O que acontece quando traduzimos um texto? A que devemos ser "fiéis" quando realizamos uma tradução? Sob os pontos de vista teórico e prático, é possível traduzirmos com sucesso textos literários e poéticos?

Essas são algumas das questões que norteiam as reflexões desenvolvidas neste livro.

Através da ótica de teorias textuais contemporâneas, que consideram o papel fundamental do leitor e seu contexto histórico-social na produção de uma leitura, **Oficina de tradução** pretende abrir espaço para uma discussão atualizada sobre os principais problemas teóricos que envolvem o ato tradutório.

Além disso, transfere essas questões para a prática, através da análise de três poemas e suas respectivas traduções.

Rosemary Arrojo é doutora em Literatura pela Johns Hopkins University (Baltimore, EUA) e especialista em tradução literária. Atualmente é professora da Universidade Estadual de Campinas e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Áreas de interesse do volume

• Lingüística • Literatura

ISBN 85-08-01504-6

OFICINA DE TRADUÇÃO — A teoria na prática Rosemary Arrojo

74

SÉRIE PRINCÍPIOS

Rosemary Arrojo

OFICINA DE TRADUÇÃO

A teoria na prática

4.ª Edição

ea editora ática

(ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do "mesmo" texto. Assim, como nos ilustrou o conto de Borges, o texto de *Dom Quixote* não pode ser um conjunto de significados estáveis e imóveis, para sempre "depositados" nas palavras de Miguel de Cervantes. O que temos, o que é possível ter, são suas muitas leituras, suas muitas interpretações — seus muitos "palimpsestos".

A tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados "originais" de um autor, e assume sua condição de *produtora* de significados; mesmo porque protegê-los seria impossível, como tão bem (e tão contrariadamente) nos demonstrou o borgiano Pierre Menard.

3

A questão do texto literário

Nenhum problema tão consubstancial com as letras e seu modesto mistério como o que propõe uma tradução. Um esquecimento estimulado pela vaidade, o temor de confessar processos mentais que adivinhamos perigosamente comuns, a tentativa de manter intacta e central uma reserva incalculável de sombra velam as tais escrituras diretas. A tradução, por outro lado, parece destinada a ilustrar a discussão estética.

(Jorge Luis Borges)

O preconceito da inferioridade ou da impossibilidade

O ponto nevrálgico de toda teoria de tradução parece ser a tradução dos textos que chamamos de "literários", questão geralmente adiada ou excluída tanto dos estudos sobre tradução quanto dos estudos literários.

A grande maioria dos escritores e poetas que abordam a questão da tradução de textos literários considera

que traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar. Para muitos, a tradução de poesia é teórica e praticamente impossível. Para outros, a eventual traduzibilidade do texto poético é vista como sinal de inferioridade. Para o poeta americano Robert Frost (1874-1963), por exemplo, a verdadeira poesia é intraduzível, definindo-se precisamente como aquilo que "se perde" em qualquer tentativa de tradução [1]. Segundo o francês Paul Valéry (1871-1945), "contemporâneo" e "companheiro" de Pierre Menard, a qualidade do texto poético é inversamente proporcional à sua traduzibilidade: quanto mais resistente for o texto "aparentemente" poético ao ataque de qualquer transformação formal, menor será o seu grau de poesia [2].

George Steiner, em *After Babel: aspects of language and translation* (V. Bibliografia comentada), cita várias opiniões semelhantes, também de escritores e poetas célebres, insatisfeitos com os "estragos" causados pela tradução. Entre outros, Steiner cita o poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856), para quem as versões francesas de seus poemas eram "luar recheado de palha" (p. 240). O russo-americano Vladimir Nabokov (1899-1977), um dos maiores escritores deste século e que, entre suas inúmeras obras, incluiu traduções, expressa sua visão no poema "On translating 'Eugene Onegin' ":

What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's speech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead *(p. 240).*
("Sobre a Tradução de 'Eugene Onegin' "
O que é tradução? Numa bandeja,

[1] Citado pelo poeta e tradutor inglês Donald Davie numa conferência apresentada para os alunos do Programa de Mestrado em Teoria e Prática da Tradução Literária, Universidade de Essex, Colchester, Inglaterra, no ano letivo de 1967-1968; texto mimeografado.
[2] Idem.

A cabeça pálida e fulgurante de um poeta,
A fala de um papagaio, a tagarelice de um macaco,
E a profanação dos mortos.)

Marin Sorescu, poeta romeno contemporâneo, também expressa sua crítica através de um poema, intitulado "Tradução", que traduzo a partir da versão inglesa:

Estava fazendo exame
De uma língua morta.
E tinha que me traduzir
De homem para macaco.

Fiquei na minha,
Transformando uma floresta
Em texto.

Mas a tradução ficou mais difícil
Quando fui chegando perto de mim.
Porém, com um certo esforço,
Encontrei equivalentes satisfatórios
Para as unhas e os pêlos dos pés.

Perto dos joelhos
Comecei a gaguejar.
Perto do coração minha mão começou a tremer
E inundou o papel de luz.

Mesmo assim, tentei improvisar
Com os pêlos do peito,
Mas falhei completamente
Na alma.

Segundo esses poetas e escritores, a tradução é uma atividade essencialmente inferior, porque falha em capturar a "alma" ou o "espírito" do texto literário ou poético. Essa visão reflete, portanto, a concepção de que, especialmente no texto literário ou poético, a delicada conjunção

entre *forma* e *conteúdo* não pode ser tocada sem prejuízo vital, o que condenaria qualquer possibilidade de tradução bem-sucedida.

Uma teoria literária menardiana

Novamente, estamos diante de uma concepção "menardiana" da literatura, reflexo da teoria lingüística e da teoria da tradução que comentamos no capítulo anterior. Como vimos, Pierre Menard somente consideraria legítima uma tradução que, literalmente, não alterasse em nada o texto "original", uma tradução que, em pleno século XX, pudesse resgatar o *verdadeiro Quixote* escrito por Miguel de Cervantes no início do século XVII. Para o poeta, tradutor e "romancista invisível" Pierre Menard, como para os poetas e escritores citados acima, o literário e o poético são características textuais intrínsecas e estáveis, que permitem, inclusive, uma distinção clara e objetiva entre textos literários e textos não-literários. Portanto, qualquer mudança (tanto a nível formal, quanto a nível de conteúdo) que pudesse ocorrer num texto "literário" implicaria uma alteração de suas características e, conseqüentemente, a eventual perda daquilo que o torna "literário".

Ao mesmo tempo, podemos observar que a teoria de tradução implícita nos comentários desses poetas e escritores é essencialmente a mesma do teórico Eugene Nida, cuja comparação do processo de tradução a uma transferência de carga de um grupo de vagões para outro examinamos no início do capítulo anterior. Nida redime a tradução de textos não-literários exatamente porque, nesse caso, a conjunção conteúdo/forma não é considerada fundamental, não importando, como vimos, em quais vagões se encontram as diversas partes da carga transportada,

nem a seqüência em que os vagões se organizam, mas, sim, que todos os conteúdos alcancem o seu destino.

Essa "transferência" não pode, portanto, ser aceita pelos defensores da intraduzibilidade do literário e do poético porque consideram que é precisamente essa intocabilidade da conjunção forma/conteúdo que constitui a peculiaridade do texto "artístico". A literariedade é, assim, considerada como algo que alguns textos privilegiados "contêm", como uma "alma" ou um "espírito". Conforme escreveu o poeta italiano Giacomo Leopardi (1798-1837):

> As idéias estão contidas e praticamente engastadas nas palavras como pedras preciosas num anel. Elas se incorporam às palavras como a alma ao corpo, de tal modo que constituem um todo. As idéias são, portanto, inseparáveis das palavras e, se se separarem delas, não serão mais as mesmas. Escapam ao nosso intelecto e ao nosso poder de compreensão; tornam-se irreconhecíveis, exatamente o que aconteceria à nossa alma se se separasse de nosso corpo [3].

Tanto a imagem de Leopardi, que sintetiza as concepções de Nabokov, Frost, Valéry e Sorescu (além de Menard), quanto a de Nida, apresentam o texto (literário ou não) como um receptáculo de idéias e/ou características distinguíveis e objetivamente determináveis. No capítulo anterior, através do conto de Borges, tentamos questionar essa concepção de texto e, à imagem do texto/vagão de carga sobrepusemos a imagem do texto/palimpsesto. Tentaremos, agora, examinar as implicações desse texto/palimpsesto para uma definição da própria literatura, pois a discussão sobre a tradução ou a traduzibilidade dos textos que chamamos de literários ou poéticos depende de uma discussão anterior sobre o *status* do texto "original", isto é, sobre aquilo que nos leva a considerar um determinado texto "poético" ou "literário".

[3] Apud STEINER, G. *After Babel*..., nota 1, p. 242.

Repensando o literário

Se tentássemos rastrear, através da história da cultura ocidental, as diversas respostas dadas à pergunta aparentemente simples: "O que é literatura?", provavelmente chegaríamos a respostas tão diferentes quanto as épocas que as produziram. Basta lembrar, por exemplo, que enquanto Platão bania a poesia de sua República por ser "perigosa", Aristóteles a celebrava, principalmente sob a forma de tragédia, por seu efeito benéfico de catarse. Mas, nem precisaríamos consultar nossos mestres gregos. Se fizéssemos a mesma pergunta a teóricos contemporâneos, também obteríamos respostas divergentes. Na verdade, seria surpreendente se obtivéssemos respostas muito semelhantes, uma vez que nossa tradição cultural tem chamado de "poemas" textos tão díspares quanto *Os Lusíadas*, de Camões, e "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade, ou *Paradise Lost*, de John Milton, e "In a Station of the Metro", de Ezra Pound.

De um lado, temos textos monumentais como os de Camões e Milton e, de outro, textos que um leitor avesso às sutilezas do poético consideraria prosaicos, como o poema citado de Pound, constituído de apenas dois versos:

> The apparition of these faces in the crowd;
> Petals on a wet, black bough.
> *(A aparição dessas faces na multidão;*
> *Pétalas num ramo negro, úmido.)*

O que teriam em comum esses textos tão diferentes? O que nos permite classificá-los com o mesmo rótulo de "poema"? Certamente, o que nos permite chamar tanto *Os Lusíadas* quanto "Quadrilha" de "poemas" não são suas características textuais intrínsecas, nem sua temática, nem mesmo as eventuais "intenções" de seus autores tão distintas entre si, mas sim, nossa atitude perante os mesmos. O poético é, na verdade, uma estratégia de leitura, uma maneira de ler e, não, como queria Pierre Menard, um conjunto de propriedades estáveis que objetivamente "encontramos" em certos textos. Assim, há textos que, devido a circunstâncias exteriores e não às suas características inerentes, nossa tradição cultural decide ler de forma literária ou poética.

A literatura seria, portanto, uma categoria convencional criada por uma decisão comunitária. Como sugere o teórico americano Stanley Fish, o que será, em qualquer época, reconhecido como literatura é resultado de uma decisão, consciente ou não, da comunidade cultural sobre o que será considerado "literário" [4]. Podemos imaginar, por exemplo, que o contexto histórico e cultural que produziu e celebrou um poema como *Os Lusíadas* certamente não produziria nem reconheceria como "poema" um texto como "Quadrilha". Hoje, entretanto, nossa comunidade cultural, que Stanley Fish chama de "comunidade interpretativa", permite incluir tanto Camões quanto Drummond entre os maiores poetas da língua portuguesa. De maneira semelhante, podemos entender também por que alguns poetas são tão celebrados durante um certo período e completamente esquecidos em outro, ou, ainda, porque às vezes "redescobrimos" ou "revisitamos" um poeta "injustiçado" no passado.

Quando ameixas não são simplesmente ameixas

Tomemos um exemplo prático que possa nos ajudar a ilustrar essas conclusões sobre o literário ou o poético

[4] *Is there a text in this class?*; the authority of interpretive communities, p. 1-17. V. Bibliografia comentada.

e a examinar suas implicações para o processo de tradução.

Suponhamos que o seguinte fragmento seja o conteúdo de um bilhete deixado por um hóspede norte-americano sobre a mesa da cozinha de seu anfitrião brasileiro, que não domina muito bem o inglês:

> This is just to say I have eaten the plums that were in the icebox and which you were probably saving for breakfast. Forgive me, they were delicious: so sweet and so cold[5].

Como tradutores de um simples bilhete de caráter pessoal, cujo contexto e função acabam de ser estabelecidos, sabemos que nosso objetivo é reproduzir a informação e o pedido de desculpas do "original":

> Este bilhete é só para lhe dizer que comi as ameixas que estavam na geladeira e que provavelmente você estava guardando para o café da manhã. Desculpe-me, elas estavam deliciosas, tão doces e geladas.

Teríamos, entretanto, outras leituras, outras traduções e, portanto, pelo menos um outro "texto" ao constatarmos que o fragmento acima é, na verdade, um poema do americano William Carlos Williams (1883-1963):

> **This is just to say**
>
> I have eaten
> the plums
> that were in
> the icebox

[5] O exemplo e os argumentos apresentados aqui foram inicialmente desenvolvidos em ARROJO, Rosemary. A tradução como reescritura: o texto/palimpsesto e um novo conceito de fidelidade. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, dez. 1985, n.º 5 e 6, p. 1-8.

> and which
> you were probably
> saving
> for breakfast
>
> Forgive me
> they were delicious
> so sweet
> and so cold [6]

Ao sermos apresentados ao "mesmo" fragmento, agora rotulado de *poema*, o que antes era prosaico passa a ser poético. Como leitores do poema, membros de uma comunidade cultural para a qual tal texto se enquadra dentro das convenções literárias estabelecidas, aceitamos o desafio implícito de interpretá-lo *poeticamente* e passamos a *procurar* um sentido coerente para ele. Passamos a pensar, por exemplo, nas possíveis implicações da oposição entre o ato de comer as ameixas e as relações sociais que esse ato viola. Oposição essa que não se resolve pacificamente: ao mesmo tempo em que o poema, pela sua própria razão de ser, reconhece a prioridade das regras, através do pedido de perdão, afirma também que a experiência sensual imediata é importante (principalmente pelas suas últimas palavras "so sweet and so cold") e que as relações pessoais (a relação sugerida entre o *I* e o *you*) devem antecipar um espaço para tal experiência [7].

Enquanto que a tradução do texto/bilhete não nos trouxe maiores dificuldades, a tradução do texto/poema nos obrigaria a tomar várias decisões nada fáceis. Um leitor/tradutor que concordasse, em linhas gerais, com a interpretação esboçada acima, teria que resolver, por exem-

[6] Em BRADLEY, S. et alii, ed. *The American tradition in literature*, 4. ed. New York, Grosset & Dunlap, 1974, p. 1618-9.

[7] Essa leitura foi esboçada pelo crítico americano Jonathan Culler, em *Structuralist poetics*. New York, Cornell University Press, 1975. p. 175-6.

plo, o problema da tradução de *plums*. Se aceitamos que, no poema "original", as frutas representam um estímulo à sensibilidade que transgride as regras sociais, é importante que as associações desenvolvidas a partir de *plums* encontrem equivalentes no texto traduzido. Já que passam a representar o sensual, ou aquilo que excita os sentidos, é importante que essas frutas, cobiçadas e consumidas pelo *eu* do poema e especialmente reservadas pelo *você* para o café da manhã, sejam frutas vermelhas e redondas (talvez como a fruta proibida e desejada do Jardim do Éden), de pele lisa e macia, carnudas, suculentas e doces. Também passa a ser significativo o fato de que essas associações encontrem eco num outro sentido possível de *plum*, que em inglês coloquial pode significar "algo considerado bom e desejável, como por exemplo, um emprego bem remunerado", acepção derivada de outras mais antigas. O *Oxford English dictionary* (edição compacta) lista algumas que podem nos interessar: "uma coisa boa, um pitéu; uma das melhores partes de um artigo ou livro; uma das recompensas da vida; também o melhor de uma coleção de objetos ou animais".

Ao traduzirmos *plums* por ameixas, entretanto, o leque de associações pode se modificar radicalmente. Em primeiro lugar, ameixas não são necessariamente *plums*. Quando falamos em ameixas, hoje, na comunidade cultural em que vivemos, pensamos em ameixas pretas (*prunes*, em inglês), frutas secas e enrugadas, que dificilmente seriam associadas ao sensual e que, por uma irônica coincidência, podem fazer parte de um nada "poético" café da manhã, como remédio para distúrbios intestinais. Pensamos também em nêsperas, as ameixas amarelo-alaranjadas, de pele lisa e aveludada que, embora pudessem deflagrar algumas das associações que construímos a partir das ameixas vermelhas, não são as mesmas frutas de que nos fala o poeta norte-americano.

Nesse ponto, tocamos em uma questão importante, aliás uma das primeiras a ser abordada em qualquer discussão sobre tradução e, em especial, sobre a tradução de textos literários: a que deve ser fiel nossa tradução de *plums* nesse poema? Deve a tradução ser fiel ao contexto em que (supomos que) o poema tenha sido escrito, isto é, deve a tradução levar em conta que o poema provavelmente tenha sido escrito na pacata Rutherford, New Jersey, em meados da década de 30? Podemos imaginar que, nos anos 30, numa cidadezinha do nordeste americano, consumir ameixas vermelhas no café da manhã não era necessariamente um hábito consagrado da população em geral, o que nos levaria a concluir que as *plums* do poema de Williams realmente sugerem algo que foge ao habitual. Mas, quando pensamos em "ameixas vermelhas" em nosso contexto cultural, a sugestão não é simplesmente de algo que foge ao habitual, mas, sim, de algo muito raro e inacessível. E isso, considerando que nosso contexto cultural é o de um grande centro urbano e desenvolvido da região Sul do Brasil.

Essa sugestão de raridade e inacessibilidade, que modificaria sensivelmente o *status* da sensualidade no poema traduzido, se intensificaria, por exemplo, se esse poema atingisse um público leitor em outras regiões brasileiras, ou mesmo em outros países de língua portuguesa. Assim, mesmo se fosse possível, uma tradução "literal" do poema estaria estimulando associações e relações diferentes daquelas que podemos desenvolver a partir do "original". Por outro lado, uma tradução "não-literal" do poema, isto é, uma tradução que pretendesse recriar e adaptar suas imagens mais importantes, para que o texto traduzido fosse fiel às associações que construímos a partir do "original", uma tradução que escolhesse "pêssegos" ou "sapotis", ou quaisquer outras frutas, como equivalentes do original *plums*, não seria fiel ao poema, enquanto repre-

sentante e produto de um determinado autor e seu contexto histórico.

A tradução de textos literários redefinida

O que poderia tornar extremamente difícil, e até mesmo impossível, a tradução do poema de William Carlos Williams não seriam, portanto, suas características inerentes, mas sim, a interpretação que construímos a partir dele. A tradução do substantivo *plums*, que nos pareceu óbvia quando consideramos o texto/bilhete, passa a ser problemática quando lidamos com o texto/poema, exatamente porque, quando "aceitamos" ler um determinado texto de forma "poética" (isto é, quando aceitamos que determinado texto possa ser rotulado de "poema"), passamos a considerar *significativas* todas as relações e associações que pudermos combinar numa *interpretação* coerente. Assim, as questões acima, que provisoriamente deixamos sem respostas, sugerem que qualquer tradução de "This is just to say" seria necessariamente um reflexo da interpretação que, por alguma razão, decidíssemos privilegiar.

Da mesma forma que a leitura do crítico/narrador em "Pierre Menard, autor del *Quijote*" "diferencia" os dois fragmentos verbalmente idênticos do *Dom Quixote* (um deles, de Cervantes; o outro, de Menard), foi a nossa leitura que distinguiu o poema de William Carlos Williams do simples "bilhete" escrito por um hóspede norte-americano a seu anfitrião brasileiro.

Tais conclusões a respeito da literariedade desmistificam os preconceitos que, em geral, envolvem a tradução dos chamados textos "literários" ou "poéticos". Isso não significa, entretanto, que a tradução desses textos seja simples ou fácil. Quando equiparamos a tradução ou a leitura de um poema à sua criação, fica claro que exigimos de seu leitor ou tradutor uma sensibilidade e um talento semelhantes aos que tradicionalmente se exigem dos poetas.

4

A questão da fidelidade

> *Qual dessas muitas traduções* [da Odisséia] *é fiel?, quererá saber, talvez, meu leitor. Repito que nenhuma ou que todas. Se a fidelidade tem que ser às imaginações de Homero, aos irrecuperáveis homens e dias que ele imaginou, nenhuma pode sê-lo para nós; todas, para um grego do século dez.*
>
> (Jorge Luis Borges)

O conceito de fidelidade e o texto/palimpsesto

Antes de nos concentrarmos no poema de William Carlos Williams, lembremo-nos, uma vez mais, de Pierre Menard. Como vimos, Menard, o tradutor total, aspirava a uma fidelidade total: pretendia reescrever o *Quixote* exatamente como Miguel de Cervantes o escrevera, repetindo seu contexto histórico e social, suas circunstâncias, suas intenções e motivações.