

Caderno de tradução

Marília Garcia

Dedico este texto aos alunos da oficina de tradução da pós-graduação Formação de Escritores, do Instituto Vera Cruz.

1.

Me faço uma pergunta: por que começamos a traduzir? Às vezes, pelo motivo mais simples: para entender um poema, uma letra de música, um artigo. Nesse caso, os livros podem ficar cheios de rascunhos de tradução à margem do texto e de anotações diversas, como, por exemplo, o sentido escrito a lápis ao lado de uma palavra desconhecida. Posso ler sem traduzir, fazendo apenas uma tentativa mental de compreensão, mas quando escrevo no papel ou na tela na minha própria língua, o processo me leva a infinitas perguntas, e a compreensão do texto ultrapassa o texto, pois começo a levantar questões pontuais sobre usos, registros, tons e lugar da nossa língua e da língua de partida, para não falar daquilo que o texto vai propor em outro ambiente linguístico.

Talvez por isso Paulo Rónai tenha dito que há uma definição de tradução para cada tradutor, e, fazendo uma hipérbole, eu poderia dizer que há uma definição de tradução para cada tradução, pois, a cada vez temos que ir cruzando questões específicas do original com as

questões levantadas pelas línguas de partida e chegada com as questões que cada tradutor acrescentará. Assim como o objeto literário possui uma lógica interna, cada tradução também tem um funcionamento singular. Temos só que chegar ao laboratório, começar a colocar as palavras em lâminas para darmos início ao jogo.

2.

Pensando bem, o gesto de traduzir para tentar entender pode ser chamado de curiosidade. Curiosidade de conhecer, de ouvir outras vozes e ver outros caminhos, de ler mais devagar, de tentar perceber alguma estranheza. Traduzir é ler com uma lupa na mão e, muitas vezes, nessa leitura minuciosa, vislumbramos a maquinaria do texto e vemos outras possibilidades de escrita, outras formas de pensar e nomear o mundo.

No caso dos escritores tradutores, o gesto de escuta do outro pode trazer questões para o seu próprio texto. Quando traduzo, ouço um ritmo, uma dicção, um modo específico de construir a frase, e posso perceber também pequenos desvios na linguagem, estranhezas de vários tipos que são interessantes para produzir movimentos que não esperamos e que talvez não existissem sem aquele encontro de línguas, de textos, de pontos de partida diferentes.

Dos autores que traduzi, vários me trouxeram estranhezas e me fizeram perguntas que se tornaram importantes para a minha escrita. Desde questões pronominais (que costumam definir muita coisa em um texto), passando pelo vocabulário até o tom.

Penso em uma experiência mais recente de tradução do livro *O que amar quer dizer*, de Mathieu Lindon, espécie de depoimento que narra a relação do autor com o pai e com Michel Foucault, de quem foi próximo no começo da vida adulta. O livro traz um fluxo intenso, com períodos longos e orações subordinadas que cabem perfeitamente na língua francesa (em português, seria preciso fazer alguns cortes), e que condiz com o transbordamento afetivo que ele contém. O tom tão direto do texto e esse transbordamento não estão apenas nos períodos longos, mas também na dicção usada e na mistura que ele faz de romance, jornalismo, relato autobiográfico, ensaio, apagando um pouco essas fronteiras. Logo depois de traduzir o livro de Lindon, escrevi *Um teste*

de resistores, e hoje percebo o quanto do tom do livro dele acabou entrando nos meus poemas.

3.

Em uma entrevista recente, Katrina Dodson, tradutora de Clarice Lispector para o inglês, conta que ao longo da tradução, em vários momentos, deparou com expressões que não conhecia e que teve dificuldades de identificar se eram uma metáfora dentro do texto ou expressões idiomáticas. Ela cita um exemplo curioso tirado do curto conto “Tanta mansidão”: “Nunca pensei que o mundo e eu chegássemos a esse *ponto de trigo*”. Dodson conta que pesquisou, percorreu dicionários e perguntou a vários brasileiros, mas ninguém sabia o que era aquilo — provavelmente uma invenção de Lispector. No fim, ela optou por manter na tradução a estranheza do original e traduziu literalmente.

Nessa mesma matéria com a entrevista com Katrina, o tradutor ucraniano de Lispector esclarece que “ponto de trigo” é uma expressão idiomática que em ucraniano significa “alcançar uma plenitude” e que provavelmente tinha sido traduzida do ucraniano, já que a família de Clarice vinha de lá. No conto, é perfeitamente cabível o uso da expressão com o sentido ucraniano, e fiquei imaginando o que terá feito o tradutor para essa língua. Terá ele traduzido literalmente, perdendo, com isso, a estranheza da expressão em português (e ganhando, por outro lado, algo distinto, uma espécie de retorno para o ponto de partida daquela expressão)?

Essa anedota é muito curiosa, pois situa a estranheza da obra de Lispector no campo da tradução e dá a ver, claramente, como a tradução pode contribuir para produzir desvios no texto.

4.

Em uma fórmula que ficou conhecida, Schleiermacher fala de dois possíveis movimentos na tradução. Por um lado, o tradutor pode conduzir o autor até os leitores. Neste caso, ele “domesticaria” o texto, tornando-o mais legível e, para isso, às vezes, adaptando o que fosse preciso. Por outro, poderia conduzir os leitores até o autor e, aqui, tentaria

trazer ecos do texto original, do contexto, da língua de partida; ele faria, neste caso, uma “estrangeirização”.

Mas quais os limites para cada um desses gestos? Sempre fico me perguntando até que ponto podemos domesticar sem perder o autor e o contexto, até que ponto estrangeirizar sem tornar ilegível, sem transformar o texto em um percurso só esburacado.

No caso de Clarice Lispector, os momentos de estranheza são constituintes do seu tom, do seu ritmo, mas trata-se de pequenos desvios ou movimentos pontuais que estão integrados à narrativa e são orgânicos dentro do todo. ‘O ponto de trigo’ não é uma expressão idiomática em português, mas pode ser interpretado na narrativa e não produz uma enorme ruptura na leitura, apenas um instante de parada, uma pequena topada.

Um caso bastante citado de estrangeirização é o da tradução de *Antígona*, de Sófocles, feita pelo poeta alemão Hölderlin, tratada na época com desdém pelos seus contemporâneos, como descreve Haroldo de Campos, mas vista depois como um trabalho de abertura para a outra língua, pois ele cria estranhezas na língua de chegada que colaboram para trazer ecos do teatro grego. Por outro lado, me parece que esse exemplo corresponde mais a um modelo do que seria “estrangeirizar” uma tradução. E, de todo modo, nesse caso, são apenas pequenos momentos no texto que trazem tais estranhezas. Na prática, a pergunta que sempre me coloco é a seguinte: até que ponto se pode, de fato, estrangeirizar um texto? E: como fazê-lo?

O tradutor sempre pode fazer o que quiser, sabemos bem disso, mas, como apontou Antoine Berman, é preciso *ser franco com o leitor* e explicitar seu método, deixar claro o caminho tomado, seja por meio de paratextos ou, mesmo, da coerência da própria tradução.

5.

Há autores importantes de língua espanhola não traduzidos no Brasil, mas queria citar dois casos. Estou falando de poesia. O primeiro deles é Roberto Bolaño. Será que neste caso a falta de tradução corresponde à falta de interesse editorial? Bolaño tem muitos tradutores potenciais no Brasil, e seus poemas são bastante discursivos, com uma dicção que não

impõe grandes dificuldades no momento da tradução para o português. Além disso, já existem poemas com boa tradução circulando pela internet, o que me leva a achar que só falta um pequeno gesto de uma editora.

O segundo caso é o de Alejandra Pizarnik. Autora mais conhecida do que lida no Brasil, ela tem uma linguagem muito metafórica que se, por um lado, imprime uma estranheza que poderia ser interessante, por outro, faz parecer quase impossível traduzi-la. Além disso, ao traduzirmos do espanhol certos poetas, a tendência é que a linguagem fique mais solene do que a do original. Como fazer para encontrar o tom de uma poeta como Pizarnik? Podemos tentar reinventar o uso pronominal para algo mais próximo do que usamos, mas ainda assim é difícil chegar naquele tom, encontrar um modo de refazer aquelas imagens tão “altas”. Será que, no caso dela, o ineditismo no Brasil se deve à dificuldade de encontrar um tom para a tradução? Ou será apenas falta de editora?

Nem tudo acontece por um motivo claro.

6.

Existe uma figura um pouco invisível no processo editorial: o copidesque (mesma palavra para designar ação e pessoa que a realiza). Muitas editoras não costumam dar o devido crédito a ele, reforçando essa invisibilidade, mas sabe-se que há casos em que o copidesque quase refaz a tradução. Trata-se de uma revisão muito minuciosa que mexe na sintaxe e que faz o trabalho cotejando a tradução com o original, vendo saltos, pescando problemas de expressões idiomáticas traduzidas literalmente etc. O copidesque acaba cumprindo funções do preparador de texto, fazendo com que muitas vezes essas atividades se confundam. De todo modo, fico pensando que se houvesse trocas efetivas entre tradutores, preparadores e copidesques, elas poderiam se transformar em uma espécie de laboratório de tradução.

Lembro-me dessa figura a propósito de um texto de Paulo Rónai que cita o tradutor Agenor Soares de Moura, figura um pouco esquecida que trabalhava como copidesque (à época, a única denominação existente, sobretudo nos jornais) e que depois passou a assinar uma coluna na qual comentava minuciosamente traduções publicadas, apontando os erros e enganos dessas traduções. Os textos dele, reunidos no volume *À mar-*

gem da tradução, constituem um interessante manual prático de tradução, pois dão exemplos concretos de enganos que podemos cometer e interpretações equivocadas que mostram como é amplo esse campo.

7.

Certa vez, tentei conversar com um tradutor mouco. Ele era escritor, mas curiosamente parecia traduzir sem curiosidade e sem *ouvir*, ele ia tomando algumas palavras do texto e transformando em português pela etimologia (lembro-me de alguns exemplos: ele traduzia *exquisite* por esquisito, *provide* por providenciar, *typing* por tipificar). Ele ia mudando os conectivos, escolhendo sentidos pouco prováveis para o contexto no caso de palavras com mais de um sentido e, assim, ia embaralhando as línguas. Ele justificava dizendo que estava inventando uma linguagem para o texto. A tradução era ilegível, e eu fiquei me perguntando: será que o autor do texto original estava ali, de algum modo? Seria possível ouvir a voz dele? Seria esse um caso radical de estrangeirização e eu não estava entendendo o gesto dele?

Ele era um escritor e estava trabalhando com as palavras e com a estranheza entre as línguas; estava em um “laboratório”, usando os desvios e as perguntas da linguagem para produzir um texto. Será que eu não estava avaliando bem o seu trabalho?

Muitos tradutores começam a traduzir pela *curiosidade*, pela tentativa de escuta de outros experimentos com a linguagem. Mas esse era um caso de tradutor mouco, voltado só para a própria obra.

Sugeri que ele assinasse com o próprio nome, fazendo uma nota para dizer que se tratava de um texto a partir de outro autor ou algo assim. Mas a tradução saiu com o nome do autor e o crédito de tradutor.

8.

Por fim, termino estas notas tentando pensar a tradução não a partir de uma tradução, isto é, a partir da experiência de leitura de uma autora portuguesa.

Quando começou a publicar nos anos 1980, Adília Lopes tinha uma linguagem estranha até para os portugueses. Levou um tempo para que

começasse a ser mais lida por lá. No Brasil, ao contrário disso, logo que saiu uma antologia sua, em 2001, houve uma recepção imediata. Isso se explica, acredito, pelo humor da sua escrita, tanto nos poemas mais curtos quanto nos mais discursivos, que trazem ecos de uma dicção familiar para os ouvidos brasileiros, já que remetem ao nosso modernismo. Adília Lopes não está dialogando explícita ou intencionalmente com os poetas do modernismo brasileiro, mas trabalha com elementos reconhecíveis para nós de um ponto de vista totalmente inusitado. Por outro lado, não deixa de apresentar uma estranheza de sintaxe, de vocabulário e de referências, pois se trata de uma autora portuguesa, escrevendo de outro ponto de partida. É como se ela dialogasse com a nossa tradição a partir de um ponto de vista de fora e, assim, ao ser publicada aqui, ela pudesse entrar em circulação e nos trazer outras formas de pensar a tradição. É como se ela fizesse uma releitura de questões modernistas abrindo possibilidades para a nossa escrita.

Se eu pudesse definir um limite de estrangeirização para uma tradução e se a escrita de Adília Lopes pudesse ser lida como tradução, talvez fosse esse o limite. Seu texto tem uma dicção familiar e reconhecível, mas com várias estranhezas e pequenos desvios na linguagem. Talvez seja esse o ponto que busco ao traduzir. ■

Marília Garcia

Doutora em Literatura Comparada (UFF) e autora dos livros *Um teste de resistores* (7letras, 2014), *Engano geográfico* (7letras, 2012) e *20 poemas para o seu walkman* (Cosac Naify, 2007). É editora da Luna Parque. Traduziu, dentre outros, Mathieu Lindon, Bernadette Mayer e Gertrude Stein.