

duas Concepções de
Estilo

a de Jean Cohen e a de Walter Pater

e as suas consequências para o entendimento da

TRADUÇÃO

*do texto literário
em prosa*

E. J. MOREIRA DA SILVA | PONTA DELGADA | 2013

P
ub por
AUTOR

E. J. Moreira da Silva

Duas Concepções de “Estilo,”
a de Jean Cohen e a de Walter Pater,
e as suas Consequências para o Entendimento
da Tradução do Texto Literário em Prosa

CEHu
Centro de Estudos Humanísticos
Universidade dos Açores
UAc

PONTA DELGADA | AÇORES
2013

ISBN 978-989-20-6084-2

Grafismo e edição eletrónica
de E. J. Moreira da Silva

Tipo: CALIBRI | BAKER SIGNET

E. J. Moreira da Silva

DUAS CONCEPÇÕES de “ESTILO”
a de JEAN COHEN e a de WALTER PATER
e as SUAS CONSEQUÊNCIAS
PARA o ENTENDIMENTO da TRADUÇÃO
do TEXTO LITERÁRIO em PROSA



E. J. Moreira da Silva

DUAS CONCEPÇÕES de “ESTILO”
a de JEAN COHEN e a de WALTER PATER
e as SUAS CONSEQUÊNCIAS
PARA o ENTENDIMENTO da TRADUÇÃO
do TEXTO LITERÁRIO em PROSA

P
ub por
AUTOR

PONTA DELGADA | 2013

NO PRIMEIRO CAPÍTULO do seu estudo *A Estrutura da Linguagem Poética* (*Structure du Langage Poétique*, de 1966) — isto é, no capítulo que tem por título “O Problema Poético” —, Jean Cohen afirma o seguinte:

Traduzir é dar para um mesmo conteúdo duas expressões diferentes. O tradutor introduz-se no circuito da comunicação de acordo com o esquema seguinte:

Emissor → Mensagem I →
Tradutor → Mensagem II →
Destinatário.

A tradução opera-se se a mensagem II for semânticamente equivalente à mensagem I. Isto é, se a informação transmitida for a mesma.¹

Como se percebe, a ideia determinante é, aqui, esta última: ‘se a informação transmitida for *a mesma*’. Isto é, se a

1 Jean Cohen. *Estrutura da Linguagem Poética* (*Structure du Langage Poétique*). Trad. José Victor Adragão, Lisboa, Dom Quixote, 1976, p. 42. Daqui em diante, todas as referências a esta obra serão fornecidas no corpo do texto.

‘expressão’ da língua de chegada transmitir a informação que a ‘expressão’ da língua de partida transmite — como acontece, por exemplo, entre “o cavalo está a empinar-se” e “the horse is prancing”, mas não acontece entre “o cavalo move-se com porte altivo” e “the horse is prancing”.

Ora, entendendo Cohen o conceito de “informação” ou de “conteúdo” do modo que se irá passar a ver, esta sua concepção da arte de traduzir praticamente reduz o tradutor à condição de juiz e de intérprete apenas com relação à ‘expressão’. Isto é, melhor dizendo, apenas com relação a qual possa ser, na língua de chegada, a expressão ‘semânticamente’ mais ‘equivalente’ a uma determinada ‘expressão’ da língua de partida.

Se entendermos por ‘expressão’ um vocábulo isolado, uma só palavra, a afirmação de Jean Cohen conduz-nos, pois, a conceber o tradutor como alguém a quem cabe tão-somente substituir o verbo “empinar-se” pelo verbo “prance”, por exemplo, ou, para também considerar os casos em que a equivalência

entre a língua de partida e a língua de chegada é menos evidente, a quem cabe apenas avaliar qual possa ser, na língua de chegada, a palavra semanticamente mais equivalente a uma qualquer palavra da língua de partida.— Avaliar, por exemplo, se, num determinado contexto, existirá maior equivalência semântica entre a palavra inglesa “garrulous” e a palavra portuguesa “verboso” ou entre a primeira (“garrulous”) e a palavra “falador”, ou, ainda, entre a primeira e a construção idiomática “fala-barato”.

Se, por outro lado, entendermos por ‘expressão’ os vários significantes que possam entrar na constituição de um segmento discursivo, a mesma afirmação (a de Jean Cohen) conduz-nos, de modo semelhante, a conceber o tradutor como alguém a quem cabe tão-somente avaliar qual possa ser, na língua de chegada, a sucessão articulada de significantes — a ‘expressão’ — semanticamente mais equivalente à sucessão articulada de significantes da língua de partida. Por exemplo, avaliar que “chove a cântaros” apresenta maior equiva-

lência semântica a “it’s raining cats and dogs” do que “chove copiosamente”, ou até mesmo, por razões de ordem idiomática, do que a versão literal “chove gatos e cães”.

Na origem das palavras de Jean Cohen que atrás citei, encontra-se o princípio de que ‘a expressão se mantém exterior ao conteúdo’ (p. 43). O mesmo é dizer, o princípio de que, desde que corresponda lexico-semanticamente à ‘informação’, a ‘expressão’ se mantém independente desta última (da ‘informação’).

Esse princípio, argumenta Cohen, deixa-se confirmar pela circunstância de que ‘Dizer “São duas da tarde” ou “Il est quatorze heures” ou “It is two o’clock p. m.” é rigorosamente a mesma coisa’ (pp. 43–44). Isto é, pela circunstância de o conteúdo ou *dictum São duas horas da tarde* permanecer inalterado pelo *modus* da expressão que o possa comunicar.

Esse mesmo princípio, defende-o o nosso autor mais desenvolvidamente do seguinte modo: ‘Podemos sempre ligar

um pensamento, e particularmente o pensamento abstracto, a diferentes expressões: a *traduzibilidade*, quer para uma outra língua quer para a mesma, é bem a prova de que o conteúdo permanece distinto da expressão.’ (p. 42)

A *traduzibilidade*, não a estende Cohen a todos os aspectos do texto poético, no sentido específico de “poema”. E isto uma vez que afirma que, no poema, ‘tudo se altera a partir do momento em que o estilo intervém.’ Isto é, uma vez que se revela consciente — como não poderia deixar de ser — de que ‘A expressão dá então ao conteúdo uma forma ou estrutura específica que é difícil, se não impossível, comunicar de outra maneira.’ (p. 44)

Contudo, essa circunstância — a circunstância de excluir do âmbito da *traduzibilidade* os aspectos formais que configuram estilo no poema — não o conduz a reduzir a *traduzibilidade* do conteúdo (ao invés da forma) do próprio poema, e, por conseguinte, muito menos a *traduzibilidade* do conteúdo de todo e qualquer texto poético ou literá-

rio. Isto é, não o conduz a reduzir a *traduzibilidade* tanto do conteúdo do texto que devém poema em resultado da sua ‘forma ou estrutura específica’ como do conteúdo do texto em prosa que assume carácter literário por via da presença nele de ‘estilo’.

Na realidade, e fiel ao seu princípio de que ‘a expressão se mantém’ sempre ‘exterior ao conteúdo’, Choen não só defende que ‘é possível mantermos o sentido do poema (na sua substância), perdendo a forma e, ao mesmo tempo, a poesia’ (p. 44), como também afirma que, ‘quando a língua de partida e a língua de chegada são ambas prosa, o nível formal perde toda a pertinência, porque a prosa é, por definição, o grau zero do estilo.’ (p. 43)

Na origem destas últimas palavras — ‘a prosa é, por definição, o grau zero do estilo’ — encontra-se, como não poderia deixar de ser, a concepção específica de “estilo” que Cohen faz sua. Quer isto dizer, encontra-se a circunstância de não incluir no âmbito do estilo a selecção, combinação e estruturação criteriosas

dos significantes que sempre caracterizam a prosa literária de alto gabarito, e, portanto, a circunstância de encerrar o próprio estilo no âmbito das relações formais que se estabelecem entre os significados, e entre estes e os significantes, apenas na poesia — ou praticamente apenas aí.

É em resultado disso — dessa circunstância —, que, segundo ele, ‘a intraduzibilidade poética’ surge apenas com relação à poesia, e não também com relação à prosa. Ou seja, melhor dizendo, é em resultado disso que, segundo ele, a ‘intraduzibilidade poética’ se coloca apenas com relação ao aspecto formal do poema, bem como é em resultado disso, que, a seu ver, ‘A tradução substancial é possível’ no próprio poema, ao passo que ‘a tradução formal’ não só ‘não o é’ ali, no poema, como também não pode sequer ter lugar na prosa: ‘o grau zero do estilo’.

Em consequência de defender ‘a autonomia do conteúdo’ (p. 43), Cohen, portanto, não inclui no conceito de “forma” (entendido no sentido específico de

“estilo”) a selecção, combinação e estruturação criteriosas dos significantes que o autor do grande texto literário em prosa é passível de efectuar, com vista a alcançar a expressão o mais adequada possível da sua interpretação pessoal e privada de uma determinada realidade. O mesmo é dizer, por palavras do inglês Walter Pater, o autor vitoriano do ensaio “Style”, com vista a alcançar a expressão o mais adequada possível de um seu ‘sentido de facto’ (‘sense of fact’).

A este respeito, considerem-se as seguintes palavras do próprio Pater, que bem evidenciam que este concebia a natureza e a função do estilo — e, por conseguinte, as relações entre poesia e prosa — de modo diametralmente oposto ao de Cohen:

The one word for the one thing, the one thought, amid the multitude of words, terms, that might just do: the problem of style was there! — the unique word, phrase, sentence, paragraph, essay, or song, absolutely proper to the single mental presentation or vision within. [...] [P]recisely in that exact proportion of the term to its purpose is the absolute beauty of style, prose or verse. All the good qualities, the

beauties of verse also, are such, only as precise expression.

In the highest... literature, then, the one indispensable beauty is, after all, truth:— truth... to some personal sense of fact, diverted somewhat from men's ordinary sense of it... truth... as expression....²

Para Jean Cohen, não só a forma ou o estilo subsiste apenas no poema, como também, ali (no poema), os conteúdos ou significados adquirem autonomia com relação a ela (forma). Inversamente, a forma ou o estilo subsiste, para Pater, tanto na poesia como na prosa, onde ocorre na qualidade de 'expressão precisa' ('precise expression') de uma 'visão interior' ('vision within'). E isto porque, para ele, Pater, 'the style is the man' (p. 35), e a própria forma ou estilo consiste sobretudo numa selecção, combinação e estruturação *apropriadas*³ dos significados *públicos* ou *colectivos* para que

2 Walter Pater. "Style" (1888). In: —. *Appreciations, With an Essay on Style*. Library Edition of the Works of Walter Pater. London, MacMillan, 1910, vol. 5, pp. 29, 34. Daqui em diante, todas as referências a esta obra serão fornecidas no corpo do texto.

3 Este termo, uso-o aqui não na qualidade de adjectivo, mas sim na qualidade de participio passado do verbo "apropriar-se".

os significantes denotativamente remetem. O mesmo é dizer, e a própria forma ou estilo consiste no ajustamento do sentido lexical *in abstracto* dos significantes a uma 'visão interior' e pessoal, sendo que alterar minimamente um tal ajustamento implica, por força, alterar a identidade entre forma e conteúdo que lhe corresponde:— a identidade entre forma e conteúdo que cabe ao tradutor competente recriar, tanto quanto possível, na língua de chegada, ao invés de se ater tão-somente ao sentido lexical (à 'expressão') e encontrar, na língua da tradução, a conjugação de significantes que mais lhe possa corresponder.

Em resultado da concepção de forma que endossa, Jean Cohen estabelece entre a poesia e a prosa uma diferença de natureza essencial, ao invés de acidental. De acordo com as suas próprias palavras, 'A diferença entre prosa e poesia... encontra[-se]... no tipo particular de relações que o poema institui entre o significante e o significado, por um lado, entre os próprios significados, por outro lado.' (p. 207) Isto é, a diferença entre

prosa e poesia encontra-se em, na prosa, essas mesmas relações não configurarem ‘uma maneira... de violar o código da linguagem normal’ (p. 207) e não constituírem, por isso, forma ou estilo.

Como já terá ficado claro, Pater considera, de modo oposto, que, não obstante não ‘violar o código da linguagem normal’, também a prosa literária institui — melhor dizendo, *se apropria de* — relações entre os significantes e os significados que configuram estilo, sendo que, em resultado disso, entende, tal como Wordsworth, que prosa e poesia se distinguem uma da outra exclusivamente por via de ‘the absence or presence of... metrical restraint’. Ou seja, Pater entende, tal como Wordsworth, que a verdadeira oposição ocorre ‘between verse and prose’ (p. 7), ao invés de entre poesia e prosa.

Chegados aqui, tentemos perceber um pouco melhor qual é o entendimento das relações entre forma (ou estilo) e conteúdo que se encontra na origem da dissociação entre esses dois termos (forma e conteúdo) que Cohen endossa.

E isso por duas razões: já não só porque este escrito intenta contrapor a esse mesmo entendimento aquele que manifestamente se encontra na origem das afirmações que Pater faz em “Style”, mas também porque é em resultado de tal entendimento, que Cohen não reconhece no tradutor do texto literário em prosa os seus dois mais importantes estatutos. Isto é: por um lado, o estatuto de *analista* da ‘expressão precisa’ (‘precise expression’) que o autor terá pretendido alcançar por via da sua escolha, combinação e estruturação criteriosas dos significantes; por outro lado, o concomitante estatuto de recreador, na língua de chegada, de uma equivalente ‘expressão precisa’. Significa isto, de uma, tanto quanto possível, equivalente adequação entre signo verbal e ‘the single mental presentation or vision within’.

‘Como sabemos,’ diz Cohen, ‘a linguagem é formada de duas substâncias, isto é, de duas realidades que existem por si e independentes uma da outra, chamadas “significante e significado”

(Saussure) ou “expressão e conteúdo” (Hjelmslev). O significante é o som articulado; o significado é a ideia... O signo... é *aliquid pro quo*, isto é, [abrange] dois termos que remetem um para o outro’, sendo que ‘este processo de “remessa para” constitui o que se chama “significação”.’ (p. 35)

A significação é, pois, a relação que se estabelece entre o significante e o significado e vice-versa, ou, na terminologia de Hjelmslev, entre a expressão e o conteúdo e vice-versa.

Em cada um desses dois planos, o do significante (ou da expressão) e o do significado (ou do conteúdo), impõe-se, porém, faz-nos ver Cohen, ‘distinguir uma “forma” e uma “substância”’ — sendo que ‘A forma é o conjunto de relações estabelecidas por cada elemento no interior do sistema’, e que ‘é este conjunto de relações que permite a um dado elemento’ (que permite à substância do significante ou do significado) ‘desempenhar a sua função linguística.’ (p. 36)

Com relação a estas afirmações, torna-se necessário estabelecer uma

distinção que Choen não faz — provavelmente por assumir a clareza dos seus raciocínios.

Trata-se da distinção entre o nível *estático* e o nível *dinâmico* das línguas — sendo o primeiro desses dois níveis (o nível *estático*) aquele em que cada língua se apresenta como conjunto de unidades discretas ou morfossintacticamente não-articuladas, o nível do léxico; e sendo o segundo nível (o nível *dinâmico*) o da *tecedura* ou estruturação morfossintáctica do discurso: aquele em que cada língua surge como *ativação* e articulação dos elementos (léxico-morfológicos) que se situam no primeiro nível.

Se nos situarmos no nível em que cada língua se apresenta como conjunto de unidades discretas ou morfossintacticamente não-articuladas, o nível do léxico, teremos, com relação às afirmações de Cohen que estamos a considerar, o seguinte.

1. No plano dos **SIGNIFICANTES** ou da **EXPRESSÃO** (A) e (i) como SUBSTÂNCIA sonora, cada um dos diversos fonemas

que possam constituir o espectro fonético de uma língua.

2. No plano dos **SIGNIFICANTES** ou da **EXPRESSÃO** (A), também, mas agora como (ii) FORMA sonora, as diferenças fonologicamente pertinentes que se estabelecem, por exemplo, entre homofônias significantes como *mala* e *tala*.

3. No plano dos **SIGNIFICADOS** ou dos **CONTEÚDOS** (B) e (i) como SUBSTÂNCIA, ‘a realidade mental’ (p. 36) ou representação (*Vorstellung*), para a qual remete(m), vez a vez, o(s) significante(s).

4. No plano dos **SIGNIFICADOS** ou dos **CONTEÚDOS** (B), de novo, mas agora como (ii) FORMA, as determinações semânticas que os significantes importam para a substância desse mesmo plano (para a realidade ou representação mental) via das ‘relações de oposição’ que estabelecem ‘com as outras palavras da língua’ (p. 36).— Por exemplo, as determinações semânticas que recaem sobre a substância *cinzento* (a realidade ou representação mental *cinzento*) quando o significante “prateado” estabelece signifi-

ficação com ela, em lugar do significante “cinzento”.

Se, pelo contrário, nos situarmos no nível em que cada língua surge como *ativação* e articulação dos elementos (léxico-morfológicos) que se situam no nível anterior (se nos situarmos no nível da *tecedura* ou estruturação morfossintática do discurso), verificar-se-á o seguinte.

5. Que, no plano da articulação sonora dos significantes que ocorre simultaneamente *na horizontal e na vertical* quando o discurso é poema *tradicional*⁴ (C) — que, nesse plano, considerado como plano tanto da substância como da forma sonoras dos próprios significantes (veja-se as entradas 1. e 2.), teremos a FORMA EUFÓNICA (fonologicamente não-pertinente ou insignificante) do METRO e da RIMA.

6. Que, no plano da articulação sonora dos significantes que ocorre apenas *na horizontal* quando o discurso é

⁴ Por poema tradicional, entenda-se o poema em cuja forma entram como constituintes não-significativos o metro e a rima.

prosa (D) — que, nesse plano, considerado igualmente como plano tanto da substância como da forma dos próprios significantes (veja-se as entradas 1. e 2.), teremos a FORMA EUFÓNICA (fonologicamente não-pertinente ou insignificante) sobretudo da ALITERAÇÃO e das ASSONÂNCIAS.

7. Que, no plano da articulação *na horizontal* das significações (E), considerado como plano do decurso (*dis-curso*) das relações *na vertical* entre a forma e a substância dos significados (veja-se, respectivamente, as entradas 4. e 3.), teremos a FORMA SEMÂNTICA. Ou seja, teremos as determinações formais que os significantes fazem recair (*na vertical* ou intensivamente) sobre a substância dos significados. E isso quer quando se trata de determinações que se deixam apreender de modo inequívoco (como acontece, por exemplo, entre os significantes “fios de prata” e a substância dos significados — as representações mentais — *cabelos cinzentos*), quer quando, inversamente, se trata de determinações que se deixam apreender apenas na

qualidade recôndita de “segundo sentido” (como acontece, por exemplo, entre os significantes “Deus está no meio de nós” e a substância dos significados — as representações mentais *secunda facie* — *Deus está no meio de cada um de nós*).⁵

8. Que, de igual modo no plano da articulação *na horizontal* das significações (E), considerado como plano do decurso (*dis-curso*) das relações *na vertical* (ou em intensão) entre a forma e a substância dos significados (veja-se, respectivamente, as entradas 4. e 3.), teremos o *espectro de banda* da FORMA MORFOSSINTÁCTICA, enquanto *espectro* das variantes legítimas (correctas) de estruturação morfossintáctica que um segmento discursivo possa assumir.⁶

5 Explicito mais adiante o que isto significa.

6 Aproprio-me, aqui, da designação “espectro de banda” para significar a sobreposição *in potentia*, e tanto em extensão como em intensão, das referidas variantes — as quais inevitavelmente se nos dão a representar, por analogia, sob o aspecto de um certo número de possíveis *moldes* sobrepostos uns aos outros (à semelhança do que acontece com as folhas de papel, por exemplo, quando constituem a unidade a que chamamos “resma”)

Estes diversos aspectos, não os distingue Cohen *ab initio*, e muito menos lhes confere as denominações que venho de lhes dar, sendo que começa por focar a sua atenção apenas nos dois últimos (os que correspondem às entradas 7. e 8.), ao tentar elucidar a sua noção de estilo — a qual se demarca de todo da do autor de “Style” (Walter Pater) tão cedo quanto afirma o seguinte: que a configuração semântico-sintáctica “Cabelos louros” ‘pertence à prosa’, enquanto “Louros cabelos” (note-se a alteração da ordem sintáctica) e “Cabelos de ouro” (note-se a substituição do significante “louros” pelo significante “de ouro”) ‘podem ser relacionados com a poesia’ (p. 44).

Atendo-se, de facto, aos dois aspectos que aqui chamo “Forma Semântica” e “Forma Morfossintáctica” — os quais considera, em total oposição a Pater, que são configuradores de estilo apenas na poesia (e não também na prosa) —, Cohen põe em evidência que “Cabelos louros”, “Louros cabelos” e “Cabelos de ouro” ‘têm a mesma substância’

(remetem para um só significado, considerado no seu aspecto de substância ou representação mental), dado que, 'À pergunta: "De que cor são os cabelos?", três sujeitos' separados uns dos outros no tempo e no espaço responderiam da mesma maneira: "[os cabelos são] louros".' (p. 44)

Dessa constatação, e uma vez que argumenta (*contra* Pater) que apenas "Louros cabelos" e "Cabelos de ouro" 'podem ser relacionados com a poesia', Cohen não retira as seguintes duas conclusões: a conclusão de que "Cabelos louros" e "Louros cabelos" apresentam variações de Forma Morfossintáctica — de estilo ou de registo — que tanto podem surgir na prosa como na poesia de certas línguas; a conclusão de que "Cabelos de ouro" apresenta, por relação com "Cabelos louros" e "Louros cabelos", Forma Semântica — estilo ou registo — que, de igual modo, tanto pode ocorrer na prosa como na poesia de certas línguas.

Não. Da constatação de todo restrita de que aquelas três configurações mor-

fossintácticas ‘têm a mesma substância’, Cohen retira, pelo contrário, a conclusão generalista de que ‘A diferença prosa-poesia não... depende do significado na sua substância’ (considerado *qua* representação mental), mas sim (e é isto que nos interessa) da ‘forma do sentido’. Ou seja, da forma que, segundo ele, configura estilo — *qua* simultaneamente Forma Semântica e Forma Morfossintáctica — apenas na poesia, ao invés de também na prosa.

Prestemos atenção às elucidativas palavras que introduzem o conceito de “forma do sentido” (com o *proviso* de as aplicarmos tanto à poesia como à prosa, ainda que em *graus* diferentes):

A diferença... [entre “Cabelos louros”, “Louros cabelos” e “Cabelos de ouro”] [b]aseia-se... em qualquer coisa que é a relação dos significados entre si. A relação entre o significado *louros* e o significado *cabelos* não é mesma conforme o significante de um esteja situado antes ou depois do significante do outro [plano da Forma Morfossintáctica], ou conforme se utilize os significantes “louros” ou “de ouro” [plano da Forma Semântica]. Porque se trata de uma relação, falaremos de “estrutura” ou de “forma”, e porque esta relação é de signifi-

cados, teremos o direito de falar de uma forma do sentido. (p. 44)

Importa sublinhar, neste momento, que, para Cohen, a “forma do sentido”, a forma que configura estilo, só tem lugar na poesia, uma vez que, segundo ele (e como já se viu), ‘a prosa é, por definição, o grau zero do estilo’ — com a consequência de que, ‘quando a língua de partida e a língua de chegada são ambas prosa, o nível formal perde toda a pertinência’ (p. 43).

É que é precisamente em resultado de Cohen adjudicar a “forma do sentido” apenas à poesia, que se depara com ele a sublinhar a diferença entre traduzir na acepção de ‘guardar a substância’ e traduzir na acepção de ‘conservar a forma’ não para fazer ver que traduzir deverá consistir sobretudo em ‘guardar’ a identidade entre ‘forma’ e ‘substância’ do original, mas sim para deixar claro que, as mais das vezes, traduzir só poderá consistir em ‘guardar a substância’. E isso dado que defende (como ainda há pouco se voltou a constatar) o

princípio de que, na prosa, ‘o nível formal perde toda a pertinência’. Ou seja, dado que defende que não pode haver tradução de discurso em prosa que pretenda ‘conservar a forma’ — e que, por conseguinte, também defende que isso mesmo (‘conservar a forma’) só poderá acontecer nos casos em que o tradutor intentar de algum modo guardar ‘a fórmula poética’ do poema. Ouçamo-lo a este respeito:

Há uma forma, ou estrutura do sentido, que se modifica quando se passa da fórmula poética para a sua tradução em prosa. A tradução [em prosa] mantém a substância do sentido, mas perde-lhe a forma’ (pp. 45–46)

Contrariamente a Pater, Cohen defende, pois, que até mesmo o poema ‘tem por função remeter para o conteúdo [o significado] considerado como... realidade que existe em si e independentemente de qualquer expressão verbal ou não verbal.’ Isto é, considerado, o significado, como realidade mental (como substância) única e inequívoca —

à parte da Forma Semântica e Morfosintáctica que lhe possa ser associada.

Por conseguinte, não é de estranhar deparar com Cohen a defender, de igual modo, que ‘compreender um texto é discernir o que se esconde por detrás das palavras’, é ‘separar o conteúdo da sua própria expressão’ (p. 41) — ao invés de consistir (repare-se) em compreender o complexo indissociável de forma e de conteúdo em que a “forma do sentido” na verdade consiste. Ou seja, ao invés de a compreensão de um texto consistir em detectar e analisar as significações que o estilo configura — consideradas, precisamente, na qualidade de significações que não são passíveis de subsistir à parte do registo verbal (da identidade entre Forma Semântica e conteúdo) de que o próprio estilo se tece.

A este respeito, considere-se, por exemplo, o segmento discursivo em prosa literária “Deus está no meio de nós”, cuja Forma Semântica também configura a significação *secunda facie* (o segundo sentido) *Deus está no meio de cada um de nós*. O mesmo é dizer, cuja Forma

Semântica estabelece significação não apenas com o significado substancial (com o conteúdo ou a representação mental) *Deus está **entre** nós*, mas também, a um só tempo, com o significado substancial (com o conteúdo ou a representação mental) *Deus está **no meio** de cada um de nós*.

Quando o segmento discursivo (a articulação dos significantes) “Deus está no meio de nós” suscita (estabelece significação com) o significado substancial (o conteúdo ou a representação mental) *Deus está **entre** nós*, Deus é mentalmente representado no centro da pluralidade de indivíduos (ou entre cada dois dos indivíduos) que, *qua partes*, possam constituir a totalidade “nós”. Já quando o segmento discursivo (a articulação dos significantes) “Deus está no meio de nós” suscita (estabelece significação com) o significado substancial (o conteúdo ou a representação mental) *Deus está **no meio** de cada um de nós*, Deus é mentalmente representado no meio de cada um dos indivíduos (no meio de

cada uma das *partes*) que possam constituir a totalidade “nós”.

Seria possível, alguma vez, manter a sobreposição de sentidos ou a dupla significação de um tal segmento discursivo (e, por conseguinte, dá-la a pensar) por via de ‘separar o conteúdo da sua própria expressão’? — Pergunto eu. Seria possível, alguma vez, traduzir um tal segmento discursivo para uma outra língua por via apenas de ‘guardar a substância’ — ao invés de também ‘guardar a forma’? Por via, por exemplo, de o traduzir para Inglês não como “God is in **the midst** of us”, mas sim como “God is **among** us” — como muito provavelmente ocorreria fazer ao tradutor adepto, à semelhança de Cohen, da ‘autonomia do conteúdo’ (p. 43).

Com relação a isto, considere-se, a título curiosidade (na acepção etimológica do termo), o seguinte: que a *New International Version* do Antigo Testamento traduz o original em Hebraico de Jeremias 14: 9 como “Yet you, O LORD, are in **the midst** of us”, enquanto a *New American Standard Bible* apresen-

ta a versão “Yet You are in **our midst**, O LORD”, a *American King James Version* apresenta a versão “yet you, O LORD, are in **the middle** of us” e a *Douay-Rheims Bible* apresenta a versão “but thou, O Lord, art **among** us”.

Cohen faz-nos ver que ‘cada palavra tem... um duplo sentido: [o] denotativo e [o] conotativo’ — sendo que, acrescenta, ‘É o sentido denotativo que está presente nos nossos dicionários.’ (pp. 217–18).

Contudo, esta distinção não se nos revela totalmente útil quando estamos a tratar, como acontece aqui, da plurissignificação que a Forma Semântica é passível de configurar. Ou seja, das várias significações que os significantes são passíveis de estabelecer (paradigmaticamente ou intensivamente) com a substância de vários significados. O mesmo é dizer, com, a um só tempo, várias representações mentais.

Usar os significantes “fios de prata” em lugar dos significantes “cabelos cinzentos” é, sem dúvida, pôr a uso o sentido conotativo dos significantes “fios” e

“prata”. E, por conseguinte, é dar Forma Semântica conotativa à substância dos significados (às representações mentais) *cabelos cinzentos*. Contudo, sempre que algo semelhante a isto acontece, o sentido denotativo dos significantes tem, por força, de dar lugar ao sentido conotativo:— a presença de um implica a ausência do outro.

A mesma coisa já não se verifica, porém, quando a Forma Semântica justapõe o sentido conotativo ao sentido denotativo dos significantes, como acontecerá com “Deus está no meio de nós” se assumirmos que, de facto, esse segmento discursivo significa denotativamente “Deus está entre nós”.⁷

⁷ Aqui e nos parágrafos que se seguem, assumo como certo que um qualquer sentido denotativo não é passível de co-ocorrer com um outro sentido denotativo. Isto é, assumo como certas as seguintes afirmações de Henry A. Virkler e Karelyne Gerber Ayayo: “Having discovered the range of meaning a word possessed in its contemporary culture, we must next ascertain which of those denotations the author intended when he used the word.... An objection occasionally voiced is that the author may have intended more than one denotation simultaneously and was thus communicating a variety of meanings concurrently. However, a consideration of our own use of language reveals that the simultaneous use of more than one denotation of a word runs counter to all normal communication (with no exception of puns,

No caso desse segmento discursivo, assim considerado (no caso do segmento discursivo “Deus está no meio de nós”), o sentido conotativo co-ocorrerá, na verdade, com o sentido denotativo. E isto em resultado de se verificarem, a um só tempo, as seguintes duas circunstâncias: por um lado, a circunstância de o significante “meio” adquirir sentido denotativo de par a par com a significação exclusivamente holonímica do pronome “nós” (a significação “a totalidade de nós”); por outro lado, a circunstância de o próprio significante “meio” adquirir sentido conotativo de par a par com a significação simultaneamente meronímica e holonímica do pronome “nós” (a significação “cada um de todos nós”).

Por conseguinte, a justaposição (com maior ou menor *transparência* semântica) desses dois sentidos, o denotativo ou de *superfície* e o conotativo ou de *profundidade*, depende da integridade

which are humorous precisely because they do use words in two senses simultaneously.” (Henry A. Virkler & Karelynn Gerber Ayayo. *Hermeneutics: Principles and Processes of Biblical Interpretation*. 2. ed., Grand Rapids, Michigan, Baker Academic, 2007, p. 110.)

da Forma Semântica “no meio de nós” — a qual, assim sendo, assume o estatuto de condição *sine qua non*.

No caso da Forma Semântica “cabelos cinzentos” e da Forma Semântica “fios de prata”, poder-se-á, na verdade, dizer, como Cohen faz, que ‘o conteúdo permanece distinto da expressão’ (p. 42). Já no caso da Forma Semântica “Deus está no meio de nós”, não se torna, manifestamente, possível fazê-lo.

E isto porque, se os significantes “cabelos cinzentos” e os significantes “fios de prata” remetem, os primeiros denotativamente e os segundos conotativamente, para um e mesmo significado, conteúdo ou pensamento, já os significantes “Deus está no meio de nós” remetem, denotativo-conotativamente, para dois significados, conteúdos ou representações mentais assaz distintos.

Faça-se o sentido denotativo “Deus está **entre** nós” assumir o lugar do sentido denotativo “Deus está **no meio** de nós”, ou traduza-se esta última formulação como “God is **among** us” (ao invés de como “God is in **the midst/the mid-**

ble of us”), e essa plurissignificação deixará de todo de ocorrer.

Daí a importância suprema de, tanto ao traduzir poesia como prosa literária, não se pressupor que Cohen tem razão ao afirmar, como se viu já, que ‘Traduzir é dar para um mesmo conteúdo duas expressões diferentes’ (p. 42). O mesmo é dizer, a importância suprema de, pelo contrário, se *saber* que, tanto num caso como no outro, traduzir é, sobretudo, recriar na língua de chegada, na medida do possível, a Forma Semântica da língua de partida.

A Forma Semântica é, a par da Forma Morfossintática, um dos principais determinantes do estilo, entendido este termo, como Cohen faz, na acepção de “forma do sentido”.

Ora, o problema de saber que sentido possa ter o termo “sentido”, o problema de “the meaning of meaning”, é, como o próprio Cohen põe em evidência, ‘o mais debatido da linguística contemporânea’ (p. 210).

Segundo ele, ‘A palavra “sentido” designa globalmente aquilo para que o

significante remete’, sendo que, porém, se torna possível ‘distinguir’ no próprio termo “sentido” (afirma o nosso autor) ‘dois elementos diferentes: 1. o referente, isto é o *designatum*, o objecto real considerado em si próprio; 2. a referência, isto é, o correlativo do objecto, o fenómeno mental através do qual ele é apreendido.’ (p. 210)

A isto, Cohen acrescenta que, “De maneira geral, qualquer definição mentalista do sentido é hoje objecto de suspeita.’ (p. 214)

Ora, ao ver-me confrontado com a afirmação de que o referente ou *designatum* é ‘o objecto real considerado em si próprio’, não consigo, por minha parte, deixar de afirmar que, se de alguma coisa se deve suspeitar, é sobretudo de uma tal definição *objectivista* de “referente” e, por conseguinte, de “sentido”.

É que, se o referente do significante “Lua” é, sem dúvida, ‘o objecto real’ que vemos nos céus sobretudo em certas noites, e é, por isso, referente objectivo — é que, se isso se verifica, qual poderá ser, por exemplo, o ‘objecto real’, o refe-

rente objectivo, do significante “lógica”? Ou do significante “amor”? Ou, ainda, do significante “espírito”?

Manifestamente, certos significantes estabelecem referência com *designata* de natureza conceptual ou emocional, ao invés de com *designata* de natureza real, e, por conseguinte, apontam, não para objectos reais (*Wirklichkeiten*), mas sim para realidades (*Realitäten*) de natureza ideal ou emotiva. O mesmo é dizer, de natureza representacional, no sentido de “representação mental” ou *Vorstellung*.

Tudo isto tem a ver com a circunstância de Cohen defender, como já seria de esperar, que se deve entender por “sentido” também o referente (‘o objecto real’), ao invés de apenas a referência — como faz, esclarece ele, ‘A maior parte dos linguistas’, que ‘reserva o nome “sentido” para este segundo elemento.’ (p. 211) Isto é, para a referência.

É que, acrescenta o nosso autor, ‘o facto de que, da prosa à poesia, o sentido seja ao mesmo tempo idêntico e diferente’ só se ‘torna compreensível’ se

se entender que o próprio sentido corresponde ao referente ou *designatum*.

Para ilustrar este seu ponto de vista, e como já seria de esperar, o *objectivista* Cohen escolhe como referente a Lua. Isto é, escolhe como referente um ‘objecto real’ que (tal como acontece com os referentes Sol, Monte Everest, Estrela Polar, etc.) se apresenta, com grande conveniência teórica, na qualidade de Exemplo singular — na qualidade de Exemplo (único) de um Exemplar singular (*conceptus singularis*) —, ao invés de escolher (como referente) a diversidade objectiva de Exemplos que é passível de actualizar infinitamente, para nomear este, o Exemplar comum (o *conceptus communis*) *água*. Ou seja, ao invés de escolher (como referente) a diversidade de ‘objectos reais’ — de *designata* — a que, por exemplo, a designação ou o significante “água” tem referência *in abstracto* (e, por conseguinte, *ad infinitum*), via da sua relação de significação com o conceito ou o significado *communis água*.

As designações “o satélite da Terra” e “aquela foice de oiro”, afirma Cohen, ‘remetem para o mesmo objecto’, a Lua, e, assim sendo, o sentido de ambas ‘É idêntico quanto ao referente’, sem deixar de ser ‘diferente quanto à referência’ (p. 211). Ouçamo-lo, a este respeito:

Os dois tipos de expressão remetem para o mesmo objecto, mas suscitam duas maneiras diferentes de o encarar, dois modos distintos da “consciência de”. Se, portanto, por “sentido” compreendemos o objecto, “o satélite da Terra e “aquela foice de oiro” têm o mesmo sentido. Se, pelo contrário, entendemos o modo subjectivo de apreensão do objecto, então as duas expressões têm sentidos diferentes, que podemos chamar “sentido prosaico” e “sentido poético”. (p. 211)

O grande erro de Cohen é, de novo, pressupor que o conteúdo é sempre autónomo com relação à expressão. Para ele, aquilo a que chama ‘o fenómeno mental através do qual’ o objecto ‘é apreendido’ (p. 210) ou (como se acaba de ver) a maneira ‘de o encarar’, a “consciência de”, constitui tão-somente um ‘modo subjectivo de apreensão’ que não determina o *conhecimento* do próprio

objecto, e não também um modo de o apreender e de o expressar que o capta em maior ou menor extensão-intensão, em resultado de o captar por uma perspectiva específica e, por isso, simultaneamente includente e excludente.

Com relação a isso, considere-se, por exemplo, que, não obstante remeterem para um mesmo referente (considerado *in abstracto*), as designações “água” e “H₂O” configuram dois modos de referência, dois sentidos, que vão de par a par com dois modos de apreensão desse mesmo referente assaz diferentes. Ou seja, para ser mais específico, com dois modos de apreensão que incluem-excluem predicados essenciais do referente *água* muito diversos uns dos outros.

Agora, substitua-se o referente “água” ou o referente “Lua” pelo complexo de representações mentais e de emoções que sempre constituem, por força, o referente interno ou subjectivo (ao invés de ‘o objecto real’) da designação “o meu amor”, e não se poderá deixar de compreender três aspectos que

Cohen, tudo o indica, se recusa a compreender.

Um deles é o aspecto de que, ao nos vermos confrontados com o 'sentido prosaico' da designação "o meu amor", jamais poderemos saber quais serão exactamente os atributos não-essenciais do seu referente. Ou seja, jamais poderemos saber qual será exactamente a realidade interior concreta e específica (o conjunto de predicados não-essenciais) que o caracterizará (o referente) enquanto membro particular da classe abstracta (do núcleo lógico de predicados essenciais) AMOR.

O segundo aspecto é o de que, assim sendo, jamais poderemos saber se o 'sentido prosaico' "o meu amor" e o correspondente 'sentido poético' "o fogo que em mim arde sem se ver" diferirão com relação apenas à expressão ou se, pelo contrário, diferirão com relação também ao referente.

Finalmente, o terceiro aspecto é este: o de que o pressuposto de que essas duas designações ("o meu amor" e "o fogo que em mim arde sem se ver")

não diferirão com relação ao referente jamais poderá invalidar a possibilidade de, enquanto expressões formal e substancialmente muito diferentes, elas, designações (ou referências), captarem e comunicarem atributos do próprio referente de igual modo muito diferentes.

De tudo isto, resulta, de novo, a importância suprema de a tradução tentar conservar na língua de chegada, tanto quanto possível, a forma substancial do texto produzido na língua de partida. E isto, importa repeti-lo, quer quando o próprio texto assume a forma de poesia, quer quando assume a forma de prosa literária.

É que — Pater percebeu-o bem — o texto literário, seja ele prosa ou poesia, caracteriza-se por ser “escrita imaginativa” (“imaginative writing”). Ou seja, escrita por via da qual ‘the composer gives us not fact, but his peculiar sense of fact, whether past or present’ (pp. 7–8).— Sendo que, em resultado disso, acontece, na realidade, que ‘all beauty is in the long run only *fineness* of truth, or what we call expression, the finer ac-

commodation of speech to that vision within.’ (p. 10)

Ora, esse ajustamento (“accommodation”) do discurso à realidade que subsiste apenas no mundo interior e privado do escritor, seja ela realidade pessoal, vivida e sentida em sangue, suor, lágrimas e sorrisos, ou, pelo contrário, realidade de todo imaginativa — ora, esse ajustamento (“accommodation”) só se torna possível por via de o registo do próprio discurso devir o estilo individual (a conjugação subjectivamente objectiva de Forma Semântica e de Forma Morfossintáctica) que mais possa captar e expressar a visão interior a que Pater se refere.

E, por conseguinte, ele mesmo, um tal ajustamento, só poderá subsistir no texto traduzido na medida em que o tradutor for capaz de o detectar no texto original e de o reproduzir na língua de chegada o mais possível. Isto é, com o maior grau possível de “*fineness of truth*”.

É que, como Pater nos faz ver, “all language involves translation from inward to outward.” (p. 34)

É que, por conseguinte, a tradução nunca é verdadeiramente tradução a partir de um *original*, mas sim tradução da *tradução* em que todo o discurso verbal consiste: mas sim tradução, via de uma segunda língua, da *tradução* em palavras, via de uma primeira língua, de uma determinada visão interior. O mesmo é dizer, de um determinado fluxo de imagens mentais ou representações de carácter lógico-imaginativo.

Todo o discurso verbal, seja ele ou não literário, começa, na verdade, na qualidade de discurso-em-representação (*Vorstellung*), ao invés de, como quase sempre se pressupõe, de discurso-em-comunicação.⁸

Para que se possa perceber melhor o que isto significa, pense-se no discurso-em-representação, no discurso *in mente*, como a conjunção sincrónica de som e imagem a que chamamos “filme”, e pense-se no discurso-em-comunicação (seja ele discurso literário ou não) na qualidade apenas da parte sonora dessa

⁸ Estas duas designações, “discurso-em-representação” e “discurso-em-comunicação”, são minhas.

mesma conjunção. Ou seja, na qualidade de *filme sem imagem*.

Ao produzir o seu texto, o escritor encontra-se, por assim dizer, em presença da conjunção de som e de imagem com que depara, instante a instante, no seu mundo interior. E isto, de novo, quer tal conjunção configure uma realidade pessoal e vivida ou, inversamente, uma realidade de carácter totalmente imaginativo.

Ele, escritor, devém artista, e o texto devém arte, diz-nos Pater, ‘in proportion to the truth of his presentment’ (p. 10) das imagens ou representações — do sentido de facto — a que *assiste in mente*. Ou seja, na medida da sua capacidade para substituir as palavras que espontaneamente co-ocorrem com tais imagens mentais (e, em parte, as determinam)⁹ por aquelas que mais possam ser capa-

⁹ Repare-se em que as imagens mentais que aqui são referidas configuram (como o próprio nome “imagem” indica) *linguagem* imaginativa — a qual, sendo imaginativa, e não obstante co-ocorrer, em relação de mútua determinação, com a *apresentação* de conceitos *in mente* (que manifestamente só se torna possível via da linguagem verbal), não deverá ser confundida com qualquer forma de “linguagem do pensamento”, en-

zes de, por si sós, *dar a vê-las* sinestésicamente ao leitor (*dar a ver* as referidas imagens mentais ao leitor).

Todos nós, leitores ou ouvintes, nos encontramos, por força, na situação de receptores e intérpretes de *imagens sinestésicas* que divisamos e reconstruímos em nós apenas tendo por referência os sons (os fonemas) do discurso oral ou os símbolos (os grafemas) do discurso escrito.

Quer o queira ou não, também o tradutor do texto literário — em prosa ou em verso — se encontra, pois, nessa situação.

Só ao tradutor, porém, cabe a difícil tarefa de servir de fiel mediador. Significa isto, a difícil tarefa de construir na língua da tradução não um texto que dê a intuir aos leitores tão-somente a expressão ou a *fisionomia* lexico-semântica dos significantes do original, mas sim um texto que, por via de guardar tanto

tendida esta como linguagem que possa preceder e ser independente da própria linguagem verbal. Ou seja, entendida no sentido da “language of thought, or mentalese”, que Steven Pinker propõe no seu livro *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*.

quanto possível a identidade entre forma e conteúdo do próprio original, seja capaz de suscitar na mente dos leitores, em terceira mão, uma visão interior idêntica à que o autor há contemplado em primeira mão e os leitores do original em segunda mão.

O mesmo é dizer, por outras palavras: a difícil tarefa de tecer na língua da tradução enunciados que, ao invés de desempenharem (com relação aos do original) apenas o papel de correlativo objectivo verbal, desempenhem também, tanto quanto possível, o papel de correlativo subjectivo verbal.

Ora, o tradutor do texto literário só poderá realizar essa difícil tarefa se mantiver a sua atenção insistentemente fixa não nas correspondências lexicais e idiomáticas que se estabelecem em abstracto (no dicionário) entre a língua de partida e a língua de chegada, não nas representações mentais que tais correspondências possam subjectiva e/ou culturalmente suscitar nele, mas sim insistentemente fixa na visão interior autoralmente prototípica (na conjunção

sincrónica de palavra e de imagem ou representação lógico-imaginativa) para que a identidade entre forma e matéria do original o remeter.

O tradutor do texto literário encontra-se, pois, em situação algo idêntica à do *impersonator* que se esforça por reproduzir o mais fielmente possível, via da sua própria voz, a voz — o timbre e as flexões da voz — de um qualquer cantor. Isto é, o registo vocal, o estilo específico, de um qualquer cantor.

No caso do tradutor, porém, o que há especificamente a fazer é *imitar a fisionomia* particular (a conjugação de Forma Semântica e de Forma Morfossintáctica) que possa configurar no texto original, para voltar a citar Pater, ‘that frugal closeness of style which makes the most of a word, in the exaction from every sentence of a precise relief, in the just spacing out of word to thought, in the logically filled space connected always with the delightful sense of difficulty overcome.’ (p. 17)

Atente-se bem nestes três termos: “that frugal closeness of style which

makes the most of a word; “the exaction from every sentence of a *precise relief*”; “the *logically filled space*”.

Por seu lado, o grande escritor encontra-se em situação idêntica à do pintor. E isto dado que, como o próprio Pater afirma, ‘As the painter in his picture, so the artist in his book, aims at the production by honourable artifice of a peculiar atmosphere.’ (p. 18)

Essa “atmosfera particular” — ou até mesmo, na verdade, essa “atmosfera peculiar” — é sempre parte essencial da tecedura verbal de toda a grande ou genial obra literária, e, por conseguinte, também da grande obra literária em prosa. Nela, “atmosfera particular” ou “peculiar”, reside, mais do que em qualquer outro aspecto, o estilo ou o registo verbal deste ou daquele grande escritor, sendo que, se isso acontece, é sobretudo porque, como Pater nos faz ver, todo o génio literário reivindica ‘his liberty in the making of a vocabulary, an entire system of composition, for himself, his own manner’ — a qual é ‘what is essential in his art.’ (p. 14)

Ora, se “the manner of a true master”, o seu estilo próprio, é aquilo que é essencial no texto literário e se se dá a apreender neste último (o texto literário) sobretudo na qualidade de vocabulário *apropriado* que comunica uma visão interior por via de se transubstanciar em identidade entre forma e matéria — ora, se isso acontece, não serão de estranhar, sem dúvida, duas circunstâncias.

A primeira circunstância é a de Pater afirmar, *contra* Cohen, o seguinte:

If music be the ideal of all art whatever, precisely because in music it is impossible to distinguish the form from the substance or matter, the subject from the expression, then, literature, by finding its specific excellence in the absolute correspondence of the term to its import, will be but fulfilling the condition of all artistic quality... of all good art. (pp. 37–38)

A segunda circunstância é, para terminar, a de o próprio Pater dirigir aos tradutores estas palavras (esta admoestação):

The right vocabulary! Translators have not invariably seen how all-important that is in the work of translation, driving for the most part at idiom or construction; whereas, if the original be first-rate, one's first care should be with its elementary particles, Plato, for instance, being often reproducible by an exact following, with no variation in structure, of word after word, as the pencil follows a drawing under tracing-paper, so only each word or syllable be not of false colour... (pp. 14–15)

'So only each word or syllable be not of *false colour*'!— Em oposição ao que inevitavelmente se verificará sempre que, por exemplo, o original exigir traduzir “no **meio**” por “in **the midst**” ou “in **the middle**” e as expectativas culturais ou *en masse* do tradutor o persuadirem a optar pela “cor falsa” de “**among**”.

É que a significação é sempre, por força, ideação e, por isso, sempre se deixa determinar pelas *cores* (pelas expectativas/associações e concomitantes inclusões/exclusões) que lhe advêm da intencionalidade.

É que, não raras vezes, a cultura do tradutor intenciona por ele e pelos leitores da tradução, com a consequência

ridícula de eles mesmos (tradutor e leitores) não idearem a relação significante-significados (a plurissignificação) que o autor há subjetiva-objectivamente intencionado.

DUAS CONCEPÇÕES de “ESTILO”
a de JEAN COHEN e a de WALTER PATER
e as SUAS CONSEQUÊNCIAS
PARA o ENTENDIMENTO da TRADUÇÃO
do TEXTO LITERÁRIO em PROSA

E. J. MOREIRA DA SILVA | PONTA DELGADA | 2013

ISBN 978-989-20-6084-2