

3

Desvendando comportamentos tradutórios: análise de prefácios, posfácios, introduções e notas

3.1

Questões Metodológicas

Minha análise tem por base a abordagem teórica dos estudos descritivos da tradução, com destaque para o conceito de normas tradutórias desenvolvido por Gideon Toury. Para esse teórico, a tradução é uma atividade governada por normas, e um dos objetivos do pesquisador descritivista é estudar as normas que regeram uma dada tradução. O que se apresenta para análise, contudo, não são as normas em si, mas o resultado do comportamento governado por normas. É este o ponto focal de minha análise: o comportamento do tradutor e a maior visibilidade — ou invisibilidade — que pode decorrer da discussão das suas escolhas. Nesta análise ressalto as considerações que tece esse profissional sobre a atividade que desenvolve e os motivos que o levam a exercê-la de determinada maneira.

Das duas fontes por meio das quais se podem depreender as normas tradutórias — as traduções em si e as formulações semiteóricas —, dei prioridade ao estudo das formulações semiteóricas do tradutor no espaço paratextual, porque por meio delas ele reflete sobre seu próprio trabalho, sobre suas estratégias, revela suas ideias sobre tradução, enfim, se faz visível ao leitor. Um prefácio, por exemplo, pode revelar “fenômenos tradutórios que estão ausentes ou apenas implícitos nos textos traduzidos” (Tahir-Gürçaglar, 2002: 44) e que, por essa razão, não se apresentam com clareza ao leitor. No escopo deste trabalho não cabe fazer uma análise minuciosa das traduções em si, até mesmo porque algumas delas não são traduções do inglês, idioma com o qual, como tradutora, tenho familiaridade. Um dos ensaios prefaciais é sobre uma tradução do russo, e dois outros, sobre traduções do alemão. Minha escolha recai sobre as afirmações dos tradutores por considerá-las também referência valiosa para os Estudos da Tradução sob a ótica daqueles que mais têm contribuído para o desenvolvimento efetivo do fazer tradutório. É importante lembrar, no entanto, como já ressaltado

anteriormente, que nem sempre o que esses profissionais dizem ter feito corresponde ao que realmente fizeram. Somente um cotejo entre a tradução e o texto-fonte permitiriam essa análise, e isso foge aos objetivos e ao escopo desta pesquisa. Não pretendo, portanto, avaliar o trabalho do tradutor e, sim, focalizar o paratexto como o lugar onde ele pode expressar a sua voz. Ao estudar os paratextos selecionados, procuro destacar alguns problemas que causaram dificuldades ao tradutor e as soluções apresentadas, a visão de linguagem e de tradução por trás dessas soluções e as possíveis normas que governaram suas escolhas.

O *corpus* escolhido para análise é constituído dos seguintes elementos: o ensaio prefacial de José Roberto O’Shea à tradução anotada de *Antony and Cleopatra* (*Antônio e Cleópatra*) de Shakespeare (Mandarim, 1997); a introdução de Bernardina da Silveira Pinheiro à sua tradução de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Um retrato do artista quando jovem*) de James Joyce (Alfaguara, 2006); o posfácio do tradutor Marcelo Backes referente à sua tradução de *Beim Häuten der Zwiebel* (*Nas peles da cebola*) de Günter Grass (Record, 2007); o posfácio da tradução de Modesto Carone de *Die Verwandlung* (*A metamorfose*) de Franz Kafka (Companhia das Letras, 2008); a introdução e as notas de Ana Cristina Cesar à tradução anotada *Êxtase/Bliss*, conto de Katherine Mansfield, realizada entre 1979 e 1981, inserido em *Tradução e crítica* da própria autora (Ática, 1999); o ensaio de Paulo Bezerra à tradução de *Prestuplenie i Nakazanie* (*Crime e castigo*) de Dostoievski (Editora 34, 2007); e, por fim, a nota dos tradutores Galera e Pellizzari à tradução de *Trainspotting* de Irvine Welsh (Editora Rocco, 2004), título este que permanece como no original. Minha seleção foi restrita, por não pretender fazer uma análise quantitativa e, sim, ilustrar a importância do paratexto de autoria do tradutor como elemento que contribui para a visibilidade desse profissional e serve de informação para pesquisadores que se dediquem ao estudo da tradução. Procurei nela incluir prefácio, posfácio, introdução e notas, essas últimas tanto como notas de pé de página quanto sob a forma de uma nota introdutória de autoria do tradutor, como a que selecionei sob o título “Sobre a tradução”, de Galera e Pellizzari.

Realizei também entrevistas com três editores de casas editoriais do Rio de Janeiro — Eduardo Salomão presidente da Imago Editora, Caroline Mori, à época

assistente editorial da Civilização Brasileira e Cláudia Oliveira, editora da Objetiva — sendo que todos eles me autorizaram a usar a informação por eles fornecida. Meu objetivo principal foi saber se havia uma política das editoras para a concessão de ensaios prefaciais aos tradutores. As entrevistas foram semiestruturadas e realizadas pessoalmente, o que me possibilitou adotar um tom de conversa e procurar obter informações além daquelas previamente selecionadas. Pude, por exemplo, perguntar o que esses profissionais consideravam uma boa tradução, ou o que achavam da questão da invisibilidade do tradutor. O roteiro se encontra como apêndice no final deste trabalho. Procurei, em especial, saber o que levava as editoras a conceder ou não o espaço de um prefácio ao tradutor e se havia alguma diferença entre prefácios, posfácios, introduções e notas do tradutor. Além disso, procurei saber se o tradutor tinha poder de decisão sobre as notas de rodapé, se ele solicitava o uso desses espaços e se a editora levava em conta a sua solicitação. Entrei em contato com várias outras editoras, mas só consegui respostas de três. Os editores contatados não dispunham de tempo para um encontro pessoal. Diante dessa dificuldade, enviei um questionário por e-mail. Dois editores disseram que responderiam às perguntas, mas não obtive as respostas. Considero, no entanto, para fins deste trabalho, elucidativas as informações dadas pelos três editores entrevistados.

Os tradutores aqui analisados são escritores, professores de literatura ou de tradução, pesquisadores e poetas, e as obras, em geral, ocupam uma posição proeminente no mundo literário. É a esses tradutores que, de praxe, as editoras solicitam essas traduções e concedem o espaço de um prefácio. Quatro das obras traduzidas — *Antônio e Cleópatra* de Shakespeare, *Um retrato do artista quando jovem* de James Joyce, *A metamorfose* de Franz Kafka e *Crime e castigo* de Fiódor Dostoiévski — são de autores que, pelo respeito internacional que adquiriram, fazem parte dos cânones literários ocidentais. Duas outras são obras literárias de autores que ocupam lugar proeminente no mundo literário ocidental — *Nas peles da cebola* de Günter Grass, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura, e *Bliss* de Katherine Mansfield. Apenas uma destaca-se por ser obra, de certa forma, controversa, por focalizar o mundo das drogas e ser permeada de gírias — *Trainspotting* de Irvine Welsh. Segundo a Folha Online, a “prosa de Welsh é propositadamente atarracada, rude, costurada por gírias e piadas que acertam o

desnível social britânico” (Ney, 2008)⁸. Todas essas traduções datam dos últimos vinte e cinco anos, algumas produzidas já no século XXI. São, portanto, trabalhos realizados em uma época em que a tradução se beneficia da influência de teóricos que se inserem no campo dos Estudos da Tradução.

O tradutor é alguém que tem o poder de veicular novas visões de mundos diferentes na sociedade para a qual verte o texto estrangeiro. Álvarez e Vidal, em “Translating: A Political Act”, afirmam que hoje o tradutor não é tido como um traidor como já foi no passado e, sim, como um profissional que desempenha um papel fundamental no processo interpretativo da tradução (1996: 6). É ele o responsável por permitir a sobrevivência de uma obra, como já havia apontado Walter Benjamin em seu famoso ensaio prefacial “The Task of the Translator” ao dizer que a tradução é a continuação da vida de uma obra literária (1923: 73), e como ressaltam alguns estudiosos contemporâneos. Álvarez e Vidal declaram: “[a t]radução [...] passa a ser o ato que assegura a vida do texto e garante a sua sobrevivência” (1996: 6). Lefevere e Bassnett, em sua Introdução à coletânea de artigos *Translation, History and Culture*, afirmam que “a tradução é uma das muitas formas sob as quais as obras de literatura são reescritas”, e é por meio dessas reescritas que se garante a sobrevivência de obras literárias (1990: 10). Mas nem sempre o tradutor tem a possibilidade de fazer uma reflexão sobre o processo tradutório por meio de um ensaio prefacial ou uma introdução. A análise de sua própria atividade pode constituir uma contribuição para as considerações teóricas dos Estudos da Tradução e, principalmente, levar o tradutor a uma posição de maior visibilidade e, conseqüentemente, maior destaque na sociedade.

3.2

Análise do corpus

Passo agora à análise das considerações de sete tradutores sobre o trabalho por eles desenvolvido. A hipótese de que o processo tradutório pode ser desvendado pela análise de paratextos da autoria do tradutor tem por base a visão descritivista da tradução e em especial o conceito de normas de Toury. Segundo esse estudioso, as normas operam não somente em traduções de todos os tipos,

⁸ URL = <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u366489.shtml>
Acesso em 05 ago. 2009.

como também em todos os estágios da ocorrência da tradução, e podem ser reveladas em cada nível do produto (1995: 58). Assim sendo, as decisões tradutórias envolvem, necessariamente, uma combinação ou uma negociação entre as normas inferidas no texto-fonte e aquelas que dizem respeito à cultura receptora, e essas decisões são tomadas no momento da tradução (p. 57). A seleção de ensaios prefaciais de tradutores, feita para fins desta pesquisa, embora restrita, procura revelar esses aspectos não visíveis no texto traduzido. A visibilidade proposta por Venuti, no próprio texto da tradução, como visto anteriormente, não se coaduna com as expectativas da cultura literária brasileira por causarem um estranhamento no texto. A visibilidade que proponho aqui não se efetiva da mesma forma, advindo da expressão espontânea do tradutor quanto à sua tarefa.

3.2.1

Ensaio introdutório de José Roberto O’Shea à sua tradução de *Antony and Cleopatra*, de William Shakespeare (1997)

Início a análise do *corpus* pelo ensaio prefacial intitulado “*Antony and Cleopatra* em tradução”, que acompanha a tradução da referida peça, pertencente ao cânone dramático de William Shakespeare. O’Shea é mestre em Literatura pela American University e doutor em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela University of North Carolina; realizou estágios de pós-doutorado no Shakespeare Institute na University of Birmingham em 1997 e na University of Exeter em 2004, ambas no Reino Unido. É professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina, escritor, tradutor e pesquisador do CNPq, com projetos de traduções anotadas da dramaturgia shakespeariana, das quais já foram publicadas, além de *Antônio e Cleópatra*, *Cimbeline*, *rei da Britânia* (Iluminuras, 2002) e *Conto do inverno* (Iluminuras, 2007). Como pesquisador do CNPq, é ele quem escolhe as peças a serem traduzidas, diferentemente de muitos outros tradutores que têm as obras escolhidas pelas editoras. Nessa análise, e nas demais a seguir, ressalto aspectos do comportamento tradutório que revelem as estratégias adotadas por cada um dos tradutores e que permitam inferir as normas que regeram suas traduções.

O prefácio, como afirma Martins (1999), é, sem dúvida, um elemento de localização privilegiada. Um ensaio colocado como prefácio é de igual projeção. Esse é um espaço em geral reservado ao autor ou à própria editora, que escolhe alguma figura de destaque para apresentar a obra e agregar-lhe valor. A O’Shea, tradutor e acadêmico estudioso da tradução, foi concedido esse espaço, o que nem sempre, como discutido anteriormente, é concedido aos tradutores em geral, seja por restrição de algumas editoras, seja por falta de reivindicação ou interesse dos próprios profissionais.

A tradução de O’Shea é parte de um projeto acadêmico, e como ele diz, seu “público-alvo se constitui, primordialmente, de alunos de Letras e gente de teatro”. Inicia suas reflexões com a seguinte observação: “Neste ensaio apresento, sucintamente, os propósitos e procedimentos por mim seguidos nesta tradução anotada” (O’Shea, 1997: 22). Esse ensaio é sem dúvida uma daquelas reflexões que servirão de inspiração a vários estudiosos da área. Nele, é explicitada sua visão de tradução e o processo tradutório desenvolvido: “gostaria de afirmar meu entendimento de ser a tradução um processo que envolve, basicamente, leitura, interpretação e reescritura, retextualização” (p. 22). O’Shea diz acreditar ser o objetivo do tradutor “produzir um texto compreensível a um determinado público, localizado no tempo e no espaço” (p. 27). Essa é a razão que o leva a fazer uma nova tradução dessa obra shakespeariana. Traduções anteriores, em especial uma, dessa mesma obra, realizada na década de 1950, “encerram um texto hoje arcaico, quase impenetrável, em termos de sofisticação léxica e sintática, produzindo grande dificuldade de comunicação, tanto na página quanto no palco” (p. 22). Ele se propõe, por conseguinte, a “construir, na medida do possível, um texto acessível ainda que não simplificado ou prosaico. [...] um texto atual que, de um lado, apresente algum desafio intelectual, um convite ao estudo, sem ser rebuscado e, de outro, não domesticado” (p. 22). Acessível ao público, como se pode notar, não significa domesticado. Comenta, a propósito, outra tradução de obra de Shakespeare, em que a tradutora constrói um texto “extremamente acessível, indo mesmo além da facilitação de aspectos lexicais e retóricos [...], um texto a ser falado no palco” (p. 24). Para ele, esse texto configura o que se denomina versão para o palco, com propósitos meramente comunicativos. Ao mencionar que a tradutora “chega a prescindir de alusões mitológicas”, infere-se

sua preocupação, como leitor crítico, em não apagar referências importantes em uma tradução. Diz que procura manter e reproduzir gestos retóricos “porque caracterizam o estilo pessoal e inovador do dramaturgo inglês” (p. 30).

Observa-se também o cuidado de O’Shea na “seleção do texto-base a ser utilizado na tradução” (1997: 25). Ele declara que adotou rigorosamente um único texto (p. 27). Como ressalta Martins (1999), é sabido que várias peças de Shakespeare têm mais de um texto de referência, o que muitas vezes leva alguns editores a optar por uma fusão de versões. Isso resulta, segundo ela, em “um produto amalgamado que integra passagens, versos e/ou palavras encontradas em fólhos e em quartos confiáveis” (1999: 186). Algumas vezes, a opção por uma determinada versão, no caso de peças de textos múltiplos, “traz implicações que extrapolam o plano simplesmente lexical ou estilístico, chegando a alterar o perfil de personagens e a dar motivações diferentes para determinadas ações ou mudanças de comportamento” (p. 185). Daí a importância da decisão tomada por O’Shea de traduzir a partir de um único texto-fonte.

Ao mesmo tempo em que se mostra voltado para o texto-fonte, O’Shea procura situar sua tradução no sistema tradutório brasileiro. Percebe-se isso quando declara ter feito um estudo preliminar que incluiu a leitura de três outras traduções de peças romanas de Shakespeare e a compilação de uma bibliografia, além de realizar uma análise contrastiva do trabalho de dez tradutores. “Vale dizer, contudo, que meu principal objetivo durante esse estudo preliminar foi identificar o posicionamento de meus predecessores com respeito a uma série de questões de ordem prática” (O’Shea, 1997: 23), declara o tradutor.

Sua visão se volta mais uma vez para a cultura receptora quando mostra a solução dada a um trocadilho do autor, adaptando-o à cultura brasileira. Cito-o aqui a título de ilustração, como o fez o tradutor em seu ensaio. O trocadilho é com a palavra “indeed”, no inglês, que em português se traduz por “de fato”, mas que no inglês falado, “in deed” remete à noção de “ato”; este último vocábulo foi usado por Shakespeare com um duplo sentido, que se perde no português. A solução dada por O’Shea é apresentada a seguir.

Cleópatra, entediada na ausência de Antônio, provoca o eunuco, na quinta cena do primeiro ato (1997: 30):

Cleópatra — Hast thou affections?
 Eunuco — Yes, gracious madam.
 Cleópatra — *Indeed?*
 Eunuco — Not in deed, madam, for I can do nothing
 But what indeed is honest to be done

Eis a solução de O’Shea na tradução:

Cleópatra — Tu conheces o desejo?
 Eunuco — Sim, minha gentil dama
 Cleópatra — *De fato?*
 Eunuco — De fato, não senhora; nenhum ato
 Posso cometer que não seja casto

Nesse exemplo, se vê uma solução criativa no português, diante do aspecto polissêmico da expressão inglesa.

Um último ponto que procuro assinalar na análise do prefácio de O’Shea é a coerência que o tradutor demonstra ter no que diz respeito às normas que regem seu trabalho. Ele afirma estar convicto de que, quando essa tradução for utilizada para apresentação no palco no século XXI, ela “deverá sofrer ajustes, modificações, com relação ao ponto em que ora [ano de 1997] se encontra” (1997: 32). Percebe-se mais uma vez sua convicção de que numa obra traduzida é necessário se ter em mente a cultura receptora da tradução, em um dado momento histórico.

O’Shea ora se volta para a cultura-alvo, ora segue de perto o texto-fonte. Observa-se nesse comportamento a flexibilidade que tem o tradutor na escolha das normas que regem sua tarefa. Como afirma Toury a respeito da norma inicial, nenhuma tradução é inteiramente “adequada”, isto é, pautada pelas normas do texto-fonte, nem totalmente “aceitável”, voltada para a cultura-alvo. As normas tradutórias, ou coerções internalizadas pelo tradutor, têm seus limites tênues, e as escolhas tradutórias transitam entre dois sistemas culturais, o do texto-fonte e o do texto-alvo. Quanto às normas linguísticas propriamente ditas, é possível observar, no exemplo acima, que na formulação do texto-alvo o tradutor procurou manter um trocadilho de difícil solução no português, o que se repete em alguns outros momentos. Essa preocupação do tradutor em recriar o jogo de palavras, que o fez buscar, dentro dos recursos da língua portuguesa, uma solução para o problema, teria passado despercebida pelo leitor se não tivesse sido explicitada no prefácio do tradutor.

3.2.2

Introdução de Bernardina da Silveira Pinheiro à sua tradução de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce (2006)

Passo agora a analisar a Introdução de Bernardina da Silveira Pinheiro a *Um retrato do artista quando jovem*, obra de James Joyce por ela traduzida em 2006. Pinheiro é professora emérita da UFRJ e membro da International James Joyce Foundation. Tem título de Mestre pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Fez Doutorado em Literatura em 1986, com tese sobre a densidade semântica na poesia de Gerard Manley Hopkins. Estudiosa de Joyce, realizou pesquisa de pós-doutorado sobre a obra do autor irlandês no University College em Londres, Inglaterra, e em Dublin, Irlanda em 1986. Nesse mesmo ano, teve o privilégio, declara a tradutora, de ter encontros de trabalho em Oxford com Richard Ellman, biógrafo de Joyce. Traduziu também desse mesmo autor *Ulysses*, trabalho que levou sete anos para ser concluído e que foi publicado pela Editora Objetiva em 2005. Afirma que escolheu “o texto normalmente citado por especialistas em Joyce e por Jacques Lacan”: *A Portrait of the Artist as a Young Man: text, criticism and notes* (Pinheiro, 2006: 12).

A escolha do texto mostra uma preocupação da tradutora em situar a obra culturalmente e de levar o leitor à cultura-fonte, pois nele há notas do autor que dão informações históricas relevantes. Como O’Shea, Bernardina Pinheiro revela a preocupação de ser fiel ao estilo do autor. Diz ter sido “preocupação primordial a de procurar transpor para o português, dentro da medida do possível, o estilo tão peculiar e marcante do genial escritor irlandês” (2006: 10). Porém, diferentemente desse tradutor, parece acreditar ser possível realizar uma tradução sem alterar nenhuma palavra do original; afirma que essa foi a condição imposta pelo autor ao autorizar a tradução de seu livro. Cito textualmente o que ela declara:

Seria inclusive impossível esquecer as palavras de Joyce a uma senhora que tencionava traduzir uma de suas obras, conforme nos é dito por Ellmann. Realmente, ao saber que a senhora Kastor Hansen pensara em traduzir *Ulisses*, Joyce a procurou, sem avisá-la com antecedência e disse: "Sou James Joyce. Soube que a senhora tencionava traduzir *Ulisses* e vim de Paris para lhe dizer que a senhora não deve alterar uma única palavra." *Alegra-me, portanto, saber que com a minha tradução estou procurando satisfazer a sua vontade.* (2006: 10. Grifo meu)

É surpreendente que o próprio autor tenha feito semelhante afirmação, porém mais surpreendente ainda é o fato de a tradutora achar que isso seria possível. Essa declaração sua de estar satisfazendo a vontade do autor revela a opção de se ater exclusivamente ao texto-fonte e parece denotar uma visão de tradução de quem acredita que cada palavra teria um sentido estável, inerente a ela, pressuposto já rejeitado pela maioria dos estudiosos da tradução contemporâneos. Frota em “O dizer e o fazer na tradução” ressalta que “os especialistas sabem — e dizem — que essa fidelidade total é inatingível e costumamos a crer que tantos tradutores pudessem afirmar fazer algo que a rigor é impossível de ser feito” (2003). Porém, como destacado antes, não cabe aqui, no âmbito deste trabalho, fazer o cotejo da tradução para verificar o que diz a tradutora. Também não me cabe analisar a tradução. Procuro mostrar a relevância das declarações do tradutor como uma forma de ele deixar registradas suas concepções de tradução e, ao revelar o processo por ele seguido, se tornar visível socialmente. Toury afirma que as formulações semiteóricas do tradutor são sempre uma chave para entender aspectos do comportamento tradutório.

A fidelidade ao estilo do autor parece ter sido uma das grandes preocupações da tradutora:

Por entender a importância e a beleza do estilo inovador de Joyce, por perceber e admirar a relevância da sonoridade de suas palavras, da melodia, cadência e ritmo de sua linguagem e por respeitar o que ele próprio desejava que fosse preservado em sua obra, procurei, na tradução literária de *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, manter, dentro da diferença linguística e sonora, na medida do possível, o estilo, a melodia e a cadência que, acredito, ele gostaria de encontrar em uma versão brasileira de sua obra, sem saber, na verdade, se minha preocupação básica atingiu o alvo. (2006: 11-12)

Como se vê, embora preocupada com a fidelidade, Pinheiro admite não saber se “atingiu o alvo”. Mais adiante nessa Introdução, ela renova sua decisão de se pautar pelas normas operacionais do texto de partida. Afirma que, em obediência à diretriz de se manter fiel ao estilo, resolveu conservar as repetições das palavras e dos conectivos. Diz ainda ter decidido preservar a pontuação do autor, apesar de não ser considerada por alguns como a mais condizente com a língua portuguesa (2006: 11). A pontuação de Joyce é idiossincrática. Ele escreve às vezes períodos bastante longos e pouco pontuados para refletir o fluxo de consciência do personagem, outras vezes períodos mais curtos, entrecortados por vírgulas, afirma

Pinheiro. Embora admita não adaptar essa pontuação às normas da língua de chegada, ela diz ter substituído, às vezes, quando julga mais indicado, os dois-pontos por ponto-e-vírgula, por ver na pontuação do texto de Joyce não “uma aversão ao sistemático, mas sobretudo o desejo de imprimir um ritmo próprio à sua linguagem” (p. 11). Observa-se nessas considerações da tradutora — alterar a pontuação do autor quando julga mais indicado — o que afirma Hermans em relação às normas tradutórias: “algumas decisões que o tradutor toma praticamente não são decisões e muito menos suas” (1999: 73). Elas se dão em função de diferenças estruturais entre as línguas envolvidas e das expectativas dos leitores, que restringem as opções do tradutor.

Bernardina Pinheiro, diferentemente de José Roberto O’Shea, declara ter-se pautado pelas normas do texto-fonte. O’Shea, apesar de admitir que “os gestos retóricos [...] precisam ser mantidos e reproduzidos em tradução” (1997: 30) e que se ateu ao estilo do dramaturgo inglês, mostra-se mais preocupado em produzir um texto que se pautasse pelas normas da cultura de chegada, em usar uma linguagem inteligível e em se situar entre outros tradutores brasileiros de Shakespeare. Ambos, no entanto, são profissionais aplaudidos pelo sistema literário brasileiro. O’Shea recebeu uma menção honrosa do Prêmio Jabuti 2003 — o mais tradicional e importante prêmio literário do Brasil — por sua tradução *Cimbeline, rei da Britânia*, também uma peça de Shakespeare, e Bernardina Pinheiro foi a terceira finalista para o mesmo prêmio em 2006 por sua tradução *Ulisses*, de James Joyce, além de lhe ter sido dedicado um artigo no *Estadão* online em junho de 2005⁹, sob o título “Tradutora decifra Joyce para as novas gerações”. São dois comportamentos tradutórios diferentes aceitos pelo mesmo sistema literário. É esse contraste nas considerações dos tradutores que procuro realçar neste trabalho. Pinheiro diz preocupar-se com “a sonoridade [das] palavras, da melodia, cadência e ritmo” da linguagem de Joyce, e diz que procura mantê-los como “ele [Joyce] gostaria de encontrar em uma versão brasileira” (2006: 12). Mostra-se ainda satisfeita com sua tradução, que busca atender à solicitação de Joyce de não “alterar uma única palavra” (p. 10). O’Shea, por sua vez, afirma que “a noção de traduzibilidade pressupõe alguma estratégia com relação ao que fazer diante, por exemplo, de linguagem ‘intraduzível’, i. e.,

⁹ URL = <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteeelazer/2005/not20050611p3385.htm>
Acesso em 01 jul. 2009.

linguagem que perde todo o sentido uma vez traduzida literalmente” (1997: 27). Visão esta, a meu ver, diferente daquela de Bernardina Pinheiro. Além do quê, no discorrer das considerações sobre seu trabalho, O’Shea revela-se preocupado com a posição ocupada pela literatura traduzida na cultura receptora, como visto acima. Observam-se, assim, dois processos tradutórios desvendados pelos próprios tradutores e que levam o leitor a tomar consciência da presença desses mediadores.

3.2.3

Posfácio de Marcelo Backes à sua tradução de *Beim Häuten Der Zwiebel*, de Günter Grass (2007)

O posfácio de Marcelo Backes é um caso em que um metatexto — artigo publicado no caderno “PROSA & VERSO” do jornal *O Globo*, edição de 31 de março de 2007 — deu origem a um posfácio em sua tradução *Nas peles da cebola*, do original alemão *Beim Häuten Der Zwiebel*. O artigo intitulou-se: “Desafio de traduzir a cebola de Günter Grass: Responsável por verter para o português as memórias do autor explica as dificuldades de sua tarefa.” Nesse caso, o tradutor se faz visível antes mesmo de terminar sua tradução.

Marcelo Backes é escritor, tradutor e crítico literário. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, já aos 30 anos doutorou-se em Romanística e Germanística pela Universidade de Freiburg, na Alemanha, uma das mais tradicionais da Europa. É membro do Conselho Editorial da revista *Margem esquerda*, supervisionou a edição das obras de Karl Marx e Friedrich Engels pela Boitempo Editorial e colabora com vários jornais e revistas no Brasil inteiro. Já fez conferências nas Universidades de Viena e de Freiburg, em Berlim e em Frankfurt, no Rio de Janeiro, em São Paulo e Porto Alegre, debatendo temas das literaturas alemã e brasileira, da crítica literária e da tradução. Traduziu, entre outros livros, *O processo* de Kafka, *Ecce Homo* de Nietzsche, *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe e *Aurora* de Arthur Schnitzler. Foi recentemente entrevistado pelo caderno JB IDEIAS, de 18 de outubro de 2008, que destaca uma tradução sua recente, *Crônica de uma vida de mulher*, de Schnitzler. O livro é capa do Ideias, que entrevista o tradutor sobre as

dificuldades encontradas na tradução, dando-lhe assim uma posição de destaque no jornal. Como crítico literário e tradutor renomado, Backes goza de prestígio no mundo literário. A Editora Record reserva-lhe o espaço de um posfácio à sua tradução *Nas peles da cebola* e insere no livro, de forma mais elaborada, o artigo publicado no caderno Ideias.

Backes inicia seu posfácio, que ele denomina de ensaio, discorrendo sobre o problema que teve de enfrentar na tradução do título do livro. Fala das diversas possibilidades que aventou — “Descascando as cebolas”, “No despelar da cebola” “Despelando a cebola” — para finalmente chegar a *Nas peles da cebola*, como ele explica, porque se trata de abrir a cebola pele a pele, “pois apenas se chega ao que há ‘nas’ peles — ao que está inscrito nas peles” (2006: 373). Cada uma das opções anteriores foi descartada, seja por questões sonoras, seja por não expressar o que essa metáfora queria dizer. Metáforas são, não resta dúvida, um grande problema para o tradutor. Muitas vezes não há para elas correspondentes na língua de chegada, e é preciso ser criativo, como visto no prefácio de O’Shea. Língua não é nomenclatura, asseguram os linguistas contemporâneos. Portanto, a tradução não se dá por mera substituição de vocábulos; não existe tal correspondência unívoca. Na linguagem figurada, há que se considerar todo o enunciado e o contexto em que a metáfora foi expressa.

A partir das considerações que faz sobre a tradução do título, é possível inferir uma concepção de tradução não como mera transposição de significados, mas como um processo de transformação, por meio do qual se ponderam aspectos de ambas as culturas. Suas observações permitem ao leitor um mergulho em suas escolhas durante o processo tradutório. Backes menciona em suas considerações vários outros momentos de decisão. Suas dificuldades dizem respeito à linguagem metafórica — que não se restringiu ao título, mas que permeou toda a obra — à terminologia nazista e às armas da Segunda Guerra Mundial, às incursões pela culinária local e ao dialeto, que ele chama de rasteiro, da família do autor. O estudioso afirma que essas dificuldades

confrontam o tradutor com o momento decisivo em que tem de se dar conta de que não pode alisar as passagens salientes, eliminar os trechos chocantes, nacionalizar especificidades culturais; de que não pode deslocar a obra geográfica, sociológica e antropologicamente; de que as diferenças linguísticas e

culturais existem e de que as peculiaridades estilísticas do original têm de continuar transparentes na língua de chegada. (2006: 374)

Afirma que “qualquer expressão que soe estranha — muitas delas são assinaladas com aspas ou maiúsculas ao longo do texto — poderá ser esclarecida no glossário” (2006: 379). Diz ainda que lança mão de um glossário para “não atrapalhar a fluidez do texto com notas de rodapé” (p. 374). Portanto, temos em Backes um exemplo de tradutor que declaradamente se pauta pelas normas da cultura estrangeira, mas que não deixa de seguir as normas da cultura receptora em sua busca à construção de um texto fluente. Segundo Toury, “decisões tradutórias concretas [...] envolvem, para cada caso, uma combinação ou um acordo entre os dois extremos que a norma inicial sugere” (1995: 57).

Backes sabe que a tradução de um romance autobiográfico espelha a cultura de uma época específica, no caso, a da Alemanha nazista, a qual tem de ser levada em conta. Por isso, citando Schleiermacher, afirma que “mais do que levar a obra ao leitor, o tradutor precisa trazer o leitor à obra” (2006: 375). Sua motivação inicial é não se desviar do texto e da cultura de origem. Para isso, teve o privilégio de manter contato com o autor do livro e com outros tradutores de Günter Grass. Recebeu uma bolsa de estudos e passou um mês na Alemanha, imerso na cultura estrangeira, resolvendo, dessa forma, muitos problemas de interpretação. Vemos em seu ensaio espelhada a afirmação de Benedetti quando esta diz que “em nosso país se produzem textos que nos lembram, a todo o momento, que não estamos lendo nada que tenha sido escrito de saída por um falante de língua portuguesa” (2003: 29).

As formulações semiteóricas desse tradutor elucidam algumas questões ressaltadas neste trabalho, o de que a fluência que Venuti critica não é a mesma que se proclama na cultura tradutória brasileira. Venuti afirma que a fluência no texto traduzido cria a ilusão de transparência, o que, pelas próprias declarações de Backes, se vê não ser o caso em sua tradução. Na citação acima, ele declara não aceitar omissões nem alisamento nas passagens salientes, o que parece ser uma das críticas de Venuti à fluência praticada em países de língua inglesa, quando afirma que a tradução domesticadora tende a reduzir os estilos dos autores a uma prosa uniforme e omitir aspectos da cultura estrangeira. Nota-se ainda, que, para Backes, transparência, diferentemente da visão que tem Venuti desse conceito, é

deixar transluzir a cultura estrangeira e não apagá-la. Venuti propõe a visibilidade do tradutor no próprio texto traduzido, por meio da construção de um texto não fluente, ou melhor, opaco, que provoque interrupções na leitura para que o leitor perceba tratar-se de uma tradução. Esse tipo de intervenção não é o que se advoga na cultura literária brasileira, que preza o texto fluente. Intervenção sempre haverá em uma tradução, mas há diferentes formas de se intervir. Pode-se intervir a ponto de transformar uma tradução em uma adaptação, por meio de omissões e acréscimos, como nos mostra Lauro Amorim em *Tradução em Revista 2* (2005) — número dedicado aos diversos tipos de intervenção que podem sofrer as traduções — e pode-se intervir de modo a desafiar as normas da língua-alvo, como propõe Venuti. Resta saber como esses textos serão recebidos pela cultura de chegada; eles podem ou não ser considerados traduções, e o tradutor pode ou não sofrer sanções pelo trabalho produzido. Já a visibilidade que se efetiva por meio de prefácios, posfácios e notas do tradutor pode levar o leitor a entender o processo tradutório sem com isso o tradutor ter de quebrar a fluência no texto, marca por excelência de uma boa tradução.

3.2.4

Posfácio de Modesto Carone à sua tradução de *Die Verwandlung*, de Franz Kafka (2008)

Modesto Carone, formado em Direito e Letras Anglo-germânicas pela Universidade de São Paulo, é escritor, professor de literatura e tradutor. Lecionou na Universidade Estadual de Campinas, na Universidade de São Paulo e na Universidade de Viena, na Austria, onde morou durante três anos. Como escritor recebeu duas vezes o Prêmio Jabuti, em 1980 e em 1999, pelas obras *As marcas do real* e *Resumo de Ana*, respectivamente. Como tradutor, distingue-se por ter traduzido toda a obra de Franz Kafka pela primeira vez diretamente do alemão. Até então as obras do escritor tcheco haviam sido traduzidas do francês. Pela tradução de *O processo*, recebeu o Prêmio Jabuti de 1989. Ao traduzir *O castelo*, livro incabado de Kafka, recebeu grandes elogios da crítica no jornal *O Estado de*

São Paulo, edição de 2 de julho de 2000, no artigo: “A angústia de Modesto Carone, o tradutor brasileiro de Kafka”¹⁰, por Moacir Amâncio.

O posfácio do tradutor Modesto Carone inserido em *A metamorfose*, tradução sua da obra de Kafka, embora breve no que tange ao processo tradutório propriamente dito, é bastante significativo. O tradutor, em poucas palavras, discorre sobre a maneira como se conduziu no desenvolvimento de sua tarefa. Como Bernardina Pinheiro, diz procurar “acompanhar de perto a fidelidade possível não só à letra do texto, mas também à sintaxe pessoal do autor” (2008: 92) e para isso adota as normas operacionais de manter as subordinações e as inversões do texto alemão, por considerá-los elementos que contribuem para assinalar a trama da novela e o absurdo da situação descrita. Diz manter uma linguagem realista para corresponder ao humor negro do autor. Comenta traduções para outros idiomas, elogiando a norte-americana de Stanley Corngold como “uma versão atenta do original” e faz a seguinte observação sobre a tradução do escritor argentino Jorge Luis Borges: “e a castelhana [...], belíssima, não respeita muito a ‘deselegância’ de Kafka” (p. 93). Em sua opinião, Borges embeleza sua tradução e, diferentemente dele, se afasta do texto alemão. Quanto ao registro, assim como Marcelo Backes, declara ter evitado amaciar a aspereza do texto; para isso usou uma “dicção cartorial” (p. 93) com um vocabulário pobre, muitas repetições, uma quantidade extraordinária de partículas expletivas e uma pontuação que respeita o valor das pausas, como no texto original. Afirma não acreditar em fazer uma tradução facilitadora para leitura do público médio. Pode-se interpretar essa sua afirmação como a opção de levar o leitor à obra, de seguir de perto o texto de partida, conforme o método preferido por Schleiermacher. Entretanto, não pôde fugir às convenções gráficas adotadas no português e diz ter colocado “travessão com abertura de parágrafo ao invés de aspas no meio do período como ocorre no texto alemão” (p. 93-94), porque esse recurso “soa mais natural em nossa literatura” (p. 94), o que o fez efetuar algumas mudanças na disposição das frases. Pode-se inferir daí que sua declarada fidelidade à letra é apenas relativa e que, do ponto de vista empírico, certos aspectos da língua de chegada precisam ser respeitados. É como afirma Hermans, o tradutor internaliza normas com base nas expectativas dos leitores. Mesmo quando opta por seguir de

¹⁰ URL = http://www.geminaliteratura.com.br/coluna_moaciramancio2.htm
Acesso em 05 ago. 2009.

perto as normas do texto de partida, o tradutor se vê preso a convenções da cultura literária receptora. É exatamente essa explicitação de suas decisões que, de certa forma, instrui o público-leitor, em grande parte, desconhecedor das dificuldades por que passa um tradutor.

3.2.5

Introdução e notas de Ana Cristina Cesar à sua tradução de *Bliss*, de Katherine Mansfield (1999)

Ana Cristina Cesar (1952-1983) foi poeta, escritora e tradutora de poetas estrangeiros, entre eles Silvia Plath, e teve morte prematura aos 31 anos. Coursou Letras, fez Mestrado em Comunicação e obteve o grau de Master of Arts na Universidade de Essex, Inglaterra, com a tradução anotada do conto de Katherine Mansfield, *Bliss*, que agora passo a analisar.

A Introdução e as notas de Ana Cristina na tradução *Êxtase/Bliss* constituem um daqueles textos que adquiriram vida própria: estão inseridas em *Tradução e Crítica* (1999), livro que contém outras obras da autora. Poderiam ser adotadas em um curso de tradução de ficção por conterem soluções de ordem prática para problemas com os quais qualquer tradutor poderá vir a se defrontar. Nelas, o comportamento de uma tradutora que não titubeia em revelar até mesmo suas idiossincrasias se faz transparente, e as normas operacionais aqui discutidas se tornam quase palpáveis. As normas, segundo Toury, “são o conceito-chave e o ponto focal em qualquer tentativa de responder pela relevância das atividades sociais” (1995: 55). A tradução é considerada uma atividade que desempenha um papel social, daí a importância de se estudar o que diz o tradutor sobre sua tarefa, porque suas considerações ajudam a entender seu comportamento tradutório.

Ana C., como ficou conhecida, começa a Introdução dizendo que “as notas de pé de página constituem a parte menos importante de um ensaio”, mas que, na tradução desse conto, “são promovidas à categoria de substância do texto” (1999: 285). Sim, porque, na verdade, se trata de uma dissertação formada por notas de pé de página, nas quais ela apresenta problemas de diversas ordens que surgem durante a tarefa tradutória. São oitenta notas ao todo. Minha análise de algumas

dessas notas procura mostrar a relevância das reflexões da tradutora em relação ao trabalho desenvolvido.

Dos tradutores até aqui analisados, ela é a que dá explicações mais detalhadas de seu processo tradutório; informa suas escolhas e as explica com todos os pormenores. Pode-se, quase com convicção, afirmar que a tradutora mantém a coerência entre o que diz que faz e o que efetivamente faz, sem necessidade de cotejar a tradução, pois usa exemplos dos dois textos, o original e a sua tradução, para ilustrar suas decisões.

Classifica as notas em problemas gerais de interpretação, problemas de sintaxe, idiossincrasias estilísticas — que diz serem “aquelas alterações arbitrárias movidas pelo desejo de um ‘melhor resultado estilístico’” (1999: 288) — e problemas que denomina genéricos. Em suma, são questões operacionais enfrentadas por um tradutor. Quando afirma que enfrentou problemas gerais de interpretação, Ana C. deixa clara sua visão de tradução, a de um trabalho que requer a interferência do tradutor no processo de transformação: “consegui, às vezes, usar recursos inexistentes na língua inglesa e perfeitamente possíveis numa língua latina, como o português (p. 289). Para exemplificar sua declaração, afirma que fez “uso do imperfeito do indicativo, que acrescenta uma certa sutileza aos modos verbais e à tensão da história” (p. 289). Transcrevo a seguir a nota 62 (p. 351). Os grifos são meus para ressaltar os verbos que sofreram transformação.

Então a luz acendeu de repente e Careta *fazia* café e Harry *dizia*: — Minha querida, não me pergunte nada sobre o bebê.

Do inglês:

Then the light was snapped on and Face made the coffee and Harry said:...

Ana C. afirma que, nessa passagem, o uso do imperfeito lembra uma cena de palco que, quando focalizada bruscamente pela iluminação, evidencia “uma cena que estava acontecendo, no momento em que ela [a protagonista] havia mergulhado em outra ordem de ideias” (1999: 350). Diz tornar isso possível pelo emprego do imperfeito. Assim, mostra-se uma tradutora que evidencia suas escolhas linguísticas, voltando o olhar para a língua-alvo.

Mais uma vez preocupada com normas da língua portuguesa, afirma que outra dificuldade enfrentada ao se traduzir uma obra do inglês para o português é o da sintaxe. E aponta uma das que considera mais frequentes, a “necessidade de contração sintática e de economia, visto que a língua portuguesa é, intrinsecamente, menos econômica do que a língua inglesa” (1999: 287). Para obter um enunciado mais sintético em português, ela afirma ter sido compelida a contrair a sintaxe, condensando dois períodos através de estruturas subordinadas. Diz também ter suprimido pronomes supérfluos. Cito aqui dois exemplos, tirados da nota 2 na página 324:

Although Bertha Young was thirty...
 “Apesar dos seus trinta anos...”

“Em português”, afirma a tradutora, “pode-se fazer uso desse recurso, que consiste na redução da frase e na supressão do pronome pessoal e do verbo, diminuindo-se, assim, a tensão sintática.” (p. 324). Cita mais um exemplo, que reproduzo a seguir, e afirma que o mesmo procedimento é visível em outros trechos da história, ressaltando a regularidade do comportamento tradutório.

What can you do if you are thirty...
 “O que fazer se aos trinta anos...”

Como afirma Toury, “na medida em que uma norma esteja realmente em vigor, pode-se identificar a regularidade do comportamento em situações recorrentes do mesmo tipo, o que torna as regularidades uma fonte importante para qualquer estudo de normas” (1995: 55).

Detenho-me agora em uma das idiossincrasias estilísticas da tradutora, como ela mesma declara, uma alteração arbitrária que fez “movidada pelo desejo de um melhor resultado”. Esse melhor resultado, Ana C. nos informa, tem a ver com o impacto que deseja causar no leitor da tradução: “fiz o possível para obter, em português, um parágrafo bem trabalhado, com linguagem exata e fiel” (1999: 338). Uma tradutora que a todo momento se diz preocupada com a linguagem mais adequada poderia levar a crer que seu comportamento fosse meramente de facilitação. Mas não. Na passagem seguinte, revela-se preocupada em reproduzir com fidelidade um dos aspectos culturais mais significativos do conto. Na nota 29

(p. 338) explica por que não traduziu *pear tree* por “pereira”, “palavra desarmoniosa e inexpressiva em português”, optando simplesmente por “‘árvore’ (uma palavra proparoxítone, forte e bonita por natureza)” (p. 339), por ser árvore-símbolo da história, bastante significativa para os ingleses e que, além de ser mencionada algumas vezes no texto, é usada na frase final do conto. Assim, levando em consideração aspectos culturais da cultura de partida, que valoriza a *pear tree*, e buscando trazer para a cultura de chegada uma imagem do belo e do harmonioso, Ana C. adota apenas a tradução da palavra *tree*, ou seja, “árvore”. Dessa forma,

A tall slender pear tree in fullest, richest bloom; it stood perfect...

passou a ser

Uma árvore alta e esguia em flor, luxuriosamente em flor, perfeita...

Um outro tradutor poderia ter optado por usar “pereira”, termo que traduz *pear tree* literalmente e em seu sentido mais específico; ela, no entanto, como poeta que era, afirma ter-se pautado pela harmonia do vocábulo e ter usado a palavra “árvore”. Fez, assim, uma opção por um item lexical de uma classe superior, perdendo a sua especificidade. Declara ter feito a escolha da palavra por sua sonoridade para manter o simbolismo com a imagem do belo, omitindo um termo que para ela soa duro aos ouvidos: “a palavra ‘pereira’ não servia; era um sério obstáculo, uma palavra maciça demais, que levava a associações incorretas e transmitia um som desagradável” (p. 339). Observa-se ainda nessa passagem que a tradutora fez uma contração sintática inexistente no inglês: “A tradução desta frase e de todo o parágrafo foi muito cuidadosa, visando atingir uma precisão poética e efeitos rítmicos (principalmente paralelismo rítmico). O resultado é a contração sintática” (p. 339). Seu compromisso, como se pode ver, é com o prazer estético da leitura. São essas formulações de ordem prática que levam o público-leitor a entender todo o processo que se desenvolveu na tradução e as razões das escolhas da tradutora.

As dificuldades encontradas pelo tradutor não são poucas. Fica difícil às vezes encontrar uma solução. Como Marcelo Backes, Ana Cristina Cesar também

teve problemas com a tradução do título e, por não encontrar em português um termo que considerasse equivalente, escolheu dar a sua interpretação à tradução, escolhendo a palavra *êxtase* entre outras que traduzem *bliss*, como “*felicidade, alegria, satisfação, contentamento, bem-aventurança* etc.” (1999: 323). Entretanto, ao mesmo tempo, manteve o título em inglês, propiciando ao leitor culto a oportunidade de criar o seu. Sua tradução, portanto, ficou assim intitulada: *Êxtase/Bliss*. Em outras palavras, a tradutora revela a impossibilidade de se manter a equivalência semântica entre as unidades lexicais, e, além de fazer, ela própria, sua escolha, dá ao leitor a oportunidade de fazer a dele. Se não fosse por essa explicação, como poderia o público-leitor entender essa mistura de português e inglês no título de um texto em português?

Como afirma Toury, a norma inicial, aquela que faz o tradutor se pautar pelas normas ou do texto-fonte ou do texto e da cultura alvo, de certa forma, “governa a seleção do material em que o texto é formulado (1995: p. 59), ou seja, influencia a escolha das normas operacionais. Sem a leitura do texto da tradução em si não é possível dizer se uma tradução é “adequada” ou “aceitável” nos termos daquele teórico. Entretanto, as decisões que um tradutor diz ter tomado e as soluções apresentadas podem levar a se inferir que uma tradução se conduz mais ou pelas normas da cultura de partida ou pelas normas da cultura de chegada. O que se observa na tradução *Êxtase/Bliss* é a decisão da tradutora de se pautar pelas normas da cultura literária receptora, sem, contudo, deixar de lado aspectos culturais implicados no texto-fonte. O impacto do título já demonstra que a cultura literária brasileira é bastante permeável à língua da obra estrangeira.

3.2.6

Prefácio de Paulo Bezerra à sua tradução de *Prestuplenie i Nakazanie*, de Fiódor Dostoievski (2007)

Ainda ressaltando a importância dos paratextos como elemento de visibilidade do tradutor, apresento o prefácio de Paulo Bezerra à obra por ele traduzida diretamente do russo, *Crime e castigo* (2007), de Dostoievski. Bezerra é professor, tradutor e ensaísta e foi professor de teoria literária na Universidade Federal Fluminense e professor de língua e literatura russa na Universidade de

São Paulo. Obteve os títulos de Mestre e Doutor em Letras pela PUC-Rio. Estudou língua e literatura russa na Universidade Lomonósov, em Moscou, em curso voltado para tradução. Já traduziu diversas obras técnico-científicas e literárias desse idioma para o português. No campo da ficção traduziu, dentre outras obras, *O idiota* e *Os demônios* de Dostoievski, *Agosto de 1914*, de A. Soljenítsin, *O capote e outras histórias* de Gogol. Em 2008 recebeu o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte pela tradução do romance *Os irmãos Karamazov* (Editora 34), também de Dostoievski.

Em seu ensaio prefacial, intitulado “Nas sendas de *Crime e castigo*”, e que inicia com o subtítulo, “Traduzir ou descrever”, Bezerra ressalta a importância de uma tradução direta e explica por quê. Exemplifica com uma tradução conhecida da mesma obra, realizada por Rosário Fusco:

Trata-se de um ótimo texto em português, porém, como foi traduzido do francês, ou seja, é tradução da tradução, saiu fortemente marcado por muitos elementos característicos da língua e literatura francesa e do próprio modo pelo qual os franceses costumam traduzir obras de autores russos. (2007: 7)

Esse modo francês é criticado, porque omite a tensão psicológica existente no original: “o texto de Fusco é fluido, elegante, seguro afastando a ideia da tensão que contagia praticamente toda a narração”, quando no russo “há indícios de descontinuidade do fluxo narrativo” (2007: 7). A tradutora apaga as evasivas, as reticências e as hesitações do texto de Dostoievski, por ter sido essa a opção feita pela cultura literária francesa da época e por ela ter dado origem ao texto em português.

Em outra época, aceitava-se na cultura literária brasileira a tradução indireta, mesmo implicando o apagamento de marcas culturais. Essa decisão, como afirma Toury ao discorrer sobre as normas preliminares, envolve o limite de tolerância que se tem em um determinado sistema literário quanto à escolha do texto a partir do qual se realizar a tradução. Isso requer considerações, inclusive, a respeito das línguas a partir das quais a tradução é permitida (1995: 58). No passado, na cultura brasileira, o francês parece ter sido a língua de preferência na cultura literária brasileira para esse fim. Hoje, porém, está havendo todo um movimento no sentido de se retraduzirem os clássicos diretamente de originais em idiomas como o russo, o alemão e o árabe. Do árabe, destaco o exemplo da obra *O*

livro das mil e uma noites, traduzido por Mamede Mustafá Jarouch (2006), professor do curso de árabe da Universidade de São Paulo e tradutor de dois outros textos clássicos da literatura árabe: *As cento e uma noites* e o *Livro de Kalila e Dimna*. Somente as considerações do tradutor podem revelar ao leitor aspectos da nova tradução que possam ter estado ausentes na tradução indireta, além, naturalmente, do cotejo com o original.

Para os descritivistas, a escolha do texto a ser traduzido é um aspecto importante a se considerar. Se se trata de uma tradução indireta, é importante saber qual a língua e a cultura que deram origem à tradução. Quando o tradutor se orienta por padrões da cultura e língua de partida, ele imprime marcas dessa língua e cultura no texto traduzido. E isso ocorre em qualquer tradução, mesmo nos casos em que o tradutor se volte mais para a cultura receptora. Não há como ignorar o texto-fonte, se é ele que, necessariamente, vai dar origem a uma tradução. Um exemplo a ser considerado seria o de uma cultura literária que permita omissões e acréscimos em uma tradução. Se uma tradução indireta parte dessa tradução, e não do texto na língua original, não há como o tradutor evitar essas omissões e acréscimos. Aí se veem entretecidos aspectos que dizem respeito à norma inicial, às normas preliminares e, conseqüentemente, às normas operacionais identificadas por Toury.

Quanto às estratégias tradutórias de Bezerra, nota-se nele um tradutor preocupado em manter o estilo do autor, afirmando que “o discurso dostoiévskiano nem sempre prima pela fluência, pela elegância” (2007: 8). E afirma que “amaneirar o discurso de Dostoiévski para torná-lo ‘mais elegante’ e ‘mais fluido’ significaria atentar contra a originalidade de um autor cuja peculiaridade principal é a ruptura com as matrizes tradicionais do pensamento e suas formas de expressão” (p. 8-9). Dessas declarações é possível inferir que Bezerra opta, logo no início de sua tarefa tradutória, por subscrever os padrões da cultura de partida. Isso, no entanto, não significa se rebelar contra as normas da língua de chegada. Cito abaixo o que diz Bezerra sobre o ato de traduzir:

não podemos enfrentar um texto literário com a pretensão do “dois e dois são quatro”, pois estamos diante de um discurso literário com toda a sua carga polissêmica, o que nos obriga constantemente a interpretar o sentido ou os sentidos de uma palavra ou expressão no contexto específico desse discurso e procurar o modo mais adequado de transmiti-los. (2007: 8)

Bezerra deixa claro que as decisões tradutórias envolvem, necessariamente, uma negociação com as normas das duas culturas, a de partida e a de chegada.

O prefácio de Bezerra poderá, um dia, vir a servir de ilustração para algum compêndio de literatura traduzida, como exemplo do que significa fazer uma tradução direta ou indireta. E servirá também para mostrar tendências diferentes, em épocas diferentes no que tange à escolha de textos a serem traduzidos. Na cultura tradutória de hoje, diferentemente da do passado, se privilegiam as traduções diretas.

3.2.7

Prefácio de Galera e Pellizzari à sua tradução de *Trainspotting*, de Irvine Welsh (2004)

Por fim, faço uma breve análise da nota “Sobre a tradução” de Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São ambos autores jovens, premiados, conhecidos por publicarem suas obras na internet no site CardosOnline (1998-2001), e tradutores literários de diversas obras. Galera ganhou o Prêmio Machado de Assis na categoria Romance. Pellizzari foi ganhador do Prêmio Açorianos de Literatura de 2003, o maior prêmio literário de Porto Alegre. Como tradutores, escolhem obras de autores ingleses e norte-americanos das novas gerações, inclusive quadrinhos. Juntos traduziram *Trainspotting* (Editora Rocco, 2004) e *Pornô* (Editora Rocco, 2006), obras de Irvine Welsh, retratando o submundo das drogas e da pornografia de uma cidade escocesa, respectivamente. Daniel Galera traduziu *Nem os mais ferozes* (Editora Barracuda, 2004), livro de Edward Bunker, que retrata o submundo de Los Angeles, escrito quando o autor ainda estava em San Quentin, prisão da Califórnia.

Nas considerações de Bezerra, analisadas na subseção anterior, percebe-se na cultura literária brasileira um movimento em direção à tradução direta, uma mudança em relação ao passado. Na nota de Galera e Pellizzari observa-se uma escolha de obras a serem traduzidas permeadas por gírias e expressões coloquiais características de uma literatura que revela um subsistema tradutório aberto a produções literárias que fogem aos padrões clássicos. Ao discorrer sobre as

normas preliminares, Toury sustenta que, na seleção dos textos a serem traduzidos, pode haver políticas diferentes em uma dada cultura, determinada por subgrupos e pelos próprios agentes editoriais (1995: 58). Todos esses são aspectos a serem levados em conta ao se fazer um estudo sobre as traduções.

Folheando *Trainspotting*, como faria o leitor comum, me defrontei com uma linguagem fonética e com gírias já na primeira página, as quais me fizeram ir em busca de um prefácio dos tradutores. Encontrei a nota “Sobre a tradução”, colocada como posfácio, de autoria dos tradutores. Nela, Galera e Pellizzari explicam que Irvine Welsh “recria em versão escrita a linguagem oral utilizada pela população de classe baixa de Edimburgo” (2004: 349). Eles advertem o leitor de que o autor mistura o inglês clássico com um dialeto falado no sul da Escócia, além de usar gírias e referências locais. Declaram ter optado por evitar regionalismos da língua portuguesa e decidido usar uma “linguagem coloquial e razoavelmente fonética que pudesse ser reconhecida pelos leitores de qualquer parte do Brasil” (p. 349). Para respeitar o tom irônico da narrativa, misturam, como no original, o vocabulário mais culto e formal com o coloquial e bastante informal. Diante de inúmeros termos referentes a futebol, nacionalismos e religião usam um glossário para auxiliar o leitor. Adotam ainda notas de pé de página, que se resumem a traduções livres ou literais de textos deixados em inglês na tradução.

Diante do trabalho de pesquisa que suponho requereu dos tradutores e da dificuldade de verter, para o português, especificidades da cultura escocesa, a nota “Sobre a tradução” é moderada, não explicita dificuldades específicas e as escolhas feitas. Entretanto, é bastante reveladora no que diz respeito à seleção do texto a ser traduzido: uma obra de literatura popular, que retrata o submundo das drogas e que nem por isso sofreu restrições de uma editora de prestígio como a Rocco. Isso nos faz lembrar o que diz a estudiosa Regina Alfarano: “O Brasil sempre foi um mercado inesgotável para a tradução, em primeiro lugar pela sua característica intrínseca de um país que dirige seu olhar para o exterior, para além de suas fronteiras” (Benedetti e Sobral, 2003: 41).

3.3

Algumas considerações

Ressalto alguns pontos que foram observados nos paratextos analisados. Partindo-se do pressuposto de que as traduções acima comentadas foram aceitas pelo sistema tradutório brasileiro e tendo-se constatado, por meio de opiniões de estudiosos e de tradutores, que a fluência é uma das marcas da boa tradução, poder-se-ia inferir que essas traduções constituem textos fluentes. Observa-se, é verdade, uma grande diversidade de estratégias, em relação à norma inicial, às normas preliminares e, principalmente, às normas operacionais. Alguns tradutores, como Bernardina Pinheiro e Modesto Carone, declararam-se preocupados com uma fidelidade à letra do autor; outros, como O'Shea e Ana Cristina Cesar, foram movidos pela preocupação em tornar seu texto acessível a um determinado público e em obter um melhor resultado estilístico, respectivamente; e, finalmente, Backes, Bezerra e Galera e Pellizzari demonstraram uma grande motivação em levar o leitor ao autor ou à obra. Em geral, ficou evidente o interesse de todos os tradutores em procurar respeitar o estilo do autor e em deixar transparecer as marcas da cultura estrangeira. Toury relembra que as situações com que se defronta cada tradutor são muito complexas e que essa complexidade deveria ser observada e, não, ignorada, o que gera a necessidade de cada tradução ser contextualizada.

Observa-se, dessa forma, que o padrão de fluência que predomina na cultura tradutória brasileira não é semelhante ao que critica Lawrence Venuti nas traduções anglo-americanas. Essas últimas, segundo o teórico, são domesticadas de forma a apagar as marcas culturais encontradas no texto-fonte e até mesmo a permitir omissões e acréscimos. Para ele, essa fluência cria a ilusão de transparência, e essa transparência seria diretamente responsável pela invisibilidade do tradutor. Propõe, então, um texto que seja lido com interrupções propositais para fazer o leitor perceber que está lendo uma tradução, um texto estrangeiro. Em suma, pressupõe que seja dessa forma que o tradutor venha a se tornar visível. A tradução é notoriamente um processo interventivo: passar o texto de uma língua para outra é intervir, fazer escolhas no desenvolvimento do trabalho é intervir. Entretanto, uma intervenção no sentido de fazer com que o

texto resista à fluência é diferente e pode, sim, tornar o tradutor mais visível. Porém, para muitos leitores, uma estratégia que resista à fluência poderá ser vista de forma negativa. As editoras brasileiras, por sua vez, requerem do tradutor um texto fluente, sem omissões, sem acréscimos e sem apagamento da cultura estrangeira. Portanto, o que Venuti propõe para a cultura norte-americana não parece adequado para o sistema literário brasileiro.

As tensões geradas pelas normas do texto estrangeiro e pelas normas da cultura receptora da tradução são resolvidas caso a caso. Assim sendo, é importante que o próprio tradutor coloque-as em destaque através de prefácios, posfácios, introduções e notas. Conceder ao tradutor a oportunidade de expô-las e explicá-las ao público-leitor é um duplo gesto de respeito: ao leitor, por permitir-lhe entender as decisões tomadas no processo tradutório, e ao tradutor, por propiciar a sua visibilidade social em reconhecimento a seu trabalho.

Além disso, o paratexto oferece material de estudo aos pesquisadores, por deixar registradas visões e estratégias de tradução situadas no tempo e no espaço. Os exemplos vistos neste trabalho, de textos que durante muito tempo foram as únicas fontes de estudo da tradução, evidenciam esse fato. A visão de tradutores do passado chegou até nós por meio de considerações práticas deixadas em prefácios ou outros ensaios de sua autoria.

Embora minha amostra neste estudo tenha sido restrita a profissionais que gozam de prestígio na comunidade literária brasileira, espero que ela sirva para trazer à luz a importância da conquista desse espaço pelos profissionais da tradução com sólida formação e que traduzem obras de literatura de qualidade de grande aceitação pelo público-leitor.