
Que a tradução ocupa um lugar primordial na produção literária e editorial é evidente: tanto na França quanto no Brasil, mais de três mil títulos estrangeiros são publicados anualmente. Mas o que é a tradução literária? O que ela põe em jogo? O que produz?

Em um primeiro momento, esta obra apresenta uma classificação das teorias da tradução (prescritivas, descritivas e prospectivas) e uma síntese clara das diferentes posições assumidas pelos tradutores, ao insistirem na dualidade entre fonte e alvo e na passagem da teoria à prática. Leva em conta o "horizonte tradutório" que impôs regras implícitas à tradução, considerada, conforme a época, como um produto literário secundário ou uma produção primeira, integrada ao patrimônio literário.

Em um segundo momento, o estudo comparado de diferentes traduções de um mesmo texto traz esclarecimentos à análise, mostrando a superação da velha alternativa entre tradução fiel à fonte ou tradução fiel ao público, entre literal e literário, entre passado e presente, na direção de um texto criador autônomo.



AMBASSADE DE FRANCE
AU BRÉSIL



CASA GUILHERME DE ALMEIDA

ISBN 978-65-5846-149-4



9 786558 461494

Inês Oseki-Dépré

Teorias e práticas da tradução literária

Inês Oseki-Dépré

Teorias e práticas da tradução literária

TRADUÇÃO

Lia Araujo Miranda de Lima

EDITORA



UnB



Pesquisadora, ensaísta e tradutora de textos literários, Inês Oseki-Dépré é professora emérita da Universidade Aix-Marseille, na França. Pesquisa temas relacionados a tradutologia, tradução literária, literatura comparada e crítica literária. Traduziu para o francês Antônio Vieira, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, José de Alencar, Lygia Fagundes Telles, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Nelson Ascher, Pagu, Augusto de Campos e Haroldo de Campos; para o português, traduziu Jacques Lacan e Jacques Roubaud.

Organizou a coletânea *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*, vencedora do prêmio Jabuti de poesia (1993), e traduziu *Galáxias* para o francês, publicada sob o título *Galaxies*, vencedora do prêmio Roger Caillois de melhor obra poética do ano (1999). Como bolsista residente do Programa de incentivo à pesquisa e tradução da obra de Haroldo de Campos, oferecido pelo Centro de Referência Haroldo de Campos da Casa das Rosas, em 2013, deu continuidade às suas traduções dos textos

Teorias e práticas da tradução literária

Reitora
Vice-Reitor



Universidade de Brasília

Márcia Abrahão Moura
Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora

Germana Henriques Pereira

Conselho editorial

Germana Henriques Pereira (Presidente)
Fernando César Lima Leite
Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende
Carlos José Souza de Alvarenga
Estevão Chaves de Rezende Martins
Flávia Millena Biroli Tokarski
Jorge Madeira Nogueira
Maria Lídia Bueno Fernandes
Rafael Sanzio Araújo dos Anjos
Sely Maria de Souza Costa
Verônica Moreira Amado

Inês Oseki-Dépre

Teorias e práticas da tradução literária

TRADUÇÃO

Lia Araujo Miranda de Lima

EDITORA



UnB

Editora de publicações
Coordenadora de produção editorial
Tradução
Revisão e supervisão

Equipe editorial

Marília Carolina de Moraes Florindo
Luciana Lins Camello Galvão
Lia Araujo Miranda de Lima
Germana Henriques Pereira e
Ana Alethéa Osório

Publicado originalmente na França como:
*Théories et pratiques de la traduction
littéraire*, de Inês Oseki-Dépré
© Armand Colin, Paris, 1999
Armand Colin is a trademark of Dunod
Éditeur, 11, rue Paul Bert, 92240 Malakoff.

© 2019 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
Telefone: (61) 3035-4200
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte
desta publicação poderá ser armazenada
ou reproduzida por qualquer meio sem a
autorização por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

O81 Oseki-Dépré, Inês.
Teorias e práticas da tradução literária / Inês Oseki-Dépré ;
tradução Lia Araujo Miranda de Lima. – Brasília : Editora
Universidade de Brasília, 2021.
460 p. ; 23 cm.

Inclui bibliografia e índice.
ISBN 978-65-5846-149-4

1. Tradução e interpretação na literatura. 2. Tradutologia. 3.
Teoria da tradução. I. Título.

CDU 82.035

Impresso no Brasil



AMBASSADE DE FRANCE
AU BRÉSIL

Apoio Institucional

poiesis
gestão cultural



CASA GUILHERME DE ALMEIDA



Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication année 2020
Carlos Drummond de Andrade de l'Ambassade de France au Brésil, bénéficie du
soutien du Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères.

Este livro, publicado no âmbito do Programa de Apoio à Publicação ano 2020 Carlos
Drummond de Andrade da Embaixada da França no Brasil, contou com o apoio do
Ministério francês da Europa e das Relações Exteriores da França.

Agradecimentos

Para Walter Benjamin

Agradeço a meus caros colegas que se dispuseram a me aconselhar ou a reler o manuscrito: Sylvie Pittia, Yvonne Touchard, Mireille Habert, Hélène Moreau, Sara Greaves, Joëlle Gardes-Tamine. Da mesma forma, agradeço a minha estudante Sandra Raguenet por sua ajuda preciosa, e a meu amigo, o poeta Haroldo de Campos, que me apontou o caminho.

Sumário

A arte do encontro: prefácio à edição brasileira	15
Nota da tradutora.....	21
Preâmbulo.....	29
Primeira parte – Teorias.....	31
Introdução	33
1. A tradução	34
2. O tradutor é o intérprete.....	37
3. As teorias da tradução	42
Capítulo 1 – As teorias prescritivas.....	45
1. Os precursores	45
2. O renascimento	54
3. O gosto clássico	63
4. O século XVIII e a adaptação.....	71
5. Uma polêmica sempre atual: Antoine Berman <i>versus</i> Umberto Eco	79
Capítulo 2 – As teorias descritivas	89
1. Os precursores	89
2. Tradução e linguagem	103
2.1. Vinay e Darbelnet, um método.....	109
2.2. Roman Jakobson, uma teoria fundadora	114
2.3. Jean-René Ladmiral	116

3. A teoria dos polissistemas.....	118
3.1. Princípios gerais.....	119
3.2. O estudo da tradução.....	125
3.3. A noção de interferência.....	131
4. Tradução e literatura.....	139
4.1. Uma focalização: o Outro da tradução.....	145
4.2. Por uma poética da tradução: Henri Meschonnic... 148	
4.3. Por uma tipologia da tradução do verso: Efim Etkind 159	
4.4. “Die Lore Lay”, de Brentano, por Guillaume Apollinaire 171	
Capítulo 3 – As teorias prospectivas.....	175
1. A corrente literalista.....	178
1.1. A tarefa do tradutor.....	181
1.2. Jacqueline Risset: Dante “ao pé da letra”?.....	191
2. A corrente da tradução-recriação.....	195
2.1. A tradução como (re)criação literária.....	195
2.2. Léon Robel: um programa de tradução.....	196
2.3. Octavio Paz: tradução e transformação.....	199
3. Da transformação à transcrição poética.....	205
4. Conclusão: por uma síntese.....	218

Segunda parte – Práticas.....	223
Capítulo 4 – Uma análise em diacronia: a <i>Eneida</i> de Virgílio.....	225
1. O comentário: propostas metodológicas.....	225
2. Algumas palavras sobre a <i>Eneida</i>	229
2.1. Um herói moderno.....	233
2.2. O episódio amoroso (“Canto IV”).....	235
2.3. O texto.....	238
2.4. A escolha do fragmento.....	239
2.5. A leitura.....	242
2.6. O projeto de Du Bellay.....	247
2.7. A confrontação com o original.....	256
2.8. A confrontação com a <i>Eneida</i> de Louis des Masures 260	
2.9. A comparação.....	263
3. O século XVII: A <i>Eneida</i> do Sieur de Bonlieu.....	269
4. A <i>Eneida</i> e as “belas infiéis”.....	271
4.1. Jacques Delille tradutor.....	272
4.2. A leitura comentada.....	274
4.3. O horizonte da época.....	281
5. Uma outra “infiel” do século XVIII.....	285

6. O século XX e a “crise do verso”	287
6.1. A <i>Encicida</i> de Jean-Pierre Chausserie-Laprée	287
6.2. A modernidade: Pierre Klossowski	298
Capítulo 5 – Uma comparação em sincronia.....	315
1. Edgar Allan Poe	315
1.1. Algumas palavras sobre o autor	315
1.2. A obra de Poe e sua recepção controversa	318
1.3. Poe e Baudelaire.....	320
1.4. “The Raven”	322
1.5. O princípio de composição.....	327
1.6. A comparação	327
1.7. O projeto de tradução.....	338
1.8. O comentário simultâneo	340
2. “Le Corbeau” de Henri Parisot.....	365
2.1. O comentário	370
2.2. O projeto do tradutor.....	375
3. Outra língua, outras traduções	377
3.1. Um breve comentário	382
3.2. O projeto de Fernando Pessoa.....	386
3.3. As propostas de Haroldo de Campos	387

Capítulo 6 – A tradução da prosa.....	391
1. A tradução francesa das <i>Primeiras estórias</i> , de João Guimarães Rosa.....	391
2. A língua do texto	392
3. O projeto de tradução.....	394
4. O autocomentário.....	400
5. O original e a tradução	407
5.1. “Famigerado”	407
5.2. “Légendaire”	413
Bibliografia.....	419
Índice onomástico	437
Índice de conceitos	447

Nota da tradutora

A obra *Teorias e práticas da tradução literária*, que se apresenta aqui para o público brasileiro, constitui referência para pesquisadores e professores no campo da literatura, da língua e da tradução. Ela traz um panorama do pensamento sobre a tradução literária no Ocidente, sistematizado a partir de três eixos – teorias prescritivas, teorias descritivas e teorias prospectivas –, e análises comparativas de textos traduzidos, de forma igualmente didática e profunda.

A autora franco-nipo-brasileira Inês Oseki-Dépré é professora de literatura da Université d'Aix-Marseille e membro da ATLAS (Association des Traducteurs Littéraires en Arles), da SFLGC (Société française de Littérature Générale et Comparée) e do CERCLE (Association Centre d'études et de recherches en littérature). Entre as inúmeras obras críticas de tradução e teoria literária, redigiu *De Walter Benjamin aos nossos dias: ensaios de tradutologia* (2021), também publicada pela Editora UnB, e traduziu para o francês escritores brasileiros como Guimarães Rosa e José de Alencar. Em 1999, recebeu o prêmio Roger Caillois por sua tradução de *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

Teorias e práticas da tradução literária é uma obra ao mesmo tempo ampla, no sentido em que abarca de modo compreensivo as teorias da tradução literária, e sintética, apresentando os autores e as teorias de maneira organizada e didática, articulando-as umas às outras. Destina-se estudantes de graduação e de pós-graduação em Estudos da Tradução, tradutores em formação, bem como tradutores literários profissionais e pesquisadores no campo da tradução literária. Almejamos produzir, em português brasileiro, um texto que pudesse ser trabalhado em sala de aula com relativa facilidade, buscando apoio nas estratégias de redação de obras didáticas e recuperando a linguagem ensaística da autora.

A tradução de obras de tradutologia, sobretudo aquelas que incluem a análise de obras traduzidas, depara-se com a condição do multilinguismo no texto. Significa que, ao par linguístico envolvido no confronto entre, por exemplo, o latim da *Eneida* de Virgílio e o francês de Joachim du Bellay – primeira das traduções analisadas em detalhes por Inês Oseki-Dépré –, soma-se uma terceira língua, o português, à qual o leitor brasileiro deverá recorrer a fim de acompanhar a análise.

Em *Teorias e práticas da tradução literária*, essa questão se coloca, sobretudo, na segunda parte – “Práticas”. Do ponto de vista da exposição argumentativa, o tradutor enfrenta o problema da apresentação dos textos em confronto, que, com frequência, já é suficientemente intrincada sem a introdução de um terceiro idioma. A título de exemplo, mencionamos o comentário simultâneo às traduções de Baudelaire e Mallarmé para “The Raven”, de Edgar Allan Poe (seção 1.8 do capítulo 5). Ali, temos duas traduções diferentes em francês para um poema em inglês, expostas estrofe a estrofe, com uma miríade de exemplos de recursos sonoros empregados pelos tradutores em sua tarefa. Coube-nos, portanto, avaliar a pertinência de inserir a tradução literal, para o português, de cada palavra ou sequência de palavras em língua estrangeira, seja em relação ao texto-fonte, seja para as obras traduzidas em exame.

O leitor perceberá que não há uma homogeneidade na decisão de inserir ou não, entre colchetes, as traduções literais dos vocábulos, expressões ou versos dos poemas comentados pela autora. Há, antes, uma avaliação caso a caso, considerando, essencialmente, se a compreensão do sentido é indispensável para o acompanhamento da análise, mas também levando em conta o volume de informação visual na página. Em outros termos, privilegiamos a legibilidade do texto, sobretudo do ponto de vista gráfico. Assim, dispensamos, por exemplo, a inclusão da tradução literal para termos

transparentes para o leitor brasileiro (por exemplo, *terrible*), ou nos casos em que o objetivo da autora era destacar os aspectos sonoros dos poemas (aliterações, rimas, etc.). Ao mesmo tempo, evitamos inserir repetidas vezes traduções já explicitadas anteriormente.

Para a comparação das nuances de sentido entre os originais e as traduções, consideramos imperativa a inserção de seu equivalente mais próximo em português. Ainda a esse respeito, a própria autora adota critérios heterogêneos de apoio ao leitor francês quando expõe textos em língua estrangeira: para a *Eneida*, de Virgílio, ela oferece uma tradução literal completa do excerto analisado; já para “The Raven”, de Poe, ela prefere reservar a tradução palavra por palavra para versos específicos postos em contraste com as traduções esmiuçadas.

Trata-se, de fato, de uma parte mais “dura” à leitura, para a qual será exigido empenho do leitor. No entanto, o leitor brasileiro terá à disposição a presença abundante de exemplos literários em língua portuguesa, como a tradução de Fernando Pessoa para “The Raven” ou o terceiro texto literário em análise, o conto “Famigerado”, de João Guimarães Rosa, o que mostra a interrelação entre as preferências de análise da autora, a literatura brasileira traduzida para o francês e a acumulação das traduções literárias da alta literatura estrangeira para o português europeu ou brasileiro. Ao mesmo tempo, achará menções constantes a teóricos e poetas brasileiros, sobretudo Augusto e Haroldo de Campos, mas também Décio Pignatari.

No que diz respeito a questões estilísticas, buscamos seguir as escolhas lexicais da autora e sua maneira de expor, numa redação que parece seguir seu fluxo de pensamento, com abundância de relações causais e conclusivas. Conservamos a paragrafação definida pela autora, ainda que atípica para obras brasileiras, uma vez que alguns parágrafos se resumem a apenas um período. Alguns períodos, no entanto, foram alinhados com a sintaxe da língua portuguesa, quando demasiadamente longos ou intercalados. Em suma,

procuramos dialogar com o estilo da autora sem nos prendermos àquilo que é típico da índole da língua francesa.

Em relação às citações presentes na obra, empenhamo-nos em localizar os fragmentos em seus idiomas originais, a fim de evitar a tradução indireta, sempre que as obras citadas não eram redigidas originalmente em francês. Neste último caso, as traduções são nossas, a menos que se indique o contrário. Para citações destacadas (mais de três linhas) de obras já traduzidas no Brasil, citamos as traduções já existentes.

É pertinente esclarecer que nossas traduções de citações, em geral, tendem a estar mais próximas aos originais, sobretudo do ponto de vista sintático, que a tradução do texto de Oseki-Dépré. Por se tratar de fragmentos isolados de seu contexto, procedimentos parafrásticos seriam mais arriscados. Ademais, alguns dos excertos citados, como os de Du Bellay, já se encontram muito afastados no tempo, de modo que reformulações mais importantes envolveriam questões de atualização da linguagem.

Ao final da obra, o leitor encontrará um índice de conceitos, elaborado pela própria autora, que sinaliza os vocábulos ou as expressões marcados terminologicamente. Os termos ali arrolados devem ser compreendidos no seio de uma linguagem de especialidade, seja no campo da linguística, da tradutologia ou da análise literária. Um exemplo é o termo francês, *rejet*, que, no campo da versificação, constitui uma variação do *cavalgamento* [*enjambement*], quando um fragmento curto do verso é *rejeitado* para o verso seguinte, com encadeamento sintático entre um verso e outro.

A edição de *Teorias e práticas da tradução literária* no Brasil pretende enriquecer a bibliografia em tradutologia disponível em língua portuguesa a partir de um material que faz referência também à literatura brasileira e à reflexão sobre tradução literária desenvolvida no país. O rico panorama teórico dos estudos da tradução e as críticas de traduções, expostas de maneira

exemplar, permitem que se integrem a teoria e a prática, a reflexão sobre a tradução, sob os pontos de vista da ética e da poética, e o confronto com o texto literário em si, em sua complexidade linguística enquanto obra de arte.

Lia A. Miranda de Lima
Germana Henriques Pereira
Ana Alethéa Osório

Brasília, maio de 2020

A arte do encontro: prefácio à edição brasileira

Em *Mythologies d'hiver*,¹ Pierre Michon retrança a vida de Bertran de Marselha, devotado à tradução, suserano, graças a ela, “de um pedacinho de linguagem”. Quando estava ocupado em copiar, não provocava a vinda das coisas reais em sua vida. Mas assim que o bispo lhe confia a tradução da *Vita santa Enimia* em língua vulgar, numa língua que os barões entendem, que os saltimbancos compreendem e podem recitar “aos plebeus nas feiras”, então “ele toma conta de coisas escritas que fazem advir coisas reais entre Deus e ele”. Ele consegue tornar visível e claro, carnal e tangível, o que é absoluto. Bertran, ao traduzir, oferece uma língua ao mundo sem por isso adquirir uma autoridade definitiva sobre esse mundo.

No limiar do livro de Inês Oseki-Dépré, essa fábula do traduzir inscreve duas lições essenciais ao seu objetivo. A primeira é a da transmissão. A tradução é o que multiplica as versões de um texto e o que permite renová-lo e fazê-lo viver no tempo. A metáfora da água clara na qual se embebe o texto antigo – em Pierre Michon, o texto latino –, longe dos clichês que fazem da tradução uma versão enfraquecida do texto original, indica que pode ocorrer aí um renascimento, mesmo um nascimento. Inês Oseki-Dépré está persuadida disso e o demonstra com brio nos últimos capítulos de seu livro, nos quais compara em diacronia várias versões da *Eneida* e em sincronia quatro traduções de “The Raven” de Poe, entre elas a de Fernando Pessoa em português.²

¹ Pierre Michon, *Mythologies d'hiver*, Paris, Verdier, 1997, p. 66 (*Mitologías de invierno* em espanhol, traduzido por Nicolas Valencia, Alfábia, 2009).

² Ela antecipa assim estudos posteriores, dos quais o mais recente é o de Julien Zanetta, *Niveurmôrre: versions françaises du Corbeau au XIX^e siècle* (Genève, Droz, 2020), no qual

Em “As traduções de Homero”, Borges apresentava como uma vantagem o fato de não ler a *Odisseia* no texto grego, essa lacuna lhe permitindo considerar o texto em todas as suas variações, segundo as diferentes maneiras pelas quais os tradutores o fizeram existir. “A *Odisseia*, graças a minha ignorância oportuna do grego, é uma livraria internacional de obras em prosa e em verso, desde os versos de rimas emparelhadas de Chapman até a *Authorized Version* de Andrew Lang, ao drama clássico francês de Bérard, à saga vigorosa de Morris ou ao irônico romance burguês de Samuel Butler”.³ Ao propor variações a partir de um mesmo tema, a tradução reata também com o fundo de oralidade e de música que se encontra no centro da ideia de literatura. De versão em versão, ouvimos o canto que permanece, os acentos diferentes, um texto que não é nunca completamente idêntico a si mesmo. O corpo do tradutor, sua luta com os sons e os sentidos, o choque das línguas dentro de si, reinscrevem uma matéria sensível e lembram que a literatura é também feita para ser rememorada e recitada, que sua memória tem os traços de toda memória: suas partes de esquecimento, de deformação, de reconstrução e de apropriação. As traduções desse modo estão para o escrito o que as recitações ou *performances* cantadas estão para o oral: proposições pontuais, levadas por um sujeito e que inscrevem no tempo a memória das obras.

A segunda lição da fábula de Bertran de Marselha concerne a tênue autoridade do tradutor. Tem sempre uma pessoa atrás e uma outra na frente dele, em cima dele. O bispo, o manuscrito antigo e Deus; para outros, o original e seu autor. A secundariedade do tradutor é também a sua sorte, pois sua responsabilidade concerne a passagem e o encontro, que incitam à modéstia

o autor analisa 16 versões do poema de Poe. Em português, ver *O Corvo e suas traduções*, Rio de Janeiro, Lacerda, 2000. (N. da T.)

³ Jorge Luis Borges, “Les traductions d’Homère” (1932), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, “Pléiade”, t. 2, p. 291.

e à acolhida. Existem, evidentemente, histórias de tradutores abusivos e de violentas apropriações – e a História repete esses encontros malsucedidos –, mas ocorre, por outro lado, que a tradução repare o que foi separado. Porque ela é um fazer concreto, implicando técnicas, um saber, uma prática da escrita que não é apagada pelo símbolo ou por uma sacralidade qualquer; e porque ela é um refazer, que derruba o absoluto da palavra, relativiza os enunciados peremptórios e indica que a linguagem se transforma ao mesmo tempo que nós. É a razão pela qual certas pessoas não gostam da tradução: ela provém da tristeza de não poder, de não saber, ler o original; mas também do sentimento de fragilidade que oferece toda tradução como testemunha de um tempo passado, como o que poderia também não ter existido e que se apresenta como uma forma de chance.

Dentre os teóricos dos quais Inês Oseki-Dépré desvela as proposições na primeira parte de seu livro, alguns fazem da tradução uma chance (Walter Benjamin, Antoine Berman) e outros, um lamento. A possante poética do traduzir de Henri Meschonnic, por exemplo, é a consequência de uma grande insatisfação em relação à tradução. Ao identificar a tradução com a própria escrita (“Se traduzir é escrever...”),⁴ ele oculta a diferença entre os textos, entre as línguas. Ele faz da boa tradução aquela que se libertou dos conflitos insolúveis, das contradições e dos mal-entendidos da tradução.⁵ “As boas (traduções) são exemplares nesse ponto em que, contrariamente ao caráter perecível dado por inerente à tradução – como se a tradução fosse em sua essência

⁴ (“Si traduire est écrire...”), Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 459. (N. da T.)

⁵ “Les bonnes (traductions) sont exemplaires en ceci que, contrairement au caractère périssable donné pour inhérent à la traduction – comme si la traduction était dans son essence identifiée à la mauvaise traduction – elles montrent que la traduction réussie ne se refait pas. Elle a l’historicité des œuvres originales. Elle reste un texte malgré et avec son vieillissement. Les traductions sont alors des œuvres – une écriture – et font partie des œuvres”, op. cit., loc. cit. (N. da T.)

identificada com a má tradução – elas mostram que a tradução bem-sucedida não se refaz. Ela tem a historicidade das obras originais. Ela permanece um texto apesar de seu envelhecimento. As traduções são então obras – uma escritura – e fazem parte das obras”. O parêntese (“como se a tradução fosse em sua essência identificada com a má tradução”) é surpreendente; o que aparece a Meschonnic como um absurdo é, pelo contrário, o que constitui a força pensativa da tradução; que ela deva sempre ser retomada, que ela envelheça, que ela não seja nunca perfeitamente “boa”, mas apenas relativamente boa, e que ela não se confunda com a obra. A confrontação é, segundo Meschonnic, a da ideia da tradução com a ideia de literatura, em nome de uma generalização da literatura (a boa tradução sendo aquela que deixa de ser uma tradução, mas é tornada ela própria literatura). Ela faz desaparecer o conflito entre o texto e seu duplo fazendo deles dois corpos idênticos em seu princípio e em seu funcionamento. Abrindo um grande espaço ao conceito de “transcrição”, tal como o entende Haroldo de Campos a partir de Ezra Pound (hoje conceito muito usado pelo *marketing*), nota-se que Inês Oseki-Dépré atribui, tal como Meschonnic, um certo peso à tradução-criação. Esse pensamento influenciou muito a literatura e a crítica brasileiras, o que ela explica muito bem.

Ter uma parte de sua história no Brasil, é ter uma parte de sua história em tradução. Muitos de seus escritores e pensadores a erigiram bem alto, por razões históricas precisas, articulando-a à Modernidade. Desse modo Inês Oseki-Dépré inscreve, em seu trabalho, a lembrança das travessias, das relações, das deslocamentos, das relações. Seus antepassados conheceram mudanças de terra e de língua, ela as conheceu por sua vez e foi assim que ela se viu tradutora (ela traduziu principalmente um escritor reputado intraduzível, João Guimarães Rosa) em digna neta dos Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana, José Paulo Paes, Paulo Leminski. Pensar o espaço do encontro no

Brasil é uma narrativa geográfica, histórica, política e cultural. Lembro-me de ter visitado, durante minha primeira estada em São Paulo, o museu da imigração e de ter ficado impressionada com os grandes mapas do mundo, que indicam os trajetos consideráveis e as diferentes vagas de chegadas voluntárias ou forçadas. Da Europa, da África, da Ásia, eles e elas chegaram, principalmente pelo porto de Santos (é o que mostra esse museu apresentando, aos olhos e aos ouvidos, testemunhos poderosos), e o encontro ainda não aconteceu: houve primeiro uma história violenta, de exploradores e de explorados, de aculturação e de desculturalização, de escravidão e de dominação. Mas, em seguida, pela força libertadora da arte e do humor – o aspecto farsa do manifesto antropófago de Oswald de Andrade – foi possível pensar a tradução como um encontro no contexto ampliado dos laços entre as culturas e como metodologia da mestiçagem.⁶

Embora anunciando apresentar principalmente as teorias francesas da tradução, Inês Oseki-Dépré abre grandemente o território dos pensamentos do traduzir, indo em direção aos autores brasileiros, evidentemente, e mais geralmente latino-americanos, mas também das escolas russa e israelense.⁷ Apesar da parte sensível que a conduz para a transcrição, no debate entre literalistas e adaptadores, ela toma claramente partido em prol dos primeiros. Entre Antoine Berman e Umberto Eco (que afirma, em *Dizer quase a mesma coisa*,⁸ que é preciso, ao traduzir, transpor o conjunto de alusões culturais), ela prefere Berman. Desse modo, a parte alemã, romântica e pós-romântica

⁶ Sobre essa questão, ver Jacques Leenhardt, “‘Tupi or not tupi, that is the question’: reflexões sobre a dimensão intercultural da tradução”, em *Après Babel, traduire*, Barbara Cassin (dir.), Arles, Actes Sud/ Mucem, 2016, p. 195-202. O autor articula o conceito de “transculturalização” do cubano Fernando Ortiz à antropofagia de Oswald de Andrade para mostrar como a América Latina pensa a tradução e o encontro culturais.

⁷ Questões ampliadas em Inês Oseki-Dépré, *De Walter Benjamin aos nossos dias*, Brasília, Editora UnB, 2021. (N. da T.).

⁸ Umberto Eco, *Dizer quase a mesma coisa: sobre a Tradução*, Difel, 2005.

também é muito bem representada em seu livro. Ao dividir os trabalhos teóricos em teorias prescritivas, descritivas e prospectivas, ela fornece uma divisão extremamente eficaz entre as teorias clássicas que instituem as normas do bem traduzir e que se articulam com as teorias normativas da língua francesa; as teorias modernas, que, de Wilbur Marshall Urban a Gideon Toury ou Antoine Berman, passando ainda por Georges Mounin ou Jean-René Ladmiral, são descritivas, mesmo se elas se autorizam a formular aqui ou ali alguns preceitos; as teorias artísticas, prospectivas, no sentido em que elas situam a tradução no campo da recriação, e mesmo num plano igualitário com a criação (Pound, Robel, Paz, de Campos...), permitem defender o trabalho quase sempre obscuro dos tradutores (e mais ainda das tradutoras) e lembrar que a tradução é também um trabalho de invenção. Mas a tradução permanece igualmente um trabalho de luta contra a criação, ao mesmo tempo a criação que ela traduz e a criação que é sua tentação e sua tentativa, o que ela deve descobrir e submeter a provas ao mesmo tempo.

Inicialmente destinada a um público universitário, a obra de Inês Oseki-Dépré tornou-se um clássico, pois trata-se bem mais do que uma síntese extremamente clara e preciosa: ela propõe uma espécie de percurso iniciatório dos pensamentos da tradução, afirmando posições e escolhas de objeto. Ela dá assim uma grande importância à ética do traduzir, da qual testemunha claramente a preferência teórica que concede a Antoine Berman. É sempre possível medir a maior ou menor justeza de uma tradução, sua maneira de fazer jus a um texto, mas a ética do traduzir é mais difícil de apreender. Trata-se de um valor que o tradutor aplica a si próprio, a seu gesto? Ou, antes, de um valor da tradução? Sua importância está ligada à parte de violência inerente à toda tradução, que ela reconhece e procura ultrapassar.⁹ A

⁹ Tiphaine Samoyault (1968-) é autora da obra *Traduction et Violence*, Paris, Seuil, 2020.

ética do traduzir define desse modo uma arte do encontro, no qual aceitamos ser transformados por aquilo que transformamos.

Tiphaine Samoyault¹⁰

Tradução de Inês Oseki-Dépré

¹⁰ Professora de Literatura Comparada na Sorbonne é autora de vários ensaios, biografias, romances. É uma das tradutoras da nova versão francesa de *Ulysses*, de James Joyce, Paris, Gallimard, 2013.

Preâmbulo

Percurso iniciático de certa forma, esta obra se apresenta como uma propedêutica, uma introdução a um campo que gostaríamos de tornar mais bem conhecido. Teorias e análises sobre a tradução, gerais ou relativas a certos períodos, existem há vários séculos e são bastante numerosas. Elas emanam de trabalhos de diferentes tipos: histórico, religioso (a *Bíblia*), filosófico, linguístico, literário ou até mesmo psicanalítico. Evocar todas elas seria objeto de um estudo enciclopédico que não podemos vislumbrar no âmbito desta exposição. A presente obra não pretende ser um manual de tradução, mas representa antes uma abordagem metódica da tradução literária, organizada por um tradutor que falará pouco de seu próprio trabalho, mas falará a partir dele. Destinada a tradutores, pesquisadores em literatura e professores de literatura e língua, ela abarca prioritariamente as teorias cujos autores são acessíveis ao público de língua francesa, com alguns exemplos, pouco conhecidos na França, provenientes do campo lusófono.

Gostaríamos, além disso, de ilustrar a maneira dialógica como, de um lado, teóricos e tradutores se dirigem uns aos outros, se contradizem ou se completam; de outro, como teoria e prática convergem, ao mesmo tempo em que escapam uma da outra, e divergem, ao mesmo tempo em que se encontram em pontos tangenciais. Isso porque, é evidente, a teoria emana da prática e, como ocorre com o texto literário, as teorias da tradução, mesmo em suas manifestações mais formalizadas, deixam sempre resíduos que elas não poderão jamais enumerar, o que não as desarma – pelo contrário.

Nesse sentido, o trabalho aqui levado a cabo gostaria de prestar tributo a todos os teóricos e tradutores que souberam, pela acuidade de suas considerações, pelo talento que demonstraram tanto no plano das ideias como naquele da prática, pela paciência e pelo gênio de suas análises e de seus resultados,

criar um campo digno de atenção – cujas fronteiras ainda estão em vias de serem definidas. Quer esse campo se chame, como querem Antoine Berman e Jean-René Ladmiral, tradutologia; quer seja objeto de uma hermenêutica, como para George Steiner, e em seguida Antoine Berman; quer seja o campo privilegiado da linguística, como para Georges Mounin, ou da poética, para Henri Meschonnic; quer emane da transmutação poética e, conseqüentemente, da teoria da linguagem, para Roman Jakobson, ou, atualmente, da recriação ou da transcrição poética, para os poetas Ezra Pound, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Jorge Luis Borges, Jacqueline Risset, Jacques Roubaud, Michel Deguy, Octavio Paz e outros, trata-se de um campo múltiplo que recobre a história do homem, quer o enxerguemos como um fenômeno histórico, quer como criação individual.

Assim, a confrontação sistemática efetuada aqui entre várias versões de um mesmo texto poderá ilustrar de maneira mais convincente o que a tradução deve à história, aos valores de uma época, aos cânones literários, mas também, de vez em quando, ao milagre de um encontro entre duas escritas.

Teorias

Translators are born not made.

Eugene Nida

Introdução

O estudo da tradução literária em sua relação com a literatura se justificaria simplesmente pelos números da publicação literária anual. Assim, na França, país, como veremos, onde se traduz pouco, podemos contar 35 mil títulos anuais – incluindo todas as publicações –, dos quais 11% constituem traduções.¹¹ Quer dizer que podemos ler anualmente mais de 3.800 títulos estrangeiros, dos quais sem dúvida mais da metade pertencem à esfera dita “literária”.

Mas isso seria uma razão pragmática demais em relação às preocupações que são as nossas. Na verdade, a tradução, em virtude de sua complexidade, de seu pertencimento a todas as esferas do pensamento e da atividade humana, de sua imensa incidência cultural e literária, merece ser estabelecida como um campo do saber e do conhecimento.

Mas em que consiste, na realidade, esse objeto que designa ao mesmo tempo uma operação (a atividade de traduzir) e o resultado dessa operação (o texto da tradução)? Indispensável e anônima, praticada há milênios, a tradução merece ser enfim considerada de outra forma que não aquela de prática intermediária, de via ou meio de comunicação; é preciso parar de pensar o texto traduzido em seu aspecto unicamente utilitário. O objetivo da presente obra é, portanto, ampliar a questão, transformá-la em uma problemática rica de ensinamentos que permitirão aos jovens literatos reconsiderar a tradução como esquina intertextual e intercultural, mas igualmente como arte.

Nesse sentido, será interessante examinar não apenas as diversas acepções que esse termo recebeu ao longo dos séculos, na França e alhures, através das mutações culturais e sociais que os homens conheceram, mas também as diferentes posições *tradutoras* por intermédio dos testemunhos dos tradutores de

¹¹ Daniel-Henri Pageaux, *Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1995.

todas as épocas. Em um segundo momento, poderíamos vislumbrar o estudo dos textos traduzidos por meio de diferentes versões de um mesmo texto, do ponto de vista sincrônico ou diacrônico. Poderíamos, enfim, refletir sobre a questão da “transcrição” literária, termo caro a Haroldo de Campos, poeta, ensaísta e tradutor brasileiro, que consiste em superar o velho dilema entre literalidade e literário, entre tradução fiel à fonte e tradução fiel ao público, entre passado e presente, para apresentar um texto tradutório criador autônomo.

1. A tradução

Sendo o objeto da presente exposição essencialmente a questão da tradução literária, parece-nos, contudo, necessário introduzi-lo por algumas definições preliminares relativas à tradução em geral. Mas a questão não é simples: ela se estende por diversos campos do saber, como a história, a crítica, a recepção estética. Para abordá-la, nosso fio condutor será o exame das posições tradutórias conforme as épocas. Tentaremos, portanto, ao mesmo tempo em que introduzimos esse campo tão rico quanto apaixonante, expor sua dualidade constitutiva, a tradução sendo em si mesma uma prática bífida por excelência, na qual o tradutor se move pelo menos entre duas línguas, duas culturas, frequentemente duas épocas.

Na França, esse termo aparece pela primeira vez apenas em 1540, sob a pluma de Étienne Dolet, impressor humanista e tradutor. Recordemos que o século XVI é o grande século da tradução, o século da descoberta dos autores clássicos greco-latinos, cuja difusão será largamente facilitada pela imprensa recém-criada. A etimologia da palavra *tradução* é hesitante: não sabemos exatamente se ela provém do latim *traducere* (de *trans-ducere*: fazer passar através) ou do italiano *tradurre*, dado que a prática da tradução dos clássicos era muito difundida na Itália. Antes desse termo, o francês antigo

empregava o termo *translater*, mantido no inglês, oriundo do latim *translatio*.¹² Se olharmos a definição que oferece Jean-René Ladmiral,¹³ a tradução aparece como uma “atividade humana universal, tornada necessária em todas as épocas e todas as partes do globo”, cuja finalidade “consiste em nos dispensar da leitura do texto original”.

Pode-se observar que, nessa definição, a tradução é uma resposta a uma necessidade, assemelhável nesse ponto a uma via de comunicação, assim como as ferrovias, as estradas, os rios navegáveis, as vias aéreas. Não se coloca aí o problema da dificuldade do ato tradutório. Georges Mounin, em seu artigo sobre a tradução na *Encyclopædia Universalis*, lembra da sua antiguidade: não existe na realidade nenhuma tribo isolada que não tenha precisado eventualmente realizar trocas com uma tribo de língua diferente e que não tenha recorrido a um locutor bilíngue para comunicar-se. Essa prática é muito antiga: há a esse respeito textos de tratados, datados de mais de três mil anos, firmados entre os hititas e o Egito faraônico, redigidos em duas línguas. Os tradutores já estavam presentes na corte dos faraós, recebendo um título de príncipe que se transmitia de pai para filho.

O corolário dessa definição que apresenta a tradução como um meio de acesso a uma informação em língua estrangeira e, conseqüentemente, como atividade interlinguística (entre duas línguas), é, o que é menos evidente, seu aspecto intralinguístico. Com efeito, traduz-se em uma mesma língua quando se explica, se transforma, se decifra.¹⁴ Como lembra Jean Pierre Faye, para Karl Marx, a prática do traduzir, ou seja, a tradução (em alemão *Übersetzen*)

¹² De *transféro, fers, ferre, tuli, latum*. Empregado por Cícero. O substantivo *translatio*, no sentido de *tradução*, se acha em Quintiliano.

¹³ Jean-René Ladmiral, *Traduire: Théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 11 e 15, coll. Petite Bibliothèque. [Em português: *Traduzir: teoremas para a tradução, tradução de João Maria Varela Gomes, Lisboa, Publicações Europa-América, 1981. (N. da T.)*]

¹⁴ Pode-se utilizar também o termo mais sofisticado “transcodificação”.

é “a relação do conhecimento com o mundo real”.¹⁵ Em outras palavras, o conhecimento do mundo já é uma tradução, o mundo não existe sem um pensamento que traduz o mundo.¹⁶ Poderíamos até mesmo dizer, como Proust, como Baudelaire, que nomear é, em si, traduzir uma coisa em palavras.

Quanto à questão da tradução entre duas línguas, ela pode ser colocada de maneira simples, mesmo que se trate de uma operação bastante complexa, como veremos a seguir. Digamos, para começar, que a atividade tradutória, nesse nível, consiste em fazer passar alguma coisa não ambígua de uma língua (de um código) a outra, o que remete também ao que poderíamos chamar *interpretação*.¹⁷

É necessário precisar aqui este último termo. A tradução difere da interpretação na medida em que esta última é a atividade oral na qual o intérprete parte de uma mensagem oral em língua estrangeira e a traduz para outra língua. Ele o faz, em geral, simultaneamente, dando a impressão de traduzir palavra por palavra, o que é quase impossível. Na realidade, o intérprete, chamado também intérprete simultâneo, traduz de muito perto a palavra-fonte,

¹⁵ “Para Hegel, o processo de pensamento [...], sob o nome de Ideia [...], é o demiurgo do processo afetivo, o qual constitui apenas a manifestação externa do primeiro. Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem”. Marx, *O Capital: crítica da economia política, Livro I, O processo de produção do capital*, 1873, posfácio da 2ª ed. alemã, tradução de Rubens Enderle, São Paulo, Boitempo, 2013. Jean Pierre Faye acrescenta que a ideia é o material traduzido, assim “a ideia não é outra coisa senão a matéria traduzida na cabeça do homem” (1973), “Notas de Nice”, *Change*, Paris, Seghers, n. 14, p. 66. [Trecho de Marx citado em francês pela autora. O texto original em alemão é: “Für Hegel ist der Denkproceß, den er sogar unter dem Namen Idee in ein selbständiges Subjekt verwandelt, der Demiurg des Wirklichen, das nur seine äußere Erscheinung bildet. Bei mir ist umgekehrt das Ideelle nichts andres als das im Menschenkopf umgesetzte und übersetzte Materielle.” (N. da T.)]

¹⁶ Poderíamos propor o adjetivo “*traduisante*” [traduzente], que se insinua cada vez mais nos trabalhos de “tradutologia”, apesar de seu aspecto bárbaro.

¹⁷ A interpretação é um aprendizado e um ofício, que visa à tradução oral (vocal) simultânea ou não. Distinguimos então dois ramos: tradução e interpretação.

pontua suas frases ao mesmo tempo e termina seu discurso ao mesmo tempo que o primeiro interlocutor, quando não antes. O intérprete pode não ser simultâneo, o que se vê nos filmes, e traduzir, em vez disso, por unidades de significação. No primeiro caso, há uma identificação entre os dois interlocutores (ambos dirão “eu”, por exemplo, ou rirão nos mesmos momentos), enquanto, no segundo, o intérprete-tradutor falará em terceira pessoa.

2. O tradutor é o intérprete

Mesmo que gostem de dizer atualmente que o tradutor é o intérprete da literatura, assim como o músico o é da música, a profissão de intérprete é sem dúvida tão antiga, senão mais, que a dos tradutores. Escolas de intérpretes existem na França desde 1535, mais que um século antes de Luís XIV criar o corpo dos dragomanos (1669), intérpretes do turco (da palavra aramaica *tourdjman*) instalados nas Escadas do Levante.¹⁸ Assim como para os tradutores, tratava-se de um ofício transmitido de pai para filho, acompanhado de inúmeras gratificações, entre as quais títulos de nobreza. É desse termo que provém mais tarde a palavra francesa *truchement*.

A tradução, por sua vez, parte sempre de um texto escrito, e sua dificuldade provém do fato de que o tradutor não pode se limitar a traduzir simplesmente de uma língua a outra, uma vez que, sobretudo em relação à tradução literária, ele deve produzir um outro texto.¹⁹

¹⁸ Portos de Salônica, Esmirna, Constantinopla, Beirute, Alexandria, entrepostos de comércio com as repúblicas cidadinas italianas (Gênova e Veneza). (N. da T.)

¹⁹ É verdade que esse problema é bastante fácil de resolver no caso de traduções de obras ou documentos ditos técnicos ou científicos, o que nos leva a estabelecer uma segunda distinção entre, de um lado, a tradução técnica ou científica e, do outro, a tradução literária, que compreende todos os textos de literatura, quaisquer que sejam (de Chester Himes a Joyce, mas também tudo o que é percebido como criação individual).

A tradução técnica ou científica, para que seja satisfatória, exige do tradutor um bom conhecimento das duas línguas e um bom dicionário técnico. Pode acontecer, entretanto, de ela ter a missão de inaugurar um campo científico inexistente em uma língua dita de chegada. Nesse caso, ela deverá forjar conceitos ou noções conceituais, tendo o cuidado de escolhê-los bem, porque carregam uma responsabilidade. Isso pode ocorrer também no domínio das ciências ditas humanas.²⁰

Não é preciso dizer que, como todas as distinções categóricas, essa comporta uma margem de flutuação. Assim, a definição do texto científico excluirá naturalmente os escritos de psicanálise, por mais difíceis que sejam, como os *Escritos*, de Jacques Lacan, considerados, por seu alto grau de polissemia, como um texto literário... A situação é bastante paradoxal se pensarmos que alguns textos pretensamente literários não apresentam nenhuma dificuldade para a tradução, em virtude de seu caráter biográfico, documental (discursos de homens políticos, de celebridades, de jogadores de futebol). Esses últimos poderiam amiúde, pela ausência de intenção estilística, ser traduzidos por meios informáticos (ver o caso da tradução automática).

Dissemos mais acima que a questão era simples para o tradutor quase bilíngue, aquele que domina as duas línguas em jogo. Ora, é de se notar que, na França, um bom número de tradutores conhece o francês bem melhor que a língua dita de partida. Isso provém da antiga distinção escolar entre o que se chamava “tema” e “versão”.²¹ Essa distinção, embora tenha desaparecido

²⁰ A distinção entre tradução técnico-científica e tradução literária é bastante conhecida nos meios da tradução, ainda que seja pela diferença de valor cobrado por página, bem superior para a primeira, embora a segunda encontre maiores dificuldades, problemas de ambiguidade, conotações, etc. A razão dessa disparidade decorre da maior rentabilidade da primeira, ligada em geral ao mundo produtivo (industrial, por exemplo).

²¹ Em francês, o *thème* é a tradução de um texto em língua materna para a língua estrangeira, e a *version*, o exercício contrário. (N. da T.)

do ensino secundário (onde não se traduz mais), foi mantida na universidade e está na origem de uma terceira oposição.

Jean-René Ladmiral lembra,²² com efeito, a diferença fundamental que distingue aquele “aluno bom”, uma espécie de matemático da língua, daquele “talentoso para a tradução”, o aluno sensível, literário, imaginativo, capaz de transpor para o “bom francês” qualquer autor estrangeiro. O que nos interessa aqui é a *tradução*, com tudo o que ela traz como aprendizagem e prática escolares. Veremos mais tarde quais são as consequências disso.

Poderíamos introduzir aqui, no cerne da tradução literária, uma nova distinção, sobre a qual teremos a oportunidade de retornar, desta vez entre a tradução de prosa (literária ou filosófica) e a tradução de poesia. Com efeito, enquanto os tradutores de poesia são sempre poetas, mesmo que, como Baudelaire para Edgar Allan Poe, eles traduzam o verso rimado pelo verso livre, ou por uma espécie de prosa poética, os tradutores de prosa só são prosadores em casos excepcionais.²³

A tradução poética, ademais, faz parte do processo estético criativo e se, de certa forma, os poetas não pararam de traduzir através das línguas e dos tempos, paralelamente, os poetas sempre foram traduzidos por poetas. A lista dos poetas tradutores traduzidos é longa, e podemos citar, entre os mais modernos e mais conhecidos, Goethe, Hölderlin, Mallarmé, Baudelaire, Pasternak, Ungaretti, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Aragon, Klossowski, Ezra Pound, Jacques Roubaud, Michel Deguy, sem falar de Du Bellay, Ronsard e outros.

Essa dicotomia pode ser explicada pela diferença de natureza entre a poesia e a prosa, expressa por esta definição de Jakobson (*Essais de linguistique générale*, p. 220): “O texto poético é aquele no qual a função poética

²² Jean-René Ladmiral, *Traduire: Théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 40-41.

²³ Nota-se também que, ao contrário da poesia, o texto em prosa é geralmente traduzido por “tradutores” (profissionais).

predomina sobre as outras funções da linguagem, a função poética sendo aquela que se caracteriza pela projeção do eixo paradigmático (associações sonoras e/ou semânticas, rítmicas, aliteraões, acentos) sobre o eixo da contiguidade, ou do sintagma”. Em outros termos, a poesia é uma forma para a qual é necessário encontrar uma forma equivalente durante o processo tradutório.

Vê-se que se trata aqui de enriquecer a poesia moderna não apenas pelo aporte do que está *vivo* na poesia do passado (tradição), mas também pela descoberta das etapas da escrita do poema traduzido, etapas que, como aponta o poeta Octavio Paz, são necessariamente evidenciadas na operação da tradução. Enriquece-se a poesia moderna também por meio de novas formas, combinando, por exemplo, como faz Pound, poesia medieval e poesia chinesa.

É aqui que o binômio *traduttore-tradittore* (tradutor-traidor), longe de mostrar uma contradição, oculta uma complementaridade. O tradutor-*traduttore* é aquele que traduz (*trans-ducere*), faz passar *algo de uma escrita* através de duas línguas; o traidor-*tradittore* é aquele que restitui, entrega *algo de vivo*, o passado no presente, reavivando a *tradizione*, compreendendo-se que traição e tradição têm a mesma origem etimológica, ambas provêm de *tradere*. Se ele é de alguma forma infiel, o tradutor não é nunca traidor.

Vemos abrir-se pouco a pouco uma vasta esfera de reflexão que engloba, por assim dizer, toda a produção humana. Além disso, a partir da definição simples e imediata da tradução como prática e resultado, abre-se um enorme campo que pode ser distribuído em vários eixos: tradução científica/tradução literária; tradução de prosa/tradução de poesia; tradução escrita/tradução oral.

Consequentemente, não se pode evocar a questão da tradução em separado daquela que implica, de um lado, o tradutor, do outro, a obra a ser traduzida. Assim, ao longo dos tempos, os tradutores contribuíram com seus próprios comentários e análises, e não apenas por meio de suas traduções, para enriquecer o campo do qual nos ocupamos. Podemos citar, entre os

grandes nomes, Cícero, São Jerônimo, Maimônides, Dante, Nicole d’Oresme, Rivarol, Leopardi, Goethe, Pope, Chateaubriand, Gogol, Leconte de Lisle, Gide e outros.²⁴

Da mesma forma, no período moderno, em cada disciplina, a tradução foi examinada como prática e como objeto, como na psicanálise, por exemplo, onde os textos de Freud seguem sendo reinterpretados e traduzidos novamente, bem como os de Lacan. Na filosofia, a questão tem sido primordial e, atualmente, filósofos como Derrida a evocam como matéria de reflexão. E se nas esferas política e cultural a tradução permitiu o alargamento das fronteiras, na esfera literária ela permitiu o alargamento dos limites linguísticos e poéticos. Hoje estamos em condições de analisar essa prática, de examinar as diversas teorias que têm sido elaboradas no campo que se chama *tradutologia* (crítica das teorias e práticas do traduzir).

Da mesma forma, temos condições de distinguir dois aspectos da tradução: de um lado, o aspecto sincrônico, que se analisa por um trabalho de tipo poético, correspondente à análise comparativa dos textos lado a lado. Do outro, o aspecto diacrônico, que se analisa por uma crítica da tradução como meio de recepção no tempo e através dos tempos. Esse estudo permite compreender que nem tudo é evidente em tradução, que nem todos os textos se deixam traduzir em qualquer época. Cada texto tem um tempo para ser traduzido e, em certos momentos, podemos nos encontrar diante do que J.-R. Ladmiral chama “intradução”, termo distinto daquilo que os clássicos chamaram “o intraduzível”.²⁵

²⁴ Georges Mounin lembra, no artigo citado, nomes de tradutores menos conhecidos, mas que se manifestaram desde o século XVI como praticantes das “Artes de traduzir”, como Gaspard de Tende (conhecido como *sieur de l’Estang*), Bachet de Méziriac, Perrot d’Ablancourt, Anne Dacier, Tyler e uma centena de outros.

²⁵ Com efeito, pode-se postular que, a exemplo da *recepção* estética, os textos nem sempre são aceitáveis no momento de sua aparição, por razões diversas (culturais, estéticas, morais). Assim foi com Flaubert, por exemplo, objeto de um processo de imoralidade por *Madame Bovary*.

3. As teorias da tradução

Apresentar as teorias da tradução²⁶ não é coisa simples. De um lado, porque, apesar de seu grande número, não há até o momento nenhuma obra de síntese que faça seu inventário. De outro, em razão do caráter ambíguo, dialético, ou, como diria Jacques Derrida,²⁷ aporético do fenômeno. Assim, se a tradução se mostra como um produto acabado, concluído, a ser considerado para além do original e, nesse sentido, como afirma Jean-René Ladmiral, se é verdade que sua finalidade é nos dispensar da leitura do original,²⁸ a tradução corresponde, ademais, a uma *operação de transformação* (transferência, transposição) de um texto de uma língua para outra.

A consequência dessa dupla constatação é que uma teoria da tradução não pode se conformar em explicar apenas o produto acabado. Bastaria, de fato, aplicar a esses textos – e é o que se faz, em geral, quando se estuda a literatura estrangeira – os critérios de análise e os métodos críticos que se aplicam a qualquer texto literário. Poderia se falar do estilo do autor, de suas redes de metáforas (que nem sempre são mantidas), sempre escamoteando o aspecto *tradutório* do texto. Em suma, o texto seria considerado unicamente em seus aspectos literários.

É preciso constatar que uma teorização da tradução deve sempre ter como objeto o texto traduzido em relação com o original.²⁹

²⁶ A presente obra se dedica essencialmente, embora de maneira não exaustiva (mas pedagógica), à tradição francesa, sobre a qual existem alguns trabalhos de referência (Mounin, Ballard), mas também às teorias *descritivas* contemporâneas, que não estão, até onde sabemos, inventariadas.

²⁷ Jacques Derrida, “Les tours de Babel”, *Psyché*, 1985.

²⁸ Jean-René Ladmiral, *Traduire: Théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 87.

²⁹ Mesmo que em uma teoria como a dos polissistemas, que será desenvolvida a seguir, o que importa não seja a diferença entre o original e a tradução. Essa escola se interessa pela posição da tradução no sistema literário em face de sua posição no sistema de origem.

Proporemos aqui uma tipologia na qual convém distinguir três tipos de teorias, conforme se caracterizem pela predominância de um dos três aspectos seguintes: prescrição, descrição ou prospecção. A partir daí, distinguem-se:

- as teorias prescritivas ou clássicas;
- as teorias descritivas ou modernas;
- as teorias prospectivas ou artísticas.

A vantagem dessa classificação é que ela agrupa as diversas teorias e traduções de maneira clara e legível. É evidente que nossa classificação apresenta uma boa parcela de subjetividade, ainda que seja no nível dos pontos de vista privilegiados. Nossa preocupação é, inicialmente, apresentar as teorias que tiveram maior impacto na França – mesmo que se relacionem com outros ares linguísticos e culturais –, e, em seguida, mostrar a distância inevitável entre as teorias e as práticas, ao mesmo tempo complementares e contraditórias.

CAPÍTULO 1

As teorias prescritivas

1. Os precursores

As teorias prescritivas da tradução convergem para as teorias normativas da língua francesa. Podem-se considerar como parte dessas teorias aquelas a que chamaremos *clássicas*, construídas a partir das considerações de um tradutor-autor que se coloca como exemplo e cuja tradução ilustra as intenções que ele enuncia. Essa teoria, ao mesmo tempo em que se apoia sobre confissões pessoais de tradutores, defende uma argumentação que preconiza a elegância e/ou a adaptação aos hábitos da língua de chegada em detrimento de uma exatidão que seria, de certa forma, estreita. Cícero é incontestavelmente o primeiro teórico dessa corrente.³⁰ Podemos encontrar, no prefácio à sua tradução dos *Discursos de Demóstenes e Ésquino*,³¹ que é um tratado sobre a eloquência, as seguintes formulações:³²

E não os traduzi como um tradutor [*ut interpretes*], mas como um orador [*sed ut orator*], usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura. Para tanto, não considere necessário verter palavra por palavra [*verbo verbum reddere*],

³⁰ Cícero, *Du meilleur genre d'orateurs*, tradução de Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1921. O texto de Cícero devia servir de prefácio a uma tradução que permanece perdida (*Os discursos de Demóstenes e Ésquino*).

³¹ Oradores da escola ática cujo duelo parece, aos olhos de Cícero, o exemplo supremo da arte oratória grega e que os romanos trataram de “imitar”, op. cit.

³² Citado em francês pela autora, da tradução de Henri Bornecque, op. cit., p. 11. (N. da T.)

mas manteve inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva. Não julguei que fosse apropriado contabilizar as palavras para o leitor, mas como que sopesá-las [*Non enim adnumerare sed tanquam adpendere*].³³

Na prática, Cícero, que deseja instaurar a eloquência ática como modelo retórico supremo, assim como Du Bellay faria mais tarde na França, preconiza a imitação dos gregos, e a tradução, a partir de então, passa a ser apenas um meio de acesso para aqueles que ignoram o grego. Sua tradução é, portanto, ao mesmo tempo parafrástica e latina, e seu trabalho de tradutor é obra de um retórico.

É importante ressaltar a distinção que estabelece Cícero, escritor do apogeu da língua latina, entre, de um lado, o “mero tradutor” e o “orador” – que não traduz palavra por palavra – e, do outro, o fato de que este último, que se preocupa com o leitor, utilize termos “adaptados aos usos latinos”. Vemos surgir já aí o elo que une o sentido à preocupação com a recepção, questão à qual teremos a oportunidade de retornar mais adiante.

Cícero, colocando-se resolutamente em uma das vertentes da tradução – aquela orientada para o público e, conseqüentemente, para a língua de chegada –, torna-se a referência explícita ou implícita para os tradutores posteriores; cinco séculos mais tarde, desde São Jerônimo, e até uma corrente (majoritária) de tradutores contemporâneos, sua influência será evidente, sobretudo entre os tradutores franceses clássicos, do século XVI ao XVIII.

Com São Jerônimo (347-420 d.C.), o tradutor da Bíblia (a *Vulgata* latina), todavia, a situação é mais ambivalente, em razão da dicotomia que se coloca, desde antes do advento do cristianismo, entre a tradução de tex-

³³ Grifos nossos. Cícero, *De optimo genere oratorum*, tradução de Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi, *Scientia Translationis*, n. 10, 2011, p. 11.

tos religiosos e a tradução de textos profanos. Para ele, com efeito, convém distinguir o texto religioso, “no qual a ordem das palavras é também um mistério”, dos outros. Aqui se coloca a dualidade entre o “palavra por palavra” da tradução religiosa e o “sentido pelo sentido” das outras traduções, dualidade entre tradução *fiel* para o sagrado e tradução *livre* para o texto profano.

Lembramos que a tarefa atribuída ao pai da Igreja era, a princípio, a tradução da Bíblia a partir do grego (a *Septuaginta*) e que, segundo os comentadores,³⁴ insatisfeito com os textos-fontes, São Jerônimo pôs-se a traduzi-la diretamente do hebraico, língua que ele também dominava, além do grego, do latim e de outras línguas vulgares. Outras traduções devem ser atribuídas a ele, entre as quais a *História eclesiástica* de Eusébio, que conta o episódio dos mártires de Lyon. De Eusébio, ele traduziu também os *Tópicos*, cujas lacunas em grego ele completava antes de traduzi-los para o latim.

Sua paixão por Dídimo, o cego, levou-o a traduzir o *Tratado do Espírito Santo*, em cujo prefácio ele precisa sua posição de tradutor: “Achei melhor aparecer como tradutor da obra de outrem do que me ornamentar, pequena e feia gralha, com brilhantes cores tomadas de empréstimo.”³⁵ Assim, ele se quer antes tradutor que plagiário ou imitador, diferentemente de Cícero.

Na realidade, a questão é bem mais árdua, e São Jerônimo se vê frequentemente dividido entre as duas posições, mesmo quando se trata do texto religioso. Em *De optimo genere interpretandi*, ele diz:

É difícil a alguém que segue linhas alheias não se perder em algum lugar; e árduo que aquilo que foi bem dito numa língua estrangeira conserve a mesma elegância na tradução. [...]

³⁴ Gilles Dorival, *Conférence sur la Septante*, Université de Provence, 1996.

³⁵ Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, 1946, 6. ed., p. 48. [No Brasil: *Sob a invocação de São Jerônimo*, tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo, São Paulo, Mandarin, 2001, p. 46. (N. da T.)]

Se traduzo palavra por palavra, soa absurdo; se por necessidade eu mudar algo na ordem ou no discurso, parecerei ter-me afastado da tarefa do tradutor.³⁶

As considerações sobre a arte de traduzir, todavia, não são abundantes em seus prefácios. Na obra citada, São Jerônimo formula seu grande princípio tradutório: *non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*, traduzir não “palavra a partir de palavra, mas sentido a partir de sentido”, seguindo os grandes clássicos latinos, Plauto, Terêncio, Cícero. Segue-se uma demonstração segundo a qual os evangelistas e os apóstolos praticavam a tradução livre do Antigo Testamento, de modo que as traduções da *Septuaginta*³⁷ são infiéis à verdade hebraica. Para ele, a maior qualidade da tradução é a simplicidade. Nessa *Carta LVII*, encontra-se o essencial de sua arte de traduzir e a enumeração das dificuldades encontradas e, na *Carta XX*, suas considerações sobre a impossibilidade de traduzir as palavras estrangeiras, que devem preferencialmente ser mantidas como tal.

Ele também evoca Horácio para justificar seu afastamento em relação às palavras:

Mas também Horácio, varão douto e perspicaz, em sua *Arte poética* (v. 133-134), adverte o mesmo ao tradutor erudito: *Nem fiel tradutor tratarás de traduzir palavra por palavra. [...] O que vós chamais verdade da tradução, os eruditos chamam κακοῦ ἡλίαν [mau gosto].*³⁸

³⁶ São Jerônimo, *De optimo genere interpretandi* (Ad Pammachium, epistula LVII)/Do melhor modo de traduzir (A Pamáquio, carta 57), tradução de Mauri Furlan, in: *Projeto: Antologia da Primeira Idade Média*, 2019, p. 8-9. [Citado em francês pela autora a partir da obra de Michel Ballard, *De Ciceron à Benjamin*, P.U.L., 1991, p. 61. (N. da T.)]

³⁷ Esse nome da tradução grega da Bíblia provém da lenda segundo a qual o rei Ptolomeu Filadelfo (242-246 a.C.) teria convocado 72 tradutores, que traduziram o texto em 70 dias, chegando ao mesmo texto final.

³⁸ São Jerônimo, *De optimo genere interpretandi*, tradução de Mauri Furlan, op. cit, p. 8, grifos do original. (N. da T.)

Não se deve negligenciar, contudo, que a tradução de São Jerônimo é considerada um monumento do qual a criatividade não é excluída, o que explica suas contradições.

Segundo Valéry Larbaud (em *Le Patron des traducteurs*),³⁹ “como todo escritor digno deste nome e consciente de seu próprio valor, ele desejou a imortalidade literária e a prometeu a si mesmo, em termos precisos e magníficos, no fim do Epitáfio de Santa Paula (*Carta CVIII a Julia Eustóquia*) e ainda no fim do Epitáfio de Blesila (*Carta XXXIX a Santa Paula*)”.⁴⁰

Lembrando as palavras de Jerônimo:

Por onde quer que os monumentos da língua latina (*sermonis nostri monumenta*) alcancem, ali irá Blesila com meus escritos. As virgens, as viúvas, os monges, os padres, a lerão, implantada em meu pensamento. Uma lembrança eterna compensará a brevidade de sua vida. Ela que vive nos céus com o Cristo, viverá também sobre os lábios dos homens. Essa geração passará, lhe sucederão outras, que julgarão sem amor e sem ódio. Seu nome será posto entre os de Paula e Eustóquia. *Ela jamais morrerá em meus livros.*⁴¹ Ela me ouvirá sempre falar dela com sua irmã, com sua mãe.

Movido não apenas pelo desejo (e pela convicção) de eternidade enquanto tradutor, mas também enquanto escritor, e “apesar de toda sua erudição filológica, de sua paixão religiosa, de seus furores de polemista e de seus preconceitos”, São Jerônimo tem, conforme julgamento de Valéry Larbaud, um estilo cheio de graça e “um pensamento vigoroso e fecundo” que inspirou diversas obras-primas da pintura, fazendo-o aparecer como o

³⁹ Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, 1946, 6. ed., p. 17.

⁴⁰ São Jerônimo, op. cit, p. 17. (N. da T.)

⁴¹ Grifos nossos.

ancestral de Dante para os escritores cristãos. Sua frase é “amplá” mesmo quando é curta (a ressonância), ela crepita pelo “fulgor repentino de um *Episcopi* no começo de um movimento”, o *capita columnarum* na frase sobre “Jesus morrendo de fome em nossa soleira na pessoa de um pobre”:

*O desertum Christi floribus vernans... Ó deserto que brilha com as flores do Cristo! Ó solidão onde nascem aquelas pedras com as quais é construída, no Apocalipse, a cidade do Grande Rei! Crede em mim, vejo aqui um não sei que além da luz... Que fazes neste século, meu irmão, tu que és demasiado grande para o mundo?*⁴²

Entre outras coisas, Jerônimo possui, como prossegue Valéry Larbaud, “a arte do detalhe bem escolhido. Suas personagens podem falar línguas estrangeiras e suas descrições minuciosas de animais inspiraram mais de um autor”.

Podem-se citar, entre seus textos, a *Vida de Santo Hilário*, a *Carta a Gaudêncio* (XXVIII), a *Carta XX ao papa Damásio*, *A vida de Marcos* ou *A vida de Paulo, o ermitão*, onde visões mágicas tocam a poesia.

Se é lamentável o fato de São Jerônimo não ter sido reconhecido como grande escritor, isso se explica então pelo fato de ser ele um escritor romano, além de cristão, e não grego e pagão. É conhecida a admiração que o patrono dos tradutores nutria por Orígenes e as fraturas que conheceu enquanto humanista, até que, em sua prática, pudesse conciliar gregos e cristãos por meio da Bíblia. Valéry Larbaud chega a se perguntar se Jerônimo, tão curioso em relação à tradição levítica, tão fortemente ligado à “Verdade hebraica”, tão des-

⁴² Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, 1946, 6. ed., p. 41. [No Brasil: São Jerônimo, *De optimo genere interpretandi* (Ad Pammachium, epistula LVII)/Do melhor modo de traduzir (A Pamáquio, carta 57), tradução Mauri Furlan, in: *Projeto: Antologia da Primeira Idade Média*, 2019, p. 41. (N. da T.)]

confiado da *Septuaginta*, teria se dado conta da passagem do pensamento oriental ao pensamento ocidental e da fusão dessas duas tradições da ortodoxia católica. Em todo caso, Jerônimo a desejou e muito contribuiu para ela.

Valéry Larbaud chega ao ponto de compará-lo, na arte de fundir as tradições literárias latina e hebraica, aos grandes sermoneiros ingleses e franceses (embora ele mesmo não tenha sido um bom sermoneiro), ou até aos românticos. A posição de São Jerônimo enquanto escritor é bastante moderna e em sua obra já florescem citações variadas de Salústio, Cícero, Pérsio.

Mas se, na teoria, pudemos separar o tradutor do escritor, e se o próprio São Jerônimo explicou a necessidade de traduzir para instruir, polemizar, convencer, a verdade é que, como é o caso para a maioria dos escritores tradutores, para ele também as duas atividades estiveram profundamente interligadas, influenciando-se reciprocamente. Essa convergência é assinalada por Valéry Larbaud:

Convém ainda assinalar o esforço e o prodígio de invenção que produziram isso, e como o tradutor, havendo pouco a pouco ultrapassado em seus próprios escritos, por sua própria conta, as regras de retórica, as receitas literárias e os artifícios que lhe vinham de seus mestres, e caminhando sempre (como Cervantes), em direção a mais liberdade e simplicidade, terminou por inventar aquela sintaxe, aquele estilo e aquela língua ao mesmo tempo muito popular e muito nobre, aquele latim – totalmente diferente do de suas *Cartas* – que antecipou as línguas românicas e que seguramente exerceu um grande papel na constituição delas – aquela “interpretação eclesiástica” que deve, escreve ele, “dirigir-se não aos alunos ociosos dos filósofos e a um pequeno número de discípulos, mas a todo o gênero humano” (*Carta XLIX*).⁴³

⁴³ São Jerônimo, *De optimo genere interpretandi* (Ad Pammachium, epistula LVII)/Do melhor modo de traduzir (A Pamáquio, carta 57), tradução Mauri Furlan, in: *Projeto: Antologia da Primeira Idade Média*, 2019, p. 50. (N. da T.)

A tarefa é ainda mais árdua na medida em que o texto bíblico, em sua versão grega ou hebraica, suscitou bastante horror em São Jerônimo, em razão do estilo quase bárbaro, marcado de justaposições, de torneios estranhos, tão diferente do estilo de um Demóstenes ou de um Tucídides... Em seu prefácio ao *Pentateuco*, pode-se ler: *Nunc te precor... ut me; orationibus tuis juves, quo possim eodem spiritu quo scripti sunt libri in Latinum transferre sermonem. Aggrediar opus difficillimum*, “Que eu possa traduzir para o sermão latino nesse mesmo espírito no qual ele foi livremente composto. Confiam-me uma tarefa extremamente difícil”.

A posição de São Jerônimo em relação ao texto religioso prevalece durante toda a Idade Média (do século IX ao XV), período durante o qual, segundo os preceitos, deve-se respeitar o texto a ser traduzido quanto ao número aproximado de palavras, ou até mesmo de letras do original, mas cada tradutor acomoda à sua maneira. Conforme Michel Ballard: “Não há aí nada de elaborado no plano teórico, no máximo a consciência do tradutor acerca de uma exigência de literalismo, imposta pelas instituições e pelos usos, mas da qual ele ousa às vezes se desviar em nome da clareza.” Todavia, o mesmo autor cita Louis Kelly, relatando as palavras do arcebispo de Cartagena, Alonso, que, já em 1420, responde a Leonardo Bruni, discordando da maneira medieval de traduzir: “a medida de uma boa tradução não é a elegância, mas o grau em que ela conserva a simplicidade do conteúdo e o conteúdo exato das palavras”.⁴⁴

Sabe-se que as primeiras traduções francesas são de caráter religioso: *A Cantilena de Santa Eulália* (883), do latim para a língua vulgar; *O Poema de Santo Aleixo* (1050), uma cópia em língua romana de decassílabos latinos. O fim da Idade Média vê modificar-se pouco a pouco o rigor literal das primeiras traduções religiosas. A clareza, a elegância e a legibilidade tornam-se

⁴⁴ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, P.U.L., 1991, p. 57-58.

os princípios dominantes da tradução, e alguns séculos mais tarde a Igreja mudará completamente sua posição em relação ao texto sagrado. Com o objetivo proselitista de difundir a religião, ela adotará uma tradução do primeiro tipo (frequentemente acessível ao público, ver Nida).⁴⁵ É preciso dizer que o literalismo, tal como era praticado até aqui, desembocava amiúde no obscurecimento do texto original. A escola árabe de tradutores, por sua vez, criada por volta do século IX, segue antes os princípios clássicos: o esforço por alcançar uma expressão natural em língua de chegada. A escola de Toledo e os tradutores italianos fazem o mesmo.

A primeira tradução francesa propriamente literária data de 1370: a tradução das obras de Aristóteles encomendada por Carlos V a Nicole d’Oresme, precedida por um prefácio. De fato, Carlos V impulsiona a tradução de diversas obras clássicas e chega ao ponto de lançar um programa de tradução tão importante quanto aquele iniciado por Alfonso X em Toledo. Nesse programa, o preceito central é que o texto traduzido tenha grande legibilidade, ou seja, que seja claro e elegante.

Michel Ballard recorda que Oresme evoca a impossibilidade de traduzir certos termos por falta de equivalência em língua vulgar:

De todas as línguas do mundo (é Prisciano quem diz), o latim é a mais hábil para expressar sua intenção. Ora, foi impossível traduzir todo Aristóteles, pois há várias palavras gregas que não têm correspondente em latim. E como acontece de o latim ser atualmente língua mais perfeita e mais abundante que o francês, por uma razão ainda mais forte não se poderia transplantar adequadamente todo o latim para o francês.⁴⁶

⁴⁵ Eugene Nida, *Toward a science of translating with special to principles and procedures involved in Bible translation*, Leyde, Brill, 1964.

⁴⁶ Michel Ballard, op. cit., p. 86.

Essa observação não deixa de evocar outras, posteriores,⁴⁷ que poderemos encontrar, dez séculos depois, em um Du Bellay (1522-1560).

2. O renascimento

Para permanecer no âmbito do Renascimento, gostaríamos de citar, a título de exemplo, o caso de Étienne Dolet, tradutor humanista do século XVI, autor de preceitos para bem traduzir, e a quem Du Bellay presta tributo. Pode-se acrescentar que Étienne Dolet é o primeiro teórico renascentista da tradução a estabelecer regras para bem traduzir.

Se o termo *tradução* é utilizado pela primeira vez sob sua pluma, em 1540 ele proporá alguns preceitos sobre os quais podemos dizer que, de um lado, retomam aqueles de Cícero e, do outro, são válidos até os dias atuais:

- compreender perfeitamente o sentido do texto e o argumento tratado pelo autor a ser traduzido;
- conhecer perfeitamente tanto a língua original quanto aquela para a qual se vai traduzir – preceitos que remetem à competência do tradutor;
- não se submeter tanto ao ponto de verter o original palavra por palavra, ou, dito de outra forma, “cada língua tem suas propriedades, translações em dicção, locuções, sutilezas e veemências que lhes são particulares”, ou ainda “se, pervertida a ordem das palavras, tu expressas a intenção daquele que traduzes, ninguém te poderá repreender”.⁴⁸

⁴⁷ De maneira geral, para a maior parte dos tradutores, a língua de partida parece sempre mais rica (ou até mais motivada) que a língua de chegada.

⁴⁸ Edmond Cary, “Étienne Dolet, 1509-1546”, *Babel*, v. I, n. I, set. 1955, p. 17-20.

Por outro lado, “naquilo que as duas línguas simbolizam, não se deve perder nada das locuções, nem mesmo a familiaridade das palavras do autor, nas quais amiúde consistem seu espírito e sutileza.”

- evitar os neologismos, latinismos, adotar a boa língua francesa de uso *comum*;
- observar os oradores, buscar o estilo belo, maleável, elegante, despretensioso e, sobretudo, uniforme.

Esses dois últimos preceitos merecem ser destacados pelo fato de preconizarem a neutralização, o nivelamento, a uniformidade características do belo estilo.

É preciso dizer a seu favor que esse erudito, tradutor precocemente racionalista e eminente filólogo, apesar do tributo que lhe presta Du Bellay, não gozou de notoriedade em vida, e seus preceitos só deverão ser seguidos no século seguinte.

Durante sua vida, ao contrário, Dolet teve de afrontar inimigos e detratores que o acusavam de ateísmo. A razão parece advir, entre outras coisas, de sua extrema seriedade e de seus escrúpulos ao traduzir os Antigos em sua expressão mais autêntica, ou seja, pagã, como atestam seus *Comentários da língua latina* (1536 e 1538), onde ele levanta um repertório dos presságios e prodígios criticados por Cícero, bem como sua definição do destino. Em 1535, ele publica *De imitatione Ciceroniana*, na qual estabelece uma “demarcação estrita entre letras profanas e teologia”.⁴⁹ Apesar de seus protestos contra as calúnias que lhe são dirigidas, apesar de poemas piedosos como *De laudibus Virginis Mariae* (1538), a publicação do Novo Testamento em francês e de um *Sumário da fé*

⁴⁹ Hélène Moreau, André Tournon, Michel Bideaux, *Histoire de la littérature du XVI^e siècle*, Nathan, 1991.

cristã o leva à prisão. Liberto em 1543, encarcerado mais uma vez em 1544, ele consegue fugir, mas é capturado e queimado vivo em 1546 por heresia. Com efeito, a Ordenança de Villers Cotterêts de 1539, embora tenha estado na origem do nascimento do francês, língua oficial, não deixou de reforçar a repressão religiosa, em especial contra os heréticos, organizada pelos tribunais civis, favorecendo assim a delação, até mesmo entre os eruditos e os escritores.

Para retornar à teoria formulada por Dolet, a dualidade que se anuncia a partir desse momento já não se situa entre as palavras e os sentidos mas, mais insidiosamente, entre as palavras do texto, a “letra”, e o sentido que preconiza a língua oficial⁵⁰ – que não é, como sabemos, a língua de todos os franceses, mas a língua da corte, a língua do direito, da administração, do exército. A dualidade opera, assim, entre o texto e o bom uso. Em relação à posição de Cícero, citado anteriormente, que prevalece durante séculos – na medida em que permite justificar certa prática – e, poderíamos dizer, até hoje, quando o contexto está perfeitamente transformado,⁵¹ acrescentaremos que não se trata jamais de traduzir segundo o gosto do público, mas, como dirá Bourdieu,⁵² segundo o gosto que se atribui a ele, e que é aquele que se impõe a ele, que se institui.

Nesse contexto, é conhecido o papel primordial ocupado, durante o Renascimento, por Joachim du Bellay, considerado um dos maiores poetas da *Plêiade*.⁵³ Para abordar a teoria da tradução de Du Bellay, é necessário

⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982. [No Brasil: *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*, tradução de Sergio Miceli et al., São Paulo, Edusp, 2008. (N. da T.)]

⁵¹ Cf. Edmond Cary, *Comment faut-il traduire ?*, P.U.L., 1985.

⁵² Pierre Bourdieu, op. cit.

⁵³ Movimento que se poderia considerar como esteticamente “revolucionário”, segundo os termos de Pierre Bourdieu (in *Les règles de l'art*, Seuil, 1992, coll. Libre examen) [No Brasil: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, tradução de Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1996], comparável àquele do século XIX, constituído por Baudelaire, Gautier, Flaubert, jovens poetas instruídos em ruptura com seu meio de origem. Exceto que, durante o Renascimento, sua oposição é antes estética que social.

começar por sua poética, inseparável da primeira, mesmo que, para ele, traduzir seja uma atividade à qual ele se entrega quando lhe falta inspiração.

A teoria de Du Bellay, de maneira bem característica, está intimamente ligada ao contexto sociocultural⁵⁴ do Renascimento, contexto que se caracteriza, entre outras coisas, pela instauração do francês como língua oficial.⁵⁵

O novo olhar, ademais, é lançado sobre a poesia e permanece profundamente ligado à difusão do pensamento neoplatônico na França: *Fedro*, traduzido e prefaciado por Richard Le Blanc em 1546, torna-se uma verdadeira religião da poesia, concebida como tradução inspirada pela palavra divina e por sua criação. A dificuldade dos tradutores humanistas é grande: de fato, como transpor as mesmas ideias e os mesmos efeitos em uma linguagem outra? Como conservar, então, o elo indestrutível entre as coisas e as palavras?

Entre as grandes ideias da *Defesa e ilustração da língua francesa*, aparece o papel da *imitação*, que os humanistas ciceronianos, por sua parte, desejavam manter exclusivamente para os textos ciceronianos. Ora, para du Bellay, o princípio da *imitação* deve ser entendido como preconizava Aristóteles: não se deve contentar-se com imitar o real, ainda que idealizado, mas deve-se transcendê-lo. Encontramos aqui o mesmo desejo de Cícero, sendo a tradução apenas um “tapa-buraco” diante da inacessibilidade do original. Assim, para os poetas da *Plêiade*, trata-se de imitar tanto os Antigos quanto os poetas italianos, bem como Marot,⁵⁶ Scève e os poetas lioneses.

⁵⁴ O que Hans Robert Jauss chama “horizonte de expectativas”, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, NRF, 1978.

⁵⁵ Instaure-se aqui uma dualidade bem mais importante, que evoluirá ao longo da História e a seu bel prazer, e no decurso da afirmação da língua francesa em detrimento do latim, em um primeiro momento (Francisco I e a Ordenança de Villers-Cotterêts, 1539), e, mais tarde, como lembra Bourdieu (*Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982), em detrimento dos *patois*, dialetos, modos regionais de falar (sob a Revolução francesa, a partir de 1789).

⁵⁶ Os poetas lioneses também haviam aclimatado a décima italiana e a inspiração de Petrarca.

Todavia, a imitação não deve ser feita cegamente, pois se, por um lado, todos os escritores do século XVI estão bem convencidos das belezas da literatura antiga, grega e latina, por outro, a literatura italiana dos séculos XV e XVI aparece para eles como um outro modelo a seguir. Marot, que havia começado a adaptação em francês de formas poéticas gregas, latinas, italianas, é desdenhado por seus contemporâneos e considerado como um poeta ultrapassado da Idade Média.

Nesse sentido, a leitura dos Antigos se assemelha à forma de um ritual de canibalismo necessário à celebração de um culto superior: “Imitando os melhores autores gregos, transformando-se neles, devorando-os e, após tê-los digerido bem, convertendo-os em sangue e alimento”, palavra de ordem de vanguarda por excelência, e que se encontrará nas propostas teóricas de diversos movimentos modernistas⁵⁷ ou na prática de um Ezra Pound. Em outros termos, trata-se de estabelecer um vínculo com a tradição e *ao mesmo tempo superá-la*. Assim, epigramas, elegias, sátiras, éclogas que Marot havia, contudo, adaptado a partir dos autores latinos, devem ser abandonadas, bem como os gêneros mais antigos, rondeis, baladas, canções... O princípio enunciado por Jacques Peletier du Mans (1555), “conferir novidade às coisas velhas, autoridade às novas, beleza às rudes, luz às obscuras, fé às incertas”, é muito próximo do *make it new* poundiano⁵⁸ e encontra a palavra de Du Bellay: “Despertar o longo silêncio dos cisnes e adormecer o crocitar inoportuno dos corvos” (Prefácio a *Olive*, 1550).⁵⁹ A principal tarefa dos poetas da *Plêiade* é então garantir aos textos dos modelos antigos ou italianos sua autonomia e sua especificidade. Não é suficiente traduzi-los: trata-se, sim, de *reanimá-los*, inserindo-os em uma

⁵⁷ Como atestam as afirmações de Oswald de Andrade, em 1922, cf. Manifesto Antropófago, *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, maio de 1928.

⁵⁸ Examinaremos suas posições no capítulo 3.

⁵⁹ Cf. Moreau, Tournon, Bideaux, *Histoire de la littérature française du XVI^e*, op. cit.

poesia viva. Na realidade, prefere-se muitas vezes a montagem à tradução, sendo que a citação provém de diversas fontes e a criação, do intertexto.

Assim, desde o primeiro capítulo da *Defesa*, largamente inspirado nos italianos (Sperone Seproni, 1542), considerados os continuadores da Antiguidade romana, Du Bellay se distingue da posição humanista corrente ao propor a tese da diferença entre as línguas. Por essa razão, trata-se de *criar uma língua nova*, pois as palavras são apenas instrumentos intercambiáveis e aperfeiçoáveis: “toda a sua virtude nasceu no mundo do querer e do arbítrio dos mortais”, e Du Bellay se interessará pelas duas primeiras partes da eloquência, a invenção e a elocução.⁶⁰ Josiane Rieu lembra que “a invenção se elabora notadamente a partir dos *auctores*: é então indispensável conhecer os saberes da Antiguidade, que vêm principalmente dos gregos, depois dos latinos”.

Da mesma forma, ele faz uso da retórica na medida em que a *elocução* é a parte mais importante da poesia, aquela que não se poderia traduzir sem perder o essencial (por exemplo, tropos como a comparação, a metáfora, a perífrase, a hipérbole... privilégios da arte oratória) e o recurso à mitologia ou às comparações históricas:

Não se trata simplesmente, para o autor, de ornar uma obra com referências eruditas, mas de nutrir seu pensamento com os grandes mitos antigos, de se referir à história grega e romana; as comparações, as imagens, a menção a tal ou tal herói mítico são ainda símbolos que permitem que o escritor supere as simples palavras. Os poetas da *Plêiade* inventam também uma nova língua poética.⁶¹

⁶⁰ As cinco partes são a *invenção* (arte de encontrar os tópicos ou argumentos e meios para tratar seu assunto), a *elocução* (organização das palavras na frase, o estilo), a *disposição* (arte de compor seu discurso), a *memória* (arte da presença de espírito para encontrar os argumentos) e a *pronúncia* (talento do orador em ação). Cícero, *De inventione, Retórica a Herênio*, ou ainda *De oratore*.

⁶¹ Gilbert Gadoffre, *Encyclopædia universalis*, sobre Du Bellay.

É interessante notar, quando se aborda a teoria da tradução apresentada por Du Bellay, que, sendo a imitação predominante, a tradução, na medida em que necessita da mediação do tradutor, coloca-se como prescrição *negativa*. De fato, no capítulo V, du Bellay afirma que “cada língua tem um não sei o quê [*je ne say quoy*] que lhe é próprio”, o que pode se perder na tradução. Assim, em sua *Defesa e ilustração da língua francesa* (1549), o tradutor da *Eneida* dedica várias páginas a alertar contra os maus tradutores (os “traditores”), que, apesar de sua diligência e da utilidade de seu trabalho “para instruir os ignorantes em línguas estrangeiras”, não chegarão a dar “à nossa [língua] essa perfeição e, como fazem os pintores com seus quadros, este último retoque que desejamos”.⁶² Naquela época em que a imprensa torna acessíveis os autores clássicos e na qual se assiste à profusão de traduções de autores gregos e latinos, Du Bellay chama a atenção dos tradutores, que não apenas ignoram muitas vezes a língua da qual traduzem, mas que também não contribuem para criar obras em língua nacional. Isso porque, em relação àquilo que faz a beleza do estilo de um autor (metáforas, alegorias, comparações, similitudes, energias...), diz Du Bellay, “não acho de forma alguma que poderíamos aprender tudo isso com os tradutores”. Assim, a poesia – e, em certa medida (como veremos na sequência), a tradução – é nociva se ela não levar em conta os dois objetivos que lhe são atribuídos como *criação*, e isso sob dois pontos de vista: de um lado, a constituição de uma língua francesa forte; do outro, a função oracular do poeta na sociedade, função que, por definição, o tradutor não pode realizar.

Para retornar à relação entre poética e tradução, é preciso acrescentar aqui que a *imitação* não se opõe ao dogma do furor que gera a inspiração. Quanto aos modelos antigos ou italianos, como vimos, não se trata de traduzi-los para o francês; é preciso imitá-los para rivalizar com eles, a fim de

⁶² *Défense* [Defesa e ilustração da língua francesa], cap. 5.

superá-los em francês: deve-se então *nutrir-se desses modelos*, não para reproduzi-los, mas para inventar, na nossa língua, uma literatura que não tenha nada a invejar das outras línguas. Diversos modelos se entrecruzam no mesmo texto. Du Bellay apropria-se de procedimentos petrarquistas, ora citando-os após a tradução, ora parodiando-os. As mesmas palavras servem para o fervor e para o deboche. O que conta é a presença de um texto subjacente – “E depois, vanglorio-me de ter inventado aquilo que traduzi dos outros, palavra por palavra” (Segundo prefácio de *Olive*) –, daí o uso da *citação*.

Trata-se, em seguida, de criar uma ponte entre a prosa familiar e colorida e as exigências altivas da nova poesia. É preciso provocar efeitos de *estranhamento*, realizar a *diversificação da língua* por meio de empréstimos aos dialetos provinciais e à língua francesa dos séculos passados (pela retomada de velhas palavras), à linguagem dos ofícios, às linguagens técnicas da agricultura, da caça, da marinha, da joalheria. É preciso, inclusive, chacoalhar a gramática (de um substantivo faz-se um verbo, de um adjetivo ou de um advérbio, um substantivo, com dois substantivos faz-se um só, joga-se com o diminutivo, com prefixos e sufixos...), criar vocábulos novos pela formação de palavras compostas ou por “mergulhia”, ou seja, enxertando uma palavra nova sobre uma raiz antiga, estruturas decalcadas do latim e do grego, infinitivos substantivados, adjetivos com valor de advérbio, como no princípio de inserção erudita.⁶³

Esse trabalho supõe um perfeito conhecimento dos mecanismos pelos quais uma língua de fato evolui e se enriquece. Toda a reflexão humanista sobre a filologia desde o início do século preparou esse trabalho, o que Du Bellay explicita no prefácio à sua tradução:

⁶³ O capítulo 6 traz alguns exemplos: “onde encontrarás um *ajourner* para *faire jour* [amanhecer], que a prática tornou literal: *annuictet* para *faire nuit* [anoitecer]; *assener* para *frapper où on visoit* [bater, acertar o ponto visado], e especificamente com o punho; *isnel* para *léger* [leve], e milhares de outras boas palavras que perdemos por negligência”.

Também compus algumas palavras, como *piéd-sonnant*, *porte-lois*, *porte-ciel* e outras, que forjei a partir de vocábulos latinos, como *cerve* para veado: embora *cerve* não seja usado entre os termos da caça, é bastante conhecido de nossos velhos romanos. [...] não temo usurpar algumas vezes em meus versos certas palavras e locuções que alhures eu não gostaria de usar, e poderia fazê-lo sem afetação ou má vontade. Por essa mesma razão, usei *gallées* em lugar de *galleres*; *endementiers*, em vez de *en ce pendant*; *isnel*, em vez de *léger*; *carrolant*, em lugar de *dansant*, e outras, cuja antiguidade (seguindo o exemplo de meu autor Virgílio) me parece conferir certa majestade ao verso, principalmente em um poema longo, contanto que seu uso não seja desmedido.

Para concluir, e retomando as palavras de Josiane Rieu, a “tradução é uma arte de aproximação, onde o importante é gerir os efeitos análogos, mesmo que não se achem exatamente no mesmo lugar”. Trata-se, portanto, de um exercício de acomodação efetuado com o objetivo de obter os mesmos efeitos que o original. Nesse sentido, é preciso conferir um amplo lugar para a “energia”, que “designa a figura por meio da qual as coisas são tornadas presentes, seja em sua dinâmica, por um estilo em ação (como para Aristóteles), seja por meio de sua representação em imagens, como em um quadro”.⁶⁴ Graças a essa “energia”, a tradução pode provocar a mesma emoção que o original.

Assim, se é preciso criar conforme um espírito *moderno*,⁶⁵ também é preciso que a poesia seja portadora da voz divina, da verdade original, explicação do mundo. Dois princípios, portanto: um técnico, outro ideológico. A especificidade dessa poética, que opera por comparações implícitas, consiste em

⁶⁴ Josiane Rieu, *L'Esthétique de Du Bellay*, Paris, SEDES, 1995, p. 35.

⁶⁵ Na realidade, os confrontos entre Sébillot e Du Bellay, ainda que possam ter sido violentos, não duraram muito tempo. A partir de 1553, há uma reconciliação em torno das mesmas ideias.

uma visão do universo próxima da palavra oracular. Ronsard é o autor de uma “teologia alegórica”. A Glória abandona o ofício das Armas pelo da poesia.

Em suma, a teoria da tradução deve ser posta aqui em relação com a teoria de uma língua a ser construída, por meio da sublime poesia. Essa posição sofrerá uma virada na primeira metade do século XVII, com o advento da prosa e o nascimento das *belas infiéis*, como veremos em seguida.

Isso posto, desde o século XVI, há uma tentativa de edificar regras para bem traduzir, a partir da ideia de que a tradução é uma arte. Segundo M^{lle} de Gournay: “Bem traduzir é verdadeiramente inventar, é gerar novamente uma obra”.⁶⁶ Curiosamente, os exemplos da *Pléiade* não tiveram continuadores, o que é natural, considerando o lugar que Du Bellay concede à tradução.⁶⁷ É o pensamento de Étienne Dolet que, pouco a pouco, servirá doravante de referência. Para esse primeiro teórico, cujos preceitos já vimos, é importante “não se sujeitar” e evitar a “superstição”, ou seja, a literalidade excessiva.

3. O gosto clássico

O trabalho de Roger Zuber sobre o século XVII⁶⁸ apresenta Perrot d’Ablancourt⁶⁹ como o maior representante da prosa e da tradução, nesse século no qual as traduções, segundo o gramático Gilles Ménage, representam o arquétipo das *belas infiéis*.

⁶⁶ Roger Zuber, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Albin Michel, 1968, p. 37.

⁶⁷ Roger Zuber fala em “menos entusiasmo a respeito do assunto” e em “ceticismo” diante da “perfeição quimérica a atingir”, *ibid.*, p. 22.

⁶⁸ Século ao qual é inteiramente dedicada a obra *Les Belles Infidèles et la Formation du goût classique*, *op. cit.*

⁶⁹ Tradutor de *Octavius*, de Minucius Felix (1637), de quatro das *Oito orações* de Cícero (1638), de Tácito (1640, 1644, 1646, 1651), de Arriano (1646), da *Retirada dos dez mil*, de Xenofonte (1648), de César (1650), de Luciano (1654), da *História* de Tucídides continuada por Xenofonte (1661), dos *Apotegmas* dos Antigos (1663).

O crítico, cujo trabalho adota uma perspectiva histórica, lembra que no início do século a tradução ganha reconhecimento e passa a ser considerada como um gênero. Junto com os Guez de Balzac, Vaugelas, os Godeau, Conrart e Chapelain, Patru, d’Ablancourt pertence à Academia Francesa, que tem como um de seus objetivos, como se sabe, produzir em francês textos exemplares em memória de Malherbe e de Amyot.⁷⁰ Da eloquência clássica, Tácito, Sêneca e Cícero são os modelos.

Ao contrário de Georges Mounin, Roger Zuber vê nesse período a época original da prosa francesa, na qual a tradução teve um lugar predominante. Assim, se as traduções se tornam cada vez mais “infieis”, é a favor da constituição de uma prosa humanista, decididamente clara, simples, elegante, como teria desejado Étienne Dolet.

É preciso acrescentar aqui, como destaca o crítico, que a preeminência da poesia no século XVI tivera como consequência perversa um excesso de ornamentação (as “flores”), que tornava a prosa e, conseqüentemente, as traduções, ilegíveis. Isso permite compreender a contribuição dos novos prosadores clássicos.

Essa tendência majoritária, que desembocará na escola de 1650, tinha como princípios o humanismo inspirado nos prosadores latinos, o gosto pelo sublime e a fé na memória. Segundo Zuber, “como todos os letrados, eles (os tradutores) eram formados no pensamento de que toda literatura era antes de tudo uma arte da memória. Assim, tanto quanto a serviço do rei, eles estavam, a seus próprios olhos, a serviço da tradição literária”.⁷¹

É certo que, nesse espírito, as regras de tradução permanecem, em sua maioria, implícitas. Sem dúvida, o século produziu seus prescritores, na pessoa dos gramáticos, mais racionalistas e favoráveis a uma tradução mais justa ou

⁷⁰ Amyot, cujo prestígio é imenso por volta dos anos 1620, é o tradutor das *Vidas*, de Plutarco.

⁷¹ Roger Zuber, *Les Belles Infidèles et la Formation du goût classique*, Albin Michel, 1968, p. 12.

mais exata. Assim foram Bachet de Méziriac, que veremos no grupo dos teóricos descritivos, e Gaspard de Tende; assim também os jansenistas, ávidos pelas “regulamentações”. Da mesma forma, a técnica “palavra por palavra”, prescrita pela tradução dos textos sagrados, embora fizesse estremecer de horror esses novos tradutores-autores, nunca foi abandonado na tradução das Santas Escrituras (Le Vayer aconselha respeitar, nas *Santas Letras*, o mínimo *i*).⁷²

Se é difícil resumir os postulados prescritivos da tradução dessa época, isso se deve à maneira metafórica, quase implícita, pela qual os tradutores definem suas maneiras de traduzir. Fala-se em clareza, simplicidade, bom senso e, sobretudo, bom gosto, o que atesta que a recepção prevalece como guia para o tradutor em sua tarefa. A preocupação da Academia é o estilo. Concretamente, os tradutores (como Giry, por exemplo), procedem, de um lado, à “transposição de palavras técnicas ininteligíveis” e, de outro, à “sua- vização de metáforas *ridículas*”.

Alguns tradutores terão uma atitude dupla: rigor e fidelidade (literal) para os documentos históricos; liberdade para as peças de eloquência, que são traduzidas em abundância durante esse século, em particular os textos de Cícero, entre os quais *Oito Orações*, editadas em 1638 e traduzidas por Giry, Perrot d’Ablancourt, Patru e du Ryer. Elas serviram de manifesto pela tradução e abriram aos tradutores a entrada na Academia.⁷³

Em linhas gerais, trata-se de seguir os preceitos de Cícero e de São Jerônimo (*Non ea [= verba] me annumerare lectori putavi oportere, sed tanquam appendere*). A questão do *peso* das palavras é primordial. “Pesar as palavras, e não as contar” é a fórmula seguida por d’Ablancourt, Bréval, La Ménardièrre.

⁷² Cf. *Memorial de quelques conférences avec des personnes studieuses*, 1669, citado por Zuber.

⁷³ Zuber cita, entre outros, as *Filípicas* e os *Paradoxos* de Cícero, traduzidos por du Ryer (1639-1640), o *Elogio de Helena e Busíris*, de Isócrates, traduzidos por Giry em 1640, *As controvérsias* de Sêneca (1639) e o discurso *In Verrem*, de Cícero (1640), traduzidos por Lesfargues.

E se, por um lado, a grande liberdade permite florescerem os talentos literários, é evidente que a qualidade de cada tradução depende do talento do escritor de cada tradutor. Mas não é sempre assim?

Essa atitude implica ainda o uso de certas estratégias, como as *adições, supressões e modificações*, empregadas em nome do decoro (“O que é cortês em Roma é às vezes ridículo em Paris”, dizem Scudéry e outros). Podem-se acrescentar ainda: o *enobrecimento*, a *majestade* da tradução, a *busca por um novo ritmo*.

No cuidado com a arte, não se evitará a *paráfrase* (alongante). A consequência para o texto traduzido, segundo Zuber, é a modelagem de uma bela prosa, a valorização do herói – pela utilização dos verbos na voz ativa –, que influenciará autores como Racine ou Corneille, a modernização, às vezes alterações, a valorização também dos costumes, a fim de que o século possa se inspirar e as almas possam crescer.

Está claro que a tradução clássica, em razão da tendência do francês de explicitar, decorrente de seu aspecto mais analítico (contrariamente ao latim, língua de declinações), em razão do emprego da paráfrase, resulta em um texto duas vezes mais longo que o original. Assim, para as traduções do texto de Tácito, onde o autor latino utiliza 84 palavras, Fauchet emprega 164, Baudoin, 182, Lemaistre (ou Le Maistre), 159, Béval, 195 e d’Ablancourt, 174.⁷⁴

Assim, durante a vida de Richelieu, criou-se a maneira dita “clássica” de traduzir, maneira polida, explícita, clara, simples, de bom gosto. Mas, depois de sua morte, a querela entre os partidários da fidelidade e os partidários da infidelidade na tradução retoma seu curso, o que leva d’Ablancourt a ser criticado em nome de uma nova exigência de “saber” (Miramion), ausente

⁷⁴ O capítulo “A arte do relato” merece maior atenção. Roger Zuber analisa cinco versões do texto de Tácito de maneira exemplar, examinando os aspectos gramaticais e estilísticos de cada tradução e as diferenças entre cada tradutor. Vemos aí também que nem todas as infelicitades têm a mesma beleza.

dos postulados ciceronianos. A partir da segunda metade do século, essa exigência de rigor crescerá e aparecerá sob a forma de regras que emanam essencialmente dos tradutores jansenistas. A era da liberdade está, assim, provisoriamente encerrada.

Zuber cita Bertaut como o tradutor religioso exemplar, que serviu de modelo para os tradutores dessa época com sua tradução de Santo Ambrósio, *Les Trois Discours intitulés les Vierges* [em latim, *De Virginibus*] (1604). O bispo de Sées apresenta seus princípios, que consistem em suprimir os ornatos do texto traduzido, trazer-lhe clareza e explicar-se quanto às modificações efetuadas. Os tradutores religiosos têm duas soluções: parafrasear, como Andilly, ou buscar a exatidão, como Sacy, irmão de Lemaistre. Este último, embora sensível aos valores que buscava d’Ablancourt, a saber, a beleza, a qualidade do francês, por motivos teológicos e estéticos prefere o “palavra por palavra”. Esse representante de Port Royal tem como modelo Santo Agostinho.

A grande novidade no plano teórico que os jansenistas introduzem nessa época é a prescrição da *equivalência*. Já não estamos aqui na teoria do “peso” das palavras, pois a cada imagem, a cada metáfora, a cada “beleza” do texto original deve corresponder uma imagem, uma metáfora, uma “beleza” no texto de chegada,⁷⁵ estado de coisas que Zuber parece lamentar em sua exposição, um pouco como um sinal de perda estilística.⁷⁶ O fato é que se as palavras não são mais pesadas, mas contadas, é preciso “mudar o autor de língua sem fazê-lo mudar de pensamento” (p. 116). De Sacy, por sua vez, explica-se quanto à dificuldade de obter uma tradução ao mesmo tempo justa e bela:

⁷⁵ “Verter de certa forma beleza por beleza e figura por figura”, preâmbulo ao *Saint Prosper* [tradução de obra de Próspero da Aquitânia (390-455 a.C.) por Lemaistre de Sacy intitulada *Poème des Prosper contre les ingrats*, 1726].

⁷⁶ Poderíamos ver aí, por outro lado, uma posição “ancestral” àquela que adotará Henri Meschonnic (cf. 2ª parte).

Um (extremo) é uma liberdade que degenera em licenciosidade, e que torna o Tradutor semelhante a um Pintor que, querendo representar o rosto de um homem, faz outro bem diferente, segundo sua imaginação e sua fantasia; outro é uma sujeição que degenera em servidão, e que torna a Tradução semelhante ao modelo que ela quis expressar, como um homem morto se assemelha a um homem vivo.⁷⁷

O antagonismo entre essas duas posições termina por provocar uma crise da profissão, ainda mais porque a moda é o retorno à poesia, que a prosa se esforça por superar. Assim é que se assiste à aparição de novas versões rimadas da *Eneida* (do abade Perrin, de Segrais), apesar das tentativas em prosa de um Marolles. As duas correntes continuam, todavia, a coexistir, a última reforçada pelo tratado de Huet, de 1661, *De interpretatione*, que defende uma tradução palavra por palavra. Retorna-se aos textos antigos, que são reinterpretados. As palavras de Horácio haviam sido aplicadas à *tradução*, embora se tratasse na verdade de *imitação*: *Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres*,⁷⁸ interpretadas como “E, tal um fiel tradutor, não te aplicarás a verter palavra por palavra”, em vez de “E não te aplicarás a verter palavra por palavra, tal um fiel tradutor”. Um contrassenso, em suma, transformado em máxima!

Por outro lado, e como já vimos, as regras contrárias, expressas por Tende, ressaltam a necessidade de traduzir as equivalências, de penetrar no espírito do autor, de não alongar nem embelezar. Lemaistre, na sequência, formulará dez regras como uma continuação de Tende e de Huet. É preciso dizer que essas regras podem ser interpretadas tanto num sentido quanto no sentido contrário.

⁷⁷ Citado por Zuber, *Les Belles Infidèles et la Formation du goût classique*, Albin Michel, 1968, p. 143.

⁷⁸ Horácio, *Arte poética*, v. 134.

Quadro 1 – As dez regras de tradução de Lemaistre

(continua)

1. “A primeira coisa para que se deve atentar na tradução francesa é ser extremamente fiel e literal, quer dizer, expressar em nossa língua tudo o que está no latim, e de *vertê-lo tão bem que se, por exemplo, Cícero tivesse falado em nossa língua, teria falado da mesma forma como o fazemos falar em nossa tradução*”.⁷⁹
2. “É preciso tratar de verter beleza por beleza e figura por figura; de imitar o estilo do autor e de se aproximar dele o máximo possível: variar as figuras e as locuções e, enfim, tornar nossa tradução um quadro e uma representação do cerne da peça que se traduz, de sorte que se possa dizer que o francês é tão belo quanto o latim, e citar com segurança o francês em vez do latim.”
3. “É preciso distinguir a beleza de nossa prosa daquela de nossos versos” (o que quer dizer evitar a rima na prosa).
4. “Não se deve, na nossa tradução, nem compor longos períodos, nem afetar um estilo conciso demais. E como toda língua é, em si, mais longa que o latim, e exige mais palavras para expressar todo o sentido, deve-se tratar de guardar um bom meio termo entre a abundância excessiva das palavras, que tornaria o estilo tedioso, e a brevidade excessiva, que o tornaria obscuro.”
5. Conservar “relações exatas e iguais entre as partes de um mesmo período”.

⁷⁹ Grifos nossos.

Quadro 1 – As dez regras de tradução de Lemaistre

(conclusão)

6. “Não se deve inserir nada em nossa tradução que não possa ser *justificado* e a respeito do qual não se possa explicar por que foi colocado, o que é mais difícil do que se pensa.”
7. Não se deve jamais “começar dois períodos ou duas partes pela mesma ‘partícula’”.
8. Evitar as aliteraões cacofônicas, “pois toda a harmonia do discurso deve agradar aos ouvidos, e não aos olhos”.
9. “Organizar a matéria em número de cinco, sete, ou às vezes oito sílabas, e reservá-las para os fins de período, que ornarão as cláusulas.”
10. “Cortar os períodos longos demais em várias pequenas partes.”

Ora, uma observação se faz necessária. Se as três primeiras regras emanam efetivamente das exigências de exatidão e fidelidade, e a quarta leva em conta as diferenças linguísticas entre o francês e o latim, as seis seguintes não escapam às exigências do tempo, valores relativos a seu *horizonte de expectativa*. É, de fato, uma questão de exatidão ou de equilíbrio das partes (equilibrar as relações, cortar as frases longas demais), de clareza (*razão*), de eufonia e de fuga da repetição, regras que são seguidas de certa maneira, e tacitamente, até o fim do século XX. O que Zuber – apaixonado por seu século – parece não levar em conta é o aspecto extremamente tirânico dessa maneira de traduzir, que se imporá nos séculos futuros.

4. O século XVIII e a adaptação

Gostaríamos de apresentar aqui um dos raros estudos sobre a tradução que se interessa não apenas pela recepção da tradução, mas que tenta analisar as razões pelas quais os tradutores, a um dado momento, são inteiramente prisioneiros da recepção de seus textos. Em *Les Belles Infidèles*,⁸⁰ Georges Mounin mostra, entre outras coisas, como no século XVIII, com a preocupação de preservar certa representação da literatura, e no seio de um sistema de convenções que havia se tornado extremamente opressor, à imagem da sociedade francesa do século, os tradutores fazem mais que traduzir segundo as convenções clássicas (ou seja, seguindo os preceitos de Étienne Dolet): eles adaptam.

É que os tradutores do século XVIII precisam, entre outras coisas, satisfazer o gosto do público letrado, devendo não apenas curvar-se às regras gramaticais, estilísticas, retóricas em vigor em seu século, mas também bem travestir o conteúdo dos textos traduzidos, a saber, os textos da Antiguidade greco-romana. Trata-se de um século no qual a tradução não é mais a atividade prestigiosa (social e artisticamente) que ela pôde ter sido nos séculos anteriores. Assim, Montesquieu, em suas *Cartas persas*⁸¹ (Carta CXXVIII, Rica a Usbeck, último dia da lua de rebiab, 2, 1719), lança farpas aos tradutores:

— Fico muito contente por terdes colidido comigo, pois tenho uma grande notícia para dar-vos: acabo de publicar meu Horácio.
— Como? Faz dois mil anos que ele está publicado! – disse o geômetra. — Não estais me entendendo – replicou o outro — O que acabo de dar ao mundo é uma tradução desse autor antigo; faz vinte anos que me ocupo de fazer traduções. — Quê? Meu senhor,

⁸⁰ Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Cahiers du Sud, 1959.

⁸¹ Montesquieu, *Cartas persas*, tradução de Rosemary Costhek Abílio, São Paulo, Martins Fontes, 2009, p. 205. (N. da T.)

faz vinte anos que não pensais? Falais pelos outros e eles pensam por vós? – exclamou o geômetra. — Senhor, não acreditais que eu não tenha prestado um grande serviço ao público, familiarizando-o com a leitura dos grandes autores? — Não estou dizendo isso: estimo tanto quanto qualquer outro os sublimes gênios que travestis. Mas não sereis como eles, pois, se estais sempre traduzindo, nunca sereis traduzido. As traduções são como essas moedas de cobre, que têm o mesmo valor que uma moeda de ouro e até mesmo são mais úteis para o povo; mas são sempre fracas e de baixo quilate. “Dizeis que pretendeis fazer esses mortos ilustres renascerem entre nós, e admito que lhes dais um corpo; mas não lhes devolveis a vida: continua faltando um espírito que os anime. Por que em vez disso não vos dedicais à busca de tantas belas verdades que um cálculo fácil nos revela diariamente?”⁸²

Um dos tradutores mais conhecidos e exemplares (pelos comentários que nos deixou) dessa época é uma tradutora, M^{me} Dacier, Anne Tanneguy-Lefebvre, 1651-1720, esposa de André Dacier, com quem traduziu *A vida dos homens ilustres*, de Plutarco, depois de Amyot.

M^{me} Dacier realizou diversas traduções, de Plauto, Aristófanes, Terêncio e, enfim, da *Iliada* e da *Odisseia*, que lhe valeram a glória. Defensora dos Antigos e, em particular, de Homero, a tradutora da *Iliada* expõe dois tipos de dificuldades encontradas em sua tradução: a primeira, de ordem poética; a segunda, da ordem dos valores ético-estéticos da época (moral e de recepção).

Primeiro, é impossível para ela conservar “a graça, a beleza, a força e a harmonia” do verso homérico. Depois, a grandeza, a nobreza e a harmonia

⁸² Montesquieu, como a maior parte dos autores de seu século, considera, de fato, que é melhor pensar ideias novas em francês que traduzir os Antigos (ainda a querela dos Antigos e dos Modernos).

da dicção estão “acima de suas forças e acima das forças da nossa língua”.⁸³ O texto de Homero é, portanto, perfeito e intraduzível.

Por outro lado, o que M^{me} Dacier entende por fraquezas da língua francesa não se situa apenas no nível da língua propriamente dita, como pudemos ver pela riqueza de sua literatura. O que ela entende por língua são os usos tornados puristas, conformistas. Trata-se, como lembra Mounin, do processo histórico de uma dada língua tradutora:

Aquiles, Pátroclo, Agamêmnon e Ulisses, ocupados com funções a que chamamos servis, seriam tolerados hoje por pessoas acostumadas a nossos heróis burgueses, sempre tão educados, tão adocicados e tão limpos? (p. 5.)

Homero fala frequentemente de caldeirões, de panelas, de sangue, de gordura, de intestinos, etc.

Vemos príncipes esfolarem eles mesmos os animais e os assarem. A gente da sociedade acha isso chocante.

Mas, diz-se, quem pode suportar que os príncipes preparem eles mesmos suas refeições; que os filhos dos maiores reis guardem seus rebanhos, que trabalhem, e que Aquiles desempenhe em sua casa as funções mais servis?

O que se deve esperar de uma tradução em uma língua como a nossa, sempre erudita, ou antes tímida, e na qual não há quase ousadia, uma vez que, sempre prisioneira de seus usos, não tem a menor liberdade?

Já não estamos no século de Rabelais, e o decoro da língua não se concilia com seu original, com o que Homero pôde fazer. Segundo a tradutora, Homero sabe dissimular o desconforto de certos textos graças a um contexto harmonioso, criado com arte. Para o poeta grego, com efeito, era mais cômodo

⁸³ Introdução à *Iliade*, A. Leide, Weistein et fils, 1766, citada por Mounin.

misturar as coisas belas com as menos belas, mas “essa composição mesclada é desconhecida para a nossa língua: ela não admite essas diferenças; ela não sabe o que fazer com uma palavra baixa, dura ou desagradável”. Em compensação, vê-se aqui como se mesclam os julgamentos sobre a língua e sobre o uso. Esse problema se encontra já no século XVII, pois, como vimos anteriormente, esses dois séculos são os da consolidação do poder e da língua oficial francesa.

Lembramos que, já em 1681, M. de La Valterie havia proposto uma tradução completa, em prosa, das duas epopeias homéricas, precedida de uma profissão de fé:

Para prevenir o desgosto que a delicadeza do tempo talvez tivesse sentido em relação ao meu trabalho, aproximei-me dos costumes dos Antigos o quanto me foi permitido. Não ousei fazer aparecer Aquiles, Pátroclo, Ulisses e Ajax na cozinha e falarem todas as coisas que o poeta representa sem dificuldades. Servi-me de termos gerais, aos quais nossa língua se acomoda sempre melhor que a todo esse detalhe, particularmente em relação a algumas coisas que nos parecem hoje muito baixas e que dariam uma ideia contrária àquela do autor, que não os considerava como opostos à razão é à natureza (citado por Egger, p. 22).

Mais tarde, Antoine Houdar de La Motte propôs uma espécie de versão abreviada da *Iliada* em versos, em 12 cantos em vez de 24, sobre a qual afirma:

Eu quis que minha tradução fosse agradável, e daí foi necessário substituir ideias que agradavam no tempo de Homero por ideias que agradam hoje: foi preciso, por exemplo, suavizar a preferência solene que Agamêmnon tem por sua escrava em relação à sua esposa.⁸⁴

⁸⁴ *L'Iliade, Poème avec un discours sur Homère*, Paris, Chez Grégoire Dupuis, MDCCXX, avec approbation & Privilège du Roy.

Aqui, é muito nítido que o argumento da fraqueza da língua dá lugar àquele dos costumes em vigor no século.

Para retornar a M^{me} Dacier, seria interessante ver quais são seus pressupostos tradutórios: em primeiro lugar, ela se inspira no velho Eustácio [de Tessalônica] que, desde o século XII, tinha tentado provar que Homero não contém nada de contrário à religião cristã. Depois, ela segue o que poderíamos chamar o Hôtel de Rambouillet, de onde emanam as regras de decoro tradutório.

É assim que, quando Agamêmnon fala de Criseida, ela traduz, do mesmo modo como faz Eustácio: *elle a soin de son lit* [ela cuida de sua cama], enquanto Homero fala de “dividir sua cama”. M^{me} Dacier traduz como *les sacrifices de nos plus beaux agneaux* [os sacrifícios de nossos mais belos cordeiros] o que Leconte de Lisle, um século mais tarde, traduzirá por *la graisse fumante des agneaux* [a gordura fumegante dos cordeiros], ou Mazon, no século XX, por *le fumet des agneaux et des chèvres sans tache* [o aroma dos cordeiros e das cabras sem mancha]. Quando Aquiles insulta Agamêmnon, no primeiro canto, traduzido como *Lourd de vin, cœur de cerf, œil de chien* [Pesado de vinho, coração de cervo, olho de cão] por Leconte de Lisle e *Sac à vin* [Saco de vinho] por Mazon, ela o faz dizer: *Insensé, à qui les fumées du vin troublent la raison* [Insensato, a quem os vapores do vinho turbam a razão].

M^{me} Dacier se recusa a traduzir certos epítetos, como Hera “dos olhos de vaca”, e chega ao ponto de se indignar com a grosseria de Homero. Essa autocensura, imposta de fora, é certo, se manifesta na tradução das cenas amorosas. É assim que, enquanto Leconte de Lisle traduz a cena entre Helena e Páris (Canto III) por:

Viens! Couchons-nous et aimons-nous. Jamais le désir ne m'a brûlé ainsi même lorsque naviguant sur ma nef rapide, après t'avoir enlevée de l'heureuse Lakedaimôn, je m'unis d'amour

avec toi dans l'île de Kranaé, tant que j'aime maintenant et suis saisi de désirs. Il parla ainsi et marcha vers son lit, et l'épouse le suivit, et ils se couchèrent dans le lit bien construit.

[Vem! Deitemo-nos e amemo-nos. Nunca o desejo ardeu-me tanto assim, nem quando, navegando em minha nau veloz, depois de te ter tirado da feliz Esparta, uni-me de amor contigo na ilha de Cranaé, como te amo agora e sou tomado de desejos. Assim falou e caminhou até seu leito, e a esposa o seguiu, e se deitaram no leito sólido.]

M^{me} Dacier propõe:

Et ne pensons plus qu'aux plaisirs... À l'île de Kranaé, vous voulûtes bien consentir à me prendre pour mari... Et en parlant ainsi, il se leva pour aller dans une autre chambre, et Hélène le suivit.

[E não pensemos senão nos prazeres... Na ilha de Cranaé, a Senhora bem quis consentir em tomar-me por marido... E falando assim, ele se levantou para se dirigir a outro cômodo, e Helena o seguiu.]

Egger, em sua *Revue des traductions d'Homère*, comenta o fato de que M^{me} Dacier é a primeira a não ousar reproduzir as comparações homéricas, fazendo perífrases para evitá-las. Assim, acerca de Ajax, comparado a um asno, ela dirá: *Comme on voit l'animal patient et robuste, mais lent et paresseux* [Como se vê o animal paciente e robusto, mas lento e preguiçoso], etc. Esse exemplo, continua Egger, foi seguido por vários outros tradutores do século XVIII. Bitaubé usa a mesma perífrase para o asno e Lebrun faz Homero dizer: *Tel cet animal utile, qu'outragent nos dédains* [Tal esse útil animal, que nosso desdém ultraja]. Cordier de Launay dirá, em 1781: *Sa lenteur semblable à*

celle de cet animal tardif et laborieux [Sua lentidão semelhante àquela desse animal moroso e trabalhador], etc. Dotremis, outro tradutor do século, dirá, para resumir a poética das belas inféias:

A obstinação deste asno, comparada àquela de Ajax, é a ideia principal: o poeta oferece aqui apenas uma ideia acessória, a da lentidão. Quem impede que eu, em minha tradução, acrescente várias outras, umas tomadas ao próprio objeto [...], outras tiradas da língua na qual eu escrevo, já que ela me oferece ideias particulares... e dessa mistura, se feita com discernimento, resultará um conjunto de imagens próprio a fazer reconhecer o objeto de que fala meu autor, sem que seja necessário declinar o substantivo que, em francês, certamente destruiria a harmonia do verso. Se o gosto permite aqui alongar o texto, eu traduziria:

Comme on voit cet objet de nos mépris injuste,
Cet esclave de l'homme, aux accents si robustes,
Ce quadrupède utile, obstiné, paresseux,
Compagnon dédaigné de nous coursiers fougueux,
Que l'avare Cybèle, en des bords aquatiques,
Nourrit de roseaux verts et de chardons rustiques...⁸⁵

[Como se vê esse objeto de nosso desprezo injusto,
Esse escravo do homem, de acentos tão robustos,
Esse quadrúpede útil, obstinado, preguiçoso,
Companheiro desdenhado de nossos corcéis fogosos,
Que a avara Cibele, nas orlas aquáticas,
Nutre de juncos verdes e de rústicos cardos...]

⁸⁵ “Da mesma forma como um asno teimoso entra num campo, apesar dos esforços das crianças que quebram suas varas em suas costas... Assim os magnânimos troianos e seus aliados batiam com suas lanças em Ajax, o grande filho de Têlamo”, Leconte de Lisle.

Encontramos essa maneira de traduzir também em Rivarol, tradutor de Dante, discípulo do abade Delille na arte de dizer tudo com elegância.⁸⁶ De fato, podemos evocar seus argumentos: “Confesso então que todas as vezes que o ‘palavra por palavra’ daria apenas algo tolo, ou uma imagem repulsiva, escolhi dissimular; mas era para colar-me mais estreitamente a Dante, mesmo quando eu me afastava de seu texto: a letra mata e o espírito vivifica. Ora verti apenas a intenção do poeta, e deixei ali sua expressão; ora generalizei a palavra, e não restringi o sentido; sem poder oferecer uma imagem de frente, mostrei-a por seu perfil ou seu inverso. Enfim, não há artifício no qual eu não tenha pensado, nessa tradução que enxergo como um estudo vigoroso feito a partir de um grande poeta.” (*L'enfer*, nota ao Canto XX.)

Assim, o verso *le natiche bagnava per lo fesso*, no qual Dante descreve as lágrimas dos adivinhos que lhes banhavam as nádegas, é traduzido por *leurs larmes qui n'arrosent plus leurs poitrines* [suas lágrimas que já não regam seu peito].

É preciso, todavia, reconhecer o mérito de Rivarol em lançar um olhar bastante crítico sobre sua prática: de um lado, ele estima que a tradução não serve apenas à glória do poeta; de outro, crê que ela é um meio de fazer evoluir a língua, mesmo que não permita jamais igualar a glória do original. Com efeito, antes dos românticos alemães, ele crê na força nutriz da tradução, que permitirá à língua francesa não apenas conhecer seus limites, mas também ampliar o número de suas possibilidades. E isso se obtém pelo trabalho da tradução.

Para concluir, e retomando Mounin, o culto da tradução dita elegante, que foi apenas o culto da tradução conforme ao decoro de uma dada forma social, sobreviveu, contrariamente ao que se crê, até o fim do século XIX. Ele ainda nos trai nos dias de hoje, à nossa revelia, em mais de um texto.

⁸⁶ Cf. a seguir os comentários de Delille à sua *Encida*.

Esse estado de coisas, que observamos em diacronia,⁸⁷ mostra a tenacidade da posição clássica ilustrada por todas essas teorias, que se encontram, segundo a nossa análise, na base das normas do sistema tradutório francês. As “tendências deformantes” da tradução francesa analisadas por Antoine Berman, que veremos mais adiante,⁸⁸ são apenas seu inverso. A posição tradutória dita livre se tornou cada vez mais servil ao longo dos séculos. A obra de Edmond Cary (*Comment faut-il traduire ?*, P.U.L., 1985) é bastante significativa, uma vez que o autor – a modernidade o obriga – não prescreve nada, apesar das aparências. Ele tece considerações sobre a prosa, sobre a poesia, sobre a autenticidade de certas traduções, para chegar à conclusão de que é a soma das traduções, todas diferentes, que poderia dar conta de um original riquíssimo.

5. Uma polêmica sempre atual: Antoine Berman *versus* Umberto Eco

Gostaríamos, para concluir essa parte prescritiva, de lembrar a análise estabelecida por Antoine Berman⁸⁹ a respeito das “tendências deformadoras” da tradução na França. Sabemos o quanto devemos a esse pesquisador na área da “tradutologia”, esse filósofo-tradutor, cujas contribuições são imensuráveis, seja no nível da teoria, da análise ou da prática da tradução. Sua posição, que

⁸⁷ Se a obra de Michel Ballard, citado anteriormente, retrança, sob uma perspectiva antes diacrônica, a história dos pressupostos teóricos da tradução desde a Antiguidade até nossos dias, a obra de Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, é inteiramente dedicada à tradução no século XVIII, quando as posições clássicas se misturam às posições particulares ao século e quando se atinge, sem dúvida, a maior distância entre o original e a tradução (cf. *Les Belles Infidèles*, Cahiers du Sud, 1959, p. 165). Nas duas obras, podem-se ler as posições sustentadas durante o Renascimento, nos séculos XVII (com um Malherbe) e XVIII (com de Méziriac, sobre Amyot) relativos à tradução elegante, preocupada com a legibilidade, com a clareza, em língua correta.

⁸⁸ Cf. *Les Tours de Babel*, T.E.R., 1985.

⁸⁹ “L’analytique de la traduction et la systématique de la déformation”, in: *Les Tours de Babel*, T.E.R., 1985.

examinaremos mais detalhadamente no próximo capítulo, generosa e largamente inspirada nas teorias dos românticos alemães, é bastante crítica, não tanto em relação aos tradutores clássicos, mas aos tradutores contemporâneos.

Antoine Berman constrói o repertório daquilo que chama de tendências deformadoras da tradução, não sem chamar nossa atenção para o fato de que “traduzir mal” um romance, ou seja, “homogeneizá-lo”, é tão grave quanto um crime de lesa-cultura: “Trair a forma romanesca é perder a relação com o estrangeiro que ela encarna e manifesta”. Essas tendências, segundo o autor, se encontram entre os franceses, mas também entre os ingleses, espanhóis, alemães, enfim, os que detêm as línguas dominantes. Elas formam um todo sistemático, cujo objetivo, finalmente – esteja o tradutor consciente disso ou não –, é a destruição da letra dos originais em proveito unicamente do “sentido” e da bela forma.

Ora, se olhamos os títulos de cada tópico dedicado às tendências, tais como aparecem em Berman, podemos logo perceber que algumas delas correspondem de maneira bastante próxima ao que Étienne Dolet formulava no século XVI como prescrições. Assim, fazem parte das prescrições clássicas as primeiras tendências que ele enumera, a saber: a *racionalização*, tendência clássica conservada até nossos dias, reforçada pela escola das exigências do “bom gosto” das grandes editoras, bem como a *clarificação* e o *enobrecimento*, a primeira implicando com frequência que se explicita o que não está dito no original, a segunda cruzando-se com a *homogeneização* e desembocando no que Étienne Dolet prescrevia já no século XVI.

Quanto às outras tendências, diríamos que elas derivam antes dos princípios clássicos que constituem os pontos citados. O *alongamento* corresponde à explicitação (à clarificação, portanto). Os *empobrecimentos* qualitativo e quantitativo, bem como as *destruições* do sistema original e o *apagamento* do polilogismo, são as consequências da homogeneização.

Teremos a ocasião de evocar novamente esses pontos quando falarmos de Chateaubriand ou da tradução de Klossowski.

As três primeiras tendências – a *racionalização*, a *clarificação*, o *alongamento* – estão, como poderíamos suspeitar, interligadas. No primeiro caso, o tradutor efetua modificações no texto segundo a ideia que ele tem da ordem do discurso. Essas modificações alteram a estrutura das frases (novo arranjo) e são constituídas, por exemplo, pela eliminação das repetições, pela adjunção de afirmações relativas e participios ou, ao contrário, pela introdução de verbos em frases que não os têm. A modificação mais recorrente é, sem dúvida, a da pontuação (ver Zuber), e isso sem preocupação com as intenções do autor. O corolário dessas tendências é a *abstração*, que faz substantivos substituírem verbos, o que se nota tanto na tradução de prosa quanto na de poesia.

No segundo caso, as modificações são trazidas em favor da clareza do discurso. É assim com a “definição” dos artigos do texto original. Essa *clarificação* não deve ser confundida com a explicitação, nem com a atualização de que falam Goethe ou Hölderlin, pois ela explicita “o que não quer ser (claro) no original”.

A consequência é que a tradução se torna mais longa que o original.⁹⁰ Chega-se, assim, ao alongamento, que, na realidade não acrescenta nada ao texto do ponto de vista da informação semântica. Berman cita a tradução francesa de *Moby Dick* feita por Guerne como um exemplo típico do alongamento gratuito, ou pior, nefasto: “Moby Dick, alongado, de majestoso e oceânico, se torna empolado e inutilmente titânico”.

Isso nos lembra o exemplo citado pelo próprio Chateaubriand, ao traduzir tal qual o verso monossilábico do *Paraíso perdido*, de Milton: *rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death*, por *rocs, grottes, lacs, mares, gouffres*,

⁹⁰ O que se pode encontrar também em poesia, em particular nas traduções das edições Bourgois do poeta Fernando Pessoa.

antres et ombres de mort [rochas, grutas, lagos, charcos, abismos, antros e sombras de morte], podando os artigos, que ele opõe à glosa proposta por Dupré de Saint-Maur:

En vain franchissaient-elles des rochers, des fondrières, des lacs, des précipices et des marais empestés, elles retrouvaient toujours d'épouvantables ténèbres, les ombres de la mort, que Dieu forma dans sa colère, au jour qu'il créa les maux inséparables du crime...

[Em vão elas atravessavam rochedos, poças, lagos, precipícios e pântanos empesteados. Encontravam sempre trevas terríveis, as sombras da morte, que Deus formou em sua cólera, no dia em que criou os males inseparáveis do crime...]

E Chateaubriand conclui: “Não falo daquilo que o tradutor empresta aqui ao texto; o leitor é que deve observar o que ganha ou perde com essa paráfrase ou com o meu ‘palavra por palavra’”.⁹¹

A quarta tendência deformadora, o *enobrecimento*, é apresentada com seu corolário, a *vulgarização*. Berman cita Alain (*Propos de littérature*), que comenta a maneira como se traduz a poesia inglesa para o francês:

Se alguém se põe a traduzir para o francês um poema de Shelley, primeiro ele se espalhará, conforme o costume de nossos poetas, que são quase todos um pouco oradores. Medindo-se então pelas regras da declamação pública, ele colocará seus “que” e seus “qual”, enfim, essas barreiras de sintaxe que servem de apoio e impedem, se posso dizer assim, as palavras substanciais de morderem umas às outras. Não desprezo essa arte de articular..., mas, enfim, já não é a arte inglesa de dizer, tão compacta e robusta, brilhante, preciosa e forte enigma.

⁹¹ Chateaubriand, “Remarques sur la traduction de Milton”, *Poésie*, Belin, n. 23, 4º trimestre, 1983.

O enobrecimento consiste então a produzir frases “elegantes” a partir de um texto original. Antoine Berman aparenta as traduções elegantes a exercícios de estilo, *rewritings* retóricos. É preciso insistir aqui sobre o fato de que, se as três primeiras tendências provêm mais de um etnocentrismo linguístico e cultural que data da época clássica, o enobrecimento já marca uma escolha de língua, quer dizer, da língua dominante, culta. Seu corolário, a vulgarização, consiste na confusão entre a oralidade, prévia a toda escrita, e a língua falada, vulgar, frequentemente um pseudocalão.

As duas formas de *empobrecimento* que se seguem na enumeração do crítico se distinguem entre si pelo fato de que, no primeiro caso, ou a qualidade é empobrecida, ou se prejudica a iconicidade do signo, seu aspecto palpável e motivado. Berman dá o exemplo da palavra peruana *echuchumeca*, que se traduz por “prostituta”. A palavra de fato diz isso, mas o diz de uma maneira *sonora*, um pouco como *rameira*, por exemplo. No segundo caso, o do empobrecimento quantitativo, reduz-se a proliferação de significantes, característica da não fixidez da prosa, a um só termo. Um exemplo dessa proliferação se encontra na série espanhola: *rostro, cara, semblante*, todos eles traduzidos geralmente em francês por “*visage*”.

A tendência à *homogeneização*, como o nome indica, consiste em unificar sob todos os planos (lexicais, sintáticos, gramaticais) o tecido heterogêneo, dialógico, do original.⁹² As tendências 8, 9 e 10, ou seja, a *destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes e a destruição dos sistematismos*, podem ser consideradas como efeitos das tendências precedentes, como a modificação da pontuação e, conseqüentemente, do ritmo

⁹² Poderíamos citar aqui certas traduções francesas dos romances de Clarice Lispector que contêm uma grande variedade de níveis, de momentos de escrita, ora límpidos, ora difusos, em passagens em que a narradora quer expressar a desordem de seu personagem, ou ainda sua “indefinição” diante da vida, ou sua falta de querer.

do texto. A modificação do ritmo pode ser acompanhada pelo apagamento das recorrências, das estruturas iterativas, das palavras ou estruturas-chaves subjacentes e portadoras de uma significação paralela.⁹³ Da mesma forma, os sistematismos, a saber, os fatos que caracterizam o estilo de tal ou tal escritor, podem desaparecer em uma tradução desatenta ou enobrecedora. Meschonnic o demonstra bem a partir da tradução de Celan, cujo resultado é a uma vez homogêneo e estilisticamente incoerente.⁹⁴

Por outro lado, a tendência que consiste em abolir as redes vernaculares encontra seu ponto máximo na tradução do romance latino-americano. O vernacular é aí essencial, mesmo que o encontremos também em grandes autores franceses como Proust. Ele corresponde à *visada de concretude* que a abstração destrói. Por exemplo, *bibloteux*, em picardo, é mais falante, mais concreto e icônico que *livresque* [livresco]; o antilhano *dérespecter*, mais eloquente que *manquer de respect* [faltar com o respeito].

No romance *Noites do sertão*, de Guimarães Rosa,⁹⁵ o vernacular é essencial. Seu apagamento constitui um verdadeiro atentado contra a textualidade da obra. Assim, a frase “Era um dia de meio céu”, que remete a um dia coberto, nublado, em que se podem entretanto perceber alguns raios de sol ao fundo, é simplesmente apagada da tradução francesa. Essa tendência alcança, em geral, os diminutivos, muito frequentes em espanhol, alemão e russo; ela substitui os verbos por estruturas nominais ou por substantivos (assim, o verbo peruano *alagunarse*, “enlagoar-se”, torna-se *se transformer en lagune* [transformar-se em lagoa]; o argentino *porteño*, “portenho”, torna-se *habitant de Buenos Aires* [morador de Buenos Aires]).

⁹³ Cf. a respeito a análise severa de Kundera sobre as traduções francesas que evitam (erroneamente) as repetições kafkianas, in: *Les Testaments trahis*, Gallimard, NRF, 1993.

⁹⁴ “On appelle cela traduire Celan”, op. cit.

⁹⁵ Apresentaremos um comentário de um de seus textos traduzidos na segunda parte deste livro.

O exemplo inverso desse apagamento é dado por uma *sobre-exotização* (tendência exagerada ao exotismo), próxima da vulgarização, como traduzir o falar argentino por regionalismos normandos, por exemplo. Aqui intervém a questão dos provérbios. Antoine Berman se pergunta se eles devem ser traduzidos, bem como as locuções ou os idiomatismos. Devem-se buscar fórmulas já existentes na língua de chegada ou transpor o espírito da língua original pela tradução do provérbio?

Há casos em que o equivalente é bastante próximo nas duas línguas, embora um pouquinho diferente. Assim, “em casa de ferreiro, espeto de pau” equivale em francês a *les cordonniers sont les plus mal chaussés* [os sapateiros são os mais mal calçados]. Entretanto, “cada macaco no seu galho” traz uma conotação singular, tropical, que não existe em francês, e aproxima-se de *à chacun ses affaires* [cada um com seus assuntos] ou expressão equivalente.⁹⁶

Outro aspecto que pode ser eliminado por uma tradução homogeneizante é aquele da superposição ou da coexistência de várias línguas simultâneas. Em outros termos, a relação dos dialetos com uma língua comum, uma coíné. Assim é em Guimarães Rosa, autor já citado, a coexistência entre o português normativo e o português popular. Da mesma forma, em *O livro de Manuel*, do argentino Julio Cortázar, assistimos a um encontro, em Paris, de todos os refugiados e exilados políticos sul-americanos. Além de seus temperamentos, os personagens se diferenciam por seu pertencimento geográfico, uns à Colômbia, outros à Venezuela, outros à Argentina, etc., onde se sabe que o espanhol não é falado da mesma maneira.

⁹⁶ O francês tem *Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras* [Um você tem é melhor que dois você terá], que para um estrangeiro aparece como tipicamente francês, denotando um conhecimento geral da gramática nacional. Se fôssemos traduzi-lo em português, poderíamos hesitar entre a tradução literal ou o equivalente brasileiro, “mais vale um pássaro na mão do que dois voando”, cujas conotações são ademais ecológicas.

O romance reúne, como diz Bakhtin, “heterologia”, “heterofonia” e “heteroglossia”, e é a sua totalidade que deve ser traduzida. O tradutor deve aspirar a verter essa heterogeneidade em sua tradução, tarefa certamente difícil, todavia de modo nenhum impossível, como recorda Antoine Berman.

Não se trata aqui de lançar pedras sobre os “maus” tradutores, mas antes, como pensa Antoine Berman, de permitir a todos os tradutores se armarem melhor para o exercício da difícil tarefa que é a sua. O objetivo é oferecer aos tradutores a possibilidade de analisar sua própria prática e discernir ali os automatismos etnocêntricos que lhes chegam a partir de uma longa história cultural. É nesse sentido, lembramos, que Antoine Berman afasta toda visada prescritiva de sua analítica, que se quer uma reflexão sobre a prática. Toda tradução é falha, e pode-se dizer que o “mal escrito” do escritor corresponde no tradutor ao “lapso de tradução” [*Versagung*] do qual fala Freud.

Assim, Antoine Berman caracteriza o texto orientado para o público como manifestação etnocêntrica. E se Chateaubriand pretende “calcar” o texto de Milton, Klossowski, por sua vez, intenta trazer ao leitor contemporâneo toda a beleza mimética do latim da *Eneida* de Virgílio.

Nos nossos dias, dada a confusão que se estabeleceu entre traduzir para o público e traduzir de maneira *clássica*, conservadora e tradicional, poucos são os tradutores que ousam privilegiar a recepção de um texto traduzido em detrimento de um texto-fonte. Umberto Eco, autor, entre outros, de *A busca da língua perfeita*,⁹⁷ no qual trata da tradução, parece ser o único teórico que explicita certa preferência pessoal pela recepção, mais que pela letra estrita do texto original. É assim que ele aceita que seu *O nome da rosa*

⁹⁷ Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Seuil, 1994. [No Brasil: *A busca da língua perfeita na cultura europeia*, tradução de Antonio Angonese, São Paulo, Unesp, 2018. (N. da T.)]

seja traduzido em russo com algumas adaptações referentes ao conteúdo, de modo que o leitor não se sinta exilado. Para parodiar Georges Mounin, lendo a tradução russa, o leitor russo jamais terá a impressão de que o texto que ele lê foi primeiro pensado e escrito em uma língua estrangeira.

A solução que convém a Eco, de fato, é pensar que a tradução é um problema interno da língua de destino. É a língua B que deve responder por ela mesma, por assim dizer, e reencontrar seu equilíbrio ajustando as questões semânticas e estilísticas postas pelo original. Trata-se, naturalmente, de compreender as expressões da língua de origem, mas o critério de sucesso é dado somente pela excelência do texto produzido na língua de destino. Essa posição é a de Mounin e a dos linguistas em geral que se interessam pela tradução, mas oferece um perigo e um paradoxo.

O perigo, não dos menores, que Eco pressente é, de um lado, a obliteração do que é literário em um texto. O outro perigo é o encerramento do texto B, que já não deixa pressentir o que havia na origem. Isso coincide com as declarações do linguista I. A. Richards, bilíngue sino-inglês. Assim ele formula esse perigo:

A possibilidade de uma relação entre língua A e língua B se apresenta somente quando e se B se encerra na plena realização de si mesma, assumindo ter compreendido A, mas não podendo dizer mais nada, pois o que se poderia dizer é, a partir de então, dito em B e por B.

Isso quer dizer que quando se resolve uma frase de uma língua em outra língua, não resta mais nada que permita desconfiar se era mesmo aquilo que estava escrito na língua de partida. A tradução satisfatória na língua de chegada oblitera o que se teria podido encontrar de ambíguo ou de polissêmico na língua de partida. O outro problema que se coloca é o de julgar a

excelência da tradução: um texto pode ser excelente em vários níveis e segundo vários critérios, mas será todo texto excelente uma excelente tradução?

Essas duas posições extremas são sempre vivazes: a última origina-se do senso comum, da ideia da tradução como via de comunicação, e é a posição dominante (inclusive do ponto de vista editorial). Isso não muda o fato de que a posição sustentada por Antoine Berman, posição mais ética, que preconiza a diferenciação entre os textos e as línguas, tenha contribuído muito, não apenas para conferir ao domínio da tradução seu reconhecimento, mas também para teorizar uma prática cada vez mais reivindicada pelos tradutores franceses.

CAPÍTULO 2

As teorias descritivas

Diferentemente das primeiras, as teorias descritivas da tradução só em última instância oferecem julgamentos de valor, pois seu objetivo é essencialmente dar conta da operação “tradutória”. Consequentemente, elas diferem das teorias prescritivas por partirem das traduções e dos paratextos (prefácios, comentários) dos tradutores para tentar captar as operações, as transformações a que o texto foi submetido em sua passagem de uma língua para outra, bem como o projeto do tradutor. Às vezes acontece, entretanto, de essas teorias descreverem os procedimentos tradutórios com o objetivo não apenas de esclarecer, mas também de guiar o tradutor em sua prática, de lhe fornecer um modelo. Sendo essa distinção *ad hoc*, ninguém se admirará de que possa ser incluído nesse grupo Chateaubriand, cujas formulações poderiam ser comparadas àquelas de Cícero. A razão é simples: suas formulações derivam de uma prática (e de uma época – excepcional na história da tradução francesa) totalmente diferente daquela do orador latino, tornado de certa forma o arquétipo de toda a tradução francesa das épocas clássicas (séculos XVII e XVIII) que o tomaram como o exemplo do tradutor “livre”.

1. Os precursores

Pertencem a essa categoria, essencialmente, as teorias oriundas da linguística, portanto modernas, embora já em um Santo Agostinho (354-430 d.C.) se encontrem as primeiras tentativas de descrever, se não a tradução, ao menos os fenômenos linguísticos ligados a ela.

Com efeito, Santo Agostinho, em *De magistro*, *De doctrina christiana*, e nas *Enarationes ad psalmas*, propõe um método de tradução que repousa

sobre as características da palavra e de sua função de representação, método fundado sobre a teoria aristotélica do signo.

Assim, o signo é composto pela *significatio*, construção do espírito derivada da percepção do real, e do *sonus*, grupo de sons a ela associada. A relação entre ambos é arbitrária.

As consequências do caráter arbitrário do signo são três:

- não se podem conhecer as palavras sem uma experiência direta ou indireta acerca do que elas significam;
- diversos *sonus* podem ter uma mesma *significatio* (é o caso da sinonímia). Por exemplo: o nome e a palavra (*nomen*, in *De magistro*);
- diversas *significationes* podem ser expressas por um só *sonus* (é o caso da polissemia).

A consequência para a tradução é que se podem encontrar dificuldades para determinar o sentido das coisas que não são conhecidas. Quanto aos sinônimos, sua escolha não é tão importante para a tradução: Michel Ballard recorda, seguindo Louis Kelly, que “as preferências dos tradutores não alteram fundamentalmente a transferência de sentido, e preservam, apesar de tudo, uma mesma denotação”.⁹⁸ Quanto à polissemia, é a iluminação divina que deve esclarecer o tradutor na busca do sentido. Santo Agostinho reivindica, aliás, o direito de ser obscuro e o direito de revelar, por diferentes traduções, o duplo sentido de um texto.⁹⁹

Agostinho nota, com efeito, que certas palavras hebraicas ou gregas não têm equivalente em latim, sendo que a segmentação em palavras, bem como suas conotações, varia conforme as línguas. Pode-se ver que se trata mais de

⁹⁸ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, P.U.L., 1991, p. 52.

⁹⁹ Cf. Roger Zuber, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Albin Michel, 1968.

uma descrição-reflexão sobre a tradução que de preceitos, o que talvez explique a pouca influência que ele exerceu sobre os tradutores, excetuando-se os jansenistas do século XVII (como Sacy), corrente minoritária, ao lado dos discípulos de São Jerônimo.

Embora a tradução fosse uma atividade presente durante toda a Idade Média, servindo de intermediária e de meio de comunicação entre as diferentes comunidades linguísticas para necessidades muito diferentes, políticas ou comerciais, não se pode falar de uma presença teórica da tradução naquela época. Por outro lado, seguindo o modelo latino da *imitatio*, os autores se interpõem entre o texto original e suas próprias interpretações, oferecendo ao público criações relativamente pessoais. A maior parte dos escritos sobre a tradução que nos chegam daquela época, todavia, parecem insistir mais na fidelidade ao conteúdo que nas belezas estilísticas do original.

É assim que Boécio (480-524 d.C.), homem de letras do círculo de Teodorico¹⁰⁰ e autor de *A consolação da filosofia*, traduz Porfírio (filósofo neoplatônico) na linhagem de Fílon de Alexandria, quer dizer, segundo as exigências do “palavra por palavra”.¹⁰¹ Essa maneira de traduzir em latim domina durante toda a Idade Média e mesmo depois, embora coloque problemas aos tradutores¹⁰² e se torne objeto de polêmicas. Assim, em 850, segundo Michel Ballard, Anastácio Bibliotecário redige uma carta ao Papa João VIII na qual acusa seus contemporâneos não apenas de deformar, por meio do literalismo, a língua de chegada, mas também de produzir textos desconcertantes.¹⁰³ A maior parte das traduções se refere a textos religiosos ou à Bíblia, em que o problema da fidelidade à palavra (ou até mesmo à ordem das palavras) per-

¹⁰⁰ Rei ostrogodo do período que se segue à queda do Império romano.

¹⁰¹ Louis Kelly, *The True Interpreter*, Oxford, Blackwell, 1979, p. 71.

¹⁰² Cf. as formulações de São Jerônimo, cap. precedente.

¹⁰³ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, P.U.L., 1991, p. 35.

manece um valor fundamental. Esse desejo de difusão das Escrituras chega ao ponto de obrigar os missionários a inventar um alfabeto para as línguas não escritas¹⁰⁴ na Europa oriental. Da mesma forma, tanto no mundo anglo-saxão (o rei Alfredo, o Grande realiza ele mesmo, no século IX, a tradução de obras históricas, religiosas e filosóficas) como na França, a tradução está ligada à atividade de cristianização da Igreja. Nesse sentido, o problema com o qual são confrontados os tradutores é o da adequação entre “a simplicidade do conteúdo” e as “propriedades exatas da palavra”, como preconizará Alonso, arcebispo de Cartagena (no século XV). Escolas de tradutores aparecem nos países de língua árabe (as escolas siríacas no século VI, a escola de Bagdá no século IX), na Espanha (a escola de Toledo, a partir do século X), e grandes tradutores surgem no sul da Itália, mas na França “traduz-se relativamente pouco”¹⁰⁵ na segunda parte da Idade Média. Podem-se citar Jean d’Antioche (no século XIII), tradutor de *De inventione* e da *Rhetorica ad Herennium*; Jean de Mung, tradutor da *Historia calamitatum*, de Abelardo, e de *De re militari*, de Vegécio, por encomenda de Felipe, o Belo (século XIV). Carlos V traz, a partir de 1363, tradutores da Itália, tais como Tommaso da Pizzano, Jean Golein, Raoul de Presles, Nicole d’Oresme (tradutor de Aristóteles), Simon de Hesdin. Embora os tradutores ainda estejam sob o império da tradução literal, vê-se evoluir a maneira francesa de traduzir. Segundo Michel Ballard, “a partir do fim da Idade Média, delineia-se na França uma maneira predominante de traduzir que evita o ‘palavra por palavra’ por razões de clareza e elegância”.¹⁰⁶ Essa maneira de traduzir é com frequência apresentada nos prefácios ou posfácios às traduções, mas não constitui verdadeiramente o que se poderia chamar de uma teoria.

¹⁰⁴ Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, 1963, col. Tel.

¹⁰⁵ Michel Ballard, op. cit., p. 81.

¹⁰⁶ Ibid., p. 87.

Uma verdadeira teoria descritiva da tradução aparece, em contrapartida, no século XVII, sob a pluma de Méziriac (Claude-Gaspard Bachet, nascido em 1581), que descreve, ao mesmo tempo em que critica, a maneira como Amyot traduz (em *Discours sur la traduction*).

Roger Zuber apresenta Méziriac como um “velho... tocante de sinceridade”, que ataca os erros de tradução no *Plutarco* de Amyot, considerando-o como “o primeiro (que) utilizava um procedimento lógico de classificação”¹⁰⁷ para despistar as infidelidades de um tradutor. Méziriac analisava, uns após outros, os exemplos convincentes de adições, supressões e modificações abusivas, e levava o estudo até as razões prováveis dos erros cometidos por Amyot. É então que incansavelmente revinha, não sem pedantismo, a acusação de ignorância: Amyot “não tinha uma base de doutrina suficiente”, ele ignorava a poesia, ignorava a cronologia, a zoologia e a matemática.¹⁰⁸ Com efeito, pode-se citar Méziriac:

Que se ele não leu diligentemente os escritos dos Poetas, também não se deu ao trabalho de folhear os livros dos Oradores (p. 447).

Ou ainda:

Ele toma uma formiga por uma cigarra... Pois ele troca uma macieira por uma pereira, uma sorveira por um cornus. Ninguém também jamais pensará que ele tenha penetrado os segredos da Aritmética (p. 452-453).

Michel Ballard lhe atribui um lugar bastante importante, uma vez que Méziriac é o autor de um volume que se intitula *De la traduction*, estudo iniciado em 1626 e endereçado a Monsieur de Vaugelas. Ballard recorda os

¹⁰⁷ Grifos nossos.

¹⁰⁸ Roger Zuber, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Albin Michel, 1968, p. 57. Ele acrescenta: “Atacar Amyot era retirar de nossa prosa suas mais belas obras.”

princípios formulados pelo crítico, que devem ser rigorosos para um tradutor: “que ele não acrescente nada ao que diz seu Autor, que não subtraia nada e que não efetue nenhuma mudança que possa alterar o sentido”.¹⁰⁹

Sem entrar em detalhes, pode-se ver que Méziriac estabelece uma espécie de classificação das estratégias empregas por Amyot, entre as quais: os “abafamentos indevidos” (adições que, conforme sua natureza, podem ser “supérfluas”, “impertinentes”, breves ou longas), representados pelas palavras ou pelas glosas equivocadas, ou mesmo por frases; as “omissões”, que são, o que era previsível em Amyot, menos numerosas que as primeiras; os erros de sentido e de interpretação das formas (o sentido, a pontuação, as palavras de ligação, etc.). Trata-se seguramente de uma descrição, Zuber admite, mesmo que essa descrição seja levada a cabo sobre um fundo *prescritivo negativo*.

As notas de Chateaubriand a respeito de sua tradução literal do *Paraíso perdido* de Milton ainda podem ser consideradas mais descritivas que prescritivas. Chateaubriand considera que ele operou uma “revolução” na maneira de traduzir, mas o que mais importa a seus olhos é a descrição dos meios que ele empregou para fazê-lo. Podem-se contar entre eles o respeito, ou mesmo o *decalque* da sintaxe inglesa em detrimento das regras do bom uso do francês, a citação¹¹⁰ (Sêneca, a Bíblia), a *criação de neologismos*, o *respeito* pelas “palavras horríveis” e pelas “palavras comuns” – os diferentes níveis do texto de Milton, portanto, bem como o obscuro (Deus). Acontece às vezes de Chateaubriand explicitar, quando a diferença entre as duas culturas é muito flagrante, mas é raro.

Se Leconte de Lisle, o outro tradutor “literalista”¹¹¹ do século (publica a *Iliada* em 1867), é conhecido por seu pertencimento ao movimento poético

¹⁰⁹ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, P.U.L., 1991, p. 165.

¹¹⁰ A ativação da intertextualidade, como se diria atualmente.

¹¹¹ Esses dois autores são efetivamente os primeiros, no século XIX, a voltar à “letra” do texto original. A seu respeito, cf. Didier Pralon: “On lui reproche ses calques”, in: “Traductions françaises de l’*Iliade* (1519-1989), *Cahiers du Claux*, Travaux, n. 10, 1993.

parnasiano, Chateaubriand, por sua vez, não apenas é considerado como um dos grandes escritores de prosa do século XIX, mas também como um dos autores que deram origem ao gênero, desenvolvido por Baudelaire, da prosa poética. Sendo ao mesmo tempo o mestre da prosa francesa, Chateaubriand escolheu, em 1836, traduzir literalmente o *Paraíso perdido*, e isso em virtude do caráter específico da obra, de seu caráter já bastante intertextual, para empregar um termo moderno. De fato, essa obra, escrita entre 1652 e 1667, tem como fontes a Bíblia, Lucrécio, a *Eneida*, de Virgílio, Ariosto, Dante, *A rainha das fadas*, de Spenser. A primeira edição, de 1667, comporta dez livros e compreende 12 mil versos.

É preciso acrescentar que o autor, Milton, desenvolve também aí uma argumentação teológica na qual Deus é o único Deus (Deus é um), diferente daquela do catolicismo. Isso certamente terá repercussões sobre o estilo da obra. Chateaubriand, no prefácio à sua tradução,¹¹² aponta que, quando Milton faz falar os Demônios, ele remete, ironicamente, em sua linguagem, às cerimônias da Igreja romana. Quando fala a sério, ele emprega a língua dos teólogos protestantes. A obra de Milton é escrita em pentâmetros ingleses, com fragmentos de prosa, e deixou traços na obra de românticos ingleses como Scott, Coleridge, Shelley, Byron, Keats e mesmo depois, em Blake ou Eliot.

Chateaubriand, por sua vez, como se sabe, é o autor de *O gênio do cristianismo* (1802) e de *Os mártires* (1809), mas ele não é o único autor a desenvolver temas religiosos, frequentes em seus contemporâneos, como Lamartine (*A queda de um anjo*, 1839), Vigny (*Elsa*, 1827; *A cólera de Sansão*, 1830) ou Hugo (*A lenda dos séculos*, 1859-1883; *O fim de Satanás*, 1886; *Deus*, 1891).

¹¹² Cf. *Poésie*, n. 23, Paris, Belin, 1983, p. 112 et seq.

Em seu prefácio à tradução de Milton, Chateaubriand se explica:

É uma tradução literal, com toda a força do termo, que levei a cabo, uma tradução que uma criança e um poeta poderão seguir sobre o texto, linha por linha, palavra por palavra, como um dicionário aberto sob seus olhos, o que constitui um primeiro ponto.

Àqueles que poderiam pensar que uma empreitada dessa natureza é coisa fácil, ele diz, enquanto descreve seus meios:

O quanto me foi necessário de trabalho para chegar a esse resultado, para desenvolver uma frase longa de maneira lúcida, sem despedaçar o estilo, para encerrar os períodos sobre a mesma cadência, a mesma medida, a mesma harmonia; o que me foi necessário de trabalho para tudo isso não se pode dizer.

Ora, se a tradução de Chateaubriand é literal é porque, segundo Antoine Berman,¹¹³ o texto de Milton, pelo seu aspecto altamente intertextual, já é, de certa forma, uma “tradução literal” no original. Estamos aqui diante de um segundo ponto importante, o *respeito ao projeto do texto-fonte*.

Chateaubriand faz referência a essa multiplicidade de linguagens do original: “Não tenho de forma alguma a pretensão de ter tornado inteligíveis as descrições emprestadas ao Apocalipse ou tiradas dos Profetas, tais como *esses mares de vidro que são fundados à vista, essas rodas que giram dentro das rodas*, etc.” Mais adiante, ele diz que Milton empresta às vezes o antigo jargão italiano: *d'autour d'Ève sont lancés des dards de désir qui souhaite la présence d'Ève* [“E dela a quem olhasse dardejavam-no desejos que ela à vista não

¹¹³ In: “Chateaubriand, traducteur de Milton”, *Les Tours de Babel*, T.E.R. 1985.

deixasse”].¹¹⁴ Ele nota o emprego, em Milton, do genitivo absoluto frequente em grego, difícil de traduzir para o francês.

Assim, Chateaubriand traduz Milton conforme duas dimensões: uma, religiosa, outra, latinizante. Para isso, cerca-se de traduções latinas que lhe permitem obter versões literais em inglês e em francês, a partir do latim, uma vez que o inglês de Milton é um inglês latinizado.

A esse respeito, Chateaubriand faz referência ao grande número de ablativos absolutos latinos empregados por Milton, cujo sentido ele foi obrigado a completar em francês. É assim com as serpentes “que cacheiam [*curl*] Megera”, que ele traduziu por *les serpents qui forment des boucles sur la tête de Mégère* [as serpentes que formam anéis sobre a cabeça de Megera], e também com expressões de autores latinos como Sêneca ou Virgílio. Ademais, o texto de Milton, além dos problemas gramaticais que coloca, faz alusão a palavras que correspondem a um uso romano:

Quando Milton representa os anjos girando uns sobre a lança, outros sobre o escudo, querendo dizer que viravam à direita e à esquerda, essa maneira poética de falar é emprestada a um uso comum entre os romanos: o legionário segurava a lança com a mão direita e o escudo com a mão esquerda: *declinare ad hastam vel ad scutum*.

A consequência de tudo isso, segundo Antoine Berman, é que a tradução de Chateaubriand é uma tradução em *francês latinizado*. As observações de Chateaubriand sobre sua tradução do ablativo absoluto latino em francês mostram que, enquanto reclama uma tradução literalista, ele distingue sua tradução do que seria um “palavra por palavra” escolar ou filológico do texto de Milton.

¹¹⁴ John Milton, *Paraíso perdido*, tradução de Daniel Jonas, São Paulo, Editora 34, 2015. Livro VIII, v. 62-63. (N. da T.)

Assim, ao mesmo tempo em que defende sua posição e seu trabalho, ele expressa a ideia de que, embora a tradução interlinear de Luneau de Boisjermain seja útil, ela termina por não ser efetivamente confiável, pois “ao seguir palavra por palavra, ela abunda em contrassensos e com frequência a glosa por baixo oferece um sentido oposto à tradução interlinear.” Em suma, o “palavra por palavra” é insuficiente e fonte de erros, e não deve ser confundido com a literalidade.¹¹⁵

Chateaubriand traduz ainda menos palavra por palavra, uma vez que ele não traduz o *Paraiso* em versos, que é a forma original, mas, como já apontamos, em prosa, mesmo que seja uma prosa bastante poética. Ou, como o diz George Steiner, especialista em tradução da Bíblia, “o literalismo não é o modo fácil e primeiro, mas o modo derradeiro”.

Se refletirmos sobre as classificações do gênero estabelecidas por Aristóteles, pode-se explicar a escolha da prosa pela própria natureza do poema de Milton, poema épico que, como o poema dramático, mantém uma relação essencial com a grande prosa, cujos exemplos da *Eneida* ou da *Odisseia* são bastante eloquentes. Poderíamos então pensar que o poema miltoniano converge, nesse sentido, para o que Walter Benjamin chama “o núcleo prosaico de toda obra”.¹¹⁶

Ademais, pode-se compreender melhor a posição de Chateaubriand pelo fato de que ele mesmo é prosador. Parece mais importante destacar que, na mesma época, Baudelaire decide traduzir o poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe, em prosa. No plano mais teórico, além das explicações que se podem tentar dar a esse fato,¹¹⁷ pode-se pensar que esse estado de coisas deve ser posto em

¹¹⁵ Antoine Berman acrescenta que “o ‘palavra por palavra’, por definição horizontal e linear, é impotente para verter os diversos níveis sustentados do original, bem como sua espessura significante”, in: “Chateaubriand, traducteur de Milton”, *Les Tours de Babel*, T.E.R., 1985, p. 109 et seq.

¹¹⁶ Jacques Roubaud define a oposição entre prosa e poesia segundo o critério da presença ou da ausência de narração, cf. *Poésie, etcétera : ménage*, Stock, 1995.

¹¹⁷ Efim Etkind imputa a esse fato, entre outras causas, a Revolução francesa (e a russa), que faz “tábula rasa” da tradição, cf. *Un art en crise*, L'Âge d'homme, 1982, p. 27-29.

relação com o nascimento de um gênero novo – o poema em prosa, estabelecido pela prosa poética de Chateaubriand (e Rousseau, Diderot), e que encontraria o sucesso que conhecemos.

Em suas observações, ele faz alusão a algumas traduções precedentes, que compara à sua, na qual ele transpõe em francês uma enumeração de palavras monossilábicas, cortando os artigos, para manter a estrutura do verso inglês.

A tradução literal pode revelar, ademais, a expressão de uma certa relação do tradutor com a língua materna, que ela necessariamente violenta. Recordamos que Chateaubriand justifica sua escolha, entre outras coisas, dizendo que “nossa língua se tornou uma língua madura”. Essa relação madura com uma língua materna madura permite, por si só, aceitar o “abalo violento” da língua estrangeira.¹¹⁸

Mais adiante, ele retorna a essa ideia:

Calquei o poema de Milton como sobre uma folha transparente; não temi alterar o regime dos verbos quando, permanecendo mais francês, eu teria feito o original perder algo da precisão ou de sua energia: isso será mais bem compreendido por meio de exemplos.

O poeta descreve o palácio infernal:

Many a row
Of starry lamps
Yielded light
As from a sky

¹¹⁸ Expressão utilizada por Walter Benjamin, cf. “La tâche du traducteur”, *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971. [No Brasil, em uma de suas diversas traduções: “A tarefa do tradutor”, tradução de Susana Kampff-Lages, in: Werner Heidermann (org.), *Clássicos da teoria da tradução*, v. 1, 2. ed. Florianópolis, UFSC, 2010, p. 201-231.]

Traduzi: *Plusieurs rangs de lampes étoilées... émanent la lumière comme un firmament*. [Diversas fileiras de lâmpadas estreladas... emanam a luz como um firmamento]. Ora, sei que *émaner*, em francês, não é um verbo ativo: um firmamento não emana a luz, a luz emana de um firmamento; mas traduzam assim, e o que se tornarão as imagens? Ao menos o leitor penetra aqui no gênio da língua inglesa; ele aprende a diferença que existe entre os regimes dos verbos nessa língua e na nossa. Empreguei, como o disse ainda, palavras antigas; tornei-as novas, para verter mais fielmente o texto; é, sobretudo, nas palavras negativas que tomei essa liberdade: assim, se encontrarão *inadorée, inabstinence, etc.*

Chateaubriand se permite assim forçar a língua francesa em direção ao original. Isso é ainda mais marcante pelo fato de que ele não hesita, por respeito ao original, em introduzir em francês tanto arcaísmos quanto neologismos. Ele constata que Milton emprega palavras que não se encontram nos dicionários, e que o faz intencionalmente, e cita Johnson, que nota no autor inglês “uma singularidade de dicção uniforme, um modo e uma estrutura de expressão que têm pouca semelhança com aqueles de qualquer outro escritor precedente, e que estão tão distantes do uso ordinário que um leitor não letrado, quando abre seu livro pela primeira vez, se encontra surpreendido por uma língua nova”. A literalidade é ainda aqui respeito à letra original, inclusive na *manutenção de uma certa obscuridade* desejada pelo poeta. Citemos Chateaubriand: “Quando a obscuridade foi invencível, deixei-a: através dessa obscuridade, se sentirá mais o deus”.¹¹⁹ Talvez, se poderia acrescentar, exatamente por causa dessa obscuridade.

¹¹⁹ Chateaubriand, “Remarques”, *Poésie*, n. 23, Paris, Belin, 1983, p. 119.

Mas as formulações de Chateaubriand não se encerram nas notas sobre suas intenções e dificuldades. Enquanto fala de sua tradução, ele faz constatações importantes que poderiam constituir as primícias de uma tradutologia moderna. Assim, ele nota que os tradutores tendem a modificar o original sem que uma razão o possa explicar. Eles transformam os plurais em singulares, os singulares em plurais, os adjetivos em substantivos, os artigos em pronomes, os pronomes em artigos:

Se Milton diz o vento, a árvore, a flor, a tempestade, etc., eles colocam os ventos, as árvores, as flores, as tempestades, etc; se ele diz um espírito suave, eles escrevem a suavidade do espírito; se ele diz sua voz, eles traduzem a voz, etc. São coisas pequenas, sem dúvida; entretanto, acontece, não se sabe como, que tais mudanças repetidas produzem no fim do poema uma alteração prodigiosa; essas mudanças dão ao gênio de Milton esse ar de lugar comum que se associa à fraseologia banal.¹²⁰

Em seu literalismo, Chateaubriand respeita não apenas o projeto intertextual do texto original, com todo o sistema de referências de Milton, mas, mais precisamente, a forma do texto, cujo grau de novidade, de estranhamento, ele reconhece. Se ele introduz estruturas inglesas na frase francesa (as palavras sem artigo), como o fazem na sequência Mallarmé ou Klossowski, por exemplo, também está atento à precisão linguageira de Milton, tanto do ponto de vista poético quanto do ponto de vista estilístico e retórico:

¹²⁰ É interessante notar que, mais recentemente, Henri Meschonnic fez o mesmo gênero de constatação em relação às traduções francesas da poesia, com a diferença que, para Meschonnic, esses efeitos de poetização devem ser severamente condenados, cf. “On appelle cela traduire Celan”, *Pour la poétique II*, Gallimard, 1972, p. 369 et seq.

Nunca um estilo foi mais figurado que aquele de Milton: não é Eva que é dotada de uma *majestade virginal*, é a *majestosa virgindade* que se encontra em Eva; Adão não é *inquieto*, é a *inquiétude* que age sobre Adão; Satanás não encontra Eva *por acaso*, é o *acaso* de Satanás que encontra Eva; Adão não quer impedir Eva de *ausentar-se*, ele procura dissuadir a *ausência* de Eva.

No plano lexical, ele não recua diante de termos institucionais ou jurídicos. Assim, onde outros tradutores empregaram termos vagos, como assembleias, emblemas, lembrados, conselhos, ele não hesita em empregar termos plenos, como sínodos, memoriais, recordados, concílios, sendo a religiosidade um dos elementos fortes do estilo miltoniano.

Chateaubriand não esconde as dificuldades que encontrou para completar sua tarefa:

Cerquei-me de todas as disquisições dos escolastas; li todas as traduções francesas, italianas e latinas que pude encontrar. As traduções latinas (traduções da Bíblia), pela facilidade com que vertem literalmente as palavras e seguem as inversões, me foram muito úteis.

Modestamente, ele acrescenta:

Em tudo o que acabo de dizer, não faço minha apologia, busco apenas uma desculpa para minhas falhas. Um tradutor não tem direito a glória nenhuma; é preciso apenas que ele mostre que foi paciente, dócil e trabalhador. Se tenho a felicidade de dar conhecer Milton à França, não me queixarei das fadigas que me causou o excesso desses estudos...

Todavia, como o nota Antoine Berman,¹²¹ Chateaubriand estava consciente do aspecto “revolucionário” – inclusive no plano teórico – de sua empresa, que ele reivindica dizendo:

Seria permitido a mim esperar que, se meu ensaio não for muito infeliz, ele possa trazer a cada dia uma revolução na maneira de traduzir? Na época de d’Ablancourt, as traduções se chamavam belas infelizes; desde aquele tempo, teremos visto muitas infelizes que nem sempre eram belas; chegaremos talvez a descobrir que a fidelidade, mesmo quando lhe falta beleza, tem seu preço.

Chateaubriand não é o único autor do século XIX a praticar a tradução literária, mas é sem dúvida o único a quem se pode atribuir uma posição teórica sobre a questão. Contrariamente aos autores românticos alemães,¹²² os grandes tradutores franceses do século (Hugo, Baudelaire, Mallarmé, M^{me} de Staël, Leconte de Lisle) não abordam a questão sob um ponto de vista geral. Eles falam de sua própria experiência, e sobretudo do autor que eles traduzem. Não podemos, portanto, incluir suas formulações em nossa classificação das teorias descritivas.

2. Tradução e linguagem

Com o século XX e a rápida ascensão das ciências humanas, em particular da linguística, a *tradutologia*, segundo os termos de Jean-René Ladamir (*Théorèmes pour la traduction*), adquire um aspecto claramente linguístico

¹²¹ Cf. Antoine Berman, “Chateaubriand traducteur de Milton”, *Les Tours de Babel*, T.E.R., 1985.

¹²² Cf. Antoine Berman, *L’Épreuve de l’étranger*, Paris, Gallimard, 1984, col. Essais. [No Brasil: *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*, tradução de Maria Emília Pereira Chanut, Bauru, Edusc, 2002. (N. da T.)]

e pedagógico. Uma vez que se podem descrever as traduções, notadamente a partir das línguas de partida e de chegada, pode-se ensinar a tradução enquanto passagem de uma língua para outra. Sendo essas teorias bastante numerosas, recobrando todos os aspectos da língua, é forçoso nos restringirmos a alguns exemplos, que parecem, a princípio, os mais representativos.

No artigo de Georges Mounin sobre a tradução na *Encyclopædia Universalis*, o primeiro estudo moderno sobre a tradução é atribuído não a um linguista, mas ao filósofo estadunidense Wilbur Marshall Urban (1939). Segundo Georges Mounin:¹²³

É, sem dúvida, em *Language and Thought* (1939),¹²⁴ do filósofo estadunidense Wilbur Marshall Urban, que a tradução conquista a dignidade de problema filosófico inteiramente à parte: ela tem direito a uma reflexão específica de três páginas e a um apêndice de cinco. Os linguistas da época são consultados a respeito: Gardiner, O. Jespersen, K. Vossler, sobretudo E. Sapir e, mais ainda, o etnólogo Bronislaw Malinowski, o qual havia dado em 1923 um apêndice notável: “The Problem of Meaning in Primitive Languages”, em *The Meaning of Meaning*, de C.K. Ogden e I. A. Richards (8ª ed., 1946).

W. M. Urban é o primeiro filósofo da linguagem a evocar as questões de *tradutibilidade* ou de *intradutibilidade* total ou parcial. Em poucas palavras, a possibilidade ou não da tradução de uma língua-cultura para outra.

¹²³ Cf. Georges Mounin, *Linguistique et traduction*, “Les théories actuelles de la traduction”, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976.

¹²⁴ Provavelmente Mounin se refere aqui à obra *Language and Reality: The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism*, London, Georges Allen and Unwin, 1939. (N. da T.)

A primeira reflexão moderna sobre a tradução¹²⁵ é, portanto, americana, e data do fim da Segunda Guerra Mundial. É preciso acrescentar aqui que os estadunidenses se interessaram muito pelas línguas naquela época.¹²⁶ Os problemas colocados pela tradução, no seio das reflexões do pós-guerra, estão centradas na questão da traduzibilidade ou da intraduzibilidade total das línguas, ligada à questão da diferença entre as línguas (obstáculo linguístico) ou da diversidade das realidades psicossocioetnológicas (obstáculo cultural). Estas últimas, lembramos, estão presentes ao longo de toda a história da tradução: não é a diferença entre a língua grega e a língua francesa que constitui obstáculo à tradução do texto de Homero. Além do problema do *texto* de Homero,¹²⁷ há as diferenças culturais, intraduzíveis no século XVIII. Todavia, certas diferenças entre as línguas refletem realidades (linguísticas) inexistentes, portanto, intraduzíveis, *a priori*, de uma língua para outra, como já o havia notado Santo Agostinho. Os exemplos são inúmeros, sejam eles referentes aos nomes de plantas ou animais, às estações (a neve para os esquimós ou para os nômades do deserto) ou aos conceitos, como aponta Jean-René Ladmiral.¹²⁸

A partir da análise das diferenças entre as línguas – que remontam ao mito de Babel – diversos linguistas ou filósofos da linguagem, como Wilhelm

¹²⁵ A tradução no sentido linguístico, a saber, a passagem de uma mensagem escrita (ou oral) de uma língua a outra. Deixamos de lado o interpretariado oral (entre as tribos) ou a “tradução” dos oráculos entre os gregos. A questão pode parecer paradoxal, uma vez que a tradução jamais deixou de existir desde o ano 3000 a.C.

¹²⁶ Eles conceberam métodos de aprendizagem do japonês, língua do “inimigo”, tão eficazes que, durante a guerra, os interlocutores estadunidenses tinham condições de intervir nas comunicações japonesas via rádio e obter informações militares por meio de um japonês sem falhas.

¹²⁷ Com efeito, o primeiro problema da tradução de Homero reside no estabelecimento do texto, problema tornado essencial em nossa época.

¹²⁸ Cf. a seguir, Jean-René Ladmiral, *Traduction: Théorèmes pour la traduction*, Paris Payot, 1979, coll. Petite Bibliothèque.

von Humboldt,¹²⁹ Edward Sapir,¹³⁰ Benjamin Lee Whorf,¹³¹ chegam à conclusão da impossibilidade (teórica) de traduzir. Se cada língua, de fato, representa uma visão do mundo específica, e se, desde Saussure,¹³² as línguas não são nomenclaturas, a equivalência das palavras não corresponde, em nenhum caso, à equivalência de visada de cada língua.

Para simplificar o problema, o que está posto aqui é, essencialmente, a questão da conotação. Assim, George Steiner mostra, em meio a outros exemplos, como cada uma das línguas europeias levou em conta de maneira diferente, na tradução da palavra de Gênesis (1,3), o verso *Fiat lux. Et facta est lux*, “encadeamento que se grava na memória”, segundo Steiner.¹³³ Com efeito, enquanto o italiano o traduziu de maneira ainda mais lapidar, embora mais musical (*Sia luce. E fu luce*), e o alemão e o inglês, de maneira quase idêntica ao hebreu (*Es werde Licht. Und es war Licht/Let there be light: and there was light*), com algumas pequenas modificações (alongantes), a versão francesa, pela inversão das palavras, distingue-se claramente: *Que la lumière soit; et la lumière fut*.

No texto francês, a coloração dramática da realização da evidência desconcertante destaca-se do verbo (e não da palavra *lumière* [luz]): ela se refere à passagem do presente do subjuntivo *soit* [seja] ao pretérito perfeito do indicativo *fut* [foi]. Mas a diferença essencial se manifesta no emprego do artigo

¹²⁹ Cf. *Wilhelm von Humboldt's Conception of Linguistic Relativity*, La Haye, R.L. Brown, 1967.

¹³⁰ Edward Sapir, *Le Langage*, Paris, Payot, 1953.

¹³¹ Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, ed. J. B. Carroll, 1956.

¹³² Ferdinand de Saussure, *Curso de linguística geral*, São Paulo, Cultrix, 2008.

¹³³ Citação da tradução latina, considerada pela retórica do Renascimento como parte do “sublime”, mesmo que ela não derive da retórica, que não contenha nenhuma figura (cf. *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1990). Em Steiner, cf. “Le parcours herméneutique”, in: *Après Babel*, Albin Michel, 1978.

definido. A frase perde manifestamente em vigor... nem o italiano, nem o inglês, nem o alemão toleram o artigo quando se expressam a ordem divina e sua execução primeira. A versão francesa destaca-se claramente. A sintaxe do Deus e do evento concorrem para um efeito de equilíbrio, de igualdade mais que de grandeza tautológica. O artigo definido postula a essência antes do fenômeno. *Que la lumière soit* [Que a luz seja] possui uma intelectualidade inteiramente ausente do subjuntivo de ordem obtusa de *fiat lux* ou a proximidade natural de *Let there be light*¹³⁴...

Para o hermeneuta Steiner, a frase em francês perde seu valor icônico (divino?).

Essa argumentação nem por isso invalida, aos olhos do grande especialista, o argumento dos universais da linguagem¹³⁵ e, conseqüentemente, a possibilidade de traduzir.

De fato, alinhando-se à corrente que contesta a teoria de Benjamin Lee Whorf, discípulo de Wilhelm von Humboldt, e segundo a qual não somente as línguas constituem visões de mundo específicas, no limite do incomunicável, mas que cada indivíduo tem seu *uso privado* da linguagem, George Steiner pensa que “as palavras não são a materialização de operações mentais imutáveis e de significações fixas”, e que o “paralelismo determinista” de B. L. Whorf entre palavra e pensamento não resiste a um modelo dinâmico do processo linguístico – por exemplo, o postulado de Wittgenstein de que “o sentido de uma palavra é seu uso na língua”.¹³⁶ Seu argumento

¹³⁴ George Steiner, *Après Babel*, Albin Michel, 1978, p. 285-286.

¹³⁵ Questão tratada igualmente por Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, cap. 12, coll. Tel.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 97-98.

é simples: se as hipóteses de Humboldt, Sapir e Whorf estavam corretas, como se poderia vislumbrar não apenas a possibilidade de comunicação, mas também a da aprendizagem das línguas e, evidentemente, da transferência de universo que se verifica na tradução?

Daí nasce a convicção da existência de universais da linguagem, de denominadores comuns de certa forma, que permitem a passagem de uma língua para outra.

Um outro fator importante para a nossa problemática, e que intercepta os problemas evocados anteriormente, é a maneira de traduzir o texto religioso, que marcou fortemente a prática da tradução. A Bíblia, traduzida em latim por São Jerônimo, o Romano, durante muito tempo teve sua tradução proibida em língua vulgar. Sua tradução para o alemão por Lutero foi um evento não apenas religioso, mas linguístico e cultural: Lutero teve de inventar um alemão bíblico e federativo e, ao transportar o texto bíblico para o alemão, fundou de certa forma o alemão moderno. A partir do momento em que a tradução bíblica para o francês e para outras línguas foi autorizada, a Bíblia conheceu uma expansão incomparável de traduções e suscitou inúmeras interrogações relativas tanto ao conteúdo quanto à tradução em si mesma.¹³⁷

Depois da Segunda Guerra Mundial, o estudo científico dos problemas da tradução recebeu assim um primeiro impulso considerável, originário do encontro das necessidades nascidas da tradução da Bíblia, que girava então entre oitocentas e mil línguas (em torno da poderosa *American Bible Society*). O diretor dos serviços de tradução (centralizados nos Estados Unidos) era o linguista Eugene Nida, que produziu muitos

¹³⁷ O estudo da tradução da Bíblia mereceria, sozinho, um tratamento específico impossível de ser realizado na presente obra.

trabalhos, artigos, volumes que constituem uma antologia inigualável de problemas e de soluções propriamente formuladas sob um ponto de vista linguístico. Sua obra *Toward a Science of Translating*, datada de 1964, é, na opinião de Georges Mounin, uma obra-prima do gênero.¹³⁸

2.1. Vinay e Darbelnet, um método

Alguns anos mais tarde, aparece o primeiro método de tradução fundado sobre uma análise científica: *Stylistique comparée du français et de l'anglais*,¹³⁹ publicado pela primeira vez na França em 1958, que é, como preconiza a época, um estudo comparativo. Os autores, Vinay e Darbelnet, canadenses, reúnem aí análises e uma experiência muito preciosas para responder às necessidades próprias do Canadá, em razão de seu estatuto linguístico bilíngue, franco-inglês. Como, naquele país, os textos legais, jurídicos e governamentais de caráter oficial devem ser redigidos nas duas línguas, existe naturalmente o desenvolvimento de um gabinete de tradutores, organismo federal que mobiliza mais de mil especialistas de alto nível.

Vinay e Darbelnet propõem regras de tradução que contrastam com aquelas praticadas até então, postas de maneira negativa (“o que não se deve fazer”). Eles ressaltam a noção de “unidade de tradução”, ou seja, de grupos ou sintagmas a partir dos quais a tradução se faz em bloco, pois formam unidades de sentido. Na realidade, se os autores descrevem os procedimentos tradutórios, é com um objetivo pedagógico, visando ao ensino das línguas e da tradução.

¹³⁸ Eugene Nida, especialista na tradução da Bíblia, fornece o ponto de partida para o esquema tradutório de Holmes, partidário do polissistema.

¹³⁹ Vinay et Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977.

Quadro 2 – Os sete procedimentos específicos da tradução segundo Vinay e Darbelnet

(continua)

1. O empréstimo, que consiste em não traduzir a palavra da língua-fonte, sobretudo quando ela corresponde a algo que não existe na cultura da língua-alvo, mesmo que seja necessário explicitá-la pelo contexto ou por uma nota. É o caso das palavras japonesas *sushi*, *tatami*, *futon*, que se encontram em francês. A vantagem dessa solução, considerada na época como um último recurso, mas muito praticada atualmente, é que ela introduz palavras novas no vocabulário da língua-alvo. Assim, *sauna*, *chich-kebbab*, *jerrican*, *nem*, *couscous* entram no francês depois de *redingote*.
2. O decalque, que consiste em traduzir termo por termo a expressão estrangeira. Assim, “rolinho primavera” é a tradução calcada do chinês. Esse procedimento pode se aplicar a estruturas sintáticas, como “economicamente fraco”, do inglês.
3. Muito próxima do decalque está a tradução palavra por palavra, que consiste em traduzir, palavra por palavra, uma expressão estrangeira. Essa operação nem sempre é possível, como se sabe. Na realidade, não se trata de uma operação *a priori*, mas a posteriori: se alguém diz em inglês *The ink is on the table* e se traduz por “A tinta está sobre a mesa”, realizou-se uma tradução palavra por palavra, mas esse não será em nenhum caso um princípio de partida...¹⁴⁰

¹⁴⁰ O exemplo apresentado pelos dois teóricos, aliás, não está correto, quando consideram que *What time is it?* é a tradução palavra por palavra de *Quelle heure est-il?* Isso daria antes, se fosse o caso, *Quel temps est-il?*, cf. “Time is money”...

Quadro 2 – Os sete procedimentos específicos da tradução segundo Vinay e Darbelnet

(continuação)

4. A transposição, que consiste em verter uma parte do discurso por outra, sem perda nem ganho semântico. Assim, *l'art de la traduction* [a arte da tradução] em francês será traduzida por *l'arte del tradurre* em italiano ou *the science of translating* em inglês, por meio de formas gramaticalmente diferentes, mas semanticamente equivalentes.
5. A modulação, que consiste em traduzir a mesma realidade não linguística situando-a sob um ponto de vista diferente. Assim, *Do not enter* (“Não entre”), em inglês, será traduzido por *sens interdit* [sentido proibido] em francês ou “proibida a entrada” em português. Da mesma forma, o famoso exemplo: *He swam across the river*, em inglês, que se traduz por *Il a traversé le fleuve à la nage* [Ele atravessou o rio a nado], onde a insistência se situa, no primeiro caso, sobre a ação de nadar, modificada pelo advérbio *across*, e em francês sobre o fato de atravessar, completado por *à la nage* [a nado], permutável por *à pied* [a pé], *en courant* [correndo], etc.
6. A equivalência, que descreve o conteúdo de uma dada realidade não linguística, mas sem recurso a analogias linguísticas: *a far-fetched hypothesis*, em inglês, é traduzida em francês por *une hypothèse tirée par les cheveux* [uma hipótese puxada pelos cabelos]; *Une hirondelle ne fait pas le printemps* em português é “Uma andorinha só não faz verão” (verão, em vez de primavera).

Quadro 2 – Os sete procedimentos específicos da tradução segundo Vinay e Darbelnet (conclusão)

7. A adaptação, que verte em língua-alvo uma situação fonte desconhecida por meio de referência a uma situação análoga. Do russo, “uma cidade à Potemkin” se torna em francês *un village d'opérette, un village en carton-pâte* [uma cidade cenográfica]. Essa solução é, em geral, amplamente utilizada pelos tradutores, mas ela coloca um problema ético, como veremos mais adiante, pelo fato de que ela não contribui para o alargamento do espaço cultural da língua de chegada. Assim, a tradução de Armand Guibert para “a dobrada à moda do Porto”, do texto de Fernando Pessoa, por *les tripes à la mode de Caen* afasta a lusitanidade do texto original do leitor, obliterando-o definitivamente.¹⁴¹

Essa mesma época verá o desenvolvimento das relações internacionais e o nascimento das escolas de intérpretes e de tradução, bem como associações nacionais de tradutores que se atribuem como tarefa descrever e classificar os tipos de tradução. Andrei Fedorov (*Vvedenie v teoriju perevoda, Introdução à teoria da tradução, 1954*) e Edmond Cary (*La Traduction dans le monde*

¹⁴¹ José Lambert, teórico belga partidário da teoria dos polissistemas, condena nos pesquisadores canadenses, além da heterogeneidade de sua grade (a adaptação e a modulação não fazem parte das operações linguísticas), o fato de não serem exaustivos e de não levarem em conta o conjunto das operações que tiveram lugar no processo da tradução. Assim, sua classificação não apenas não dá conta das operações essenciais da tradução de textos longos, mas também não permite interpretar procedimentos tais como a supressão ou a interpolação. Aos critérios de Vinay e Darbelnet, Lambert preferirá aqueles definidos pela velha retórica, que operam em todos os níveis (fônico, lexical, morfológico, sintático, narrativo, descritivo, enunciativo, níveis de linguagem, disposição na página, pontuação, etc.): adjunção, supressão, substituição, permutação, repetição.

moderne, 1956), apegam-se às exigências específicas da tradução de acordo com os campos onde ela é exercida: tradução diplomática ou parlamentar, jurídica, administrativa, científica e técnica, jornalística, literária, poética, teatral, religiosa, cinematográfica (as dublagens) e a literatura infantil.

John Catford faz a primeira síntese dos fatos observados linguisticamente na tradução. Sua obra *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics* (2ª edição, 1967) contém um quadro sistemático dos fatos linguisticamente adquiridos em matéria de tradução. Segundo Catford, a equivalência textual não é quase nunca realizada pela correspondência formal palavra por palavra ou estrutura por estrutura. Isso decorre das diferenças de recorte da realidade de acordo com as línguas, seja no plano lexical, seja no plano sintático. Walter Benjamin, filósofo alemão e grande teórico da tradução, a quem retornaremos no capítulo seguinte, insiste, por exemplo, na diferença que existe entre o francês *pain* e o alemão *Brot*, ambos referindo-se ao conteúdo “pão”. O que difere é a visada de cada um em relação ao conjunto linguageiro ao qual pertence. Steiner e Mounin explicitam, entre outras, essa diferença: o pão não é apenas o signo *pain*, com seu significado, mas se insere em todo um conjunto cultural (conotativo, portante) francês no qual há certas formas de pão, regionais, sazonais, etc. Mas poderíamos citar vários exemplos de não correspondência mesmo entre línguas muito próximas, como o francês e o português. Nesta última, não há sujeito tônico correspondente ao *moi, toi, lui* do francês. Poderíamos argumentar que se trata simplesmente de encontrar equivalências pronominais para traduzir de uma língua para outra, o que de fato se pode fazer em uma tradução simples. Ora, em traduções mais específicas, como na de textos de psicanálise, por exemplo, a ausência do sujeito tônico português torna impossível a tradução dos conceitos de *moi, le moi*,¹⁴² etc.

¹⁴² Cf. nosso artigo “La traduction brésilienne des Écrits de Jacques Lacan: une livre de chair”, *Colloque Le Corps et ses traductions*, 2008, Paris. *Le Corps et ses Traductions*, Paris, Desjonquères, 2007, v. 1.

Catford, entretanto, conclui, como todo o mundo, que mesmo que “as unidades da língua-fonte e aquelas da língua-alvo raramente tenham as mesmas significações [...], elas podem funcionar nas mesmas situações”.¹⁴³

No mesmo artigo, Georges Mounin aponta também a importância que a tradução automática teve entre 1950 e 1965 para o estudo dos fenômenos propriamente linguísticos. Paradoxalmente, ela produziu pouco em termos de tradução propriamente dita. As razões são devidas não apenas à dificuldade de traduzir automaticamente os fatos do discurso, frequentemente ambíguo, mas também, como aponta A. D. Booth, autor de *Machine Translation* (1967), ao custo muito elevado das experiências.

2.2. Roman Jakobson, uma teoria fundadora

Se Georges Mounin deixa de citar Roman Jakobson como teórico da tradução, temos de reconhecer que o ensaio “Os aspectos linguísticos da tradução”¹⁴⁴ suscitou tanto comentários como desdobramentos importantes, tais como aqueles operados pelos teóricos dos polissistemas, que veremos mais adiante, e muitos outros. De fato, Roman Jakobson, em seu *On translation* (1959), traduzido em francês como “Aspects linguistiques de la traduction”, distingue três tipos de tradução: em primeiro lugar, o *rewording*, ou tradução intralingual, que é aquela que ocorre dentro de uma mesma língua, quando alguém explica, quando se empregam definições, a metalinguagem: “ela consiste na interpretação dos signos linguísticos por meio de outros signos da mesma língua”.¹⁴⁵

¹⁴³ John C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, Londres, Oxford University Press, 2. ed., 1967, p. 49.

¹⁴⁴ *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1972. [No Brasil, publicado em *Linguística e comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1995.]

¹⁴⁵ Jacques Derrida contesta essa definição, pois, para o filósofo, não se trata, nesse caso, de um signo diferente. Além do mais, isso supõe, evidentemente, “que se saiba em última

Vem em seguida o que Jakobson chama “a tradução propriamente dita”, ou seja, a tradução interlingual, que interpreta os signos linguísticos por meio de uma outra língua, o que remete à mesma pressuposição que a tradução intralingual.

Enfim, em terceiro lugar, a tradução intersemiótica, ou transmutação, que interpreta os signos linguísticos por meio de signos não linguísticos. É curioso notar, segundo Derrida, que para as duas formas de tradução que não seriam traduções “propriamente ditas”, Jakobson propõe um equivalente para defini-las, além de mais uma palavra, traduzindo, de certa forma, as definições. Assim, chama à tradução interlingual reformulação, *rewording*, e à tradução intersemiótica, transmutação. A única tradução sem tradução é a “tradução propriamente dita”, a tradução no sentido corrente, interlinguística e pós-babélica.

Segundo Derrida, Jakobson supõe que não é necessário traduzir “tradução”: todos compreendem o que isso quer dizer, porque todos já a experimentaram, todos devem saber o que é uma língua, a relação de uma língua com a outra e, sobretudo, a identidade ou a diferença dos fatos de língua. Se há uma transparência que Babel não teria eliminado é esta, a experiência da multiplicidade das línguas e o sentido “propriamente dito” da palavra *tradução*.¹⁴⁶ A questão não é encarada de maneira tão simples pelo linguista. De fato,

instância como determinar rigorosamente a unidade e a identidade de uma língua, a forma comprovável de seus limites”. In: “Des tours de Babel”, *Difference in Translation*, ed. Joseph Graham, Cornell University Press (bilingue), 1985; “L’art des confins”, *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, P.U.F. (s.d).

¹⁴⁶ Em relação à palavra “tradução”, designando a tradução propriamente dita, seus outros usos se dariam em situações de tradução intralingual e inadequada, como metáforas, em suma, das construções ou estruturas da tradução em sentido próprio. Haveria, então, uma tradução em sentido próprio e uma tradução em sentido figurado – mais uma dualidade –, o que faria que, para traduzir uma na outra, dentro da mesma língua ou de uma língua para outra, no sentido figurado ou no sentido próprio, nos meteríamos por caminhos que logo revelariam toda a problemática dessa tripartição, e este é o segundo aspecto de seu desdobramento, que introduz o aspecto aporético da tradução, a saber, o de não ser suscetível a comprovação.

Traduzindo de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas não por unidades separadas, mas por mensagens inteiras na outra língua. Essa tradução é uma forma de discurso indireto; o tradutor recodifica e retransmite uma mensagem recebida de uma outra fonte. Assim, a tradução implica duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes.¹⁴⁷

Veremos mais adiante as implicações estéticas de tal afirmação.

A segunda grande ideia de Jakobson sobre a tradução diz respeito à impossibilidade de traduzir a poesia (questão sobre a qual retornaremos na terceira parte de nossa exposição teórica). Daí decorre que ela exige a “transposição poética”: transposição dentro de uma língua, transposição de uma língua a outra, transposição intersemiótica.

2.3. Jean-René Ladmiral

Na França, entre as teorias descritivas contemporâneas e também em outro plano, um lugar deve ser conferido a J.-R. Ladmiral e a sua obra *Traduire: théorèmes pour la traduction*.¹⁴⁸ [Traduzir: teoremas para a tradução]. Com efeito, paralelamente à obra de Georges Mounin,¹⁴⁹ trata-se de uma das importantes sistematizações realizadas nesse campo que é pouco reconhecido na França hexagonal. Ladmiral é, efetivamente, ao lado de Antoine Berman, um dos primeiros teóricos que emprega o termo de “tradutologia” para designar um campo que reivindica sua autonomia em relação aos estudos

¹⁴⁷ Op. cit., p. 80, grifos nossos.

¹⁴⁸ Publicado pela Payot, 1979. [Em português: *Traduzir, teoremas para a tradução*, tradução de João Maria Varela Gomes, Lisboa, Europa-América, 1979.]

¹⁴⁹ Vários de seus títulos se referem à tradução: *Problèmes théoriques de la traduction, Linguistique et traduction, Les Belles Infidèles*, além de inúmeros artigos.

linguísticos e literários, bem como os termos “fonte” (para o texto original, ou TP; texto de partida) e “alvo” (para o texto de chegada, ou TC).

Se a sistematização é o traço mais relevante de sua obra, que recobre em particular os domínios pedagógico e linguístico (ensino de línguas, ensino de tema e versão, a questão da possibilidade ou da impossibilidade de traduzir, as dualidades da tradução, o problema da conotação), sua contribuição mais importante está no nível de sua prática como tradutor de ciências humanas e de filosofia. Ademais, ele destaca, com o apoio de exemplos convincentes, a necessidade de reconstituir um contexto que permita a compreensão de um texto inovador nesses campos.

Discutindo as definições propostas por Georges Mounin sobre as conotações – que revelariam definitivamente as percepções individuais de cada um, os “instantâneos impressionistas” (*Abschattungen*),¹⁵⁰ Ladmiral deseja, na verdade, propor uma semiologia das conotações, encarada sob um ponto de vista psicolinguístico interdisciplinar. Se ele é visto mais como um teórico *descritivo* que *prescritivo*, é porque, apesar do tom algo dogmático de suas proposições (teoremas), para ele se trata antes de justificar (portanto, descrever) teoricamente a prática fugidia da tradução.

Apoiando-se assim no famoso linguista dinamarquês Hjelmslev, que refina a distinção saussuriana do signo (significante/significado), acrescentando-lhe outras subdistinções (forma/conteúdo), J.-R. Ladmiral privilegia o “sentido semiótico” da conotação e, ao mesmo tempo, a noção de “compensação”, na medida em que não há isomorfismo entre as unidades de denotação de primeiro grau. Em outras palavras, o sentido conotado não está associado a um termo, mas à soma dos termos reunida, o que produz uma “dissimilação”:

¹⁵⁰ Op. cit., p. 186.

Trata-se de autorizar ou até mesmo de encorajar o tradutor a *dis-similar*, quer dizer, a afastar-se do conotador-fonte (original) para escolher um conotador-alvo (traduzido) que não lhe é *semelhante* no plano do significante, mas que conota o mesmo significado.¹⁵¹

Daí a necessidade de contextualização para que uma tradução seja possível, o que faz que o problema escape às soluções apenas de tipo linguístico:

O problema terminológico posto ao tradutor seria, portanto, apenas um problema de saber. Mas isso seria um problema excessivamente difícil, cuja solução exigiria um conhecimento perfeito e enciclopédico da língua-fonte.¹⁵²

Assim, enquanto a palavra “intraduzível” aparece no século XVIII na obra de Anne Dacier, com Ladmiral aparece a palavra “intradução”, a tradução que o tradutor não fará porque *tudo* no texto original é novo em relação à língua-cultura de chegada.

3. A teoria dos polissistemas

Enquanto os anos 1970 viram um declínio no interesse pelas questões de tradução por parte dos linguistas franceses, pesquisadores da Universidade de Tel-Aviv (Itamar Even-Zohar, Gideon Toury), por sua vez, levaram a cabo pesquisas sistemáticas nas quais o sistema literário e o sistema translacional encontram um lugar importante.¹⁵³ Uma vez que essa teoria não é muito

¹⁵¹ Op. cit., p. 190.

¹⁵² Op. cit., p. 222. Isso converge de certa forma com o lema de Paulo Rónai, autor de *Escola de tradutores* (Livraria São José, Rio, 1956), segundo o qual para traduzir um manual de geologia húngaro, não basta conhecer o húngaro, mas é preciso conhecer também a geologia.

¹⁵³ Baseamo-nos em um ensaio de Itamar Even-Zohar, professor de poética e literatura comparada e de teoria da tradução na Universidade de Tel-Aviv, responsável pela publicação da

conhecida na França, tomaremos algum tempo para sua apresentação.¹⁵⁴ A dificuldade que se encontra nesta tarefa, todavia, provém do fato de que a teoria se apresenta de forma bastante *totalizante*, em bloco, muitas vezes sem nuances, e parece útil ressitua-la em seu contexto teórico, o que nos leva a fazer um desvio.

3.1. Princípios gerais

Essa teoria, que se inspira nos trabalhos de formalistas russos como Jakobson, Tyniánov, Eikhenbaum¹⁵⁵ e que se quer globalizante, interessando-se por todos os campos da atividade humana considerados como sistemas, confere primeiramente um lugar importante à *tradução como vetor de interferências entre as diferentes culturas*.¹⁵⁶ Trata-se de uma teoria na qual não apenas o *diacronismo* (o estudo evolutivo), mas também o *sincronismo* (o estudo simultâneo) são encarados sob seu aspecto histórico (dinâmico, portanto). Ela considera, assim, os sistemas em sua multiplicidade, levando em conta os subsistemas existentes (cultural, social, político, econômico,

revista *Poetics Today*, da qual são extraídas, em parte, as informações aqui utilizadas. Seus textos encontram-se publicados em inglês e em hebraico. Cf. ainda Itamar Even-Zohar, “The position of translated literature within the literary polysystem”, in: *Literature and Translation*, Leuven, Bélgica, Acco, 1978, p. 117 et seq. O teórico canadense Steven Tötösy chamou essas pesquisas de sistêmicas, em 1992 (in: Fridrun Rinner, “La théorie du polysystème”, inédito).

¹⁵⁴ Não é o caso de outros países francófonos (Bélgica, Canadá) e de outros países de cultura jovem (Argentina, Brasil, etc.), onde essas teorias são muito conhecidas. Cf. bibliografia ao final do volume *Literature and Translation*, op. cit., p. 236-260.

¹⁵⁵ Participantes do Círculo Linguístico de Moscou, que sucedeu o Círculo Linguístico de Praga, criado em 1916.

¹⁵⁶ Sua segunda característica é que ela se opõe ao estruturalismo francês, o qual, sob as aparências de uma filiação ao formalismo russo, é na realidade apenas uma emanção das teorias de Saussure sobre a estrutura. Nos Estados Unidos, encontra-se uma correspondência com os trabalhos do “New Historicism” e os “Cultural Studies”. Na Alemanha, ela corresponde aos trabalhos de Siegfried Schmidt, teórico de *Empirische Literaturwissenschaft*, in: Fridrun Rinner, op. cit.

etc.), integrando-os em um sistema semiótico geral, daí seu nome de polisistema. No campo literário, as *séries* (romances, novelas, poemas) seriam estudadas como parte da literatura propriamente dita, bem como os romances policiais, os romances de amor, etc. Eles não seriam considerados como não literatura, mas como textos a serem postos em relação com o sistema da literatura *individual*, noção que os teóricos dos polissistemas rejeitam como contingente. Na medida em que essa teoria se apresenta como científica, todo julgamento de valor está excluído: o interesse não repousará somente sobre as obras-primas (que estão na origem dos *cânones* literários). Consequentemente, a literatura não deve ser considerada sob o ponto de vista essencialista, pois ela não constitui um objeto imutável em si.

Uma outra característica dessa teoria é a não contradição estabelecida entre *heterogeneidade* (a diferença entre os sistemas) e *funcionalismo* (as diferentes funções ou papéis que os sistemas venham a assumir). Da mesma forma, é colocada a noção de *estratos* (admite-se que os sistemas sejam compostos e estratificados); admite-se igualmente a possibilidade de que haja contradições entre diferentes níveis do sistema (que não estão necessariamente relacionados). Os estratos, constantemente em conflito, podem ocupar uma posição *central* ou uma posição *periférica* em um sistema, como veremos a seguir.

Resta distinguir entre *canonicidade estática* (representada pelos *textos*, que são manifestações) e *canonicidade dinâmica* (representada por *modelos*).¹⁵⁷ Poderíamos citar como exemplo desse tipo de canonicidade a obra de Aloysius Bertrand, que, embora não seja considerado como um dos maiores

¹⁵⁷ O conceito de *cânone* (noção empregada também por Hans Robert Jauss, op. cit.) não inclui juízo de valor. É antes a forma que se impõe em um dado momento, como o alexandrino na poesia francesa clássica, por exemplo. Isso não determina sua “superioridade” estética sobre o decassílabo.

escritores franceses do século XIX, conseguiu criar um modelo, o poema em prosa, no qual se inspira Baudelaire (que o impõe), em seguida Mallarmé e Rimbaud. Por sua vez, os escritores podem mudar de modelos, como mostra o caso de Eikhenbaum para Tolstói.¹⁵⁸

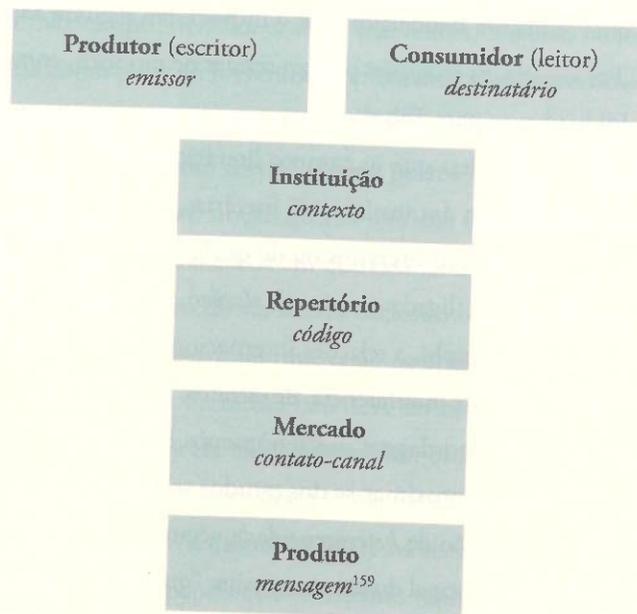
É importante ressaltar que os campos literário e social (Eikhenbaum) interpenetram-se através das instituições literárias, das ideologias, das editoras, da crítica, dos grupos literários ou de qualquer outra forma capaz de impor gostos ou normas (ligadas por *intrarrelações*). Quanto às *inter-relações*, elas se referem, por exemplo, a relações internacionais, como as relações na Europa, com as noções de interferência, de estratos, de apostas contraditórias ou semelhantes. Essa abordagem dos fenômenos literários no seio de um sistema global poderia aproximar-se dos estudos socioliterários.

Para retornar à noção de *heterogeneidade*, segundo Itamar Even-Zohar, trata-se do elemento principal do sistema. Assim, “quanto maior for o estoque literário de uma comunidade, maiores são as chances de que as invenções domésticas sejam suficientes para a sua manutenção.” Para Eikhenbaum, existem leis, forças (ocorrências, fatores) próximas da noção dos “campos literários” de Pierre Bourdieu. São “papéis” ou fatores que reforçam a repercussão ou a manutenção das formas literárias, tais como aqueles dos escritores, dos jornalistas ou dos críticos.

A partir das teses de Roman Jakobson, que define as funções da linguagem, essa teoria propõe o seguinte modelo, que apresentamos, após Even-Zohar, de maneira algo esquemática (quadro 3).

¹⁵⁸ Similar é o caso de August Strindberg, que se aventurou em diferentes modelos literários. O poeta português Fernando Pessoa também “aplicou” a seus textos diversos modelos de sua época (início do século XX), oriundos do interseccionismo, do sensacionismo, do futurismo, etc.

Quadro 3 – As funções da linguagem



O termo *produtor* parece mais adequado aos teóricos dos polissistemas, pois implica um processo de conjunto, não um ato singular. Da mesma forma, ele se opõe ao “textocentrismo” e está ligado à instituição e ao mercado (modos? gosto? horizonte de expectativa?). *Consumidor* se utiliza no sentido habitual, pois a leitura não é algo isolado. O consumidor, mesmo sem ler, pode escutar (ver?) os textos. Todos os membros de uma comunidade *leem* diretamente ou indiretamente textos, por fragmentos, excertos, relatos, citações, adaptações,¹⁶⁰ etc.

¹⁵⁹ Os termos em itálico correspondem às seis funções da linguagem definidas por Jakobson a partir do modelo de Bühler, ligadas aos polos da comunicação: emissor, destinatário, código, canal, mensagem e conteúdo da mensagem. Cf. “Linguistique et Poétique”, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1964, p. 209 et seq. [No Brasil: “Linguística e poética”, in: *Linguística e comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1995. (N. da T.)]

¹⁶⁰ Essa noção se aproxima daquela de *pública*, de Bourdieu, Viala, Lafarge ou outros sociólogos franceses.

Com efeito, quantas pessoas realmente leram a obra de um autor que vão encontrar por ocasião de uma declamação ou de uma sessão de autógrafos? Consume-se literatura, e a mesma coisa acontece com formas como o teatro, o balé, o cinema (que o público descobre de repente, ao comparecer ao espetáculo).

A *instituição* é constituída pelo conjunto de fatores implicados na manutenção da literatura na condição de atividade sociocultural. Ela inclui instituições sociais, críticos, escritores, corpos ministeriais, instituições educativas, *mass media*, etc. Trata-se de um conjunto heterogêneo, é certo. Isso converge com a posição de Bourdieu, para quem “o que faz as reputações [...] é o conjunto, o campo de produção como sistema de relações objetivas entre esses agentes ou instituições, lugar de lutas pelo monopólio do poder de consagração, onde se geram continuamente o valor das obras e a crença nesse valor” (1977), enquanto o *Mercado*, como indica o nome, é constituído pelos adquirentes coletivos, tais como livrarias, editoras, clubes, bibliotecas, ou individuais, tais como os professores. O mercado substitui os salões literários ou as cortes do rei de outrora.

O *repertório* é a mais importante entre as funções culturais, uma vez que se trata de um conjunto de leis e de elementos que governa a produção dos textos. O repertório *canonizado* (quer dizer, aquele que ocupa uma posição central, dominante, no sistema) é sustentado pelas elites de uma comunidade, sejam elas conservadoras ou inovadoras. Assim, a sofisticação e a excentricidade, por oposição ao conformismo – são os termos empregados pelos teóricos – são necessárias às elites para responder ao gosto de uma comunidade e para controlar o centro do sistema cultural. Assim, o repertório canonizado refletirá esses traços com a maior firmeza possível. Em outras palavras, o sistema canonizado (legitimado) por uma comunidade pode não ser compartilhado pelo conjunto de seus membros, mas pode, na realidade, ser erigido para as necessidades de salvaguarda de uma problemática nacional:

assim, poderíamos ver na Plêiade, movimento de tipo estético *vanguardista*,¹⁶¹ um sistema de valores “sofisticados”, ocupando naquela época uma posição central de reforço do francês como língua oficial.¹⁶²

As regras e os materiais constitutivos do repertório governam a fatura e o uso de todo produto: em primeira instância, as regras literárias; em segunda, as regras da língua. O repertório deve não apenas ser acessível ao uso, mas compatível com ele. A estrutura do repertório também pode ter diversos níveis:

- aquele dos elementos individuais (morfemas, lexemas);
- aquele dos sintagmas (grupos de palavras), combinações;
- os modelos. São as regras do gênero: romance, soneto, etc., e formas tais como o diálogo, a descrição, o retrato...

As regras são muito importantes, como destaca M. Zink em relação à poesia medieval: “essa é uma poesia formal que, em todos as esferas, tira seus efeitos não de sua originalidade, mas da demonstração que ela faz do domínio de um código que aplica minuciosamente e que submete a transgressões calculadas e mínimas” (1980).¹⁶³ Os modelos criam hábitos, expectativas (Bourdieu, Jauss).¹⁶⁴

A definição do *produto* depende do nível de análise em que nos colocamos. Assim, o texto pode ser estudado sob o ponto de vista das regras de composição (do ponto de vista do repertório, portanto) ou segundo sua adequação

¹⁶¹ Embora estivesse “politicamente” de acordo com os mestres do sistema (o rei, a corte, etc.).

¹⁶² Jakobson cita o exemplo inverso, o do tcheco literário, que, no início do século XIX, voltou-se para modelos do século XVI. Cf. “Linguistique et Poétique”, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1964, p. 211. [No Brasil: “Linguística e poética”, in: *Linguística e comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1995. (N. da T.)]

¹⁶³ Encontram-se observações análogas em Henri Deluy, em sua apresentação dos poemas medievais, cf. *Troubadours galégo-portugais*, P.O.L., 1987.

¹⁶⁴ Cf. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Minuit, 1979; Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

à realidade, aos hábitos (sistema estético, sistema comercial e outros).¹⁶⁵ É evidente que o emprego do esquema de Jakobson aparece para nós como extremamente simplista e um pouco cheio de desvios, uma vez que, para ele, mesmo na ideia de sistema, o texto “individual” tinha um lugar central.

3.2. O estudo da tradução

O segundo aspecto da teoria dos polissistemas, que é o que nos interessa,¹⁶⁶ é a *definição da posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário*. Trata-se de um capítulo em cinco tópicos:

Em primeiro lugar, segundo Even-Zohar e Gideon Toury,¹⁶⁷ as obras traduzidas devem ser correlacionadas de pelo menos duas maneiras: primeiro, segundo a forma como seus textos-fontes são selecionados pela literatura de chegada; segundo, conforme elas adotam normas específicas, comportamentos e estratégias e conforme o uso que fazem do repertório literário, relativos aos sistemas de origem. Em outros termos, segundo são orientados em direção à literatura de chegada ou à literatura-fonte.

Importa considerar a ideia de um repertório próprio à literatura traduzida, que é uma literatura “periférica” em relação à literatura nacional.¹⁶⁸ O fato

¹⁶⁵ As posições do polissistema, por sua ausência de julgamento de valores, podem algumas vezes chocar nossa sensibilidade. É assim que, segundo Even-Zohar, a “autorreferência” literária (a reflexividade presente nos textos da “modernidade revisitada”) “é uma receita de boa literatura”. Nem sempre se adere às formulações dessa escola, embora se lhe reconheça o mérito de ter ressituated a questão da tradução.

¹⁶⁶ De fato, somos obrigados a apresentar, nem que seja de maneira sumária, o conjunto da teoria para que o aspecto “translacional” possa ser compreendido.

¹⁶⁷ Gideon Toury, “The nature and role of norms in literary translation”, in: *Literature and Translation*, Leuven, Bélgica, Acco, 1978, p. 83 et seq.

¹⁶⁸ É evidente que esse postulado encontra nítidas objeções entre a maior parte dos teóricos franceses da tradução, como Antoine Berman ou Henri Meschonnic, ou objeções implícitas entre tradutores teóricos de outros países, como Haroldo de Campos ou Ezra Pound.

a priori de que a literatura traduzida seja *periférica* (*secundária*),¹⁶⁹ portanto) não a impede de deter uma posição central. Poderíamos citar como exemplo a poesia espanhola barroca (do século XVII) traduzida em inglês e sua imensa influência sobre os poetas anglófonos, contrariamente à França, onde a literatura barroca não teve a mesma repercussão. Todavia, quer a literatura traduzida se torne central, quer periférica, sua posição, ligada a repertórios inovadores (chamados “primários”) ou conservadores (chamados “secundários”), depende do sistema específico do polissistema estudado, como vimos anteriormente.

Em segundo lugar, dizer que a literatura traduzida mantém uma posição central no polissistema literário significa dizer que ela participa ativamente na formação do centro do polissistema. Nessa situação inovadora, tradução e literatura não estão distintamente separadas, como é frequentemente o caso das traduções realizadas por escritores de *ponta* (*leading*) ou de vanguarda, ou como foi para o movimento concretista brasileiro dos anos 1955 (Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari). Nesse caso específico, a tradução ajuda a elaborar um novo repertório a partir de modelos de uma realidade que substitui a antiga e que engloba todos os fatores, desde os elementos poéticos até os modelos de composição e as técnicas. Os textos escolhidos, certamente, o são em função de sua compatibilidade com as novas abordagens e o papel inovador que poderão assumir na literatura de chegada.

Em que casos se pode vislumbrar essa situação?

- No caso de um sistema ainda não cristalizado, como nos países jovens onde o processo [literário] ainda não foi definitivamente estabelecido. Aqui, trata-se da necessidade de fundar ou de renovar a língua (Renascimento francês, vanguardas brasileiras).

¹⁶⁹ Essa afirmação não cessa de suscitar controvérsias entre os teóricos da tradução. Cf. Antoine Bertran, *Pour une critique de la traduction*: John Donne, Gallimard, 1992.

- Quando uma literatura é também *periférica*, ou ainda *fraca*, ou as duas coisas.¹⁷⁰
- Quando a literatura se encontra em estado de mudança, crise ou vazio. O que se deduz aqui é que pode haver momentos de “vazio” em uma literatura que permitirão à literatura traduzida tornar-se central (por exemplo, a formalização do romance francês pós-*nouveau-roman* que, tornando-se inacessível – ilegível? – para o grande público, acarreta a tradução massiva de romances estrangeiros, em particular os latino-americanos).

Em terceiro lugar, pode-se falar em uma posição periférica ocupada pela literatura traduzida, que empregará, em geral, modelos secundários. Em tal situação, ela não tem grande influência no processo literário e se deixa modelar pelas normas já estabelecidas convencionalmente por um tipo dominante na literatura de chegada. Nesse caso, a língua traduzida torna-se um fator importante de conservadorismo; ela se deixa superar amplamente pela literatura de chegada, que rejeitou as normas das quais ela se serve (as traduções na França, por exemplo, oferecem um bom exemplo de *classicismo* em atraso em relação à produção contemporânea de um Claude Simon, de um Georges Perec, de um Guyotat).¹⁷¹ O paradoxo que se revela aqui é que a tradução, em vez de trazer ideias ou formas novas, torna-se um meio para preservar o gosto tradicional. As coisas não são assim tão nítidas, é evidente. Como sistema, a língua traduzida tem estratos, sendo que uma parte dela pode assumir uma posição central, enquanto outra assume uma posição periférica. Na literatura

¹⁷⁰ Hesitamos em interpretar aqui se se trata de literatura colonial, com relações de dependência sociopolíticas, ou de literatura ex-colonial, como as literaturas *francófona* ou *anglófona*, por exemplo (de antigas colônias), ou simplesmente de literaturas influenciadas...

¹⁷¹ Jakobson teria falado de “coexistência”, e não de hierarquia. Cf. “Linguistique et Poétique”, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1964. [No Brasil: “Linguística e poética”, in: *Linguística e comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1991. (N. da T.)]

hebraica, por exemplo, a língua russa traduzida ocupa uma posição central, enquanto as literaturas traduzidas do inglês, do alemão, do polonês, etc. ocupam uma posição periférica. Mas as pesquisas nesse campo ainda não estão suficientemente avançadas para que se possam tirar conclusões definitivas.¹⁷²

O que se pode dizer a respeito das pesquisas já realizadas pelos teóricos israelenses é que a língua traduzida é, em geral, periférica. Ademais, os polissistemas não são todos estruturados segundo o mesmo modelo, e as culturas são muito variadas. O exemplo francês é característico, uma vez que ele é muito mais rígido que a maior parte dos outros sistemas. Esse estado de coisas, combinado ao fato de que a França ocupou tradicionalmente um lugar central na literatura europeia, fez da tradução um sistema bastante periférico naquele país. A mesma coisa acontece no domínio anglo-estadunidense, enquanto os domínios russo, germânico ou escandinavo recebem um tratamento bem diverso.

O tradutor pode, por outro lado – e este é o ponto seguinte –, *tentar permanecer próximo ao texto-fonte, indo assim de encontro ao sistema da literatura de chegada*, mas essa prática revolucionária pode chocar-se contra normas que impedem que seu trabalho alcance um lugar central. Todavia, se a nova corrente sai vitoriosa, o repertório (código) da língua traduzida poderá enriquecer-se, tornando-se, assim, mais flexível. Na Europa, as mudanças foram bastante limitadas, contrariamente à América Latina (ver, por exemplo, a enorme influência de Mallarmé sobre os poetas modernistas e pós-modernistas por meio da tradução). Quando a língua traduzida ocupa uma posição periférica, esse problema não se coloca: o tradutor concentrará seus esforços em encontrar os melhores modelos secundários já prontos para verter o texto estrangeiro. O resultado é frequentemente uma inadequação entre a

¹⁷² Pode-se acrescentar que as razões históricas (evidentes) são relativamente neutralizadas na apresentação dos polissistemas. Como a orquestra de Israel, que se recusa a tocar música de origem alemã, por exemplo.

tradução e o original, ou um afastamento ainda maior entre a equivalência obtida e a adequação postulada.

Enfim, o aspecto da teoria que nos parece mais original, na medida em que Even-Zohar tenta sistematizar uma posição frutífera já proposta por Gérard Genette,¹⁷³ postula, sempre a partir de Roman Jakobson (1959), *a analogia entre a tradução e a transferência intersemiótica* (“tradução intersemiótica”).

O estudo dessa questão poderia permitir, segundo o pesquisador, não mais considerar o procedimento tradutório como marginal nos sistemas culturais. Ele permitiria, além disso, a partir das diferenças entre os diversos tipos de transferência, verificar a especificidade da tradução e captar melhor em que consistem os procedimentos tipicamente translacionais.

Ademais, na esteira de Jakobson, até aqui foi aceito o fato de que *a tradução implica uma reformulação da totalidade da fonte por meio de uma mensagem totalmente reformulada na chegada, englobando um processo de decomposição e de recomposição* como sendo de natureza translacional (*tradutória*).¹⁷⁴

Nos casos em que o resultado dessa relação não se conformasse aos postulados formulados pela cultura em questão, o produto dessa relação era considerado não como tradução, mas como alguma outra coisa – *adaptação, imitação* –, e excluído da teoria da tradução. O resultado é que a maior parte das transferências interlinguais terminam por não derivar da teoria da tradução. Ora, se todos os produtos da transferência interlingual são reconhecidos como procedentes da tradução, geram-se duas consequências:

¹⁷³ Em seu trabalho sobre o palimpsesto, que trata essencialmente da intertextualidade, Genette considera a tradução como um caso de hipertextualização cujo hipotexto seria o texto original. Cf. *Palimpsestes*, Seuil, p. 293 et seq.

¹⁷⁴ O que é uma retomada da definição da tradução segundo Jakobson: “O tradutor recodifica e retransmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução implica duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”, in “Aspects linguistiques de la traduction”, in: *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1964, p. 80.

- A primeira é que é necessário reconsiderar a própria possibilidade de traduzir. Com efeito, não é muito interessante *descobrir* que a probabilidade de que o conjunto traduzido seja idêntico ao original é sempre muito remota. A questão adequada a se colocar é: *Em que circunstâncias e de que maneira particular um texto b pode ser relacionado a um texto a?* Ademais, a possibilidade de traduzir, ou seja, a tradutibilidade (ou traduzibilidade), não é apenas um princípio técnico, o resultado do que é determinado pelas restrições semióticas que operam nos níveis sistêmico/intersistêmico. Trata-se de um processo geral, o resultado do que é determinado por sua própria natureza, do qual eis a lei, que, como todas as leis, enuncia-se de maneira aparentemente dogmática, difícil, portanto, de compreender num primeiro contato:

Dado um sistema B receptor (ou seja, a língua/literatura de chegada), seja ele dentro de um mesmo polissistema ou de um outro – conforme seja estável ou ameaçado, ou forte ou fraco em relação a um sistema-fonte A.

Dado um sistema-fonte A (quer dizer, o sistema língua/literatura de partida).

Um texto de chegada b será produzido conforme os procedimentos de transferência e, ademais, conforme as restrições impostas pelas relações internas ao polissistema de chegada, todos governando o repertório de funções existentes ou não existentes do polissistema de chegada, e todos governados por ele. *O fenômeno da tradução não pode ser encarado separadamente do fenômeno dos contatos entre culturas.*¹⁷⁵

¹⁷⁵ Assim, se um polissistema de chegada é fraco em relação a um polissistema-fonte, então as funções inexistentes no polissistema de chegada podem ser “domadas” (anexadas) com a condição de que a posição do sistema traduzido dentro do polissistema seja central. Por exemplo, o sistema francês interveio no sistema russo no nível da literatura, da cultura e da linguagem (oposição sistema forte/fraco) durante o século XIX. Já o hebraico utilizou o repertório

Em outros termos, todos os elementos do sistema devem ser levados em conta, notadamente o aspecto cultural (e, seguramente, político).

- A segunda consequência é que, a partir do momento em que procedimentos *translacionais* estão na origem de certos produtos em um sistema de chegada, e a partir do momento em que eles devem estar implicados no processo de transferências em geral, não há razão para limitar o exame das relações translacionais *apenas aos textos realizados*.¹⁷⁶ Em outras palavras, é preciso vislumbrar a tradução dentro de um processo mais amplo de intercâmbios (de interferências) e, de maneira inversa, considerar como procedimentos translacionais o conjunto dos procedimentos de transferência (moda? tecnologia? línguas ensinadas nas escolas?). A empreitada é vasta, e o modelo, muito ambicioso...

3.3. A noção de interferência

A noção de contato, ligada à função (simplista, porém útil), foi utilizada em especial por Roman Jakobson e por Tyniánov. O postulado é que *a interferência entre duas literaturas pode ser unilateral ou bilateral*. Evidentemente, isso implica uma forma de contato entre as literaturas respectivas, mas esses contatos podem ser de diversos tipos, inclusive anacrônicos, ou seja, uma literatura pode emprestar a outra um modelo já superado naquela primeira.

russo (depois da instalação dos judeus na Palestina), que passou pouco a pouco do centro à periferia, conservando-se sob certas formas (poesia política, popular, poemas para crianças).

¹⁷⁶ De maneira geral, não se podem separar os textos que exercem influência dos textos que se traduzem sem exercer influência (interferências de A sobre B). Como explicar de outra forma o fato de que certas funções existentes no sistema B não aparecem na tradução? Elas devem ser consideradas como opções do tradutor? Não levar em conta o conjunto do processo de transferência leva a vincular as teorias da tradução a outras disciplinas (poética contrastiva, semiótica, etc.).

Podem-se citar como exemplos de contatos e interferências interculturais aqueles entre o flamengo e o francês, o ucraniano e o russo, o norueguês e o dinamarquês no século XX (nesse caso, trata-se da dependência das minorias em relação a grupos dominantes).

No caso de separação de culturas, podem-se citar os Estados Unidos em relação à Inglaterra, o flamengo, que se aproxima do holandês para formar o neerlandês, o austríaco, que se diferencia do alemão.

Even-Zohar postula alguns princípios que devem ajudar a escolher uma via de pesquisa relativa à questão da interferência.

3.3.1. Regras gerais de interferência

- *As literaturas nunca estão em situação de não interferência*

O postulado da inter-relação entre as literaturas parece evidente e permite ao pesquisador antecipar-se caso ele hesite entre considerar uma literatura separadamente das outras ou em interferência com elas. É verdade que carecemos de provas em relação a alguns povos isolados,¹⁷⁷ como os esquimós, os incas ou os chukchis. Isso não invalida o postulado da intrarrelação, que se mostra verdadeiro na maior parte dos casos. Também não é menos verdadeiro que não sabemos como a literatura sumeriana, a mais antiga do mundo, emergiu, mas isso tampouco invalida a hipótese da interferência. Está estabelecido, por outro lado, que as literaturas antigas são dela originárias, como a acadiana (assírio-babilônica), pela escrita, pela linguagem, por traduções acadianas, pela adaptação de textos sumerianos. Ademais, está claro que a literatura greco-latina influenciou a maior parte das culturas europeias.

Do acádio provém o ugarítico e o hitita (1650-1200 a.C.).

¹⁷⁷ George Steiner dedica diversas páginas de sua obra a estabelecer as origens das línguas e dos textos, em particular o capítulo "Le mot contre l'objet", op. cit., p. 112 et seq.

O hebraico, cuja literatura mais antiga é constituída pelo Antigo Testamento, que nos chegou pelos fenícios, deve ser relacionado não apenas ao acádio, mas também ao ugarítico. Tudo isso conduz à Grécia, sem que se possam citar textos específicos. Quanto aos egípcios, que temos o hábito de considerar como o povo mais antigo, hoje está provado que sua literatura sofreu a influência acadiana. Poderíamos objetar contra Even-Zohar que, como se verá na Idade Média, os alfabetos (ou os sistemas de escrita) constituíram-se com vistas a necessidades muito precisas, políticas, comerciais, e não necessariamente literárias em princípio.

- *A interferência é unilateral na maior parte dos casos*

A interferência se dá mesmo que a língua-fonte ignore a literatura da língua de chegada. As interferências interculturais podem efetuar-se nos dois sentidos (língua-fonte e língua de chegada), mas sempre haverá uma língua-cultura dominante, como entre os franceses (+) e os russos (-) no século XIX.

- *A interferência literária não está necessariamente ligada a outras interferências, em outros níveis, entre as comunidades*

No caso de comunidades contíguas, é difícil vislumbrar uma interferência literária separada de outras interferências; mas, em muitos casos, pode haver apenas interferência literária, sem que outros campos sofram influência. A literatura russa teve muito impacto sobre a literatura dinamarquesa, sem que outros domínios do sistema dinamarquês tenham sofrido suas consequências. De maneira inversa, quando há dominação política e econômica, pode acontecer que a interferência literária esteja em relação com o conjunto do processo de dominação (nos casos de colonização, por exemplo, nos quais a língua é imposta ao mesmo tempo em que o sistema administrativo, político, econômico, religioso...).

3.3.2. Condições para a emergência da interferência

- *Contatos, cedo ou tarde, geram interferências se não encontrarem condições de resistência*

Com efeito, mesmo que isso não aconteça no início, por meio do viajante ou das expedições, depois de certo tempo os contatos constantes podem suscitar condições de conformidade, ou até mesmo de compatibilidade, que facilitarão as interferências. Pode manifestar-se uma resistência contra a interferência estrangeira, como atesta o exemplo francês do século XIX: Zola, os Goncourt, Alphonse Daudet recusam autores como Strindberg e Tolstói. Assim, Zola pode dizer acerca de Ernest Blum:

Também, que ideia estranha ter ido escolher a Suécia, que conta tão pouco nas simpatias populares de nosso país. [...] ele se arrepende [...] de ter forçado o desdém de nossas preocupações cotidianas até nos levar a um território cuja posição exata a maior parte dos espectadores não saberia indicar no mapa da Europa. Rimos e choramos ali onde está o nosso coração.¹⁷⁸

Existem exemplos marcantes da resistência que certas comunidades opuseram à interferência estrangeira (os bretões ou os occitanos na França). Os judeus resistiram muito à cultura greco-latina na Palestina (durante 200 a 400 anos). Os hebreus resistiram às culturas árabes na Mesopotâmia depois da conquista islâmica de seu território. Os sírios cristãos se opuseram durante séculos à cultura árabe.

¹⁷⁸ A interferência pode se dar por meio da tradução, mas também pela aceitação de um modelo estrangeiro. Vide o Renascimento na França, que prefere a imitação dos antigos à sua tradução francesa; da mesma forma, Cícero preconiza a imitação dos gregos, que não pode se dar por meio da tradução, cf. op. cit.

- *A literatura-fonte é selecionada em razão de seu prestígio*

Basta considerar o estatuto do grego ou do latim para as literaturas europeias ou, mais tarde, o francês, o inglês, o alemão para todo o resto. Uma literatura prestigiosa pode funcionar como literatura exemplar para a literatura de chegada. O econômico e/ou o político podem ter um papel aí, mas eles nem sempre prevalecem. Assim, se é verdade que a posição central da literatura francesa na Idade Média (1000-1400) está ligada à sua posição central no império carolíngio, ela manteve essa posição até muito depois, quando a França já não exercia influência política na Europa. Ela tinha, é certo, acumulado um capital cultural imenso, que não podia ser ignorado pelas outras nações. Assim, a França exerceu um papel capital na cristalização das literaturas norueguesas e finlandesas.

- *A literatura-fonte é selecionada em razão de seu poder*

Pode-se falar aqui dos poderes coloniais que impõem linguagens e textos à comunidade conquistada.

Não que os poderes coloniais procurem sempre impor sua cultura aos povos dominados; pode acontecer de a interferência ser obra das elites, que se aculturam à cultura dominante, mas o resultado é o mesmo. Nesse sentido, é interessante estudar as diferenças entre a Índia, o Iraque, a África sob a influência inglesa, e a África do Norte, o Líbano, a Indochina sob a influência francesa.

- *As interferências advêm quando um sistema tem necessidade de conteúdos incompatíveis com os seus*

A necessidade é uma condição favorável à interferência. Assim, quando um repertório não oferece opções para uma nova geração, esta empresta as formas a uma outra literatura. Isso pode ser explicado pelo estado da língua e pela baralha política e econômica que se trava entre os dois repertórios. Assim, o latim (língua

escrita) impõe-se contra o gaulês (língua sem alfabeto próprio, forçado a emprestar signos gregos e latinos).

3.3.3. Processos e procedimentos de interferência

- *Os contatos podem acontecer com apenas uma parte da literatura de chegada e, em seguida, estender-se às outras*

Os contatos entre as duas literaturas podem ser parciais e podem instalar-se seja no centro, seja na periferia do sistema receptor. Essa interferência pode não se dar a partir do centro da literatura-fonte (a partir de definições e obras que emanam do “realismo”, do “romantismo”, do “simbolismo” canônicos), mas através de uma versão já assimilada e simplificada das formas da fonte.¹⁷⁹ A influência da literatura inglesa do século XVIII sobre a literatura francesa tardou 70 anos e só se concluiu no século XIX.

- *Um repertório apropriado não mantém necessariamente as mesmas funções da literatura-fonte*

Tyniánov interessou-se muito por esse assunto. Segundo ele, algumas vezes uma literatura receptora ignora os elementos contemporâneos de uma literatura-fonte e vai buscar ali elementos anteriores.

- *A apropriação tende a ser simplificada, regularizada, esquematizada*

Mas pode-se verificar o contrário. Even-Zohar também se propôs, a partir de uma série de critérios, a descrever uma tradução, levando em conta

¹⁷⁹ Poderíamos citar o exemplo do escritor Yôm, que introduz o realismo na Coreia por meio de suas leituras feitas no Japão, conforme pesquisas recentes sobre o tema, cf. “La réception du réalisme français en Corée”, Tese de doutorado, M. Hahn, Aix-en-Provence, orientada por Inês Oseki-Dépré, 1995.

todos os elementos, desde aqueles fônico-prosódicos até aqueles mais sutis ou mais gerais, como o “tom”, o gênero, os níveis de língua, etc.

Even-Zohar propõe um exemplo de descrição do poema de Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. No original: *Meinem Grossvater noch, dem alten/Kammerherrn Brigge, sah man eslan, Das er einen Tod in sich trug* torna-se em inglês: *It was evident that my grandfather, old Chamberlain Brigge, carried his death within him*. (“Era evidente que meu avô, o velho camareiro Brigge, levava sua morte dentro de si”). Nesse exemplo, a função estilística dos signos (que ele chama “textêmica”) é expressa por unidades prosódicas. Essa função repousa sobre uma combinação de dois conjuntos de regras do repertório (“repertoremas”):

- um utilizado para representar a conversação “coloquial” (oralizada);
- outro para representar sentidos de expressão “impressionista” (ou poética).

Segundo Even-Zohar, no plano textual, esses signos participam de uma matriz específica, uma ordem sintagmática de posições que produz ritmo e entonação próprios. Na tradução inglesa, não há equivalências semelhantes. A frase é construída com o auxílio de posições emprestadas à língua padrão escrita (livresca) e ali não aparece nenhum traço de estilo especificamente literário. O narrador, ambíguo e hesitante no original, parece secamente sóbrio na tradução inglesa. Os traços pertinentes do ponto de vista literário não foram reproduzidos. Como veremos mais especificamente a seguir (2ª parte deste estudo), as análises (comentários) são sempre mais modestas que as intenções teóricas do início: aqui, as notas do pesquisador são de ordem estilística (linguística), embora a teoria se queira globalizante e não linguística.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Isso poderia advir do fato de que o modelo de sua teoria é um modelo linguístico.

A questão que ele se coloca é saber se se trata de diferenças incompatíveis entre dois sistemas de signos ou de incompetência do tradutor. O que é interessante é que, a partir de exemplos concretos, o pesquisador, levado a nuançar suas posições em princípio demasiado neutras acerca das escolhas do tradutor, é forçado a introduzir a noção de normas, chamadas normas “translacionais” [*translational norms*], que vão definir a maneira de traduzir, entre as quais aquela a que G. Toury¹⁸¹ chama “norma inicial”:

Essa noção, das mais importantes, é um meio útil para denotar a escolha de base do tradutor entre duas alternativas opostas, que derivam dos dois maiores elementos constitutivos do “valor” em tradução literária mencionados mais acima: ele se submete seja ao texto original, com suas relações textuais e as normas que ele expressa e que ali estão contidas, seja às normas linguísticas e literárias em operação na língua-alvo ou no polissistema literário alvo, ou em uma seção desse sistema.¹⁸²

Isso já figurava em Humboldt:

Cada tradutor deve, inevitavelmente, encontrar um dos dois obstáculos seguintes: ele se limitará, com excesso de exatidão, seja ao original, em detrimento do gosto e da língua de seu povo, seja à originalidade de seu povo, em detrimento da obra a ser traduzida.¹⁸³

Essas posições mostram até que ponto, no século XX, a posição herdada dos clássicos domina a maneira de traduzir das línguas tradutoras culturalmente dominantes, conclusão à qual sempre se termina por chegar.

¹⁸¹ Gideon Toury também foi pesquisador da Universidade de Tel Aviv. Cf. “The nature and role of norms in literary translation”, *Literature and Translation*, Leuven, Bélgica, Acco, 1978, p. 83.

¹⁸² In: Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, op. cit.

¹⁸³ Efim Etkind, *Un art en crise*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 9.

Para concluir acerca das teorias descritivas de vocação “científica”, pode-se acrescentar que a teoria dos polissistemas apresenta aspectos atrativos na medida em que tenta ampliar o campo da tradução e estendê-lo aos outros tipos de transferência intersistêmica (sociais, culturais, econômicos, políticos).¹⁸⁴ Na medida em que integra outros fatores, ela pode mostrar-se operacional para a análise das traduções em diacronia (as mudanças que influenciam a recepção, as fontes das traduções literárias, a constituição das culturas por meio da tradução). A descrição de casos, que os pesquisadores tiveram de abordar, permanece, como se vê, sempre dependente da “escolha” (mais ou menos livre) do tradutor, sempre problemática.

4. Tradução e literatura

Por volta dos anos 1980, surgiu uma nova onda de pesquisas sobre a tradução, reatando, assim, os laços com os trabalhos anteriores.¹⁸⁵ Dessa forma, os estudos de R. de Beaugrande sobre a tradução poética, inspirados nas teorias de Hans Robert Jauss sobre a recepção estética, são publicados em 1978 sob o título *Factors in a Theory of Poetic Translating*.¹⁸⁶ Críticas de J.-C. Margot¹⁸⁷ e R. Meynet aos trabalhos de Nida, desta vez levando em conta a especificidade da retórica hebraica – muito diferente da retórica greco-latina –, aparecem em 1979, seguidas da *Initiation à la rhétorique biblique*, de Meynet.¹⁸⁸ Ademais, Henri Meschonnic, poeticista e tradutor (interessado

¹⁸⁴ Nesse sentido, ela tem a mesma ambição “universalista” ou “totalizante” que aquela dos semióticos da escola de Charles Sanders Peirce, lógico estadunidense pouco conhecido na França e do qual não trataremos na presente obra.

¹⁸⁵ Por razões evidentes, não faremos aqui uma exposição exaustiva dessas pesquisas.

¹⁸⁶ Cf. Ed. Van Corcum, Assen.

¹⁸⁷ J.-C. Margot, *Traduire sans trahir*, L'Âge d'homme, 1979.

¹⁸⁸ R. Meynet, *Quelle est donc cette parole?*, Cerf, 1982.

nas traduções da Bíblia, entre outras), já em 1973 produz uma obra bastante polêmica, *Poétique de la traduction* [Poética do traduzir],¹⁸⁹ seguida de outras sobre o mesmo assunto, notadamente *Pour la poétique* [Pela poética].¹⁹⁰ É preciso citar aqui os trabalhos bastante singulares de Efim Etkind, especialista em poesia russa, publicados em 1982, que se insurgem contra “a crise do verso” e seus efeitos sobre a tradução.¹⁹¹

Esses autores, por sua intensa produtividade, encontram-se, todavia, muitas vezes na encruzilhada entre o descritivo e o programático, como veremos ao longo de nossa análise. Assim, eles poderão ser evocados enquanto teóricos descritores, mas também enquanto teóricos prospectores. Na verdade, eles poderiam ser considerados quase como uma transição entre duas concepções da tradução.

Nesse estágio de nossa exposição, uma focalização se faz necessária, referente aos dogmatismos que estão na origem das teorias da tradução. De fato, constata-se que enquanto, de um lado, as teorias prescritivas da tradução visam à recepção do texto original na língua e na cultura receptoras (legibilidade, elegância, uniformidade), do outro, as teorias descritivas apresentam *modelos*, sejam eles relativos à língua de chegada, como Georges Mounin, por exemplo, sejam privilegiando a língua-fonte, como Chateaubriand, Antoine Berman, Henri Meschonnic, Michel Deguy.

Assim, se para Antoine Berman, a exemplo de Chateaubriand, a tradução deve respeitar uma ética que consiste em dar um texto integralmente, literalmente

¹⁸⁹ Publicada pela editora Gallimard. [No Brasil: *Poética do traduzir*, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Perspectiva, 2010.]

¹⁹⁰ Cf. Gallimard, v. 2, 1973, v. 5, 1978. [No Brasil: “Pela poética”, in: Luís Costa Lima (org.), *Teoria da literatura e suas fontes*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, v. I.]

¹⁹¹ Na obra *Littérature générale et comparée*, Daniel-Henri Pageaux lembra também os trabalhos do grupo μ , baseados na retórica geral (p. 46), na esteira dos quais Hendrik Van Gorp propôs uma classificação das operações tradutórias, tais como: adjunção (*adiectio*), supressão (*destractio*), substituição (*immutatio*), permutação (*transmutation*) e repetição.

(mas é preciso compreender a literalidade de maneira ampliada), respeitando o original, para certos tradutores ou teóricos contemporâneos (a começar por Georges Mounin, um linguista da comunicação), o que conta é sobretudo a língua, a cultura, em uma palavra, a *recepção* da tradução na língua de chegada.

A primeira tendência poderia ser chamada de poética, e a segunda, de estética. De um lado, a fatura (o *poien*), do outro, o prazer estético (a *aesthesis*), aquele que inaugura um campo de pesquisas no século XX chamado de recepção estética.

Pode-se compreender melhor essa dualidade se retomamos a definição do tradutor *transparente* dada por Walter Benjamin, filósofo alemão, tradutor de Baudelaire, e cujas posições coincidem com aquelas de Berman – mas não com as de Georges Mounin em *Les Belles Infidèles* (1955).

Eis o que diz Georges Mounin:

De tudo isto resulta que há diversos tipos de tradução, legítimas conforme cada texto. Em primeiro lugar, aparecem duas grandes classes principais:

Ou, para o tradutor, traduzir de tal forma que o texto, literalmente afrancesado, sem uma estranheza de língua, passe sempre a impressão de haver sido pensado diretamente, depois redigido em francês – ou seja, de certa forma, realizar a ambição das “belas infidéis” sem a infidelidade, o que está na origem de uma primeira classe de traduções.

Ou traduzir produzindo sempre a impressão despaisante de se ler o texto nas formas originais (semânticas, morfológicas, estilísticas) da língua estrangeira – de modo que o leitor não esqueça nem por um só momento que ele está lendo em francês um texto que primeiro foi pensado, depois escrito em tal ou tal língua estrangeira: segunda classe de tradutores.

Para *afrancesar* (primeiro caso) o texto, às vezes será necessário:

1. traduzir a originalidade de uma obra sem a originalidade de sua língua estrangeira;
2. ou traduzir o sabor de uma obra sem se apegar a traduzir o odor do século em que ela foi escrita;
3. e o tradutor, em função de uma distância muito maior que aquela que separa dois séculos de uma mesma civilização, deverá traduzir o sabor da obra sem buscar verter o odor de uma civilização totalmente diferente da nossa. (p. 110)

Na segunda classe de traduções, quer dizer, aquela que importa a estranheza, nos encontramos também diante de três registros distintos, conforme tivermos de:

1. verter a originalidade da obra também com a originalidade de sua língua materna;
2. verter o sabor de uma obra, acompanhado pelo odor bastante fiel de seu século;
3. verter, enfim, o sabor de uma obra, acompanhado do odor da civilização que ela expressa.

A primeira classe de traduções responde ao ideal do tradutor assim definido por Gogol: “Tornar-se um vidro tão transparente que se acredite que não há vidro.”

Pode-se acrescentar aqui que, como linguista, Georges Mounin é partidário desse tipo de transparência, aquele de uma tradução *afrancesada*, considerando as traduções literalistas mais como malabarismos. Isso nos leva a desenvolver alguns aspectos dessa tendência dita *target-oriented*, orientada para o destinatário, e a retomar as formulações de Umberto Eco, filósofo e semiótico bastante

conhecido (tradutor de Desnos para o italiano).¹⁹² Segundo Eco, em primeiro lugar, a importância da reflexão sobre a tradução cresceu nitidamente por três razões: os trabalhos na área da semântica e da semiótica (os de Roland Barthes e de A. G. Greimas); o florescimento da inteligência artificial; e, enfim, o fracasso da busca por uma língua perfeita ou universal (o esperanto e outras).¹⁹³

A questão fundamental posta pelo tradutor é, segundo Umberto Eco, saber se, ao traduzir, deve-se levar o leitor a compreender o universo cultural do autor ou transformar o texto original, adaptando-o ao universo cultural do leitor – como se o autor estivesse pronto para reescrever seu próprio livro na língua do outro, como se ele o tivesse escrito conforme o gênio da língua de destino, e não da língua de origem.

Em termos modernos, se a tradução deve ser *source* ou *target-oriented*, se ela deve visar à fonte ou a seus destinatários. Eco retoma exemplos dessa distinção, primeiro em relação à *tradução orientada para a fonte*:

- em Homero, encontra-se com frequência a repetição de “a aurora dos dedos de rosa” (*dactylorose aurore*),¹⁹⁴ e mesmo que a escola nos diga que não se deve repetir muitas vezes a mesma expressão, não fazê-lo é ir contra a maneira de pensar e o universo espiritual do autor original;
- da mesma forma, não se pode traduzir *Finnegans Wake*, de Joyce, sem obrigar o leitor a entrar no universo dublinense e no próprio gênio desses *puns* ou palavras-valises inglesas que não são nem *calembours* nem *contrepèteries*.¹⁹⁵

¹⁹² Cf. *Actes du X^e colloque de l'ATLAS*, Actes Sud, 1996.

¹⁹³ Cf. *À la recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil, 1994.

¹⁹⁴ Umberto Eco não se demora na questão do epíteto homérico, ligado ao problema prosódico da escansão, que torna a repetição indispensável, nem que fosse apenas para a identificação do “politropo”.

¹⁹⁵ Procedimentos linguísticos típicos de francês que envolvem jogos de palavras apoiados na homofonia e na polissemia. O *calembour* produz um texto com duplo sentido, enquanto a

Depois de passar em revista um certo número de casos difíceis para a tradução, Eco se detém sobre a tradução de sua obra, *Il nome della rosa* [*O nome da rosa*], para o russo. Como essa obra está pontilhada por citações latinas, que permaneceriam incompreensíveis para o leitor russo se fossem traduzidas para o alfabeto cirílico, o autor e o tradutor concordaram em adaptar as passagens por meio de uma tradução em antigo eslavo eclesiástico.

Assim, segundo Umberto Eco:

Os leitores captariam o mesmo sentido de afastamento cultural, a mesma atmosfera de religiosidade, as conotações monásticas, com uma contrapartida: o risco de imaginarem monges ortodoxos e não beneditinos ou franciscanos, o que não é uma deformação pequena da fonte... Talvez eles tenham perdido mais do que ganharam.

Para falar a verdade, mesmo que Eco fale enquanto tradutor – de um ponto de vista empírico, portanto –, sem que possa dar uma palavra final sobre a melhor atitude a adotar na tradução, ele se revela, como a maior parte dos linguistas, inclinado a preferir a tradução *target-oriented* à tradução *source oriented*.

Essa posição, como já sublinhamos, é a de Mounin e a dos linguistas interessados na tradução em geral, mas ela oferece um perigo e um paradoxo. Porque se dizemos que “está chovendo”, *il pleut, piove e it rains* são equivalentes, ou que são intertraduzíveis, é porque pensamos que elas têm o mesmo conteúdo proposicional. Ora, não é porque há o mesmo conteúdo proposicional nessas três expressões que elas são reciprocamente traduzíveis, mas ao contrário: é porque elas são traduzíveis que se deduz que elas têm o

contrepèterie trabalha sobre a decodificação e a recodificação do discurso (remanejamento de sílabas e fonemas das palavras). (N. da T.)

mesmo conteúdo proposicional. Dito isto, *Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville* não diz o que diria: *Piange nel mio cuore come piove sulla città*¹⁹⁶ [Chora no meu coração como chove sobre a cidade].

Há um outro elemento muito importante na tradução, extralinguístico, que é o contexto cultural. A tradução ultrapassa o quadro linguístico, ela emana de uma aposta, ou antes de um ato de coragem hermenêutica. Trata-se de compreender o sentido que certas palavras assumem dentro de um texto original e da tradição linguística à qual elas se referem. Assim, trata-se de refletir sobre as possibilidades de reestabelecer condições de interpretações semelhantes por meio de um texto diferente, que deve ser pensado em sua totalidade autônoma, e não em uma relação pontual, palavra por palavra, com o texto de origem. Não há um terceiro texto flutuando em um céu mais ou menos platônico.

4.1. Uma focalização: o Outro da tradução

Essa referência a um terceiro texto¹⁹⁷ nos leva a Antoine Berman, que dedicou mais de uma obra ao desenvolvimento de sua teoria. Pode-se contar, além de *L'Épreuve de l'étranger*¹⁹⁸ [*A prova do estrangeiro*], sua contribuição em *As torres de Babel*,¹⁹⁹ obra já citada; sua obra mais recente sobre as traduções de “Going to bed”, poema de John Donne,²⁰⁰ além de inúmeros artigos publicados em diversas revistas.

¹⁹⁶ O que equivale a dizer que o verso de Verlaine tem para os leitores franceses conotações que não se transportam para o italiano.

¹⁹⁷ Uma das hipóteses de Antoine Berman, na esteira de Walter Benjamin, é a existência da “*tertio comparationis*”, à qual se referem o texto original e o texto traduzido (um texto que seria seu hipotexto, termo de Genette).

¹⁹⁸ Gallimard, 1984, coll. Essais. [No Brasil: *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*, tradução de Maria Emília Pereira Chanut, Bauru, EDUSC, 2002. (N. da T.)]

¹⁹⁹ T.E.R., 1985.

²⁰⁰ Gallimard, 1995, coll. Idées.

Em *A prova do estrangeiro*, Antoine Berman mostra uma necessidade fundamental da tradução, além daquela comumente reconhecida, e é de dupla natureza. A partir das práticas dos poetas românticos alemães, ele mostra que, de fato, uma cultura não pode permanecer voltada para si mesma, que ela precisa de outras culturas para se constituir. Assim, se, para Goethe, a tradução se integra no quadro da *Weltliteratur*, da literatura mundial, a tradução é um dos instrumentos da constituição da universalidade. Para Novalis, ao contrário: “nós (os alemães) somos a única nação que viveu de maneira tão imperiosa a impulsão da tradução e que lhe seja tão infinitamente devedora de cultura” (*Bildung*).

Berman lembra que, para os poetas alemães, a tradução se reveste de diversos aspectos positivos, seja enquanto atividade criadora, enquanto atividade fundadora (como a Bíblia de Lutero, que está na origem da língua alemã), seja enquanto atividade crítica (uma vez que compreender exige a comparação com as obras estrangeiras), sendo que ambos os aspectos emanam da necessidade. Este último aspecto é constitutivo do primeiro, a saber, que a tradução não apenas permite o alargamento das fronteiras do saber, da língua e do pensamento, mas permite a confrontação com o estrangeiro, o Outro, sem o qual a humanidade definha. É nesse sentido, segundo o crítico, que não se deve obliterar o original, nem esquecer que se está diante de uma tradução. De fato, se é pela diferença, pela confrontação, pela comparação que o homem pode encontrar seu lugar no mundo, a tradução é para tanto um instrumento indispensável.

O objeto de sua análise, em um primeiro momento, é a tradução do discurso em prosa. Para a tradução da poesia, os trabalhos pioneiros de Henri Meschonnic servem de referência complementar. A empresa de Antoine Berman se reveste de um duplo aspecto, ao mesmo tempo psicológico (ético) e literário, contrariamente ao que fazem os linguistas, que têm um objetivo

“pedagógico” (pensemos nas prescrições de Vinay e Darbelnet ou de Van der Meerschen).²⁰¹ Antoine Berman toma como ponto de partida não o que não se deve fazer, nem o que se deve fazer, mas *o que se faz*. Ele chama de fato *analítica da tradução* ao sistema da deformação²⁰² dos textos que opera em toda tradução. Ele evoca Freud, que fala em “lapso de tradução”. Segundo o psicanalista, “O espaço da tradução é aquele da inevitável derrota. A falha de tradução é inerente à tradução.”²⁰³

Na sequência, o filósofo tenta estabelecer o que ele chama de uma analítica da tradução. O termo “analítica”, segundo A. Berman, seria originário assim de uma verdadeira análise, no sentido psicanalítico do termo. Já que o lapso é inevitável, melhor conhecer suas fragilidades, é o que ele parece dizer. Ele denuncia assim a maior parte das traduções que praticam a manutenção de uma tradição etnocêntrica, em geral sancionada cultural e literariamente. Apenas a análise de sua atividade permitirá ao tradutor neutralizá-la, “controlá-la”, no sentido psicanalítico do termo, permitindo-lhe, assim, libertar-se dessa longa tradição e recobrar a dignidade que merece esse campo da prática e do saber. Esse problema se encontra sobretudo nas línguas ditas cultas, as que mais traduzem, as que mais resistem à comoção da tradução.

²⁰¹ Jean-Marie Van der Meerschen, “Traduction française: problèmes de fidélité et de qualité”, artigo oferecido a Georges Mounin em 1986.

²⁰² A deformação, como vimos, não deve ser considerada como um erro, mas como uma tendência a apagar o original, o que acarreta uma perda.

²⁰³ *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini, 2. ed, Tubarão, Copiart, Florianópolis, PGET/UFSC, 2013, p. 64. A expressão alemã *Versagung der Übersetzung* tem sido traduzida para o francês como *défaut de traduction*. Em português, aparecem as expressões “defeito de tradução” (cf. Antoine Berman, *A prova do estrangeiro*, op. cit.) e “falha de tradução” (cf. S. Freud, “Periodicidade e autoanálise” [carta de 6 de dezembro de 1896], in: Jeffrey Moussaieff Masson (org.), *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904*, tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Imago, 1986, p. 209.) Aqui empregamos “lapso de tradução”, expressão que abarca o viés psicanalítico (como em “lapso de memória”) e, ao mesmo tempo, a ideia de falta presente em *défaut*. (N. da T.)

Se ele se interessa, em um primeiro momento, pela prosa literária, é antes de tudo por razões empíricas ligadas a seu ofício de tradutor.²⁰⁴ A prosa possui características próprias, tais como uma certa *informidade* (em relação à poesia), uma massa linguageira múltipla (o que Bakhtin chama de dialogismo no romance), às vezes uma espécie de “escrever mal”.

Consequentemente, se um dos principais problemas da tradução de poesia é respeitar a polissemia do poema, o principal problema da tradução de prosa é respeitar a polilogia informe do romance e do ensaio. Entretanto, os lapsos das traduções, de maneira geral, passam despercebidos, e é por isso que é urgente estabelecer uma analítica da tradução. E, acrescenta Berman, se colocamos como princípio que a essência da prosa é a rejeição dessa “bela forma”, na medida em que ou ela procede a uma individuação da sintaxe, por exemplo, ou à rejeição de um sentido único (na polissemia), percebe-se bem o que essas tendências têm de funesto. A terceira aba do percurso bermaniano é dedicada à análise das traduções francesas do poeta John Donne, nas quais se pode ler um programa de pesquisas sobre a maneira de pensar a tradução.

4.2. Por uma poética da tradução: Henri Meschonnic

Pode-se dizer que Antoine Berman propõe um método que representaria ao mesmo tempo a superação e a continuação de duas teorias recentes importantes: a dos polissistemas e a de Henri Meschonnic, a quem ele muito deve. De fato, junto com Léon Robel, Meschonnic é um dos raros pesquisadores franceses a proporem uma metodologia da tradução poética, e mesmo que algumas de suas afirmações possam nos parecer contestáveis,

²⁰⁴ O autor é ainda tradutor do alemão (ensaios) e do espanhol (em particular a obra do argentino Roberto Arlt).

é forçoso reconhecer a originalidade e a determinação de sua empreitada. Pode-se apresentar seu trabalho também como uma série de critérios que denunciam as deformações da tradução poética.

Em geral, a tradução de poesia é, como dissemos acima, tarefa de poetas, e isso porque poetas e poetas tradutores têm em comum, como se pode supor, uma certa relação com a linguagem.²⁰⁵ Henri Meschonnic, sem deixar de constatar essa generalização, que visa, segundo ele, a “sacralizar” a literatura,²⁰⁶ denuncia um certo número de tendências, em menor quantidade que a prosa, é certo, que visam a “anexar” a poesia. De fato, tendo em conta o caráter marcado da poesia,²⁰⁷ na medida em que toda poesia tem uma forma, está na forma, é forma, pode-se pensar que é mais difícil deformá-la ao traduzir, ao menos do ponto de vista quantitativo. Qualitativamente, percebe-se que o nível de traição é comparável, se levamos em conta o resultado. Assim, uma das principais tendências deformadoras da tradução poética é a abstração, já não no sentido da racionalização, mas no sentido do *enobrecimento*. Esse enobrecimento desemboca em uma dimensão sobrelétrica do poema. Assim, o poema “O cão sem plumas”, do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, começa pelo seguinte verso:

A cidade é passada pelo rio/como a rua é/passada por um cachorro.

²⁰⁵ Recentemente, o poeta contemporâneo francês Hubert Lucot formulou o paradoxo segundo o qual a poesia, em razão de sua especificidade, deveria ser excluída da literatura (intervenção inédita).

²⁰⁶ In: “On appelle cela traduire Celan”, op. cit., Gallimard, p. 369 et seq.

²⁰⁷ Deixaremos de lado as inúmeras definições que opõem a prosa e a poesia. A título indicativo, pode-se citar o poeta mexicano Octavio Paz, para quem “A poesia transforma radicalmente a linguagem em uma direção contrária àquela da prosa. Em um caso, à mobilidade de signos corresponde a tendência a fixar um só sentido; no outro, à pluralidade de sentidos corresponde a fixidez dos signos”, cf. “Vers et prose”, *L'Arc et la Lyre*, Gallimard, 1965, p. 85. [No Brasil: *O arco e a lira*, tradução de Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. (N. da T.)]

Aqui o verso livre é deliberadamente prosaico, uma vez que o poema faz parte do que Cabral chama “poemas pobres”, os que evocam a realidade do Nordeste brasileiro e que se opõem a poemas formalmente muito elaborados. O conjunto constitui as “duas águas” de sua poesia, como ele mesmo as chama. Literalmente, os versos poderiam ser traduzidos para o francês da seguinte maneira:

La ville est passée par le fleuve/ comme la rue est/ passée par un cabot.

Ora, a tradução²⁰⁸ proposta foi:

La ville traversée par le fleuve/ comme une rue/ traversée par un chiot.

A partir de um exemplo tão breve, podem-se notar várias entorses ao texto original. A maior delas é a supressão do verbo auxiliar em sua forma “*est*”, certamente julgada pobre demais. O artigo definido é substituído pelo indefinido, sem dúvida mais “poético”. E se é verdade que o verbo “*passer*” não é usual em sua forma passiva (em português tampouco), não é menos verdade que se trata de um verbo utilizado intencionalmente por Cabral para se referir a seu sentido ativo, como um veículo que passa por tal ou tal rua (e não a atravessa, o que seria um contrassenso: não se passa no mesmo sentido em que se atravessa; antes, se passa no sentido do comprimento...). A terceira entorse é representada pela palavra *chiot* (filhote de cão), que não é a tradução de “cachorro”. Mesmo que possa significar “filhote” em espanhol, do português para o francês a palavra se traduz como *cabot*.

²⁰⁸ Em um número da revista *Action poétique* dedicada à poesia latino-americana.

A segunda deformação corrente na tradução poética, citada caricaturalmente por Chateaubriand, é o alongamento, que é o efeito de uma explicitação, de uma clarificação. Ao contrário da tendência à abstração evocada anteriormente, ela provoca um enfraquecimento do caráter poético do texto. Pode-se tomar como exemplo:

Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas grandes cidades
E a mão de mistério que abafa o bulício,
E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe
Para uma sensação exacta e precisa e activa da Vida!...

Trata-se dos primeiros versos de “Dois excertos de odes (fins de duas odes, naturalmente)”, de Fernando Pessoa.

Literalmente, teríamos a seguinte tradução:

Ah le crépuscule, la tombée de la nuit, l'éclairage des lumières dans les grandes villes/Et la main de mystère qui étouffe le brouhaha,/Et la fatigue de tout en nous qui nous corrompt/Pour une sensation exacte et précise et active de la Vie!...

A tradução das edições Bourgois, no objetivo de clarificar o que é enigmático, nos dá:

Ah ! le crépuscule, la tombée de la nuit, les lumières qui s'allument dans les grandes villes
Et la main de mystère qui étouffe la rumeur,
Et la fatigue de tout ce qui nous ronge pour ne laisser en nous
Que la sensation aiguë, juste et précise de la Vie !...

[Ah! o crepúsculo, o cair da noite, as luzes que se acendem nas grandes cidades/E a mão de mistério que sufoca o rumor,/E a fadiga de tudo o que nos corrói para deixar em nós apenas/A sensação aguda, justa e precisa da vida!...]

Veem-se aqui duas clarificações que prejudicam muito o ritmo do poema; a primeira se explica pelo fato de que “o acender”, em português, é um infinitivo substantivado, usado com muita frequência, que denota ao mesmo tempo a coisa e seu processo. Assim, o tradutor se sente forçado a traduzi-lo por uma frase relativa (“que se acendem”). A segunda, que se explica mas não se justifica, provém do fato de que o poeta português subentende que a exaustão nos tira a capacidade de apreciar a vida de maneira exata, ideia que o tradutor se crê obrigado a acrescentar em sua tradução...

As outras tendências deformadoras são menos frequentes devido à natureza mais homogênea da poesia, embora isso não seja uma regra geral.²⁰⁹

A exemplo de Kundera, em relação à tradução francesa de Kafka,²¹⁰ Henri Meschonnic critica as traduções francesas do poeta alemão Celan.²¹¹ Diferentemente do romancista, todavia, Meschonnic se propõe construir uma teoria da tradução poética, que ele intitula “Propostas para uma poética da tradução” (p. 306 et seq.).

Para Henri Meschonnic, uma teoria da tradução poética é necessária e deve ser incluída na teoria do valor e da significação dos textos. Na medida em que a tradução é uma atividade translinguística, ela deve ser considerada no mesmo patamar que a escrita de um texto e não pode ser teorizada pela linguística do enunciado ou por uma poética formal.

Meschonnic faz questão de insistir ao mesmo tempo sobre o aspecto poético e o aspecto social da tradução, pois a escrita deriva dos dois registros e, em razão disso, para dar conta dela, é preciso fundar uma teoria translinguística da enunciação. Ademais, trata-se de considerar a tradução, tanto no

²⁰⁹ Dessa forma, vários poemas contemporâneos apresentam-se, assim como a prosa, polifônicos e heterogêneos.

²¹⁰ In: *Les Testaments traahis*, Gallimard, 1993.

²¹¹ Op. cit.

plano particular quanto no plano real, não como um produto secundário, mas como um produto de valor igual àquele do texto original. A consequência dessa afirmação diz respeito, como se vê, à questão da transparência ou não da tradução, mais em suas intenções de que em seus resultados. Em outras palavras, a questão não é tanto saber se a tradução de Chateaubriand tem ou não o mesmo valor que o original, mas contestar esse pressuposto de “modéstia”. O tradutor, segundo Meschonnic, deve assumir seu papel de criador, como fez Octavio Paz, e não se esconder atrás do original.

Por quê? Porque é impossível produzir uma tradução transparente, na medida em que haverá sempre uma outra criação, que deve ser assumida como tal e que virá se sobrepor a ela. Podemos nos perguntar aqui até que ponto Meschonnic se coloca contra as posições de Benjamin, que são, repetimos, posições filosóficas, éticas. O que ele compreende por transparência, todavia, se aproxima mais da definição que oferece Mounin, para quem uma tradução transparente é aquela que não dá a impressão de ser uma tradução. Meschonnic justifica isso pela prática. Ele preferirá usar o termo *descentramento*:

O descentramento é uma relação textual entre dois textos, em duas línguas-culturas, até a estrutura linguística da língua, sendo essa estrutura linguística um valor no sistema do texto.

De outra forma, diz Meschonnic, estaríamos em uma posição ilusória do natural, uma posição de *anexação*.

Ademais, como Léon Robel, Henri Meschonnic postula que o que é intraduzível deriva do social e do histórico, e não do metafísico (o incomunicável, o inefável, o mistério, o gênio), e se a tradução pôde ser considerada como um atividade secundária (como quer a escola de Tel-Aviv), isso se deveu à ausência de determinação que em geral a caracteriza:

Ela é a aplicação de um padrão ideológico. Seu não prestígio é o produto de seu não trabalho. Prestígio e trabalho estão em uma relação circular.²¹²

Para encerrar, a relação poética entre texto e tradução implica, segundo Meschonnic, um trabalho ideológico concreto contra a dominação estetizante (“a elegância” literária) que é marcada por uma prática subjetiva de supressões – de repetições, por exemplo (o que Kundera também nota) –, acréscimos, deslocamentos, transformações em função de uma ideia pré-concebida da língua e da literatura.

Duas estratégias dominam a tradução da poesia, que não é mais difícil que a tradução da prosa: a *poetização* (o que identificamos como escrita *sobretrípica*) e a *reescrita*, que não aparece no resultado.²¹³ É, segundo o crítico, uma materialização do dualismo.

Henri Meschonnic propõe, enfim, um critério geral que permite o descentramento da tradução, no sentido de uma homologia entre ela e a escrita. Esse critério implica a construção de um rigor não compósito, caracterizado por sua própria concordância. Isso leva a privilegiar a relação do marcado pelo marcado, do não marcado pelo não marcado, da figura pela figura e da não figura pela não figura. Isso significa dizer, em outros termos, que se a tradução é uma criação no mesmo patamar que o texto original, *ela deve manter as mesmas relações entre o que é marcado no original e o que é marcado na língua de chegada*. Vê-se, por aí, que a tradução de Chateaubriand, entre aquelas apresentadas até aqui, é aquela que

²¹² Henri Meschonnic, op. cit., t. II, p. 316 et seq.

²¹³ O que ele chama de “reescrita” é a escrita de um poeta que se sobrepõe à tradução feita por um especialista da língua: “primeira tradução palavra por palavra por alguém que conhece a língua de partida, mas que não fala o texto, em seguida o acréscimo da *poesia* por alguém que fala o texto, mas não a língua”, op. cit., p. 309 et seq.

corresponde melhor a esse critério. Para Meschonnic, a tradução-escrita só deve criar afastamentos entre língua poética e língua prática quando o afastamento existe no original.

É sob essa ótica que a crítica analisa as traduções francesas do poeta Celan. Em seu estudo, Meschonnic aponta todos os erros e traições cometidos na tradução da obra poética de Celan por André du Bouchet, Jean Daive e Jean-Pierre Burgart, contrariando, assim, o postulado de Aragon segundo o qual “para traduzir, não é o conhecimento da língua que importa: basta ser poeta”, e isso porque os três tradutores são poetas. Essa é, segundo Meschonnic, mais uma ideia mistificadora, que visa a sacralizar a literatura:

De fato, um tradutor que é apenas tradutor não é tradutor, ele é introdutor; apenas um escritor é um tradutor e, ou *traduzir é todo o seu escrever*, ou *traduzir está integrado a uma obra*. A homologia entre escrever e traduzir faz dele esse *criador* que uma idealização da *criação* não pode ver.²¹⁴

Como preparação à crítica das traduções de Celan, Henri Meschonnic propõe uma análise da escrita do poeta, condição necessária à atividade de tradução. Poderiam citar-se entre as características da obra do poeta alemão as seguintes: “a tensão em direção ao mutismo”, “o exílio em sua linguagem e sua língua”, “o lugar do hebraico”, “a linguagem como culto dos mortos”, “o trabalho metafórico”, “a irresolução dos contrários”, entre outras.

A crítica essencial que Meschonnic dirige a du Bouchet é de traduzir como se fosse um “sub du Bouchet”. Assim, o verso *Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett* – “O leito de neve sob nós dois, o leito de neve” – torna-se “*Le lit de neige dessous l’un et l’autre, le lit*” [“O leito de neve

²¹⁴ Ele distingue assim *introdução* e *tradução*, atribuindo apenas à última um valor inteiramente à parte.

sob um e outro, o leito]. Du Bouchet realiza uma *idealização* e, destruindo uma rede “que tem sua coerência metodológica”, opera outros afastamentos, tais como *omissões*, *acréscimos*, *deslocamentos não motivados*, *não concordância*, *não consistência*, mas sobretudo mudanças no mercado e no não mercado, praticando a estética da palavra sozinha, dos arcaísmos, do decalque, além da inversão e da destruição constante das relações metafóricas.

Du Bouchet reduz as repetições. Assim, *In meine, in/meine* – “na minha, na minha” – é traduzido por *dans la mienne, la mienne* [na minha, minha]. *Lass uns sie waschen/lass uns sie kämmen/lass uns ihr Aug/himmelwärts wenden* – “vamos lavá-lo, vamos penteá-lo, vamos voltar seu olho para o céu” – torna-se *Allons le laver, le peigner, tourner son œil vers le ciel* [“vamos lavá-lo, penteá-lo, voltar seu olho para o céu”], o que provoca uma perda de ritmo e uma mudança de tom. Finalmente: *Einmal/da hörte ich ihn/da wusch er die Welt* – “Uma vez, então, ouvi-o, então ele lavava o mundo” – torna-se: *Une fois, je l’entendis alors : il lavait le monde* [“uma vez o ouvi então: ele lavava o mundo”].

O crítico mostra que, ao contrário do poema de Pessoa, alongado na tradução francesa, há aqui um encurtamento, o que é também uma forma de “censura”, segundo os próprios termos de Meschonnic. Ela vai até a destruição da metáfora, como em *Augenrund zwischen den Stäben*, traduzido como *Œil rond parmi les ferrures* [Olhorredondo entre as ferragens] em vez de *Rond des yeux entre les barreaux* [Círculo dos olhos entre as grades], termo essencial à metáfora da grade da linguagem.

A poetização, tal como a apontamos em relação à tradução francesa do poema de João Cabral, também aparece ali. Assim, *Paysage aux urnes vives* [paisagem de urnas vivas] traduz *l’essence funéraire du paysage* [a essência funerária da paisagem], *aux tréfonds* [às profundezas] traduz *vers l’abîme* [em direção ao abismo], *derechef* [novamente] traduz *encore*

une fois [mais uma vez], à *douleur desquamé* [em dor escamado], *écaillé de douleur* [descascado de dor]. *Wär ich wie du. Wärest du wie ich* é traduzido por *Fusse-je pareil à toi. Toi-même, à moi* [Fosse eu igual a ti. Tu, a mim], em vez de *Si j’étais comme toi. Si tu étais comme moi* [Se eu fosse como tu. Se tu fosses como eu].

Meschonnic insiste no fato de que a linguagem de Celan é uma linguagem simples. O efeito produzido aqui é de uma irracionalização, e Meschonnic reprova o fato de que esse tradutor, ao contrário do que preconiza Mallarmé, não é um “sintaxista”, mas trabalha apenas sobre as palavras. E conclui: “A ideologia poética tem horror à palavra simples”. Ela se agrada das palavras a que Yves Bonnefoy chama “palavras do aspecto”:

Ela foge ao termo genérico de uma série. Ela mostra sua cultura e sua pesquisa. Todas as pérolas da escola estão em seu colar. Não *morar*, mas *ter sua morada*. Não *pensamentos*, mas *pensares*. Não *cair*, mas *verter*. Não *obliquo*, não: *declive*.

A isso se acrescenta que o verbo é traduzido pelo substantivo, o singular pelo plural, quando não o contrário, na intenção de anexar, jamais de descentrar. Sempre levando em conta esse critério, pode-se ver que esse nem sempre é o caso, e que algumas traduções (Octavio Paz, Baudelaire, Klossowski) abundam nesses procedimentos sem que se possa negar seu valor poético. Não se diz que as traduções de Baudelaire são superiores aos originais? Devemos queimá-las por isso? Daí o interesse em uma apresentação das diferentes tensões existentes em cada teoria e em cada tradutor.

Para melhor compreender essa análise, é útil remontar ao primeiro grande teórico do “descentramento”, Walter Benjamin, que em 1923 escreveu um dos textos mais enigmáticos e inovadores sobre a tradução. Tratava-se do prefácio à sua tradução dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire, intitulado

“A tarefa do tradutor”,²¹⁵ no qual o autor define o objeto da tradução, bem como a tarefa do tradutor. Walter Benjamin, de quem trataremos brevemente na terceira parte deste livro, deseja, por razões filosóficas, que a tradução permita entrever o original, uma vez que é apenas na assincronia entre a língua de partida e a língua de chegada que se pode perceber a existência de uma linguagem maior, da língua “pura”. A transparência, para ele, é o apagamento do tradutor, é a transparência do tradutor.

Assim, enquanto Georges Mounin, por razões um pouco diversas de Cícero, postula o mesmo que o autor latino, a saber, o respeito à língua de chegada, a inteligibilidade da tradução, Walter Benjamin ressalta o respeito pelo Outro no texto, um autor de língua e cultura estrangeiras, diferentes, portanto, da língua de chegada.²¹⁶ Mais uma vez se trata aí do debate entre o Próprio e o Outro, inaugurado pelo filósofo Michel Foucault, do direito à diferença.

A poética da tradução, por razões culturais, filosóficas, religiosas, morais, poéticas, vai interessar-se, conseqüentemente, pelo original, enquanto a estética se interessa antes pelo resultado. A poética compara, a estética aprecia. Essas duas posições dão lugar a duas abordagens distintas: de um lado, a analítica da tradução, tal como definida por Berman; do outro, a recepção da tradução, tal como definida pela escola de Tel-Aviv, para a qual a tradução é um ato secundário que se integra a um sistema mais geral e cujas leis devem ser examinadas sob um ponto de vista global, em relação com as regras da época e da sociedade. Esses dois aspectos compõem o que Berman e Ladmira chamam de tradutologia.

²¹⁵ Publicada em francês na obra *Mythe et violence*, a primeira tradução é de Maurice de Gondillac (1956) e a segunda, de Martine Broda (1991), publicada na revista *Poésie* n. 55. [Há várias traduções em português, entre as quais “A tarefa do tradutor”, tradução de Susana Kampff Lages, in: Werner Heidermann (org.), *Clássicos da teoria da tradução*, v. 1, 2. ed. Florianópolis, UFSC, 2010, p. 201-231. (N. da T.)]

²¹⁶ Ele cita Pannwitz, em “A crise da cultura europeia”, que preconiza a helenização, o afrancesamento, a anglicização do alemão, em vez do contrário.

4.3. Por uma tipologia da tradução do verso: Efim Etkind

Antes de seguir para as teorias prospectivas, seria interessante apresentar as posições de Efim Etkind desenvolvidas em *Un art en crise*.²¹⁷ Assim como Berman e Meschonnic, Etkind está a meio caminho entre as posições teóricas descritivas e as teorias prospectivas, mas sua posição apresenta a vantagem de um certo “descentramento” em relação às teorias francesas. Na contramão, ele é sem dúvida o único teórico contemporâneo a preconizar a tradução, em francês, do verso pelo verso.

A partir de uma descrição de diversas traduções poéticas, com efeito, Efim Etkind postula a possibilidade de traduzir poesia de maneira a verter seu conteúdo em sua forma (a reescrever, portanto). O autor lamenta a “crise do verso” que impede os tradutores franceses de traduzirem poesia em formas poéticas adequadas, manifestando dessa forma uma espécie de indiferença por qualquer poesia que não seja francesa. Ele também reconhece que os próprios poetas franceses já não escrevem em versos marcados.²¹⁸

Seu postulado é o seguinte:

Se, ao passar o poema para outra língua, conservam-se apenas o sentido das palavras e as imagens, se se deixam de lado os sons e a composição, não sobrá nada do poema (p. 11).

A partir dessa constatação, Efim Etkind propõe uma tipologia das traduções e dos tradutores. A razão do fracasso da tradução poética na França, segundo ele, consiste na *racionalização sistemática* operada pelos tradutores sobre o original (p. 13).

²¹⁷ *Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'homme, 1982.

²¹⁸ Embora o alexandrino não esteja de fato morto, se concordamos com as hipóteses de Jacques Roubaud em *La vieillesse d'Alexandre*, Maspero, 1978.

A leitura sistemática das edições recentes, que os tradutores geralmente acompanham de prefácios dedicados a expor seus princípios de trabalho, levou o crítico a distinguir os seis seguintes tipos de tradução poética:

- *A tradução-informação (T-INFO)*

Ela visa a dar ao leitor uma ideia geral do original. Pode-se, segundo Etkind, enunciar como regra que a T-INFO é da prosa; ela permanece aquém da pretensão estética. Ela é, por definição, antiartística e existe apenas em razão de uma “incompreensível inércia intelectual”, da qual fazem prova as traduções francesas dos textos de Goethe, Novalis, Schiller.

- *A tradução-interpretação (T-INT)*

Ela combina a tradução com a paráfrase e a análise. Ela é a auxiliar dos estudos históricos e estéticos. M^{me} de Staël ofereceu o modelo dessa tradução em sua obra *Sobre a Alemanha* (1810), que conservou toda a sua dimensão. Depois de haver exposto o tema e oferecido, por meio de citações, amostras do texto,²¹⁹ M^{me} de Staël julga a forma poética do original, que ela considera intraduzível em francês:

[...] todas as imagens, todos os ruídos, em relação com a situação da alma, são maravilhosamente expressos pela poesia: as sílabas, as rimas, toda a arte das palavras e de seus sons é empregada para provocar o terror. A velocidade dos passos do cavalo parece mais solene e mais lúgubre que a lentidão de uma marcha fúnebre...

É desse tipo, segundo Etkind, que deriva a tradução que Baudelaire fez de “The Raven”, de Edgar Allan Poe: uma prosa acompanhada de comentários.²²⁰

²¹⁹ A autora se refere ao poema “Lenore”, de Bürger. (N. da T.)

²²⁰ Posição muito diferente da nossa.

- *A tradução-alusão (T-ALLUS)*

“Ela se propõe somente a sacudir a imaginação do leitor, que terá apenas de terminar o esboço”. Assim, segundo Etkind, “não é raro ver os tradutores rimarem apenas os quatro ou os oito primeiros versos conforme o original, como que para orientar o espírito do leitor na direção correta”. Uma das traduções (de 1967) do poema de Alexandre Blok “Os passos do comandante” (1914) oferece rimas apenas no primeiro quarteto, deixando a sequência sem rimas:

Assourdi par les cris de l'ennemi,
Je n'ai pas livré le blanc étendard.
Tu passes par les chemins de la nuit,
Nous sommes seuls tous les deux aux remparts...

A T-ALLUS encontra um excelente exemplo nas traduções da poesia inglesa. Assim, “The Rime of the Ancient Mariner” [A balada do velho marineiro], de S. T. Coleridge, traduzido por Henri Parisot em 1966, começa assim:

Cest un marin très vieux;
Avisant trois passants, il arrête l'un d'eux :
Par ta longue barbe grise et ton oeil brillant,
Dis-moi, pourquoi viens-tu m'arrêter maintenant?

Etkind nota que a ordem das rimas parece seguir o esquema AABB, mas que já a partir da segunda estrofe o poema será traduzido em versos brancos. O leitor deverá retificá-lo conforme sua própria imaginação:

De la maison du Marié les portes sont
Ouvertes; et je suis de ses proches parents ;
Les convives sont là, et déjà Ton festoie ;
Allons! n'entends-tu pas ce joyeux tintamarre...

De acordo com Etkind, o leitor passará deslizando pela estrofe inicial, mas, passando à sequência, ele experimentará um sentimento correspondente à *decepção da expectativa*, fenômeno que não havia sido previsto pelo autor. Na verdade, recorre-se à T-ALLUS *por desencargo de consciência*, e não para obedecer às exigências de um programa estético qualquer que seja (p. 19).

• *A tradução-aproximação (T-APPROX)*

Segundo uma formulação bastante sarcástica de Etkind, ela “aparece quando o autor do texto francês está convencido, antes mesmo de começar a trabalhar, de que ele não conseguirá traduzir”. Em geral, esse tipo de tradutor se desculpa por antecipação em um prefácio, e encontramos um exemplo característico dessa “restrição” no aviso ao leitor da *Antologie de la poésie russe: la renaissance du XXe siècle*.²²¹ Citamos o tradutor da antologia:

Em relação à tradução, nossa única preocupação é a desta antologia: uma fidelidade escrupulosa ao sentido do original, único aspecto de um poema que se pode verter sem traí-lo em excesso. Ora, é evidente que o sentido de um poema é dado tanto pela significação das palavras quanto pelo ritmo e pelo tecido musical. Mas recriar um poema em sua indivisível unidade, em sua totalidade, é um milagre que só seria acessível a um poeta.

O tradutor se pergunta, em seguida, se tal milagre é possível entre poesia russa e francesa, “dada a disparidade profunda dos sistemas prosódicos”:

²²¹ Trata-se de coleção bilíngue publicada pela Aubier-Flammarion em 1970, organizada por Sophie Laffite a partir de seleção de Nikita Struve. A tradução foi feita por esta última, à exceção de três poemas de Pasternak, que ela tomou ou adaptou das versões de Michel Acouturier. (N. da T.)

Assim, abordamos a tradução sem pretensão e sem uma ideia pré-concebida; tomando toda liberdade em relação às regras prosódicas, acolhendo a rima quando ela vinha, sem subordinar a ela a exatidão, buscando sempre que possível conservar algo do ritmo ou, pelo menos, do movimento do original. Claro, a Antologia em questão é destinada sem dúvida ao uso dos estudantes, mas então se trata apenas de um texto auxiliar, *sem nenhuma pretensão a qualquer mérito literário*.²²²

Em relação a “conservar algo do ritmo”, Etkind afirma que “a rima não é um pingente que vem tilintar no fim do verso, ela é o princípio da composição do poema e está em primeiro plano na composição em estrofes”. Ele acrescenta que “uma rima de encontro (de acaso?) não aproxima o original: ao contrário, ela o afasta, porque dá uma falsa ideia da composição”. No poema já citado de Blok, o ritmo só é conservado no terceiro verso:

Que vaut ta liberté, inutile désormais...

Lamentado a incapacidade do tradutor, Etkind propõe uma solução que teria sido mais feliz, e é nisso que ele se distingue de muitos críticos que condenam sem propor outra tradução no lugar:

Pesant, épais, le rideau de l'entrée ;
À la fenêtre, brume et nuit.
Ta liberté désormais te répugne,
Don Juan : tu as connu la peur.

(1974)

²²² E. Etkind nem sempre oferece a versão russa.

É preciso, portanto, conservar o ritmo como todo o resto, rima, sistema de imagens, estrutura fonética. Na arte, não há meio termo: ou tudo ou nada.

O caráter das duas prosódias, russa e francesa, de impossível sobreposição, não poderia constituir, não mais que qualquer outro fato puramente linguístico, um obstáculo à tradução. Isso porque não são o iambo ou o anfibráco da prosódia sílaba-tônica que devem ser reproduzidos, mas o que essas formas métricas servem para expressar.

Pode-se sempre encontrar um esquema métrico mais ou menos próximo daquele do original... A prova é que os alemães e os russos traduziram admiravelmente em suas línguas Homero, Ésquilo, Safo, Alceu, Virgílio, Catulo, Horácio, Juvenal. Há entre a versificação russa, tônica, e a versificação polonesa, silábica, uma diferença fundamental de princípio: ela não impediu Julian Tuwim de fazer uma excelente tradução de *Eugênio Oneguim*, de Pushkin, nem Severin Pollack de recriar, de maneira bastante satisfatória, a poesia de Anna Akhmatovã, Mandelstam, Tsvetaieva, Pasternak.

Do outro lado, a diferença entre o sistema silábico e o sistema tônico não impediu os poetas russos de traduzir André Chénier, Évariste Parny (Pushkin), Auguste Barbier (Benediktov, Antokolski), Baudelaire, Verlaine, Rimbaud.

• *A tradução-recriação (T-R)*

“Ela recria o conjunto, conservando a estrutura do original”. Etkind se junta aqui a outros críticos, como Jiří Levý,²²³ para quem não é possível traduzir sem perdas:

²²³ Citado por Jacqueline Risset, prefácio à sua tradução de *A divina comédia*, de Dante Alighieri, Flammarion, 1985.

A T-R não é possível sem sacrifícios, sem transformações, sem adições: mas toda a arte do tradutor consiste precisamente em não fazer sacrifícios além do necessário, a tolerar as transformações apenas se elas permanecerem no âmbito preciso e restrito do sistema artístico em questão, a não fazer adições a menos que elas não ultrapassem as fronteiras do mundo estético do poeta.

Assim, a tradução que se segue de um poema de Pasternak é uma verdadeira recriação do original:

Août

Прощай, лазурь преображенская
И золото второго Спаса
Смягчи последней лаской женскою
Мне горечь рокового часа.

Прощайте, годы безвременщины,
Простимся, бездне унижений
Бросающая вызов женщина!
Я — поле твоего сражения.

Прощай, размах крыла
расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство

Boris Pasternak

Adieu, l'or et l'azur de ce beau jour
Où dans sa gloire a paru le Sauveur.
Verse le baume du dernier amour
À l'amertume de la dernière heure.

Adieu, sombres années, temps d'affliction.
Séparons-nous, ô femme qui défies
Les précipices de l'humiliation.
Je suis le champ du combat de ta vie.

Adieu, l'essor de l'aile
déployée,
L'obstination d'un vol sans obstacles,
Et l'univers au verbe révélé,
La création, et le don des miracles.

Michel Acouturier, 1956

Aqui nos encontramos diante de transformações ditadas pelo original e autorizadas pelo contexto geral de toda a poesia de Pasternak, o que prova muito bem a possibilidade de se traduzir do russo para o francês.

Ainda segundo Etkind, “esse aspecto da atividade tradutora permite de fato dar a um mesmo texto numerosas, e até mesmo inúmeras variantes:

a tradução mais fiel ao original é necessariamente subjetiva”. Se é verdade que “uma obra de arte permanece um pedaço de realidade visto através de um temperamento” (Émile Zola), então a tradução artística, sendo ela uma obra de arte, está sujeita à mesma lei: ela sempre representa “uma obra poética vista através de um temperamento”.

Como prova, duas traduções de um poema de Pasternak realizadas por dois poetas diferentes:

A	B
Mais l'âge est comme une autre Rome,	Or, être vieux, c'est Rome qui
Quand, lasse un jour de boniments,	Au lieu des chars et des échasses
Au lieu de lecture elle somme	Exige non la comédie
L'acteur de mourir, et vraiment.	Mais que la mise à mort se lasse.
	1957
	Elsa Triolet, 1965

O tradutor A,²²⁴ quando traduziu esse poema, que fala da tragédia da velhice, não tinha ainda 25 anos. O tradutor B tinha 69 anos em 1965. Eles sentiram de maneira diferente, portanto, as imagens e os ritmos de Pasternak. Fatores como a idade, segue Etkind, importam para a tradução: “Pode-se mesmo dizer que tudo conta, o gênero, a idade, o estado físico, o temperamento, a experiência vivida, se o tradutor está apaixonado, se tem ciúmes, se está alegre ou soturno, se está em seu país ou no exílio, se teve sucesso na vida. Um verdadeiro texto poético recebe sua coloração dessas nuances.” E acrescenta, um pouco ingenuamente, que “é impossível evitar o subjetivismo”, e que, portanto, só a tradução-recriação importa.

Aqui, ele converge com a formulação proposta por Léon Robel, que examinaremos no capítulo seguinte:

²²⁴ Etkind não dá a versão original nem o nome do tradutor A, *Un art en crise*, Lausanne, L'Âge d'home, 1982, p. 25.

Não é, portanto, legítimo chamar de tradução poética (ao menos da poesia russa para o francês) aquilo que visa a restituir o conteúdo denotativo do poema original, tampouco aquilo que se empenha em calcar antes de tudo seus traços de versificação, ou em transplantar (como no método preconizado por Michel Deguy) os traços de língua não significantes para se chegar a um verdadeiro *desregramento de todos os sentidos*. Reservamos o termo *tradução poética* à operação por meio da qual se re-produz o que chamamos de estrutura profunda, fonossemântica do poema russo em francês.

Sempre sustentando a posição de Léon Robel, Etkind põe o foco sobre as três variantes de hipertexto consideradas sob o ponto de vista da crítica francesa. Esta, com efeito, distingue há muito tempo *tradução, imitação e adaptação*. A imitação pode, é certo, levar a um afastamento do original. Às vezes, o que se convinha chamar *adaptação*, ainda na época de Houdar de La Motte, é uma tradução no sentido pleno do termo. A imitação é a tradução que leva ao afastamento do original e que inclui uma obra nova (ponto de vista defendido por Michel Deguy) “em um conjunto que pertence mais ao tradutor-poeta que ao autor do original”. Em outros termos, a tradução-imitação.

- *A tradução-imitação (T-I)*

“Ela aparece às vezes na obra de poetas autênticos, que não buscam de forma alguma recriar o original e que se preocupam muito mais em se expressarem eles mesmos”. Pensamos em Du Bellay. Assim, diz Etkind, em alguns versos do jovem Verlaine, por exemplo, na miniatura intitulada “*Imité de Cicéron*” (1862), os oito versos de Cícero se tornam 12, as imagens são substancialmente modernizadas, o hexâmetro antigo, não rimado, se torna dodecassílabo, com rimas cruzadas (ABAB). Eis, em Cícero, o princípio (*De divinatione*, cap. I, XLVII, 106):

Hic louis altisoni subito pinnata satelles
 Arboris e trunco serpentis saucia morsu,
 Subigit, ipsa feris transfigens unguibus, anguem
 Semianimum et uaria grauiter ceruice micantem...

Segundo o crítico, Verlaine não tinha a intenção de recriar o poema de Cícero. Imitando-o, ele fazia uma obra pessoal.²²⁵

Un serpent, s'élançant du tronc creux d'un vieux chêne
 Darde son noir venin sur l'aigle ami des dieux.
 Le noble oiseau s'abaisse et sa serre hautaine
 A bientôt châtié le reptile odieux.

La bête, qui tordait ses anneaux avec gloire,
 À son tour est blessée au flanc et le bec d'or
 Du roi des airs, tout rouge encore de sa victoire,
 Déchire en vingt tronçons son adversaire mort.

Ayant bien satisfait ses vengeances sublimes
 Et bien rassasié son œil de sang vermeil,
 L'aigle alors jette au loin ses dépouilles opimes
 Et, l'aile ouverte au vent, vole vers le soleil.

Este é um poema de Verlaine. Quais são, portanto, as diferenças fundamentais entre a tradução-recriação e a tradução-imitação?

A T-R conserva a estrutura do original; a T-I cria para si uma nova, que não é de forma alguma equivalente à do original.

A T-R reproduz o sistema das imagens do original; a T-I o transforma para adaptá-lo a seu próprio registro, sem se preocupar com a veracidade histórica e estética.

²²⁵ Compreende-se mal, aqui, a distinção estabelecida entre “recriar” e “obra pessoal”.

A T-R dá origem a um todo adequado ao texto de partida; a T-I produz um todo novo, sujeito a regras diferentes e até mesmo a uma ideia diferente.

Em toda a massa das traduções poéticas publicadas na França, bem como na Bélgica, na Suíça, no Canadá, conclui Etkind, a T-R (o tipo V) ocupa apenas um lugar ínfimo: nem dois ou três por cento. “As T-INFO e as T-ALLUS representam, em relação às outras, uma maioria esmagadora: esse fato sozinho atesta a profundidade da crise atual da tradução poética.” Trata-se de uma verdadeira crise da desfuncionalização.

Na nossa opinião, embora a classificação proposta por Efim Etkind apresente um interesse indiscutível para a tradutologia, a partir de seus critérios não se pode evitar a seguinte pergunta: Delille (adaptação?) seria mais criativo que du Bellay (imitação)? Isso reforça a ideia de que as traduções *bem-sucedidas* apresentam limiares de resistência à análise, da mesma forma que os textos poéticos *bem-sucedidos*.²²⁶

A explicação de tal estado de coisas é que, segundo Efim Etkind, na França, a poesia moderna abandonou o verso. Para o crítico, com efeito, a poesia conheceu dois inícios na França, o primeiro deles na Idade Média:

[...] quando foram lançadas as bases do silabismo clássico, com a estrutura correspondente do verso e da estrofe; depois, no século XX, quando essas estruturas foram abandonadas, tornando-se até objeto de zombaria. Com seus princípios característicos de *isocronia*, de composição simétrica fundada sobre o *equissilabismo*, com suas rimas finais e interiores, decretou-se que tudo o que se referia às antigas formas era contrário ao gosto de hoje, que eram “versos de versejador”. A única poesia autêntica era o verso livre: liberto de todos os moldes métricos impostos de fora.

²²⁶ Assunto que não discutiremos no presente volume.

Esse fato representa assim “a negação absoluta de toda a herança clássica e de todas as suas formas”, o que constitui uma má revolução, que o autor atribui ao desejo de abolir tudo, característico das revoluções francesa e russa.²²⁷ Na verdade, para Etkind, são as revoluções derrotadas as mais inovadoras.²²⁸ Nos limites estreitos da sua área, acrescenta, o verso livre do século XX apresenta todos os sinais de uma revolução: ele surge *ex nihilo*.

O verso clássico desmorona sob o peso das conotações livrescas: impossível escrever uma linha, e menos ainda uma frase, sem que logo se apresentem ao espírito longas séries de reminiscências escolares, citações e comentários transmitidos de geração em geração. Essa herança acumulou-se durante mais de quatro séculos: estamos cansados de tantos laços culturais, a realidade viva está oculta. Liberar a vida dos aluviões culturais que a recobrem, essa é a aspiração essencial do verso livre. Paul Valéry, que teve seu papel ali, evoca a recusa total da antiga tradição clássica a partir dos anos 1890.

Esta *revolução* (ligada à descoberta do inconsciente por Freud, ao surrealismo, à enorme difusão do verso livre) estendeu-se a todos os campos da literatura e, conseqüentemente, à tradução. Mas se, na poesia, o verso livre esteve na origem de uma certa renovação, na tradução, ele agravou uma crise já bastante avançada. Etkind se une aqui às posições do grande tradutor e poeta brasileiro Augusto de Campos (do grupo *Noigandres*):

²²⁷ “Elas não se contentaram em abolir as instituições políticas. Suprimiram também os estilos artísticos, as crenças, as modas, os hábitos de linguagem, a escrita, a conduta, os penteados, as maneiras de viver, os costumes, as relações em casal...” E. Etkind, *Un art en crise*, Lausanne, L'Âge d'home, 1982, p. 28.

²²⁸ “Lembremos a importância, para a arte francesa, das revoluções fracassadas de 1830 e de 1848 (o romantismo inovador de Barbier, Hugo, Delacroix), que foram bem mais importantes que aquela, vitoriosa, de 1789-1793. A Comuna de Paris mostrou-se ainda mais fecunda: na arte, foi Rimbaud”, *Un art en crise*, Lausanne, L'Âge d'home, 1982, p. 27-29.

Na tradução, libertar-se das associações culturais implica tirar todo o sentido dessa atividade artística: a tradução, e antes de tudo a de poesia clássica, não pode suprimir apenas com um risco a história da cultura sem suprimir a si mesma.²²⁹

4.4. “Die Lore Lay”, de Brentano, por Guillaume Apollinaire

Die Lore Lay	La Loreley
Zu Bacharach am Rheine	À Bacharach il y avait
Wohnt' eine Zauberin;	une sorcière blonde
Sie war so schön und feine	
Und riss viel Herzen hin.	
Und brachte viel zuschanden	Qui laissait mourir d'amour
Der Männer rings umher:	tous les hommes à la ronde
Aus ihren Liebesbanden	
War keine Rettung mehr.	
Der Bischof liess sie laden	Devant son tribunal
Vor geistliche Gewalt –	l'évêque la fit citer
Und musste sie begnaden,	D'avance il l'absolvit
So schön war ihr' Gestalt.	à cause de sa beauté.
Er sprach zu ihr gerührt:	Ô belle Loreley
“Du arme Lore Lay!	aux yeux pleins de pierreries,
Wer hat dich denn verführet	De quel magicien
Zu böser Zauberei?” –	tiens-tu ta sorcellerie ?
“Herr Bischof, lasst mich sterben,	Je suis lasse de vivre
Ich bin des Lebens müd’,	et mes yeux sont maudits
Weil jeder muss verderben,	Ceux qui m'ont regardée
Der meine Augen sieht.	évêque en ont péri.

²²⁹ Efim Etkind, *Un art en crise*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 29.

Die Augen sind zwei Flammen,
Mein Arm ein Zauberstab
O legt mich in die Flammen!
O brechet mir den Stab!”

“Ich kann dich nicht verdammen,
Bis du mir erst bekennt,
Warum in deinen Flammen
Mein eignes Herz schon brennt!”

“Herr Bischof, mit mir Armen
Treibt nicht so bösen Spott,
Und bittet um Erbarmen
Für mich den lieben Gott!

Ich darf nicht länger leben,
Ich liebe keinen mehr
Den Tod sollt Ihr mir geben
Drum kam ich zu Euch her.

Drei Ritter lässt er holen:
“Bringt sie ins Kloster hin,
Geh, Lore! – Gott befohlen
Sei dein berückter Sinn.

Du sollst ein Nönnchen werden,
Ein Nönnchen schwarz und weiss
Bereite dich auf Erden
Zu deines Todes Reis“

Mes yeux ce sont des flammes
et non des pierreries
Jetez jetez aux flammes
cette sorcellerie.

Je flambe dans ces flammes
ô belle Loreley
Qu’un autre te condamne
tu m’as ensorcelé.

Évêque vous riez
Priez plutôt pour moi la Vierge
Faites-moi donc mourir
et que Dieu vous protège

Mon amant est parti
pour un pays lointain
Faites-moi donc mourir
puisque je n’aime rien.

Mon cœur me fait si mal
il faut bien que je meure
Si je me regardais
il faudrait que j’en meure.

Mon cœur me fait si mal
depuis qu’il n’est plus là
Mon cœur me fit si mal
du jour où il s’en alla.

L’évêque fit venir
trois chevaliers avec leurs lances
Menez jusqu’au couvent
cette femme en démence.

Va-t-en Lore en folie
va Lore aux yeux tremblants
Tu seras une nonne
vêtue de noir et blanc.

Zum Kloster sie nun ritten,
Die Ritter alle drei,
Und traurig in der Mitten
Die schöne Lore Lay.

“O Ritter, lasst mich gehen
Auf diesen Felsen gross!
Ich will noch einmal sehen
Nach meines Lieben Schloss!

Ich will noch einmal sehen
Wohl in den tiefen Rhein
Und dann ins Kloster gehen
Und Gottes Jungfrau sein.”

Es binden die drei Reiter
Die Rosse unten an
Und klettern immer weiter
Zum Felsen auch hinan.

Die Jungfrau sprach: “Da gehet
Ein Schifflin auf dem Rhein;
Der in dem Schifflin stehet,
Der soll mein Liebster sein!

Mein Herz wird mir so munter,
Er muss mein Liebster sein!”
Da lehnt sie sich hinunter
Und stürzet in den Rhein.

Puis ils s’en allèrent
sur la route tous les quatre
La Loreley les implorait
et ses yeux brillaient comme des
[astres.

Chevaliers laissez-moi
monter sur ce rocher si haut
Pour voir une fois encore
mon beau château.

Pour me mirer une fois encore
dans le fleuve
Puis j’irai au couvent
des vierges et des veuves.

Là-bas le vent tordait
ses cheveux déroulés
Les chevaliers criaient
Loreley Loreley.

Tout là-bas sur le Rhin
s’en vient une nacelle
Et mon amant s’y tient
il m’a vue il m’appelle

Mon cœur devient si doux
c’est mon amant qui vient
Elle se penche alors
Et tombe dans le Rhin.

Pour avoir vu dans l’eau
La belle Loreley
Ses yeux couleur du Rhin
ses cheveux de soleil.”

Se, para Antoine Berman, o tradutor exemplar é Chateaubriand, Etkind prefere Apollinaire, tradutor de Brentano. Com efeito, mesmo que ele tome liberdades, alterando o esquema das rimas, Apollinaire chega, de maneira bastante eficaz, a reconstituir a famosa balada alemã. Etkind nota que, embora as duas primeiras estrofes estejam encurtadas em relação ao original, as estrofes 6 e 7 são traduzidas de maneira ainda mais precisa que as outras: elas conservam as repetições do original, bem como as rimas dos quatro versos – duas delas tornando-se, em Apollinaire, rimas interiores – e até mesmo a pulsão rítmica do trimetro iâmbico. Ele segue: “Esse diálogo de balada, seu caráter folclórico, com suas repetições insistentes, são reproduzidos por Apollinaire da maneira mais convincente do mundo, embora de fato inabitual na poesia francesa.”

Na sequência do poema, Apollinaire retoma as repetições, o que aproxima sua tradução das canções populares francesas, ao mesmo tempo em que guardam uma atmosfera germânica. E quando Apollinaire se permite liberdades, ele se inspira nos modelos do romance medieval francês, o que cria um sincretismo medieval e, ao mesmo tempo, moderno (estrofes 14-16). Os tormentos de Loreley, que decidiu morrer, expressam-se no texto francês pelos deslocamentos da pausa; a cesura, perfeitamente regular até aqui, desaparece de repente: ora, essa cesura, que provinha na verdade de uma cisão do verso em dois, é substituída de forma feliz por um “cavalgamento [*enjambement*] enérgico”.

Compreende-se que esta magnífica tradução convém a Etkind, uma vez que ela consegue, como define Fedorov,²³⁰ conciliar o sentido e a eficácia estilística. A questão que temos o direito de colocar é: em que medida ela não ilustra *todas* as teorias aqui contempladas?

²³⁰ Para Fedorov, “uma tradução é equivalente se ela verte totalmente o conteúdo semântico do original e se, diante dele, ela estabelece uma correspondência funcional e estilística perfeita”, in: *Fondements d’une théorie générale de la traduction*, p. 151, citado por Jean-Marie Van Meerschen, op. cit.

As teorias prospectivas

Se a exposição das teorias *prescritivas* e *descritivas* não impõe grandes problemas, uma vez que as primeiras foram desenvolvidas com clareza pelos próprios autores e as segundas constituem o objeto de uma leitura metodológica ou de uma classificação cujo objeto é identificável, encontraremos mais dificuldades para classificar e descrever as teorias *prospectivas*. Com efeito, segundo as primeiras, *deve-se* traduzir de maneira elegante, tendo em vista a língua de chegada e o seu público; ou, em vez disso, *deve-se* traduzir *ao pé da letra* o texto original, religioso (posição da Idade Média) ou profano (posição religiosa). Conforme as segundas, a tradução é resultado de uma série de procedimentos (linguísticos, estéticos ou ideológicos) a serem descritos de maneira *objetiva* (para a linguística) ou deliberadamente *subjetiva*, segundo sua própria definição da tradução (para a poética, a hermenêutica). As primeiras apresentam-se mais sobre o plano diacrônico (histórico), e as segundas, sobre o plano sincrônico (contemporâneo). No que diz respeito ao terceiro tipo de teorias, a tarefa é mais árdua, uma vez que se trata de racionalizar ou de classificar os programas de tradução que emanam dos tradutores, eles mesmo em busca de uma definição do campo. Nesse sentido, elas poderiam também ser chamadas de *programáticas*, não na acepção prescritiva ou didática (negativa ou positiva) do termo, mas no sentido em que a tradução constitui uma atividade aberta e, por que não?, artística.

A solução mais fácil consistiria em pensar que são teorias que não pertencem nem a um nem a outro grupo. O problema, todavia, não é tão simples, uma vez que se encontram posições antitéticas ou situações aporéticas²³¹

²³¹ Assim, Haroldo de Campos serve-se do “aparato” benjaminiano para analisar a tradução poundiana do poema “Gongyla”, mas traduz com frequência segundo seus próprios critérios “transcriativos”.

em um mesmo teórico da tradução, que além disso é tradutor. É evidente que as teorias programáticas incluem essencialmente as posições dos autores modernos (séculos XIX e XX).

Assim, como vimos, se Antoine Berman situa-se dentro da tradição descritiva quando enumera as tendências deformadoras da tradução etnocêntrica, ele também se mostra prescritivo quando define as tarefas da tradutologia, ou prospectivo, segundo nossa nomenclatura, quando realiza uma crítica aberta e não normativa das traduções de John Donne para o francês e para o espanhol.²³²

Da mesma forma, Efim Etkind pode assumir as três posições, uma vez que ele *prescreve* a predominância do aspecto formal da poesia a ser traduzida sobre o aspecto puramente semântico, ao mesmo tempo em que realiza a *descrição* de diversas traduções,²³³ o que faz *preconizando* uma maneira de traduzir (que se aproximaria da arte).

Henri Meschonnic, por sua vez, poeticista e tradutor, fornece as bases de uma poética descritiva das traduções, ao mesmo tempo em que denuncia aquelas que são regidas por um esquema ideológico (anexionista) pré-estabelecido (atitude ao mesmo tempo descritiva e prescritiva), sustentando, ademais, uma teoria da tradução como leitura/escrita.

Resolvemos assim subdividir as teorias prospectivas segundo duas tendências²³⁴ consideradas essenciais, a saber:

²³² *Pour une critique de la traduction*: John Donne, Paris, Gallimard, 1995.

²³³ Cf. cap. precedente.

²³⁴ Para George Steiner, as teorias, inseparáveis da prática, se subdividem igualmente em três grupos: a primeira, a tradução literal (cuja definição data do século XII), que vai até Dryden, 1680; a segunda, “imensa zona média” da “translação”, que preconiza um “enunciado fiel, todavia autônomo”; e a terceira, na qual o crítico estadunidense agrupa “imitação, recriação, variação e interpretação paralela”. *Après Babel*, Albin Michel, 1978, p. 238. [No Brasil: *Depois de Babel*: questões de linguagem e tradução, tradução de Carlos Alberto Faraco, Curitiba, Ed. UFPR, 2005.]

- a corrente neoliteralista, a partir do século XIX²³⁵ (Benjamin, Meschonnic, Berman, ilustrada por Chateaubriand, Mallarmé para Edgar Allan Poe, Hölderlin para Sófocles, Pierre Klossowski para a *Eneida*, Michel Deguy para Safo, Jacqueline Risset para Dante Alighieri); e
- a corrente T-R da Tradução-Recriação.²³⁶

Essa classificação não significa que à primeira corrente pertenceriam traduções não criativas, mas simplesmente que o resultado obtido não parte do mesmo projeto, mas, ao contrário, de uma intenção deliberada de se *colar* à letra do texto original. É preciso acrescentar aqui, ademais, que a *recriação* pode ou não optar pela manutenção da estrutura fonossemântica do texto de partida, o que permite incluir na mesma tendência as duas categorias definidas por Efim Etkind, a T-R propriamente dita e a T-I (Tradução-Imitação, aquela que não mantém a estrutura do original), frequentemente confundidas, se não na mesma tradução, ao menos em um mesmo tradutor.

Na primeira categoria de tradutores-recriadores incluem-se todos aqueles que partem do princípio de que a estrutura inicial pode ser mantida (a prosódia, o ritmo, as assonâncias). Aqui temos o exemplo de Léon Robel, para quem, lembramos, a tradução deve conservar (ou recriar) o aspecto fonossemântico do original. Podem-se considerar como tais, entre tantas outras, as traduções propostas por Goethe, por Fernando Pessoa para Edgar Allan Poe, por Octavio Paz, por Yves Bonnefoy para Shakespeare, mas também por Haroldo ou Augusto de Campos quando seguem o *método* de Maiakóvski.²³⁷

²³⁵ Não serão consideradas aqui as traduções religiosas da Idade Média.

²³⁶ Etkind identifica como Tradução-Recriação somente aquela que recria o conjunto do texto, conservando a estrutura do original, cf. capítulo precedente.

²³⁷ Há tradutores difíceis de classificar, como Philippe Jaccottet, por exemplo.

Embora na França as duas primeiras tendências sejam dominantes entre os tradutores novos,²³⁸ é forçoso reconhecer no panorama mundial atual tradutores *livres*, cujo objetivo é criar um novo texto na língua de chegada, frequentemente de *peso* igual, mas algumas vezes de peso superior²³⁹ ao do texto original. Pode-se chamar essa corrente de *transcriadora*,²⁴⁰ da qual tomaremos como epígonos o estadunidense Ezra Pound – em quem George Steiner, especialista mundial da tradução, vê o maior tradutor de todos os tempos – e os tradutores concretistas brasileiros (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari). É evidente que essa classificação, estabelecida por razões metodológicas, privilegia a posição dominante de cada corrente, sendo que todas as posições podem se confundir. Dentro desta terceira corrente, nos deparamos com traduções que passam frequentemente por um *desvio* e sempre por *transformações* do original. Segundo Etkind, são traduções que se dão uma nova estrutura,²⁴¹ diferente da original.

1. A corrente literalista

Segundo Antoine Berman, em seu artigo “Chateaubriand traducteur de Milton”,²⁴² quando Chateaubriand publica, em 1836, sua tradução do Paraíso

²³⁸ Tudo é relativo, uma vez que, como já apontamos, na França, a maior parte dos tradutores permanecem *clássicos*.

²³⁹ Cf. a hipótese de Haroldo de Campos em seu prefácio à tradução do *Fausto*, de Goethe: “Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original”, in: “Translucifération”, *Ex*, n. I, Aix-en-Provence, 1985. [Citado em francês pela autora. Texto original: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 209. (N. da T.)]

²⁴⁰ Que Etkind chama T-I (tradução-imitação), *Un art en crise*, Lausanne, L’Âge d’home, 1982., p. 27.

²⁴¹ Sob sua ótica, a T-R deve ser posta no topo da hierarquia.

²⁴² *Tours de Babel*, T.E.R., 1985, p. 109.

perdido de Milton, a França está em pleno período romântico, o que significa duas coisas: em primeiro lugar, que a penetração dos romantismos inglês e alemão desloca o movimento da tradução em direção aos particularismos das culturas estrangeiras; em segundo lugar, que a tradução se torna uma atividade valorizada.²⁴³ Segundo Victor Hugo:

Eles (os tradutores) sobrepoem os idiomas uns aos outros e, às vezes, pelo esforço que fazem para trazer e alongar o sentido das palavras às acepções estrangeiras, eles aumentam a elasticidade da língua. Com a condição de não ir até a ruptura, essa tradução sobre o idioma o desenvolve e o amplia.²⁴⁴

Essa abertura para o estrangeiro foi preparada também por eventos históricos tais como a Revolução e o Império, que estiveram na origem do exílio de diversos escritores franceses, entre os quais Benjamin Constant, Rivarol, Jacques Delille, Joseph de Maistre – o inspirador de Baudelaire –, M^{me} de Staël e o próprio Chateaubriand, que se interessa então pela cultura inglesa, como o atesta seu *Ensaio sobre a literatura inglesa*. A descoberta da relatividade cultural acarreta uma nova maneira de pensar a tradução, fiel, sobre a qual se apoia Antoine Berman com o objetivo de propor os seguintes princípios:

O fundamento da fidelidade (literalidade) do tradutor é extraliterário: ele deriva ao mesmo tempo da ética, da poética e, no presente caso (Chateaubriand), da religiosidade.

O ponto seguinte para o qual Antoine Berman chama a nossa atenção é o fato de que a tradução de Chateaubriand não é a primeira do *Paraíso perdido*

²⁴³ Cf. também Milton, *Paradise Lost*, dir. Louis L. Martz, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1966.

²⁴⁴ *Ibid.*

de Milton. Com efeito, antes dela houve seis traduções no século XVIII, uma das quais em versos, por Louis Racine. A tradução de Chateaubriand é, todavia, a primeira tradução literal em prosa.²⁴⁵ Ela é, portanto, uma *retradução*, o que acarreta uma modificação naquilo a que Berman chama “o espaço do traduzir”. Isso conduz a um ponto muito importante, segundo os termos de Berman: “a retradução acontece para o original e contra suas traduções existentes”. Assim, Chateaubriand está consciente de romper com uma tradição etnocêntrica e hipertextual, aquela que estava em vigor na França clássica.

Nesse sentido, diz Berman:

Sua tradução é para nós (independentemente de seus limites) *exemplar*, primeiro porque ela foi realizada a partir de um domínio absoluto da língua materna (cultura). Ela nos fornece, a nós, franceses, um exemplo de “volta” hölderliniana *sobre nosso próprio solo*. Não se trata aqui de “recriação” genial ou desevolta, como em Nerval ou Baudelaire, mas de um difícil e ingrato trabalho -sobre-a-letra, praticamente inexistente na França em sua época.

Não se trata aqui, portanto, de recriação ou de “transcrição”²⁴⁶ poética, como a define, no plano teórico, Roman Jakobson, e como ilustram as formulações de Octavio Paz. Este último tem como ambição – como veremos na sequência – produzir um texto tão forte quanto o original. O objetivo de Chateaubriand é, como destacou Antoine Berman, extraliterário: de um lado, traduzir Milton em língua francesa com o respeito à letra miltoniana, projeto religioso e intertextual (cultural); do outro, alargar a língua de chegada em

²⁴⁵ Cf. Jean Gillet, *Le Paradis perdu dans la littérature française* (de Voltaire à Chateaubriand), Paris, Klincksieck, 1975.

²⁴⁶ Termo proposto por Haroldo de Campos, “La traduction comme critique et comme création”, *Change*, n. 14, Paris, Seghers-Laffont, 1973. [No Brasil: “A tradução como criação e como crítica”, in: *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 31-48. (N. da T.)]

sua forma. Ademais, Chateaubriand utiliza seu domínio da prosa francesa com o objetivo de servir a Milton, e não de escrever como Chateaubriand.

Assim, se é dito às vezes que um autor estrangeiro, como é o caso de Poe, é “superior” em francês graças a Baudelaire, podemos nos perguntar quem é servido (ou quem se serviu) aqui, o autor ou o tradutor? A ideia de uma renúncia de si mesmo, que presidiria a tradução de Chateaubriand, é explicitada pela “tarefa do tradutor”,²⁴⁷ tal como a enuncia Walter Benjamin, referência para diversos teóricos e tradutores contemporâneos.

1.1. A tarefa do tradutor

Os pressupostos de Walter Benjamin²⁴⁸ podem ser resumidos da seguinte maneira: primeiro, não se traduz para alguém, o texto começa por uma recusa à recepção.

Nunca, levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento.

A razão disso é que a obra de arte não se dirige ao homem, a um público, mas à essência do homem. Da mesma forma, a obra de arte não comunica. O que ela tem de essencial não é comunicação.

Benjamin postula, em seguida, a homologia entre o original e sua tradução. Nesse sentido, a tradução tampouco se dirige a um público, pois, salvo quanto às más traduções, se a obra não se dirige a ninguém, por que a tradução o faria? A única coisa que o tradutor poderia restituir, ele o faria não enquanto tradutor

²⁴⁷ Para os trechos citados de Benjamin, citamos a tradução de Susana Kampff Lages: “A tarefa do tradutor”, in: Werner Heidermann (org.), *Clássicos da teoria da tradução*, v. 1, 2. ed. Florianópolis, UFSC, 2010, p. 201-231. (N. da T.)

²⁴⁸ Eles constituem o prefácio à sua tradução de *Tableaux parisiens*, de Baudelaire.

(que buscaria comunicar o inessencial, a “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”), mas tornando-se ele mesmo escritor. Na verdade, sob essa afirmação algo brutal, Benjamin expõe aqui o problema da arte (do objeto artístico).

A razão disso é que a tradução é uma *forma* cujas leis devem ser buscadas no original. Benjamin opõe-se, assim, aos linguistas da comunicação e aos teóricos da tradução, para quem o sentido deve ser preservado de maneira prioritária na tradução.²⁴⁹ O original, como se vê, tem primazia sobre a tradução. A questão da tradutibilidade de uma obra ou das obras é, com efeito, primordial. Se a tradução é uma forma, então a tradutibilidade de certas obras deve ser essencial, acrescenta Benjamin. Uma certa significação da obra se manifesta em sua tradutibilidade (posição que Léon Robel irá radicalizar, como veremos), mesmo que nem toda obra evoque uma tradução.

O ponto seguinte, que constitui a tese de Benjamin, diz respeito à “relação existente entre original e tradução”, relação essencial, fundadora, uma vez que existe uma correlação *natural* entre o original e sua tradução. É uma “conexão de vida” na sobrevivência das obras, na história.²⁵⁰ “A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração na época do artista, e o período de sua sobrevivência, em princípio eterna, nas gerações posteriores.” É quando a sobrevivência vem à tona que nos achamos diante da glória. Não é ao tradutor que pertence a glória de uma obra, ao contrário: “a tradução existe quando, porque sobreviveu, a obra atingiu o auge de sua glória.” É a vida do original que se desdobra na tradução, tardiamente, de maneira mais vasta. Isso é inegável e, por si só, justifica que se traduza.

²⁴⁹ Isso leva à dupla questão: existe um tradutor para a obra? Ou ainda: desejaria ela mesma a tradução?

²⁵⁰ A tradução surge do original. É importante notar que, para Benjamin, a vida natural é a vida que tem relação com a história, não com algum princípio genético, nem com uma ideia da alma.

Por essa razão, o papel da tradução, seu papel essencial, não é apenas perpetuar o original, mas, em um nível mais elevado, expressar “aquela relação muito íntima entre as línguas”. Eis a tese benjaminiana. E essa relação muito íntima entre as línguas é uma convergência particular que “[c]onsiste no fato de que as línguas não são estranhas umas às outras, sendo *a priori* – e abstraindo de todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer”, ideia compartilhada por Jakobson, por exemplo.²⁵¹

Walter Benjamin, consciente da complexidade de seu raciocínio, formula aqui a seguinte questão: uma vez que a tradução deve manifestar a relação entre as línguas, por que ela não deveria transmitir, com a maior exatidão possível, a forma e o sentido do original? E isso, na verdade, de maneira bem mais profunda que na semelhança superficial, pois não é na cópia que o original poderá sobreviver. Trata-se de uma sobrevivência por meio de transformações e de uma “renovação de tudo aquilo que vive”, pelas quais o original se modifica. Aquilo que, na época de um autor, pôde ser uma tendência de sua língua de escritor pode mais tarde desaparecer. Outras tendências podem surgir. Com efeito, “[a]ssim como tom e significação das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, assim também a língua materna do tradutor se transforma”. Assim, mesmo a maior das traduções tende a desaparecer, a “soçobrar em sua renovação”, questão muito importante para os tradutores.

Na verdade, nem o tradutor nem a tradução são aqui singularizados. A tradução permite a sobrevivência de uma obra original, ao mesmo tempo em que é seu vestígio: sua forma particular, diz W. Benjamin, é indicar a pós-maturação da palavra estrangeira, as “dores do parto de sua própria palavra”. Consequentemente, o parentesco entre as línguas não se apreende na

²⁵¹ Quando diz: “as línguas diferem essencialmente naquilo que elas *devem* expressar, e não naquilo que elas *podem* expressar”, op. cit., p. 84.

semelhança, nem em seu vínculo histórico, mas em seu vínculo suprahistórico, no fato de que as línguas visam à mesma coisa, que nenhuma pode alcançar isoladamente, ou seja, a “pura língua”.²⁵² As línguas se completam em sua própria intenção (e não nas palavras, nas frases, nos elementos isolados), que é convergir para a “língua-mãe”.²⁵³

Na segunda parte de seu ensaio, W. Benjamin estabelece duas distinções que estão interligadas: primeiro, acerca do que ele entende como a “visada” da língua e, em um segundo momento, sobre a maneira como as línguas se completam para atingir idealmente essa pura língua, a mãe de todas. É à tradução que incumbe “pôr novamente à prova aquele crescimento sagrado das línguas”, as quais podem dele dar a medida pela distância que mantêm em relação à revelação (da pura língua).

Na realidade, é preciso distinguir duas coisas: a coisa visada e o modo de visá-la. Assim, *Brot* e *pain* têm a mesma coisa visada (referente), mas não o mesmo modo de visada.²⁵⁴ É nesse sentido que essas duas línguas, o alemão e o francês, diferentes, são complementares, o que, ao mesmo tempo em que mostra o caráter incompleto de cada uma delas, tem como consequência o fato de que toda tradução é uma maneira provisória de “lidar com a estranheza das línguas”. Mas o fato de serem estrangeiras as torna conciliáveis: a tradução roça aquele lugar onde as línguas se reconciliarão.

Nessa ordem de ideias, a tradução é o meio para apreender o “inapreensível”, a saber, *a essência do original*, que se revela naquilo que não pode ser traduzido: trata-se do núcleo.²⁵⁵ “[P]ode-se definir esse núcleo essencial como aquilo que numa tradução não pode ser re-traduzido.” O verdadeiro tradutor

²⁵² É o “terceiro texto” ao qual alude, de maneira irônica, Umberto Eco, cf. cap. precedente.

²⁵³ Vemos aqui a pregnância do mito de Babel.

²⁵⁴ Quanto às conotações que cada termo supõe em sua língua.

²⁵⁵ Ideia que será retomada de maneira um pouco diversa por Léon Robel.

é então aquele que preserva o intocável e até mesmo intransmissível, como o é a palavra do escritor no original. Essa ideia, dificilmente racionalizável, pode encontrar-se em Maurice Blanchot.²⁵⁶ Isso tem relação com o “teor interno” (*Gehalt*)²⁵⁷ da língua, muito diferente no original e na tradução. No original, teor e língua estão agregados, colados como o fruto e sua casca. Na tradução, a língua envolve o teor como um manto de amplas pregas.

Walter Benjamin, assim como fará Meschonnic na sequência, recusa a hierarquia escritor-tradutor, mesmo que o essencial não esteja aí. Os românticos alemães praticaram bastante a tradução, sem teorizá-la, o que conferiu dignidade a essa forma, mas também criou um preconceito que consiste em pensar que os tradutores importantes seriam escritores, e os escritores pouco importantes, tradutores medíocres. Tradutores como Lutero, Voss, Schlegel são mais importantes como tradutores que como escritores. Outros, como Hölderlin ou George, não devem ser considerados apenas como escritores, mas como grandes tradutores. Isso equivale a confiar aos tradutores uma tarefa que lhes é própria.

Essa tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz “a visada intencional que desperta o eco do original”. Como? Distinguindo o que emana da língua daquilo que é essencial no texto a ser traduzido. A visada não diz respeito à língua em sua totalidade, mas apenas a certas correlações de teores linguísticos. Ela não é, como para o escritor, um mergulho na floresta da linguagem. Ele permanece fora dela, sem penetrá-la, mas faz ressoar ali o original.

Assim, segundo W. Benjamin, se a visada do escritor é primeira, ingênua, intuitiva, a visada do tradutor é derivada, última, “ideal”. Ela se depara com

²⁵⁶ Cf. Maurice Blanchot, “Traduit de...”, *La Part du feu*, Gallimard, p. 173.

²⁵⁷ As duas traduções francesas dão a palavra *teneur* (teor), enquanto o termo alemão designa “aquilo que não é traduzível”.

aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira. [...] Pois é o grande tema da integração das várias línguas em uma única, verdadeira, que acompanha o seu trabalho.

Se há uma língua de verdade, sendo essa língua de verdade a linguagem verdadeira, ela está oculta de maneira intensiva nas traduções. Portanto, a estranheza que a tradução apresenta é a maneira de encontro (fugidia, sutil) com a língua que se encontra acima das línguas.

Percebem-se em Walter Benjamin os ecos da reflexão mallarmiana sobre a linguagem poética:

As línguas imperfeitas em serem muitas, faz falta a suprema: pensar sendo escrever sem acessórios, nem sussurros, mas tácita ainda a imortal palavra, a diversidade, sobre a terra, dos idiomas, impede alguém de proferir as palavras que, se não encontrariam, de um só golpe, a verdade ela mesmo material.²⁵⁸

Se a imperfeição das línguas consiste na sua variedade, seu corolário é que a verdade se encontraria no conjunto delas. Nesse sentido, e em outros termos, a tarefa do tradutor consiste, segundo Benjamin, em fazer amadurecer a semente de uma linguagem pura. O lugar da tradução se encontra, assim como para a filosofia, entre criação e teoria.

Assim definida, essa tarefa parece impossível. Uma reformulação total se impõe. Com efeito, se o sentido, como vimos, deixa de ser o arquétipo, qual é a base sobre a qual ela se funda? Da mesma forma, os conceitos de *fidelidade* à palavra e de *liberdade* da restituição conforme o sentido já não podem

²⁵⁸ Stéphane Mallarmé, “Crise de vers”, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1945, p. 363-364. [Tradução literal do trecho por Susana Kampff Lages, “A tarefa do tradutor”, in: Werner Heidermann (org.), *Clássicos da teoria da tradução*, v. 1, 2. ed. Florianópolis, UFSC, 2010, p. 201-231. (N. da T.)]

servir a uma teoria que, na tradução, busca outra coisa além da restituição do sentido, pois a fidelidade à palavra isolada na tradução não pode quase nunca restituir plenamente o sentido que ela tem no original. Isso porque o sentido não se esgota naquilo que é visado, mas, segundo Benjamin, “ele adquire essa significação precisamente pela maneira como o visado se liga, em cada palavra específica, ao modo de visar”. Ademais, se a fidelidade da restituição da forma torna difícil a restituição do sentido, por outro lado, “a indisciplinada liberdade dos maus tradutores” permite a conservação do sentido, mas não da criação literária e da língua.

Benjamin evoca o exemplo de Hölderlin, tradutor literal que aplicou o princípio de literalidade *ao texto inteiro*, não à palavra isolada. Sua tradução pôde parecer incompreensível no século XIX. Sua preocupação não era conservar o sentido.²⁵⁹ É por isso que o maior elogio que se poderia fazer à tradução não é o fato de poder ser lida como um original em sua própria língua, pois, segundo Benjamin:

A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original.

No que diz respeito às duas tendências da tradução, fidelidade e liberdade, se a primeira é interpretada de maneira mais aprofundada, a segunda aparece privada de todo direito. Se liberdade é liberdade de restituição de

²⁵⁹ O exemplo de Hölderlin, citado com frequência, que provocou o sarcasmo de Johann Hertich Voss (1804), tradutor da *Odisseia* e da *Iliada*, mas também de Schiller e Goethe, é a passagem: “*Was ists? Du scheinst ein rotes Wort zu färben*” (Coro IV, *Antígona*). Hölderlin traduz esse trecho, a partir da etimologia da palavra *kalkháino* (cf. a cor escura do roxo, sentido figurado: estar taciturno), por “O que é isso? Tua palavra se turva de vermelho”. Essa tradução foi reabilitada mais tarde por Bertold Brecht, que a utiliza em sua encenação. Cf. também Antoine Berman, “Hölderlin : La traduction comme accentuation et manifestation”, “Hölderlin ou la question de la poésie”, *Détours d’écriture*, Sillages, abril 1987.

sentido, ela não visa ao essencial, pois além do comunicável resta sempre um não comunicável, que permanece “simbolizante” nas criações finitas da língua, mas “simbolizado” no devir das línguas. O poder único e violento da tradução consiste em destacar-se desse sentido e fazer do simbolizante (aquilo que é) o simbolizado (o sentido potencial, o devir). A tarefa do tradutor, em termos mais concretos, não é traduzir de maneira a dar um sentido ao texto traduzido, mas, ao contrário, de maneira a tornar esse texto polissêmico (ou mesmo enigmático, como na tradução de Hölderlin):

A tarefa do tradutor é redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação [*Umdichtung*].

Como fazer isso? Rompendo “as barreiras apodrecidas da sua própria língua”, a exemplo de Lutero, Voss, Hölderlin, George, que ampliaram as fronteiras do alemão:

[A] tradução toca fugazmente, e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua.

A melhor definição dessa liberdade se encontra em Rudolf Pannwitz, autor de *A crise da cultura europeia*, com as reflexões de Goethe nas notas do *Divã*:

Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio[:] querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas têm um respeito muito maior diante dos próprios usos linguísticos do que diante do espírito da obra estrangeira [...] o erro

fundamental de quem traduz é conservar o estado fortuito da sua própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, deve remontar aos elementos últimos da língua mesma onde palavra imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio da língua estrangeira, não se tem noção de em que medida isso é possível, até que ponto cada língua pode se transformar e uma língua se diferencia de outra língua quase que só como um dialeto de outro dialeto e não se tomando de modo demasiado leviano mas precisamente quando são tomadas em todo o seu peso.

Chega-se assim, por meio de um dos textos mais enigmáticos sobre a tradução,²⁶⁰ à definição não apenas da tarefa do tradutor, mas da maneira de traduzir. Ora, essa maneira de traduzir – e é nesse ponto que se trata verdadeiramente de um texto programático – privilegia, de um lado, a literalidade (a transparência, o apagamento do tradutor), mas também o princípio de transformação: o tradutor deve esforçar-se para transformar sua tradução, de modo que ela permaneça aberta (polissêmica, enigmática, essencial e novamente traduzível).

Partindo da ideia de que, de todos os modos, há sempre coisas além do comunicável em uma obra de arte (o que Granger chama de “os resíduos de significação”²⁶¹), a tradução tem o dever de adotar a mesma maneira de “visar o visado” que o original, a fim de, completando-o em um todo – com outros e em um movimento infinito –, tender à pura língua, que é o alvo do devir (infinito) das línguas. Ela só poderá alcançar essa completude com o original à condição de apagar-se, para deixar passar sua luz, permanecendo sintaticamente literal.

²⁶⁰ Ao qual fazem constantemente alusão Derrida, Eco, Steiner, op. cit.

²⁶¹ Cf. Gilles Gaston Granger, *Essai pour une philosophie du style*, em especial a segunda parte, “Style et philosophie du langage”, Paris, Armand Colin, 1968.

Eis esclarecida a ética do traduzir, que abre as portas a uma nova estética.

A consequência é que quanto mais um texto visa a comunicar,²⁶² mais a tradução fracassa. De maneira inversa, quanto mais elevada é a natureza de uma obra, mais ela permanece, mesmo no contato mais fugidivo com seu sentido, ainda traduzível. É preciso notar que essa ideia está desenvolvida em todas as teorias de tipo programático, com ou sem a *literalidade*. E se, para Walter Benjamin, o arquétipo do tradutor é Hölderlin, cuja tradução de Sófocles mal roça o original, com todos os perigos aí implicados, o arquétipo da tradução são as Santas Escrituras. Por serem um texto *verdadeiro*, elas contêm entre as linhas sua tradução virtual, sendo a versão intralinear do texto sagrado, por seu caráter polissêmico do ponto de vista semântico, o arquétipo ou o ideal de toda tradução.

Sem querer seguir o pensamento benjaminiano em seus últimos desdobramentos metafísicos²⁶³ (a língua da “verdade”, a *reine Sprache*), podem-se reconhecer diversas ideias fortes em sua teoria da tradução: a primeira postula a homologia entre texto original e texto traduzido (de mesmo valor), no que ele concorda com Meschonnic ou Paz; a segunda propõe, se não um método, ao menos uma linha, ética e estética (a abertura da língua de chegada aos aportes do original). Seu pressuposto, finalmente, não está muito distante

²⁶² O que Antoine Berman reformula da seguinte maneira: “A relação interna que uma obra mantém com a tradução O/T (o que ela contém em si de tradução ou de não tradução) determina idealmente seu modo de tradução interlinguística, bem como os *problemas* de tradução que ela pode apresentar.” Em outros termos, a relação interna de uma obra original com uma ou mais línguas implica um certo modo de tradução. Esse princípio, se o estendemos a toda obra que apresenta uma variedade de línguas em seu interior (línguas diferentes, idioletos, vozes), justificaria assim que se traduzisse literalmente uma obra altamente dialógica.

²⁶³ Para Haroldo de Campos, “essa concepção benjaminiana poderia ser repensada em termos de um código intra e intersemiótico, latente na poesia de todas as línguas e exportável de uma a outra, como um sistema geral de formas significantes; sobre ela – acrescento – sobre essa *koiné* trans-semiótica virtual [...]”, *O arco-íris branco*, Rio, Imago, 1997, p. 54.

daquele de Roman Jakobson em relação à tradução poética: “A poesia, por definição, é intraduzível. Apenas é possível sua transposição criativa”.²⁶⁴ Essa ideia será desenvolvida mais tarde por Albrecht Fabri,²⁶⁵ para quem as “obras de arte não significam, elas são.” O que lhes é próprio é a “frase absoluta”, intraduzível. O princípio de literalidade pode constituir uma solução ao problema da intraduzibilidade, se for aplicado, em todo caso, de maneira consequente. A ideia da tradução como forma, na qual o sentido não é essencial e deve passar por transformações, justifica, aliás, a posição dos tradutores-criadores. Aí figuram, conseqüentemente, diversos princípios que encontraremos em cada uma das tendências contemporâneas da tradução.

Podem-se assim ligar a esses fundamentos teóricos as traduções de Mallarmé para “The Raven”, de Klossowski para a *Eneida*, de Michel Deguy para Safo – literais, no sentido benjaminiano, portadoras de uma estranheza, de um distante, e que permanecem também elas, definitiva e paradoxalmente, novamente “traduzíveis”.

1.2. Jacqueline Risset: Dante “ao pé da letra”?

É assim que Jacqueline Risset, poeta francesa e tradutora contemporânea de Dante,²⁶⁶ depois de Rivarol no século XVIII e de Dumas e Emile Littré²⁶⁷ no século XIX, propõe uma tradução literal de *A divina comédia*, no sentido benjaminiano. A intenção de Jacqueline Risset vai diretamente no

²⁶⁴ Cf. “Aspects linguistiques de la traduction”, in: *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1964, p. 86.

²⁶⁵ Ensaista alemão, autor de “Preliminarien zu einer Theorie der Literatur”, revista *Augenblick*, Stuttgart-Darmstadt, n. 1, março de 1958.

²⁶⁶ Cf. Dante, *La Divine Comédie*, trad. Jacqueline Risset, Paris, GF-Flammarion, 1985-1992.

²⁶⁷ Cf. *L'Enfer mis en vieux langage françois*, publicado em 1879. A seu respeito, Steiner dirá: “É um texto, por assim dizer, natimorto [...]. Somente os filólogos e os medievalistas poderiam julgar até que ponto Littré conseguiu elaborar uma réplica sincrônica”, p. 311, op. cit. Segundo Steiner, a tradução de Littré é, ao mesmo tempo, literal e anacrônica,

sentido da “quase-impossibilidade” de traduzir. Com efeito, “a ruptura do vínculo indissociável entre o som e o sentido, que constitui o texto poético como tal, apresenta-se inevitavelmente como operação redutora”.²⁶⁸ O *elo musaico* (o trabalho das musas) que torna inseparáveis os diferentes aspectos do texto – a forma do verso, as rimas – acha-se perdido. O tradutor deve operar uma escolha, no seu caso, resolutamente moderna. E se a língua francesa é menos casta e acanhada que no tempo de Rivarol, a manutenção da *terza rima* (as rimas entre o primeiro e o terceiro versos) – inovação de Dante – já não é possível em nossa época sem produzir um “efeito de repetição excessiva, percebida de fato como arbitrária” (p. 17). Ademais, como o mostra a tradução de André Pézard, esse efeito de repetição mecânica se encontra duplicado por um efeito de nostalgia que vai contra a poesia de Dante, voltada para o futuro”.²⁶⁹

A solução, após Jakobson, após Antoine Berman, após o exemplo de Hölderlin, se acha na tradução literal:

Tradução literal – muito mais fortemente literal do que podia ser até aqui – graças a uma prosódia moderna, liberta de suas simetrias obrigatórias e sensível ao brilho, ao gume de um grande texto esquecido (adormecido, recoberto por suas próprias glosas), e dispondo – graças à distância acumulada e à reflexividade da época tardia – de uma escuta capaz de abrir o acesso (a partir do presente) a esses textos distantes, tornados próximos sem cessar de fazer reluzir sua distância (p. 19).

e conclui, não sem humor: “Dir-se-ia que é Dante quem traduz Littré, cujo *Enfer* é anterior ao *Inferno*, e que se vincula mais à canção de gesta que à epopeia virgiliana”, p. 312.

²⁶⁸ Op. cit., p. 15.

²⁶⁹ Haroldo de Campos, ao mesmo tempo em que resume os aspectos principais e “intraduzíveis” da poética de Dante (o estilo “conciso” e “luminoso”, suas inovações linguísticas e melódicas), serve-se da teoria benjaminiana para apresentar sua tradução do *Paraíso*, em *Six chants du Paradis*, Fontana, Istituto italiano de cultura, São Paulo, 1979, atualizada em seu último livro, *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, Rio, 1998, col. Lazuli.

Uma segunda razão para proceder a uma tradução literal é a *velocidade* do estilo de Dante, o que o aproxima muito de nós:

Não se trata, aliás, de suprimir todos os alexandrinos e decasílabos que afloram sob sua pena – eles fazem parte da nossa mais profunda memória de língua; da mais imediata também, são eles que deixam vir a letra, a violência da letra, e a capacidade que um texto tem, às vezes, de traduzir-se *sozinho* (Dante também traduzia em seus versos os trovadores, passagens do *Romance da rosa...*), mas deixando aflorar ao lado deles as rupturas de ritmo, os falsos versos, os tropeços que revelam o sentido (p. 20).

Na realidade, a exemplo do *Paraíso perdido*, de Milton, a *Comédia* é um texto construído sobre a intertextualidade, o que impõe ainda mais a tradução literal. Para terminar, Jacqueline Risset manifesta sua adesão ao princípio da tradução como “alimento novo” à língua e à poesia francesas contemporâneas. A título de ilustração, apresentamos aqui o início do “Canto I” do *Inferno*.

CANTO I

CHANT I

La forêt obscure – La colline ensoleillée –
Apparition des trois bêtes : Dante recule vers la forêt – Apparition de Virgile – La prophétie du Lévrier – En route vers l’autre tombe (nuit du jeudi au vendredi saint, 7-8 avril, an 1300).

<p>Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita. Ahi quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte che nel pensier rinova la paura!</p>	<p>Au milieu du chemin de notre vie je me retrouvai par une forêt obscure car la voie droite était perdue. Ah dire ce qu’elle était est chose dure cette forêt féroce et âpre et forte qui ranime la peur dans la pensée!</p>
---	---

<p>Tant'è amara che poco è piú morte; 9 ma per trattar del ben ch'ìvi trovai, dirò de l'altre cose ch'ìv'ho scorte. Io non so ben ridir com'ìv'intrai,</p> <p>tant'era pien di sonno a quel punto che la verace via abbandonai. 3 Ma poi ch'ìfui al piè d'un colle giunto,</p> <p>là dove terminava quella valle 6 che m'avea di paura il cor compunto, guardai in alto e vidi le sue spalle vestite già de'raggi dei pianeta che mena dritto altrui per ogne calle. Allora fu la paura un poco queta, che nel lago del cor m'era durata la notte ch'ìpassai con tanta pieta. E come quei che con lena affannata, uscito fuor del pelago a la riva, si volge a l'acqua perigliosa e guata, cosí l'animo mio, ch'ancor fuggiva, si volse a retro a rimirar lo passo che non lasciò già mai persona viva.²⁷⁰</p>	<p>Elle est si amère que mort l'est à peine [plus; mais pour parler du bien que j'y trouvai, je dirai des autres choses que j'y ai vues. Je ne sais pas bien redire comment j'y [entraí, tant j'étais plein de sommeil en ce point où j'abandonnai la voie vraie. Mais quand je fus venu au pied d'une [colline où finissait cette vallée qui m'avait pénétré le cœur de peur, je regardai en haut et je vis ses épaules vêtues déjà par les rayons de la planète qui mène chacun droit par tous sentiers. Alors la peur se tint un peu tranquille, qui dans le lac du cœur m'avait duré la nuit que je passai si plein de peine. Et comme celui qui hors d'haleine, sorti de la mer au rivage, se retourne vers l'eau périlleuse et regarde, ainsi mon âme, qui fuyait encore, se retourna pour regarder le pas qui ne laissa jamais personne en vie.</p>
---	---

Mesmo que Jacqueline Risset escolha abandonar a *terza rima*, ela mantém a maior parte das assonâncias (*obscure, perdue, dure, plus, vues...*), bem como o esquema métrico (decassílabos), e compensa a perda da estrutura inicial por uma recriação prosódica, ao mesmo tempo em que se mantém muito próxima à letra de Dante.

²⁷⁰ Op. cit., p. 24.

2. A corrente da tradução-recriação

2.1. A tradução como (re)criação literária

À nossa segunda categoria de programas de tradução pertence a teoria proposta por Léon Robel,²⁷¹ que seria interessante introduzir a partir de suas trocas com Michel Deguy,²⁷² poeta, tradutor, crítico e partidário de um certo “literalismo”. Léon Robel, com efeito, opõe-se à teoria de Michel Deguy, da qual poderíamos retomar os termos principais. Segundo este último, a tradução não deve buscar a identidade com o original. Ela deve, ao contrário, destacar as diferenças em relação a este último. Por “tradução”, Deguy entende:

A transformação regrada de uma língua por outra. No caso da poesia, trata-se menos de anular a distância entre um texto de partida e um texto de chegada, de fazê-la desaparecer conforme o critério da bela infidelidade – segundo o qual uma tradução bem-sucedida, ocultando seu título, se caracterizaria por não se fazer notar, e poderia passar por um texto original para quem ignorasse esse tráfico –, que de *tornar manifesta essa distância como diferença em nossa língua*²⁷³ (língua de chegada). O texto de chegada não esconde o fato de que ele é uma tradução, e aparece como é: deslocado, híbrido. A língua anfitriã estremece e estala sob o esforço, nos limites de resistência de sua *maternidade*; e o fato de que a língua do poema na chegada ofereça afastamentos intoleráveis para os *usuários* e pelos *gramáticos* não constitui um argumento suficiente nem seguro.

²⁷¹ Cf. *Cahiers internationaux de symbolisme*, n. 24-25, s.d., p. 55 et seq.; “Transformer, traduire”, *Change*, n. 14, 1973; “La traduction en jeu”, *Change* n. 19, 1974; cf. também Erkind, op. cit., p. 26-27.

²⁷² Michel Deguy formula seus pontos de vista de maneira especialmente clara em 1974, em uma carta aberta a Léon Robel, *Change* n. 19, p. 47.

²⁷³ Grifos nossos.

Segundo Efim Etkind,²⁷⁴ Michel Deguy apresenta sua ideia sob uma forma convincente e completa, mas para que fosse possível concordar com ele, seria preciso ainda compartilhar as primícias de sua tese. “Isso equivale a considerar a poesia como um fenômeno de ordem puramente linguística: sua origem e seu fim são a língua.” Esta é a razão pela qual, sempre segundo Efim Etkind, Michel Deguy aprova tão calorosamente a *Eneida* de Pierre Klossowski, tradução na qual a língua francesa se fende e se disloca, decalca a sintaxe do latim e chega aos efeitos de língua aos quais aspira Michel Deguy: “A língua anfitriã estremece e estala sob o esforço...”, ponto de vista com o qual Etkind não concorda. Pode-se notar aqui a divergência entre tal posição e a posição subjacente às teorias de Henri Meschonnic, para quem apenas os fatos marcados devem ser marcados também na tradução. Com efeito, seguindo o pensamento de Michel Deguy e considerando a *Eneida* de Klossowski, constata-se que o resultado em francês se torna intensamente mais marcado que o original e constitui, sem dúvida, um “original”.

2.2. Léon Robel: um programa de tradução

Léon Robel, especialista na tradução da poesia russa, herdeiro das teorias de Maiakóvski, Jakobson ou Tyniánov,²⁷⁵ responde a Michel Deguy apoiando-se sobre outra concepção da poesia e da tradução. Ele sustenta a ideia de que a tradução representa “todo o processo do conhecimento humano”, sendo, em consequência, onipresente, o que significa que não há nunca apenas *uma* tradução, mas várias, para cada fenômeno (inclusive cultural ou político)

²⁷⁴ Op. cit., p. 25-26.

²⁷⁵ Membro do círculo Polivanov de poética comparada, coautor de um “Esquisse d’une théorie de la traduction poétique”, com Pierre Lusson e Jacques Roubaud, *Mezura, Cahiers de poétique comparée*, n. 4 e 5, 1979.

e, *a fortiori*, para cada texto poético. Suas “formulações” constituem uma verdadeira teoria da tradução: sua primeira ideia-força é que “a tradução pressupõe sempre uma operação de tradução interna”. Para o texto poético, isso significa que toda tradução interlingual, nos termos de Jakobson, é precedida por uma tradução intralingual, a qual tem o dever de ser global, e não privilegiar certos níveis (como a rima, por exemplo), em detrimento de outros.

A segunda grande ideia de sua teoria postula que a polissemia do texto artístico deve ser manifesta pela pluralidade das traduções (“um texto é o conjunto de todas as suas traduções significativamente diferentes”); assim encontram-se justificadas as diferentes categorias de tradução, a começar pela tradução literal, o “literalismo”, que corresponde geralmente aos períodos de cultura “intensiva”. Léon Robel se refere aqui aos trabalhos de M. Gasparov sobre o literalismo em tradução, para quem as traduções variantes mantêm entre si relações *hierárquicas*. Desse fato resulta uma nova consequência:

É preciso situar no topo da hierarquia das traduções aquela que, por sua vez, é mais texto e, portanto, oferece, por sua vez, o maior número de possibilidades de traduções.²⁷⁶

Léon Robel propõe, assim, verificar o caráter artístico de uma tradução por meio de “traduções ao quadrado”.²⁷⁷ Para ele, a tradução mais fiel à obra original é aquela que mais se aproxima da polissemia. Ele coloca assim no topo da hierarquia das traduções não aquela mais precisa, mas a mais criadora: a tradução-recriação, que se deve fazer de maneira coletiva.

O outro aspecto essencial do trabalho de Léon Robel é que ele propõe um método, um programa: uma vez que é preciso realizar uma tradução por etapas, a melhor solução para se obter uma tradução tão polissêmica quanto

²⁷⁶ O que, podemos notar, converge com um dos postulados de Walter Benjamin, op. cit.

²⁷⁷ Quer dizer, as traduções novamente retraduzidas para a língua original.

o original será “considerar não a unidade lexical, mas o enunciado em seu conjunto, e eventualmente transformar em gramatical o que é lexical, e vice-versa” (p. 61). Assim, o que conta é a apreensão global do sentido, não mais “semântico” ou “lexical” de um poema, mas do “sentido” que ele deve ter, sem o qual ele não é um poema. A tradução poética é então “a operação pela qual se re-produz o que tentamos chamar de estrutura fonossemântica profunda do poema original” (p. 62), e as formulações de Léon Robel se revelam menos restritivas que aquelas de Henri Meschonnic (que, recordamos, propõe uma concordância entre original e tradução no que se refere aos elementos marcados e não marcados). Aqui, traduzir equivale a transformar, evitando que haja perdas excessivas, o que ele ilustra pela tradução de um poema de Mandelstam,

Pousti ménia, otdai ménia, Voronej
 Ouronish ty ménia il' provoronish
 Ty vyronish ménia ili vérniosh
 Voronej – blaj', Voronej – voron, noj

cuja tradução cursiva seria:

Deixa-me, entrega-me Voronej
 Tu me deixarás cair ou me perderás no jogo
 Tu me deixarás sair de teu domínio ou me reconduzirás
 Voronej miragem-loucura, Voronej corvo, punhal.

Ora, não se traduziu nada aqui, diz Robel, além de uma “atitude”. E se em russo a pronúncia do nome da cidade é Varôniesh, é a partir dele que a maior parte das palavras significantes do texto são obtidas. Os versos do poema são iâmbicos e as rimas formam *calembours*. É, portanto, um poema que evidencia, segundo Léon Robel, o acento tônico russo. A análise que precede a tradução deve levar em conta também o jogo pronominal eu/tu, que se esvai no verso final. Os elementos determinantes para a tradução são

de ordem fonemática (prosódica), e o tradutor considera esse nível como prioritário. Depois da localização daquilo que ele chama de marcações fônicas, de posições de acento, do jogo fônico sobre “Voronej” e da sintaxe, chega-se a um “esqueleto rítmico” a ser recriado.

Ele propõe, como indicação:

Relâche-moi déprends-moi Voronej
 Échapperai-je à ta vorace neige
 Et vais-je au Nord
 Et vais-je au Nord ou bien géhenne hors
 Voronej vol, voronej gêne et-mort.²⁷⁸

A tradução mantém o número de sílabas por verso e a fórmula das rimas, as cesuras principais e a “progressiva e impressionante marcha métrica para a morte”, progressão paralela à eliminação do *menia* (eu) do último verso.²⁷⁹

Como se vê, a tradução consiste aqui em re-criar um sistema de equivalências que leva em conta o sentido global, obtido por uma primeira tradução (descrição intralinguística), e em seguida estabelecer equivalências fonossemânticas.

2.3. Octavio Paz: tradução e transformação

Poderíamos retomar essa problemática a partir do texto de Octavio Paz intitulado “Literatura y literalidad”.²⁸⁰ Trata-se da poética da tradução

²⁷⁸ O artigo em *Mezura* apresenta uma variante nos versos 3 e 4: *Et vais-je au Nord ou bien géhenne hors/Voronej vol Voronej gêne et mort*, op. cit., p. 23.

²⁷⁹ Essa tradução reforça um conhecimento extraliterário, pois, como destaca Efim Etkind, Robel traduz tendo em conta o momento presente, no qual se tem conhecimento do destino de Mandelstam.

²⁸⁰ Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Cuadernos marginales, Barcelona, Tusquets, 1971-1982. Cf. também *Lecture et contemplation*, La delirante.

encarada do ponto de vista do tradutor-poeta, não do teórico. Antes de mais nada, Octavio Paz descreve a operação tradutória que deve desembocar na recriação. Podem-se distinguir quatro pontos na apresentação da tradução como criação literária por Octavio Paz:

- a relação entre linguagem e tradução;
- o aspecto literário da tradução;
- a relação entre tradução poética e criação literária;
- a tradução, ponto intercultural.

Em primeiro lugar, Octavio Paz parte da ideia de que a linguagem não é universal, uma vez que ela se manifesta sob a pluralidade das diferentes línguas. Ele lembra que, antes do século XIX, a tradução respondia a uma ideia de compreensão universal, e que a diferença entre as línguas não era um obstáculo a essa compreensão, uma vez que os homens queriam expressar a mesma coisa. Portanto, a diversidade das línguas correspondia a uma unidade do espírito, garantida pela tradução. Essa ilusão desaparece no século XIX, com a descoberta da existência de diferentes civilizações, modos de pensar, costumes, etc. É o nascimento da literatura comparada... A tradução se torna não mais o meio de revelar a identidade última dos homens, mas o veículo que mostra suas singularidades. Octavio Paz evoca o paradoxo da tradução, que tende a apagar as diferenças entre as línguas, ao mesmo tempo em que as manifesta plenamente.

Além disso, a tradução, embora não sendo jamais inteiramente original, é uma *transformação literária* do original. O que o poeta evidencia ao dizer isso é que qualquer que seja a versão obtida, as operações de tradução emanam da literatura, por metonímia ou por metáfora, que são, segundo Jakobson, os dois procedimentos literários por excelência. A metonímia é a tradução na referência a um outro texto; a metáfora, na transposição do objeto verbal.

O exemplo escolhido por Octavio Paz para ilustrar as dificuldades da tradução é o da tradução poética, tida como impossível, uma vez que, como já tivemos a oportunidade de ver, se a traduzibilidade das significações denotativas de um texto é aceita, considera-se que é impossível traduzir as significações conotativas, aquilo que Benjamin chama o “modo de visada” (ver Ladmiral, Eco, Mounin, Steiner, Berman). Ora, a poesia está fundada sobre o jogo das conotações (polissemia) obtidas pelas correspondências entre som e sentido. As significações conotativas, todavia, poderão ser conservadas se o tradutor conseguir “reproduzir a situação verbal, o contexto poético onde elas estão inseridas”, tendo como consequência o fato de que a tradução poética acarreta inevitavelmente um processo de criação literária. Nesse sentido, a tradução pode ser concebida como uma função especializada da literatura.

Octavio Paz nota que o processo de criação na tradução vai no sentido inverso daquele da criação poética. Com efeito, enquanto a poesia joga com a pluralidade de sentidos dos signos e a acentua, sendo sua matéria-prima a linguagem em movimento, para alcançar, pela poesia, a imobilidade dos signos, a matéria-prima do tradutor é, ao contrário, a linguagem estática do poema. Consequentemente, o tradutor deverá, em uma primeira abordagem, isolar os elementos do texto, recolocar “em movimento” os signos que o compõem para fazê-los retornar à linguagem. Sua atividade está aqui próxima daquela do leitor ou do crítico. Em uma segunda fase, sua atividade é paralela àquela do poeta, uma *criação literária*, com a diferença que o poeta ignora seu objetivo ao escrever seu poema, enquanto o tradutor sabe que seu poema deve alcançar o poema original.

O último ponto da exposição de Octavio Paz diz respeito ao papel fundamental da tradução na evolução literária, na medida em que o fluxo contínuo entre originais e traduções produz um intercâmbio de tendências e de estilos além-fronteiras. As obras certamente estão enraizadas em seu meio cultural, mas isso não impede que os estilos se tornem coletivos e passem de uma língua à

outra graças à tradução. A tradução torna translinguísticos os estilos, as correntes literárias. Assim, quando os poetas latino-americanos traduziram Baudelaire ou Mallarmé, suas traduções influenciaram a evolução da poesia moderna latino-americana que, por sua vez, transmitiu essa tendência à poesia espanhola.

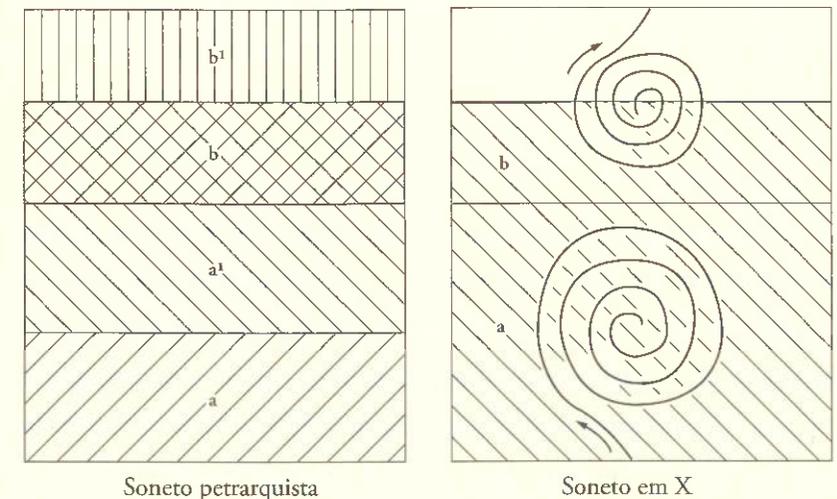
Poderíamos concluir, acerca das afirmações de Octavio Paz, pelo caráter ao mesmo tempo criador e ativo da tradução. Para ele, de fato, o efeito inverso é secundário, a saber, a aclimatação de Baudelaire ou de Mallarmé através de seus primeiros tradutores, que os verteram segundo seu próprio horizonte de expectativas, sucessivamente parnasiano, simbolista, modernista. Suas formulações emanam então de uma poética do tradutor, e sua exposição é seguida da tradução de um soneto de Mallarmé, o famoso “soneto em X”. Pode-se dizer que a tradução de Octavio Paz, integrando elementos barrocos que ele percebe em Mallarmé, é um poema original em língua espanhola.

A Tomás Segovia

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, L'angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,	El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda, La Angustia, es medianoche, levanta, [lampadóforo,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix Que ne recueille pas de cinéraire amphore	Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix Que ninguna recoge ánfora cineraria:
Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,	Salón sin nadie ni en las credencias conca [alguna,
Aboli bibelot d'inanité sonore, (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).	Espiral espirada de inanidad sonora, (El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta Con ese solo objeto nobleza de la Nada.)
Mais proche la croisée au nord vacante, un or Agonise selon peut-être le décor Des licornes ruant du feu contre une nixe,	Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro Agoniza según tal vez rijosa fábula De ninfa alanceada por llamas de unicornios
Elle, défunte nue en le miroir, encor Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe De scintillations sitôt le septuor.	Y ella apenas difunta desnuda en el espejo Que ya en las nulidades que clausura el marco Del centellar se fija súbito el septimino.

Stéphane Mallarmé.
Delhi, a 4 de mayo de 1968.

Em uma primeira etapa, Octavio Paz²⁸¹ faz ele mesmo um longo comentário do poema de Stéphane Mallarmé e de sua tradução. Ele assinala o esquema métrico particular do soneto (ABAB: ABAB/CCD: CDC), com suas rimas excepcionais e enigmáticas (*ix e orelixe e or*). Um outro problema posto pelo soneto à tradução é sua composição sintática dual, em duas frases, o que torna essencial seu esquema estrófico: uma estrofe de oito versos seguida de um sexteto. Passa-se assim da figura 1 à figura 2: às quatro proposições iniciais substitui-se uma estrutura *em espiral*, cuja configuração²⁸² reproduzimos abaixo:



O primeiro desenho representa o “soneto petrarquista”, com suas quatro estrofes (a e a¹ são os quartetos, b e b¹, os tercetos) ligadas entre si por um vínculo lógico (exposição, negação ou alteração, crise e desenlace). O segundo desenho representa o “soneto em X”, no qual a primeira frase enrola-se como

²⁸¹ Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Cuadernos marginales, Barcelona, Tusquets, 1971-1982, p. 37 et seq.

²⁸² In: Octavio Paz, *ibid.*

uma espiral que se encolhe até sua anulação, e a segunda se desdobra até confundir-se com o universo e dissipar-se.

A segunda etapa do comentário de Paz, hermenêutico, ocupa-se da interpretação (o sentido) do poema, que ele representa como se segue.

Primeira frase

Meia-noite	(Meio-dia)
Angústia	(Consciência solar)
Quarto vazio	(Teatro)
Mestre	(Poeta)
(Espiral-bibelô)	(Espiral-ritual)

Segunda frase

Luz agonizante	Constelação (signos fixos, brilhantes)
Rixa erótica (discórdia)	Música (acordo)
Espelho (tumba, esquecimento)	Espelho (cintilante, página)

A terceira fase do trabalho de Paz – depois dessa tradução intralingual, de tipo fenomenológico – consiste na tradução propriamente dita, com suas escolhas: o verso branco, diante da impossibilidade de reproduzir as rimas *en/iks/et/Or/et*, e o verso de 14 sílabas, herança da poesia barroca espanhola. O resto é uma questão de adequação, de respeito (marcado por marcado, não marcado por não marcado, como o termo *credencia*, tão inusitado em espanhol quanto em francês), mas também leves deslocamentos de sentido, provocados por deslocamentos gramaticais: as *amphores* já não se encontram sobre as *crédences* (já que são inexistentes), substituídas por *l'inexistante spirale*. *Aboli bibelot*, paronomástico, é traduzido por *espiral espiralada*, pelo deslizamento do sentido de *conca*, instrumento de sopro. *Décor* lhe parece corresponder melhor a *fábula* – segundo uma relação mais metonímica que metafórica –, uma vez que Mallarmé evoca um episódio da mitologia nórdica. Enfim, Paz prefere *nulidades a oubli*, embora *olvido* fosse sua tradução literal.

A tradução de Paz, em intertexto com a poesia de Góngora, demonstra dois fatos. O primeiro é a oposição entre o poeta barroco e Mallarmé (oposição temática: meio-dia/meia-noite, por exemplo; ou oposição estrutural: no primeiro, prima a arquitetura, no segundo, a música e a caligrafia); em Góngora, a poesia é transfiguração da realidade; em Mallarmé, transposição crítica da realidade. O segundo fato é de ordem metodológica. Trata-se de uma tradução em dois tempos: um primeiro, intralinguístico, e um segundo, interlinguístico e intercultural.

3. Da transformação à transcriação poética

Se, para Walter Benjamin, Léon Robel ou Octavio Paz, a tradução implica sempre uma transformação do texto original (de tempo, de modo, de visada), é certo que nem todas as transformações são da mesma natureza. Ademais, o corolário dessa hipótese é que, em todo processo transformacional, se há perda em relação ao original (ver Berman, Jiří Levý),²⁸³ o tradutor tem o dever de compensá-las para alcançar um texto de chegada equivalente.

Retomemos a noção de transformação e suas modalidades. A transformação ao revés, da qual fala Octavio Paz em relação a toda tradução literária, é a transformação usual: assim, ao contrário do poeta, que dispõe de todo o material linguístico – em outros termos, de todos os signos de sua língua-literatura (portanto, de um grau de liberdade próximo do infinito) –, o tradutor, para transformar o poema original em poema traduzido, dispõe apenas do poema original (grau de liberdade limitado).²⁸⁴ A operação se desenrola

²⁸³ Para Jiří Levý, com efeito, a tradução consiste em uma série de escolhas sucessivas, como uma sequência de jogadas (no xadrez, por exemplo), cada uma orientando de forma irreversível as seguintes, cf. “Sulla traduzione”, *Strumenti critici*, n. 14, fev. 1971.

²⁸⁴ Walter Benjamin sugere uma relação invertida para a liberdade do tradutor quando diz que, no original, língua e *Gebalt* (a essência intraduzível) estão coladas como um fruto à

ao revés, no sentido em que ela deve tomar signos de certa forma “cativos” para lançá-los novamente no infinito da linguagem.

A transformação que passa por uma tradução intralinguística, com o objetivo de apreender a estrutura fonossemântica do texto, tal como preconizam Octavio Paz ou Léon Robel, é, por sua vez, uma transformação voluntária (deliberada) que corresponde a uma operação de transferência (não linear, não infinita). É uma transformação de segundo grau.

Há transformações, todavia, que derivam de outra estratégia. Trata-se de transformações do tipo *make it new*,²⁸⁵ propostas pelo poeta e tradutor estadunidense Ezra Pound, cujas traduções do chinês, do italiano (Cavalcanti, Dante) ou dos trovadores suscitaram muitos comentários. Ora, de que se trata essa fórmula? É o que buscaremos delimitar, não sem acrescentar que a “teoria” de Ezra Pound é muito difícil de ser definida de maneira linear, uma vez que o poeta se expressa por meio de um estilo ao mesmo tempo lapidar, metafórico e não teórico.²⁸⁶ Além disso, podem-se distinguir nesse poeta diversas maneiras de traduzir, precisando que, em geral, trata-se de uma tradução seja *diacrônica*, seja exótica. Em outros termos, de um texto originário da literatura antiga (clássica, medieval) ou distante (oriental) no espaço, em que a questão é tornar *novo* um poema da tradição (pertença ele à tradição ocidental ou oriental).

O poeta pode traduzir de maneira bastante literal,²⁸⁷ embora não possa evitar deslizar imediatamente para uma abordagem “mimética”.²⁸⁸ Segundo

sua casca, enquanto na tradução, a casca flutua em torno da essência “em amplas pregas, como um manto”, op. cit.

²⁸⁵ Que poderíamos traduzir como “rejuvenescedoras”.

²⁸⁶ Com efeito, suas formulações encontram-se dispersas em sua obra, ou misturadas a outras considerações poéticas mais gerais, o que explica o teor por vezes metafórico de sua exposição.

²⁸⁷ Pode-se pensar que às vezes ele fica bem próximo do literal: acerca de suas traduções de Arnaut, ele comenta: “Em nenhum momento, com esses poemas de Arnaut, senti a necessidade de adornar o texto”.

²⁸⁸ Ezra Pound, *Je rassemble les membres d’Osiris*, Seuil, 1997, p. 63.

Hugh Kenner, o prefaciador²⁸⁹ das traduções de Pound, “suas melhores traduções seguem uma dessas três vias: as janelas com palavras novas, as homenagens e as máscaras de Pound”.

De uma maneira geral, contudo, trata-se para o poeta de ilustrar “a teoria da total liberdade mimética”, que ele mesmo define, em suas tradução de *Personae*, como “uma longa série de traduções que eram apenas máscaras mais refinadas”.²⁹⁰ O que Pound entende por “mimético” é o fato de traduzir “como se ele fosse o autor escrevendo em uma outra língua”. Segundo Steiner, essa característica, que marca o sucesso de Ezra Pound como tradutor, consiste em sua faculdade de “esgueirar-se nas manadas estrangeiras, de adotar a máscara e as maneiras de outras culturas”, sendo seu gênio em grande parte aquele da “mímica e da metamorfose deliberada”. Conseqüentemente, Ezra Pound tem o dom de “introduzir-se no seio da consciência do autor, graças àquilo que poderia bem ser uma espécie de clarividência”. Eis o método para bem traduzir, segundo Steiner: “poder insinuar-se no outro”. De um lado, como preconiza Walter Benjamin, deixar-se penetrar pelo outro; do outro, entrar no outro (uma espécie de “canibalismo às avessas”).

O que podemos notar, ao menos em relação às suas últimas traduções, é o uso do *desvio*. A tradução passa pelo desvio de uma forma emprestada à tradição poética e supõe diversos níveis de transformação. O objetivo do tradutor, neste caso a imitação,²⁹¹ é compensar as perdas por um ganho de novidade. Em geral, o tradutor Pound utiliza como forma de desvio o que ele chama de “método ideogramático”.

²⁸⁹ Cf. Ezra Pound, *Translations*, Londres, Faber & Faber, 1984 (edições precedentes: 1953, 1970), p. 10.

²⁹⁰ Gaudier-Brzeska (1961), “A Memoir d’Ezra Pound”, in: George Steiner, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 246.

²⁹¹ George Steiner também classifica Pound nessa categoria: “Para a opinião moderna, a imitação aplica-se com toda legitimidade aos elos que unem Ezra Pound a Propércio, e até mesmo Joyce a Homero”, op. cit., p. 238.

Como lembra Philippe Mikriammos, em seu prefácio às traduções francesas dos *Ur-Cantos*,²⁹² a poética de Pound sempre esteve sujeita às mais diversas influências: Yeats, o eixo épico Homero-Virgílio-Dante, Jules Laforgue, o teatro Nô japonês, a descoberta dos papéis do sinólogo Ernest Fenollosa, a prosa de Joyce, a arte da fuga, Rémy de Gourmont, Henri Gaudier-Brzeska e seu movimentado “primitivismo”, que o fizeram progredir Tateando até a descoberta do “método ideogramático” em 1933, “quase vinte anos depois de ter começado a construção de sua grande obra”.²⁹³ Esta maneira de criar afeta e condiciona, como na maior parte dos casos, sua maneira de traduzir.²⁹⁴

Em todo caso, do ponto de vista poético, o modo mais notável de traduzir em Pound é a atualização do vocabulário antigo. Ou melhor, é uma recriação do antigo por uma dosagem sutil de formas arcaicas e modernas. Assim, nesse gênero de traduções, o antigo e o moderno andam lado a lado.

Como aponta George Steiner:

Em Ezra Pound, a arte própria a *Homenagem a Propércio e Sonetos e baladas de Guido Cavalcanti* é a de explorar um material antigo e impregná-lo de arcaísmo verbal, enquanto a sintaxe e o movimento se querem modernistas e resolutamente voltados para o futuro (p. 324).

Podem-se recordar aqui as posições de Maiakóvski, que inspiraram diversos poetas e tradutores e nas quais encontramos analogias com essa maneira de proceder, sem pretender “inventar regras para contar as estrelas

²⁹² Publicadas pelo Centro literário da Fundação Royaumont, 1985.

²⁹³ O prefácio contém um breve percurso da obra do poeta estadunidense.

²⁹⁴ Podemos citar aqui a tradução que Haroldo de Campos faz de quatro odes chinesas de Schi-King (*Livro das odes*), desviando-se pelas regras da poética trovadoresca portuguesa. Cf. *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 122.

enquanto pedala a toda velocidade”.²⁹⁵ O problema que o poeta se coloca é o de introduzir a linguagem falada na poesia ou, em outras palavras, de trazer a novidade – indispensável em toda obra poética – ao poema. Trata-se então de retrabalhar o “material das palavras, as combinações verbais encontradas pelo poeta”, de calcular a quantidade dos “velhos resíduos verbais” dos quais ele se serve “na proporção do novo material empregado”.²⁹⁶ Na realidade, para surpreender o leitor, é preciso empenhar-se em criar o inesperado. Portanto, Maiakóvski e Pound convergem para a necessidade de criar o novo a partir de uma consciência precisa do objetivo a ser alcançado, do domínio das palavras, que demanda anos de trabalho, mas também de tudo o que se refere à poesia (as rimas, as medidas, as aliterações, as imagens, o estilo, a ênfase, a terminação, o título, a forma impressa, etc.).

Às vezes, o vínculo entre o antigo e o moderno, entre a tradição e o poema, dirigido “à juventude (aos jovens estudantes)”, faz-se por uma tradução que combina um léxico arcaico e uma sintaxe moderna, passando por uma disposição ideográfica do texto sobre a página (ou seja, combinando diversas maneiras de traduzir). Ou, como diz o próprio Pound: “O que faz dele um clássico é um certo frescor eterno e incoercível”;²⁹⁷ é por essa razão, lembra Steiner, que “o latim e o provençal de Pound têm a ambição de ilustrar novas distribuições do acento na frase, fórmulas de invocação originais, uma segmentação inédita do verso inglês e americano”.²⁹⁸ Trata-se de despertar o verso antigo ou, em outros termos, de revelar, segundo os termos do poeta,

²⁹⁵ Vladimir Maiakóvski, “Comment faire les vers”, *Maiakovski*, Éditions français réunis, 1957, p. 337.

²⁹⁶ George Steiner, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 339 et seq.

²⁹⁷ Ezra Pound, *ABC de la lecture*, Gallimard, p. 11, col. Essais. [No Brasil: *ABC da literatura*, trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 2006. (N. da T.)]

²⁹⁸ George Steiner, op. cit., p. 324.

a *virtù* do poema, seu “detalhe luminoso”.²⁹⁹ E se, para Pound, assim como para Du Bellay, traduzir era uma atividade mais fácil que escrever, ele podia passar vários meses sobre um poema, menos para buscar as palavras que para encontrar a mesma emoção (provocada pelo detalhe luminoso) do poema.

Pound procurou traduzir o “detalhe luminoso” de uma grande quantidade de poemas antigos que ilustram seu *paideuma*, ou seja, a organização do conhecimento, de modo que as gerações futuras possam achar ali, da maneira mais imediata possível, a parte viva, e não percam tempo com coisas obsoletas ou sem interesse: de Homero, que ele imita em um de seus próprios *Cantos*, o *Canto I*, até Safo; da antologia de Confúcio da poesia chinesa (551-470 a.C.), passando por Li Tai Po (701-762), até Catulo (84-54 a.C.); de Ovídio (43 a.C-16 d.C) até Guillaume de Poitiers (1071-1127), Bertrand de Born (1140-1210), Bernard de Ventadour (1148-1195) e Arnaut Daniel (1180-1210); de Guido Cavalcanti (1259-1300) e Dante Alighieri (1265-1321) até François Villon (1431-1489), etc.

Acerca das traduções chinesas, Steiner considera que as do *Cathay* são verdadeiras obras-primas e infinitamente superiores àquelas que lhes seguiram, embora os críticos tenham denunciado a ignorância de Pound em relação àquela língua. Steiner chega a dizer, como perfeito trilingue que é, que “alguns dos exemplos mais convincentes da crônica da tradução são obra de escritores que não conheciam a língua que traduziam”; é o caso, sobretudo, quando se trata de línguas raras, exóticas. O chinês, em razão de suas características específicas, presta-se a esse exemplo a tal ponto que “não seria um equívoco dizer que o gênio da prosa chinesa é a poesia”.³⁰⁰ A consequência desse fato é que a coletânea de traduções chinesas representa a obra onde o ideal “imagista” acha-se, por assim dizer, justificado. “Song of the Bowmen of Shu”, “The Beautiful

²⁹⁹ Ezra Pound, *Je rassemble les membres d'Osiris*, Seuil, 1997, p. 22.

³⁰⁰ Achilles Fang, “Some reflections on the difficulty of translation”, *On Translation*, p. 120-121, in: Steiner, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 329.

Toilet”, “The River Merchant’s Wife”, “The Jewel Stair’s Grievance”, “Lament of the Frontier Guard”, “Taking Leave of a Friend” são obras-primas que marcaram, pelo novo grão da língua e pelo novo jogo de cadências, poetas como Waley. Ezra Pound capta melhor que Fenollosa o sentido dos versos de “Ku Feng, n. 14”, e penetra, ao iluminá-los, nas sutilezas que o sinólogo não percebeu. Mesmo os solecismos de Pound são mais eficazes para transmitir as nuances do texto chinês, como no verso: *While my hair was still cut straight across my forehead* (corrigido por Waley: *Soon after I wore my hair covering my forehead*), ou neste outro: *At fourteen I married My Lord*, no qual Pound recria a inocência cerimoniosa da criança que se dirige ao adulto, em uma fórmula cheia de encanto. De acordo com Steiner, T. S. Eliot e Ford Madox Ford viram que em Ezra Pound a busca por uma intensidade imagista, a teoria de uma concentração da emoção pela colagem e pelo recorte dos diferentes planos da alusão recobrem perfeitamente o que ele estima serem os princípios do ideograma e da poesia chinesa. Uma das maneiras de *tornar novo* consiste então no imediatismo da imagem obtida pela disposição das palavras sobre a página.

Ainda segundo Steiner, o sucesso de uma tradução emana ainda de um outro fator, independente, por assim dizer, do tradutor, e que tem mais a ver com a recepção estética. O sucesso de *Cathay* advém assim também do fato de que “a China dos poemas de Ezra Pound e de Waley é de fato aquela das crenças e das expectativas de cada um. Ela retoma e intensifica o que se antecipava com força no plano das imagens e das tonalidades”.³⁰¹ Isso equivale a dizer, neste caso específico, que elementos estrangeiros transparecem nas traduções, encontrando um eco nos tradutores que os esperam.³⁰²

³⁰¹ George Steiner, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 331.

³⁰² “Com muita frequência, o tradutor garante seu próprio crescimento nutrindo-se do original. O tradutor [...] reergue, subcarrega ou dramatiza em excesso o texto que traduziu para fazer dele algo como seu troféu.” G. Steiner, *ibid.*, p. 370.

Consequentemente, se podemos falar de traição no caso de Pound, não será de forma alguma por causa de seu projeto de “atualização” da tradição (tradição e traição não vêm ambos de *trudere?*), mas pelo fato de que Pound com frequência traduz “em Pound”.³⁰³

Ele mesmo, aliás, faz uma série de comentários sobre suas diversas traduções, e suas observações vão desde a maneira literal ou não de traduzir, conforme o texto contenha ou não o “detalhe luminoso”, a *virtù*, o abandono das rimas,³⁰⁴ até aquilo que ele estima “traduzível” ou intraduzível”. Acerca das traduções de Homero (Pope, Rochefort, Hughes Salel), ele comenta:

Duas qualidades de Homero permanecem não traduzidas: as magníficas onomatopeias, como o movimento das ondas sobre a praia e seu retorno [...] não traduzidas e intraduzíveis; e, em segundo lugar, a autêntica cadência da palavra, a absoluta convicção de que as palavras usadas, digamos, por Aquiles, para Agamêmnon da “cara-de-cão-coração-de-galinha”, estão de fato no balanço das palavras faladas. Essa qualidade do falar *não* é intraduzível.³⁰⁵

³⁰³ Para ele, com efeito, a fórmula italiana *traduttore, traditore* sustenta-se por seu valor paronomástico. De outra forma, como sugere Jakobson, uma atitude cognitiva nos obrigaria a nos perguntarmos: “tradutor de que mensagens? Traidor de que valores?”, Roman Jakobson, op. cit., p. 86.

³⁰⁴ “Não tenho nenhum interesse especial pela rima. Ela tende a afastar a atenção do artista de 40 a 90% das sílabas e concentrá-la sobre o resto, assumidamente mais em evidência. Ela tende a levá-lo à prolixidade e afastá-lo da coisa”. Ezra Pound, *Je rassemble les membres d’Osiris*, Seuil, 1997, p. 71. [Citado em francês pela autora. O texto original em inglês é: “I have no especial interest in rhyme. It tends to draw away the artist’s attention from forty to ninety per cent of his syllables and concentrate it on the admittedly more prominent remainder. It tends to draw him into prolixity and pull him away from the thing.” (N. da T.)]

³⁰⁵ “Translators of Greek: Early Translators of Homer”, in *Literary Essays of Ezra Pound*, Londres, Faber, 1954 e 1968, p. 250. [Citado em francês pela autora. No original em inglês: *Of Homer two qualities remain untranslated: the magnificent onomatopœia, as of the rush of the waves on the sea-beach and their recession [...] untranslated and untranslatable; and, secondly, the authentic cadence of speech; the absolute conviction that the words used, let us say by Achilles to the ‘dog-faced’ chicken-hearted Agamemnon, are in the actual swing of words spoken. This quality of actual speaking is not untranslatable.*” (N. da T.)]

O verso é *thina polùphlòisboio thalasses*: “a onda que quebra, o rangido dos seixos que ela carrega”. Pound propõe:

imaginary

Audition of the phantasmal sea-surge.

Tradução que ele não considera tão boa.

Para voltar à tradução-desvio, sabe-se que o início do *Canto I* é constituído pela tradução-paráfrase realizada pelo poeta estadunidense a partir de uma versão latina de Andreas Divus Justinopolitanus (1538). O desvio pode-se fazer pela citação, pela colagem. Assim encontra-se justificada a afirmação de Steiner referente ao alimento dos grandes tradutores (se pensarmos em Du Bellay e Ronsard, que procedem de maneira análoga com Petrarca, ou ainda em Racine, que retoma os versos da *Eneida* em suas tragédias).

Em sua apresentação às traduções de Pound,³⁰⁶ Hugh Kenner apresenta também alguns comentários sobre seu método de tradução. Em primeiro lugar, “Ezra Pound nunca traduziu *em* alguma coisa (uma forma já existente em inglês)” (p. 9); em seguida, “ele era o único tradutor que dispunha ao mesmo tempo de audácia e de recursos para inventar *uma forma nova semelhante ao original*, na qual aliterações e assonâncias se alternam”,³⁰⁷ sendo a tradução paralela à atividade poética.

Segundo Kenner, embora Pound nem sempre seja fiel às palavras, ele permanece fiel à sequência de imagens do original, bem como a seus ritmos ou seus efeitos e às tonalidades primitivas.

Além disso, não é preciso dizer que, antes de traduzir, Pound empreende uma profunda leitura *crítica* do original para captar a visada do autor (*the author’s*

³⁰⁶ Ezra Pound, *Translations*, Londres, Faber & Faber, 1984, grifos nossos.

³⁰⁷ Em *ABC da literatura*, o poeta lembra os três níveis do texto poético: melopeia, fanopeia e logopeia (a melodia, as imagens, as palavras).

sense), que é seguida de uma operação *técnica*, no sentido poundiano do termo “técnico”. Seu arrazoado é sempre voltado para os jovens leitores, e pode-se dizer que ele alia um aspecto didático a um aspecto criativo bastante pessoal. É o caso da tradução de *The Spirit of Romance* e dos poemas de Arnaut Daniel. Em relação a Propércio, o aspecto tradução-máscara é mais marcado. Quanto a *Cathay*, na qual Pound se revela tão grande poeta quanto tradutor, a apropriação do original é manifesta quando ele traduz “como um vidro” com novas palavras...

A “Canzone XXVII” de Guido Cavalcanti é traduzida por Pound da primeira forma (homenagem literal com palavras novas), e o interesse que ela tem para nós reside no fato de poder ser traduzida, tanto para o francês quanto para o português, como um texto original.

Apresentaremos, antes de tudo, a primeira estrofe de Guido Cavalcanti, seguida da tradução inglesa de Ezra Pound:

Canzone XXVII

- 1 Donna me prega, – per ch’eo voglio dire
D’un accidente – che sovente – è fero
Ed è sí altero – ch’è chiamato amore:
 Sí chi lo nega – possa ‘l ver sentire!
- 5 Ed a presente – conoscente – chero,
Perch’io no spero – ch’om di basso core
 A tal ragione porti canoscenza:
Ché senza – natural dimostramento
Non ho talento – di voler provare
- 10 Là dove posa, e chi lo fa creare,
 E qual sia sua vertute e sua potenza,
L’essenza – poi e ciascun suo movimento,
E ‘l piacimento – che ‘l fa dire amare,
E s’omo per veder lo pò mostrare.³⁰⁸

³⁰⁸ Guido Cavalcanti, *Rima* (a cura di Giulio Cartaneo), Turim, Einaudi, 1967, p. 47; cf. também Ezra Pound, *Translations*, Londres, Faber & Faber, 1984, p. 132.

The canzone

Because a lady asks me, I would tell
Of an affect that comes often and is fell
And is so overweening: Love by name.

E’en its deniers can now hear the truth,
I for the nonce to them that know it call,
Having no hope at all

 that man who is base in heart
Can bear his part of wit
 into the light of it,

And save they know’t aright from nature’s source
I have no will to prove Love’s course

 or say
Where he takes rest; who maketh him to be;
Or what his active virtue is, or what his force;

Nay, nor his very essence or his mode;
What his placation; why he is in verb,
Or if a man have might

 to show him visible to men’s sight.³⁰⁹

A tradução francesa de François Sauzey é a seguinte:³¹⁰

“Pour celle qui m’en prie”

Pour celle qui m’en prie

 je veux parler

D’un sens – dont l’âme souvent est saisie

Et si altier

 qu’on l’a nommé : Amour.

Ses dénigreur ? Ici,

 qu’ils entendent le vrai

C’est à qui le connaît que je parle

Car je n’ai nul espoir

 qu’homme au cœur vil jamais

³⁰⁹ Ezra Pound, *Translations*, Londres, Faber & Faber, 1984.

³¹⁰ *Au cœur du travail poétique*, L’Herne, 1980, p. 201.

de *to rest*), que é seguido da forma verbal arcaica *maketh* (v. 10). No início do verso 12, *Nay* é arcaico, assim como *placation*, no verso 13, seguido da forma bastante elíptica *why he is in verb*. Da mesma forma, *To show him visible to men's sight*, no último verso, pertence ao registro sintático arcaico. As formas restantes pertencem, menos pelo vocabulário que pela sintaxe, ao estilo coloquial, bastante simples e compreensível (sem estruturas “elegantes”, no sentido clássico francês), o que corresponde ao aspecto “didático” de seu projeto.

Ora, se a tradução de Ezra Pound mantém as assonâncias e o ritmo, e combina vocabulário antigo e moderno, a tradução francesa, mais *homogênea* do ponto de vista lexical, substitui o esquema da versificação por versos livres (fatura francesa contemporânea). Mesmo constituindo um belo poema moderno, ele perde uma certa *aura* que Pound consegue restituir.

A tradução de Augusto de Campos, poeta contemporâneo brasileiro, mantém, como Pound, uma linguagem ao mesmo tempo arcaizante e moderna, além da rima e da cadência que, como já assinalamos, são para o poeta estadunidense³¹⁴ os vetores da emoção.

4. Conclusão: por uma síntese

Gostaríamos de concluir este capítulo sobre a tradução literária evocando as posições de Haroldo de Campos, poeta, ensaísta e tradutor brasileiro, que muito contribuiu para ampliar a questão da tradução como recriação poética.³¹⁵

Partidário da poesia concreta, representada pelo grupo *Noigandres*, a “Flor que afasta o tédio” (com Augusto de Campos e Décio Pignatari em um

³¹⁴ Pode-se notar que, em certas literaturas, ainda que a rima já não seja utilizada pelos poetas, ela é mantida na tradução do verso rimado. É o caso, em geral, das literaturas ibéricas (lusófonas e hispanófonas).

³¹⁵ Daniel-Henri Pageaux cita a noção haroldiana de “transcrição”, cf. *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, p. 41, col. *Cursus*.

primeiro momento),³¹⁶ Haroldo de Campos é daqueles para quem a tradução deve responder às três funções enumeradas por Ezra Pound: leitura, crítica e recriação poética. A função de recriação poética é ainda mais “relevante”, uma vez que ela constitui, a seu ver, não apenas um instrumento para o próprio poeta, mas o meio mais adequado para a formação de uma cultura nacional.

Assim, sempre trabalhando em sua própria criação, da qual a tradução permanece inseparável, Haroldo de Campos repensou os fundamentos da cultura latino-americana (assim como Octavio Paz), considerando o barroco ibérico como uma de suas raízes dominantes. Ao mesmo tempo em que reabilitou os autores que a história literária oficial brasileira havia deixado à margem da cultura nacional, ele estabeleceu as balizas de uma nova poética e de uma nova maneira de traduzir, sobre as quais publicou diversos artigos.³¹⁷

Assim como as traduções de Ezra Pound, as de H. de Campos recobrem amplas parcelas da história literária, indo de James Joyce (*Finnegans Wake*) até Maiakóvski, dos trovadores até os poetas russos, de Dante (*O Paraíso*) até Mallarmé, do teatro Nô até Octavio Paz e Ezra Pound (*Cantos*), da Bíblia (o *Eclesiastes*, *Bere'shith*) até a *Iliada*.³¹⁸

³¹⁶ O primeiro movimento de vanguarda brasileiro de repercussão internacional, nascido durante os anos 1950 em São Paulo.

³¹⁷ Alguns títulos publicados na França: “De la traduction comme critique et comme création”, *Change*, n. 14, Paris, 1973; “La palabre vermeil de Hölderlin”, *Change*, n. 32-33, Seghers-Laffont, out. 1977; “La quadrature du cercle”, *Change international*, n. 2, abr. 1984; “Hagoromo: des plumes pour le texte”, *Détours d'Écriture*, Sillages, jun. 1985; “Translucifération”, essai sur la traduction, *Ex*, Aix-en-Provence, ed. Alinéa, mar. 1985; “De la mort de l'art à la constellation, le poème post-utopique”, *Banana Split*, set. 1985; “Francis Ponge: Textes visuels”, *Cahiers de l'Herne*, Paris, 1986; “I punti luminosi: conversation entre Haroldo de Campos et Ezra Pound”, *Banana Split*, jan. 1986; “L'entretien de São Paulo”, com Celso Lafer e Octavio Paz, *Détours d'Écriture*, Sillages, jan. 1988; “De la raison anthropophage”, *Banana Split*, 1988; Entretien avec Jacques Donguy, catalogue *Poésure et Peinture*, Exposition Vieille-Charité, Marseille, 1993; “L'afreudisiaque Lacan dans la Galaxie de lalangue”, *Littoral*, n. 41, nov. 1994.

³¹⁸ Partidário do “laboratório de textos”, várias de suas traduções foram feitas com Augusto de Campos e outros poetas.

Ora, se examinamos atentamente sua produção teórica e prática, é forçoso notar uma ambivalência que é ainda mais enriquecedora na medida em que não instaura antagonismos entre seus dois pressupostos. Com efeito, Haroldo de Campos consegue reformular a tese benjaminiana da tradução no sentido não de uma prática “literalista”, mas antes de uma prática “transcriadora”. Assim, acrescentando à sua os termos da análise de Max Bense, para quem “a informação estética é inseparável de sua realização”, ele chega a afirmar que “[e]m outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente”.³¹⁹ Mas uma vez admitida como principal a tese da impossibilidade da tradução para os textos “criativos”, parece que, segundo ele, ela engendra como corolário a tese da possibilidade da recriação desses textos, cuja informação estética, ainda que sendo outra, mantém os dois textos ligados por uma relação de *isomorfismo*. A tradução de textos criativos é uma criação paralela, autônoma, mas recíproca.

Como? Traduzindo-se o próprio signo, ou seja, sua tangibilidade, sua materialidade (propriedades sonoras, propriedades gráfico-visuais), enfim, tudo o que forma, para Charles Morris, a iconicidade do signo estético, compreendido como “signo icônico” – “aquele que é de certa maneira similar àquilo que denota”.³²⁰

Na realidade, de uma maneira mais detalhada, isso significa um programa de várias etapas, das quais a primeira, crítica, consiste na análise do texto original. Trata-se, como preconiza Maiakóvski em relação à criação do verso, de “desmontar e remontar a máquina da criação”, ilustrando a formulação de J. Salas Subirat, o tradutor de *Ulysses*, de Joyce, para o espanhol: “Traduzir é

³¹⁹ “De la traduction comme création et comme critique”, *Change* n. 14, Paris, Seghers-Laffont, fev. 1973, p. 73 [No Brasil: “Da tradução como criação e como crítica”, in: Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega (org.), *Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 1-18. (N. da T.)]

³²⁰ *Ibid*, p. 74 et seq.

a maneira mais atenta de ler”. Essa maneira de *ler* permite, em seguida, pela comparação, medir o grau de intertextualidade (as influências) que une os textos entre eles. A partir da tradução de Joyce para o português, por exemplo, pode-se medir a influência que ele teve ou não sobre o estilo do brasileiro Guimarães Rosa. Essa posição se encontra em um crítico como Hans Robert Jauss,³²¹ quando relaciona a recepção do barroco na França com a poesia de Mallarmé, a primeira tornada possível graças à segunda, o que intuitivamente Octavio Paz põe em evidência em sua tradução do “soneto em X”.

Em um segundo momento, trata-se de propor uma recriação do texto original “por meio de equivalentes em português, de toda a elaboração formal (sonora, conceitual, imagética)”,³²² com o objetivo de refazer as etapas criativas originais. Isso, de maneira concreta, equivale a privilegiar a forma (aliterações, paronomásias, assonâncias), tanto ou mais que o conceito, o que coincide com as palavras de Pound acerca da tradução de Cavalcanti: *The perception of the intellect is given in the word, that of the emotion in the cadence*,³²³ apesar de que, ao contrário do poeta estadunidense, Haroldo de Campos não pratica a mistura do antigo com o moderno.³²⁴

A terceira etapa haroldiana, que corresponde à evolução de sua obra e de sua maneira de traduzir, consiste em reivindicar uma tradução que “oblitere” o original. Trata-se, de certa forma, de passar da T-R (tradução-recriação) para a T-I (tradução-imitação), o que ele realiza em sua “transluciferação” do *Fausto* de Goethe.

³²¹ “Foi preciso, assim, esperar o lirismo hermético de Mallarmé e seus discípulos para que fosse possível um retorno à poesia barroca, desde então desdenhada, esquecida, portanto, e em especial a reinterpretação filosófica e o ‘renascimento de Góngora’”, Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, NRF, 1978, p. 67.

³²² *Change*, n. 14, art. citado, p. 81.

³²³ Ezra Pound, *Translations*, Londres, Faber & Faber, 1984, p. 23.

³²⁴ São conhecidas entretanto traduções-desvios para os poemas chineses, cf. supra I.

De todas essas propostas, pode-se concluir que a atenção dada à questão da tradução literária pertence de fato ao campo dos estudos literários. A intraduzibilidade da poesia – e seu corolário, a recriação poética – evidencia a essência do fato literário. Com efeito, o que é intraduzível, senão aquilo que funda a literalidade, ou seja, o signo poético?

A tradução, quer tenda ao literalismo, quer à recriação, evidencia os fenômenos linguísticos ou culturais, bem como o estado das sociedades nos diferentes momentos de sua evolução, que podem servir de obstáculo ou, ao contrário, favorecer a entrada de elementos exógenos, novos, na língua-cultura de chegada.

Além disso, como destaca Haroldo de Campos:

Sendo universal o patrimônio literário, não se poderá pensar no ensino estanque de uma literatura. Ora, nenhum trabalho teórico sobre problemas de poesia, nenhuma estética da poesia será válida como pedagogia ativa se não exibir imediatamente os materiais a que se refere, os padrões criativos (textos) que tem em mira.

Enfim, fazemos nossas as suas palavras:

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos.³²⁵

³²⁵ Também, poderíamos acrescentar, à prática da tradução. *Change*, n.14, art. citado, p. 82.

Práticas

*A tradução: o encontro
entre uma alma e uma forma.*

Augusto de Campos