

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA¹
EM *LOLITA* DE VLADIMIR NABOKOV E DE STANLEY KUBRIK

Manuela Veloso

Es irren auch die Besten in den Wörtern,
Wenn sie Leisestes bedeuten sollen
Und fast Unsägliches.
(R.M.Rilke, *Brief an einen jungen Dichter*)²

A obra literária é viva como um organismo e move-se num eixo de intertextualidades. São, por conseguinte, prometedoras as potencialidades que a exploração deste tema encerra no âmbito dos Estudos de Tradução, à luz de uma abordagem comparativista e interartes. Assim, o enfoque do presente artigo é posto no dialogismo que uma adaptação cinematográfica pode constituir, como etapa, no processo da tradução de um texto literário.

Na sua qualidade de terceira linguagem, este tipo de material extra-literário secunda de forma única o caminho a percorrer entre a *entrada* e a *saída* de um texto. Sendo que o objecto do nosso estudo será um texto literário – *Lolita* (1959) de Vladimir Nabokov –, afigura-se-me de relevante interesse a exegese de uma recepção fílmica como instrumento metodológico. Na verdade, a tangibilidade do visível pode obstar ao mimetismo na tradução, quando os equivalentes literários, culturais e linguísticos são difíceis de encontrar. A adaptação cinematográfica a que me vou reportar é *Lolita* de Stanley Kubrik (1961), por me parecer materializar visualmente, de forma magistral, o pigmento verbal subjacente à energia do texto de partida³. Walter Benjamin, ao falar do objectivo central da tradução – o da reciprocidade das línguas – alerta para o ocultamento que lhe é inerente, sendo possível deslindá-lo a um nível embrionário⁴:

This representation of hidden significance through an embryonic attempt at making it visible is of so singular a nature that it is rarely met with in the sphere of non-linguistic life. This, in its analogies with symbols, can draw on other ways of suggesting meaning than intensive – that is, anticipative, intimating – realization.

Até que ponto é possível *exibir* palavras? Tal questão suscita de imediato a inevitabilidade de reflectir sobre aspectos de natureza intersemiótica, bem como a indagação sobre as diferentes finalidades da tradução literária, questão já visada pelas tendências mais recentes dos estudos de tradução. Exemplo de tais tendências são as escolas alemãs de Leipzig e Heidelberg que, desde os anos 60, têm vindo a falar de uma nova ciência, a da Translatologia. Em “Translatologia – Uma Ciência Alemã?”⁵, Renato Correia 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.” Ezra Pound, que defendia a *interpretative translation* ou *translation of accompaniment*, conseguiu intruduzir no mundo ocidental múltiplas formas de escrita alternativa, como o verso aliterativo ou *haiku* japonês, através da tradução. À domesticação na re-escrita que é a tradução, T.S. Eliot chamava interpretação⁶.

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”. 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”⁷.

Kubrik usa a escrita para a dirigir ao espectador e exprime-se através dela. Atribuindo uma sensibilidade particular ao valor arbitrário das palavras, usa a metáfora da imagem para *fazer dizer*. Rompe com a narrativa clássica e desenvolve uma sintaxe fílmica muito própria, enveredando por um experimentalismo que funciona ao nível do símbolo e da contemplação visual e auditiva. É um criador *ex-nihilo*, que é capaz de traduzir o indizível, servindo-lhe o *olhar* de filtro ao que *lê*.

Lolita começou por interessar Kubrik, precisamente por ser considerado um filme impensável ou, pelo menos, impossível de montar. Num artigo intitulado “Le Cinéma et les Mots”⁸, Stanley Kubrik afirma que o melhor romance para fazer um filme não é um romance de acção, mas sim um romance virado para a vida interior das personagens. Numa tal adaptação, o realizador dispõe

de toda uma gama de sentimentos e pensamentos, que lhe permitem desencadear uma sucessão de peripécias filmicas, responsáveis pela correlação com os objectivos do conteúdo psicológico do texto que lhe serve de base. A natureza intimista do romance de Nabokov, por sinal um diário, propõe, na perspectiva de Kubrik, uma dramatização pertinente aos níveis do implícito e do sugestivo, sem que seja necessário pôr os actores a proferirem frases com significação literal, desde que a integridade estética da obra literária seja mantida. A adaptação cinematográfica não se justapõe, nem substitui a escrita, proporciona-lhe, sim, ver-se projectada, complementarizada.

“*Rhyme rhymes with crime*”, diz Vladimir Nabokov no seu ensaio “Problems of Translation: *Onegin* in English”⁹, em que alerta para o vastíssimo espectro de especialidades que é preciso articular, para se atingir uma relação genuína entre o original e o translato – no caso *onegin* (*ennui, the blues, Weltschmerz, melancolia*):

Anyone who wishes to attempt a translation of *Onegin* should acquire exact information in regard to a number of subjects, such as the Fables of Krilov, Byron’s works, French poets of the eighteen century, Rousseau’s *La Nouvelle Héloïse*, Pushkin’s biography, banking games, Russian songs related to divination, Russian military ranks of the time as compared to Western European and American ones, the difference between cranberry and lingenberry, the rules of the English pistol duel as used in Russia, and the Russian language.

Na adaptação que Kubrik fez de *Lolita*, há uma estética em jogo, como numa peça de música ou na pureza de uma fórmula matemática. Esta adaptação foi desde o início discutida com Nabokov. Curiosamente os maiores problemas que advieram de tal discussão prendiam-se muito mais com fenómenos exteriores, quer à estética nabokobiana, quer à kubrikiana, ou seja, a grande questão era do foro ético: será que no filme Humbert Humbert se vai deitar com Lolita? De facto, ambos decidiram que a componente erótica patente no livro seria retirada do écran: os *fade-outs* encarregar-se-iam do implícito. A pressão da Legião Católica da Decência, bem como de outras instituições moralizadoras da altura nos E.U.A. era muito forte. A preocupação do *casting* em escolher uma Lolita (Sue Lyon) de 14 anos e não de 12, como no romance, é disso paradigmática e foi bastante polémica: havia quem considerasse Sue Lyon demasiado pepsi-cola, alta, loura, *yankée* e pateta. Tal facto aponta para a fatalidade de ter que se atentar ao enquadramento cultural, sociológico, político,

ontológico, etc. que antecede uma tradução literária, bem como, paradoxalmente, para a necessidade de ultrapassar um dado estranhamento contextual, quando se faz uma tradução interlínguas/linguagens, de forma a que se *espele* a intenção do texto original, já que não é possível clonar um texto noutra língua. Quando esse texto é de ficção, a resistência à tradução torna-se ainda maior. Ao falar do *fantástico*, Lawrence Venuti afirma, citando Tzvetan Todorov¹⁰:

The fantastic undermines the transcendental subject in realist discourse by creating an uncertainty about the metaphysical status of the narrative. [...] Confronted with the fantastic, the reader experiences what Tzvetan Todorov calls a “hesitation” between natural and supernatural explanations: “The fantastic lasts only as long as a certain hesitation common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive derives from ‘reality’ as it exists in the common opinion.

A história de *Lolita* é a de uma ninfeta, que transformou a atitude de Humbert Humbert (James Mason) face à convivência com a vida e com os outros. O seu nome é indício da sua duplicidade: Dr. Jekyll ou Mr. Hyde? O professor de literatura, consultor chefe de um filme existencialista em Hollywood, tradutor de sucesso de poesia francesa, é convidado como palestrante no Beardsley College em Ohio, pelo que viaja de Inglaterra até aos E.U.A. e se instala na instância de Ramsdale, New Hampshire. Deslumbra-se com Lolita – Dolores Haze – e casa, horrorizado, com a mãe desta, Charlotte Haze (Shelley Winters), por ser a senhoria do quarto que lhe viria a proporcionar *familiaridade* com a sua filha. Não fosse Clare Quilty (Peter Sellers) – *clearly guilty* – o “oriental minded genius” a desdobrar-se em múltiplas facetas de sedutor – física e verbalmente grotescas (dramaturgo, polícia estatal, Dr. Zemph, o psicólogo alemão) –, quiçá esta comédia negra se teria ficado pela sátira social, sem se transformar em farsa trágica. O académico Humbert Humbert, alter-ego de Quilty, mata-o e assim se auto-aniquila, morrendo pouco tempo depois de trombose coronária, na cadeia à espera de julgamento. Ninguém sobrevive à perda do seu próprio *doppelgänger*.

O final do romance surge no filme em *flash back*, anunciando, desde logo, a tragédia convertida em sátira até à última instância. Por entre uma panóplia de objectos anacrónicos – desarrumados no tempo, no espaço e na lucidez –, veiculadores da subversão de valores e perspectivas do seu habitante, Humbert irrompe pela casa de Quilty, apontando-lhe uma arma. Quilty continua a metamorfosear-se em personagens paradoxais (de Spartacus a texano inculto),

desafiando Humbert – num jogo de ping-pong – e lembrando-lhe que “It’s not really who wins, it’s how you play, like the champs”. Com preliminares de uma clarividência letal, Quilty chega a alertar Humbert para o facto de ter cinquenta e dois cenários a seu favor, de ser um dramaturgo e de saber tudo sobre a tragédia, comédia ou fantasia do seu interlocutor. Quilty troça de Humbert, por este tentar expelir da sua mente o espectro da morte lenta de uma cumplicidade perniciosa, sem deixar de se regozijar com a sua capacidade de olhar para o deprimente espectáculo da sorte humana, de forma tão implacável, que reduz toda a situação ao absurdo. Humbert Humbert cai na sua própria cilada.

Depois de ter realizado *Lolita*, Kubrik tornou-se um dos maiores realizadores do mundo, apesar da genialidade de toda a sua filmografia (ex: *2001 – Space Odyssey*, *A Clockwork Orange*, *Dr. Strange Love*, *Eyes Wide Shut*). “O Senhor Kubrik é um artista”, diz Nabokov¹¹, referindo-se ao trabalho que ambos tinham desenvolvido em torno de *Lolita*, uma vez que, segundo Nabokov, aquilo que conferia ao romance o seu charme provocador foi contornado por Kubrik de forma sublime. Em boa verdade, estamos perante um filme em que a significação profunda se nos escapa, sentimos que o sentido se dilui e, simultaneamente, compreendemos que se trata de algo que não se pode circunscrever à palavra.

Kubrik sempre afirmou não ser um escritor, não obstante o seu enorme apreço pelos livros. Tal como André Breton dizia a propósito da fotografia, também o objectivo de Kubrik é o de registar ideias. Martin Scorsese fez notar que “ver um filme de Kubrik é como olhar do cume de uma montanha. Ao elevarmos o olhar, perguntamo-nos como é que alguém pode ter chegado até tão alto”¹². Oliver Stone teve que convir que “Kubrik conferiu inteligência ao cinema”. A sua capacidade de nos fazer rir nos momentos mais dolorosos é rara no cinema. O seu extremo humor negro constitui um importantíssimo ingrediente na sua forma de contar histórias. Com a cumplicidade do soberbo Nabokov, do portentoso James Mason e do inexorável Peter Sellers, em *Lolita* Kubrik faz uma análise séria da vulgaridade americana e da respeitabilidade burguesa.

O filme é narrado por Humbert Humbert, ele próprio *autor-personagem* do diário no texto de Nabokov. É ele que relata o que aconteceu, o que vai acontecer, o que está a ser sentido, mantendo-se uma implacável distância entre o que se vê e o que se ouve. O espectador fica entregue à voz manipuladora do

narrador, à ambigüidade iconográfica e dramática gerada pelos *zooms* (frequentemente a personagens que estão a ouvir e não a falar), *travellings*, fontes de luz, contrapontos musicais, trucagens, opacidades, rapidez na montagem, bem como a ofensiva do *flash-back* inicial.

Nos filmes de Kubrik, a comunicação opera-se muito mais aos níveis da imagem e da música, sendo que a voz está para além das palavras. Como dizia Valéry, há uma relação íntima entre a voz, alma e a verdade. Regra geral, o silêncio é um sintoma (o jornal que esconde Quilty). Num artigo intitulado “Le Silence et la Voix”, quase todo debruçado sobre o filme *Lolita*, Yannick Lemarié diz “La voix devient autonome et abandonne le corps à son mutisme.[...] la mort de l’homme passe par la mort du Verbe”¹³, e exemplifica com cenas de *Lolita*, como a da estrada branca – *Leitmotiv* da ténue fronteira história e pré-história, palavra e mutismo, os diálogos interrompidos, as conversas de Charlotte Haze, mãe de Lolita, com o seu defunto marido – Mr Haze, a “alma da integridade” –, através das suas cinzas. A voz não é sempre transparente: decompõe-se, imigra, perde-se (veja-se Quilty a usar o sotaque alemão – quando surge como Dr. Zemph – para enganar Humbert Humbert, ou o sotaque texano para o ridicularizar). A voz do eco é outro artifício usado por Kubrik: pode passear-se pelos quatro cantos do ecrã, de forma a que o espectador não saiba de onde ela vem, funcionado como paradigma do poder da palavra, ainda que dissimulado. Frequentemente a guerra começa quando as bocas se abrem – afirma Yannick Lemarié: “é a voz contra a voz” (a de Lolita contra a do professor de literatura, que acaba por ter um ataque de repressão da libido da adolescente – na sua condição de pai/amante, depois do teatrinho em que ela participou à sua revelia, proibindo-a de sair e passando ao tom inquisitorial); a voz artificial (ao telefone) contra a voz natural (quando Quilty ameaça Humbert).

O translato cinematográfico de que aqui se tem falado aponta para os pesos e medidas que é preciso pôr entre a palavra e as *moedas de troca*, inerentes à tradução. Em “Cinema and the Novel”, Italo Calvino¹⁴ evidencia a hegemonia da visualização das palavras:

[...] to find the elements common to a series of written words (such as a novel) and a series of moving photographs (such as a film) we must examine this flow of words or photograms and isolate the particular chain of narrative images.

A adaptação cinematográfica faz, por natureza, juz à tradução interpretativa. É a projecção de uma leitura possível, que desencadeará novos dialogismos e que aponta para a dimensão utópica da tradução de que fala Lawrence Venuti: “it does express the hope that linguistic and cultural differences will not result in the exclusion of foreign constituencies from the domestic scene”¹⁵.

O texto de Nabokov está impregnado de um humor, uma ironia, uma ansiedade tão cosmopolitas, quanto filmáveis. *Lolita* integra um universo mental, em que os elementos narrativos postos em cena por Kubrik constituem símbolos, cuja proposta é dinamitar a boa consciência de uma sociedade americana hipócrita, cujos corolários bloqueiam a própria natureza do bem. Cunhado como um texto/filme sobre pedofilia, aborda, sim, a condição masculina assente num esquema patriarcal. *Lolita* não deve ser encarado apenas sob o ângulo psicológico, mas também num eixo sociológico e cultural que apresenta as variantes de masculinidade como questão central. O discurso duplo é óbvio quando se atenta na maldade do ciúme, no seu desejo dominador de exercer um poder absoluto sobre o arquétipo da mulher-infantil – Lo –, mito eterno da ficção masculina, que corrompe o poder paternal, pervertendo uma norma afectiva. Um outro tipo feminino que aqui acaba por se evidenciar é o da mulher masculinizada, símbolo da cumplicidade muda: a acompanhante de Quilty, seu acessório enigmático. Quilty, alter-ego polimórfico de Humbert, encarna o sedutor/artista que cultiva o *carpe-diem*, bem como o polícia/lei contemporâneos, ou o encarregado de educação extra-doméstica de Lolita – Dr. Zemph, o pseudo-psicólogo da escola. Quilty assume três personagens, mas poderia assumir uma infinidade delas. Com a grandiosa colaboração de Peter Sellers, Kubrik re-inventa o papel de Quilty, materializando o delírio verbal da personagem(ns), que, tal como surge no texto de Nabokov, impediria a intervenção de uma câmara.

Quilty é assassinado, tendo como esconderijo um quadro que representa um protótipo da mulher idealizada, mas irreal. Esta cena, que, no filme, anuncia um tom trágico-cómico, de interesse mental e sociológico, está para além do drama individual. *Lolita* gravita em torno de personagens masculinas que, quando confrontadas com as suas convicções, os seus desejos e pulsões, se verão impelidas a questionar a razão normativa e a visualizar os seus fantasmas.

Tanto para Nabokov, como para Kubrik, as heroínas, a menos que se defendam dos ataques dos homens, são transformadas em objectos. É Quilty –

na sua faceta de Dr. Zemph – quem diz a Humbert Humbert: “You and I are the symbols of power. [...] She either has exceptional control or she has no control at all”. No final, Lolita assume o estatuto de pateta: desleixa-se, acomoda-se, engravida de um qualquer Nick – por sinal surdo – e torna-se num *vegetal* com óculos. Fica claro, quer no texto, quer no filme, que a subjectividade é destruída por estruturas monolíticas e desumanizadas. Tanto em Kubrik como em Nabokov há diatribe no ar. Kubrik estrutura a narrativa justamente através dela, o que confere ao espectador a postura de observador privilegiado, ao mesmo tempo que brinca com as suas expectativas perceptuais.

A instrumentalização do olhar por parte de Kubrik transforma-se em instrumentalização ficcional, quase voyeurista, como em Nabokov. O visível esconde-se no invisível, revelando-o. Kubrik filma o olhar, quer através the *close-ups* aos olhos, quer através de longos *travellings*, sugerindo o que no texto de Nabokov nos é proporcionado pela via da tangibilidade do real, em que há uma espécie de jogo das escondidas com o leitor: é uma prosa rápida, mas com oscilações de todo o tipo, mesmo numa só frase: da primeira pessoa, passa para a terceira ou para a segunda (“Gentlewomen of the jury!”/ “Please reader”), do envolvimento apaixonado para a distanciação, para a troca, para o grotesco, ou para a beleza; do *aquí e agora* para um qualquer outro tempo ou espaço; do abstracto para o concreto. Fica ao critério do leitor/espectador a empatia com o sucedido, a simpatia pelas personagens, enfim a resposta à pergunta do próprio Nabokov: “Do the senses make any sense?”¹⁶.

A escrita de Nabokov é um óptimo alvo para os Estudos de Tradução, por se tratar de um caso singular de translíngua, no sentido mais unificador do termo. Vejamos o que confessa Nabokov:

My private tragedy, which cannot, and indeed should not, be anybody’s concern, is that I had to abandon my natural idiom, my ultrammelled, rich and infinitely docile Russian tongue for a second rate brand of English, devoid of any those apparatuses – the baffling mirror, the black velvet backdrop, the implied associations and traditions – which the native illusionist, frac-tails flying, can magically use to transcend the heritage in his own way¹⁷.

A abordagem recepcionista, à luz de um espectro interdisciplinar mais alargado, pode efectivamente ser uma metodologia motivadora e eficaz no ensino da tradução literária. Tirar partido das semelhanças e diferenças semióticas, obvia não só ao espantamento a que a obsessão pelos dicionários pode levar,

como também induz o interesse pelo contraste como objecto de investigação co- e contextual. A articulação das várias formas de expressão remete para uma dimensão paralinguística da re-escrita, que é a tradução, em que é tão importante o que é dito como o não-dito. A este respeito, dizia Walter Benjamin¹⁸:

[...] all texts contain their potential translation between the lines; this is true to the highest degree of sacred to writings. The interlinear version of the scriptures is the prototype or ideal of all translation.

A orientação discursiva do filme de Kubrik a que nos referimos aqui, tem, de facto, o condão de ler as entrelinhas do texto de Nabokov. As suas características paralinguísticas levam muito mais ao implicado no que é dito do que ao sentido proposicional. Obviamente que a intenção das palavras se altera, consoante estejamos perante a escrita ou a adaptação cinematográfica. A textura comunicativa é diferente: os valores transculturais são descodificados de modo diverso por leitores e por um público, sendo que num filme há uma recepção intermediária da obra, ou seja, ao nível da realização, da interpretação, etc.. A *Target Language* assenta numa espécie de *Target Reception* – uma zona de contacto –, que é uma terceira linguagem. É na articulação entre os dois sistemas de linguagem que radica o objecto do nossa proposta, no sentido de se obter uma tradução literária, imbuída da plenitude utópica que se ambiciona. Em 1929, dizia Ezra Pound¹⁹:

[...] The mastery, a minor mastery, will lie in keeping [a] line unbroken, as unbroken in sound as a line in one of Miro's latest drawings is on paper; and giving it perfect balance, with no breaks, no bits sticking ineptly out, and no losses to the force of individual phrases.

Como já referimos, uma abordagem interartes por parte dos Estudos de Tradução é tão pertinente, quanto é verdade que, já no início do século XX, as vanguardas artísticas apelavam à complementriedade das artes. Os expressionistas do *Sturmkreis* chamavam a palavra a aliar-se não só à música, mas também à pintura e à cenografia – é o caso de Kokoschka com *Mörder e Hoffnung der Frauen* (1908-10) ou de Kandinsky com *Der Gelbe Klang* (1912-14), para parcamente exemplificar.

Em *Men Without Art* (1934), Wyndham Lewis – pintor e escritor anglo-americano, que, juntamente com Ezra Pound, fundou o movimento vorticista

– explica qual é a função do olho, que ele classifica como um órgão “estúpido”. Tudo o que recebemos do exterior através do olho tem que ser “tratado” pela imaginação, segundo um processo de *generalização*. Não podemos sonhar com os olhos abertos, exactamente porque nos vemos uns aos outros. É, por conseguinte, mais difícil exercitar a imaginação com os olhos abertos. Ao re-ordenar o que vê, a mente tem que apelar à sua qualidade puramente visionária, que bem cedo na nossa vida se dissocia do sentido da visão. “We are given by the eye *too much*”, diz Lewis. Para fazermos uma síntese da imagem de uma pessoa ou de uma coisa que nos é veiculada através do olho, temos que modificar a ordem pela qual esse órgão é responsável e eliminar grande parte do caos físico que só serve para nos separar da verdade imaginativa que procuramos. Esse processo é o *olhar*, de que os sonhos são um bom exemplo, uma vez que neles vemos uma nova ordem, com novos enfoques emocionais e novas justaposições. O trabalho do dramaturgo, do realizador, do romancista e do pintor é, segundo Lewis, desta natureza: “Reality is in the artist, the image only in life, and should only approach so near as necessary for a good view”²⁰. Para Lewis, o *olhar* é o mais intelectual de todos os sentidos de percepção e o aliado mais íntimo da imaginação.

O simbolista Rilke, inventor dos *Dinggedichte* (*Poemas-Objecto*), também ele tradutor do francês (Valéry, Gide), do inglês (E. Barrett-Browning), do russo (*A Canção de Igor*), dedica as seguintes linhas ao seu tradutor polaco:

FELIZES os que sabem que o indizível
se encontra em todas as línguas escondido
e que daí partindo, de modo aprazível,
o sublime até nos é impelido!

E para lá dessas pontes,
com matérias diferentes levantadas,
chegamos do encanto às suas fontes,
na alegria uma das coisas contempladas.²¹

Lawrence Venuti²² chama a atenção para a importância de, nos últimos vinte anos, se ter feito notar a introdução de metodologias pedagógicas mais sofisticadas e com maior poder explanatório nos Estudos de Tradução. Tais metodologias deveriam incorporar abordagens intersemióticas, transculturais, articuladas quer com as sociedades, quer com as políticas nelas vigentes e cita Jacques Derrida (1979)²³:

[Translation is a] political-institutional problem of the University: it, like all teaching in its traditional form, and perhaps all teaching whatever, has as its ideal, with exhaustive translatability, the effacement of language.

Se é certa a permissão de T.S. Eliot, segundo a qual “We cannot, in literature, anymore than in the rest of life, live in a perpetual state of revolution”²⁴, é também franco que uma pedagogia da literatura traduzida – para uma outra língua e/ou linguagens –, por via da inteligibilidade dos textos à luz do seu enquadramento, *lato sensus*, induziria a uma autocritica por parte de professores e estudantes de tradução literária, quer em relação à sua produção tradutiva – nomeadamente à auto-avaliação do seu desempenho na língua-mãe –, quer face a ideologias culturais exclusivistas. Tal pedagogia levaria, obviamente, a repensar planos curriculares, cursos e cânones polilinguísticos, plurissistémicos e transacionais, na esteira da interacção das várias formas de expressão humanas, numa era em que a optimização da comunicação incorre no risco de se ver suplantada pela supra-especialização, pela sensação de semiplenitude, pela mecanicidade e pelo insulamento.

¹ Sobre tradução intersemiótica vd. Roman Jakobson, “On linguistic Aspects of Translation”, *The Translation Studies Reader*, org. por Lawrence Venuti, Londres, Routledge, 2000, p. 113 e passim.

² “Também se enganam os que melhor convivem com as palavras / Ao querem exprimir o mumúrio / O quase indizível. (Rainer Maria Rilke, *Carta a um Jovem Poeta*).

³ Sobre a noção de Pigmento Verbal, vd. “Teoria dos Detalhes Luminosos” e Ezra Pound, *Contemporary Translation Theories*, org. por Edwin Genzler, Londres, Routledge, 1993, p. 19 e passim.

⁴ *Die Ausgabe des Übersetzens*, trad. por Harry Zohn (1968), *The Translation Studies Reader*, p. 17.

⁵ *Ensaços de Literatura e Cultura Alemã* (coord. de Rita Iriarte), Coimbra, Minerva, 1996, pp. 317 e passim.

⁶ Vd. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility – A History of Translation*, Londres, Routledge, 1995, p. 192.

⁷ Roland Barthes, “Sobre o Cinema” (1963), p. 20 e “Semiologia e Cinema” (1964), p. 35, *O Grão da Voz – Entrevistas 1962-1980*, Lisboa, Edições 70, Coleção Signos, nº 37.

⁸ *Positiv – Revue Mensuelle de Cinéma*, nº 464, Outubro, 1999, p. 7 e passim.

- ⁹ *The Translation Studies Reader*, p. 71.
- ¹⁰ *The Translator's Invisibility – A History of Translation*, p. 151.
- ¹¹ Frederic Raphael, “Un Joueur en tous genres”, *Positiv*, p. 35.
- ¹² *Positiv – Revue Mensuelle de Cinéma*, n° 464, Outubro, 1999, p. 61.
- ¹³ *Positiv – Revue Mensuelle de Cinéma*, n° 464, Outubro, 1999, pp. 73.
- ¹⁴ *The Literature Machine*, Londres, Picador, 1989, pp. 74-80.
- ¹⁵ *The Translation Studies Reader*, p. 488.
- ¹⁶ Vladimir Nabokov, *Lolita*, Londres, Hartford and Harlow, Shenval Press, 1959, p. 5.
- ¹⁷ Vladimir Nabokov, *Lolita*, p. 5.
- ¹⁸ “The Task of the Translator”, p. 23.
- ¹⁹ “Guido’s Relations”, *The Translation Studies Reader*, p. 30.
- ²⁰ Vd. Manuela Veloso, *O Vorticismo em Enemy of the Stars de Wyndham Lewis – Ressonâncias do Absurdo*, dissertação, Universidade do Minho, 1996.
- ²¹ Rainer Maria Rilke – *Guia Bibliográfico Multilíngue (Com uma breve antologia poética)*, org. e trad. por Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Livraria Arco-Íris e Ed. Cosmos, 1996, pp. 10-11.
- ²² Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation – Towards an Ethics of Difference*, Londres, Routledge, 1998, p. 89 e passim.
- ²³ Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation*, p. 89.
- ²⁴ Cit. por Edwin Genzler, “Translation, Counter-Culture, and *The Fifties* in the USA”, *Translation, Power, Subversion*, org. por Román Álvarez & M. Carmen-África Vidal, Cleveland, Multilingual Ltd., 1996.