

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.

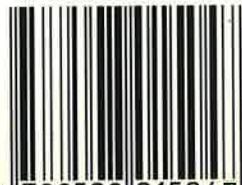
Além disso, transfere essas questões para a prática, através da análise de três poemas e suas respectivas traduções.

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



9 788508 015047

PRINCÍPIOS

Rosemary
Arrojo

OFICINA DE
TRADUÇÃO

A teoria na prática

4.^a Edição

ea
editora ática

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 *Quijote* exatamente como Miguel de Cervantes o escrevera, repetindo seu contexto histórico e social, suas circunstâncias, suas intenções e motivações.

A impossibilidade do sonho de Menard já nos permitiu reformular o conceito de texto “original” e, até mesmo, o próprio conceito de literatura. Resta-nos, agora, repensar a questão da fidelidade.

Menard não pode ser completamente fiel ao texto de Cervantes porque esse texto, conforme tentamos ilustrar através da imagem do texto/palimpsesto, não é um receptáculo de conteúdos estáveis e mantidos sob controle, que podem ser repetidos na íntegra. O texto de Cervantes, como qualquer outro texto, “literário” ou não, somente poderá ser abordado através de uma *leitura* ou *interpretação*.

Como Pierre Menard, todo leitor ou tradutor não poderá evitar que seu contato com os textos (e com a própria realidade) seja mediado por suas circunstâncias, suas concepções, seu contexto histórico e social. Apropriadamente, como sugere o fragmento do *Quixote* de Cervantes, “reproduzido” por Menard, a “mãe da verdade é a história”, isto é, aquilo que consideramos *verdadeiro* será irremediavelmente determinado por todos os fatores que constituem nossa *história* pessoal, social e coletiva. Nesse sentido, é a história que dá à luz a verdade, e não a verdade que serve de modelo para a história. Assim, o *Quixote* de Menard, embora verbalmente idêntico ao de Cervantes, revela, mais do que o mundo de Cervantes, a própria história de Menard, que, por sua vez, também é mediada pela visão do narrador/crítico.

Uma Cleópatra melindrosa

Para entendermos um pouco melhor essa relação entre história e realidade, vamos imaginar a seguinte situação: um concurso de fantasias realizado em São Paulo, em meados da década de 20, durante uma festa, à qual da-

remos o título de Cleópatra, Rainha do Nilo. Todos os convidados deverão comparecer vestidos a caráter, e o ponto máximo da festa será a escolha daquela que apresentar a melhor caracterização de Cleópatra, isto é, daquela que se apresentar como a versão mais “fiel” à Cleópatra “original”, que viveu no Egito cerca de um século antes de Cristo. Haverá um grupo de jurados, composto de homens e mulheres, previamente escolhidos por seus conhecimentos de história egípcia e da biografia da rainha. Finalmente, haverá um fotógrafo especialmente contratado para documentar a escolha.

Se hoje tivéssemos a oportunidade de examinar a foto da vencedora, o que veríamos? Certamente, reconheceríamos na foto várias características do que consideramos os usos e costumes da década de 20. O penteado, a maquiagem, o traje e até a expressão facial e corporal dessa “Cleópatra” vencedora estariam inevitavelmente *marcados* pelo estilo e pela moda dos anos 20, revelando, na verdade, um parentesco muito maior com sua própria época do que com a época da “verdadeira” Cleópatra. Embora possamos imaginar que a confecção do traje tenha se baseado em descrições sobre os trajes egípcios da época de Cleópatra, eventualmente encontradas em livros de história, o traje que essa Cleópatra dos anos 20 conseguiu “produzir” foi feito com os tecidos, com as técnicas de corte e costura, e por alguém que viveu nos anos 20.

Se tivéssemos a oportunidade de comparar atentamente essa foto com outras que documentassem eventos semelhantes realizados na mesma época, mas em cidades diferentes, como Nova York, Paris, ou, quem sabe, até mesmo, Rio de Janeiro, poderíamos registrar diferenças locais e características específicas dos usos e costumes dessas cidades, expressas através das candidatas vencedoras.

E se o concurso fosse repetido hoje? E se também tirássemos uma foto de nossa Cleópatra? Mesmo que tentássemos, através de uma pesquisa séria e cuidadosa, ser absolutamente “fiéis” àquilo que consideramos constituir a “verdadeira” Cleópatra, e evitar os “erros” que eventualmente poderíamos detectar em nossas hipotéticas Cleópatras dos anos 20, não revelaria a nossa versão da rainha egípcia as idiossincrasias, o estilo e as concepções dos anos 80, vigentes numa grande cidade ocidental do Hemisfério Sul?

O autor, o texto e o leitor/tradutor

Do mesmo modo que é impossível para Menard tornar-se Cervantes, e do mesmo modo que é impossível para as “Cleópatras” dos anos 20 e dos anos 80 tornarem-se Cleópatra, é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido. Além disso, como sugeriu o teórico francês Roland Barthes, qualquer texto, por pertencer à linguagem, pode ser lido sem a “aprovação” de seu autor, que pode apenas “visitar” seu texto, como um “convidado”, e não como um pai soberano e controlador dos destinos de sua criação¹.

O autor passa a ser, portanto, mais um elemento que utilizamos para *construir* uma interpretação coerente do texto. Assim, quando revelei ao leitor que o texto/bilhete sobre as ameixas vermelhas era, na verdade, um poema do grande poeta norte-americano William Carlos Williams,

¹ Ver BARTHES, R. From work to text. In: HARARI, J. V. (ed.). *Textual strategies; perspectives in post-structuralist criticism*. New York, Cornell University Press, 1979. p. 77.

esse dado provavelmente motivou o leitor a aceitá-lo como texto poético e a levar a sério a interpretação proposta.

O foco interpretativo é transferido do texto, como receptáculo da intenção “original” do autor, para o intérprete, o leitor, ou o tradutor. Isso não significa, absolutamente, que devemos ignorar ou desconsiderar o que sabemos a respeito de um autor e de seu universo quando lemos ou traduzimos um texto. Significa que, mesmo que tivermos como único objetivo o resgate das intenções originais de um determinado autor, o que somente podemos atingir em nossa leitura ou tradução é expressar *nossa visão* desse autor e de suas intenções. Assim, empregando novamente a imagem de Barthes, mesmo que considerássemos o autor o “pai absoluto” do texto que lemos ou traduzimos, ele será irremediavelmente nosso “convidado” nessa empresa; sua atuação, sua própria “presença” nesse projeto dependerá sempre do papel que, explícita ou implicitamente, lhe outorgamos.

Contudo, quando um leitor “produz” um texto, sua interpretação não pode ser exclusivamente sua, da mesma forma que o escritor não pode ser o autor soberano do texto que escreve. No conto de Borges, a interpretação que o narrador/crítico propõe do *Quixote* de Menard é um produto de sua época: suas leituras, seu convívio com Menard, suas concepções teóricas. O projeto quixotesco de Menard, como vimos, também é produto de sua teoria da linguagem, de suas convicções, de sua “comunidade interpretativa”, como diria Stanley Fish. O meu próprio projeto — a teoria de tradução que proponho neste livro — não pode ser inteiramente *meu*; é, inevitavelmente, também um produto de minha história: dos livros que li, dos autores que aprendi a admirar, da visão de mundo que essas leituras e esses autores ajudaram a construir.

A fidelidade redefinida

À primeira vista, pode parecer que, ao questionarmos a possibilidade de que uma tradução seja inteiramente fiel ao texto original, estamos questionando não só a própria possibilidade teórica de qualquer tradução, mas também a possibilidade de qualquer critério objetivo para avaliarmos textos traduzidos.

Conforme tentamos demonstrar anteriormente, a tradução seria teórica e praticamente impossível se esperássemos dela uma transferência de significados estáveis; o que é possível — o que inevitavelmente acontece, a todo momento e em toda tradução — é, como sugere o filósofo francês Jacques Derrida, “uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro”². Mas, se pensamos a tradução como um processo de recriação ou transformação, como poderemos falar em fidelidade? Como poderemos avaliar a qualidade de uma tradução?

Retomemos o exemplo dos concursos de fantasias. Como vimos, cada “versão” apresentada da rainha Cleópatra traria irremediavelmente a *marca* de sua localização no tempo e no espaço. Mesmo assim, essas versões foram avaliadas durante cada um dos concursos hipotéticos, em que os jurados, ao elegerem a melhor Cleópatra, elegeram, na verdade, aquela que consideraram a versão mais “fiel” à Cleópatra “original”. E o que seria, para cada grupo de jurados, a Cleópatra “verdadeira” ou “original”? Como já sugerimos, a Cleópatra “verdadeira” ou “original” seria exatamente o conjunto de suposições e características que, para cada comunidade interpretativa, representada pelos jurados, constituiriam o personagem histórico conhecido como Cleópatra. Obviamente, da

² In: DERRIDA, J. apud SPIVAK, G. C. Prefácio do tradutor. In: DERRIDA, J. *Of Grammatology*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980. p. 87.

mesma maneira que as Cleópatras escolhidas seriam diferentes entre si, dependendo da época e da localização do concurso, também seriam diferentes as características que cada comunidade interpretativa atribuiria à “verdadeira” Cleópatra. Além disso, como vimos, se pudéssemos observar a foto de uma de nossas hipotéticas Cleópatras da década de 20, não seria possível evitar que nosso julgamento se realizasse a partir de nossas próprias suposições e convicções. Assim, a “versão” considerada “fiel” à Cleópatra “original” por uma comunidade interpretativa de São Paulo, em meados da década de 20, não seria aceita por uma comunidade interpretativa da mesma cidade, sessenta anos depois.

Vejam os como essas conclusões podem ser transferidas à questão da tradução de “This is just to say”, de William Carlos Williams, sobre a qual discutimos no capítulo anterior. Como o texto foi apresentado em duas “versões”, uma versão/bilhete e uma versão/poema, teremos que considerar pelo menos duas situações diferentes. Uma tradução fiel ao texto/bilhete seria, na verdade, fiel ao contexto estabelecido para sua interpretação. As convenções contextuais que deveriam reger essa tradução foram estabelecidas a partir do momento em que se especificaram seu objetivo e circunstâncias, isto é, a partir do momento em que estabelecemos que se tratava de um bilhete informal, escrito por um hóspede norte-americano a seu anfitrião brasileiro.

Da mesma forma, a tradução do texto/poema seria fiel às convenções estabelecidas — implícita ou explicitamente — para sua leitura, levando-se em conta, é claro, que essas convenções são mais complexas e apresentam mais variáveis, dependendo da comunidade cultural e da época que as produziram. Assim, nossa tradução desse, ou de qualquer outro poema, seria fiel, em primeiro lugar, à nossa concepção de poesia, concepção essa que determinaria, inclusive, a própria decisão de traduzi-lo.

Imaginemos, por exemplo, uma comunidade interpretativa cujas idéias sobre poesia fossem semelhantes a alguns conceitos cultivados no século passado. Tal comunidade, que certamente prezaria formas rígidas e estereotipadas como característica fundamental do texto poético, nem consideraria a possibilidade de traduzir "poeticamente" "This is just to say" porque não o veria como um poema. Imaginemos uma outra comunidade interpretativa, cujos pressupostos sobre poesia permitissem "aceitar" o texto de Williams como poema. Suponhamos também que essa comunidade se tivesse interessado particularmente pela organização sonora e rítmica de "This is just to say", considerando, inclusive, ser essa a característica que faz desse texto um poema que merece ser traduzido. Para tal comunidade, uma tradução fiel ao poema de Williams teria que tentar reproduzir, ou recriar, sua estrutura sonora e rítmica, em detrimento de seu "conteúdo".

Em outras palavras, nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto "original", mas àquilo que consideramos *ser* o texto original, àquilo que consideramos constituir-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos.

Além de ser fiel à leitura que fazemos do texto de partida, nossa tradução será fiel também à nossa própria concepção de tradução. Ainda tomando como exemplo "This is just to say", podemos imaginar uma comunidade interpretativa, para a qual a tradução desse texto se justificaria somente se o tradutor tentasse reproduzir o poema "originalmente" escrito por Williams numa cidadezinha do nordeste americano, em meados da década de 30. Tal comunidade, que certamente compartilharia das idéias de Pierre Menard sobre a linguagem e a tradução, tentaria produzir uma tradução "literal" do poema, sem considerar que o mesmo seria lido num contexto e numa época

diferentes. Para tal comunidade, a única tradução possível de *plums* seria, com bastante probabilidade, "ameixas", ou, no máximo, "ameixas vermelhas". Podemos imaginar, ainda, uma outra comunidade interpretativa, para a qual todo texto traduzido devesse, de algum modo, se incorporar ou se adaptar ao contexto cultural da língua-alvo. Tal comunidade poderia, por exemplo, considerar "pêssegos" ou "caquis" opções melhores ou mais "fiéis" do que "ameixas".

Além de ser fiel à nossa concepção de poesia e à nossa concepção de tradução, a tradução de um poema deve ser fiel também aos objetivos que se propõe. Imaginemos, por exemplo, uma palestra sobre a obra de William Carlos Williams, apresentada em português para uma plateia que não domina o inglês. O palestrador poderia apresentar e analisar o poema "This is just to say" através de uma tradução informal, sem pretender recriar ou recuperar, através dessa tradução, o que considera as características poéticas do "original". Outras seriam as preocupações e os objetivos de um tradutor — outra seria a "fidelidade" — se o mesmo poema tivesse que ser traduzido para integrar uma coletânea de poetas modernos de todo o mundo.

Contudo, se concluimos que toda tradução é fiel às concepções textuais e teóricas da comunidade interpretativa a que pertence o tradutor e também aos objetivos que se propõe, isso não significa que caem por terra quaisquer critérios para a avaliação de traduções. Inevitavelmente, como os grupos de jurados dos concursos de fantasia que usamos como exemplo, aceitaremos e celebraremos aquelas traduções que julgamos "fiéis" às nossas próprias concepções textuais e teóricas, e rejeitaremos aquelas de cujos pressupostos não compartilhamos. Assim, seria impossível que uma tradução (ou leitura) de um texto fosse definitiva e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. As traduções, como nós e tudo o que nos cerca, não podem deixar de ser mortais.