

UMA ABORDAGEM MULTIMÉDIA DO PROCESSO TRANSLATOLÓGICO – DA TRADUÇÃO À VERSÃO

Mamela Veloso

A tradução de um poema que integra um trecho musical para constituir uma canção, que por sua vez fará parte de uma sequência fílmica, levanta desde logo a inevitabilidade de reflectir sobre aspectos de natureza intersemiótica – que se prendem com a articulação de diferentes linguagens, como a da escrita, a da música, a da imagem cinematográfica – e, simultaneamente, suscita a indagação em torno das diferentes finalidades da tradução literária, já visadas pelas tendências mais recentes dos estudos de tradução¹. Se o destino do texto de partida assim o justificar, pode tornar-se preferível enveredar pela versão, como substituto da tradução. Verificar as operações mentais e sensoriais inerentes a um tal percurso foi o que se propôs numa aula de Tradução de Textos Literários de Língua Alemã da Licenciatura em Tradução Especializada do ISCAP.

Começámos por atentar na rede de relações intertextuais que viriam a estimular a tradução do poema da canção de F. Holländer, intitulada “Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt”², indissociável da imagem da cantora-cantora-cantora Lola, personagem mítica desempenhada por Marlene Dietrich, no filme de J. von Sternberg *Der blaue Engel* (*O Anjo Azul*) de 1930, baseado no romance de Heinrich Mann *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen*³ (*Professor Unrat ou o Fim de um Tirano*) de 1905.

Ficámos desde logo perante uma quantidade de informação que, apesar de condensada em três ou quatro linhas, aponta para um vasto universo multifacetado, que iria ser mediado, de forma faseada, através:

- do apelo à memória, espaço virtual por excelência;
- do confronto com a transcrição do poema para o papel;
- da audição da canção;
- da visualização do excerto do filme em que a canção é interpretada e dramatizada e do seu enquadramento no texto de Heinrich Mann, bem como na adaptação cinematográfica de J. von Sternberg;
- do recurso a uma versão já existente da canção em português e do seu confronto com o texto original, tendo em linha de conta as idiossincrasias culturais sincrónicas e anacrónicas ao processo aqui visado.

1. Fazendo parte do imaginário colectivo – ou, pelo menos, de um imaginário bastante abrangente –, a efigie de Lola sugere instantaneamente uma atmosfera datada e localizada (algures nas primeiras décadas do século XX, na pequena cidade de Lübeck) e circunscrita à dimensão do devaneio, da margem, do desejo, da fatalidade: a figura da *femme fatale* projecta-se tanto na nossa mente, como no esboço de tradução do poema que dá início à “dança das palavras no intelecto” – que, aliada ao sentido literal das palavras do texto e do contexto, tinha para Ezra Pound o nome *logopoeia* ⁴. Ressalta de imediato uma indagação: como transpor os condicionalismos temporais, espaciais e ideológicos do original? Na verdade há uma ideologia inerente ao cabaret dos anos 20 de matriz berlinense que não encontra equivalente cultural, nem civilizacional, em Portugal.

2. Já perante a transcrição do poema, a segunda fase das operações mentais que conduzirão à sua conversão para português consiste em nos familiarizarmos com o ambiente linguístico-literário que o texto escrito proporciona⁵, bem como com as propriedades visuais da linguagem verbal, que se prendem com a sua plasticidade – ou *phanopoeia* (cf. nota 4), de acordo com Pound e a sua teoria da tradução:

Ein rätselhafter Schimmer,
 Ein *je ne sais pas quoi*
 Liegt in den Augen immer
 Bei einer schönen Frau.

Doch wenn sich meine Augen
 Bei einem *vis-à-vis*,
 Ganz tief in seine Saugen
 Was sprechen dann sie?

Ich bin von Kopf bis Fuß
 Auf Liebe eingestellt,
 Denn das ist meine Welt,
 Und sonst gar nichts.
 Das ist, was soll ich machen,
 Meine Natur.

Ich kann halt lieben nur
 Und sonst gar nichts.

Männer umschwirren mich

Wie Motten um das Licht
Und wenn sie verbrennen,
Ja, dafür kann ich nichts.

Ich kann halt lieben nur
Und sonst gar nichts.

Was wiegt in meinen Händen,
In ihrem heißen Druck?
Sie möchten sich verschwenden,
Sie haben nie genug.

Ihr werdet mir verzeihen,
Ihr müßt es halt verstehen,
Es lockt mich stets von neuem,
Ich finde es so schön...

Depois de lermos e pensarmos em voz alta, descodificando palavras e expressões, atentando no ritmo, na dicção, no movimento das palavras, nas associações semânticas e reverberações sonoras que elas suscitam, exprimindo dúvidas e hesitações, ficamos perante um texto que está numa espécie de “limbo” energético, à espera de re-adquirir vida (cf. E. Pound). Encontramos então em condições de incidir noutra sequência do processo tradutivo.

3. Recorremos ao suporte auditivo, que veicula a canção no seu todo, vocalizada ao som do trecho musical que a constitui, remetendo-nos para mais uma das propriedades da linguagem de que falava Pound: a *melopoeia* (vd. nota 4), ou seja, a sua propriedade musical.

É chegada a altura de nos determos, ainda que por breves instantes, na relação da palavra com a música, na medida em que, na canção, a mensagem é mista: o discurso musical e o discurso verbal interagem, sobrepõem-se, combinam-se; há um vaivém entre o texto e a música, pelo que é imprescindível que se privilegie a sonoridade do que é dito, o que requer criatividade tanto na produção como na recepção e, logo, na tradução. Ao falar da unidade específica entre a música e a linguagem, Thomas Mann, na voz da sua personagem Adrian Lerkühn (*Doktor Faustus*, cap. XX), dizia que “era muito natural que a música se inflamasse na palavra, [e] que a palavra brotasse da música”⁶. Ora, a um tradutor de *poemas-canção* (não estamos sequer a falar de ópera) cumpre tão só perpetuar esta combinação alquímica, este sortilégio de energias, fazendo com

que o texto de chegada seja mediador dos mesmos alvos sensoriais do texto de partida, percorrendo o mesmo canal musical.

Face a tal cenário de requisitos, o desencorajamento afigura-se-nos como uma via apetecível. Contudo, foi feito um exercício, no sentido de tornar possível ler a canção em português. *Sem qualquer supervisão*, os textos resultantes do trabalho de três grupos⁷ – e que, de alguma forma, ilustram as dificuldades potenciais num processo deste género – são os seguintes:

Grupo 1	Grupo 2	Grupo 3
Um brilho de encantar, <i>Um je ne sais pas quoi</i> Paira sempre no olhar De uma bela mulher.	Um brilho enigmático <i>Um je ne sais pas quoi</i> Permanece sempre nos olhos De uma bela mulher.	Um brilho enigmático <i>Um je ne sais pas quoi</i> Permanece nos olhos, estático De uma linda mulher.
Porém quando me olhas Num <i>vis-à-vis</i> , Nas tuas aspirações mais profundas O que dizem?	Mas quando os meus olhos Se cruzam num <i>vis-à-vis</i> Bastante profundo nas suas aspirações De que falam afinal?	Mas quando os meus olhos Num <i>vis-à-vis</i> , Profundamente se juntam aos seus ansios Que dizem eles então?
Estou imbuída De um amor profundo, E isso é o meu mundo, E pouco mais.	Estou da cabeça aos pés enamorada Porque este é o meu mundo E nada mais.	Estou da cabeça aos pés Num amor profundo, Pois esse é o meu mundo, E mais nada.
Isto é o meu desejo, A minha natureza. Amar apenas com leveza E pouco mais.	Isto é aquilo que eu devo fazer A minha natureza Eu só sei amar E nada mais.	É isso que devo fazer, Está na minha natureza. Só consigo amar na incerteza E mais nada.
Os homens cercam-me Como insectos em torno da luz E quando as asas se lhes queimam, Aí nada posso fazer.	Os homens pairam à minha volta Como a traça rodeia a luz E quando se queimam Pois, nada posso fazer.	Homens me rodeiam Como traças a luz cercam E quando se queimam, Bem, isso não me diz respeito.
Amar apenas com leveza E pouco mais.	Eu só sei amar E nada mais.	Só consigo amar na incerteza E mais nada.
O que pesa nas minhas mãos, No calor daquela tensão? Eles aspiram sempre a mais, Nunca dizem que não.	O que emballo nas minhas mãos No calor daquela tensão Eles exageram Nunca têm o suficiente.	O que nas minhas mãos pesar, Na sua quente tensão, Querem exagerar, Nunca têm o suficiente.
Vão-me perdoar, Vão tudo compreender, Sou atraída constantemente, E isso é tão bom...	Vão-me desculpar Terão que perceber O novo atraí-me constantemente E acho isso tão bonito...	Terão que me desculpar, Queiram de tudo se inteirar, O novo atraí-me constantemente. Eu acho isso tão lindo.

Escusar-nos-emos de fazer uma apreciação do ponto de vista literário, ou um contraste muito exacerbado destes resultados. Mencionaremos sumariamente alguns aspectos que apontam para o facto de a delapidação final se nos afigurar já como necessária, assim como para o facto de começarmos a convergir para a noção de que a *recriação* é forçosa: as manchas gráficas denotam que haverá interferências negativas com a estrutura musical, apesar de, nalguns

casos, ter havido a preocupação em manter a rima; os problemas de fluidez, causados pela falta de coesão e coerência dos textos de chegada, fazem adivinhar uma verbalização atraçoada do texto quando justaposto à música. Para além disso, uma vez que a sinonímia ultrapassa as leis da lógica, ainda que enveredemos pela tradução literal, a pluralidade de opções continuará a deparar-se-nos como imensa.

Para Peter Newmark, as palavras cantadas tangem os limites do traduzível, pelo que, em tais circunstâncias, se deve optar pela tradução comunicativa e não literal⁸: “The meanings of sounds derive from the spontaneous cries of humans [...]. These are the universal sound elements, and translators have to be aware of them” (*ibid.*, p. 15). Esta é uma advertência que nos serve para reflectir mais seriamente sobre a importância que Pound conferia ao processo de representação da linguagem na tradução e sobre a ênfase que é preciso pôr no ritmo, na dicção, no movimento das palavras. Por outro lado, leva-nos a concluir que é de extrema pertinência a parceria entre tradutores e músicos, sempre que se pretende obter um texto cantado vertido para português. Podemos ainda perguntar se a linguagem musical se traduz, uma vez que lhe subjaz uma dada especificidade cultural, apesar da sua essência abstracta. A este propósito, e após ter referido que o tom menor exprime dor, no seu ensaio intitulado “A Arte”, Schopenhauer afirma⁹:

A música nunca exprime o fenómeno mas só a essência íntima, o *em si* de todo o fenómeno; numa palavra, a própria vontade.

[...] pode avaliar-se até que ponto a música entra na natureza íntima dos homens e das coisas. — Entre os povos do Norte, de existência submetida a tão rudes provas, mormente entre os Russos, o que domina é o tom menor, mesmo na música de igreja.

O *allegro* em tom menor é muito frequente e característico na música francesa: como se alguém dançasse com sapatos que o incomodassem.

4. É altura de ir ao encontro de mais um dos vectores que orientarão um resultado exequível — porque definitivo não existe — do nosso objectivo: encontrar o texto em português que melhor se adapte ao ambiente musical e imagético de “Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt”, incorrendo noutra etapa: atentar na visualização do excerto do filme, em que a interpretação da canção surge, ou seja, na relação tríplice *palavra-som-imagem*.

Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche refere-se ao desencadeamento simultâneo das diversas formas de expressão artística, assim¹⁰:

[...] só por símbolos poderá exprimir-se a essência da natureza; para esse novo mundo de símbolos é indispensável a simbólica do corpo humano; não só a simbólica dos lábios, das palavras, dos rostos, mas também todos os gestos e todas as atitudes da dança, ritmando os movimentos de todos os membros. Então surgem as outras forças simbólicas, as da música, e com súbita veemência, crescem em dinamismo, ritmo e harmonia.

Tal como a música, a imagem, por si só, também remete para palavras, levando ao comentário, à interpretação, à produção de uma metalinguagem. Para Roland Barthes “a impregnação do espectador pelo significado realiza-se a um outro nível, diferente da impregnação do leitor”¹¹. Para Barthes, o cinema é uma arte metonímica, em que há uma representação analógica da realidade, devido ao seu carácter contínuo – espacial e temporal. É aí que radica “a grande resistência da imagem como sistema de significação [...] ao contrário da linguagem articulada”.

Na rede de relações intertextuais em que nos estamos a locomover, é curioso avaliar como Allen Ginsberg¹² vê o *Anjo Azul* e, nos anos 50, o reconverte em linguagem poética articulada. Referindo-se ao “inter-dito” na poesia de Ginsberg, Paula Almeida afirma, que “o mundo retorna ao poema, transfigurado pela linguagem”¹³. Senão vejamos:

THE BLUE ANGEL

Marlene Dietrich is singing a lament
for mechanical love.
She leans against a mortarboard tree
on a plateau by the seashore.

She's a life-sized toy,
the doll of eternity;
her hair is shaped like an abstract hat
made out of white steel.

Her face is powdered, whitewashed and
immobile like a robot.
Jutting out of her temple, by an eye,
is a little white key.

She gazes through dull blue pupils

set in the whites of her eyes.
 She closes them, and the key
 turns by itself.

She opens her eyes, and they're blank
 like a statue's in a museum.
 Her machine begins to move, the key turns
 again, her eyes change, she sings

– you'd think I would have thought a plan
 to end the inner grind,
 but not till I have found a man
 to occupy my mind.

A virtualidade de Dietrich retorna à estampa, emergindo como um brinquedo de vida dupla, a boneca da eternidade, que, na sua imobilidade cerâmica de estátua em museu, de deusa que, com o olhar – como a *pantera* de Rilke – sai do templo para perscrutar almas, deixa que os mecanismos de *femme fatale* que a integram perpetuem fascínio e encerrem perspectivas.

Efectivamente, é essa utopia da união da arte com a vida que Heinrich Mann veicula no seu livro *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen*, sendo a adaptação cinematográfica de Sternberg disso paradigma. Num estilo que anunciava o Expressionismo literário, críptico e hiperbólico, H. Mann tece uma crítica severa à pequeno-burguesia que havia de levar Hitler ao poder. É a história de um professor liceal (*Studienrat*) – no filme magistralmente desempenhado por Emil Jannings, cujo nome se metamorfoseou como o seu destino: Immanuel Raat, que sugere *Rat* (conselheiro), é alcunhado pelos alunos de *Unrat*, isto é, *lixo*. Apesar de já maduro, o ingénuo Professor casa com Lola, a sedutora cantora-corista, deixando para trás a sua estável e prestigiante carreira profissional para a acompanhar em digressões pelo país, na qualidade de palhaço. De “tirano da cátedra” passa a “escravo da cantora”¹⁴. O intelectual deixa-se deslumbrar, precisamente, por tudo aquilo que o seu meio condenava e marginalizava: também ele vê luz em Lola, também ele se deixa fragilizar como uma borboleta em torno dela, queima as asas e, com elas, deixa ruir os fundamentos do seu *status*.

É de notar que em 1930, altura em que o filme foi produzido, Hitler se encontrava em plena ascensão. O Nacional Socialismo era já o partido mais forte e Sternberg encontrava-se no limiar da possibilidade de se poder exprimir

artisticamente sem ser ao serviço do Ministério da Propaganda de Goebbels. A mal-amada República de Weimar estava a chegar ao fim, bem como a sua Constituição, que tinha, apesar de tudo, proporcionado algumas reformas às defensoras dos direitos das mulheres. Assistia-se à formação de uma imagem-padrão da rapariga da República de Weimar, que obviamente não coincidia com a de *femme fatale*: lutadora solitária que a sociedade excluía ainda mais. A realidade das bailarinas e cantoras dos cabarets berlinenses dos anos 20 era difícil, ao contrário do que os *media* e o cinema difundiam: o mundo de sonho da mundaneidade e do luxo rapidamente redundava em marginalização.

A figura do *clown* que Sternberg coloca sistematicamente ao lado do Professor quando este visita Lola é augúrio do fim trágico-grotesco a que um tal arquétipo do poder se expõe, caso se envolva em aventuras idealistas. O facto de o fim de Unrat arrastar consigo a ordem burguesa é transmitido por Heinrich Mann de forma subliminar, numa fase da sua escrita em que se distanciava já do Realismo de crítica social. À boa maneira do cinema expressionista, J. von Sternberg mantém esta forma de dizer as coisas implicitamente: por detrás de uma realidade visível está outra muito peculiar, ao nível da subestrutura do filme.

Tal circunstância tem pontos de contacto com a última fase do nosso percurso: a de validar a versão como método tradutivo, cujo enfoque é posto no *que se comunica e não no que se diz*, aliás definição da noção de *implicatura* de que falava H.P. Grice (1975) – quando postulava a teoria do Princípio de Coordenação e das Máximas que o complementam¹⁵ –, que se converteu num modelo clássico no âmbito da teoria da Pragmática. Ezra Pound já se tinha referido às várias implicações da palavra na sua manifestação verbal, que remetem o tradutor para a rede de relações intertextuais e sentidos inter-relacionados: “Tain’t what a man sez, but wot he *means* that the traducer has got to bring over” (cf. Pound: 1950).

5. Sendo que a intencionalidade ou finalidade da tradução deve ser um factor decisivo nas opções metodológicas e estéticas, vejamos como se podem traduzir conteúdos implícitos, que comunicam toda a informação contida no enunciado, mas de forma diferente da que é patenteada pelo seu conteúdo proposicional. Para isso passamos a ouvir a versão *Anjazul*, interpretada pelos *Três Tristes Tigres*, no disco intitulado *Partes Sensíveis* (1993)¹⁶. Esta versão é da

autoria de Regina Guimarães, poetisa, dramaturga, realizadora e tradutora dramática:

há sempre uma pergunta
je ne sais quoi a brilhar
que nasce no olhar
duma bela mulher.

quando os meus lábios bebem
o vinho do teu olhar
ébrios de desejo
vão revelar.

sou filha do prazer
o amor é minha lei
jogar para perder
eu sei.

alguns pensam que é mal
viver de amor assim
mas sei que vou pecar
até ao fim.

à minha volta
como borboletas
voam os homens
chulos ou poetas.

Se confrontarmos este poema com o original, verificamos que as intercepções existentes entre ambos potencializam justamente aquilo a que Pound chamou *detalhes luminosos* ou *específicos* da linguagem (cf.: 1911-50). A carga energética das palavras em movimento, constituindo imagens esculpidas e fragmentadas, é captada e vertida para a representação do texto em português. Simultaneamente, as atmosferas contextual e intertextual foram transpostas para a versão, de forma a que se criassem novas relações do texto com a cultura contemporânea do nosso país. Foram transladados, quer o sentido musical (*melopoeia*), quer o visual (*phanopoeia*), quer mesmo o literal – se atendermos à sua articulação com o implícito e às ressonâncias da palavra, devido às suas ligações extra-literárias (*logopoeia*).

O título da versão *Anjazul* é um jogo fonético, feito a partir do nome do filme *Der blaue Engel* (*O Anjo Azul*). A mancha gráfica mostra-nos que houve uma redução de estrofes, tendo a penúltima e a última desaparecido. Há uma

atualização estética do ponto de vista ortográfico, pois as minúsculas imperam. Há rima. Dá-se uma minimalização ao nível sintáctico e, logo, métrico, o que, aliás, é compatível com a estrutura rítmica do arranjo musical da versão. Isto redundava num ajustamento à cadência da nossa língua. Houve realmente “uma ponderação entre o metro, a prosódia – aquilo que torna o texto cantável – e a preocupação em “não apagar o irreduzível” (2000), como explicou a autora da versão do poema, que, quando interpelada a este propósito, afirma ter feito uma dramaturgia da canção.

Na primeira estrofe, a compensação da perda semântica de *brilho enigmático* (“rätselhafter Schimmer”) é feita através das transposições “pergunta” e “a brilhar”. Na segunda e na terceira estrofes é vertido o sentido implícito patenteado no original: o enebriamento que um *vis-à-vis* pungente pode provocar (“Bei einem *vis-à-vis* / Ganz tief in seine Saugen) e a condição de quem está geneticamente predestinada para o amor e o prazer, num mundo e numa fisicalidade em que tal postura pode levar ao contratempo. Na quarta estrofe a recriação é feita com base na atmosfera contextual e intertextual do poema original, em que a transgressão é assumida como opção de vida. Na última estrofe, em que *os homens voam como borboletas em torno dela*, é mantida a colocação. Na opinião da autora da versão, este é um exemplo de irreduzibilidade face ao original, dada a carga metonímica de *luz* e o seu contraponto associado, isto é, o *ambiente nocturno*, que uma versão-cabaret teria que manter pairante. O último verso traduz a generalidade dos homens, ou seja, todo o espectro de homens, que vai do mais aberrante ao mais sublime (“Männer”), sendo o sentido implícito transmitido na íntegra.

No seu ensaio “Poesia e Criação”, dizia Almada Negreiros que “Há seguramente mais ocultamento do ser no oculto que permitiu o seu desocultamento em linguagem”¹⁷. A versão que aqui apresentamos é obviamente uma das muitíssimas possibilidades poéticas que o “desocultamento” do texto de partida permitiria. É, no entanto, um texto literário *irmão do original*, porque ambos partilham da mesma intenção: a de tornar a palavra dinâmica, visível, teatralizada, interagindo com a música e o cinema. Ora, se é verdade que no filme, as legendas, quando bem concebidas ao nível da tradução literal, desempenham a sua função de descodificação no imediato perante o espectador, também é verdade que, à luz dos pressupostos aqui apontados, uma versão como *Anjazul* cumpre de forma modelar o

objectivo de um texto literário que há-de ser cantado – em sintonia com uma determinada imagem pairante, que opera ao nível da reminiscência visual. O filólogo e tradutor alemão Ulrich von Willamowitz-Moellendorf considerava que a boa tradução é como um travesti: mantém a alma, alterando o corpo¹⁸.

A mediação do espírito do texto teve a mesma orientação da adoptada pela atitude musical da versão, tendo a canção, como um todo, adquirido *naturalidade* portuguesa, apesar da sua *nacionalidade* alemã. Esta circunstância não será alheia ao facto de Regina Guimarães integrar a formação de *Três Tristes Tigres*, escrevendo originais e versões em parceria com os outros elementos do grupo, ou seja, os músicos/intérpretes. Se um dado texto literário visar a sua interpretação a par de outras formas de expressão artística, é imperioso que o seu tradutor se articule com os especialistas envolvidos, nomeadamente, dramaturgos, realizadores, compositores. O mesmo acontece entre tradutores de línguas de especialidade – como o direito, a economia, a engenharia, a medicina ou a astrofísica – e os especialistas de tais áreas. A subjectividade inerente à tradução literária de um texto a ser cantado, dramatizado ou filmado não é motivo para auto-centrar a recriação. Deve, pelo contrário, motivar a empatia entre os agentes dos sistemas de linguagem envolvidos, na esteira da eficácia e da fruição.

¹ Exemplo de tais tendências são as escolas alemãs de Leipzig e Heidelberg que, desde os anos 60, falam de uma nova ciência, a da *Translatologia*. Sobre este assunto *vd.* Renato Correia, “Translatologia – Uma ciência Alemã?”, in *Ensaios de Literatura e Cultura Alemã* (coord. Rita Iriarte), Minerva, Coimbra, 1996, pp. 317 e *passim.*, em que o autor explica como é pertinente que “deixe pura e simplesmente de existir” a “tradução, no sentido de uma virtualidade contida no original, que o tradutor se limitaria a actualizar”, para que nos possamos deparar com “um leque plural de opções translatológicas, correspondentes a outras tantas leituras possíveis do mesmo texto e visando objectivos igualmente diferenciados”.

² Título aprioristicamente traduzido pelos alunos do semestre de 1999/2000 por “Estou Imbuída de um Amor Profundo”.

³ *Professor Unrat – ou o Fim de um Tirano*. Adiante será explicada a origem de *Unrat*.

⁴ Vd. “Ezra Pound’s Theory of Luminous Details”, in Edwin Genzler, *Contemporary Translation Theories*, Routledge, London, 1993, pp. 19-29.

⁵ Extraído de *Friedrich Holländer und seine Jazz-Symphoniker* (1930), in *Marlene Dietrich - Die frühen Aufnahmen*, Preiserrecords (1990), (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek).

⁶ Citado por Rita Iriarte, in “A Música e a Palavra – Wagner e a Nona Sinfonia de Beethoven”, *Ensaios de Literatura e Cultura Alemã, op. cit.*, pp. 107 e *passim*.

⁷ Grupo 1: Carla Castro, Cláudia Gonçalves, Cláudia Sousa, Teresa Meireles, Vânia Mendes; grupo 2: Luísa Matos, Carla Sousa, Mafalda Freitas; grupo 3: Raquel Neto, Bruno Matos, Renato Correia (homónimo do autor aqui referenciado).

⁸ Peter Newmark, *Paragraphs on Translation*, Multilingual Matters Ltd, Clevedon, Philadelphia, Adelaide, 1993, p.21.

⁹ Arthur Schopenhauer (1880), *As Dores do Mundo — Pensamentos e Fragmentos*, Hiena Editora, Lisboa, 1995.

¹⁰ F. Nietzsche, *A Origem da Tragédia* (1892), Guimarães Editores, Lisboa, 1994, p. 49.

¹¹ R. Barthes, “Sobre Cinema” (1963), p. 20 e “Semiologia e Cinema” (1964), p. 35, in *O Grão da Voz – Entrevistas 1962-1980*, Edições 70, Coleção Signos, nº 37.

¹² Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1980*, Harper & Row, Publishers, New York, 1984, p. 54.

¹³ Paula Ramalho Almeida, *A Intersubjectividade na Poesia de Allen Ginsberg*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, p. 9.

¹⁴ Como refere Siegfried Kracauer, ao analisar *O Anjo Azul* no seu livro sobre cinema alemão, *De Calígari a Hitler*, cit. in Anatol Rosenfeld, *Debates – Letras Germânicas*, nº 257, Edições Perspectiva, p. 94.

¹⁵ Vd. Escandell Vidal, M. Victoria, *Introducción a la Pragmática*, Editorial del Hombre, Barcelona, 1993, pp. 94 e *passim*.

¹⁶ EMI, Valentim de Carvalho, Música, Lda.

¹⁷ Almada Negreiros, *Obra Completa*, Editora Nova Aguilar S.A., Rio de Janeiro, 1977, p. 1078.

¹⁸ In “Was ist Übersetzen?” (1925), citado por André Lefevere in *Translation, History and Culture: A Sourcebook*, Routledge, London, 1992, p. 169.