

O TRADUTOR COMO AUTOR: TRANSFORMAÇÃO E SOBRE-VIDA DO “ORIGINAL” *

Vanete Dutra SANTANA

Por onde sua pena de tradutor passasse, sempre causava prejuízo aos personagens, mesmo que só se apresentassem naquele capítulo, e, sem respeitar móvel ou imóvel, atropelava a quase indiscutível sacralidade da propriedade privada. Trabalhava de várias maneiras. Na maioria das vezes, os objetos desapareciam sem mais nem menos. Aqueles tapetes, cofres, talheres de prata, cuja missão era enobrecer o original inglês, não os encontrei em nenhum lugar no manuscrito húngaro. [...] De todos os casos, para mim, o pior – porque isso decididamente mostrava má intenção e falta de hombridade – era que com frequência trocava as pedras e metais preciosos por outros sem nobreza e sem valor; a platina por lata, o ouro por latão, o diamante por zirconita ou vidro.

Dezső Kosztolányi, *O tradutor cleptomaniaco*

A questão principal que deu início às inquirições relativas a tradução que resultou nesta dissertação de mestrado é que critérios poderiam ser empregados para distinguir um “texto original” de uma tradução.

Claro está que quando um crítico é chamado a emitir sua opinião, ele sabe que tem em mãos uma tradução e por isto pode julgá-la pelo grau de fidelidade ao “texto original” que ela conseguiu alcançar. O que chama a atenção na crítica, porém, é a constatação de que ela invariavelmente encontra “infidelidades” que justificam uma avaliação negativa e, para amenizar suas considerações, principalmente em uma situação em que o crítico está a serviço do editor da tradução, diz-se que tradução é apenas *tradução*, algo que nunca será tão bom quanto o “original”; mas algumas críticas direcionadas ao texto não poderiam ser concebidas se o crítico não estivesse se remetendo ao “original” como parâmetro de ideal (inatingível) a ser atingido. Tome-se como exemplo o que diz Maurício Santana Dias sobre a tradução de *A Divina Comédia*, feita por Ítalo Eugenio Mauro e publicada em 1999:

* Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentada ao Curso de Linguística Aplicada, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 29 de janeiro de 2001, sob a orientação da Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni.

Também é certo que toda nova tradução integral do poema de Dante é, em certa medida, uma tarefa de antemão votada ao fracasso. Isso porque é impossível sustentar, sem deixar esmorecer, a excelência e a intensidade desse poema de cem cantos. **Só um outro Dante para conseguir isso – talvez nem ele**, já que estaria tolhido pela necessidade de conformar-se à letra de um outro poeta. (1999: 09, grifo meu)

Outro exemplo pode ser encontrado nas palavras do tradutor Ivo Barroso:

é forçoso reconhecer que, comparadas ao original, elas nos fazem pensar em ectoplasmas poéticos aos quais faltasse um corpo, uma forma física que lhes desse voz, o viso e o vulto da criatura viva: a essência (ou alma) da narrativa ali está, mas lhe falta a sonoridade da orquestração que lhe daria corpo, que completaria a dualidade indissolúvel. [e sentença:] Evidentemente que nenhuma tradução consegue preservar todos os elementos do original. (1998: 14)

Críticas como estas nos levaram a questionar se o leitor perceberia os defeitos apontados pelos críticos caso ele não dispusesse do que vamos chamar “indicativos formais” de que um determinado texto resulta da tradução de um texto anterior – nome estrangeiro para o autor, título original e nome do tradutor, por exemplo. Em outras palavras, a questão é saber se haveria no interior do texto traduzido indícios de que se trata de uma tradução. Se houver, haveria, então, critérios para se reconhecer a tradução e distingui-la do “original”?

Para esclarecer a primeira questão, basta nos remetermos ao engano que houve quanto à autoria dos contos de Edgar Allan Poe publicados na França, na tradução de Charles Baudelaire. Os leitores teriam tomado Baudelaire como o autor dos contos, ou seja, a tradução foi identificada como “original”, tanto que o editor francês, Roger Asselineau, inicia a *Introdução* à publicação de *Histoires Extraordinaires* perguntando de quem são as *Histoires Extraordinaires*, as *Nouvelles Histoires Extraordinaires* e as *Histoires Sérieuses et Grotésques*, “de Poe ou de Baudelaire?” (1965: 17).

Talvez alheios a isto, ou talvez querendo saber como Baudelaire conseguiu ser confundido com o autor, tradutores, formadores de tradutores e teóricos de tradução das correntes tradicionais parecem dedicar demasiado valor à possibilidade de distinção entre “original” e tradução – o que é justificável, considerando-se a atuação da crítica.

Montado o cenário, o papel de cada personagem começa a se definir mais claramente: o professor de tradução precisa ensinar, na prática, a camuflar a tradução; o tradutor precisa aprender a camuflar a tradução; o teórico precisa pesquisar e descobrir meios para se camuflar a tradução e o crítico precisa encontrar as falhas e revelar o “engodo”, ou seja, os primeiros atuam no sentido de fazer a tradução se passar por algo que ela não é, cabendo ao crítico lembrar-lhes que ela não é o que eles querem que ela pareça ser e alertar o leitor incauto da cilada em que poderia cair. Porém, não nos esqueçamos, o crítico sabe desde o princípio que se trata de tradução.

Considerando-se, pois, o caso Poe/Baudelaire, temos uma comprovação de que não necessariamente há no interior do texto traduzido indícios de que se trata de uma tradução. A partir desta constatação, nossos interesses podem se voltar para o conjunto de artifícios que o tradutor poderia empregar para tentar camuflar a natureza de seu texto, a partir dos quais se poderia detectar algum critério para distinguir tradução de “original” “quando se estivesse diante de um “mesmo texto” escrito em duas línguas diferentes, destituído dos “indicativos formais”, inclusive data de publicação, e se quisesse saber qual foi escrito primeiramente.

Como só os teóricos tradicionais se dedicaram a encontrar “receitas de tradução”, é a eles que nos reportamos. As primeiras constatações mostraram que, obviamente, tudo o que envolve tradução é muito complexo. Um exemplo seria a própria definição de fidelidade, que é passível de variadas interpretações. A tradução mais fiel sugerida por Vinay e Darbelnet para a frase “he [the father] kissed his daughter on the mouth” (ele – o pai – beijou sua filha na boca.) em francês foi “il serra tendrement sa fille dans ses bras” (ele cerrou ternamente sua filha em seus braços.), sob a justificativa de que na França o pai não costuma beijar a filha na boca (1977: 53). Porém, mesmo entre os teóricos tradicionais não se encontram regras para a boa tradução que possam ser aplicadas, sem possibilidade de erro, à distinção entre original e tradução.

Outra constatação que não deveria nos surpreendente, se nos lembrarmos da já referida hiper-valorização do “original”, e que poderia se prestar à distinção entre “original” e tradução é o reconhecimento de que o autor sempre faz melhores escolhas que o tradutor, logo, o texto que parecesse melhor escrito, seria o primeiro, o “original”. No entanto, ao tentar aplicar este princípio para saber qual versão do romance *The marriageable daughter/La fille à marier*, ambas escritas por Daniel Gagnon, era a “original”, Sherry Simon chegou à conclusão de que é impossível saber qual foi escrita primeiro (cf. 1999: 69), ou seja, tal critério não possibilita a distinção entre “original” e tradução.

Restou, por fim, a hipótese de que a existência de erros em um texto advindos de traduções ruins, os “erros de tradução”, poderia ser usada para denunciar uma tradução; mas é possível constatar que a percepção de certos erros depende de uma série de fatores relacionados ao contexto de um texto e ao grau de conhecimento, perspicácia e autoconfiança do leitor. Por exemplo, perceber que há algo errado quando uma personagem diz que quer comer *glacê de fruto da paixão* quando ela queria sorvete de maracujá (*glace de fruits de la passion*, em francês) pode não ser possível para um leitor que não conhece a língua francesa.

Tendo esgotado as hipóteses que fomos capazes de formular, restou concluir que não há elementos intrínsecos ao texto que poderiam ser usados com total segurança para distinguir “original” de tradução, mas apenas os tais “elementos formais”, externos ao texto.

Partindo do pressuposto de que nem todos os críticos poderiam ignorar essa conclusão, a lógica nos levou a questionar a raiz da hiper-valorização do “original”.

Retornando ao momento em que a indústria literária se torna um negócio por meio do qual se poderia auferir algum lucro, talvez possamos encontrar uma resposta plausível para tal questão.

Até o século XVIII, *autor* era o termo usado para designar escritor de uma texto impresso e comercializável, e não um título que conferia a seu detentor a noção de progenitor de uma idéia, mesmo porque o atual conceito de original – fonte, base, raiz – não era aplicado à literatura (cf. Chartier, 1994: 40). É assim que, por exemplo, o Romance de Amadis, tido atualmente como “texto original”, de autoria de Afonso Lopes Vieira, seria a tradução para o português de uma adaptação à estética renascentista de uma tradução para o castelhano, feita por Garcí-Ordeñez de Motalvo, de uma adaptação ao romance de cavalaria, escrita em português e em prosa, por Joam Lobeira, de algum lais e canção de gesta medievais.

A relação entre autoria e originalidade só é estabelecida a partir do momento em que há interesse do editor em garantir para si o direito exclusivo de propriedade de um título, o que se dá no fim do século XVIII, quando houve a intensificação do comércio, inclusive do comércio de livros, e do interesse governamental em arrecadar mais impostos, tornando-se inevitável estabelecer leis comerciais também para a indústria literária. Neste contexto, se o editor queria ter a posse de um título, esta primeiramente deveria ser assegurada a seu autor. Daí a necessidade da lei de direitos autorais. Mas o editor não queria pagar eternamente ao autor – agora proprietário da obra – pelo direito de publicar seu livro e obter lucros com a publicação. A forma irrefutável, porquanto lógica, que foi encontrado para justificar que o autor não teria direito perpétuo sobre a autoria de um texto foi argumentar que ninguém pode ser proprietário das idéias. Daí o artigo da Lei de Direitos Autorais Francesa – na qual se basearam as leis de direitos autorais dos demais países ocidentais – sobre a limitação da posse do autor estabelecer que “só a forma pode se tornar propriedade, e não as idéias” (apud Derrida, 1985: 241). Assim, o termo *autor* passou a definir um escritor que é proprietário do fruto de seu trabalho: a escolha e ordenação das palavras por meio das quais expressa idéias e conceitos, sendo proprietário, portanto, apenas da “forma”, e não do conteúdo. Quanto a justificar uma remuneração inferior à do autor para o tradutor, a Lei de Direitos Autorais foi taxativa: “as traduções são obras originais somente na expressão”. Ora, em que repousa, pois, o direito do autor, senão na forma de expressão original de idéias? Por que, então, considerar o tradutor inferior ao autor, a tradução inferior ao original?

Se o direito de propriedade sobre as idéias não pode ser assegurado a ninguém, se a lei de direitos autorais reconhece que a autoria recai sobre a combinação de palavras escolhidas por um escritor para expressar uma idéia e se a tradução é orientada pela escolha de palavras que resultarão em uma outra forma de expressar uma determinada idéia – que, lembremo-nos, faz parte do patrimônio universal –, então não há como estabelecer a superioridade do “original” em relação à tradução.

Não bastasse este argumento para assegurar ao tradutor seu lugar ao lado do autor, e a constatada inexistência de elementos intrínsecos ao texto que

“denunciariam” o caráter de tradução, devemos ainda nos lembrar que, uma vez proferidas, as palavras ganham vida própria ao mesmo tempo em que criam pessoas, sentimentos, acontecimentos, lugares, épocas e reflexões que, a partir de então, não podemos dizer que jamais existiram. Neste sentido, pode-se considerar os escritores – autor ou tradutor, qual a diferença?! – como criadores, ainda que não originais; autores aos quais nos juntamos no ato da leitura, também este um ato de criação, e de cuja ação resultam *personas* e acontecimentos, não apenas factíveis, mas também reais, ainda que apenas em nossa mente.

Se nos prendermos às exigências da crítica, nenhuma tradução será admitida sem restrições, uma vez que – conforme afirma Dias – nem o próprio autor seria um bom tradutor de sua obra e que, dependendo da perspectiva adotada, qualquer tradução, por mais “incorreta” que pareça (como “o pai cerrou carinhosamente sua filha em seus braços” em lugar de “o pai beijou sua filha na boca”) seria exemplo de “boa tradução”, segunda a vertente teórica adotada.

Na direção apontada pelo extremismo adotado por Dias, encontramos como modelo o crítico literário e de tradução que analisa as obras de Pierre Menard (personagem fictícia do conto *Pierre Menard, autor Del Quixote*, de Jorge Luis Borges). Mesmo quando se depara com uma cópia de um texto, ele consegue perceber infidelidades, como faz ao dizer que Cervantes teria escrito o seguinte vocativo sobre o termo verdade:

la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertência de lo porvir...

enquanto Menard escreveu algo totalmente diferente:

la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertência de lo porvir...

definindo história como fonte da verdade, ao invés de apenas lhe dispensar elogios retóricos, como fez Cervantes. (cf. Borges, 1981: 57). Além disto, segundo o crítico, Menard teria usado um estilo afetado por ser arcaico e estrangeiro, enquanto Cervantes teria usado um espanhol contemporâneo e sem influência de estrangeirismos.

Este último exemplo ilustra mais que o ponto a que uma postura extrema poderia nos conduzir; ele ilustra a transformação que o tempo opera em tudo o que a ele está submetido. As mesmas palavras, ditas em diferentes circunstâncias, ainda que no mesmo idioma, resultam diferentes interpretações. Quão variadas não seriam, então, as interpretações atribuídas a um mesmo texto, por diferentes leitores, em diferentes épocas, culturas e idiomas! Contudo, é o conjunto composto por esses elementos, intermediados pelo tradutor, que garante a sobre-vida de um texto. Sem leitura, releitura, interpretação, adaptação, re-interpretação, ou qualquer outro nome por meio da qual a tradução se faça chamar, o texto morreria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSELINEAU, Roger. (1964). Introduction. In *Histoires Extraordinaires*. Paris: Garnier - Flammarion, p. 17-24.
- BARROSO, Ivo (Org.). Introdução. In: "*O Corvo*" e suas Traduções. São Paulo: Lacerda Ed., p. 13-24.
- BORGES, Luis. (1981). Pierre Menard, autor del Quixote. In: Ficciones. Madrid: Alianza Editorial, p. 47-59.
- CHARTIER, Roger. (1994). *A ordem dos livros* (Trad. Mary Del Priore). Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- DERRIDA, Jacques. (1985). Des Tours de Babel. In: *Difference in Translation* (ed. Joseph F. Grahman). New York: Cornell University, p. 209-248.
- DIAS, Maurício Santana. (1999). O desafio da "Comédia". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jul. Mais!, p. 9.
- KOSZTOLÁNYI, Dezsö. (1996). O tradutor cleptomaníaco. In: *O tradutor cleptomaníaco* (Trad. Ladislao Szabo). Rio de Janeiro: Editora 34, p. 07-10.
- SIMON, Sherry. (1999). Border writing in Quebec. In: BASSNETT, Susan e TRIVERDI, Harish (Eds). *Post-colonial translation*. London e New York: Routledge, p 58-74.
- VINAY, Jean-Paul & DARBELNET, Jean. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier.