

## QUESTÕES SOBRE O ENSINO DE TRADUÇÃO LITERÁRIA

*Clara Sarmento*

O Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Instituto Politécnico do Porto é o único entre os seus congéneres portugueses que, para além da formação em Contabilidade, Gestão, Marketing e Comércio Internacional, professa estudos em áreas como as Línguas e Secretariado, concedendo os graus académicos de Bacharel e Licenciado, através dos recentemente reestruturados cursos de Licenciatura Bi-Etápica. O curso de Licenciatura Bi-Etápica em Línguas e Secretariado, com a duração total de cinco anos, apresenta duas vertentes de especialização, uma em Assessoria de Gestão, outra em Tradução Especializada. Esta vertente forma tradutores qualificados em campos específicos e intérpretes parlamentares ou de conferência, para além de habilitar os alunos no ensino de línguas e técnicas de tradução, em Inglês, Francês e Alemão. Neste ensaio, abordaremos de forma circunstanciada questões inerentes ao ensino de Tradução Literária em Língua Inglesa, numa perspectiva empírico-descritiva, investigando questões pragmáticas diversas. Esta área de formação tem como objectivo desenvolver a sensibilidade e a competência para a tradução e retroversão de textos literários, na sua multiplicidade de géneros, estilos e registos. Pertence à etapa de Licenciatura em Tradução Especializada, num *curriculum* que integra também, entre outras disciplinas, Tradução de Textos Económicos, Tradução de Textos Técnico-Científicos, Linguística, Estilística, Literatura Contemporânea, Tradução de Textos Jurídicos e Interpretação Simultânea e Consecutiva, sempre nas duas línguas nucleares do curso.

Porque aprender a traduzir é também aprender a ler, é necessário exercitar, desde o início, a criatividade sensível mas esclarecida. Deste modo, a nossa orientação metodológica equilibra a análise consciente com a descoberta e a assimilação subliminares, cientes de que quanto maior for o grau de sistematização analítica exigido ao aluno, mais lenta será a compreensão do material em estudo. No entanto, esta orientação metodológica é proveitosa aos futuros tradutores, na medida em que permite o exame lento e criterioso de uma

palavra, estrutura sintáctica ou ilação cultural problemática, com uma total percepção crítica da questão e das suas possíveis soluções, sem a qual o processo translatório seria uma rotina académica desprovida de aprendizagem. Na nossa perspectiva, deslocamos a focalização centrada na teoria (e especialmente na sua vertente estática, memorizada apenas para as situações de avaliação mas supostamente assimilada para sempre) para uma “teorização” resultante da organização dos conhecimentos em padrões de regularidades, passíveis de originar princípios teóricos eficazes e conscientes. A capacidade de transitar de um conjunto de observações dispersas para um padrão experimental de regras e de reavaliar essas mesmas regras à luz de novas experiências que eventualmente as coloquem em causa é a base do método experimental de dedução que faz do bom tradutor um bom pensador. Assim, o professor não será a fonte de todo o conhecimento mas antes o veículo da aprendizagem experimental, partilhando descobertas e dúvidas, do mesmo modo que os alunos não são receptáculos passivos do conhecimento pré-definido mas sim agentes activos do saber. Ao invés de apontar soluções certas ou erradas para as questões translatórias, encorajamos os discentes a utilizar os seus conhecimentos prévios para desenvolver estratégias eficazes que os conduzam, por sua vez, até novos conhecimentos.

O conceito basilar sobre o qual devemos começar por reflectir é o de literatura e literariedade, através de uma análise induzida pela comparação com experiências anteriores e/ou simultâneas de tradução de textos jurídicos, económicos, técnicos ou científicos. Os textos literários possuem características estruturais peculiares que os diferenciam inequivocamente, pelo que o objecto da nossa primeira reflexão não é tanto a literatura em si, mas tudo aquilo que faz de uma determinada obra uma obra literária. Por não existir nenhum denominador comum para todas as produções literárias a abordar, a não ser o uso da linguagem, concluímos, como Roman Jakobson, que, no texto literário, a linguagem se encontra na sua função estética dominante, pois a finalidade de qualquer forma de arte, incluindo a arte verbal, reside em oferecer uma sensação do objecto enquanto visão e não como mero reconhecimento. Para corroborar esta conclusão, o aluno deve ler e evocar Tzvetan Todorov, de modo a inferir que a imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima, porquanto o carácter estético do texto é gerado conscientemente para libertar a percepção do automatismo. Ao procurarmos aquilo que existe especi-

ficamente no texto literário, descobrimos que aquele é um sistema conotativo, com um significado para além do meramente escrito, diferindo da simples informação. As conclusões no final do primeiro ponto de reflexão do programa aproximam-se habitualmente da noção de Carlos Reis de mensagem literária como sendo apragmática, polissémica e subjectiva, recordando também Julia Kristeva na sua dicotomia entre discurso poético e discurso da comunicação oral quotidiana.

Na literatura, a realidade é o objecto mediato do texto. O objecto directo, não instrumento, é o sinal estético, o qual projecta na realidade a atitude do sujeito. Esta função põe em evidência o lado palpável dos sinais, organizados formalmente enquanto textura de significantes, através de jogos de ritmos, aliterações, redes de paralelismos ou anáforas, e constitui-se em finalidade de si mesma. A língua literária é a nossa língua natural submetida a um peculiar processo de semiotização que transforma as estruturas verbais dependentes do sistema modelizante primário em estruturas verbo-simbólicas dependentes do sistema modelizante secundário. O texto literário constitui uma unidade semântica que um emissor-autor realiza através de um acto de enunciação regulado pelas normas e convenções do sistema semiótico literário e que os seus receptores-leitores descodificam, utilizando códigos apropriados.

Como proceder então à tradução desta linguagem destinada ao agrado dos sentidos, com a sua sonoridade muito própria e os seus recursos estilísticos? O ritmo, a cadência e o contraste das frases, orações e vocábulos, e os efeitos sonoros (onomatopeias, aliterações, assonâncias, rima, metro, entoação, acentuação, etc.) alicerçam a função estética. Contudo, muitas vezes, é impossível traduzir esses mesmos agentes estéticos e esses efeitos sonoros, a não ser que se transfiram as unidades linguísticas mais relevantes para a língua de chegada. Os verbos que descrevem movimento e acção, por exemplo, são sonoramente ricos (pensemos apenas em *race, rush, scatter, slurp, gasp*) e fáceis de traduzir, pois referem actos universais. Nestes casos, não há geralmente *lexical gap* mas o efeito de som pode perder-se. Já as figuras de retórica em geral, sendo uma componente simultaneamente expressiva e estética do texto, devem ser preservadas na tradução de textos literários pois, de acordo com o ensaio seminal de Walter Benjamin, “the task of the translator [is] to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language

imprisoned in a work in his re-creation of that work. For the sake of pure language he breaks through decayed barriers of his own language”<sup>1</sup>.

O bom tradutor segue um cuidadoso processo de escrita-revisão, verificando constantemente o grau de consistência da focalização, ortografia, tom, fluência e legibilidade do texto produzido, para além da necessária adequação ao *background* cultural e à informação prévia pressuposta do leitor virtual. Impõe-se igualmente a atenção às citações, nomes e palavras intencionalmente mantidos na língua original. Será indispensável a interação com editores, revisores, críticos e/ou estudiosos, quando não com o próprio autor, com vista ao esclarecimento de passagens dúbias, aparentes contradições e questões translatórias em geral, com a respectiva solução por meio de omissões, perífrases, explicações, adaptações, adições, substituições, modificações ou notas do tradutor (finais ou em rodapé).

Sem dúvida que, ao traduzir textos literários, há um conflito constante entre a função expressiva e a função estética, os dois pólos opostos da tradução literal e da tradução livre que, de acordo com a orientação pedagógica seguida, devem ser fundidos. É necessário praticar a observação da tradução, pensar e reflectir na escolha entre livre e literal, porque a tradução implica sempre a retenção de características do texto fonte e a adaptação às normas do sistema linguístico-literário de chegada, de acordo com os ensinamentos de Gideon Toury em *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Este tipo de tradução pode pressupor a conformidade a modelos e preceitos considerados literários na língua alvo, conduzindo à elaboração de textos mais ou menos formados de acordo com as exigências da cultura receptora, com custos variáveis em termos de reconstrução das características do texto original. Mas as condições de literariedade na cultura receptora atravessam enormes alterações ao longo dos tempos, com a respectiva influência nos métodos de tradução. Em *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Gideon Toury mostra-nos como a tradução para inglês do *haiku* “Crow” flutuou durante quase um século, originando as mais díspares composições:

“English translation of the “Crow” haiku:

1. On a withered branch A crow is sitting This autumn eve. (Aston, 1899) 2. The end of autumn, and some rooks	15. A crow Perched on a withered tree In the autumn evening. (Blyth, 1964)
--	--

<p>Are perched upon a withered branch. (Chamberlain, 1902)</p> <p>3. The autumn gloaming deepens into night; Back'gainst the slowly-fading orange light, On withered bough a lonely crow is sitting. (Walsh, 1916)</p> <p>4. Lo! A crow sits on a bare bough, 'Tis a dreary autumn evening. (Miyamori, 1930)</p> <p>5. A CROW ON A BARE BRANCH A crow is perched on a bare branch; It is an autumn eve. (Miyamori, 1932)</p> <p>6. On a withered branch a crow has settled – autumn nightfall. (Henderson, 1933)</p> <p>7. A CROW ON A BARE BRANCH Autumn evening now A crow alone is perching On a leafless bough. (Yasuda, 1947)</p> <p>8. On a withered branch A crow is perched In the autumn evening. (Blyth, 1949)</p> <p>9. Autumn evening: A crow perched On a withered bough. (Blyth, 1952)</p> <p>10. Autumn evening – A crow on a bare branch. (Rexroth, 1955)</p> <p>11. On a withered branch A crow has alighted – Nightfall in autumn. (Keene, 1955)</p> <p>12. On a withered bough A crow alone is perching; Autumn evening now. (Yasuda, 1957)</p> <p>13. THE END OF AUTUMN Autumn evening: on a withered bough A solitary crow is sitting now.</p> <p>14. On a bare branch A rook roosts: Autumn dusk. (Bowans, 1964)</p>	<p>16. Bare barren branch on which a crow has alighted autumn Nightfall darkening. (? , 1964)</p> <p>17. A black crow Has settled himself On a leafless tree Fall on an autumn day. (Yuasa, 1966)</p> <p>18. On a withered bow a crow has settled... autumn nightfall. (Amann, 1969)</p> <p>19. On a bare branch A crow is perched – Autumn evening. (Ueda, 1970)</p> <p>20. Barren branch: balancing crow; autumn dusk. (Cohen, 1972)</p> <p>21. When the crow arrives on the bare, withered branch true night has come. (Cohen, 1972)</p> <p>22. Bare branch and a crow balanced on the twilight: autumn nocturne. (Cohen, 1972)</p> <p>23. On a leafless bough A crow is perched – The autumn dusk. (Giroux, 1974)</p> <p>24. On a leafless bough In the gathering autumn dusk: A solitary crow! (Britton, 1974)</p> <p>25. On a withered tree branch a crow perches – autumn dusk. (Sawa, 1978)</p> <p>26. On a withered branch A crow is perched: An autumn evening. (Aitken, 1978)</p> <p>27. On the dead branch a crow settles – autumn evening. (Akmakjian, 1979)”?2</p>
--	--

Numa abordagem imediata, notamos que nem sempre a norma tradicional do *haiku* em três versos foi respeitada, dando origem não só a quadras mas também a dísticos, precedidos ou não de um título/mote. O corvo cede lugar a *some rooks* e *a rook* em 2 e 14 e, no quadro sugerido, *withered branch* alterna com *bare bough*, *withered tree*, *barren branch*, *leafless tree*, entre outras combinações. O verbo de movimento ou estado é alvo de múltiplas opções ao longo da cronologia da tradução, tal como os recursos utilizados para transmitir o cenário temporal, preferencialmente no último verso, desde *autumn evening* ou *nightfall darkening* até *true night* ou *autumn gloaming deepens into night*. A tradução nú-

mero 3, rimada como 7, 12 e 13, afasta-se do modelo original e ocidentaliza-se na tentativa de emular o conceito de literariedade da cultura receptora, tanto em termos morfossintácticos como fónicos e semânticos. O tom emotivo de 4, com a interjeição inicial e a adjectivação disfemística, adquire um sensacionalismo igualmente inadequado à cultura emissora. Comparando a estruturação sintáctica de 16 e 20, verificamos a subordinação no dístico inicial, no primeiro caso, o que gera uma composição bem mais complexa do que a simples justaposição de versos em ritmo binário de 20. As sete últimas versões seguem já modelos muito semelhantes e fiéis ao original, onde o significado imanente dos versos se mantém quase inalterado, apesar das diversas opções entre sinónimos, da definição, indefinição ou ausência do artigo e da maior ou menor carga metafórica do resultado. Curiosamente, e como que encerrando um círculo temporal, a tradução de 1899 é formal e estilisticamente semelhante à de 1979, unindo os dois pólos numa imagem exacta da natural pureza expressiva do *haïku*.

No ofício da tradução, a busca de um tom muito emotivo, vivo, espiritualoso, grosseiro, idiomático, metafórico, culto ou valorativo pode estar em flagrante contraste com a intenção de neutralidade do original. É inaceitável exagerar, corrigir ou melhorar o texto original, de acordo com um ponto de vista pessoal, porque o tradutor deve ser invisível<sup>3</sup>. Sobre o imperativo da invisibilidade do tradutor, ouçamos “Being Paul Auster’s Ghost” de Motoyuki Shibata, comunicação baseada na sua experiência profissional enquanto tradutor japonês do escritor norte-americano Paul Auster:

It can be argued that every reading is an act of translation; translation, the theory goes, is only a more deliberate, more self-conscious kind of reading. Granting that, I would still claim that translation is a moderately special kind of experience in that it involves the effort at transparency. There is an element of self-effacement. Walter Benjamin said that the task of the translator consists in “finding that intended effect upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original.” One tries to play the role of Echo, to Narcissus that is the author. It is not the author alone that is “both there and not there”; the translator, too, tries not to be there while still being there. An Echo never completely successful, the translator is forever trying to disappear. (...) When things are going well it is as if my own linguistic idiosyncrasies have disappeared, and I begin to hear *what the author would write if Japanese were his language*, though of course I am fully aware that it is only an illusion.<sup>4</sup>

Peter Newmark sugere que a precisão, ou seja, o bom conhecimento das línguas envolvidas, deve ser o critério principal do tradutor. A tradução literal pode ser estética, pois o tradutor está a transportar algo de novo (uma mundividência, um estilo literário, um efeito retórico) para a cultura da língua de chegada. Não é portanto necessário (re)adaptar constantemente o texto à realidade literária pré-existente “[p]orque o tradutor moderno não pode deixar de se preocupar com outras correspondências sintagmáticas e paradigmáticas, que exigem naturalmente conhecimentos profundos não só das duas línguas em questão e da linguística geral mas também da cultura geral, e que exigem igualmente consciência da *factura* minuciosa dos textos traduzidos e a traduzir”<sup>25</sup>. Até muito recentemente, a capacidade de traduzir era fundamentalmente encarada como uma forma avançada de ler e compreender uma língua estrangeira. A tradução, enquanto disciplina, seria um ramo especializado da filologia, da linguística aplicada ou da literatura comparada e a formação de um tradutor permanecia dentro do âmbito da transferência semântica de palavras, frases ou textos, de uma língua para outra. Mas a língua tem uma evolução própria enquanto força modeladora de um povo, cultura ou nação, afectando todos os falantes individuais de uma maneira mais ou menos uniforme. Por esta razão, devemos avaliar cuidadosamente as nossas respostas intuitivas às diferenças e pressupostos culturais, pois as fronteiras existem mesmo dentro das culturas aparentemente uniformes. À medida que as culturas anteriormente silenciosas e periféricas encontram uma voz no meio dos grupos hegemónicos que as haviam silenciado, torna-se cada vez mais claro que os erros de compreensão e conhecimento são mais frequentes do que aquilo que seria cómodo pensar. Ouvimos e lemos a voz crescente das mulheres, das etnias, dos jovens, dos imigrantes, das formas de vida alternativas, das subculturas urbanas, das tradições rurais reavaliadas, das outras religiões e cosmologias, das novas nações pós-coloniais. E até dentro da omnipresente cultura de língua inglesa escutamos já a voz celta da Irlanda, do País de Gales e da Escócia. A globalização intelectual, segundo a qual todos usam a linguagem de forma similar para exprimir conceitos aproximados, de modo a que aquilo que se diz numa língua possa ser dito noutra, é encarada com merecida desconfiança. Esse universalismo é cada vez mais conotado com uma ilusão projectada pelas culturas da supremacia (patriarcal, colonial, capitalista, ocidental, etc.), para conformar as culturas marginalizadas a normas centralizadas.

Na tradução do inglês para o português e vice-versa, o imperativo da precisão bem documentada implica a utilização atenta dos recursos linguísticos em co-presença, um manusear constante daquilo que existe de diferente (a mais e/ou a menos) nas duas línguas como, por exemplo, o *present perfect*, os diminutivos e aumentativos, o gerúndio, o grau superlativo absoluto sintético e analítico dos adjectivos, o pretérito mais-que-perfeito do indicativo simples e composto, os *phrasal verbs*, a ordem sintáctica (no caso do par substantivo-adjectivo a ordem é reversível em português, com alterações no significado), a repetição lexical (mais grave nas línguas românicas do que nas germânicas), a tradução ou não tradução de nomes próprios, topónimos e expressões idiomáticas em geral, a ironia e todos os casos decorrentes de diferenças culturais, retóricas e estilísticas. Nesta passagem de “Twentieth-Century French Poetry”, prefácio incluído na colectânea *The Red Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews*, o escritor e tradutor Paul Auster aproxima-se da noção muito pragmática de Peter Newmark de que a especificidade de cada texto cria as suas próprias regras de tradução:

In general, I have followed no consistent policy about translation in making my choices. A few of the translations are hardly more than adaptations, although the vast majority are quite faithful to the originals. Translating poetry is at best an art of approximation, and there are no fixed rules to follow in deciding what works or does not. It is largely a matter of instinct, of ear, of common sense. Whenever I was faced with a choice between literalness and poetry, I did not hesitate to choose poetry. It seemed more important to me to give those readers who have no French a true sense of each poem *as a poem* than to strive for word-by-word exactness. The experience of a poem resides not only in each of its words, but in the interactions among those words – the music, the silences, the shapes – and if a reader is not somehow given the chance to enter the totality of that experience, he will remain cut off from the spirit of the original. It is for this reason, it seems to me, that poems should be translated by poets.<sup>6</sup>

Octavio Paz, no ensaio “Traducción: Literatura y Literalidad” de 1971, assume uma postura mais lúcida e menos redutora em relação à tradução de poesia: “In theory, only poets should translate poetry, in practice, poets are rarely good translators. They almost invariably use the foreign poem as a point of departure toward their own. A good translator moves in the opposite direction: his intended destination is a poem analogous although not identical to the original poem”<sup>7</sup>. No texto poético, como em nenhum outro texto literário, avulta a simbiose melodiosa da língua escrita e da língua falada, gerando uma

linguagem alusiva e plurissignificativa, em vez da linguagem directamente referencial com que habitualmente se nomeia o real. A sintaxe rigorosa dissolve-se e a musicalidade da palavra emerge. No texto em prosa, o ritmo resulta da estrutura das frases e tem portanto uma matriz linguística. No texto em verso, o ritmo resulta primordialmente do esquema de acentos e do número de sílabas, por conseguinte de um conjunto de convenções translinguísticas pertencentes ao sistema modelizante secundário, relação que origina dificuldades acrescidas na transcodificação interlinguística de um poema. A ocorrência de figuras fónicas, embora não seja especificamente característica dos textos poéticos, desempenha todavia neles uma função de extrema relevância, implicando elementos variantes e invariantes, simetrias e assimetrias, identidades e contrastes. Concordamos com Peter Newmark ao advogar a reprodução fiel da forma, da pontuação, do tom e das imagens do texto original, mesmo correndo o risco de eventuais choques culturais porque, segundo a filosofia da linguagem de Schopenhauer, “the word is the most enduring substance of the human race. Once a poet has properly embodied his most fleeting emotion in the most appropriate words, then this emotion will continue to live on through these words for millenia and will flourish anew in every sensitive reader”<sup>8</sup>.

Baseado no princípio de Ezra Pound “translation is the highest form of criticism”, Paul Auster desenvolve interessantes conceitos complementares numa entrevista concedida a Stephen Rodefer e igualmente publicada em *The Red Notebook*:

I discovered that translation was an extremely helpful exercise. Pound recommends translation for young poets, and I think that shows great understanding on his part. You have to begin slowly. Translation allows you to work on the nuts and bolts of your craft, to learn how to live intimately with words, to see more clearly what you are actually doing. (...) Scholarly analysis of poetry serves an important function, but this kind of practical experience is irreplaceable. A young poet will learn more about how Rilke wrote sonnets by trying to translate one than by writing an essay about it.<sup>9</sup>

Se bem que a experiência seja o melhor mestre, ela manifesta-se sob variadas formas, incluindo as conjecturas afortunadas ou bem fundamentadas, a evocação da enorme variedade de casos surgidos ao longo de uma carreira profissional, naquilo a que chamamos habitualmente de “prática”, e a aplicação pertinente dos princípios teóricos assimilados. Charles Peirce estrutura as relações de conhecimento subjacentes à tradução numa tríade ou processo tripar-

tido que vai do instinto ao hábito, passando pela experiência. Deste modo, o tradutor começa por intuir o significado de uma palavra/frase numa determinada língua (materna ou não materna); procede à sua tradução, movimentando-se entre ambas as línguas e experimentando as suas semelhanças e dissemelhanças; gradualmente interioriza as soluções encontradas ao longo do tempo para os problemas analisados, sob a forma de padrões mais ou menos conscientes que levam o tradutor a agir com maior celeridade, confiança e eficácia. No entanto, a competência do profissional emerge na capacidade de este abandonar episodicamente os seus hábitos e sentir novamente a experiência total do texto, consciente e analiticamente, com o intuito de solucionar questões inéditas, pelo que inferimos que o tradutor será sempre um profissional em permanente processo de aprendizagem.

Os textos em prosa são igualmente passíveis de aliar a prática translatória com uma reflexão de cariz estético sobre essa mesma prática. Em *Brideshead Revisited*, por exemplo, Evelyn Waugh utiliza uma linguagem estilisticamente complexa mas aparentemente objectiva para descrever com fina ironia o universo peculiar da aristocracia britânica nas décadas que mediaram entre as duas guerras. Apesar da evidente focalização interna, o tradutor deve estar atento aos detalhes que indiciam a superficialidade mundana das personagens. Escrita nos anos cinquenta, a obra contém gíria, *coinages* e expressões em voga junto da classe média-alta dos anos vinte, que obrigam o tradutor a criar perífrases elucidativas, a acrescentar inúmeras notas ou a elaborar um glossário, quando se torna impossível encontrar equivalentes lexicais em português. Como exemplo, podemos apontar as seguintes passagens: “...the flavour of ‘Max’ and ‘F.E.’ and the Prince of Wales, of the big table in the Sporting Club, the second magnum and the fourth cigar...” que traduzimos por “...um certo ar de Max Beerbohm, de F.E. Smith [com notas de rodapé sobre estas duas figuras públicas britânicas da primeira metade do século] e de Príncipe de Gales, o chique da mesa principal no Sporting Club, da segunda *magnum* de champanhe [acrescentando informação] e do quarto charuto...”; ou a especificidade elitista da frase “Julia and her friends had a fascinated abhorrence of what they called ‘Pont Street’”, que nos obrigou a adicionar um comentário elucidativo ao próprio texto (“Júlia e os seus amigos tinham uma aversão fascinada por tudo aquilo a que chamavam ‘Pont Street’, numa alusão à zona comercial londrina da moda”), mantendo o topónimo original entre aspas em alusões subsequentes, por se tratar de uma

palavra utilizada num contexto deslocado, só compreensível para o estreito círculo das personagens e para o leitor atento. A perda semântica é inevitável, pela riqueza do texto em marcas culturais, expressões singulares, inflexões no discurso e constantes subordinações, cuja tradução integral resultaria ininteligível. As frases intermináveis, habilmente compostas com parênteses, sofreram a clara influência de Proust e são um factor de complexidade acrescida, principalmente pela impossibilidade de reter na tradução o ritmo binário do original.

“Counterparts” de James Joyce, uma das mais emotivas *short-stories* de *Dubliners*, ilustra os princípios que presidem à tradução de um género literário marcado pela concentração estrutural e pela carga semântica sugestiva. Enquanto texto a traduzir, devemos ter em conta a construção da *short-story*, de palavras-chave e temas recorrentes, marcas estilísticas e obras colaterais do autor, referências culturais, tradição literária em que se insere, extensão do original, funcionalidade e interligação coerente das frases e parágrafos. A fim de preservar os efeitos coesivos que permitem a concentração formal e temática, o tradutor tem de decidir quais as unidades lexicais centrais e periféricas. Em “Counterparts”, por exemplo, a correcta tradução do título (optamos por “Contrapartidas”) é fulcral para a criação de todo um horizonte expectacional que norteia a plena fruição da leitura e carrega de dramatismo o desenlace necessariamente abrupto da *short-story*. A estratégia de Joyce de designar o protagonista quase exclusivamente por “the man”, sem direito a nome próprio, deve ser traduzida em conformidade, sem correcções nem acrescentos, para melhor conotar a insignificância e vulgaridade do personagem. O calão e a coloquialidade tanto do discurso como da corrente do pensamento do protagonista devem manter-se, tendo sempre presente o contexto espaço-temporal da Dublin do início do século.

Os grandes escritores somam indubitavelmente um esforço acrescido ao trabalho do tradutor, obrigando este a corresponder à excelência do texto primeiro. A potencial riqueza criadora, linguística, técnico-estilística e semântica do ofício da tradução fundamenta José Saramago nesta passagem de *Cadernos de Lanzarote*, onde o autor apresenta o (bom) tradutor como um mediador de culturas, um embaixador da língua e um mensageiro da arte literária:

O diálogo entre o autor e o tradutor, na relação entre o texto que é e o texto a ser, não é apenas um diálogo entre duas entidades individuais que hão-de com-

pletar-se, é sobretudo um encontro entre duas culturas colectivas que devem reconhecer-se.<sup>10</sup>

Este retrato eufórico da figura mitificável do tradutor perdura na memória dos futuros profissionais e funciona eventualmente, junto daqueles que melhor apreenderam a experiência literária, como motivação para um máximo desempenho académico e profissional. Mas o bom tradutor não poderá nunca confiar totalmente nos hábitos adquiridos ao longo da experiência profissional, mesmo nos mais enraizados e fundamentados teoricamente. O principal hábito a cultivar será o de manter sempre alerta a capacidade de constatar a existência de novos problemas e respectivas soluções, numa postura que desacelera o processo mecânico da eficiência e que retoma a análise criteriosa das questões em causa. Todos os tradutores utilizam obrigatoriamente a sua capacidade de análise e a sua intuição mas o bom tradutor educou essa intuição de uma forma mais completa e, na realidade, ela não é mais do que o resultado da experiência interiorizada e da reflexão inteligente. Mas este processo auto-educativo é interminável e o tradutor completo não deixará nunca de aprender, de buscar novos conhecimentos culturais, novas palavras, novos textos e contextos, novos padrões translatórios cada vez mais complexos. A tradução é uma actividade que requer uma maturação, aprendizagem e (re)conhecimentos constantes. “For, after all, a translator is to make his author appear as charming as possibly he can, provided he maintains his character, and makes him not unlike himself. Translation is a kind of drawing after the life”, nas palavras de John Dryden no ensaio “On Translation” (1685)<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Schulte e J. Biguenet, eds., *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 81.

<sup>2</sup> G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Philadelphia: John Benjamins, 1995, pp. 179-80.

<sup>3</sup> Nas palavras de Arnaldo Saraiva, “o tradutor vulgar e isolado dificilmente possuirá cultura e sensibilidade para se aperceber de boa parte das motivações ou conotações de um texto literário. Por isso, cometerá menos “traições” se tiver em conta alguns princípios que julgamos fundamentais para o tradutor, e que poderíamos resumir nas seguintes negativas: Não interpretar. Não parafrasear. Não embelezar. Não corrigir. Não amputar. Não adaptar. Numa palavra, afinal - não trair. Não são poucos os

tradutores que se dão ao luxo de “corrigir” versos ou expressões que os chocam (porque são originais) dos maiores poetas, como se estes fossem inconscientes ou ignorantes”. A. Sraiva, *Literatura Marginal/Izada*, Porto: Árvore, 1975, p. 61.

<sup>4</sup> M. Schibata, “Being Paul Auster’s Ghost” in *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 184-5.

<sup>5</sup> A. Sraiva, *Literatura Marginal/Izada*, p. 59.

<sup>6</sup> P. Auster, *The Red Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews*, London and Boston: Faber and Faber, 1995, p. 76.

<sup>7</sup> R. Schulte e J. Biguenet, *Theories of Translation*, p. 158.

<sup>8</sup> R. Schulte e J. Biguenet, *Theories of Translation*, p. 32.

<sup>9</sup> P. Auster, *The Red Notebook*, p. 101-2.

<sup>10</sup> J. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: Diário V*, 4ª edição, Lisboa: Caminho, 1999, pp. 52-3.

<sup>11</sup> R. Schulte e J. Biguenet, *Theories of Translation*, p. 23.

#### BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Colóquio/Letras 120: História, Ficção, Tradução e Outras Interpretações* (Abril-Junho 1991).

AUSTER, Paul. *The Red Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews*. London and Boston: Faber and Faber, 1995.

BARONE, Dennis, ed. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall, 1988.

———. *Approaches to Translation*. London: Prentice Hall, 1988.

POUND, Ezra. *The ABC of Reading*. New York: New Directions, 1987.

SRAIVA, Asnaldo. *Literatura Marginal/Izada*. Porto: Árvore, 1975.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote: Diário V*, 4ª edição. Lisboa: Caminho, 1999.

SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John, eds. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chidago: The University of Chicago Press, 1992.

SHIBATA, Motoyuki. “Being Paul Auster’s Ghost”. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. BARONE, Dennis, ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 183-88.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Philadelphia: John Benjamins, 1995.