

Notas para um estudo da tradução literária do espanhol no Brasil

Heloísa Pezza Cintrão (USP)

Neste texto, examinaremos a questão da tradução literária levantando conceitos e questões de pesquisa, com a intenção de sugerir diretrizes para estudos da tradução literária do espanhol para o português, no Brasil. Apontaremos algumas regiões problemáticas, começando pela definição e categorização da tradução literária e finalizando com uma reflexão sobre alguns dados.

No âmbito acadêmico, Lambert (1998) nota que há muitos livros sobre tradução literária, mas que grande parte deles discute a dificuldade de “traduzir bem” ou de ser “fiel”, baseando-se em suposições de universalidade, sem perspectiva histórica.

A respeito da “definição” de tradução literária, Lambert aponta que os conceitos de “tradução” e de texto “literário” normalmente são dados por sabidos quando se usa o termo “tradução literária”, mas que, no entanto, não são conceitos evidentes nem simples, e não estão bem definidos em nenhuma cultura (LAMBERT, 1998, p. 130).

Afinal, “o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte” e que implicações o fato de o texto ser “artístico” pode trazer para sua tradução? Procurando responder à primeira pergunta, Jakobson (1959) formula a noção de “função poética” ou “estética” como uma entre seis funções da linguagem, em seu conhecido modelo da comunicação com seis componentes, relacionando uma função a cada um deles: emissor (função emotiva), destinatário (função conativa), contexto (função referencial), contato (função fática), código (função metalingüística), mensagem (função poética). O poético não seria um tipo de linguagem desviada ou de natureza essencialmente

diferente da linguagem comum. O característico das estruturas verbais artísticas deveria ser buscado na peculiaridade da função poética frente às outras cinco funções da linguagem. Se, no senso comum, o poético foi durante muito tempo associado a algo comparável com a função emotiva, à expressão espontânea e inspirada das emoções de um autor, o modelo de Jakobson sustenta que o poético se diferencia pela predominância funcional da preocupação com a elaboração da materialidade da mensagem, provocando uma peculiar experiência sonora (ou gráfica), que dilui, em certa medida, o princípio de arbitrariedade da relação significado-significante, sugerindo algum vínculo essencial entre as formas e os sentidos. Num texto sobre tradução, Jakobson (1960) defende a idéia de que a predominância da função poética pode levar à intraduzibilidade e à iniludível necessidade de recriar, em vez de propriamente traduzir.

A perspectiva de Jakobson implica que haveria fatores intrínsecos e, portanto, traços perceptíveis na materialidade do texto, que nos permitiriam atribuir-lhe o *status* de “literário”. Em contraste, na perspectiva de Arrojo (1999), a “literariedade” de um texto se fundaria, de fato, em bases convencionais e culturais que cercam o fenômeno da recepção, não havendo elementos textuais intrínsecos e estáveis, temáticos ou de intencionalidade do autor, que permitissem diferenciar objetivamente textos literários de não literários, para além da relação peculiar que o leitor estabelece com o texto.

Se o conceito de “literatura” é controvertido, o de tradução também não é consensual, e suas fronteiras com conceitos como “adaptação” e “imitação” não são sempre claras, nem traçadas da mesma forma em diferentes momentos da história, e nem sequer num mesmo período histórico da mesma comunidade lingüística (LAMBERT, 1998, p. 130). Na chamada “tradução literária” é onde a discussão das diferenciações entre “tradução”, “adaptação”, “transcrição”, “imitação” parece ser mais freqüente e acalorada.

Outra questão é a da multiplicidade e diversidade de gêneros e subgêneros do texto literário. Embora todos compartilhem o traço de serem considerados “artísticos”, ou seja, estéticos mais do que “comunicadores de informação referencial”, é muito amplo o leque possível, e tradicionalmente consideram-se três grandes categorias principais: poesia, drama e prosa (BUSH, 1998, p. 127).

Como aponta Bush, “estratégias diferentes podem ser necessárias para trabalhar com um poema lírico curto ou com uma extensa obra de ficção” (p. 129), o que dificulta falar da tradução literária como um bloco homogêneo. Costuma-se considerar que há uma hierarquia de dificuldade de tradução que vai do mais difícil ao mais fácil, na seguinte seqüência: poesia (a mais difícil), teatro e prosa.

CATEGORIA SUPRAGENÉRICA	FUNÇÃO	GÊNEROS
Narrativa	Narrativa (outras funções possíveis)	Gibis e quadrinhos Novela de bancas de jornais ou subliteratura (<i>farwest</i> , policial, romântica) Lenda e fábula (religiosa, moralizadora, épica, fantástica etc.) Conto ou narração breve Folhetim Novela e romance (de aventuras, picaresca, epistolar, ficção científica, policial ou de intriga, testemunhal, biográfica-autobiográfica, histórica, psicológica etc.)
Teatro	Narrativa (outras funções possíveis)	Gêneros menores (<i>entremés</i> , farsa, sainete, <i>vodevil</i>) Comédia Tragédia (grega, humanista, isabelina, fancesa clássica, do absurdo etc.) Drama (melodrama, tragicomédia, moralizador, livretos de ópera etc.)
Ensaio	Conceitual + argumentativa	Histórico, filosófico, literário, de divulgação científica, biográfico, político etc.
Literatura didática	Instrutiva (outras funções possíveis)	Adágios, máximas, provérbios, ditos populares etc.
Literatura jornalística	Heterogeneidade de funções (expositiva, argumentativa, instrutiva)	Reportagem, entrevista, crônica, crítica (de cinema, teatro etc.), artigo, coluna, editorial
Poesia	Heterogeneidade de funções (expositiva, argumentativa, instrutiva)	Dramática Lírica (anacreônica, apologia, balada, canção, égloga, elegia, glosa, idílio, loa, ode etc.) Épica (balada, cantar de gesta, epopéia, hino, romance)

Quadro 1. Classificação de gêneros literários extraído de Hurtado (2001, p. 504)

Também muitas vezes se negou a certo tipo de texto o *status* de “literário”, como no caso da ficção científica e da literatura infantil. Nesse sentido, Marco Borillo, Verdegil Cerezo e Hurtado Albir (1999) propõem uma classificação dos gêneros literários mais ampla (ver Quadro 1), incluindo a chamada “subliteratura”, assim como os quadrinhos. No entanto, por restringirem sua classificação a textos no modo escrito, deixam de fora gêneros como o cinema, por exemplo, enquanto que Anderman (1998) inclui o cinema e a tradução dramática feita em novos meios audiovisuais em seu verbete sobre *drama translation*, na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ressaltando que a tradução dramática não se fará da mesma forma se o tradutor considerar que está traduzindo o texto para ser publicado por escrito ou se sua tradução se dirige a ser representada, a interagir com imagens e sons.

Embora os textos literários não sejam costumeiramente tratados dentro da chamada “tradução especializada”, Hurtado sustenta que, de fato, a tradução literária é especializada, já que requer habilidades específicas do tradutor, de acordo com o subgênero literário.

Bush (1998) fala de algumas das habilidades requeridas no âmbito da tradução de prosa de ficção: lidar com diferentes ritmos, imagens e símbolos usados pelo autor ao longo de centenas de páginas, o que demanda normalmente várias leituras, pesquisa e criatividade. Para o caso da tradução de poemas, Connolly (1998) considera que ela se caracterizaria pela tentativa de atenção simultânea a vários níveis, e considera que a tentativa de contemplar as características de estilo na tradução poética é crucial. A equivalência simultânea nos vários níveis é, via de regra, impossível, de modo que o tradutor de poesia, em seu processo, precisa fazer centenas de escolhas, diz Connolly. No caso do texto dramático, Anderman (1998) toca numa questão que é freqüentemente crucial para a tradução literária no âmbito do teatro, do cinema e dos gêneros dramáticos em geral, mas também na tradução de prosa narrativa, que é a questão da variação lingüística, em termos de dialetos e

registros. Os textos ficcionais que trabalham a construção de personagens, incluindo-se aqui histórias em quadrinhos e literatura infantil, freqüentemente se valem, em diálogos, de marcas de dialetos regionais e registros (entre mais e menos formais, por exemplo), para caracterizar suas personagens ou as próprias relações interpessoais entre personagens. Quanto às dificuldades causadas na tradução pelo uso da função poética, polissemias e jogos de palavras constituem outro problema freqüente para o tradutor literário, mesmo em gêneros considerados “menores” que o da poesia, como no caso dos jogos de palavras que produzem humor, nas histórias em quadrinhos.

Por fim, sobre estudos da tradução literária do espanhol para o português no Brasil, se a bibliografia específica de fato é, como percebo, extremamente escassa, há pela frente importantes estudos por fazer, envolvendo questões sobre o que se tem traduzido, quando se traduziu o quê, por que esta ou aquela obra foi traduzida, quem têm sido os tradutores, que procedimentos de tradução usam para lidar com problemas como os apontados, por que esses tradutores têm sido escolhidos, qual é o domínio-familiaridade que eles têm com o espanhol.

A última questão pareceria ser de especial interesse no caso da tradução literária entre o espanhol e o português, posto que é bastante comum considerar que a tradução literária deva ser feita por um escritor talentoso (a tradução poética, por um poeta etc.), sendo esses critérios, talvez, vistos como mais relevantes do que o bom domínio da língua estrangeira da qual traduzem, visão que provavelmente se acentua no caso de línguas próximas como o português e o espanhol.

Consideremos um pequeno exemplo, que talvez permita derivar algumas pistas iniciais. Consultada por um diretor de teatro, fiz uma pesquisa rápida das traduções brasileiras da peça *Yerma*, de García Lorca (1934), e encontrei apenas duas, a mais antiga feita por Cecília Meireles, em 1963, e a mais recente por um professor universitário especialista em teatro, em 2000.

Na tradução de Meireles, há uma escolha de registro que merece discussão. A escritora optou por traduzir o *tú* do espanhol pelo “tu” do português (ver exemplo no Quadro 1). Além disso, Meireles faz usos pronominais como os do seguinte trecho: “[...] êle não deseja filhos [...]. Vejo-lhe isso nos olhos. E como não deseja, não mos dá. Não o quero, não o quero e, no entanto, é a minha única salvação” (fala de Yerma em diálogo com a benzedeira Dolores) (MEIRELES, p. 11).

Devido a essas escolhas, um registro que poderia ser familiar e coloquial em espanhol peninsular salta para um tom que, em grande parte do Brasil de hoje, seria percebido como solene. Isso acontece no trato entre os protagonistas da peça (Yerma e seu marido Juan), e em outros diálogos relativamente íntimos. Isso pareceria ter implicações de peso no efeito sobre o público, se uma companhia decidisse montar *Yerma* a partir da tradução de Meireles.

	GARCÍA LORCA (Cátedra, p. 42)	MEIRELES (p. 10-11)	MOTA (p. 12)
JUAN João	<i>Hasta luego (Va a salir)</i>	Até logo (Faz menção de sair)	Então vou indo (Faz menção de sair)
YERMA	<i>¿No tomas un vaso de leche?</i>	Não tomas um copo de leite?	Toma um copo de leite?
JUAN João	<i>¿Para qué?</i>	Para quê?	Pra quê?
YERMA	<i>Trabajas mucho y no tienes tú cuerpo para resistir los trabajos.</i>	Trabalhas muito e não tens corpo para tanto trabalho.	Trabalha muito e não tem corpo para tanto trabalho.
JUAN João	<i>Cuando los hombres se quedan enjutos, se ponen fuertes como el acero.</i>	O corpo enxuto de carne torna-se forte como o aço.	O corpo enxuto é forte como o aço.
YERMA	<i>Pero tú no. Cuando nos casamos eras otro. Ahora tienes la cara blanca como si no te diera en ella el sol. A mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda. Veinticuatro meses llevamos casados, y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés.</i>	Mas o teu, não. Quando nos casamos, eras outro. Agora tens a cara branca como se o sol não te batesse nela. Gostaria que fosses ao rio e nadasses, e subisses ao telhado quando a chuva nos entra pela casa adentro. Já estamos casados há vinte e quatro meses e tu cada vez mais triste, mais sêco, como se crecesses ao contrário.	Não o teu. Quando nos casamos, era outro. Agora tem o rosto pálido como se nunca visse o sol. Por que não vai ao rio nadar um pouco ou sobes ao telhado quando a chuva cala nossa casa? Já estamos casados há vinte e quatro meses e tu, João, estás cada vez mais triste, mais seco, quase que crescendo ao contrário.
JUAN João	<i>¿Has acabado?</i>	Acabaste?	Já terminou?

Quadro 2. Trecho de *Yerma*, de García Lorca, e duas traduções brasileiras

Yerma e seu marido são do meio rural. Lorca insere elementos folclóricos na peça *Yerma*, uma das obras de sua “trilogia rural”, que começa com uma cantiga de ninar do folclore andaluz. Embora a peça seja marcada pelo lirismo, imagens e

linguagem poética, trechos em verso, é duvidosa a adequação do efeito de distanciamento e solenidade que o tratamento e os usos pronominais e sintáticos imprimem na tradução de Meireles. Caberia perguntar se essa subida acentuada de registro seria menos marcada na época em que sua tradução foi publicada do que hoje, ou se variantes do português brasileiro em que o uso do “tu” é coloquial no trato interpessoal teriam sido o parâmetro de Meireles. No caso de Mota, há uma visível tentativa de conseguir efeitos coloquiais (“pra”), convivendo estranhamente com uma oscilação entre uso de “você” e “tu”, nas falas de *Yerma*, no mesmo trecho, talvez pela própria influência do texto de Meireles (o “faz menção de sair” como tradução de “va a salir”, coincidente entre as duas traduções, dificilmente poderia ser casual, o que mostra que Mota teve diante de si a tradução de Meireles, ao elaborar a sua).

Além desse manejo aparentemente problemático da correspondência de registros entre o português e o espanhol, o diálogo com a benzedeira Dolores citado acima talvez sinalize uma compreensão pouco apurada do espanhol por parte dos dois tradutores, no nível dos próprios significados. O diálogo acontece quando Yerma já está em processo de desespero por sua cada vez mais patente infertilidade. Os dois tradutores parecem tropeçar numa questão não tão complicada para quem domina o espanhol, que é o uso do verbo “querer” no sentido de “amar”. Causa certo estranhamento ouvir Yerma dizer, na tradução em português, “Não o quero”, e talvez um brasileiro contemporâneo não interprete tão facilmente essa afirmação do mesmo modo que “não o amo”, que seria de fato a revelação de não sentir amor por Juan que Yerma faz, nesse momento, pela primeira vez na peça de própria voz, espontaneamente. Trata-se de um elemento importante na caracterização da relação entre os esposos protagonistas, assim como na própria evolução da situação psíquica de Yerma. Essa falta de amor é talvez a própria causa de esterilidade do casal, tal como chega a verbalizar certa personagem da peça.

O que fica sugerido é um domínio pouco apurado do espanhol para a compreensão de marcas registro, elemento essencial para muitos tipos de tradução literária, e o domínio do espanhol também parece falhar num nível menos refinado, que permitiria chegar à tradução “no quiero” -> “não amo”, no diálogo referido.

Barbosa e Wyler (1998) apontam que foi freqüente, na história da política editorial brasileira, encarregar escritores de fazer a tradução de obras literárias. A tradução de García Lorca por Meireles faz suspeitar que essa opção pode ter gerado traduções problemáticas, quando o escritor não tivesse de fato domínio da língua espanhola. Uma investigação das traduções literárias do espanhol feitas no Brasil nos revelaria muitos casos assim? Essas e outras histórias são histórias ainda por escrever, e estão, parafraseando Milton (1998, p. 226), esperando por mãos hábeis, muitas e boas mãos. Boas mãos tradutoras para tudo o que ainda não está traduzido, para refazer eventuais traduções problemáticas; boas mãos acadêmicas para descrição das traduções feitas, para contribuir na discussão das prioridades entre as traduções por fazer, para descrever os contextos sociais e econômicos das traduções do espanhol no Brasil, para ir desemaranhando os fios que permitam contar algo da história da tradução literária do espanhol em nosso país.

Referências

ANDERMAN, G. Drama translation. In: BAKER, M. (Dir.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/ New York: Routledge, 1998. p. 71-74.

ARROJO, R. *Oficina de tradução. A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1999.

BARBOSA, H. G.; WYLER, L. Brazilian tradition. In: BAKER, M. (Dir.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/ New York: Routledge, 1998. p. 326-332.

BUSH, P. Literary translation. Practices. In: BAKER, M. (Dir.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/ New York: Routledge, 1998. p. 127-130.

CONNOLLY, D. Poetry translation. In: BAKER, M. (Dir.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/ New York: Routledge, 1998. p. 170-176.

GARCÍA LORCA, F. *Yerma*. Tradução de C. Meireles. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

_____. *Yerma*. Tradução de M. Mota. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

JAKOBSON, R. “Aspectos lingüísticos da tradução” [1959] e “Lingüística e poética” [1960]. In: BLIKSTEIN, I. (Org.). *Lingüística e comunicação*. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 63-72 e 118-162.

LAMBERT, J. Literary translation. Research issues. In: BAKER, Mona (Dir.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/ New York: Routledge, 1998. p. 130-133.

MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.