

O FAUSTO TRADUZIDO POR A. F. CASTILHO –
ENTRE A TRADUÇÃO E A CRIAÇÃO

Alexandra Marina Albuquerque

Com esta análise da tradução do *Fausto* de Goethe por Castilho pretendo tentar justificar historicamente a tradução de uma obra bastante aclamada na época, de uma língua que o tradutor não conhecia. Esta análise divide-se em duas partes e tem como base um *corpus* composto por: “Prólogo do autor”, “Diálogo Preliminar”, Quadros I e II. Porque não é a fidelidade da tradução que aqui está em causa (até por que ela não existe!) tentar-se-á descrever simplesmente os desvios e explicá-los, sem expressar qualquer juízo de valor. Afinal, toda a tradução, por mais ou menos “adequada” ou mais ou menos “aceitável”¹, tem valor, mais que não seja o de marcar o gosto, as tendências ou a sociedade de uma época.

PARTE I: ESTUDO EXTERNO

1. Produção e Circulação da Tradução de Castilho

1.1 Tradição das traduções do *Fausto* em Portugal até 1872

Como é já de todos conhecido, a “transladação” de António Feliciano de Castilho não foi a primeira tradução do *Fausto* de Goethe. No entanto, e ao contrário do que se tem lido², não foi a tradução dos dois primeiros versos da Dedicatória do *Fausto*, por Garrett, no XVIII capítulo das suas *Viagens na minha terra* a primeira tentativa de dar a conhecer ao povo português a tragédia de Goethe. Já em 1940, numa carta dirigida a A. F. de Castilho³, Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, com quem Castilho se correspondeu alongadamente, dizia o seguinte:

Estou também traduzindo uma série de artigos críticos sobre Goethe, e o seu *Fausto*, que no ano passado saíram na *Revue des Deux Mondes*, e os destino para a *Revista Literária*, e talvez faça tirar exemplares avulsos, para dar uma leve notícia à nossa gente desse mundo novo de poesia e literatura alemãs.

Só mais tarde, e movido pela mesma intenção de divulgar o poema entre nós, Garrett traduz então, como nos diz Manuela Delille⁴, muito timidamente,

os dois primeiros versos da Dedicatória. Como romântico que era, impelia-o igualmente o desejo de nacionalizar o tema, como também nos diz na mesma obra, propondo até escrever-se a história daquele que era considerado o Fausto português: Frei Gil de Santarém.

No entanto, segundo a mesma autora, talvez pela advertência feita por Garrett relativamente à intraduzibilidade dos versos do poeta alemão, só 20 anos mais tarde Agostinho de Ornellas irá traduzir o poema (em 1867 a primeira parte e em 1873 a segunda), depois de ter ficado bastante sensibilizado pela sua temática, ao assistir a uma representação num palco de Berlim. Também José Feliciano de Castilho, mais ou menos por esta altura, terá traduzido *Fausto* com a ajuda de um alemão radicado no Rio de Janeiro, Lämmert, nunca a tradução tendo sido publicada, como nos diz A. F. de Castilho na Advertência do seu *Fausto*. Segundo a mesma fonte, aquela terá sido uma tradução fidelíssima (opinião desde logo discutível, já que Castilho não conhecia a língua do sistema de partida).

Nos anos subsequentes, isto é, finais da década de 60 e princípios da de 70 vivia-se em Portugal uma verdadeira “moda faustiana”⁵, estado de espírito devido principalmente às oitenta e sete representações da ópera *Fausto* de Gounod, muito aclamada entre o público, à qual se seguiram outras representações com tema faustiano no Trindade e no Ginásio, já, no entanto, muito afastadas do principal tema de *Fausto* de Goethe (a condição humana no geral, nas suas ânsias, medos, conquistas e perdas). Explorava-se nelas, principalmente, o drama de Margarida, provavelmente por ser mais a gosto “das nossas gentes” do que um drama de amplitude mais filosófica.

Naturalmente, esta euforia foi sendo acompanhada de traduções, mais ou menos tímidas, de partes da tragédia, versões limitadas, transladações e outras formas, a maior parte delas dadas a conhecer em revistas literárias como a *Folha* ou *Revolução de Setembro*, entre outras, por autores como António Lopes dos Santos Valente, Cândido de Figueiredo, Antero de Quental, Domingos Enes, etc..

De um modo geral, todas estas tentativas de tradução, pelo menos as que se denominavam como tal (Garrett, Antero, etc.), limitaram-se a breves trechos do poema, convencidos que estavam estes tradutores da dificuldade de traduzir a obra do grande Goethe. Foram, portanto, tentativas tímidas e humildes, presupondo sempre serem *belles infidèles* do original.

Castilho, com a sua transladação, vem mostrar uma outra concepção de tradução. Talvez por não acreditar tanto “nas excelências, nas vantagens, no préstimo real e efectivo da tragédia Fausto”⁶ resolve ajuizar de todas as traduções portuguesas que conhecia, acrescidas de outras em francês, prática usual na época, e levar a cabo uma tradução, onde as passagens mais escuras ficassem clarificadas, a vernaculidade ressaltada, a métrica exercida, tudo sob a sua orientação de autoridade literária, de forma a não ofender o grande Horácio.

1.2 A Sociedade Literária da época: entre o *elogio mútuo* e a Geração de 70

Quando a tradução de Castilho foi dada à estampa, em 1872, vivia-se em Portugal um período de instabilidade e de mudança, onde a velha guarda de Castilho e respectivos discípulos, como Mendes Leal, Pinheiro Chagas, Camilo, Júlio Castilho, entre outros, apegados ao formalismo, decretado por Castilho, desenvolviam jogos métricos (corrigindo aqui, emendando acolá), num período onde pouco ou nada se ligava ao conteúdo e se exaltava a importância da forma⁷. Assim, Castilho ditava o bom-gosto da falta de ideias, ornamentadas pela métrica.

Este “bom-gosto” tinha sido já criticamente posto em causa desde a famosa “Questão Coimbrã” (1865/1866) pela “escola de Coimbra”, como Castilho lhe chamou, que, desprestigiando a retórica, relega a forma para segundo lugar, abrindo portas ao reinado do conteúdo crítico, influenciado pela filosofia alemã e pelas novas correntes europeias. Condena-se agora o estilo vernáculo, claro e simples, em favor da subjectividade, que se opõe à “republicazinha literária” (Castilho)⁸, presidida pelo tradutor de Ovídio.

Esta “republicazinha” era, como nos diz Teófilo Braga, uma “pedantocracia, a que se deu o nome de *elogio mútuo*”, para colmatar a falta de temas, acciando-se tudo o que viesse de um poeta de idade avançada, o ancião do clã, i.e., de “homens provados e aguerridos nesta árdua roda-viva que se chama a vida literária” (Júlio Castilho)⁹. Afinal, aquele era “o Mestre” (ibidem) a quem, por isso mesmo, tudo era autorizado e desculpado, salvo por aquela que ficou conhecida como a Geração de 70 (Antero de Quental, Teófilo Braga, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, entre outros), movida por uma outra concepção de bom-gosto, que naturalmente ameaçava a autoridade burguesa.

A última metade do século XIX foi, assim, um período onde escasseou o espírito crítico, a originalidade, e onde tudo tinha sido comodamente reposto no “seu lugar” (aspas minhas), até que novos valores se avistaram.

1.3 Advertência do *Fausto* de Castilho

1.3.1 Objectivo da Tradução

Já conhecemos o contexto em que, em 1871, Castilho decide levar a cabo a sua tradução do *Fausto* de Goethe, o “Imperador Pontífice”, como lhe chama¹⁰. Conhecendo já várias traduções da tragédia, quer em português, quer em francês¹¹, resolve, após se ter apercebido de algumas máculas de “menos clareza” e “menos vernaculidade” na tradução do seu irmão, melhorar esta versão.

Ora, “sendo clareza para este cego um cavalo-de-batalha quase obsessivo”¹², e apesar de considerar a tradução do seu irmão e de Lämmert “interlinear e fidelíssima”¹³, move-o um ímpeto romântico, por um lado de tornar mais português o que ainda era estranho e, por outro, de tornar a tradução mais expressiva, corrigindo as imperfeições do “*Fausto* português improvisado”, como chama à tradução de seu irmão que, note-se, sabia alemão, ao fazer dela um “*Fausto* reconstruído de frase a frase e de palavra a palavra”.

Como se pode concluir, não é a dimensão mais profunda do conteúdo do poema que lhe interessa, apesar de considerar Goethe um autor “tão abtruso no pensamento”, mas, como já vinha sendo habitual, de dar um cunho formal, gramático e linguístico a uma tradução que lhe soara pouco “achegada e conchegada à índole portuguesa”.

1.3.2 Público destinatário

Diz claramente Castilho na Advertência que a sua tradução do *Fausto* se destina “a estudo e meditação de muito boa gente”, fazendo-a de modo a que seja “aceitável aos ouvidos do nosso povo”. É, no fundo, uma tentativa de nacionalização do poema, tornando-o um modelo de linguagem portuguesa, onde os caracteres, como disse Antero de Quental¹⁴, parecem moradores do Bairro Alto, sendo “muito portugueses, assombrosamente vernáculos, prodigiosamente lusitanos”, tanto “que o próprio Goethe não os reconheceria”. Esse era, no entanto, o objectivo aparente de Castilho, ao retirar-lhe tudo o que era menos claro, escusado será dizer, mais próprio do Outro e menos da nossa “índole”.

Se Garrett, Antero e mesmo Ornellas e José F. de Castilho se inferiorizaram frente ao grande cânone, considerando que as suas traduções não estavam à altura dos versos alemães, Castilho, por um lado, faz o mesmo ao tentar descê-lo ao nível “do nosso povo”, já que as traduções anteriores tentavam, sempre que possível, manter um certo tom e estilo elevados, tendo como público destinatário não o povo mas uma classe mais culta. É a veia de educador que pulsa... Por outro lado, liberta-se do jugo escravizante (a que neste século o tradutor estava frequentemente preso) de ser fiel ao original, ao apertuguesar o *Fausto*, substituindo, inclusivamente, nomes próprios e de locais alemães por portugueses.

1.3.3 Estratégia e orientação ideológica

Como já foi referido, Castilho não sabia alemão. Este facto não foi, muito obstante, relevante ou inibidor para aquele autor ao decidir levar a cabo a tradução do *Fausto*. Isso era, para ele, “supérfluo”¹⁵ a “um poeta de consciência” pois, continua, “tudo está em ter quem minuciosamente (...) interpretasse”.

Ora, dispunha, como nos diz, de sete traduções da tragédia – três portuguesas e quatro francesas – as quais, “com a maior severidade da crítica” são ponto por ponto comparadas pelo “júri imparcial incumbido e ávido de liquidar entre tantos depoimentos diversos, muitas vezes confusos e não poucas vezes contraditórios, as máximas probabilidades de certeza, quando a certezas se não chegue”¹⁶.

Subjacente a isto está, como podemos ver, uma concepção muito livre de tradução, onde o tradutor é, acima de tudo, um “intérprete”¹⁷ e um juiz de traduções alheias, com poderes para traduzir seja de que língua for, pois “o que importa é se expressou bem na sua [língua], i.e., com vernaculidade, clareza, acerto e elegância possível, as ideias do seu autor”¹⁸, evitando desta forma (ao acrescentar títulos, cenas, didascálias, etc.), o perigo de “perplexidades, muitas dúvidas, muitos perigos de desacerto”¹⁹.

Longe da ideia de tradução como *belle infidèle*, parece aproximar-se mais da tradução “canibal”, apagando a diferença do outro, despojando-o de toda a “estranheza”²⁰, adaptando-o, o mais possível, ao sistema de chegada, perdendo-se por vezes completamente de vista o original que serve de mero pretexto à criação narcísica, à repetição do conhecido. Afinal, só o conhecido é controlável, não oferecendo qualquer ameaça à autoridade e ao estipulado

bom-gosto e bom-senso, principalmente quando é retocado por “mãos de mestre”²¹.

PARTE II : ESTUDO INTERNO

1. Desvios

Os desvios desta trasladação são tantos e, não poucas vezes, tão complexos que, dada a extensão desta análise, não será possível ilustrá-los exaustivamente, mesmo limitando-se este *corpus* ao “Prólogo do autor”, “Diálogo preliminar”, “Quadro I” e “Quadro II”. Como tal, tentarei dar uma amostra dos desvios predominantes, com um objectivo puramente descritivo, tentando, sempre que possível, avançar com uma explicação para os mesmos.

1.1 Forma

Logo na primeira página, um leitor atento e conhecedor do texto original constata que a “Zueignung” de Goethe foi traduzida por “Prólogo do autor”. O sentido é, de facto, completamente diferente, mas não será mais *claro* a um árca que o poeta peça inspiração à Musa antes de iniciar uma obra de tão grande alcance? Na verdade, a peça já tinha sido escrita muito antes, pelo menos em grande parte, mas isso não é, de maneira nenhuma, lógico para um poeta como Castilho, para quem as Musas são ingrediente indispensável. O que leva ainda a pensar assim é o facto de Castilho ter traduzido o primeiro verso da “Dedicatória” por “Tornai-me a aparecer(...)”, quando no original se lê “Ihr naht Euch wieder (...)”, adaptando-se a opção do tradutor perfeitamente à intenção expressa no título. Para além disso, acrescenta ao poema uma didascália que não existe no original, em relação à situação do poeta, fenómeno que se repetirá ao longo de todo o *corpus*, nomeadamente ao optar pela divisão em Quadros e Cenas.

Quanto à forma métrica e ao esquema rimático, há também desvios a ter em conta. A “Dedicatória” do *Fausto* de Goethe, e grande parte do texto, é composta por quatro estrofes de oito versos em oitava rima, esquema também bastante conhecido entre nós, desde há muito. No entanto, Castilho traduz este trecho em verso alexandrino, de rima emparelhada, não respeitando a divisão das estrofes, mantendo, no entanto, entre hiperenrichimento e resumos, os mesmos 32 versos.

Esta opção, se bem que desnecessária pois existia um equivalente, é, todavia, compreensível quando, no Prefácio ao poema “Mocidade” de Pinheiro Chagas, Castilho elogia a modernidade e o lirismo do verso alexandrino (p.219), condenando a oitava rima por “ofensa da razão, e perda grave para o bom-gosto” (Castilho)²². Assim, como para Castilho traduzir é também corrigir, substitui o mau-gosto de Goethe pelo bom-gosto jacobino e liberal do verso alexandrino.

O “Vorspiel auf dem Theater” traduz Castilho por “Diálogo preliminar”. Também aqui se não pode argumentar que tenha sido a ignorância da língua alemã, desculpa para muita coisa, a causa de semelhante desvio, senão muito mais a interpretação do tradutor-juíz, que parece não concordar muito com o título. Desaparece também agora a rima, optando-se pelo verso branco, que se mantém, sempre com um certo ritmo, até aparecer uma passagem de teor mais romântico ou filosófico, fazendo-se, então, novamente uso da rima.

O “Prolog im Himmel” será traduzido por “Quadro I”, seguido das respectivas notas cénicas, em grande parte criadas pelo tradutor. A divisão é mais uma vez imposta ao texto de partida, que é manipulado sob a bandeira do “bom-gosto”. Também a “Primeira parte da tragédia” assume, na tradução de Castilho, a designação de “Quadro II”, introduzindo-se mais uma longa indicação cénica.

Estas divisões em cenas e a designação de quadros às partes da tragédia transformam, sem dúvida, a tragédia de Goethe numa peça teatral muito mais clara (também organizada e convencional), despojando-a, conseqüentemente, da originalidade de ser uma peça que, mais do que uma tragédia, é uma epopeia do ser humano.

1.2 Estilo e linguagem

Não são, de todo, apenas os esquemas rimáticos e os títulos que mudam. Também a estilística do texto e o registo das personagens sofrem alterações devido, provavelmente, ainda e sempre ao pressuposto bom-gosto. Deste modo, logo no “Diálogo Preliminar”, podemos notar que a fala do cómico parece ser um pouco mais poética do que no original, principalmente quando fala de amor, onde se nota, ainda, um fenómeno de hiperenrichimento, bastante comum aliás ao longo do *corpus* analisado, perdendo, desta feita, um pouco o tom jocoso que o caracteriza.

O empresário parece também ter um discurso muito mais coloquial em Castilho do que em Goethe (Diálogo Preliminar, p.19-20), ao utilizar vocábulos e expressões como “repimpam-se”, “embasbacar-se”, “estou nas minhas três quintas”, etc. No entanto, talvez por pejo, quando a linguagem da mesma personagem no original é mais coloquial e “baixa” (cf. Goethe, v. 125-126), Castilho transforma a “prostituta” de uma estrofe, no “seio nu e delirante de Phryné” (cf. Castilho, v. 134-136), alterando completamente o registo, dando-lhe uma auréola clássica.

Note-se, ainda, que todo este diálogo está em verso branco, existindo para além do hiperenchimento (v. 175-177, 188, 193-195, etc.) “contracções” de versos – resumindo-se por vezes dois versos num ou mesmo numa expressão (ex. “às rebatinhas” v.51, “volitar” v. 228, etc.), quando se refere a um assunto menos empolgante – e cortes nos versos, o que acontece ao longo de todo o *corpus*, como por exemplo:

a dita agridulcíssima; a energia
do aborrecer, do amar. Oh! restitui-me se
podes, restitui-me a mocidade! (v.214)

o que modifica completamente o ritmo do poema traduzido.

A adjectivação é também um ingrediente muito mais generoso em Castilho do que em Goethe. De facto, várias vezes acrescenta adjectivos a substantivos que aparecem isolados no original (ex.: v. 253-54, v. 273, 443, 485, etc.), ou lhes muda o grau, normalmente para um superlativo (ex.: agridulcíssima, v. 214; boníssima, v. 219). É mais um “floriado”, tão caro a Castilho.

Já em relação a Mefistófeles, podemos dizer que o registo de linguagem é bastante coloquial e popular, aproximando-se do original, salvo quando, por exemplo, no meio do seu “palavriar” (v. 293) aparecem marcas do que Vasconcelos chamou de “latinismos pedantescos e lugares-comuns”, como por exemplo “*ab initio*” (v. 301). Estes “latinismos” aparecem, fundamentalmente, no “Diálogo Preliminar”, o que é talvez revelador de uma certa tentativa de Castilho elevar o diálogo com Deus e os discursos dos arcanjos, perpassando-lhe a linguagem de Horácio.

Não obstante todo o classicismo que transpira da obra, não se pode, contudo, negar a presença de passagens onde se pressente muito mais o romantismo, principalmente quando o assunto se presta a tal. Um exemplo disso

mesmo podemos encontrá-lo na página 41, onde Castilho traduziu “Trübsel’ger Freund” (lua) por “melancólica amante”, um topos típico dos românticos.

Por outro lado, em certas ocasiões, usa expressões que o referido autor já considera de “baixa-gíria” – como por exemplo “mestre cuque”²³ (v. 101), “súcia” (v. 287), e ainda o aportuguesamento de “Ragout”, que Castilho traduz por “chanfana” (v. 101).

Estes são alguns exemplos de como Castilho conseguiu reunir um pouco de tudo na sua transladação; da “baixa-gíria” ao mais “pedantesco” latinismo, oscilando o registo das personagens entre estes dois pólos, mesmo que nem sempre equivalentes no original.

Quanto ao estilo, e se Castilho escreve quase a totalidade da sua tragédia em verso branco, trechos há em que, como no caso do “Prólogo do Autor”, o ritmo, a métrica e a rima mudam. Um exemplo bem claro disso mesmo é, à semelhança da fala do Espírito no “Quadro II”, a quebra no discurso de Fausto quando, ao monologar insatisfeito com o saber livresco (sempre em verso branco e em metro decassilábico predominantemente), depara com a “âmbula de vidro”, tradução também bastante “delirante”. Aí, o discurso, onde está implícito o suicídio, é interrompido, o decassílabo branco substituído por versos de 7 sílabas, com rima entrelaçada.

1.3 Marcas do tradutor-autor

Esta obra é quase toda ela perpassada pela impressão digital de Castilho, salvo raros trechos que, surpreendentemente, são de uma grande literalidade (v. 47, 53, 121, 151, 155-160, 183-186, etc.). Só o não é totalmente, porque Castilho o designou como “Poema dramático transladado a português”. Ora “transladar”, segundo Almeida Costa²⁴, significa em primeiro lugar “transferir de um lugar para outro” significado que não podia corresponder melhor ao acto de Castilho: transferir uma obra do espaço europeu para a sua “Republica-zinha”, servindo-lhe obviamente de pretexto para algumas (muitas!) considerações e indicações.

As suas marcas oscilam entre a opinião expressa (v. 173, 244-46 e 684) e indícios das suas tendências e preferências poéticas. Aqui ficam alguns exemplos: no “Diálogo Preliminar”, o poeta, que no original é “poeta dramático”, aparece em Castilho como “homem idoso” (pág. 19), muito mais valioso para Castilho do que qualquer poeta, principalmente os jovens (lembremo-nos

da Questão Coimbrã!). Afinal, só um poeta com experiência pode produzir grandes obras²⁵! Laivos daquela Questão vemo-los ainda na referência à *actualidade* (v. 69) por oposição à *posterioridade* (v. 74). Curioso nesta oposição é, também, o paralelo que parece existir com o “efémero” e a “eternidade” de que se falava na “Advertência dos Editores” ao *Tratado de Metrificação Portuguesa*: o primeiro relacionado com a não preocupação com a *forma* (Geração de 70) e a segunda embelezada e valorizada por ela (Castilho).

A vantagem da idade do poeta pode ainda notar-se nos versos 228-230, ao traduzir “Pflicht” (missão do poeta) por “é jus de idade”, ao falar-se de liberdade de criação e de expressão do poeta, que ao invés de unir os Deuses, os “despacha” (v. 169), pois ocupa-lhes o lugar.

Curiosas ainda neste sentido, são também as amiudadas vezes que a palavra “mestre” aparece na tradução de Castilho: “mãos de mestre” (v. 46), “Padres mestres” (v. 204), “o mestre” (v. 619), “Mestre divino” (v. 920) sempre referentes ao poeta, idoso, pois claro, o que nos remete imediatamente para a pedantocracia literária do século XIX português, onde existia a autoridade, i.e., o mestre, que devia ser idolatrado por todos.

NOTA FINAL

Com os elementos apresentados, embora limitados à extensão deste trabalho, espero ter conseguido mostrar o quanto esta tradução é uma tradução histórica e também bastante marcada pelo seu autor.

Foi apenas mais um exercício de metrificação? É uma pseudotradução? Foi um erro? Não é fiel? Estas são algumas das perguntas que não têm resposta aqui, e cuja resposta não é, de todo, simples. Afinal, como diz o Empresário *de Castilho* (sublinhado meu), “Quem uma vez se recebeu co’a musa, / ganhou jus marital; resiste? obrigue-a.” (V.239-240), que é, indiscutivelmente, o que Castilho parece fazer bastas vezes ao longo da sua trasladação.

Mais do que as minhas palavras, são esclarecedoras as do poeta-tradutor no criticar-se qualquer tradução deste tipo:

Talvez pelo erro de se cuidar que o tradutor não é autor, que na versão mais fiel não cabe muita criação (...) ²⁶.

O que clarifica que fidelidade e criação não são, para ele, antónimos, mas se interrelacionam, completando-se, o que para a época é, convenhamos, uma perspectiva bastante *moderna*.

¹ J. Lambert, “A Tradução”, *Teoria Literária*, org. M. Augenot *et al.*, Lisboa, 1995.

² M. Delille, “A Recepção do *Fausto* de Goethe na Literatura Portuguesa do Século XIX” in *Runa* 1, 1984 e L. Scheidl, *Fausto na Literatura Portuguesa e Alemã*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

³ Cf. L. Silveira (org.), *Cartas de António Feliciano de Castilho e de Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara*, Documentos da Biblioteca Pública de Évora, Évora, Minerva Comercial L.da., s/d.

⁴ Cf. M. Delille, “A recepção do *Fausto* de Goethe na Literatura Portuguesa do século XIX”.

⁵ Cf. M. Delille, “A recepção do *Fausto* de Goethe na Literatura Portuguesa do século XIX”.

⁶ A. F. Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, “Obras Completas de António F. de Castilho, nºs 55 e 56”, 5ª edição, vol. I e II, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1908, pág. 12.

⁷ Cf. B. Moniz, *A. Literatura Portuguesa no século XIX*, “Cadernos Culturais nº53”, 2ª Edição, Lisboa, Inquérito, s/d.

⁸ Citado por A. Ferreira e M. J. Marinho, in *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã 1865/1866)*, “Temas Portugueses”, 2ª Edição, Vol. I, I.N.C.M., 1985.

⁹ Citado por A. Ferreira e M. J. Marinho, in *Bom Senso e Bom Gosto*.

¹⁰ A. F. Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, “Obras Completas de António F. de Castilho”, pág. 7.

¹¹ Esta língua era, na época, o principal filtro transmissor da cultura e literatura europeias.

¹² B. Martocq, *Molière, Castilho e a Geração de 70*, Separata do nº28 (Nov. 1975) da Revista Colóquio / Letras, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

¹³ A. F. Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, “Obras Completas de António F. de Castilho”, pág. 9.

¹⁴ Citado por J. de Vasconcelos, in *O Faust de Goethe*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1872.

¹⁵ A. F. Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, “Obras Completas de António F. de Castilho”, pág. 13.

¹⁶ A. F. Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, “Obras Completas de António F. de Castilho”, pág. 12.

¹⁷ A. F. Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, “Obras Completas de António F. de Castilho”, pág. 9 e 13.

¹⁸ A. F. Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, “Obras Completas de António F. de Castilho”, pág. 14.

¹⁹ A. F. Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, “Obras Completas de António F. de Castilho”, pág. 15.

²⁰ A. F. Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, “Obras Completas de António F. de Castilho”, pág. 12.

²¹ A. F. Castilho, *Fausto – poema dramático, transladado a português*, “Colecção Civilização”, Porto, Livraria Civilização, 1938, v. 46.

²² Citado por A. Ferreira e M. J. Marinho, in *Bom Senso e Bom Gosto*, pág. 219.

²³ “Termo adulterado do inglês cook, que usam os garotos de Lisboa” in Vasconcelos, op. cit.

²⁴ J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8ª edição, Porto, Porto Editora, 1999.

²⁵ De facto, no discurso do poeta nota-se por vezes a influência da actividade de Castilho, por exemplo ao falar em “recesso aberto a poucos”, quando se refere à actualidade do poeta (lembremo-nos de republicazinha).

²⁶ Citado por A. Ferreira e M. J. Marinho, in *Bom Senso e Bom Gosto*, p. 191.

BIBLIOGRAFIA

BARRENTO (org.), *Fausto na Literatura Europeia*, s/1, apáginastantas, 1984.

BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa V – O Romantismo*, “Livros de Bolso Europa – América”, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d.

CASTILHO, António Feliciano, *Fausto-poema dramático, transladado a português*, “Colecção Civilização”, Porto, Livraria Civilização, 1938.

———, *Tratado de metrificação Portuguesa*, “Obras Completas de António F. de Castilho, nºs 55 e 56, 5ª edição, vol. I e II, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1908.

———, *Poesias*, selecção de João de Almeida Lucas, “Clássicos Portugueses”, Lisboa, Livraria Clássica, 1963.

———, *Memórias de Castilho*, Instituto de Coimbra, 2º Edição, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.

DELILLE, M. Manuela Gouveia, “A recepção do *Fausto* de Goethe na Literatura Portuguesa do século XIX” in *Ruma* 1, 1984.

FERREIRA, Alberto; Maria José Marinho, *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã 1865/1866)*, “Temas Portugueses”, 2ª Edição, Vol. I, I.N.C.M., 1985.

KAYSER, Wolfgang, *Análise e interpretação da obra literária*, 7ª edição, Coimbra, Arménio Amado, 1985.

LAMBERT, José, “A Tradução” in *Teoria Literária*, org. M. Augenot et al., Lisboa, 1995.

MARTOCQ, Bernard, *Molière, Castilho e a Geração de 70*, Separata do nº28 (Nov. 1975) da Revista Colóquio / Letras, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

MONIZ, Barreto, *A Literatura Portuguesa no Século XIX*, “Cadernos Culturais nº53”, 2ª Edição, Lisboa, Inquérito, s/d.

SCHEIDL, Ludwig, *Fausto na Literatura Portuguesa e Alemã*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

SILVEIRA, Luís (org.), *Cartas de António Feliciano de Castilho e de Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara*, Documentos da Biblioteca Pública de Évora, Évora, Minerva Comercial Lda., s/d.

SIMÕES, João Gaspar, *A geração de 70-alguns tópicos para a sua história*, “Cadernos Culturais”, nº100, Lisboa, Inquérito, s/d.

VASCONCELOS, Joaquim de, *O Faust de Goethe*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1872.