

Fátima A. de Oliveira Abbate

*Centro Universitário Anhanguera de
São Paulo - unidade Brigadeiro*

fabbate@ig.com.br

TRADUZINDO SAUL BELLOW: NAS TRILHAS DE BY THE SAINT LAWRENCE

***Translating Saul Bellow: in the tracks of By the Saint
Lawrence***

RESUMO

Este artigo tem por objetivo apresentar algumas das estratégias empregadas na tradução do conto "By the Saint Lawrence", de autoria do escritor norte-americano Saul Bellow. Para tanto, faremos algumas considerações iniciais acerca das origens do conto, do conceito de literatura, bem como de alguns aspectos envolvidos na tradução de obras literárias. Para mais bem orientar nossas escolhas e considerações, contamos com os trabalhos de Bach (2000), Cronin (2000), Friedrich (1995), Ottoni (2005). Nosso trabalho pretende demonstrar a possibilidade (ainda que quimérica) de, com uma leitura detida do texto em língua de partida e com o auxílio imprescindível das teorias de tradução, oferecer ao leitor de língua portuguesa uma obra próxima do original. Tal pretensão, entretanto, procura respeitar as diferenças e limitações impostas quer pelas diferenças entre as línguas, quer pela leitura que o tradutor faz do texto em língua de partida. Concluímos o texto com a ideia de que deve haver uma relação dialógica entre os textos, e que cabe ao tradutor interpretar o texto estrangeiro em sua língua materna. Ao fazê-lo, percebemos que a língua ou a cultura são relativizadas com outra mensagem, língua ou cultura.

Palavras-Chave: tradução literária; Saul Bellow; conto; cultura.

ABSTRACT

This article aims to present some of the strategies used in the translation of "By the Saint Lawrence", a short story written by the north-american writer Saul Bellow. We will make some initial considerations on the origins of the short story, of the concept of literature, as well as of some of the aspects involved in the translation of literary works. In order to better guide our choices and reflections, we will rely on the works of the following scholars: Bach (2000), Cronin (2000), Friedrich (1995), Ottoni (2005). Despite being a chimerical intent, our paper intends to show the possibility to grant the reader in portuguese with the same impression provided by the original work. To do so, we count on translation theories. Such pretense, however, aims at respecting the differences and limitations imposed both by the languages and the translator's reading of the original. We conclude our reflections asserting that there must be a dialogic relation between the texts, and also that the translator is expected to interpret the text in the source language in his own language. By doing it we are to find the corresponding message both in the target language and culture.

Keywords: literary translation; Saul Bellow; short story; culture.

Anhanguera Educacional Ltda.

Correspondência/Contato
Alameda Maria Tereza, 2000
Valinhos, São Paulo
CEP 13.278-181
rc.ipade@unianhanguera.edu.br

Coordenação
Instituto de Pesquisas Aplicadas e
Desenvolvimento Educacional - IPADE

Artigo Original
Recebido em: 02/12/2010
Avaliado em: 05/01/2011

Publicação: 6 de abril de 2011

1. O CONTO MODERNO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O conto requer uma agilidade, uma economia e uma ourivesaria no fechamento que me encantam. O conto permite maravilhosas viradas de mesa, gestos de prestidigitação que o leitor não vê, mas que o atingem em cheio. E é feita de contos a preciosa tradição oral universal.
Marina Colasanti¹

Do ponto de vista histórico, dentre os gêneros derivados do gênero épico, o conto foi por muito tempo considerado literatura de pouco valor, consagrado definitivamente apenas no século XX. Essa consagração deu-se, em grande parte, pelo crescimento da imprensa escrita e da publicação de revistas no final do século XIX. As narrativas orais, primeiras manifestações daquilo a que hoje chamamos conto, tinham como característica principal o domínio coletivo da linguagem. No conto moderno, além de ter a escrita como recurso, o autor, por meio do estilo, individualiza essa linguagem. A escrita também modificou o papel desempenhado por quem conta a história: o orador transformou-se no narrador, que passou a ter preocupações estéticas (aspectos formais) e criativas.

Assim como se passou com o romance, houve tentativas de criar alguns procedimentos formais para a escritura de um conto. No ensaio *The Importance of Single Effect in a Prose Tale*, Edgar Allan Poe (1999, p. 1553) afirma que:

o conto se caracteriza pela unidade de impressão que produz no leitor; pode ser lido de uma sentada; cada palavra contribui para o efeito a que o narrador se propôs; esse efeito deve ser introduzido na primeira frase e crescer pouco a pouco até o final; quando atinge o clímax, o conto deve terminar; devem aparecer apenas personagens que sejam essenciais para provocar o efeito desejado. (Tradução nossa²)

O escritor Julio Cortázar, por sua vez, tem uma visão diferente dos possíveis parâmetros para escrever um conto. No capítulo “Alguns aspectos do conto”, em *Valise de Cronópio*, afirma que:

Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável; em segundo lugar, os teóricos e os críticos não têm por que serem os próprios contistas, e é natural que aqueles só entrem em cena quando exista já um acervo, uma boa quantidade de literatura que permita indagar e esclarecer o seu desenvolvimento e as suas qualidades. (1974, p. 150)

A despeito de haver ou não uma teoria da narrativa curta, o conto, como diz Cortázar, resiste a deixar-se fixar em uma categoria. Prova disso parece-nos ser o fato de o conto contemporâneo ser apontado como aquele que rompe com as estruturas clássicas aplicadas a esse gênero de composição. Com relação ao que acabamos de afirmar, recorreremos ao que declarou o escritor argentino Ricardo Piglia, em suas *Teses sobre o conto*, falando da narrativa curta contemporânea:

¹ Trecho de entrevista concedida pela autora à editora Ática por ocasião do lançamento de *Penélope manda lembranças*.

² Quando nas referências não houver indicação do tradutor, a tradução é nossa.

O conto contemporâneo, reflexo da nova narrativa que se foi construindo nas últimas décadas, substituiu a estrutura clássica pela construção de um texto curto, com o objetivo de conduzir o leitor para além do dito, para a descoberta de um sentido do não-dito. A ação se torna ainda mais reduzida, surgem monólogos, a exploração de um tempo interior, psicológico; a linguagem pode, muitas vezes, chocar pela rudeza, pela denúncia do que não se quer ver. Desaparece a construção dramática tradicional que exigia um desenvolvimento, um clímax e um desenlace. Em contrapartida, cobra a participação do leitor, para que os aspectos constitutivos da narrativa possam por ele ser encontrados e apreciados. Exige uma leitura que descortine não só o que é contado, mas, principalmente, a forma como o fato é contado, a forma como o texto se realiza.³

Portanto, desmonta-se o esqueleto com o qual se sustentava o modo tradicional de narrar uma história. Nas palavras de Gotlib, no modo tradicional, “a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e se fragmenta numa estrutura invertida” (2003, p. 29). Retomando as observações de Cortázar, encontramos também a referência à montagem, ao recorte. Comparando o contista ao fotógrafo, lembra que ambos sentem a necessidade de escolher e de recortar uma imagem ou um acontecimento.

Em suas *Ideas sobre el teatro y la novela*, o filósofo espanhol José Ortega y Gasset pondera que essa fragmentação tira o foco do enredo e dirige-o para a personagem:

No início, a novidade do tema era capaz de permitir que o leitor se deleitasse com a mera narração. A aventura interessava-o, como nos interessa algo que se passa com uma pessoa a quem amamos. Entretanto, os temas em si deixam de ser atraentes, e então o que nos satisfaz não é tanto a aventura das personagens, mas a presença destas. Compraz-nos vê-las diretamente, penetrar em seu mundo ou atmosfera. (2005, p. 22)

Enfim, o que esses teóricos do conto se propõem a fazer é reunir essas diversas reflexões sobre o gênero para dar a elas alguma organização ou simplesmente levar adiante o debate. É no interior desse debate em torno de uma possível caracterização do conto contemporâneo, no cenário da literatura norte-americana, que traçaremos um breve perfil literário de Saul Bellow.

2. SAUL BELLOW: UM BREVE PERFIL LITERÁRIO

Saul Bellow, cujo primeiro romance foi publicado em 1944, figura entre os mais eminentes escritores norte-americanos de todos os tempos. O “gigante da literatura”, como é chamado por Suzanne Goldenberg, correspondente americana para o jornal britânico “The Guardian”, em reportagem sobre a morte do escritor em abril de 2005. A autora cita Philip Roth: “Dois romancistas proveram a espinha dorsal da literatura norte-americana

³ Cf. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 dez. 2001. Caderno Mais, p. 24.

do século XX: William Faulkner e Saul Bellow... Juntos, eles correspondem aos Melville, Hawthorne e Twain do século XX".⁴

Os protagonistas das obras de Bellow, com exceção de três obras – Clara Velde, na novela "A theft" (2002, p. 117-173); Hattie, no conto "Leaving the yellow house" (1969, p. 9-46) e Dora, no conto homônimo "Dora" (1949, p. 118+) –, pertencem todos ao sexo masculino. Isso se aplica tanto aos romances como à narrativa curta (novelas e contos). Segundo Gloria Cronin, "a ficção de Bellow, por meio de seus protagonistas do sexo masculino, registra uma ansiedade ligada ao masculino que é própria do americano do século XX. Esses protagonistas sentem, de modo intuitivo, as ironias conflitantes e os imperativos que eles mesmos criam"⁵. É importante lembrar que Bellow ingressa no cenário literário numa época (o período pós Segunda Grande Guerra) em que a literatura ainda sofria bastante influência de autores como Hemingway, cujas personagens estoicas ainda representavam um modelo a seguir, como observa Allegro (1998, p. 9): "Os escritores se apoiaram nas mesmas técnicas retóricas criadas pela geração anterior. Hemingway, Dos Passos, Cummings foram seguidos como os principais modelos".

Ao referir-se à literatura produzida naquele momento em *Where do we go from here: the future of fiction*, Bellow (1967) é ferrenhamente contrário à ingenuidade com que a literatura americana concebe as personagens:

Desenvolvemos, na ficção americana, uma estranha combinação de ingenuidade extrema das personagens e de profundidade implícita na escrita, nas técnicas propriamente ditas e na linguagem, mas bane-se a linguagem do pensamento em si, consideram-na perigosa e destrutiva [...] Por que [um escritor] deve envergonhar-se de pensar?

Entretanto, Bellow jamais sistematizou ou apresentou, com riqueza de detalhes teóricos, a personagem moderna. Marianne Friedrich (1995) faz alusão a um manuscrito não publicado de uma palestra proferida por Bellow na Regenstein Library. Na referida palestra, Bellow trata de algumas questões relativas à representação; questões essas que podem aplicar-se particularmente à narrativa curta. Vejamos, nas palavras da autora, essas considerações:

Ao tratar do problema da representação, Bellow destaca três princípios que um escritor deve ter em mente ao criar suas personagens. Primeiro, o escritor deve reconhecer que a personagem não é cognoscível. Além disso, o escritor deve afastar-se das ideias convencionais sobre a personagem e preocupar-se com a busca incessante "dos atributos próprios do indivíduo". Em vez de tipos, ele deve criar singularidades. E, por último, o escritor deve ter consciência de que "há uma luz e uma verdade que podem ser descobertas". (1995, p. 18)

4. Disponível em: <http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,,1453181,00.html#article_continue>. Acesso em: out. 2009.

5 Cf **Saul Bellow Society**: Annotated Bibliography and Research Guide, Journal, Newsletter. Disponível em: <<http://www.saulbellow.org/NavigationBar/LifeandWorks.html>>. Acesso em: out. 2009.

Como o escopo de nosso trabalho é a tradução de um conto, o próximo tópico tratará de alguns aspectos relativos à narrativa curta de Bellow.

2.1. Saul Bellow e a narrativa curta

Bellow iniciou sua incursão na narrativa curta em 1933. Naquela ocasião, já revelara a ambição de tornar-se um escritor e iniciara suas primeiras experiências com o conto e a novela. A crítica, contudo, levou algum tempo para considerar que seus contos e novelas eram de fato trabalhos reconhecidamente independentes. Na introdução ao seu *Character and narration in the short fiction of Saul Bellow*, Friedrich afirma: “até meados de 1980, a opinião aceita pela maioria era a de que, com poucas exceções, a forma curta não era o forte de Bellow” (1995, p. 18).

Em geral, a forma curta produzida por Bellow era considerada um “laboratório” para o desenvolvimento de suas idéias e personagens. Com relação à resposta da crítica aos primeiros contos publicados pelo autor, Gerhard Bach e Gloria Cronin, na introdução a “Small planets: Saul Bellow as a short fiction writer” ressaltam que foi bastante fraca, e que os críticos limitavam-se a apresentar resumos dos enredos, destacando ainda que essas narrativas curtas não passavam de incursões práticas em temas desenvolvidos em grandes romances.

A narrativa curta de Bellow ainda sofreu a acidez de apreciações como as do crítico Eusebio Rodrigues (*apud* FRIEDRICH, 2000, p. 79), que relegou seus contos e novelas à qualidade de “by-products” (subprodutos) e “fictional fragments” (fragmentos ficcionais). Entretanto, Daniel Fuchs (*apud* FRIEDRICH, 2000, p. 79) sai em defesa do autor afirmando que: “De certa forma, elas representam obras de arte independentes que têm seu próprio valor.”

O fato é que seus contos sobreviveram ao tempo e, apesar das constantes comparações com seus romances, realizaram-se muitos estudos acerca de sua narrativa curta. Gloria Cronin e Gerhard Bach, na conclusão ao texto introdutório para “Small planets”, assim nos fala:

Os contos de Bellow vêm sendo lidos tanto individualmente quanto como peças que servem de acompanhamento para o entendimento das grandes obras. Portanto, embora o universo de Bellow tenha ficado conhecido por seus grandes planetas [...] um número considerável de Planetas Bellowianos menores enfeitam nosso universo literário. A presença desses planetas menores, embora nem sempre tenham total reconhecimento, é significativa. As histórias de Bellow também refletem que esses temas recorrentes, como uma boa safra, envelheceram com o tempo para nos proporcionar um importante conjunto de contos caracterizados tanto pela brevidade elegante quanto pela intensidade comedida. Sua perspicácia aguda, descrição precisa, retratos inesquecíveis e diálogos ricamente elaborados nos trazem à memória a ficção da sensibilidade, da retratação da personagem e dos belos *insights* que nascem no coração humano e são característicos das melhores obras de Hawthorne e James. Como tantos entre os grandes modernistas que o

precederam, Bellow também se tornou um mestre do conto e da novela. Sua narrativa curta representa um legado de elegância, intensidade e clareza que envolve toda a carreira de Bellow até aqui, na maturidade. (2000, p. xxiv)

2.2. Literatura e tradução

Como nosso objeto de estudo para este trabalho é a tradução de um conto literário, teceremos, a seguir, algumas considerações relativas ao conceito de “literatura”. Ao mesmo tempo, procuraremos combinar nossas reflexões sobre a literatura e suas possíveis implicações na tradução de textos literários.

Um dos autores que primeiro demonstrou uma preocupação específica com o lugar do poético e do literário nos estudos de linguagem foi também aquele que propôs a mais célebre distinção entre os tipos de tradução. Falamos de Roman Jakobson e de seu tão citado “Aspectos linguísticos da tradução” (1974), e destacamos, pela importância que tem para este trabalho, a posição crítica do lingüista e crítico literário com relação aos estudos de obras literárias. Para o autor,

o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária. E no entanto, até hoje, os historiadores da literatura, o mais das vezes, assemelhavam-se à polícia que, desejando prender determinada pessoa, tivesse apanhado, por via das dúvidas, tudo e todos que estivessem num apartamento, e também os que passassem casualmente na rua naquele instante. Tudo servia para os historiadores da literatura: os costumes, a psicologia, a política, a filosofia. Em lugar de um estudo da literatura, criava-se um conglomerado de disciplinas mal-acabadas. Parecia-se esquecer que estes elementos pertencem às ciências correspondentes: História da Filosofia, História da Cultura, Psicologia, etc., e que estas últimas podiam, naturalmente, utilizar também os monumentos literários como documentos defeituosos e de segunda ordem. Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o processo como seu único ‘herói’. (1977, p. 95-97)

No entanto, resta a questão: é possível dispor de critérios objetivos para conferir caráter literário a uma obra? De acordo com Marisa Lajolo:

Nada, entretanto, de receitas literárias. Nem prescrições nem proscricões. Toda e qualquer palavra, toda e qualquer construção lingüística pode figurar no texto e literalizá-lo. Ou, ao contrário, não literalizá-lo coisa nenhuma, apesar de todo o *pedigri* literário que certas palavras e construções parecem arrastar atrás de si. Não é, portanto, o uso deste ou daquele tipo de linguagem que vai configurar a literatura. O registro coloquial, o parnasianês nativo da sonetolândia, as metáforas de palanque... qualquer tipo de linguagem nem anula o literário, nem necessariamente o provoca. É a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção e leitura que instaura a natureza literária de um texto. (1989, p. 37-38)

Em todo caso, seja o texto literário ou não, para Lajolo ele só passa a existir quando alguém efetivamente o lê. E é precisamente este um dos aspectos mais importantes da tradução: o bom tradutor pressupõe um bom leitor. E o bom leitor pode ler aquilo que está entre as linhas, implícito, sugerido. Helena Parente Cunha traça um interessante paralelo entre leitura e tradução:

Traduzir é ler, na medida em que ler não é somente ler. O étimo latino *legere* evoca sentidos que aparentemente se desvaneceram do vocábulo *ler*, mas *l*he são subjacentes, com o vigor de sua amplitude: recolher, apanhar, percorrer, escolher, captar com os

olhos. Ao lermos, nós recolhemos o que escolhemos no manancial das palavras, fonte da nossa realidade. No que lemos, jaz o mistério do que colhemos. Traduzir é um modo de ler, de recolher o que não se colhe, o mistério do homem. (1982, p. 64, grifo do autor)

Quer levemos em consideração o que pensavam, no século XVII, os tradutores franceses pertencentes à “Escola das Belas Infiéis” (em que se valoriza o conteúdo em detrimento da forma); quer partilhemos da visão de Catford (1980, p. 22), de que a tradução “pode definir-se como a substituição de material textual numa Língua Fonte (LF) por material textual equivalente noutra língua (Língua Materna, LM)”, nós tradutores devemos enxergar a teoria da tradução não apenas como um recurso a mais, mas, sobretudo, como uma reflexão sistematizada sobre o próprio ato de traduzir.

Um bom exemplo do quanto a sistematização dessas reflexões pode ser útil ao ato de traduzir são as seis regras gerais instituídas por Hilaire Belloc e citadas por Susan Bassnet. Estas regras se aplicam à tradução de textos em prosa e delas destacamos duas em particular:

(3) O tradutor deve interpretar “intenção por intenção”, tendo em mente que “a intenção de uma frase em determinada língua pode ser menos enfática do que sua forma, ou talvez, mais enfática.”

(5) Aconselha-se o tradutor a “transmutar com ousadia” e Belloc sugere que a essência da tradução corresponde a algo alheio que renasce em um corpo nativo. (BASSNET, 1988, p. 116-117)

Destacamos essas duas regras por acreditarmos que ilustram bem duas de nossas maiores preocupações ao traduzir um texto literário. A primeira trata da necessidade de buscar o termo ou a expressão mais adequada, considerando a função de cada frase em ambas as línguas. A segunda diz respeito à naturalidade que deve ter o texto traduzido: o tradutor deve fazer que o alheio renasça na língua de tradução.

María Antonia Calleja, partilhando da visão de outros teóricos da tradução – entre eles Gideon Toury (1995) – para quem a necessidade da tradução é determinada pela cultura-alvo, pela língua de chegada:

Seja como for, toda investigação no campo da tradução – quer se limite ao produto em si, quer se dirija à reconstrução do processo levado a cabo – deveria partir da hipótese de que a tradução é um ato cujo interesse se concentra no sistema da língua de chegada e, por isso, ao fazer um estudo descritivo, deve contemplar e considerar sua própria cultura. (1994, p. 24)

Levando em conta o arcabouço teórico desenhado para dar suporte ao nosso trabalho, trataremos de dois recursos de expressão empregados na tradução: a equivalência e a adaptação.

2.3. Tradução literária, equivalência, adaptação e recriação

O filósofo espanhol Ortega y Gasset, em seu célebre ensaio “Esplendor y miseria de la traducción”, afirma que “a tradução não é a obra, mas um caminho para a obra” (1958, p. 449). Com tal afirmação, o filósofo nos diz que a tradução incita o leitor à procura de outros caminhos possíveis para o entendimento da obra e do autor. Por conseguinte, as opções do tradutor no processo de tradução de um texto podem funcionar como algumas das “setas” que apontam esses caminhos possíveis.

Ao tratar, entretanto, das opções, é importante lembrar que suas implicações podem afetar o estilo do texto e, conseqüentemente, descaracterizá-lo. Isso se aplica em especial ao texto literário, dado que um único vocábulo pode adquirir as mais diversas nuances tantos quantos forem os contextos em que for empregado. Além disso, cada língua tem suas especificidades culturais e linguísticas e a correspondência é, quase sempre, incerta. Uma vez mais, recorremos a Ortega y Gasset:

O estilo pessoal consiste, por exemplo, em o autor desviar ligeiramente o sentido habitual da palavra, obrigando o círculo de objetos que designa a não coincidir exatamente com o círculo de objetos a que essa mesma palavra costuma pertencer em seu emprego habitual. A tendência geral desses desvios em um escritor é o que chamamos estilo. Entretanto, cada língua comparada com outra tem também seu estilo lingüístico, o que Humboldt chamava “forma interna”. Portanto, é utópico crer que dois vocábulos pertencentes a dois idiomas e que o dicionário nos dá como tradução um do outro, se referem exatamente aos mesmos objetos. Tendo essas duas línguas se formado em paisagens diferentes e em vista de experiências distintas, sua incongruência é natural. É falso, por exemplo, supor que o espanhol chama bosque o mesmo que o alemão chama *Wald*, e, no entanto, o dicionário nos diz que *Wald* significa bosque. (1958, p. 449, grifos do autor)

Há também outros aspectos com que devemos nos preocupar, além da plurivocidade e da adequação: a inter-relação de significante e significado em determinadas casos, a necessidade de, muitas vezes, criar neologismos para descrever situações para as quais não temos termo semelhante ou próximo na língua de chegada, as gradações, o emprego dos modos e dos tempos.

A questão semântica, em razão do que acabamos de afirmar, representa talvez nosso maior desafio ao traduzir um texto literário. Segundo Inês Lacerda Araújo

É preciso, pois, ampliar a semântica para dar conta de dois fatores: a intensão de um termo, que são as propriedades que o circunscrevem, e a extensão, que é a classe de todos os entes a que um signo pode referir-se. É por integrar certas possibilidades em sua intensão que, ao ser empregado, um termo mostrará sua extensão, a que ou a quem pode referir. (2004, p. 45)

O que nos remete a outra questão: a equivalência. Primeiro, faz-se necessário definir a intensão e a conseqüente extensão do termo na língua de partida para, em seguida, defini-las na língua de chegada. No caso da tradução literária, essa delimitação é importante porque tem relação direta com a máxima preservação do nível estilístico do

texto. Para mais bem situar a questão da equivalência na tradução, vejamos como Esteban Torre (2001, p. 130) conceitua o referido procedimento:

Na terminologia de Vinay e Darbelnet, a equivalência representa um passo adiante na liberdade de eleição e supõe uma maior responsabilidade por parte do tradutor. Consiste em substituir um enunciado do texto de origem por outro do texto traduzido que, apesar de não ter nada em comum com o primeiro, quer no aspecto semântico, quer no aspecto formal, dá conta de uma mesma situação.

Muitas vezes, entretanto, não é possível garantir nem mesmo uma equivalência próxima da mensagem na língua de partida, quer por questões culturais, quer por limitações impostas pela própria língua de chegada. Tais ocorrências, em virtude do exposto, exigem que o tradutor se valha da própria criatividade com o intuito de encontrar uma solução para o impasse. Sob tais circunstâncias, recorre-se a um dos procedimentos a que chamamos “adaptação” em teoria da tradução. Ainda de acordo com Esteban Torre,

é possível haver situações comunicativas que sejam absolutamente impensáveis – ou, ao menos, de difícil compreensão – no âmbito cultural da língua de chegada. Em tais casos, justamente no limite da traduzibilidade, Vinay e Darbelnet aconselham que se recorra à adaptação, isto é, à substituição da ocorrência encontrada na língua de partida por uma ocorrência análoga própria da língua de chegada, ou a menos distante possível. (2001, p. 130-131, grifos do autor)

A adaptação, portanto, pressupõe que o tradutor seja um profundo conhecedor de ambas as culturas em que se inserem as línguas com que deverá lidar. Sobre isso, vejamos o que nos diz Brezolin (1995, p. 44):

Assim, o tradutor, mais do que nunca, deve possuir uma sólida cultura dos dois países para efetuar adaptações válidas e aceitáveis. Por exemplo, o envolvimento de uma personagem pelo beisebol transferido para o futebol; ou a figura hilária e criticada de um político com certeza teria de ser adaptada para causar o mesmo efeito que causaria aos leitores originais.

Em um dos trechos acima, referimo-nos à necessidade de o tradutor, muitas vezes, em virtude da falta de recursos estilísticos na língua de chegada, ter de recorrer à própria criatividade para solucionar possíveis impasses. Para situações como essas, temos em teoria da tradução aquilo a que Paulo Ottoni chama de *recriação* ou *criação paralela*.

A resposta à questão da possibilidade de uma correlação privilegiada entre as línguas poderia ser a afirmação de que há uma correlação formal entre os dois textos. Haveria uma fidelidade quanto a “sua fisicalidade, sua materialidade mesma”, como afirma o teórico [Haroldo de Campos]. Resta saber como se chega a uma tradução do “*próprio signo*” sem passar pelo significado. Ora, a possibilidade de uma correlação formal, em si, é ilusória. Haverá sempre um significado interpretável a partir dessa fisicalidade. Essa “recriação, ou criação paralela”, é uma tentativa de justificar e de dar conta deste transbordamento do significado previsto pelo *double bind*⁶. Uma concepção de tradução como a da recriação é uma maneira de conviver com o *double bind*. Como tenho insistido, a partir da dimensão desconstrutivista, a questão da fidelidade e da correlação privilegiada já não se apresenta mais como nas concepções estrutural e formal e pós-

⁶ *Duplo vínculo*: O caráter de duplo vínculo refere-se a todos os processos de tradução em que se revela por meio do confronto de necessidades contraditórias entre si: a preocupação com a manutenção da fidelidade ao texto original e, ao mesmo tempo, a adaptação desse texto original à composição da nova língua. Em geral, o termo se mantém em inglês nos textos em língua portuguesa.

estruturalista de tradução que sustentam a distinção entre duas línguas antagônicas e em oposição. Mesmo uma teoria tão elaborada, como a da *criação paralela*, que considera a encenação dessa multiplicidade de línguas, tem como pressuposto a dicotomia forma e conteúdo para justificar o antagonismo das línguas envolvidas na tradução. (2005b, p. 57, grifos do autor)

Ainda com relação à teoria da *recriação* ou *criação paralela*, Ottoni afirma que “essa teoria da *recriação* ou *criação paralela* só é possível de ser articulada para explicar e justificar determinadas escolhas, pois há uma tensão presente nos “textos criativos” e literários que é produzida pelo *double bind*” (p. 58).

3. ANÁLISE DE DADOS: UM BREVE PREÂMBULO

*The true method of knowledge is experiment*⁷.
William Blake

Nossa primeira dificuldade relacionou-se ao aspecto semântico, em especial às metáforas. Algumas vezes, para preservar as imagens tão complexas e, ao mesmo tempo, tão precisas utilizadas para apresentar tanto as personagens quanto o ambiente, foi necessário recorrer à etimologia. É importante lembrar que as descrições, tanto das personagens quanto do ambiente, ajudam o personagem Rexler a tornar suas lembranças mais palpáveis e, portanto, têm um papel decisivo na história.

Um exemplo de nossa preocupação em não descaracterizar a história foi a manutenção do nome do rio em inglês. O reencontro de Rexler com o *Saint Lawrence* evoca algumas de suas lembranças mais queridas. Também mantivemos inalteradas outras referências como St. Dominick Street (local onde ficava a residência de Rexler quando criança), as referências à empresa construtora de pontes, à estrada de ferro, à universidade (mantivemos University), o epônimo (Lachinois), assim como Brooklin e East Side (um subúrbio e um bairro de Nova York, respectivamente). Os nomes das tribos indígenas também não foram traduzidos porque não têm correspondentes em português. Traduzimos apenas o adjetivo pátrio *Canadian* (canadense) que tem forma aceita e uso corrente em português e o determinante *New*, que compõe o nome da cidade de Nova York, não traduzindo *York*, pois se refere à cidade escocesa de mesmo nome.

Nos casos de palavras como *groschen* (antiga moeda alemã), ainda que em português possa ser traduzida como “grosso” (moeda espessa feita de prata) ou “alfonsim”, conservamos a forma usada no original. É importante lembrar que o trecho diz (linhas 262 e 263 da tradução): “Economizou seus *groschen*, como gostava de dizer, e mandou buscar a família”. Fizemos o mesmo com *maloch*, uma palavra empregada no

⁷ William Blake, *The Complete Prose & Poetry, Works*, 1983, p. 1. Disponível em: <http://thinkexist.com/quotation/the_true_method_of_knowledge_is_experiment/332037.html>.

Antigo Testamento. O texto nos fornece algumas pistas de que a família de Rexler é de origem judaica: por exemplo, “Tia Rozzy era uma Ortodoxa fanática” (linhas 289 e 290 da tradução), o fato de Tio Mikhel falar alemão (economizara seus *groschen*, o que pode indicar que era judeu-russo, pois fugira da guerra entre Rússia e Japão) e Rexler, ao voltar ao local onde nasceu, percebe que a pequena sinagoga se transformara em um depósito de móveis (linhas 47 e 48 da tradução). Por isso, a decisão de a palavra permanecer com a grafia original e o acréscimo das notas explicativas. Para manter a coerência, também não traduzimos os nomes próprios das personagens.

A menção a Bukharin, ao historiador americano Francis Parkman, à canção “Mackie Masser” (mais conhecida como “Mack the Knife”), a algumas histórias da Bíblia (a compra da caverna de Macpela, a tribo de Naftali), à reserva dos índios Caughnawaga, aos sapatos usados pelos indígenas para caminhar na neve e outras situações cujas explicações nos pareceram necessárias também receberam notas de rodapé.

“Às margens do Saint Lawrence” tem caráter memorialista. Por essa razão, há diversas passagens nas quais se empregaram as formas verbais do passado. Nas situações em que se aplicou o “past perfect” em inglês, optamos pela forma do pretérito mais-que-perfeito simples em português. Demos preferência a essa forma e não à forma composta porque, a nosso ver, a forma simples estabelece uma relação mais harmoniosa com o lirismo do texto.

3.1. “Às margens do *Saint Lawrence*”: alguns caminhos

Nesta seção, estabelecemos um paralelo entre determinados trechos do texto original e a tradução. Apresentamos as passagens extraídas do original e as traduções realizadas por nós. Para facilitar a localização dos trechos no original e na tradução, ambos tiveram as linhas numeradas.

Dentre os desafios que encontramos ao traduzir o conto, destacamos os seguintes trechos:

1a. Texto original (linhas 4 a 6)

“Quite an old man now and, it turns out, though you wouldn't have guessed it from his work, physically handicapped – not disabled, only slightly crippled in adolescence by infantile paralysis.”

1b. Tradução (linhas 4 a 6):

“Agora um homem já bem velho e, ao que parece, embora isso não se revelasse em seu trabalho, portador de necessidades especiais – não digo incapacitado, apenas ligeiramente aleijado na adolescência por conta da paralisia infantil”.

O autor, ao descrever a deficiência que acometera Rexler na adolescência, utiliza três adjetivos correlatos cuja gradação parte do mais sutil para o mais ofensivo. “Physically handicapped” torna-se “portador de necessidades especiais” (expressão empregada atualmente no lugar de “deficiente”); “disabled”, que corresponderia a deficiente em língua portuguesa, traduzimos como “incapacitado” e “crippled”, cujo emprego em inglês é ofensivo, tem correspondência em português na palavra “aleijado”, igualmente lesiva em nossa língua.

2.a Texto original (linhas 92 e 93):

“Toward the end of that summer he came down with polio and his frame was contorted into a monkey puzzle.”

2.b Tradução (linhas 95 a 97):

“Pouco antes do final daquele verão, caiu doente acometido de pólio e seu arcabouço, retorcido, transformou-se em uma escultura surrealista”.

“Monkey puzzle” é o nome dado a um pinheiro da família das araucárias. O nome, segundo contam, surgiu do comentário de um visitante a um inglês cujo jardim era adornado com a citada árvore. O visitante teria dito que, em virtude da disposição dos galhos, até mesmo um macaco se confundiria ao tentar escalá-la. Na falta do referente cultural no Brasil, optamos pela adaptação e traduzimos a expressão como “escultura surrealista” (que remete à idéia de algo sem forma definida ou deforme).

3.a Texto original (linhas 33 e 34):

“As a kid you were hemmed in by the dinky streets.”

3.b Tradução (linhas 35 e 36):

“Quando garoto, as ruazinhas davam a sensação de acuartamento”.

Neste período, houve três modificações: o período em inglês, na voz passiva, foi passado para a voz ativa; o sujeito paciente “you”, com sentido indefinido, foi omitido na tradução e o par “dinky streets” (pequenas ruas, em português) transformou-se em “ruazinhas”. As alterações foram feitas com o objetivo de tornar o período mais fluente em língua portuguesa.

4.a Texto original (linhas 81 a 84):

*The cook, she's nam' was Rosie
She cam' from Mo'real
And was chambermaid on a lumber barge
In the Grand Lachine Canal*

4.b Tradução (linhas 84 a 87):

A cuzinhera, o nome del'era Rosie

*Ela veí de Montreá
E era camarera num bote de pin'ó
No Grand Lachine Caná*

Os versos da canção têm registros próprios da fala. Ao traduzi-los, procuramos adaptá-los à nossa língua falada, de acordo com algumas marcas de oralidade da modalidade coloquial possíveis em português, como é o caso de: *camarera* (camareira) e *Caná* (Canal).

5.a Texto original (linha 297):

“[...] to buy or rent, to have a view of the rapids and the steely speed ...”

5.b Tradução (linhas 321 e 322):

“[...] comprar ou alugar, para ter a vista das corredeiras e da celeridade acerada”...

No trecho selecionado, a expressão “steely speed” tem, no adjetivo “steely” e no substantivo “speed”, duas coincidências na articulação dos sons: a aliteração (pela repetição da consoante “s” no início das duas palavras) e a assonância (pela repetição da vogal longa i: (ee)). Nosso desafio consistiu em encontrar dois vocábulos em português que não necessariamente recuperassem os mesmos sons (o que seria improvável), mas que recuperassem a coincidência nos sons vocálicos e consonantais que se aproximassem o máximo possível do texto original. Partimos do adjetivo “steely” (de acordo com o *The New Penguin English Dictionary* esse é um adjetivo cujo uso é mais frequente em literatura e pode ser empregado para fazer referência ao que lembre o aço em dureza, força, cor ou brilho). Entendemos que o papel do adjetivo no citado trecho era caracterizar a cor do rio. Pesquisamos então o adjetivo que correspondesse à locução adjetiva “de aço” em português e chegamos a “acerado”. Agora era necessário encontrar um sinônimo para “velocidade” (speed) cujos sons fossem coincidentes para preservar tanto a aliteração quanto a assonância. Chegamos a “celeridade”, que consideramos uma solução viável em português.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Nenhum texto é completamente original porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não-verbal e, em segundo lugar, porque todo signo é a tradução de outro signo e de outra frase. Entretanto, esse argumento pode ser modificado sem perder sua validade: todos os textos são originais porque toda tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e, como tal, constitui um texto único.⁸

Octavio Paz

⁸ Citado por Rosemary Arrojo, 1986.

A motivação para ter como objeto de estudo o conto “Às margens do *Saint Lawrence*” partiu de nossa admiração e apreço pela obra de Saul Bellow. Devemos confessar que ao tomarmos a decisão de traduzir um de seus contos, tivemos grande receio de não lograr sequer o mínimo sucesso na empreitada a que nos propuséramos. Tantos foram os questionamentos que cogitamos desistir e talvez trabalhar com um tipo de material um pouco mais concreto (leia-se “concreto” como algo menos “perigoso”) ou que não oferecesse tantos riscos.

Ler e reler a história foi a principal estratégia adotada para a tradução desse conto. A cada releitura percebíamos a importância de uma palavra em determinado contexto, as nuances de significado, um modo diferente de organizar os períodos. O maior desafio foi a tradução das metáforas. Narrativa e personagem se combinam. Ao descrever a “remota Lachine”, Bellow descreve o próprio Rexler. O tempo de ontem é o tempo de hoje; as lembranças, a única realidade; portanto, o mínimo deslize na modulação das palavras poderia descaracterizar a história.

Nossa maior preocupação foi ter sempre em vista que quando alguém nos confia um texto para traduzir, devemos estar cientes (o tempo todo) de que o texto não nos pertence. A nós é confiada a tarefa de aproximar o leitor do texto original, despertando nele (tanto quanto possível) o mesmo prazer desfrutado por alguém capaz de lê-lo na língua em que foi originalmente escrito.

Também seja importante lembrar que o tradutor, apesar da paixão pelo projeto, deve ser capaz de manter certo distanciamento do texto de forma a não impor sua mundivisão à tradução. Por isso, a tradução literária necessita de uma espécie de decantação. À primeira tradução, seguem-se outras revisões e “re-traduições” sistemáticas cujo objetivo é remover as “impurezas”, mas também permitir que os textos se inter-relacionem num processo dialógico que poderá ter como resultado o que Belloc (*apud* BASSNET, 1988) chamou de transmutação do estrangeiro na língua de tradução.

REFERÊNCIAS

- ALLEGRO, Alzira Leite Vieira. No front da história: os romances americanos da Segunda Grande Guerra. *Estudos Acadêmicos Unibero*, São Paulo: Faculdade Ibero-Americana, n. 7, p. 7-10, mar. 1998.
- ALLEN, Robert (Consultant Editor). *The New Penguin English Dictionary*. London: Penguin, 2000.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem*. São Paulo: Parábola, 2004. (Lingua[gem], 9).
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986.

- BACH, Gerhard; CRONIN, Gloria L. (Eds.). **Small planets: Saul Bellow as a short fiction writer.** Michigan: Michigan University Press, 2000.
- BASSNET, Susan. **Translation studies.** Revised edition. London & New York: Routledge, 1988.
- BELLOW, Saul. **Collected stories.** London: Penguin, 2002, p. 1-11.
- BLAKE, William. **The complete Prose & Poetry.** Ed. David V. Erdman. University of California Press. 1983.
- BREZOLIN, Adauri. Recursos de expressão no ato tradutório. **Estudos Acadêmicos Unibero**, São Paulo: Faculdade Ibero-Americana, n. 3, p. 43-47, 1995.
- CALLEJA, María Antonia Álvarez. **Acercamiento metodológico a la traducción literaria.** Madrid: U.N.E.D., 1994. (Educación Permanente).
- CATFORD, John Cunnison. **Uma teoria lingüística da tradução: um ensaio de lingüística aplicada.** Trad. Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980. Título original: A linguistic theory of translation.
- CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio.** Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CUNHA, Helena Parente. O finado Matias Pascal. In: **A tradução da grande obra literária: depoimentos.** São Paulo: Álamo, 1982, p. 47-65.
- FRIEDRICH, Marianne Margarethe. **Character and narration in the short fiction of Saul Bellow.** New York: Peter Lang, 1995. (Twentieth Century American Jewish Writers).
- _____. Two women protagonists. In: BACH, Gerhard; CRONIN, GLORIA L. (Eds.). **Small planets: Saul Bellow as a short fiction writer.** Michigan: Michigan University Press, 2000
- GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 2003.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1978.
- JAKOBSON, R; TYNIA NOV, J. Os problemas dos estudos literários e lingüísticos. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos.** Tradução de Ana M. Filipuski, Antonio C. Hohlfeldt, Maria A. Pereira, Regina L. Zilberman. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 95-97.
- LAJOLO, Marisa. **O que é literatura?** 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Coleção Primeiros Passos, 53).
- ORTEGA Y GASSET, José. Ideas sobre la novela. In: **Ideas sobre el teatro y la novela.** 3. ed. reimp. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2005, p. 16-22.
- _____. Esplendor y miséria de la traducción. In: **Obras completas.** 4. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1958, tomo v, p. 431-452.
- OTTONI, Paulo (Org.). **Tradução: a prática da diferença.** 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2005a.
- _____. **Tradução manifesta: double bind e acontecimento.** Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: EDUSP, 2005b.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 dez. 2001. Caderno Mais, p. 24.
- POE, Edgar Allan. The importance of the Single Effect in a Prose Tale. In: CHARTERS, Ann (Ed.). **The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction.** Boston: Bedford/St. Martin's, 1999.
- TORRE, Esteban. **Teoría de la traducción literaria.** Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- TOURY, Gideon. The nature and role of norms in translation. In: **Descriptive Translation Studies and beyond.** Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins. 1995.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

- ALLEGRO, Alzira L. V. Das relações entre literatura comparada e tradução: algumas considerações. **Revista Eletrônica Unibero de Produção Científica**, ISSN 1806-6968, mar. 2004. Disponível em: <<http://www.unibero.edu.br>>. Acesso em 20 jul. 2008.
- CALLEJA, María Antonia Álvarez. El factor creativo en la traducción literaria. **Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos**, ISSN 0210-6124, v. 19, n. 1, 1997, p. 7-14. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=637925>>. Acesso em: 20 jul. 2007.
- COLASANTI, Marina. Entrevista (concedida à editora Ática) em fevereiro de 2002. Disponível em: <<http://www.atica.com.br/entrevistas/?e=140>>. Acesso em: 07 nov. 2008.
- CRONIN, Gloria. **Saul Bellow Society: Annotated Bibliography and Research Guide**, Journal, Newsletter. Disponível em: <<http://www.saulbellow.org/NavigationBar/LifeandWorks.html>>. Acesso em: 08 out. 2009.
- GOLDENBERG, Suzanne. Saul Bellow, giant of American literature, dies at 89. **The Guardian**, Manchester, 6 abr. 2005. Disponível em: <http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,,1453181,00.html#article_continue>. Acesso em: 26 jul. 2008.
- GONÇALVES, Dircilene Fernandes. Quem conta um conto... A tradução como processo metonímico. **Estudos Lingüísticos XXXV**, p. 605-611, 2006. Disponível em: <<http://gel.org.br/4publica-estudos-2006/sistema06/438.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2008.

Fátima Aparecida de Oliveira Abbate

Tradutora. Mestranda do curso Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora das disciplinas "Terminologia Bilingue", "Leitura e Produção de Texto em Língua Inglesa" e "Tradução dos Repertórios dos Meios de Comunicação" nos cursos de graduação, professora e coordenadora do curso de pós-graduação *lato sensu* em Tradução (Inglês) do Centro Universitário Anhanguera São Paulo.