3

Autotradução

É o autor mesmo, ele faz o que quiser¹³.

3.1

Introdução

Neste capítulo, tenho como objetivo principal definir a autotradução, já que tal definição será o ponto de partida para uma melhor compreensão dessa modalidade de tradução. Início traçando um breve histórico dessa prática para, em seguida, apresentar um histórico das pesquisas sobre o tema que vêm sendo desenvolvidas desde 1961, quando o artigo “Samuel Beckett self-translator”, escrito por Ruby Cohn, foi publicado. Finalmente, farei uma apresentação crítica das teses de Helena Tanqueiro (2002), Verena Jung (2002) e Lillian DePaula Filgueiras (2002) e do trabalho de autotradutores, em especial os de Vladimir Nabokov, Samuel Beckett e Milan Kundera, bem como o de autotradutores catalães e escoceses.

3.2

Autotradução: conceituação

As definições de autotradução que introduzo agora são encontradas em duas obras de referência sobre a tradução. A primeira é a *Routledge encyclopedia of translation studies* (1998), organizada por Mona Baker e a segunda é o *Dictionary of translation studies* (1997), organizado por Mark Shuttleworth e Moira Cowie. Minha discussão parte das definições aí apresentadas, pois as duas obras dispõem de muita autoridade no campo dos estudos da tradução e tendem a servir de referência, ao menos inicialmente, para discussões acerca dos muitos temas que apresentam. Assim, a autotradução será freqüentemente discutida em artigos e

¹³ Comentário proferido por uma tradutora experiente durante seminário por mim apresentado como parte dos requisitos necessários para a aprovação na disciplina LET 2379 – Tópicos em Estudos da Tradução (*Relações entre tradução, cultura e literatura a partir de estudos de caso*), ministrada pela professora Márcia Martins, no programa de Pós-Graduação em Letras, área de Estudos da Linguagem, da PUC-Rio.

teses sobre o assunto com base nas definições obtidas nessas fontes de pesquisa autorizadas.

Rainier Grutman, autor do verbete sobre a modalidade na enciclopédia organizada por Baker (1998, p. 16), define-a, a princípio, como a atividade de tradução do original pelo próprio autor ou o resultado de tal tarefa. É uma definição bastante prática que não problematiza o processo, mas descreve-o de forma bastante simplista.

No dicionário organizado por Cowie e Shuttleworth (1997, p. 13), o verbete sobre a autotradução se baseia nas definições de Anton Popovič e Werner Koller. Popovič declara que o produto da autotradução não deve ser considerado outro original, mas “uma tradução verdadeira”, revelando, de forma implícita, o *status* superior de uma tradução produzida pelo próprio autor de um texto. Significativamente, Popovič usa a expressão “tradução autorizada” em vez de “autotradução” para se referir ao produto desse tipo de trabalho, revelando assim outra característica importante: o autor como autoridade absoluta e singular. Entre os motivos que o levam a afirmar que o produto da autotradução é uma tradução verdadeira pode estar a visão do autotradutor como o profissional que conhece seu texto de uma forma que é inacessível a qualquer outro tradutor.

Na mesma linha, Koller afirma que a fidelidade assume características distintas, pois sendo o autor também tradutor de seu texto, em princípio, ele não poderia, por exemplo, ser acusado de infidelidade. Para ele, assim como para Popovič e Grutman (Baker, 1998), a autoridade do escritor sobre o texto original e sobre o texto traduzido é inquestionável. Grutman acrescenta que as traduções feitas pelo autor do texto original “estão investidas de uma autoridade que nem mesmo traduções ‘aprovadas’ podem alcançar” (p. 19). Percebo, assim, que autotradução e tradução são apresentadas, implicitamente e de forma geral, como práticas distintas.

Uma outra acepção de autotradução é apresentada por Gideon Toury (1995). Ao discutir o bilingüismo, o estudioso define a atividade como aquela em que o indivíduo bilíngüe traduz o que acabou de dizer para si mesmo ou para outros indivíduos (p. 244). Em outro momento, Toury usa o mesmo termo para discutir o trabalho de Samuel Beckett e pergunta qual deve ser considerado o texto original produzido pelo escritor: aquele que é freqüentemente chamado de “original” (porque foi o primeiro a ser produzido) ou a “tradução” (p. 75)? Sendo Beckett

um escritor tido como central nos dois polissistemas literários, o inglês e o francês, ficará difícil responder à questão proposta pelos estudiosos descritivistas e que define a obra traduzida: em qual dos dois sistemas seu texto é tratado como tradução? Ou será seu texto em algum momento tratado como tradução na Inglaterra ou na França? Se é tratado como tradução em um dos países, o que o define como tal? No livro intitulado *Beckett and Babel: an investigation into the status of the bilingual work*, Brian T. Fitch, estudioso das autotraduções de Samuel Beckett, afirma que

ao comentar os originais em inglês ou francês, o crítico frequentemente não sentirá necessidade de apontar para o fato de que um determinado texto foi precedido por outro na outra língua e, menos ainda, de considerar a diferença de *status* na maneira de abordar o texto. O resultado é que todos os textos de Beckett, sem exceção, são considerados originais em ambas as línguas. (1988, p. 12)

No entanto, ele logo salienta que considera a atitude dos críticos equivocada, e que os textos – original e tradução – precisam ser analisados comparativamente. Acrescenta também que a atitude dos críticos provavelmente origina-se no fato de que é o próprio autor quem traduz as obras.

Concluindo, observo que se para alguns estudiosos a precedência no tempo define o original, para outros esse não é critério suficiente para defini-lo. Se a autotradução é concebida como uma atividade que começa a partir do momento em que o autor traduz seu mundo para as páginas de um romance, todos os escritores seriam, essencialmente, autotradutores. E o primeiro produto, assim como os outros – as traduções propriamente ditas – que porventura fossem produzidos posteriormente, seriam etapas de um processo de representação ou de construção da realidade, rascunhos em busca, talvez, de uma obra final, pronta, acabada. Tal postura pode significar um certo apagamento da diferença entre os dois (ou três) processos: de escrever e de (auto)traduzir.

Outra possibilidade inclui a categorização do primeiro texto como o “original”, já que foi o primeiro e fonte para traduções para outras línguas de modo que uma cultura possa dialogar com outra(s). Algumas mudanças nos textos traduzidos são inevitáveis, já que o autotradutor, ao produzir a tradução, age impulsionado por outro leitor-modelo, diferente daquele que impulsionou a escrita original. A autotradução, portanto, não acontece em um vácuo social onde o autotradutor se isola durante o processo tradutório. Ela é, isto sim, sempre um movimento em direção ao outro (Laplanche apud Scheiner, 2002a). Durante o

processo de autotradução, o autotradutor dialoga também com outra versão de si próprio ao exercer o papel de leitor-modelo; conseqüentemente, a mudança, a manipulação ou a transformação serão inevitáveis e necessárias. Resumindo, mudanças introduzidas serão motivadas em parte pelo diálogo imaginário que o autotradutor mantém com o leitor-modelo estrangeiro e em parte pelo diálogo imaginário com a cultura original – e também consigo mesmo – quando exerce o papel que havia estrategicamente previsto, de forma consciente ou não, para o leitor-modelo original.

A meu ver, a autotradução é, essencial e fundamentalmente, uma atividade de *transformação*, pelo próprio autor, de um original que foi escrito em uma determinada língua (que não será necessariamente a língua materna de seu autor, como veremos ainda neste capítulo) em uma outra obra que será, obrigatoriamente, diferente da primeira. A diferença, inerente à atividade de tradução, é essencial, já que o autotradutor estará *transformando* o texto que produziu para apresentá-lo a leitores distintos daqueles que constituíram seu público-leitor primeiro. A novidade dessa reflexão não está na transformação em si, mas na pessoa do “transformador”, “dono” do original, livre para transformá-lo sem que seja visto como traidor, e também nos motivos que levam à transformação.

Em trabalho sobre Vladimir Nabokov apresentado na Conferência Anual da Associação Norte-Americana de Literatura Comparada (2002a), Corinne Scheiner faz afirmações com as quais concordo integralmente. Diferentemente de Brian Fitch, por exemplo, que considera a autotradução um momento no processo de construção do original para a produção de um resultado perfeito, e não resultado de um diálogo entre autor e uma nova cultura, a pesquisadora da Universidade do Colorado (EUA) afirma que

em primeiro lugar, ao traduzir seu próprio texto, o autor inicia um diálogo com o texto original, que se transforma em objeto de discussão na versão autotraduzida; muitas vezes essa discussão aparece na forma de comentário autoral. Em segundo lugar, pode-se falar na autotradução como um diálogo entre as duas versões do texto; nesse cenário, o texto autotraduzido pode ser visto como uma interpretação do texto original. Em terceiro lugar, ambos, original e tradução, participam de um diálogo intertextual com outros textos; muitas vezes, o autor introduz alusões novas no texto autotraduzido que fazem referência à tradição cultural do público-leitor a que a tradução se destina. Todas estas formas de diálogo são essenciais para a existência do texto[...].

Ou, a partir da perspectiva de Eco, podemos dizer que, no primeiro estágio do processo tradutório, o autotradutor exerce o papel de leitor-modelo de seu próprio original e interpreta-o, seguindo as instruções lá registradas. No estágio seguinte, quando inicia a tradução propriamente dita, inclui alterações atribuíveis ao autor-modelo original e insere os chamados comentários autorais. Ainda nesse estágio, o autotradutor imagina seu novo leitor-modelo e registra na manifestação linear do texto escolhas atribuíveis ao tradutor – quando interpreta ou quando introduz alusões novas para facilitar a cooperação do leitor-modelo estrangeiro, impulsionador da tradução.

Nesta seção, apresentei o conceito de autotradução que tem sido base para as pesquisas sobre o tema. Passo agora a apresentar um breve histórico da atividade de tradução executada pelo próprio autor e das pesquisas sobre autotradução.

3.3

Breve histórico da autotradução e das pesquisas sobre o tema

A autotradução instituiu-se como prática de escrita quando Flavius Josephus escreveu em aramaico e traduziu para o grego sua narrativa sobre a destruição de Jerusalém e do Templo pelos romanos no século I. Seu objetivo ao traduzir seu próprio texto teria sido a difusão da informação, pois “o grego era a língua mais usada no Império” (Tanqueiro, 2002, p. 38). Julio César Santoyo (2002, p. 28) acrescenta outros autores, judeus, ingleses e catalães, que traduziram seus próprios textos durante a Idade Média. Santoyo afirma que “a versão da própria obra a outro idioma floresceu de forma particular no século XV na Península Ibérica” (ibidem) e explodiu, especialmente na tradução do latim para as línguas vernáculas, nos séculos XVI e XVII (p. 29). Santoyo descreve também como a autotradução continuou a ser feita até os dias atuais, contrariando a afirmação dos dicionários e enciclopédias que consideram esta modalidade de tradução uma prática pouco comum ou ainda uma atividade restrita a um determinado período histórico.

Contemporaneamente, a prática da autotradução é observada de forma mais acentuada em países ou regiões com mais de uma língua oficial, como é o caso da Bélgica, da Catalunha e da Escócia. Nesses locais, o uso da língua considerada materna é uma questão essencial para a construção de uma identidade própria,

distinta daquela do “dominador” que impôs, entre outras coisas, uma “segunda” língua como forma de expressão original por longo tempo. A conquista da autonomia belga, catalã e escocesa passa, portanto, pela adoção de um idioma próprio que só existirá se for efetivamente usado como forma de expressão original em todos os contextos: cultural – a produção de literatura, por exemplo – e sócio-econômico. É natural, assim, que a tradução e, muitas vezes, a autotradução ocupem papéis centrais nesses países e regiões para que os escritores possam atingir um público-leitor maior dentro e fora das fronteiras de suas regiões de origem. Voltarei ao tema quando abordar, ainda neste capítulo, os casos dos escritores catalães e dos poetas escoceses, mas descrevo ambos brevemente neste momento, já que traço um perfil histórico da autotradução.

Entre os anos de 1935 e 1960, a Bélgica produziu um grupo de autores bilíngües e faz-se importante notar as circunstâncias que envolveram o surgimento de tais autores. A Bélgica é um país onde pelo menos duas línguas distintas têm convivido ao longo dos anos: o francês (na Valônia e na capital, Bruxelas) e o flamengo (em Flandres e também em Bruxelas) são línguas oficiais¹⁴, além do alemão, nesse país desde 1963, quando a fronteira lingüística foi delimitada depois de anos de uma alternância de hegemonia entre esses idiomas.

Há, porém, uma distinção marcante entre os autores bilíngües belgas, pois os escritores mais idosos escrevem seus originais em francês para depois traduzi-los para o flamengo, enquanto um grupo de escritores mais jovens percorre o caminho oposto: escrevem os originais em sua língua materna – o flamengo – para depois traduzi-los para o francês, alguns anos mais tarde. Essa mudança no caminho da autotradução pode ser atribuída às transformações políticas ocorridas nesse período. A fronteira lingüística só foi estabelecida em 1963 e o “Movimento Flamengo”, que teve seu início no século XIX e prolongou-se até o século XX, tinha por objetivo devolver ao povo flamengo uma identidade própria, perdida, por assim dizer, depois de um período de dominação do idioma francês (v. [membres.lycos.fr/questionne / perspectives/neerlandes/neerlandes.html](http://membres.lycos.fr/questionne/perspectives/neerlandes/neerlandes.html)). Assim, seria esperado que os autores mais jovens, identificados com a luta por uma identidade flamenga própria, estivessem preocupados com a produção de textos no idioma flamengo, o língua da resistência à dominação francesa.

¹⁴ Informação obtida por meio de consulta ao *site* oficial do consulado da Bélgica (www.belgica.org.br)

É interessante também observar que os escritores belgas como um todo têm objetivos distintos, ainda que os dois grupos escrevam e traduzam para uma comunidade de leitores que apresentam características bastante semelhantes às dos próprios escritores. Ambos, leitores e escritores são proficientes nos dois idiomas, o francês e o flamengo. Entretanto, para os escritores mais idosos, a autotradução não é uma atitude tomada para promover a sua inserção em um polissistema literário mais forte ou maior, já que a escrita do original em francês por si só já garante tal acesso. Antes, a autotradução marca, possivelmente, uma atitude política de um grupo que pretende dar alguma visibilidade às produções em flamengo e iniciar a construção de um polissistema literário na língua materna. Já os escritores mais jovens escrevem em flamengo, a língua materna, portadora, por assim dizer, de sua própria identidade. A tradução para uma língua que seus leitores potenciais entendam – o francês – pode ser explicada pela vontade de marcar tal língua (o francês) como estrangeira ou como aquela que em que não conseguimos expressar quem somos, e ainda pela necessidade de atingir um público-leitor maior. A autotradução marca assim uma atitude política de um grupo (Baker, 1998) preocupado, como afirmei acima, com a construção de uma identidade própria.

Na região da Catalunha, Espanha, onde dois idiomas, o castelhano e o catalão, convivem por razões históricas, e onde os falantes, por questões práticas, movem-se entre duas línguas, a autotradução sobrevive como prática de escrita. Segundo Tanqueiro (2002), a Catalunha é um local onde muitos autores traduziram (e ainda traduzem) seus próprios romances (p. 39). Penso que mais uma vez a afirmação da identidade nacional, a catalã, no caso, move os escritores na direção da escrita na língua materna. Carme Riera (2002) afirma que a única língua para a qual traduz seus textos escritos em catalão é o castelhano, porque esta é também a única língua, além da língua nativa, que conhece. Mas o castelhano também é aquela na qual Riera não consegue expressar-se, pois não é a que adotou como primeira (p. 12). Por outro lado, os mesmos escritores que traduzem o próprio texto o fazem também porque desejam atingir “o maior número possível de leitores, no maior número possível de línguas” (p. 11).

Na Escócia, onde o gaélico-escocês foi reconhecido como uma língua oficial pelo *Gaelic Language Act* de 21 de abril de 2005 (v. <http://www.scotland.gov.uk/News/Releases/2005/04/21162614>), a autotradução é contestada por alguns. A

escrita e publicação de um texto unicamente nesse idioma significa alcançar um público-leitor restrito, já que o gaélico-escocês é falado por apenas 1.2% da população escocesa (v. http://en.wikipedia.org/wiki/Scottish_Gaelic_language#Current_distribution_in_Scotland). Assim, a tradução para o inglês é imprescindível se o escritor pretende alcançar um público-leitor mais significativo dentro e fora das fronteiras da Escócia e do Reino Unido. Entretanto, para o poeta, pesquisador e professor da Universidade de Edimburgo, Christopher Whyte (2002), a autotradução para o inglês e a publicação de obras bilíngües podem contribuir para a perpetuação da supremacia do inglês e a conseqüente desvalorização do gaélico-escocês como língua oficial. Voltarei a essa questão em seção posterior. Por ora, destaco a particularidade de cada uma das situações de autotradução e, por isso, a necessidade dos estudos de caso como metodologia de pesquisa para que uma investigação mais detalhada acerca da prática seja possível.

Como afirma Tanqueiro (2002, p. 38), “a autotradução existiu ao longo da história, só que não se lhe deu a importância que [...] tem, tanto do ponto de vista sociológico como tradutológico”. Sendo prática freqüente, não seria de se estranhar que fosse vista como garantia de boa tradução. Essa visão é ratificada por Tanqueiro (2002), que afirma ser o autor o tradutor ideal, já que tem acesso à intenção original. Ela segue afirmando que ao tradutor cabe traduzir o que o autor quis dizer, segundo a tradição logocêntrica, e ser fiel à intenção original.

Com o tempo e a modificação dos costumes, a autotradução tornou-se exceção como prática de escrita (Berman, 1992, p. 3). Tal escassez pode ter tido entre suas causas o surgimento de associações como a Federação Internacional de Tradutores (FIT) em 1953 e a Associação Americana de Tradutores (ATA) em 1959, que marcou o início da profissionalização da tradução e o aumento da visibilidade social do tradutor e de sua prática profissional. Parece possível que esse processo de construção oficial da profissão de tradutor tenha contribuído para que a atividade passasse a ser exercida por tradutores profissionais. No livro *Os donos do saber: profissões e monopólios profissionais*, Marli Diniz (2001) relata como na segunda metade do século XIX, quando a profissão de engenheiro ainda não era exercida de fato no Brasil, foi necessária a atuação de profissionais estrangeiros, sobretudo ingleses, na construção de ferrovias, pontes, esgotos sanitários e em vários outros grandes projetos (p. 51). Da mesma forma, os

autotradutores podem ter atuado principalmente em épocas e locais onde os tradutores ainda não exerciam profissionalmente sua atividade. Essa conclusão não é, contudo, definitiva.

É um fato que as autotraduções de textos literários diminuíram, a princípio, em número, apesar da argumentação em contrário de Julio César Santoyo (2002). Reconheço que, em determinadas regiões, como a Catalunha e a Escócia, por exemplo, há provavelmente um grande número de autores que traduzem seus próprios originais (um número até mesmo maior do que temos notícia até agora). Suspeito, depois da leitura do artigo de Santoyo, que deve haver um número significativo de autotradutores em regiões tais como o País Basco, por exemplo, onde o bilingüismo é condição de parte da população e onde ainda há um conflito lingüístico. Entretanto, ao comparar o número de textos traduzidos por tradutores ao número de textos traduzidos pelos próprios autores, considero poucos aqueles que querem traduzir-se ou talvez sejam obrigados pelas circunstâncias a fazê-lo. Entre eles, cito Rabindranath Tagore, Julien Green, James Joyce, Hector Feliciano, Raymond Federman, Nancy Huston e também os já mencionados Beckett, Nabokov, Kundera e João Ubaldo, além de alguns filósofos contemporâneos como Vilém Flüsser e Hannah Arendt. As razões para que a tarefa da autotradução seja executada por esses autores também diferem, aparentemente, daquelas dos autores europeus do século XVI e dos escritores belgas, catalães e escoceses. Por ser uma prática pouco freqüente, especialmente entre autores vistos como canônicos, os estudos sobre o tema ainda são raros e, conseqüentemente, o conhecimento sobre o assunto precisa ser aprofundado. Somado a outros fatores, o pouco conhecimento sobre a autotradução gera uma sensação de estranheza e perplexidade entre pesquisadores e muitas questões surgem.

Em primeiro lugar, há os motivos que levam um autor a assumir tal empreitada. Seria a sensação de que o original lhe pertence e, por isso, não pode ou não deve ser reescrito ou traduzido por outro que não seja ele mesmo, autor do original? Haveria um certo sentimento de desconfiança em relação aos tradutores de maneira geral? Ou ainda, teria o autor gosto pela tradução e preferiria ver seu texto traduzido por si próprio para que suas intenções e escolhas permanecessem “intactas”? Ou teria o autor motivos mais práticos: ele precisa da tradução, por motivos diversos, domina os idiomas que a tradução envolve e então resolve

enfrentar o desafio? Que outros motivos poderiam existir? Em segundo lugar, há a frequência da experiência da autotradução. Teria o autor traduzido seus próprios textos regularmente ou seria sua experiência limitada a poucas tentativas (talvez uma única)? Que motivos levariam o autotradutor a repetir a experiência, ou a desistir dela?

Finalmente, adotando-se agora uma perspectiva mais teórica, conceitos como autoria, autoridade, fidelidade, liberdade, original e tradução merecem discussão mais detalhada. Seria o autor de um texto a pessoa mais indicada para traduzi-lo – um tradutor privilegiado, como conclui Helena Tanqueiro (2002) – e, ainda que introduzisse modificações estaria sempre autorizado a fazê-lo pois é o “dono” do texto? Não se deveria cobrar então do autotradutor nenhuma fidelidade ao original, sendo alterações na forma e no sentido sempre permitidas? As alterações introduzidas significariam que o autotradutor está em busca do original, pronto, acabado, ideal (e inalcançável) do qual os dois textos – original e tradução – serão talvez apenas rascunhos? As mudanças significariam uma tentativa feita pelo autotradutor de aperfeiçoar seu texto original? Ou as possíveis mudanças resultariam de um diálogo entre autotradutor e o público-leitor estrangeiro?

Voltarei à questão da opção pela autotradução e à discussão sobre a fidelidade nas próximas seções, onde apresento criticamente as teses de Helena Tanqueiro (2002), Verena Jung (2002) e Lillian DePaula Filgueiras (2002) e discuto os casos de Samuel Beckett, Vladimir Nabokov e Milan Kundera e de outros autotradutores pouco debatidos até o presente. Passo agora a apresentar um breve histórico de pesquisas desenvolvidas sobre a autotradução desde 1961, quando o artigo de Ruby Cohn inaugura, por assim dizer, a exploração do tema.

A autotradução não tem sido investigada com frequência. Entre as poucas pesquisas sobre o assunto destacam-se como objeto de estudo dois escritores famosos, Samuel Beckett e Vladimir Nabokov, que traduziram seus próprios originais. Milan Kundera e seu trabalho de tradução de *A brincadeira* para o inglês é um tema mais recente de pesquisa. Outros autotradutores tais como Cabrera Infante, Julien Green, Nancy Huston e João Ubaldo Ribeiro, além daqueles não-consagrados ou localizados em polissistemas literários não hegemônicos ou jovens, não têm sido objetos de estudo frequentes.

Samuel Beckett foi, aparentemente, o primeiro autotradutor a despertar o interesse da academia, apesar de não estar entre os primeiros que traduziram seus

próprios textos, como constatei. Em 1961, Ruby Cohn publica o estudo que ainda hoje serve como uma espécie de marco inicial da pesquisa sobre a autotradução: “Samuel Beckett self-translator”. Nos anos 70, alguns poucos estudos foram publicados sobre o mesmo autor e, na década de 80, Brian Fitch (1988) lança um estudo detalhado sobre Beckett e a autotradução. Fitch aponta para aquela que era a principal característica dos estudos sobre a obra beckettiana até então: os romances e as peças teatrais de autoria de Beckett eram objetos de estudo das literaturas inglesa e francesa isoladamente, e o fato de o escritor ter traduzido suas obras acabou concedendo a elas o *status* de originais nas duas línguas. O ano da morte de Samuel Beckett, 1989, assiste a uma renovação do interesse sobre a sua obra, e entre os vários estudos publicados nesse ano inclui-se o artigo de Steven Connor, intitulado “Traduttore, traditore: Samuel Beckett’s translation of *Mercier et Camier*”.

Vladimir Nabokov e suas autotraduções despertaram o interesse da academia alguns anos após a publicação da primeira pesquisa sobre Beckett. Nos anos 1970, Jane Grayson (1977) compara os originais e as traduções de Nabokov e conclui, entre outras coisas, que ele introduz alterações para adaptar seu texto a um novo público-leitor (p. 167). Nos anos 90, o livro *The Garland companion to Vladimir Nabokov* (1995) inclui, entre os mais de 70 artigos sobre toda a obra de Nabokov, dois de Elizabeth Klosty Beaujour – estudiosa do bilingüismo – intitulados “Bilingualism” e “Translation and self-translation”. Em 1999, um artigo sobre as traduções de Nabokov (incluindo as autotraduções), de autoria de Jenefer Coates, foi publicado no livro *The practices of literary translation: constraints and creativity* e, em 2005, María Alhambra Díaz publicou o mais recente artigo sobre Nabokov autotradutor de que tenho notícia: “The metamorphosis of mnemosyne: literal and self-translation in Vladimir Nabokov’s *Speak, memory*” no periódico *In other words*.

Milan Kundera e sua tradução de *A brincadeira* para o inglês são alvo mais recente de interesse, e as alterações introduzidas pelo autor causam impacto entre pesquisadores. Alison Stanger, na sua “Open letter to Milan Kundera”, afirma que as omissões no texto autotraduzido seriam aprovadas por um editor preocupado com a falta de familiaridade do leitor estrangeiro com aspectos da cultura tcheca (1997, p. 4). Michelle Woods ratifica a opinião de Stanger ao afirmar que Kundera domestica seus textos ainda que tenha criticado a domesticação adotada

como estratégia por tradutores anteriores de sua obra. Contudo, Woods ressalta que o escritor tcheco também altera os originais (escritos em tcheco) quando os revisa e os adequa ao público-leitor (Woods, 2001, p. 206). Ou, a partir da perspectiva de Umberto Eco, podemos dizer que Kundera torna seus originais adequados ao leitor-modelo, pois reconhece as limitações das novas condições de produção para o texto. Em novo estudo sobre o escritor tcheco, Woods destaca, principalmente, o papel central que os editores tiveram na tradução das obras de Kundera na busca de “uma tradução acessível e fluente” (2006, p. 25).

João Ubaldo Ribeiro e seu trabalho como autotradutor têm despertado pouco interesse. Entre as pesquisas sobre a tradução de *Sargento Getúlio* (1971) de que tenho notícia está o trabalho de conclusão de curso de Fernanda Caroline de Andrade (s/d), na Universidade Adventista de São Paulo (UNASP), intitulado “A questão da fidelidade posta em prova a partir de uma breve análise da *self-translation* na obra *Sergeant Getúlio* de João Ubaldo Ribeiro”. Em sua monografia, Andrade analisa as escolhas tradutórias do escritor brasileiro e conclui que

no caso da tradução da obra *Sargento Getúlio*, parece ter havido na auto-tradução de Ribeiro para o inglês mais perdas do que ganhos, caso consideremos a riqueza de expressões e neologismos regionais refletidos no texto de partida do autor, os quais não foi possível perceber no texto de chegada.

Já *An invincible memory* (1989), versão em inglês de *Viva o povo brasileiro* (1984), despertou a atenção do pesquisador Luis Angélico da Costa, professor da Universidade Federal da Bahia, que apresentou um trabalho sobre o romance no V Encontro Nacional de Tradutores, realizado em Salvador, Bahia em 1994. Em “João Ubaldo Ribeiro: tradutor de si mesmo”, Costa constata, através da análise de vários exemplos, que o escritor brasileiro “factualmente *traduziu* para o inglês” [grifo do autor] o romance de sua autoria (1994, p. 186). Em outras palavras, Costa constata que em sua autotradução, João Ubaldo faz trabalho semelhante ao do tradutor profissional, utilizando procedimentos de tradução. Há ainda dois trabalhos, escritos pelo professor e pesquisador da Universidade de São Paulo, John Milton, estudioso da tradução, que têm as autotraduções de João Ubaldo como tema. Em “Translating Latin America”, Milton (1999) compara contos escritos por Vargas Llosa, traduzidos para o inglês com a ajuda e sob a supervisão do escritor peruano, ao trabalho de João Ubaldo Ribeiro e conclui que este não apaga da autotradução o elemento estrangeiro, como fazem Vargas Llosa e seu

tradutor. Em “The self-translations of the Brazilian novelist João Ubaldo Ribeiro: ‘thin’ translations” (2002), Milton conclui que as autotraduções do escritor brasileiro seguem a linha inaugurada por outras traduções publicadas durante o *boom* de literatura latino-americana traduzida para o inglês, nas quais a fluência e a ausência de prefácios, glossários e posfácios são características comuns. Em resumo, são poucos e esporádicos os estudos sobre o trabalho de tradução de João Ubaldo, e o próprio autor afirma que ninguém se interessa por seu trabalho de autotradutor (e-mail, 30/09/2004). Conforme mencionei na introdução a esta tese, João Carlos Teixeira Gomes afirma que “tal fato passou despercebido pela nossa crítica” (2005, p. 75).

Gostaria de destacar alguns fatos entre aqueles que apresentei acima. É a partir da década de 1970 que os estudos sobre a autotradução começam a surgir mais freqüentemente. Samuel Beckett e Vladimir Navokov são os primeiros motivadores de estudos sobre a autotradução, o que não deve causar surpresa, tratando-se de dois autores mundialmente consagrados. Além disso, constato que esses autores continuam a ser aqueles que motivam o maior número de pesquisas e publicações sobre a autotradução. Mais uma vez, o *status* canônico de ambos e a sua inclusão em polissistemas literários fortes parecem constituir os fatores causadores do maior interesse de pesquisadores do tema.

Mais recentemente, o interesse pelo trabalho de outros autotradutores tem aumentado um pouco. Em 1997, realizou-se o primeiro simpósio dedicado à autotradução dentro do “V Seminari sobre la traducció a Catalunya”, onde foram debatidos os estudos de Antoni Marí, Carme Riera e Helena Tanqueiro. Em 2002, o seminário “Self-translation / Translation of the self” foi realizado durante a conferência anual da Associação Americana de Literatura Comparada. Nele, comunicações tiveram como tema as autotraduções de Rosario Ferre e Pedro Juan Sotelo (escritores portoriquenhos), Etel Adnan (poeta libanesa) e Ungaretti (poeta egípcio). Julgo importante ainda destacar o estudo de Corinne Scheiner, intitulado “The dialogic task of the self-translator”, pois lança um novo olhar sobre a autotradução tal como praticada por Nabokov. Também em 2002, a autotradução foi tema de três teses, já mencionadas, cujas premissas e conclusões serão apresentadas e discutidas mais adiante. Há, no momento, duas teses em andamento. Na primeira, Corinne Krause, doutoranda da Universidade de

Edimburgo, discute o trabalho dos poetas e autotradutores escoceses. Na segunda, Luana Pasi, da Universidade de Pavia, estuda as autotraduções de *En attendant Godot* e *Fin de partie*, de Samuel Beckett, do francês para o inglês. As teses de Krause e Pasi não serão analisadas em detalhe por mim, já que não foram concluídas até o presente momento, mas suas conclusões iniciais serão mencionadas. Noto ainda que o interesse por autotradutores originários de regiões específicas (como a Catalunha e a Escócia) e aqueles inseridos em polissistemas não hegemônicos ou jovens começa a despertar a atenção da academia.

Apesar do interesse recente, pude observar que os trabalhos sobre autotradutores provenientes de regiões bilíngües ou de polissistemas literários não hegemônicos ou jovens não têm repercussão fora das fronteiras dessas regiões. Além disso, as pesquisas sobre o tema se ignoram mutuamente. Minha tese sobre João Ubaldo, além de constituir a primeira pesquisa que abrange as duas autotraduções do escritor brasileiro, é também um trabalho pioneiro exatamente porque reúne diversas pesquisas sobre o tema e procura relações entre os casos estudados até agora. Contudo, não quero dizer com isto que meu estudo encerre o debate sobre a autotradução - muito pelo contrário.

Depois de apresentados o histórico da autotradução e de pesquisas sobre o tema, passo a fazer uma análise crítica das três teses defendidas em 2002.

3.4

A autotradução na academia

Antes de iniciar minha apresentação e análise das teses de doutorado defendidas recentemente, julgo essencial ressaltar alguns pontos. Em primeiro lugar, destaco que o autotradutor é visto nas teses de Helena Tanqueiro e Verena Jung como o único profissional que será capaz de resgatar adequadamente aquelas que foram as intenções originais do autor. Em segundo lugar, destaco a crença de que o conhecimento das intenções, bem como os procedimentos de tradução que o autotradutor considera adequados, conferem a ele uma posição privilegiada: a de um profissional cujo trabalho deve ser imitado por profissionais da tradução bem como por aprendizes – ou seja, serve como modelo para a prática da tradução de qualquer tipo de texto. Conseqüentemente, as duas teses contribuem, de forma geral, para ratificar a visão de tradução como cópia sempre inferior ao original,

crença da qual não partilho. Já a tese de Lillian DePaula Filgueiras parte da premissa de que a autotradução não se distingue da tradução. Julgo que a generalização pode ser problemática, pois os casos de autores que traduziram seus próprios textos são distintos e não será possível afirmar que um texto autotraduzido é sempre uma tradução propriamente dita.

3.4.1

A tese de Helena Tanqueiro: *Autotradução – autoridade, privilégio e modelo*

Em sua tese de doutorado, Helena Tanqueiro (2002) pretendeu verificar “se o autotradutor atuava essencialmente como tradutor e até que ponto a sua autoridade enquanto autor e a sua dupla qualidade lhe conferiam um estatuto de ‘tradutor privilegiado’” (p. i). Para responder sua questão de pesquisa, Tanqueiro analisou o trabalho de dois autores catalães, Antoni Marí e Eduardo Mendoza, e o do italiano António Tabucchi. Marí escreveu (em catalão) o romance *El camí de Vincennes* e o traduziu para o castelhano (*El camino de Vincennes*); Mendoza escreveu (em catalão) a peça de teatro *Restauració* e a traduziu para o castelhano (*Restauración*); Tabucchi escreveu em italiano (sua língua materna) o romance *Sostiene Pereira*, que tem como tema uma cultura estrangeira: a portuguesa. Tanqueiro analisa comparativamente o original e a tradução de *El camí de Vincennes* e *Restauració* para provar que os autores atuaram como tradutores quando traduziram suas próprias obras. Em seguida, a pesquisadora analisa o tratamento que o autor de *Sostiene Pereira* deu aos referentes culturais estrangeiros (portugueses, no caso) para mostrar que, durante o processo de escrita da obra, Tabucchi realizou trabalho semelhante ao de um tradutor, e que os procedimentos utilizados para a tradução desses referentes culturais devem servir de modelo para o trabalho de tradutores da obra para outros idiomas, exceto o português. O tradutor do romance de António Tabucchi para a língua portuguesa teve de usar outras técnicas, como demonstrarei adiante.

É importante destacar que Tanqueiro pretendeu, com seu estudo, oferecer um modelo para o trabalho do tradutor literário e para o ensino da tradução literária. Voltarei aos objetivos de Tanqueiro mais adiante. A partir de agora, passo a analisar criticamente sua tese sem, no entanto, rerepresentar cada passo da

pesquisadora. Realçarei apenas pontos que me parecem relevantes para a discussão sobre a autotradução e, portanto, para meu estudo de caso.

Inicialmente, Tanqueiro discute a tradução literária e apresenta uma síntese das principais teorias na linha das quais ela tem sido analisada. Destaco aqui a distinção entre artes produtivas e artes reprodutivas (Fulda apud Tanqueiro, 2002, p. 1), que serve de apoio para a pesquisadora em sua síntese. Tanqueiro parte da distinção entre os dois tipos de arte e demonstra que, ao longo da história da tradução, as principais teorias nessa área de estudo têm se alternado entre a visão de tradução como arte produtiva ou reprodutiva. Para a autora, entretanto, “o tradutor se confronta com uma tarefa cuja complexidade não possui termo de comparação, nem entre as artes produtivas nem entre as reprodutivas” (Tanqueiro, 2002, p. 1), já que o tradutor transforma a obra para adequá-la ao novo público-leitor. Mostrarei adiante que alguns estudos demonstram que autotradutores como Nabokov e Kundera, por exemplo, adequaram seus textos autotraduzidos ao novo público-leitor. Mostrarei também como João Ubaldo Ribeiro evidencia, através de suas escolhas, a preocupação com o leitor-modelo norte-americano.

Ressalto que Tanqueiro não problematiza a distinção entre arte produtiva e arte reprodutiva, tomando-a como pressuposto básico. Entretanto, considero necessário analisar brevemente esses conceitos, já que a pesquisadora volta a eles e, a meu ver, contradiz sua própria crença. Observo que a definição de arte produtiva adotada por Tanqueiro é calcada na concepção do autor como fonte de significados originais, amplamente discutida e criticada por teóricos contemporâneos como Roland Barthes (1978), por exemplo. Apontarei, no decorrer da análise da tese de Tanqueiro, que a pesquisadora adere à visão do autor (empírico) como fonte de explicação para a obra e, a meu ver, ajuda a rodeá-lo “de uma aura quase sacral” (Fernandes, 2003, p. 99). Por outro lado, ela também afirma que é difícil categorizar a tradução como arte produtiva ou reprodutiva e prefere pensar a categorização como um contínuo ao longo do qual a tradução se move influenciada por diversos fatores tais como o tipo de texto, por exemplo. Portanto, Tanqueiro reconhece a dificuldade de recorrer a uma classificação que tem pólos opostos como possibilidades únicas. De fato, como já discuti anteriormente, as teorias da diferença dão lugar às teorias da complexidade e as visões binárias vão sendo, conseqüentemente, abandonadas (Martins, 2002, p. 43). Assim, também acredito, que o trabalho dos tradutores, por exemplo, nunca

se localizaria em um ou outro extremo de um contínuo e a mesma tradução sempre exhibe traços de maior criatividade e de maior aderência ao original. Contudo, creio que a tradução nunca poderá ser classificada como mera reprodução ou cópia, já que sempre implica transformação, assim como não acredito que o autor empírico possa ser visto como fonte suprema e única de explicação para sua obra. Na verdade, vejo o autor empírico como o estrategista que, baseado no conhecimento que tem sobre seu adversário, escolhe as estratégias que lhe parecem mais adequadas para lidar com ele. Entretanto, nem sempre o autor, que imagina seu leitor-modelo, seleciona conscientemente e consegue explicar as pistas que deixa na obra para que esse leitor possa segui-las e cooperar com o texto. E, diferentemente do estrategista, que estuda o adversário para derrotá-lo, o autor quer levar seu leitor a vencer ou, em outras palavras, a seguir as pistas e ser bem-sucedido na sua interpretação (Eco, 1979b, p. 39).

Tanqueiro segue apontando as características da tradução literária e cita aquela que considera a principal diferença entre o trabalho do autor e o do tradutor. Para ela, o tradutor não é um “criador no sentido em que o termo costuma ser aplicado em relação ao autor” (2002, p. 9), já que não cria um novo “mundo ficcional” durante seu processo de trabalho. Voltarei ao conceito de mundo ficcional mais adiante ao apresentar as razões dadas pela pesquisadora para sua concepção do autor como tradutor privilegiado. Por ora, ressalto que essa noção é importante para uma distinção entre autotradução e tradução.

A relação do tradutor com o autor e com a obra é outro aspecto discutido na tese que analiso agora. Dessa discussão, destaco duas visões de Tanqueiro sobre a fidelidade. Enquanto, segundo a pesquisadora (2002, p. 11), Günter Grass deseja que suas intenções sejam respeitadas na tradução (o que pode requerer alterações significativas na estrutura do texto), Milan Kundera e a autotradutora catalã Carme Riera acreditam que a tradução literal (entendida aqui como aquela que respeita a forma do texto, na medida permitida pela estrutura das línguas envolvidas na tradução) será capaz de garantir a fidelidade. Demonstrarei mais adiante que a defesa da tradução literal como procedimento garantidor da fidelidade é frequente no discurso e na prática de autotradutores, especialmente nos casos de Milan Kundera, Vladimir Nabokov e João Ubaldo Ribeiro.

Destaco também a importância que Tanqueiro atribui à intenção do autor. A relação próxima entre um tradutor e um autor empírico disposto a refletir sobre o

processo de escrita contribui, segundo ela, para que o tradutor aproxime-se “mais da intenção que está subjacente à obra produzida pelo autor” (2002, p. 15). Entretanto, a própria pesquisadora reconhece a dificuldade de tal aproximação, já que a correspondência absoluta entre fala e pensamento é impossível (ibidem). Apesar disso, Tanqueiro argumenta que o diálogo entre o autor e o tradutor pode beneficiar ambos, pois este conhecerá melhor a intenção do autor que, por sua vez, poderá refletir sobre o processo de produção de sua obra “com vista à realização de criações posteriores” (ibidem). De fato, acredito que o contato entre o autor e o tradutor é importante, mas não porque o primeiro poderá revelar suas intenções. Considero, sim, que o autor do original pode, por exemplo, ajudar o tradutor a esclarecer aspectos da cultura-fonte, traços de estilo e, por vezes, dar autorização para que alterações significativas sejam registradas na tradução. Cartas trocadas entre Guimarães Rosa e seus tradutores para o italiano – Edoardo Bizzarri – e para o alemão – Curt Meyer-Clason – publicadas separadamente em 2003 revelam o diálogo e colaboração intensos entre Rosa e cada um de seus tradutores. Na correspondência, Bizzarri e Meyer-Clason pedem esclarecimentos sobre os neologismos de Rosa e sobre a cultura brasileira, solicitam autorização para introduzir mudanças e demonstram como o contato com o autor pode tornar-se um importante recurso para o tradutor literário. Essa correspondência mostra também que a comunicação entre eles é uma via de mão dupla e o autor pode beneficiar-se nesse processo. Rosa afirma, por exemplo, que em uma nova edição pretende “adaptar a passagem à versão que Meyer-Clason encontrou em alemão” (Rosa, 2003, p. 3). Além de revelar a contribuição de seu tradutor para o alemão, Rosa sinaliza ainda sua concepção da obra como processo, como construção realizada em diálogo com a tradução.

A meu ver, é nesse momento que Helena Tanqueiro explicita sua crença no autor como fonte de explicação da obra e da intenção original. Ao afirmar que o autor pode esclarecer sua intenção original, ela parece demonstrar sua crença em um significado estanque que, depois de registrado no texto, é independente da cooperação com o leitor e tem de ser autorizado pelo autor porque só ele sabe o que quis dizer. Ficam implicitamente ratificadas a inferioridade do tradutor em relação ao autor e da tradução em relação ao original, além da visão da tradução como uma atividade mimética, que Tanqueiro havia refutado antes. Além disso, se, como ela mesmo afirma, a aproximação da intenção do autor é difícil, pois não

há correspondência absoluta entre fala e pensamento, a tradução fica caracterizada como uma atividade impossível.

Tanqueiro continua sua apresentação discutindo a relação do tradutor com a obra. A pesquisadora afirma que a relação desenvolve-se em duas etapas,

uma em que o tradutor desempenha um papel mais passivo e outra em que é mais ativo. A primeira, em que o tradutor tem de assimilar a obra para poder captar tudo o que está subjacente à sua construção literária, corresponde à fase da leitura [...]. Na segunda fase, [...] deparamo-nos com o tradutor já envolvido com a obra, analisando-a, pesquisando até ao mais ínfimo pormenor, já como sujeito ativo que acaba por comunicar perfeitamente com ela, ao ponto de identificar-se com o autor. (2002, p. 15)

De fato, considero que a divisão do trabalho do tradutor em etapas é bastante sensata e, incontestavelmente, a leitura exerce um papel fundamental na tradução. Como afirma Heloisa Gonçalves Barbosa (2003, p. 59), o tradutor deve ser um “leitor extremamente atento”. Paulo Henriques Britto (2003) sinaliza a importância da leitura ao afirmar que o curso de formação de tradutores da PUC-Rio “visa desenvolver no aluno as habilidades de leitura e escrita” (p. 91). Assim, Tanqueiro aponta uma etapa essencial do processo de tradução. Contudo, julgo que sua visão da leitura como um processo passivo contradiz teorizações nas áreas de lingüística aplicada (Grellet, 1981; Kleiman, 1989; Moita Lopes, 1996), da teoria literária (Iser, 1978), da semiótica literária de Eco (1979b) e da tradução (Arrojo, 1992). Destaco as idéias de estudiosos da leitura (e do discurso) que vêem a leitura como um processo em que um leitor usa seu conhecimento prévio (lingüístico, textual e de mundo) para construir significados. Destaco ainda a teoria de Wolfgang Iser (1978) e seu conceito de vazio, que convida o leitor ao preenchimento temporário para que a experiência do efeito estético se concretize. E ainda Umberto Eco, que descreve a cooperação do leitor como princípio que governa a geração e a interpretação de textos em geral (1979a, p. 5). Em todos os casos, o leitor desempenha um papel essencial, embora o seu grau de participação varie conforme a teoria.

Finalmente, é importante mencionar que Tanqueiro dá ao tradutor a tarefa de “captar *tudo* o que está subjacente à construção literária [da obra]” (2002, p. 15. Meu grifo). Creio, contudo, que a exigência de que um tradutor seja capaz de captar “tudo” o que está implícito em uma obra literária é irreal. Além disso, considerar que só o autotradutor pode conhecer “tudo” (ainda que esta seja uma

tarefa difícil, como a própria pesquisadora reconhece) equivale a dizer que nenhum outro indivíduo estará capacitado a traduzir, e, portanto, o trabalho do autotradutor será, de certa forma, infrutífero como modelo para a tradução. Ressalto aqui que o autor-modelo de Eco não se confunde com a intenção do autor empírico, mas está presente no texto através de escolhas lingüísticas e estratégicas que podem ser reconhecidas pelo leitor, ainda que a interpretação seja um processo potencialmente infinito.

Em sua tese, Tanqueiro utiliza os conceitos de leitor-modelo e leitor empírico apresentados por Umberto Eco (1979a; 1979b). O leitor-modelo, como discuti no capítulo anterior, é aquele “que se supõe capaz de enfrentar as expressões de maneira interpretativa, do mesmo modo que o autor as encara de maneira gerativa” (Eco, 1979a, p. 7). O leitor empírico, por outro lado, é apenas um leitor entre os inúmeros leitores possíveis. Segundo Tanqueiro, “a grande maioria dos autores costuma ter o seu leitor ideal que [...] se aproxima muito ao leitor-modelo defendido por Eco” (2002, p. 17). Ela atribui ao tradutor o papel de leitor-modelo e afirma que o primeiro precisa aproximar-se do autor tanto quanto possível, através do contato direto com ele, de intensas leituras da obra, do conhecimento de toda a sua produção literária, pensamentos, ideologia e estilo, “para ser capaz de chegar aonde o autor queria, ou seja, conseguir apanhar as ‘migalhas’ semeadas por ele ao longo da obra” (p. 17). Por isso, segundo Tanqueiro, o autotradutor é o “leitor ideal da obra que o próprio autor projetou ao criá-la”, já que na visão da pesquisadora o escritor do original saberá onde encontrar as pistas que ele mesmo deixou. Considero importante destacar que, para Tanqueiro, a interpretação é um processo finito no qual o autor empírico tem um papel extremamente importante, pois só ele pode explicar suas intenções.

Saliento, contudo, que Tanqueiro distancia-se do conceito de leitor-modelo de Umberto Eco (1979a; 1979b). Em primeiro lugar, ela afirma que a grande maioria dos autores costuma, ao escrever, construir um leitor ideal que se *aproxima* do leitor-modelo. De fato, tal como Umberto Eco (1994), Tanqueiro considera que o leitor-modelo é uma estratégia utilizada pelo escritor durante o processo de geração de um texto. Considero essencial ressaltar, porém, que Umberto Eco não vê o autor empírico como auxiliar no processo de interpretação. Eco afirma ainda que o leitor empírico disposto a assumir o papel de leitor-modelo atribui ao autor-modelo – um construto do texto, que é reflexo do

primeiro – as pistas deixadas na obra. Desse modo, ambos, autor e leitor-modelos, estão presentes no texto e são construtos teóricos, estratégias discursivas. Além disso, o leitor-modelo é o leitor que o autor empírico imagina ao criar a obra, que serve de propulsor para o processo gerativo e que se encontra registrado no texto.

Tanqueiro prevê ainda o contato com o autor empírico e o conhecimento acerca dele como fatores importantes para a interpretação. A meu ver, é inegável que tradutores profissionais atribuem importância ao contato com o autor, somado a todo o conhecimento sobre sua obra, pensamentos, ideologia e estilo. Pude constatar, através da leitura de *Experiences in translation* de autoria de Umberto Eco (2001b), que ele mesmo descreve o auxílio – ou talvez permissão – que dá aos tradutores de suas obras. Entretanto, Eco havia afirmado anteriormente que “o leitor empírico tende a ofuscar [o autor-modelo] com notícias que já possui a respeito do autor empírico enquanto sujeito da enunciação” (1979b, p. 46). Em outras palavras, para Eco o conhecimento acerca do autor empírico pode tornar a cooperação textual “perigosa” (p. 46). Diferentemente de Eco, Helena Tanqueiro atribui ao autor empírico uma função essencial: a de fonte autorizada de explicação sobre a obra.

Helena Tanqueiro finaliza sua discussão a respeito da tradução abordando a relação entre o tradutor e a escrita da obra. Ressalto aqui a diferença apontada pela pesquisadora entre o trabalho do escritor e o do tradutor. Para ela, o tradutor, diferentemente do autor do original, “confronta-se com as limitações de um universo ficcional acabado” (2002, p. 18) que ele tem que reconstruir “numa outra língua que tornará [a obra] também acessível a outros num outro espaço lingüístico e cultural” (p. 18). Para isso, precisará utilizar outros procedimentos, passará por outros processos e será influenciado por fatores distintos daqueles que influenciaram o autor durante a escrita da obra original. Para Tanqueiro a tradução move-se na direção das artes reprodutivas quando o tradutor copia o “universo ficcional”, mas tende para as artes produtivas quando o tradutor atende as expectativas do público-leitor estrangeiro, transformando a língua do original.

Acredito que a pesquisadora trata aqui dos limites entre a tradução e a escrita original calcando sua distinção na construção do “universo ficcional”. Entre os componentes desse mundo Tanqueiro inclui as personagens, a situação, as ações e o tema da obra. Nele o tradutor não tem autoridade para interferir. Por outro lado, a pesquisadora deixa de fora do “universo ficcional” os aspectos

lingüísticos do discurso narrativo que estão, esses sim, dentro da área de atuação do tradutor, que obrigatoriamente os modifica para cumprir aquela que é a sua tarefa fundamental: a comunicação com o leitor estrangeiro. As alterações no código lingüístico estão entre as tarefas do tradutor, mas tais alterações não incluem aquelas que descaracterizam, de acordo com a autora, o “universo ficcional” de uma obra.

De fato, considero que não é difícil acreditar em um mundo ficcional registrado nas páginas de um romance assim como não é difícil concordar com o fato de que determinados personagens devem habitar situações com tempo e lugar específicos imaginados por seus autores. Por outro lado, John Milton (1999, p. 167) indica que aspectos das culturas espanhola e portuguesa foram apagados em traduções vistas como fluentes da ficção latino-americana. Destaco duas conclusões tiradas por mim após a comparação entre as opiniões de Tanqueiro e Milton. Em primeiro lugar, concluo que as escolhas de um tradutor podem não estar relacionadas ao seu *status* de tradutor ou a procedimentos específicos da tradução, mas sim às normas que governam traduções em lugares e épocas determinados. Tanqueiro não discute possíveis normas não parece ver a tradução como uma atividade influenciada pelos sistemas econômico, político e cultural, além da poética que a circundam (Bassnett & Lefevere, 1990). Estando a tese de Tanqueiro centrada no âmbito dos DTS, a pouca atenção às normas que governam o processo tradutório é surpreendente. Em segundo lugar, acredito que o código lingüístico não deve ser olhado isoladamente. As transformações lingüísticas feitas pelo tradutor no exercício de sua tarefa necessariamente acarretam alterações no universo ficcional – alguns personagens, quando traduzidos, podem ter suas características alteradas de maneira fundamental, por exemplo –, como apontam as descobertas de Milton (1999) e como demonstrarei em minha análise do caso de João Ubaldo Ribeiro.

Depois da discussão acerca da tradução, Tanqueiro passa a definir a autotradução. Em primeiro lugar, a autora se dedica à construção de um histórico abrangente e elucidativo da atividade desde a primeira autotradução. Em seguida, ela descreve a localização geográfica como uma característica importante da autotradução. Em geral, segundo Tanqueiro, essa atividade é mais constante entre autores que vivem em ambientes bilíngües e que pertencem a um polissistema literário fraco ou jovem (Even-Zohar, 1990, p. 45-52), como os catalães estudados

por ela. Em segundo lugar, a pesquisadora destaca a questão lingüística. Ela demonstra que a autotradução para a língua minoritária não é comum, utilizando o exemplo dos escritores catalães que traduzem seus próprios textos do catalão para o espanhol. Pesquisas bibliográficas me levaram aos poetas escoceses, outro grupo importante de autores que traduzem seus textos do gaélico-escocês para o inglês, o que confirma a tendência apontada pela pesquisadora portuguesa. Tanqueiro cita também depoimentos de autotradutores para confirmar o caráter especial, por assim dizer, do texto autotraduzido. Cabrera Infante, por exemplo, afirma que suas autotraduções para o inglês devem servir de modelo para futuras traduções (apud Tanqueiro, 2002, p. 42). De fato, verifiquei que a atitude não é rara. Também Milan Kundera atribui aos romances publicados em francês, revisados por ele, o *status* (temporário) de “versões definitivas”, que devem servir de base para outras traduções.

Finalmente, Tanqueiro cita depoimentos que sinalizam, segundo ela, a confirmação de sua hipótese de que os autotradutores agem como tradutores ao verterem suas próprias obras para outros idiomas. Ela afirma que Beckett, Nabokov e Kundera “atuaram mais como tradutores do que como autores” (p. 44) ao verterem seus textos. Julgo relevante apontar, contudo, que Tanqueiro não se baseia em análises dos textos traduzidos por esses autores para ratificar sua afirmação. Evidentemente, tais análises não poderiam, por questões de ordem prática (as línguas envolvidas na tradução, por exemplo), estar incluídas em sua tese. Entretanto, creio que a referência a outros estudos sobre esses autores poderia ratificar (ou retificar) suas opiniões. Tanqueiro faz a afirmação baseada nos motivos que ela mesma relata. No caso de Nabokov, a pesquisadora aponta que o autor russo/norte-americano traduziu seus textos com a mesma finalidade de qualquer tradutor, “ou seja, dar a conhecer a sua obra, sendo bilíngüe, a uma comunidade lingüística distanciada da original” (ibidem). Em outras palavras, para Tanqueiro, Nabokov atuou como tradutor porque tinha motivos semelhantes aos de um tradutor ao verter uma obra. No caso de Beckett, a autora cita o fato de que o escritor francês se referia a seus textos autotraduzidos como traduções e não como novos originais (p. 45), pressupondo que é Beckett quem tem autoridade para definir sua atividade. Finalmente, Tanqueiro declara a respeito de Milan Kundera que ele “diferencia suas duas competências assinando a sua tradução com um pseudônimo, marcando assim a distância entre o seu papel de autor e o de

tradutor” (p. 44). Em conclusão, Tanqueiro afirma que os autotradutores comportam-se como tradutores porque estão diante de um universo ficcional que “já se encontra acabado, completamente concluído, tal como sucede com tradutores de maneira geral” (p. 46) e reitera sua crença no privilégio do autotradutor, que tem acesso à “verdadeira intenção” do autor-criador (ibidem). Concluo que o conhecimento da “verdadeira intenção” e dos limites do universo ficcional são de grande importância para a caracterização da autotradução, do ponto de vista de Tanqueiro. Conforme demonstrei anteriormente, não acredito na possibilidade de resgate de tais intenções, mas concordo parcialmente com a importância do universo ficcional para a construção de limites entre a tradução e a autotradução pelos motivos que já expus.

Tanqueiro (2002, p. 47-48) expõe, em seguida, sua visão de que uma autotradução é uma tradução, ainda que privilegiada, e cita, em primeiro lugar, o bilingüismo e o biculturalismo necessários ao tradutor e ao autotradutor. Sem negar que ambos sejam características desses profissionais, acredito, contudo, que é necessário definir o que significa ser bilíngüe (o que Tanqueiro não faz). Ao analisar os autores estudados por Tanqueiro, verifico que, para ela, bilíngües são essencialmente aqueles que vivem em países onde duas línguas são utilizadas como meio de comunicação, como no caso dos escritores catalães. A esse tipo de indivíduo bilíngüe somam-se aqueles que, nascidos em determinado país, às vezes em famílias em que duas línguas eram usadas, tiveram de emigrar e adotar outro idioma para se comunicarem no novo ambiente. Isabelle de Courtivron (2003, p. 4) descreve as situações que propiciam o bilingüismo, tais como as famílias cujos pais falavam línguas diferentes, as culturas multilíngües ou, ainda, o exílio político que impõe uma língua diferente. Tais características são discutidas por Courtivron em seu livro *Lives in translation: bilingual writers on identity and creativity* (2003) e, embora a autora não afirme claramente, podemos depreender que o tempo de contato é um fator essencial para que um indivíduo seja considerado bilíngüe, em geral convivendo com a segunda língua por um longo intervalo de tempo ou mesmo por uma vida inteira. Entretanto, há outras características que o definem.

O indivíduo bilíngüe, em uma acepção comum do termo, pode ser aquele que atinge um bom nível de proficiência e é capaz de ler e escrever em duas línguas distintas (Richards, Platt & Weber, 1985, p. 28). Maria Estela Brisk e

Margaret M. Harrington (2000, p. 3-4) definem bilingüismo como a capacidade de compreender (ler e ouvir), falar e escrever bem em duas línguas, seja essa capacidade já bem desenvolvida nas duas línguas ou ainda incipiente em uma delas. Além dessas características, Brisk e Harrington afirmam que o uso que esses indivíduos fazem de uma língua pode variar desde conversas informais até apresentações acadêmicas. A proficiência e o uso estão relacionados, já que a proficiência facilita o uso e é, ao mesmo tempo, promovida por ele. Brisk e Harrington acrescentam, ainda, que o nível de proficiência de um indivíduo bilíngüe e a frequência de uso de cada uma das línguas pode variar durante sua vida. As autoras não mencionam o tipo ou o tempo de duração do contato como condições para o bilingüismo. Para elas, o grau de proficiência é o fator determinante. Como discutirei posteriormente, só posso considerar João Ubaldo bilíngüe se levar em conta o grau de proficiência alcançado por ele como fator determinante para o bilingüismo, já que ele não nasceu nem foi educado em ambiente bilíngüe e também não adotou outra língua, além do português, como meio de comunicação por um período de tempo tão longo como Nabokov, Beckett e Kundera, por exemplo.

A outra característica apontada por Tanqueiro como fator em comum entre a tradução e a autotradução é o biculturalismo. Evidentemente, também julgo o conhecimento acerca dos sistemas culturais envolvidos em uma tradução como uma característica essencial do profissional da tradução, seja ele tradutor ou autotradutor. O grau de conhecimento varia, contudo, em função do processo que levou à construção desse conhecimento. Um indivíduo que morou por longos anos em um país estrangeiro tem, necessariamente, um alto grau de conhecimento de uma cultura, entendida como “um estilo de vida específico de um povo, um período ou um grupo” (Williams, 1976, p. 90). Por outro lado, certamente há tradutores que conhecem bastante bem uma cultura sem que tenham vivido no país estrangeiro, adquirindo esse conhecimento de forma indireta, através da leitura, do cinema ou da TV.

Em seguida Tanqueiro menciona que a autotradução, assim como a tradução, requer três etapas anteriores à sua concretização: “a da leitura, a da definição das estratégias e a da escrita” (2002, p. 47). Ela destaca, contudo, uma diferença entre as duas. Para a pesquisadora, o autotradutor não precisará ler o texto tantas vezes quanto um tradutor antes do início da tradução propriamente

dita. Creio, contudo, que o intervalo de tempo que separa as duas tarefas, escrita original e tradução, pode ser um fator complicador da autotradução. Ao traduzir um texto muitos anos depois da publicação do original, o autotradutor precisará reler sua obra com cuidado ou mais de uma vez. Nabokov, por exemplo, só traduziu para o inglês o romance *Despair (Otchayanie)*, escrito originalmente em russo, trinta anos depois de sua publicação nessa língua. Assim, é improvável que tenha iniciado a tradução sem relê-lo com cuidado ou até mesmo mais de uma vez.

Tanqueiro menciona também o impacto do novo público-leitor sobre a escolha da estratégia de cooperação textual, fato que é levantado pela estudiosa alemã Verena Jung (2002), como veremos adiante. Para Jung, que estuda a autotradução de textos acadêmicos, é a preocupação com o novo público-leitor que motiva alterações introduzidas pelo autotradutor. Observei que as pesquisas acerca da autotradução de textos literários tendem a considerar mais relevantes as alterações que demonstram que a autotradução caracteriza-se, essencialmente, pela oportunidade real que o autor tem de reescrever o original. As alterações provocadas por uma tentativa de aproximação de um novo público-leitor receptor são atribuídas à própria natureza da tradução e por isso tendem a ser, de certa forma, pouco debatidas por pesquisadores da autotradução de textos literários, que, no entanto, não negam a existência de tais alterações.

Tanqueiro apresenta ainda o confronto obrigatório do autotradutor com uma dicotomia: ele deve marcar sua tradução como tal ou como se fosse um original. Em capítulo posterior, Tanqueiro discute o trabalho de autotradutores sem construir uma distinção clara entre as marcas que seriam aquelas de uma tradução ou de um original. Entretanto, depois da leitura da tese, concluo que as marcas da tradução são aquelas que evidenciam a tentativa do tradutor de mediar o diálogo do autor com o leitor estrangeiro. Assim, quando o autotradutor muda o texto para aproximá-lo do leitor, ele exerce a tarefa de tradutor, e as condições que motivam as mudanças devem servir de modelo para o tradutor. A análise dos exemplos anexados por Tanqueiro revela também as marcas da presença do autor no texto autotraduzido quando ele age motivado por sua autoridade sobre o original, alterando o universo ficcional através da inclusão ou exclusão de informações.

Estudiosos descritivistas demonstram que a atividade da tradução deve ser vista de uma forma mais abrangente. Amparada nessa abordagem, incluo entre as

marcas que sinalizam traduções ou originais os paratextos, definidos por Genette (1997, p. 1) como os prefácios, posfácios, títulos, dedicatórias, ilustrações e outros fenômenos que servem de mediadores entre o texto e o leitor e que apresentam a obra ao público-leitor. Como bem aponta Tanqueiro, os comentários dos autores e as capas de livros, por exemplo, sinalizam traduções ou originais. Julgo importante ressaltar, contudo, que em alguns casos nenhuma menção é feita ao nome (ou à tarefa) do tradutor, sendo a obra marcada como original. Por outro lado, a inscrição *translated by the author* aparece em algumas edições, como a de *An invincible memory* (Ribeiro, 1989) marcando, a meu ver, o texto como tradução de *status superior*.

Finalmente, Tanqueiro discute as razões que a levam a crer que o autotradutor é um tradutor privilegiado. Entre os motivos arrolados estão uma suposta distância zero entre a subjetividade do autor e a do tradutor, a autoridade inquestionável do autotradutor advinda do fato que ele jamais comete erros originários de leituras impróprias e, ainda, sua liberdade para complementar (mas não para reconstruir) o mundo ficcional e para decidir quando pode desprender-se do texto original ou manter-se apegado a ele.

Considero difícil defender a “distância zero” entre autor e tradutor. É fato que a mesma pessoa (de um ponto de vista meramente físico) produz os trabalhos. Contudo, ela o faz em momentos distintos e, por isso mesmo, quem poderá garantir que o sujeito que produziu os dois textos, original e tradução, estava assujeitado às mesmas condições nos dois momentos? Quem poderá afirmar que o processo de identificação (Hall, 2000) foi suspenso para que o mesmo sujeito produzisse dois textos exatamente iguais? Afirmer a possibilidade da produção de dois textos iguais seria negar o papel da cooperação (essencial) do leitor na construção do significado (Eco, 1979b). Acreditar em tal possibilidade significaria, finalmente, a crença na possibilidade de uma tradução que transporta significados sem alterá-los. Além disso, há uma contradição entre as características propostas. Se o autotradutor possui uma autoridade inquestionável em relação à tradução e à obra original, como afirmar que ele não possui liberdade para reconstruir o “mundo ficcional” que ele mesmo, na visão de Tanqueiro, criou?

Enfim, desejo chamar a atenção para o fato de que, em Tanqueiro (2002), a autotradução é vista como tradução, sem maiores questionamentos¹⁵. Tal generalização contradiz a natureza do estudo de caso que, sendo uma metodologia de base qualitativa, tem como pressuposto básico a impossibilidade do alcance de generalizações absolutas acerca do comportamento humano (v. capítulo 2). Em suma, as descobertas de Tanqueiro poderiam tê-la levado a afirmar que os textos produzidos pelos autores por ela estudados são traduções, mas não que *todos* os textos traduzidos por seus próprios autores são traduções no sentido estrito. Suas descobertas podem, porém, iluminar outras pesquisas sobre a autotradução e, ratificadas ou retificadas por outras conclusões, poderão contribuir certamente para a compreensão do fenômeno.

Analisada a fundamentação teórica da tese de Helena Tanqueiro, passamos agora à discussão de sua análise de dados.

O primeiro passo de Tanqueiro é a apresentação das reflexões de Antoni Marí acerca da autotradução. A pesquisadora transcreve parte de uma conversa que teve com o autor sobre a tradução de seu próprio romance e, em seguida, destaca alguns dos pontos que considera importantes. Apresento agora alguns aspectos que merecem reflexão mais profunda por levantarem questões importantes para a compreensão da autotradução.

Em primeiro lugar, destaco o caráter mecanicista que, segundo Tanqueiro (2002, p. 63), Antoni Marí atribui ao processo de “criação lingüística”, dissociado do processo de “criação ficcional”. No processo de criação ficcional “estão implicados, entre outros: a criação e construção das personagens, das relações entre elas, a construção e definição do espaço e do tempo, da perspectiva do narrador e da coerência da intriga” (p. 64). Acredito que a visão mecanicista do processo de criação lingüística demonstra a visão de língua como reflexo do mundo, que tem por função primordial nomear os objetos (concretos e abstratos) que lá estão e que tem um significado essencial comum a todas as línguas. Essa visão universalista do significado provém das concepções platônica e aristotélica do mesmo (Martins, 2005, p. 439-473) e gera entre outras conseqüências a visão de que a tradução é uma atividade mecânica em que o tradutor é chamado a substituir rótulos, uma atividade que pode ser exercida com rapidez e facilidade.

¹⁵ É interessante observar que a discussão proposta por Bassnett (1998) não é mencionada por Helena Tanqueiro (2002).

Em segundo lugar, ressalto que, segundo Tanqueiro, Antoni Marí pretendeu dar “ao texto castelhano uma autonomia absoluta como texto em castelhano” (apud Tanqueiro, 2002, p. 62). Assim, o autor ratifica a autonomia que costuma ser concedida à obra traduzida pelo autor. Os casos de Samuel Beckett e Vladimir Nabokov, cujas obras traduzidas são textos absolutamente autônomos, ilustram também esse ponto.

Finalmente, destaco as justificativas para as mudanças que Marí introduziu na sua versão para o castelhano. O autor afirma que as diferenças são causadas pela “leitura mais acabada” (apud Tanqueiro, 2002, p. 62) do texto original e que resultou, por exemplo, na supressão de repetições. Outro motivo para as alterações é o fato de que novas idéias ocorreram a Marí quando ele traduzia o texto. Portanto, a atividade de traduzir o próprio texto dá ao autor a oportunidade de reescrevê-lo, uma idéia recorrente no discurso acerca da autotradução (Coates, 1999; Cockerman, 1975; Connor, 1989; Filgueiras, 2002; Jung, 2002). Ou, talvez, a autotradução dê ao autor a oportunidade de lapidar seu texto, tornando-o mais adequado ao seu leitor-modelo ao mesmo tempo em que o torna mais perfeito aos olhos do próprio autor.

O próximo passo de Tanqueiro é a apresentação dos exemplos que sugerem a liberdade do autor em relação ao seu próprio texto, e outros que sugerem a aderência a ele. O objetivo da autora é o de apresentar um modelo da boa tradução, já que as opções do autotradutor bem como as condições que as motivam devem servir, na sua opinião, de guia para o ensino e para a prática da tradução. As modificações introduzidas pelo autotradutor referem-se à correção de erros, à introdução de explicações, à prosódia, ao ritmo, ao estilo e à necessidade de conferir maior coerência e coesão ao texto traduzido. Tanqueiro (2002) salienta que “tal como qualquer tradutor, o autotradutor dá-se conta de que já não pode entrar no domínio da criação das personagens, nem da intriga, nem do espaço, nem do tempo, embora tenha autoridade para traduzir sem se manter apegado ao texto” (p. 71). Entretanto, Tanqueiro acha no texto de Marí modificações que são atribuíveis à liberdade do autor, quando ele “toma a ação descrita no texto original apenas como um ponto de partida para realizar uma nova descrição” (p. 72). O que Tanqueiro não esclarece, a meu ver, é se, ao tradutor que optar por seguir o modelo fornecido pelo autotradutor, cabem as modificações desse tipo. Mas, se os procedimentos do autotradutor devem ser adotados como modelo para a produção

de uma boa tradução, concluo que o tradutor também poderá, por exemplo, tomar liberdades e realizar novas descrições, desde que respeite as condições em que o autotradutor as executou. Finalmente, Tanqueiro menciona que o autotradutor mantém-se apegado ao texto original em momentos cruciais da intriga, sugerindo que o tradutor também deve manter-se apegado ao original em tais momentos. Tanqueiro conclui sua análise afirmando que “o tradutor só terá de ser ‘fiel’ à construção do reino ficcional já previamente fixada; todo o resto passa por uma transformação que implica uma nova construção e constitui a tradução” (p. 75).

Concluo que o que Tanqueiro faz através de sua análise, além de provar que o autotradutor permanece fiel ao mundo ficcional (definido por ela) previamente construído, é fornecer limites entre a tradução e a autotradução, já que à tradução cabem apenas as modificações no nível do código lingüístico, mas nunca no universo ficcional. O que me parece de certa forma surpreendente é que, embora Marí afirme que novas idéias surgiram enquanto ele traduzia o texto, esses possíveis exemplos não são explorados por Tanqueiro. Creio que duas conclusões são possíveis: (i) a prática tradutória de Antoni Marí pode não corroborar seu discurso acerca da autotradução, o que não é uma atitude incomum; ou, (ii) a análise de Tanqueiro é apenas parcial.

Tanqueiro parte, em seguida, para a análise do trabalho de Eduardo Mendoza, autor e tradutor para o castelhano de *Restauració – Restauración*, uma peça de teatro. A pesquisadora divide sua análise do texto em duas partes: a análise do que denomina “texto secundário” – formado pelas indicações cênicas – e o “texto principal” – os atos lingüísticos realizados pelos personagens em comunicação direta entre si (2002, p. 76). Na tradução para o castelhano, a peça sofreu modificações, que Tanqueiro atribui à “necessidade de resolver questões surgidas depois da primeira encenação em Barcelona” (p. 77), antes da montagem em Madri. O autotradutor faz acréscimos e omissões no texto secundário por questões de correção e coerência, e também no “texto principal” por questões de ritmo, coerência, coesão, correção e para melhorar a caracterização dos personagens. Todos esses procedimentos são considerados por Tanqueiro como típicos da tradução. Entretanto, há também na tradução de Eduardo Mendoza alterações atribuídas à liberdade do autor: a omissão de partes longas de uma fala e a substituição de palavras e expressões para reduzir o tamanho da fala de um personagem. Destaco, entretanto, que não se pode esquecer que o tradutor de uma

peça teatral costuma adaptá-la ao público-alvo, muitas vezes junto com o diretor e até mesmo com os atores.

Finalmente, Tanqueiro demonstra que Mendoza por vezes opta por manter-se apegado ao texto original em momentos cruciais da ação, carregados de “grande intensidade dramática e lírica” (p. 94), que “exigem por parte do tradutor, independentemente de ser também o autor, o respeito não só à intenção do autor mas também à língua, ao modo como elabora o discurso dramático” (p. 94). A tradução literal aparece aqui como um procedimento capaz de expressar a fidelidade às intenções do autor e à língua original. Mais uma vez, segundo Tanqueiro, os procedimentos do autotradutor assemelham-se aos do tradutor.

O terceiro capítulo da tese de Tanqueiro é dedicado ao estudo das marcas culturais e dos procedimentos empregados por António Tabucchi. A pesquisadora justifica a escolha do caso afirmando que pretendeu “comprovar se em determinados casos de obras originais [...] os autores já realizam tarefas do tradutor” (p. ii) e apresenta sua definição operacional do conceito de “marca cultural”, que transcrevo em seguida:

sob o conceito de “marca cultural” entendemos todas as denominações ou expressões ou referências presentes num texto literário a analisar cujo valor conotativo e/ou carga afetiva (no macro-contexto da obra literária e no micro-contexto do segmento em que aparecem) são entendidas e partilhadas, de forma implícita, pelo autor apenas com os integrantes da área cultural a que se dirige a obra e que estão vetadas ou provocam associações diferentes aos integrantes da área cultural a que vai dirigida a tradução. (2002, p. 127)

A definição adotada por Tanqueiro leva em conta os fatores que o tradutor terá de considerar na análise da obra literária para decidir a estratégia que adotará para a tradução das marcas culturais. É importante destacar que a relação autor-leitor (a que o texto se dirige) é um fator fundamental para a decisão do tradutor. Em seguida, Tanqueiro cita os tipos de leitores empíricos a que o autor poderá se dirigir, a saber: “leitores da mesma língua e cultura; leitores de uma determinada cultura dentro da mesma língua; leitores de outra língua, cultura e civilização; a Humanidade” (p. 129). Para Tanqueiro, o grupo de leitores empíricos imaginados pelo autor terá influência sobre o processo de escrita. O autor que se dirige à Humanidade, por exemplo, tenderá, segundo a pesquisadora, “a explicitar, de acordo com estratégias e recursos por ele definidos, as referências a esse mundo ficcional de modo a que qualquer hipotético leitor, de qualquer língua ou cultura,

possa compreender a obra na sua totalidade” (p. 130). O papel do tradutor, segundo Tanqueiro, será então facilitado, especialmente no tratamento das marcas culturais, já que ele terá somente de copiar as estratégias e os recursos utilizados pelo autor. O trabalho do tradutor estará restrito, nas palavras de Tanqueiro, “a uma tradução mais no nível da língua e da literariedade” (ibidem). O que Tanqueiro não explicita é como se pode chegar a uma conclusão a respeito do tipo de público que o autor previu. Porém, se ele é a fonte de explicação para a obra, deve ser também responsável pela elucidação dessa questão.

Tanqueiro segue citando outros exemplos. Entretanto, quero chamar a atenção mais uma vez para os conceitos de leitor empírico e leitor-modelo. Leitores empíricos, para Eco (1994, p. 8), “podem ler de várias maneiras, e não há lei que diga a eles como devem ler”. Eles poderão inclusive “recusar o papel de leitor-modelo e usar o texto segundo suas próprias intenções” (2001, p. 81). O leitor-modelo, por outro lado, é “o tipo ideal que o texto prevê como colaborador” (p. 9) e sua cooperação “governa a geração e a interpretação de textos em geral” (1994, p. 4). Para Eco, o leitor-modelo imaginado pelo autor durante a criação do texto poderá ser “capaz de interpretar as expressões da mesma forma que o autor imaginou ao criar o texto” (1979b, p. 7). Quando Tanqueiro fala da “Humanidade” como público-leitor e fornece exemplos da influência desse tipo de leitor sobre o autor e sobre o tradutor, ela se refere ao leitor-modelo (e não ao leitor empírico de Eco), aquele que tem papel determinante na seleção das estratégias e dos recursos utilizados pelo autor durante o processo de geração do texto.

Tanqueiro conclui, depois da análise da obra (original) *Sostiene Pereira*, que o trabalho do autor – bilíngüe e bicultural – António Tabucchi é semelhante ao trabalho do tradutor, pois, ao tratar as marcas culturais, Tabucchi precisa “fazer compreender aos seus leitores (italianos) tudo o que seria implícito para os leitores da cultura em que se desenrola a ação da obra (portuguesa)” (2002, p. 135). Nesse sentido, Helena Tanqueiro considera que “o autor atua como um mediador cultural, um tradutor com a autoridade que lhe confere o seu estatuto de autor” (ibidem). Aos tradutores da obra para outras línguas, exceto o português, caberá usar os mesmos procedimentos que o autor usou ao “traduzir” as marcas culturais, já que este, quando executa o trabalho do tradutor, é o modelo a ser seguido. O tradutor de *Sostiene Pereira* para a língua portuguesa, por outro lado, não deverá

utilizar os mesmos procedimentos, já que poderá fazer referências mais específicas. Um exemplo utilizado por Tanqueiro torna a situação mais clara. Quando o tradutor para o português confronta-se com a expressão “centro (da cidade)”, usada por Tabucchi no romance original e traduzida literalmente pelos tradutores para o espanhol e para o catalão, ele prefere utilizar o substantivo “Baixa”. Tanqueiro argumenta que António Tabucchi não usa o termo “Baixa” no romance original porque seus leitores italianos não entenderiam a referência. Já o tradutor para o português pode usá-lo porque, segundo Tanqueiro, ele sabe que os leitores portugueses estarão aptos a entendê-lo. Tanqueiro quer demonstrar aqui que os papéis de tradutor e escritor foram invertidos. O autor usou um procedimento de tradução enquanto o tradutor português funcionou “como se estivesse a escrever o original” (2002, p. 137). A razão para tal conclusão reside, aparentemente, no fato de que Tanqueiro acredita que o tradutor é sempre um mediador entre culturas que tem a tarefa de aproximar-se do leitor estrangeiro. A meu ver, o que Tanqueiro destaca aqui é o que define a tarefa fundamental do tradutor. Um autor como António Tabucchi, bilíngüe e bicultural, que tematiza uma cultura estrangeira em seu romance, realiza a tarefa do tradutor porque usa técnicas de tradução na referência a marcas culturais da cultura portuguesa para servir de mediador entre esta e os leitores italianos a que sua obra se destina. O tradutor de *Sostiene Pereira* para o português, por sua vez, teria atuado como escritor porque usou referências culturais conhecidas de leitores inseridos na mesma perspectiva cultural que serve de pano de fundo para o romance – ou seja, este tradutor não atuou como um mediador entre culturas distintas.

Finalizo apresentando uma análise breve da tese de Helena Tanqueiro, já que minhas críticas foram explicitadas ao longo desta seção, em que discuto o trabalho da pesquisadora portuguesa. Em primeiro lugar, quero destacar o histórico construído acerca de uma atividade ainda pouco conhecida por estudiosos da tradução e da literatura. Situada entre os limites da tradução e da criação literária, a autotradução foi negligenciada por muito tempo e apenas recentemente ocupa algum espaço dentro dos estudos da tradução. Assim, a tese de Tanqueiro contribui para o resgate de uma atividade em que estão envolvidos fatores como a localização geográfica, por exemplo, além do debate acerca da natureza da tarefa do autotradutor. Em segundo lugar, Tanqueiro seleciona aspectos relevantes em sua discussão acerca da autotradução, como o ato de traduzir, a relação entre autor

e tradutor e a relação tradutor-obra. Entretanto, o conceito de leitor-modelo é, por vezes, usado de maneira diferente daquela proposta por Umberto Eco (1979a; 1979b). Evidentemente, é plenamente aceitável que o modelo de Eco seja revisitado, reexplicado e até mesmo complementado de forma que a teorização do semiótico italiano receba contribuições provenientes de outros pontos de vista. Contudo, Tanqueiro não apresenta a reconstrução dos conceitos propostos por Eco entre seus objetivos. O leitor-modelo de Helena Tanqueiro é importante porque, para ela, o autotradutor o personifica. Só ele será capaz de reconstruir – em um processo finito – o leitor-modelo imaginado pelo autor durante a geração da obra original, já que só o autotradutor sabe o que quis dizer e, por isso, é um privilegiado. Na verdade, a tese de Tanqueiro apresenta o conhecimento da intenção autoral como fator que dá autoridade ao autotradutor para traduzir seu próprio texto, diferentemente de Eco. Ao fazer isso Tanqueiro contribui de forma decisiva para que a tradução seja vista como uma tarefa impossível, pois se é preciso conhecer as intenções originais para que um texto seja corretamente traduzido, o tradutor jamais poderá fazê-lo. Ela contribui também para a sacralização da figura do autor, o “gênio” criador de significados originais, uma característica recorrente das pesquisas acerca da autotradução.

3.4.2

A tese de Verena Jung: *English-German self-translation of academic texts and its relevance for translation theory and practice*

Na sua tese de doutoramento, Verena Jung (2002) pretendeu atingir uma melhor compreensão da autotradução e questionar uma noção abstrata de equivalência usada como parâmetro para avaliação de traduções. Ela parte da premissa de que os textos autotraduzidos são caracterizados por uma “equivalência subjetiva” (p. 33), pois os autotradutores os consideram equivalentes aos textos originais, ainda que reconheçam as alterações introduzidas por eles no texto autotraduzido. Jung se pergunta: “e se os critérios do crítico não forem relevantes para o autor do texto original?” (p. 13) e sua questão central de pesquisa é: “o que o autor quis preservar, que nível de língua ou conteúdo ele considerou importante na autotradução?” (ibidem). Observo, desde já, na pergunta que orienta o trabalho de Verena Jung, a concepção do autor como fonte da

tradução correta, aquela em cuja estrutura superficial estarão registradas as alterações e procedimentos que servirão de modelo para o ensino e prática da tradução.

Jung analisa o texto informativo definido por Katharina Reiss¹⁶ e escolhe o gênero “escrita acadêmica” definido por Geoffrey Swales¹⁷, deliberadamente deixando de fora de seu *corpus* os textos literários. Os acadêmicos selecionados para seu estudo foram Hannah Arendt, Rudolf Arnheim, Stefan Heym, Peter Hutchinson, Klaus Mann, Monika S. Schmid, Wolfram Wilss e Magdalena Zoepritz. Na verdade, a prática da autotradução entre acadêmicos de culturas não-anglófonas é comum. Diante da hegemonia do inglês como língua do universo científico e acadêmico, pesquisadores dessas culturas tendem a traduzir, eles mesmos, resumos e artigos destinados, por exemplo, à publicação em revistas e periódicos especializados. O caso dos acadêmicos alemães é um entre muitos, portanto. Curiosamente, a autotradução de textos vistos como técnicos tem despertado ainda menor interesse do que a de textos literários. De fato, a autotradução segue uma tendência dos estudos da tradução, cujo foco de interesse principal tem sido o texto literário.

Em sua tese, Jung pretendeu verificar que tipo de alteração era comum em textos acadêmicos traduzidos pelos próprios autores. Para tal, usou um *corpus* constituído por textos originais escritos pelos acadêmicos alemães citados acima e as autotraduções dos mesmos textos para o inglês. Jung (2002) acredita, contudo, que a comparação entre o texto original e o texto autotraduzido não fornecerá, por si só, informação acerca das especificidades da autotradução (p. 43), e seleciona um grupo de controle com os mesmos originais e as traduções destes para o inglês executadas por aprendizes de tradução. Jung explicita sua intenção de analisar trechos variados, não se limitando a introduções, conclusões e resumos tipicamente analisados por pesquisadores interessados na análise comparativa de gêneros textuais, porque pretende focalizar estruturas do texto acadêmico menos estudadas até então. Sua escolha de um “tipo de texto homogêneo” (p. 35) deve-se ao objetivo de comparar os resultados de sua análise, o que não seria possível se

¹⁶ A análise de Jung fundamenta-se basicamente nas seguintes fontes: REISS, K. **Texttyp und Übersetzungswissenschaft** – wiener vorlesungen. Wien: WUV, 1982.

¹⁷ A análise de Jung fundamenta-se basicamente nas seguintes fontes: SWALES, G. **Genre analysis** – English in academic and research settings. Cambridge: CUP, 1990.

escolhesse tipos de textos diferentes. Além do *corpus* principal, Jung constrói ainda um *corpus* com três autotraduções feitas por aprendizes de tradução.

Julgo importante ressaltar, desde já, que o grupo de controle selecionado por Jung não obedece a condição principal sugerida por estudiosos para os grupos desse tipo: “o grupo de controle representa a mesma população do grupo experimental” (Seliger e Shohamy, 1989, p. 141). Em outras palavras, ao selecionar traduções executadas por aprendizes de tradução e compará-las a autotraduções, Jung está comparando produções que não são, em princípio, passíveis de comparação sem alguns ajustes, tais como critérios e pesos diferentes. Voltarei aos grupos comparados por Jung mais adiante e, por ora, sigo apresentando as etapas de sua pesquisa.

Em primeiro lugar, Jung (2002) realiza uma análise comparativa entre originais e autotraduções feitas pelos acadêmicos alemães. Em seguida, ela compara seus resultados às traduções dos mesmos originais feitas por seus alunos de tradução. Seu próximo passo é a classificação das escolhas tradutórias em três níveis: a macroestrutura textual¹⁸, a “arquitetura” sintática do texto¹⁹ e o processo de referência²⁰. Baseando-se em estudos contrastivos da tradução²¹, Jung categorizou os motivos que levam tradutores em geral a selecionar determinados procedimentos de tradução em um contínuo cujos pólos são as diferenças entre sistemas lingüísticos de um lado e, de outro, a decisão pessoal de “reescrever o texto em vez de traduzir o original” (2002, p. 49). Entre os dois pólos estão a

¹⁸ Na discussão deste nível, Jung fundamenta-se basicamente em: DICK, T. v. **Towards a theory of text grammars**. The Hague: Mouton, 1972.

¹⁹ Na discussão deste nível, Jung fundamenta-se basicamente nas seguintes fontes: DOHERTY, M. Reliability of observational data: towards a theory of comparative stylistics. In: **TTR** 4 (1), Montreal, 1991; FIRBAS, J. **Functional sentence perspective in written and spoken communication**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; LONGACRE, R. E. **The grammar of discourse**. Nova York: Plenum Press, 1996.

²⁰ Na discussão deste nível, Jung fundamenta-se basicamente nas seguintes fontes: BEAUGRANDE, R. **Text, discourse, and process – towards a multidisciplinary science of texts**. Londres: Longman, 1980; VATER, H. **Einführung in die textlinguistic-struktur, thema und referenz in texten**, München: Fink, 1992.

²¹ A pesquisa de Jung fundamenta-se basicamente nas seguintes fontes: WILSS, W. **The science of translation – problems and methods**. Tübingen: Narr, 1982; MALMKJAER, K. Underpinning translation theory. In: **Target** 5(2), 1993, pp. 133-148; HOUSE, J. **Translation quality assessment – a model revisited**. Tübingen: Narr, 1997.

cultura, o público-leitor e a otimização, que é uma “mudança no nível da estrutura ou da informação que parece melhorar a qualidade do texto” (ibidem).

Destaco aqui o cuidado de Jung na caracterização dos textos que selecionou e sua opção pela construção de um *corpus* de tamanho relativamente pequeno, justificada pela decisão de dar conta de uma situação específica (a autotradução por acadêmicos alemães de textos escritos originalmente em alemão para o inglês). Entretanto, julgo importante ressaltar que a pesquisadora alemã não discute o processo de elaboração do *corpus* em detalhe e não esclarece se utiliza ferramentas eletrônicas em sua análise. Jung não define ainda o *corpus* que construiu ou sua adequação para o tipo de pesquisa. A meu ver, a pesquisadora alemã usa *corpora* paralelos, que são “aqueles constituídos por um conjunto de textos em uma língua e suas traduções para outra” (Olohan, 2004, p. 24). Finalmente, julgo importante destacar mais uma vez que Jung compara as traduções feitas pelos próprios autores àquelas feitas por aprendizes, de modo que o trabalho de tradutores profissionais não é analisado por Jung, uma vez que os autotradutores são considerados modelos para o exercício da tradução. São os autotradutores que vão fornecer, para Jung, os procedimentos mais adequados para lidar com problemas de tradução específicos, pois eles têm acesso à memória de uma intenção (2002, p. 30). Observo assim que o autor de textos acadêmicos é uma figura, tal como os autores de textos literários, “sacralizada”. Observo também que, em suas teses, Helena Tanqueiro (2002) e Verena Jung (2002) contribuem de forma direta para a “ressurreição da noção problemática da intenção autoral” (Filippakopoulou, 2005, p. 25) sem, entretanto, rediscuti-la. Elas partem da premissa de que o autor, conhecedor dessa suposta intenção, é, por isso, o tradutor modelo, ou privilegiado.

Jung decreve as pré-condições que têm caracterizado o exercício da autotradução e também os quatro tipos dessa modalidade de tradução que ela identifica a partir da análise do trabalho de autores já estudados pela academia. Passo agora à discussão desses pontos.

A primeira pré-condição é o bilingüismo, que já foi discutido anteriormente em minha análise da tese de Tanqueiro. Jung afirma que ele tem sido visto como a única pré-condição necessária para a autotradução, mas acrescenta que é o aprendizado de duas línguas em momentos diferentes da vida ou o aprendizado das duas línguas em contextos diferentes – o bilingüismo coordenado – que tem

caracterizado os autotradutores. Por exemplo, Samuel Beckett e Vladimir Nabokov aprenderam as línguas envolvidas em suas traduções em momentos diferentes de suas vidas. Jung destaca ainda que o bilingüismo “pode também permitir a publicação direta, sem a necessidade da autotradução” (2002, p. 17); ou seja, o autor bilíngüe pode optar pela escrita do original em uma língua estrangeira, como nos casos de Beckett e Nabokov. Creio que a opção pela escrita em língua estrangeira ou pela autotradução pode depender também dos objetivos do autor. Se ele pretende que seu texto acadêmico atinja públicos distintos, poderá ser obrigado a autotraduzi-lo. Se, por outro lado, ele precisa se dirigir somente ao público estrangeiro cuja língua ele domina, a opção pela escrita em língua estrangeira é mais comum. Elizabeth Beaujour destaca ainda que

o processo de autotradução pode tornar-se inesperadamente angustiante e [os autotradutores] decidem, ainda que contra sua vontade, que é menos doloroso escrever diretamente na segunda ou terceira língua do que traduzir a si mesmos de uma língua outra. (1995, p. 39)

De fato, Nabokov e Kundera passaram a escrever na língua estrangeira. Beckett alternou-se entre a escrita direta na primeira e na segunda língua, mas é o francês, a segunda língua, aquela em que o escritor mais produziu seus originais. João Ubaldo Ribeiro é outro autotradutor que demonstra despreço pela atividade de traduzir (e-mail, 24/09/2003), mas tem raríssimas produções originais em uma língua estrangeira (e-mail, 08/07/2006). O fato de o escritor brasileiro não ter se exilado, voluntária ou involuntariamente em um país estrangeiro, como nos casos dos outros autores citados é certamente um fator decisivo para que ele não escreva originalmente em uma língua estrangeira.

Além do bilingüismo, Jung discute a dimensão cultural. Para a autora, a autotradução tem exigido um indivíduo bilíngüe com um “*status* cultural nas duas comunidades lingüísticas” (2002, p. 18). Isso significa para a tradução literária, segundo Jung, que os autotradutores são (ou foram) leitores de textos semelhantes àqueles que produzem (ou produziram). Como mostrarei na biografia de João Ubaldo Ribeiro (v. seção 4.1), o escritor brasileiro foi um leitor voraz de clássicos da literatura universal.

A última pré-condição discutida por Jung (p. 20) é o fato de que autores de textos acadêmicos foram também revisores dos textos que eles mesmos traduziram. Hannah Arendt, que traduziu alguns textos de sua autoria do inglês

(uma língua estrangeira) para o alemão, exigiu ser também a revisora de suas traduções, pois para Arendt as tarefas de escrita autoral, tradução e revisão deveriam pertencer somente ao próprio autor (p. 22). Tal exigência, segundo Jung, pode “estar ligada a seu biculturalismo e a sua sensibilidade às convenções textuais diferentes em línguas diferentes” (ibidem). Jung acrescenta que o fato de que “o tradutor é também o revisor da tradução pode ser descrito como uma marca do *status* da autotradução” (ibidem). Considero, assim, que Jung trata o texto autotraduzido como um texto de *status* privilegiado, se comparado ao texto traduzido por um tradutor profissional.

Observo também que Jung (2002) não restringe seus exemplos ao caso da autotradução dos textos acadêmicos, já que ela inclui autotradutores de obras literárias. É até certo ponto surpreendente que os autotradutores literários sejam citados como exemplos, já que, a princípio, o número de autotradutores de textos vistos como técnicos é superior. Entretanto, a escassez de estudos sobre acadêmicos que traduzem (ou traduziram) seus próprios textos (técnicos) é um fator que influencia diretamente a seleção de exemplos feita pela pesquisadora. Acredito ainda que a caracterização das autotraduções literárias pode ser complementada, o que passo a fazer agora.

Os autores que traduziram suas obras até hoje foram, de fato, escritores bilíngües e biculturais. A menção ao poder de autotradutores durante o processo de revisão é feita por Michelle Woods (2006) a respeito de Milan Kundera. Ela destaca que a boa relação do escritor tcheco com seu editor atual e seu sucesso de vendas dão a Kundera grande poder durante o processo de publicação (p. 25-61). Samuel Beckett revisou suas peças de teatro (Cockerman, 1975) e o texto por ele revisado é aquele que foi impresso na edição bilíngüe de *En attendant / Waiting for Godot* lançada em 2006. Os escritores catalães e escoceses são também indivíduos bilíngües e biculturais, mas não há menção na literatura ao seu direito de revisar os próprios textos traduzidos antes de sua publicação. Entretanto, é importante ressaltar que o bilingüismo, o biculturalismo e a possibilidade de revisar o texto podem não ser somente pré-condições da autotradução. A revisão do texto pode também caracterizar a tradução propriamente dita, ainda que possa não ser considerada uma pré-condição da tradução nas condições atuais. Na maioria das vezes a editora entrega o texto traduzido para que outro profissional o revise, e é comum ouvirmos lamentos (ou reclamações) de tradutores que

apontam os revisores como responsáveis por falhas nos textos traduzidos. Entretanto, é também fato que alguns tradutores exigem examinar o texto traduzido antes de sua publicação, o que não é comumente permitido pelas editoras. O tradutor e poeta Paulo Henriques Britto é um dos (poucos) tradutores que têm esse privilégio, segundo suas próprias declarações²². Além disso, a depender da definição de bilingüismo utilizada, João Ubaldo Ribeiro, por exemplo, poderá não ser considerado um indivíduo bilíngüe. Vejamos agora os tipos de autotradução definidos pela pesquisadora alemã.

Jung (2002, p. 22-29) descreve quatro tipos de autotradução produzidos até 2002. O primeiro tem a língua-alvo como traço distintivo. No âmbito desse tipo, ela divide a atividade em duas possibilidades: tradução para a língua materna e tradução para uma segunda língua. A autora prossegue afirmando que a maioria dos autotradutores “prefere escrever na segunda língua e depois traduzir seu próprio trabalho para a língua materna” (p. 22) e descreve casos de filósofos alemães radicados em outros países que se ajustam a esse tipo. Entre os autores estudados por Verena Jung não há exemplos de versões para uma segunda língua.

É importante observar, entretanto, que Verena Jung não define “uma segunda língua” (ibidem). Aparentemente, a autora considera a segunda língua qualquer uma que não seja a língua materna do escritor. Jung não leva em conta a distinção entre segunda língua e língua estrangeira levantada por lingüistas estudiosos da aquisição de uma língua. Istvan Kecskes e Tünde Papp (2000, p. 2) argumentam que o ambiente sociocultural onde o processo de aquisição se dá e o *background* lingüístico dos aprendizes marcam a diferença entre uma língua estrangeira (LE) e uma segunda língua (L2), e todas as outras distinções entre LE e L2 derivam desses dois fatores. A aquisição de uma L2 se dá em um contexto onde os aprendizes estão expostos à língua-alvo em tempo integral, enquanto a aquisição de uma LE está restrita ao ambiente de uma sala de aula. Considero essa distinção importante para o estudo do caso do autor João Ubaldo Ribeiro, como veremos em capítulo posterior.

O segundo tipo de autotradução, segundo Jung, está dividido entre a execução solitária ou não da tarefa. Ela classifica a autotradução em duas

²² A declaração acerca de sua atitude em relação aos textos que traduz foi proferida pelo poeta, tradutor e professor Paulo Henriques Britto durante aula no curso da Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio, disciplina LET 2377 – *Teorias lingüísticas e literárias da tradução*, ministrado por ele e pela professora Maria Paula Frota em 2003.

possibilidades: aquela realizada em colaboração com um tradutor profissional e outra feita sem ela (2002, p. 24). Um exemplo da tradução em parceria é o de Jorge Luis Borges e Norman Thomas di Giovanni. A tradução dos contos incluídos em *The Aleph and other stories* (1978) foi executada por di Giovanni em colaboração com Borges. Milan Kundera, por outro lado, usou trechos de traduções antigas (feitas por outros tradutores) e fez uma espécie de compilação quando traduziu, ele mesmo, *A brincadeira* para o inglês (Stanger, 1997).

A terceira possibilidade apontada por Jung (2002) abrange as autotraduções “fiéis” e “livres”²³. Contudo, a autora considera impróprios termos como “fiel” e “livre”, usados no julgamento de traduções, pois revelam uma dicotomia rígida entre dois pólos e condicionam a fidelidade à preservação da estrutura formal do texto original, não demonstrando preocupação com o *skopos*, ou seja, a função junto ao público-leitor do original e da tradução. Visando expandir a terminologia da teoria funcionalista de Katharina Reiss e Hans Vermeer²⁴, Jung classifica as autotraduções em *homoskopic*, aquelas que têm um *skopos* semelhante ao do original e, por isso, podem ter uma estrutura bastante semelhante ou fiel, e *heteroskopic*, aquelas que precisam ter estrutura diferente do original para atingir uma função distinta junto ao público-leitor. Ela argumenta ainda que será difícil classificar uma autotradução como “totalmente *homoskopic* ou totalmente *heteroskopic*” (2002, p. 26). De qualquer forma, a classificação proposta aplica-se principalmente, a meu ver, ao tipo de texto analisado por Jung em sua tese de doutorado, o texto acadêmico.

Finalmente, Jung distingue as autotraduções simultâneas daquelas que foram feitas após certo intervalo de tempo (p. 26). Para a autora, o intervalo de tempo que separa a escrita do original da tradução pode ser um fator decisivo para a introdução de mudanças significativas na obra traduzida, mas os autores de textos acadêmicos não estão entre aqueles que produzem traduções simultâneas (Jung, 2002, p. 26). Entre os autotradutores de textos literários, destaco que a simultaneidade das duas produções contribui de forma decisiva para o processo de escrita do original no caso dos escritores catalães (v. revista *Quimera*, 2002). Alguns deles declaram que a tradução, se realizada junto com a produção do

²³ Jung (2002) atribui a utilização dos conceitos “fiel” e “livre” a Beaujour (1995), que assim caracterizou as autotraduções de Vladimir Nabokov.

²⁴ A pesquisa de Jung fundamenta-se basicamente em: REISS, K. & VERMEER, H. **Grundlegung einer allgemeinen translationstheorie**, Tübingen: Niemeyer, 1984.

original, interfere no processo de escrita criativa. A partir da perspectiva de Eco, julgo que a oportunidade de escrever e traduzir simultaneamente o próprio texto provoca a revisão e reconstrução do autor-modelo original antes que a este tenha acesso o leitor-modelo que, a princípio, a obra se destina. Voltarei a esse ponto em seção posterior, onde discuto o caso desses escritores.

A categorização proposta por Jung (2002) certamente contribui para a compreensão do fenômeno da autotradução. A pesquisadora concentra-se, contudo, no trabalho de acadêmicos que traduzem ou traduziram artigos científicos, apesar de mencionar escritores como Vladimir Nabokov e Samuel Beckett na sua exemplificação. Assim, creio que uma análise de sua categorização em relação aos autores de textos literários é necessária. Vejamos como a classificação se aplica aos autotradutores que discuto em meu trabalho sobre a autotradução.

No caso das autotraduções de textos acadêmicos, a escrita na segunda língua e a posterior tradução para a língua materna do autotradutor é mais freqüente (Jung, 2002, p. 23). No caso das autotraduções de textos literários, por outro lado, a língua da tradução varia. Uma rápida análise dos casos de Samuel Beckett, Vladimir Nabokov e Milan Kundera revela que Beckett escreveu em francês, língua estrangeira que estudou no Trinity College, em Dublin, e traduziu para o inglês, a língua materna, grande parte de suas obras. Entretanto, a autotradução para o inglês não foi o único caminho de suas traduções, já que também traduziu algumas de suas obras do inglês para o francês²⁵. Nabokov traduziu sozinho dois romances de sua autoria (*Despair* e *Laughter in the dark*) do russo, sua língua materna, para o inglês, língua com a qual afirma ter tido contato desde a sua infância, como veremos adiante. O autor traduziu também *Conclusive evidence: a memoir* e *Lolita* do inglês para o russo²⁶. O caso de Milan Kundera difere dos casos de Beckett e Nabokov. Em primeiro lugar, o autor nunca traduziu para a sua língua materna, o tcheco, mas revisou todos os romances “originais” lá publicados até agora. Sua autotradução de *A brincadeira* é resultado de seu próprio trabalho de tradução e da revisão do trabalho de tradutores anteriores da obra para o inglês. Ou seja, Milan Kundera traduziu para o inglês, uma língua estrangeira. Entre os autores catalães, sujeitos da pesquisa de Helena Tanqueiro analisada

²⁵ Uma breve bibliografia do autor será apresentada em seção posterior.

²⁶ Uma breve bibliografia do autor será apresentada em seção posterior.

anteriormente, há somente casos de escritores que produzem seus originais na língua materna – o catalão – e traduzem para a segunda língua – o castelhano. Já o caso dos escritores escoceses é mais complexo, pois o gaélico-escocês não é uma segunda língua, nem uma língua estrangeira e nem tampouco sua língua materna propriamente dita. O fato é que os escritores escoceses engajados na luta por um idioma próprio – o gaélico-escocês – escrevem nessa língua e traduzem para o inglês, a língua materna de muitos deles.

Em relação à execução solitária ou não da tarefa, observo que Nabokov traduziu a maior parte de seus romances em colaboração com seu filho, enquanto que Samuel Beckett traduziu sozinho grande parte de suas obras. O trabalho de Kundera é o único caso que apresenta características distintas, já que o autor usa traduções anteriores na elaboração daquela que é denominada a versão definitiva de sua obra. Obviamente, a classificação da autotradução como um trabalho realizado sozinho ou em colaboração com um tradutor profissional não pode dizer respeito, por exemplo, ao processo de trabalho isolado em um escritório, um fato de difícil investigação por questões de ordem prática. Assim, a palavra do autor e a indicação nos paratextos dos livros publicados são fundamentais para a classificação. Kundera escreve no posfácio de *A brincadeira* que teve como “textos-fonte”, além do original, traduções anteriores de sua obra, o que nos leva a classificar seu trabalho como uma tradução em colaboração.

Quanto à classificação em autotraduções simultâneas ou não, Steven Connor (1989) nos mostra que Beckett escreveu e traduziu simultaneamente suas últimas peças de teatro. Os depoimentos publicados na revista *Quimera* (2002) nos informam que alguns autotradutores catalães (revista *Quimera*, 2002) escreveram um ou mais originais e traduziram-nos simultaneamente. Christopher Whyte (2002) demonstra que poetas escoceses adotam a mesma estratégia. Já a investigação acerca do trabalho de Vladimir Nabokov e Milan Kundera revela que há sempre um espaço de tempo (bastante longo, por vezes) que separa o original da tradução. Considero, como mencionei anteriormente, que o fator de maior interesse constitui o possível impacto que tanto a simultaneidade das produções quanto o intervalo (prolongado) de tempo causam no texto traduzido.

Finalmente, acredito que outras categorias podem ser acrescentadas àquelas propostas por Jung (2002), especialmente quando os autotradutores de textos literários são o alvo da classificação. Tanqueiro (2002) sinaliza algumas

possibilidades de classificação que levam em consideração a localização geográfica e o *status* da língua da escrita original – minoritária ou hegemônica. Considero ainda que o polissistema literário de origem do autor pode revelar uma categoria interessante. O autotradutor traduz de um polissistema literário forte para um polissistema literário fraco ou vice-versa? Essa classificação pode constituir uma categoria importante para as traduções literárias, pois parece natural, a princípio, que a autotradução seja uma demanda em polissistemas não hegemônicos, que não têm autores conhecidos cujos textos sejam habitualmente selecionados para tradução. Assim, os próprios autores precisam traduzir-se para que suas obras sejam publicadas em países estrangeiros. E, na verdade, esse tem sido um caminho percorrido por autotradutores que buscam a inserção em um polissistema literário forte, como veremos adiante.

Outra categoria poderia distinguir entre autores canônicos e não-canônicos. Parece natural que autores não-canônicos optem pela autotradução, já que as grandes editoras não costumam se interessar pela tradução de textos de autores desconhecidos do grande público, de modo que a autotradução nasceria de uma dificuldade prática. E, de fato, vários autores não-canônicos optaram pela autotradução para o francês como a única solução para que seus textos, provenientes em geral de polissistemas literários não hegemônicos ou jovens, conseguissem obter um “certificado de literariedade” (Casanova, 2002, p. 169-185). Como afirma Pascale Casanova, “a fim de ter acesso a uma verdadeira existência e a um reconhecimento literários” (p. 177), ou a fim de ter acesso à *literarização*, Nabokov e Beckett, além de Rabindranath Tagore, traduziram seus próprios textos para o francês, em primeiro lugar, sendo que Beckett jamais abandonou a prática, mesmo depois de alcançar sucesso internacionalmente. Há que se destacar aqui que Casanova atribui à língua francesa o caráter de “rampa de acesso à literatura” (p. 174), porque ela foi vista por muito tempo como uma língua mais literária do que outras; ou seja, Casanova atribui ao francês um valor intrínseco e, por isso, essa língua foi considerada por muito tempo a “língua da literatura” para a qual se devia traduzir, pois só assim um autor conseguiria ter acesso à “república mundial das letras”. Conseqüentemente, vários escritores tiveram seus textos traduzidos, por eles mesmos ou por outros tradutores, para o francês em primeiro lugar. A discussão de Casanova sugere, portanto, que há outros motivos para o exercício de tal modalidade de tradução, diferentes de

motivos práticos tais como a falta de interesse das editoras. Voltarei ao tema da literarização em seção posterior, quando discuto o trabalho de Nabokov, Beckett, Kundera, romancistas catalães e poetas escoceses.

Mas, se os motivos práticos não são os motivos mais fortes, qual seria então a motivação do escritor? O que leva um escritor famoso a traduzir seu próprio texto? Terá ele motivações pessoais, profissionais, políticas? Além das razões, a frequência da tarefa pode oferecer outra categoria, já que há casos em que a autotradução foi uma experiência isolada na vida de um escritor, como Julien Green, por exemplo, enquanto Samuel Beckett fez dessa prática uma experiência frequente. Voltarei às razões e à frequência da autotradução em capítulo posterior, quando apresento os casos de Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Milan Kundera, romancistas catalães e poetas escoceses.

Finalmente, acredito que a tipologia da autotradução de Jung (2002) (e a possibilidade de introdução de outros critérios para a classificação desta modalidade de tradução) reflete a complexidade do fenômeno. Como afirmei na introdução a este trabalho, a autotradução não é um fenômeno simples, facilmente explicável, e tampouco é uma atividade que se dá de maneira homogênea, apesar das aparentes semelhanças entre os processos autotradutórios de vários escritores, como demonstrarei posteriormente.

Jung tece, ao final de sua classificação, outras considerações importantes acerca da autotradução. Para ela, o texto acadêmico autotraduzido não pode ser visto como um novo original, ao contrário do texto literário que tem sido apresentado como tal (2002, p. 30). Para a pesquisadora, as autotraduções são baseadas na compreensão que o próprio autor tem de seu original após uma leitura cuidadosa desse texto, e isso é o fator principal que diferencia as autotraduções das traduções propriamente ditas. A principal diferença entre a tradução e a autotradução, segue argumentando Jung, é que os autotradutores têm o melhor acesso à intenção original. Apesar de reconhecer que eles não terão acesso total à intenção original ou ao *inner text*, Jung argumenta que os autotradutores podem acessar a “memória de uma intenção” (ibidem), que é impossível para outros tradutores.

Depois de definir o “fenômeno da autotradução” (2002, p. 15-31) e descrever seu objeto de estudo, Jung passa a analisar os dados que coletou. Já que a tese tem como objeto de estudo os textos acadêmicos, suas conclusões não se

aplicam, em geral, à autotradução de obras literárias. Por isso, apresento-as aqui de forma bastante breve.

Em primeiro lugar, Jung analisou o nível macroestrutural, ou a “estrutura global do texto”. Sua análise mostrou que os autotradutores modificaram seus textos, reorganizando a estrutura dos mesmos, enquanto os tradutores aprendizes evitaram a reestruturação. Jung afirma que as reestruturações demonstram que os autotradutores “acreditam que a tradução para uma cultura e um público-leitor diferentes demanda ajustes no nível da macroestrutura” (p. 93). Jung acrescenta que os motivos mais frequentes para as reestruturações são a otimização e a revisão, estratégias motivacionais próximas do pólo individual do contínuo. Jung aponta também para uma certa desvalorização do estudo comparativo das macroestruturas textuais entre original e tradução, mas argumenta, baseada em suas descobertas, que essa desvalorização não é apropriada. Por outro lado, os alunos mantiveram-se apegados ao texto sem alterar sua estrutura original (divisão em parágrafos e ordem de apresentação dos argumentos, por exemplo) por acreditar que um tradutor deve reproduzi-la fielmente. Alterá-la é decisão que somente o autor poderá tomar. Ressalto então que há algo que é visto como especial no trabalho dos autotradutores. As alterações da estrutura do texto são tidas por tradutores aprendizes como proibidas aos tradutores e, por isso, os primeiros não as fazem. Assim sendo, há no texto autotraduzido marcas atribuídas ao trabalho do autor. Considero ainda que um desdobramento interessante da tese de Jung seria a comparação dos mesmos textos agora traduzidos por tradutores profissionais. Assim, seria possível verificar se as marcas que os alunos-tradutores atribuem ao trabalho do autor tendem a desaparecer do texto traduzido por tradutores profissionais.

A análise da sintaxe (Jung, 2002, p. 94-168) também mostra que os aprendizes de tradução traduzem a estrutura superficial do texto e se mantêm próximos ao original, o que causa em algumas ocasiões a produção de textos não equivalentes do ponto de vista comunicativo. Os autotradutores, por outro lado, procuram preservar o propósito comunicativo ou a função do texto e o reestruturam sintaticamente.

A análise do processo de referência (Jung, 2002, p. 169-223) demonstra também diferenças entre o trabalho do autotradutor e o do aluno-tradutor. Jung analisa procedimentos utilizados para a tradução de termos específicos de uma

determinada área do saber: a generalização (o termo utilizado é mais geral do que aquele usado no original) e a diferenciação (um termo mais preciso é selecionado pelo tradutor; um termo é explicado em detalhe; um termo é integrado à nova cultura sem ser traduzido). Jung analisa também a utilização de termos idênticos ou de sinônimos e conclui que os autotradutores vêm nesse procedimento a possibilidade de manter a rede de referências que preservará, em consequência, a estrutura de argumentação original. Assim, a tradução não é vista como a simples transformação de frases ou itens lexicais de uma língua para outra, mas sim como uma transformação estrutural, que como tal demanda alterações importantes na organização do texto. Jung conclui ainda que as autotraduções tendem a ser mais explícitas e transparentes do que os originais. As traduções executadas pelos alunos, por outro lado, são menos explícitas e transparentes no que diz respeito à rede de referências. Jung afirma que “há evidências de que os alunos traduziam a maioria dos termos isoladamente, sem considerar usos anteriores ou posteriores do mesmo termo” (p. 223). Outra conclusão interessante apontada por Jung é a tendência demonstrada por alunos para a opção pelo termo na língua de chegada que é mais semelhante ao original sem considerar se tal escolha contribuía para a construção da coerência textual.

Depois de sua análise crítica e minuciosa dos dados, Jung discute a lingüística contrastiva e as estratégias da autotradução. Para ela, a lingüística contrastiva é relevante, pois os autotradutores por ela estudados usam estratégias motivadas por diferenças entre as duas línguas envolvidas na tradução. Ou seja, apesar de não fazerem uma análise contrastiva entre as línguas envolvidas, os autotradutores demonstram, na prática, que as diferenças entre sistemas lingüísticos são fatores causadores de reestruturações. Jung argumenta que estudos de *corpora* “poderiam ser usados para destacar as diferenças entre as línguas inglesa e alemã [...] e poderiam promover a consciência sobre diferenças funcionais e sistêmicas entre as duas línguas” (2002, p. 224), mas deixa de lado a utilização dos *corpora* para o estudo das possíveis características intrínsecas ao ato de traduzir. Na verdade, Maeve Olohan (2004) aponta que os estudos com base em *corpora* que têm a lingüística contrastiva como referencial teórico tendem a “presumir que as escolhas na tradução são determinadas, quase que exclusivamente, pelo sistema lingüístico” (p. 27). A meu ver, essa é uma tendência que se mantém na tese de Jung, que presume que os problemas

encontrados nas traduções feitas por alunos se devem, única e exclusivamente, ao fato de que os aprendizes desconhecem diferenças entre os sistemas lingüísticos envolvidos e não reflete sobre a possibilidade de que as características dos textos traduzidos pelos alunos possam ser vistas como próprias da tradução, como alguns estudiosos demonstram (Laviosa, 1998; Olohan & Baker, 2000) ou, talvez principalmente, como próprias de um estágio do processo de aprender a traduzir pelo qual aprendizes de tradução passam.

Jung argumenta em seguida que o autotradutor desconstrói o texto original, voltando ao estágio da composição (anterior ao estágio da escrita) antes de iniciar a tradução. Ela segue afirmando que muitas das estratégias utilizadas pelos autotradutores “sugerem que eles recorrem à intenção original, à linguagem interna ou a um intertexto específico durante o processo de tradução” (p. 228) e apóia-se no modelo de geração de mensagens de Levelt²⁷ para argumentar que o autotradutor tem acesso a um estágio anterior ao da escrita do texto, que possibilita a descoberta de equivalentes na outra língua (p. 228). Para a pesquisadora alemã, a tradução deve, em conseqüência, ser vista como uma forma de composição cuja particularidade é a existência de um texto que guia o processo (p. 228). Jung descarta as conclusões de pesquisas sobre a autotradução de textos literários que vêem o processo de tradução de um texto pelo próprio autor como a oportunidade de reescrita do original porque inclui a inserção de novas idéias. Como ela demonstra na sua análise dos dados, os autotradutores de textos acadêmicos, de forma geral, não introduzem argumentos inéditos em suas traduções. O que caracteriza a autotradução dos textos acadêmicos para Jung é o acesso ao processo de composição do texto. Os alunos-tradutores, segundo ela, parecem ignorar esse processo, que envolve questões acerca da intenção de um ato de fala, por exemplo, e da estrutura mais apropriada para expressar tal ato. Parecem também acreditar que o autor já fez esse tipo de escolha e que a tarefa do tradutor é, mantendo-se preso ao original, reproduzi-la literalmente (p. 228), sem fazer uma leitura cooperativa, a meu ver, do texto levando em consideração o leitor-modelo a que a tradução se destina.

²⁷ Na sua discussão, Jung apóia-se basicamente em: LEVELT, W. J. M. **Speaking – from intention to articulation**. Cambridge: MIT, 1991.

É interessante ainda destacar a semelhança entre as premissas das teses de Jung (2002) e de Tanqueiro (2002), já que ambas consideram o acesso à memória da intenção original – ou à própria intenção – como característica do processo de autotradução (no caso de Jung) e um privilégio do autotradutor (no caso de Tanqueiro). Na verdade, a possibilidade de tal acesso tem sido considerada por alguns teóricos interessados na autotradução. Brian Fitch, estudioso da obra de Samuel Beckett, afirma que

o escritor-tradutor parece estar em uma posição melhor para recapturar as intenções do autor do original do qualquer outro tradutor porque essas intenções foram, na verdade, suas. Se geralmente não é feita nenhuma distinção entre duas versões de uma determinada obra, isso se deve ao fato de que elas parecem dividir uma intenção autoral que é comum. (1985, p. 112)

Assim, a pesquisa de ambas as autoras persegue uma hipótese freqüente nos estudos da autotradução. Não é meu objetivo discutir a possibilidade de acesso a uma “intenção original” ou possíveis privilégios em minha pesquisa. Entretanto, a meu ver, é inegável que o autor, ao traduzir seu próprio original, lembre de algumas das intenções anteriores ao processo de escrita em si, pois essas intenções se originam em um contexto que o influencia. Em outras palavras, o autor é influenciado por normas, coerções e poética vigentes no polissistema literário em que ele está inserido, que governam a produção do texto e são, de forma consciente ou não, registradas nele sob a forma de uma estratégia textual ou de outras marcas (v. capítulo 2). Contudo, nem sempre o autor saberá explicar suas escolhas, como afirma Eco (1994, p. 44). Portanto, seu trabalho de autotradução será, a meu ver, um trabalho de interpretação baseado na reconstrução do leitor-modelo registrado no texto.

Jung faz, finalmente, a análise das traduções realizadas por alunos de seus próprios textos. Vale ressaltar que os alunos introduzem mudanças em suas autotraduções que não introduziram em suas traduções dos textos escritos por outros autores. Além disso, vale destacar que, nas produções desses alunos, há pouquíssimas reestruturações. Entre elas, são mais freqüentes as mudanças no nível da referência do que no nível da macroestrutura textual e da sintaxe (2002, p. 246). Segundo Jung, é o conhecimento superficial acerca das diferenças entre os sistemas culturais e lingüísticos envolvidos na tradução (p. 247) que motiva o número reduzido de alterações desse tipo. Os dados também revelam, contudo, que alguns alunos que nunca alteraram a ordem de apresentação dos argumentos

nos textos escritos por outros autores, o fazem quando traduzem seus próprios textos. Jung atribui a alteração da macroestrutura textual ao poder do autor para editar seu próprio texto e, conseqüentemente, esse tipo de alteração não é vista como tarefa do tradutor. Jung aponta ainda que uma maneira de construir a consciência acerca das diferenças entre sistemas lingüísticos e culturais é pedir que os alunos façam traduções de seus próprios textos ou comparem outras autotraduções a traduções propriamente ditas.

A seguir, Jung discute as contribuições de seu estudo para os modelos teóricos de Juliane House, Kirsten Malmkjaer, Wolfram Wilss e Susanne Göpferich²⁸. Jung aponta as vantagens de cada modelo e a vantagem de um estudo sobre *corpora* de textos autotraduzidos. Para a pesquisadora, a maior contribuição de seu estudo para a teoria da tradução é o fato de que o conhecimento do tradutor acerca do público-leitor a que sua obra se destina tem influência decisiva no processo de tradução. Com base na teorização de Umberto Eco, julgo que Jung atribui um papel relevante à adaptação de um artigo acadêmico ao público-alvo a que ele se destina. Ou ainda, considero que o leitor-modelo de uma tradução demanda alterações significativas na estrutura do texto efetuadas com base no conhecimento que o autor empírico – o tradutor – tem do público a que ele se dirige.

Considero, como já mencionei anteriormente, que há um fator que Jung não leva em conta ao analisar o trabalho dos aprendizes de tradução que servem como grupo de controle na comprovação de sua hipótese de pesquisa: as traduções são produzidas por alunos. Seu *status* de aprendizes e, portanto, de profissionais ainda em formação, sugere que esses alunos podem não usar procedimentos que tradutores profissionais experientes utilizam. Na verdade, é fato que tradutores profissionais levam em consideração o público-alvo, sendo assim modelos possíveis para tradutores em formação. Não considero que isso invalide a pesquisa de Jung, pois ela parte da premissa de que os autotradutores são modelos porque

²⁸ A discussão de Jung fornece contribuições para os modelos teóricos apresentados em: HOUSE, J. **Translation quality assessment – a model revisited**. Tübingen: Narr, 1997. MALMKJAER, K. Underpinning translation theory. In: **Target** 5(2), 1993, pp. 133-148; WILSS, W. **The science of translation – problems and methods**. Tübingen: Narr, 1982; GÖPFERICH, S. **Textsorten in naturwissenschaften und technik – pragmatische typologie – kontrastierung – translation**. Tübingen: Narr, 1995.

têm acesso ao “prototexto”, ou à formação de um texto “mental” que antecede a escrita em si e, por isso, o uso de autotradutores como modelo é justificado.

É importante ainda considerar que Jung não vê os autotradutores como modelos porque eles fazem escolhas mais apropriadas no nível da manifestação linear do texto, mas sim porque suas autotraduções mostram o nível do significado que eles julgam importante preservar para que o texto traduzido seja equivalente ao original: o nível macroestrutural. Um texto traduzido que copia a macroestrutura do texto original poderá não ser um texto equivalente, e os autotradutores demonstram através de sua prática que as reestruturações macroestruturais são necessárias para que o texto traduzido “funcione” junto ao novo público-leitor.

Antes de apresentar a conclusão de sua tese, Jung discute ainda a relevância da autotradução para o ensino da tradução. Para a pesquisadora, ao realizarem uma autotradução, os alunos podem ser levados a perceber que a tradução não é mera cópia, mas sim produção de um novo texto – assemelhando-se assim ao processo de escrita – que deve corresponder à suposta intenção da mensagem original, ao propósito ou função da tradução e também se adequar ao público-leitor a quem o texto se destina (2002, p. 265).

Jung conclui sua tese reafirmando a necessidade de equivalência no nível conceitual que demanda reestruturações da forma do texto. As reestruturações nos níveis da macroestrutura, da sintaxe e da referência são necessárias porque cabe ao tradutor apresentar em uma língua estrangeira um texto que seja adequado ao novo público-leitor a quem a tradução se destina. E cabe ao professor de tradução usar os textos autotraduzidos e as descobertas da lingüística contrastiva para tornar seus alunos conscientes de que um texto cuja organização macroestrutural seja análoga à organização original nem sempre é aquele que melhor transmite o sentido pretendido pelo autor.

3.4.3

A tese de Lillian DePaula Filgueiras: *A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução*

Lillian Virginia DePaula Filgueiras defendeu sua tese na Universidade de São Paulo no ano de 2002. No trabalho intitulado “A invenção do original via

tradução, pseudotradução e autotradução”, Filgueiras, professora da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), teve por objetivo problematizar questões referentes à originalidade, fidelidade e criação na atividade tradutória e discutir as relações da tradução com o poder. Sua hipótese de pesquisa não é esclarecida a princípio e é durante a leitura da tese em si que percebemos seu objetivo de provar que escrita original, pseudotradução e autotradução não têm fronteiras distintas entre si, mas são formas de levar adiante o que se pretende preservar.

Filgueiras descreve seu objeto de estudo como uma trilogia: uma pseudotradução e duas autotraduções de Reinaldo Santos Neves, natural de Vitória-ES, escritor, tradutor e atualmente responsável pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), órgão vinculado ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFES. O primeiro texto, o romance *A crônica de Malemort* (1978), foi apresentado como a tradução (feita por Neves) de um manuscrito em francês. Entretanto, somos informados por Filgueiras que tal manuscrito nunca existiu (2002, p. 57) e que o romance é, portanto, uma pseudotradução. A apresentação de um texto como uma tradução e a informação de que não existe um original correspondente em outra língua definem a pseudotradução, segundo Toury (1995, p. 40). Somos informados também de que Neves escreveu a introdução e o prefácio para explicar as origens do (inexistente) manuscrito, transformando os paratextos em parte da ficção. Anos mais tarde, Neves produziu *An ivy leaf: the Alfield manuscript* e o apresentou como sua tradução do mesmo manuscrito original escrito em francês. O texto foi concluído no ano de 2001, mas até 2002 não tinha sido publicado. Já que sabemos que o manuscrito não existe, concluímos, a princípio, que *An ivy leaf* é uma pseudotradução. Filgueiras, no entanto, define o texto como uma autotradução, pois ele tem por fonte, segundo ela, o original em português, *A crônica de Malemort*. Voltarei a este ponto mais adiante e, por ora, resalto mais uma vez que *An ivy leaf* não foi publicado e, por isso, aparentemente, apenas um público-leitor profissional restrito tem (ou teve) acesso a esse material e, é este público restrito que classifica e apresenta o texto como uma autotradução, em oposição à opinião do próprio autor, como será visto adiante.

Na terceira etapa do trabalho, R. S. Neves iniciou a tradução de *An ivy leaf* do inglês para o português, processo em andamento quando Filgueiras escrevia sua tese. Considero que Filgueiras teve oportunidade de presenciar um processo

extremamente singular e dificilmente observável. De fato, desconheço qualquer outro caso, além deste, em que o pesquisador tenha tido a chance de observar, de forma tão próxima, um processo tão particular como a autotradução. Quero destacar, contudo, que as características de *A folha de hera*, a autotradução para o português, e do processo de autotradução não são discutidas em profundidade por Filgueiras. Passo agora a destacar alguns pontos da tese que me parecem relevantes para um contraste entre a visão de Filgueiras acerca da pseudotradução e da autotradução e as visões apresentadas nas teses que discuti anteriormente.

Filgueiras inicia sua tese descrevendo *A crônica de Malemort*, o romance (pseudo)traduzido. A pesquisadora informa que a trama se passa na Idade Média, período de interesse para R. S. Neves e que constitui também foco de atenção para ela, que pretende examinar o

período medieval com detida atenção, pois teremos oportunidade de verificar que, curiosamente, o modo de fazer literatura, de fazer tradução, adotado durante o período visitado tem mais semelhança com as produções pós-modernas do que se poderia supor. (2002, p. 12)

R. S. Neves é caracterizado brevemente como um autor pós-moderno e o modo que escolheu para fazer literatura e para fazer tradução é objeto de interesse na referida tese, pois se assemelha ao estilo dos escritores e tradutores da Idade Média. Por isso, Filgueiras apresenta um extenso relato acerca das práticas de escrita nesse período.

No primeiro capítulo de seu estudo, Filgueiras dedica-se ao exame do que chama de visibilidade dos tradutores medievais que, via de regra, não viam o original como limitador, por assim dizer, das traduções. Ressalto que, para ela, o modo como os escritores medievais “entrelaçavam mais de uma fonte e combinavam diferentes modos de produção de escritura ao copiar, compilar e traduzir textos alheios e inseri-los no novo texto” (2002, p. 40) para homenagear os clássicos do passado é extremamente importante. É esta a idéia que vai informar a análise do trabalho de Neves e que caracteriza, segundo a pesquisadora, os autores pós-modernos. Ela afirma ainda que “a estranha situação de uma tradução sem um original correspondente não é caso incomum em período anterior à invenção de Gutemberg” (p. 41). O advento da imprensa é descrito como transformador da visão que se tinha a respeito do original, e Filgueiras esclarece que a novidade faz surgirem questões como o plágio, por exemplo, um problema com o qual o escritor medieval não se preocupava. Assim, inicialmente,

a pesquisadora capixaba preocupa-se em demonstrar que o conceito de “original” assumia características bastante distintas em épocas anteriores ao advento da imprensa escrita e que traduzir e escrever, por exemplo, eram práticas que não apresentavam limites entre si, de modo que a questão dos limites não era preocupação no período medieval. Filgueiras destaca que o que antes era considerado uma forma de homenagem, pode se tornar, na modernidade, um ato criminoso (o plágio). Finalmente, considero importante ressaltar que a idéia de que não há um único Original, mas várias fontes e diferentes modos de produção que se combinam, é de extrema relevância para a tese da estudiosa capixaba.

No segundo capítulo, a pesquisadora analisa o primeiro trabalho de R. S. Neves, escrito originalmente em português, mas apresentado como uma tradução de um manuscrito reencontrado. Filgueiras afirma, em primeiro lugar, que *A crônica de Malemort* inclui um número abundante de referências explícitas ou implícitas, através de “colagens, de fragmentos de outras histórias que não só datam do período medieval, mas também de literaturas mais próximas” (p. 46). Segundo a perspectiva de Eco, considero que o autor-modelo prevê o leitor-modelo que deve reconhecer essa estratégia textual e se referir a outras fontes durante o ato cooperativo da leitura. Além dessas referências, R. S. Neves reconstrói a filologia e nos fornece “a chave para melhor abrir o mundo medieval recriado nas páginas de *Malemort*” (Filgueiras, 2002, p. 45), usando estruturas sintáticas e vocabulário pertencentes a esse período sem, ao mesmo tempo, deixar de se fazer compreender pelo leitor contemporâneo. Tais procedimentos, segundo Filgueiras, fazem de R. S. Neves um autor “bastante participante das tendências de um autor pós-moderno” (p. 46) e de seu romance “outro texto bastante curioso, do ponto de vista lingüístico” (p. 47). A partir da perspectiva de Eco, considero que R. S. Neves preocupou-se com os limites que o sistema lexical do período em que o romance era ambientado representavam para seu texto e procurou respeitá-los. Assim, nesta seção de sua tese, Filgueiras verifica que Neves usa práticas de escrita comuns entre escritores medievais, o que faz dele um escritor pós-moderno, pois a pós-modernidade, segundo a pesquisadora, se caracteriza por um desejo de revisitar a Idade Média. Filgueiras argumenta ainda, ingenuamente a meu ver, que uma simples visita a uma livraria norte-americana nos leva a constatar esse desejo de escritores pós-modernos.

Depois de discutir as características de *A crônica de Malemort*, Filgueiras

passa então a apresentar o perfil do que ela classificou como a autotradução de *Malemort* para o inglês, intitulada *An ivy leaf: the Alfield manuscript*. Segundo a pesquisadora, Neves optara pela tradução de seu romance medieval, mas logo percebeu a chance de reescrever sua obra ou de “aperfeiçoá-la” (p. 52) e, a meu ver significativamente a descreve como “um ‘remaking of’ *Malemort*” (ibidem). Nesse *remaking*, R. S. Neves utilizou o mesmo enredo e a mesma técnica de composição que havia adotado para a produção do texto em português, mas, ao traduzir o romance, o escritor capixaba buscou referências em outras fontes da literatura medieval em língua inglesa e usou estruturas sintáticas e vocabulário característicos desse período e local (ibidem). Ou, segundo a perspectiva de Eco, as condições de produção de *An ivy leaf*, diferentes daquelas que limitavam *A crônica de Malemort* e que limitam o novo leitor-modelo da (auto)tradução, exercem papel fundamental na geração do que R. S. Neves denominou *remaking* de *Malemort*.

Filgueiras aponta brevemente algumas diferenças entre *Malemort* e seu *remaking*, mas ressalta que o original se desdobra “em quase o triplo” (p. 54), pois, assim como os tradutores medievais “sentiam-se livres para aumentar, diminuir ou adaptar as obras que traduziam” em função de motivos pessoais ou dos leitores a que as obras se destinavam (p. 56-57), Neves também assumiu essa liberdade diante do original que ele mesmo havia produzido. Assim, conclui que a inflação do texto de Neves não é relacionada a uma característica típica do texto traduzido – a explicitação –, como estudos da tradução com base em *corpora* têm comprovado, mas ao fato de que o autotradutor optou por procedimentos típicos das práticas de escrita medievais ao refazer o original. Além disso, a meu ver, Filgueiras põe em relevo a liberdade com que R. S. Neves se relaciona com sua própria obra, característica apontada também por Tanqueiro e Jung como “própria” da prática autotradutória.

Depois de apresentar as características do trabalho de R. S. Neves que o tornam semelhante a um tradutor medieval, Filgueiras passa a descrever a visão do autor acerca de *Malemort* e *An ivy leaf*. Em primeiro lugar, Filgueiras apresenta a justificativa do autotradutor para os inúmeros acréscimos ao texto traduzido, mencionando que os novos materiais ou as fontes pesquisadas durante a tradução para o inglês de *Malemort* mostravam-se tão “preciosos em termos dramáticos” (p. 61) que o autor simplesmente não conseguia deixá-los de fora de

seu novo texto. Ou seja, ao elaborar *An ivy leaf* e pesquisar novas fontes, o material que se apresentava fez com que Neves produzisse, a seu ver, um romance ampliado em relação ao original, com referências distintas. Mais importante ainda é a afirmação de R. S. Neves em artigo publicado na revista *Contexto*: “o romance em inglês torna automaticamente obsoleto o romance em português” (1999, p. 115). Assim, nas palavras de Filgueiras, temos aqui “a singular situação de um original ser considerado, pelo seu autor, como inferior em relação a sua tradução” (2002, p. 63). Na verdade, é importante ressaltar que a situação descrita por Filgueiras não é, na verdade, a única. Há outros casos em que novas edições ou traduções são tratadas como “definitivas”. Milan Kundera declara suas revisões para o francês como as edições que devem ser utilizadas como fontes para futuras traduções. Além disso, considero importante ressaltar que *An ivy leaf* não foi publicado e assim o obsoletismo de *Malemort* é, a meu ver, apenas potencial, já que ele continua sendo o texto que pode ser lido por leitores não-profissionais. Some-se a isto o fato de que *An ivy leaf* é um texto escrito em uma língua estrangeira e, portanto, grande parte do público-leitor do texto-base não terá acesso a ele.

É interessante ressaltar também que o *status* de autotradução que Filgueiras havia atribuído a *An ivy leaf* é negado pelo autor, quando este declara que, na verdade, a tradução ofereceu a ele a oportunidade de “melhorar” *A crônica de Malemort* introduzindo muitas outras referências que fazem *An ivy leaf* triplicar seu tamanho. Na ausência de uma análise comparativa minuciosa das transformações que causaram tal melhora, posso apenas concluir que a ampliação do “original” contribui para seu aperfeiçoamento. Considero ainda importante ressaltar que o intervalo de tempo que separa as duas produções – 20 anos – deve ser apontado como um fator de forte impacto sobre a autotradução. Quando assume o papel de leitor-modelo 20 anos depois da primeira composição, o autor coopera com o texto, o interpreta e, impulsionado por sua leitura modelo do original e por um novo leitor-modelo, constrói, na verdade, novo original autorizado por sua liberdade de autor.

Destaco também a responsabilidade do autotradutor pelos paratextos que acompanham a obra. Os paratextos não são tão raros entre as obras traduzidas, e em várias traduções publicadas a palavra do tradutor acerca do seu trabalho pode ser encontrada. Há que se considerar também que, em geral, os paratextos tendem

a ser publicados nas *thick translations* (Appiah, 2000, p. 417-429) ou nas obras vertidas por tradutores cujo trabalho atingiu certo *status* entre os profissionais da área. Entretanto, os paratextos tendem, nesses casos, a apresentar motivações ou explicações dos tradutores acerca de seu próprio trabalho, o que não acontece no caso de Reinaldo Santos Neves. Nos romances do autor capixaba, os paratextos servem para ratificar a ficção e, nas palavras de Filgueiras, levam o leitor “a questionar o que é fato, o que é invenção, e onde termina a História e começa a ficção” (p. 74). O que não fica claro na tese é como o leitor é levado a tal questionamento, uma vez que o romance é apresentado como uma tradução e não há pistas nos paratextos de que o manuscrito original não tenha existido. Pelo contrário, eles certificam o leitor da existência do original e explicam detalhadamente como o manuscrito chegou às mãos do escritor.

Finalmente, destaco que o texto que Filgueiras considera uma autotradução não é de simples categorização. *An ivy leaf* foi apresentado como uma tradução de um manuscrito reencontrado, o que sabemos não ser verdade através das palavras da pesquisadora. Portanto, poderíamos atribuir ao romance *An ivy leaf* o *status* de pseudotradução. Entretanto, R. S. Neves parte de um texto-fonte de sua autoria (*A crônica de Malemort*, uma pseudotradução), inclui inúmeras referências distintas daquelas que fez anteriormente e triplica o “original”. Assim, creio que o que temos é uma autotradução aumentada, que tem uma pseudotradução como texto-fonte.

No terceiro capítulo da tese, Filgueiras discute as relações da tradução com o poder e ressalta que o tradutor, inevitavelmente, participa “da construção de um modo de fazer e agir” (2002, p. 71), mas não se refere ao papel da ideologia, da patronagem e da poética nessa construção (Lefevere, 1992). Considero as idéias de Lefevere bastante relevantes, pois a tradução é diretamente afetada por esses sistemas que atuam nos polissistemas a que textos traduzidos se destinam. Filgueiras defende que a tradução não é uma “atividade servil, mas um trabalho que repercute na formação e transformação de seres e nações” (p. 72), mas não discute a influência que os sistemas que regem os “seres e nações” exercem sobre ela. Textos são selecionados para tradução por motivos diversos que incluem, entre outras razões, o interesse do governo de uma nação, como discutirei posteriormente em relação ao caso de João Ubaldo Ribeiro. Filgueiras não se remete às idéias de Lefevere, mas confere ao fato de que “só se traduz aquilo que

se quer levar adiante” (ibidem) o *status* de causa fundamental para a tradução e para as escolhas de R. S. Neves.

Filgueiras acentua, em seguida, o critério da inventividade adotado por Neves na elaboração de sua trilogia (p. 81), já que o escritor capixaba utiliza uma tradição do passado (ao reanimar cenas de outros livros esquecidos por leitores contemporâneos) assim como procedimentos literários de nossa contemporaneidade (a técnica do manuscrito reencontrado, por exemplo). A pesquisadora discute como um texto manifesta sua relação com outros e se refere à hipertextualidade e à paratextualidade (Genette, 1997) como práticas especialmente importantes que resultam na ampliação do original porque provocam a inclusão de referências, explícitas ou silenciosas, a outras obras e de prefácios mais elaborados. Em seguida, Filgueiras discute a visibilidade do autotradutor e destaca mais uma vez o “uso da liberdade incondicional que o autor tem em relação a seu próprio texto” (Filgueiras, 2002, p. 92), mas também ressalta que ele “optou pelas restrições e obrigações que amarram o tradutor ao original” (ibidem). No entanto, ela não explicita essas “restrições e obrigações”. Segundo a pesquisadora, em *An ivy leaf*, o uso da liberdade em relação ao texto original (*Malemort*) é característica marcante enquanto o “método literal” (ibidem) caracteriza a autotradução do texto em inglês para o português (*A folha de hera*). Filgueiras destaca o trabalho de tradutores profissionais, como Haroldo e Augusto de Campos e Suzanne Jill Levine, em cujas palavras é realçado o dever do tradutor de “subverter e recriar o original” (p. 93). Para Filgueiras, escrita original e tradução devem ser vistas como atividades complementares, cujo produto final, sempre e inevitavelmente, faz referência a outros textos anteriores. Ressalto aqui o fato de que *Malemort* (aquele que foi produzido em primeiro lugar, ou o original) perde lugar para o texto em inglês, que passa a exercer o papel de texto-fonte para o autotradutor. Destaco também que não há na tese exemplos que caracterizem a liberdade ou a fidelidade de Neves em relação aos originais e que poderiam ter enriquecido a argumentação de Filgueiras. Finalmente, saliento que o romance *A folha de hera*, autotradução de *An ivy leaf* para o português cujo processo foi “assistido” pela pesquisadora, é raramente mencionado durante toda a discussão.

No quarto capítulo, Filgueiras destaca a “visível originalidade na tradução, pseudotradução e autotradução” (p. 113). Para tal, a pesquisadora usa o argumento da falta de originalidade do original, por assim dizer. Vejo aqui a menção

implícita às idéias de Roland Barthes ou à “morte do autor” como criador de significados originais. Para Filgueiras, a diferença entre escrita original e tradução é que a fonte da segunda é visível e diante dela, o texto traduzido pode ser julgado (p. 114). Entretanto, contraditoriamente, essa diferença não é tida como fundamental e Filgueiras considera que não há limites entre a escrita original e a escrita tradutória.

A relação da pseudotradução e da autotradução com a originalidade é destacada no quinto e último capítulo da tese de Filgueiras. Para ela, a pseudotradução aponta “as características de um tipo de discurso” (2002, p. 122), já que o “pseudotradutor” deverá manter as normas lingüísticas que caracterizam (ou caracterizavam) o tipo de texto que ele imita. Assim, uma pseudotradução de um texto epistolar, por exemplo, deverá manter as características desse tipo de romance se o autor tem por objetivo produzir uma pseudotradução plausível. Filgueiras ressalta ainda as contribuições que a lingüística de *corpus* pode fazer com “extensivos exemplos de como uma língua interfere em outra” (ibidem). Entretanto, a relação que a pesquisadora estabelece entre essa área de estudos lingüísticos e a pseudotradução não me parece clara. Em sua discussão ela menciona os benefícios que o acesso à internet sabidamente traz para o tradutor e para o ensino da tradução de forma geral e como o acesso a uma infinidade de textos proporcionou a triplicação do original de Reinaldo Santos Neves, mas não há menções aos resultados de estudos da tradução com base em *corpora* ou às implicações que esses resultados possam oferecer para seu estudo de caso.

Ao discutir a relação entre original e autotradução, Filgueiras destaca a “fidelidade na variação” na atuação de autores bilíngües estudados por Verena Jung²⁹. Destaca também o trabalho dos poetas concretistas que, segundo Filgueiras, defendiam a “tradução servil e pedagógica durante a etapa da elaboração, do estudo” (2002, p. 129) e uma fase final em que se prevêm movimentos mais criativos, por assim dizer. Desse modo, creio que ela vê a liberdade como característica principal da relação da autotradução com o original, já que a autotradução “abre um leque de possibilidades referente ao processo de criação envolvido na elaboração de um original e de uma tradução” (ibidem).

²⁹ O texto a que Filgueiras se refere é: JUNG, V. Self-translation as an exercise in identity creation: the example of Stefan Heym and Klaus Mann. In: Post-graduate seminar, Coventry: University of Warwick, 1997.

Filgueiras conclui de que o original “é sempre repetição que, para evitar a monotonia, introduz algo diferente” (p. 131). Ela cita como no romance *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, o acréscimo da palavra “não” suscita conseqüências distintas e como o *Dom Quixote* de autoria de Pierre Menard, no conto de Borges, permanece inalterado com relação à manifestação linear do original, mas provoca novas possibilidades de interpretação. Ela não discute, contudo, que os dois casos são distintos. No romance de Saramago, a manifestação linear do texto original foi alterada com a introdução de um novo item lexical. Já no segundo caso, é o leitor que, inserido em outro contexto, munido de outra competência enciclopédica, interpreta o texto de forma distinta.

A tese de Filgueiras destaca a impossibilidade de originalidade que faz com que textos traduzidos, autotraduzidos ou pseudotraduzidos sejam sempre formas de reinventar algo que já foi dito e que se julga importante preservar. Assim, não se pode estabelecer fronteiras entre essas práticas, opinião da qual não compartilho, especialmente porque os casos de autotradutores contemporâneos apresentam características distintas. À tese de Filgueiras falta, a meu ver, uma gama mais variada de exemplos que pudessem retificar ou ratificar suas visões. Finalmente, um de seus objetos de estudo, a autotradução de *An ivy leaf* para o português, é raramente comentada e não há exemplos do processo que a própria pesquisadora testemunhou.

Terminada a análise da tese de LÍlian de Paula Filgueiras, passo então a discutir o trabalho dos autotradutores Vladimir Nabokov, Samuel Beckett e Milan Kundera bem como o dos romancistas catalães e poetas escoceses.

3.5

Autotradução e autotradutores: motivações e questões teóricas

Para compreender a autotradução será necessário também conhecer, na medida do possível, a prática de autotradutores. Apresentarei inicialmente um estudo sobre aqueles que foram obrigados pelas circunstâncias a optar pelo bilingüismo e enveredaram pelo caminho da autotradução por motivos diversos. Para tal estudo, será relevante, através de uma análise de relatos dos próprios autores e de estudiosos da autotradução, discutir possíveis motivos que levaram Samuel Beckett, Vladimir Nabokov e Milan Kundera à autotradução. Além das

causas, será também relevante resgatar suas visões acerca da fidelidade ao original. Incluirei ainda uma reflexão acerca dos autotradutores catalães e escoceses, que oferecem uma perspectiva distinta para a análise da autotradução. Deixarei de lado, por ora, João Ubaldo Ribeiro, pois o estudo de caso sobre o autor brasileiro será apresentado em capítulo posterior.

3.5.1

O caso de Vladimir Nabokov (1899-1977)

Nascido em família trilingüe, o escritor Vladimir Nabokov foi, desde sua infância, falante de russo, inglês e francês. O próprio autor se descreve como “uma criança trilingüe normal, membro de uma família com uma grande biblioteca” (<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/bio.htm>). Quando a família exilou-se na Alemanha, por motivos políticos, o escritor foi para a Inglaterra, onde estudou no Trinity College, em Cambridge. Vemos, portanto, que a língua inglesa sempre foi uma língua que Nabokov usou para se expressar, pelo menos informalmente. De volta à Alemanha após a conclusão de seus estudos, trabalhou como tradutor, professor particular e também como professor de tênis e, nesse período de sua vida, escreveu originais em russo, pois seu público-leitor era constituído de emigrantes russos. Tais romances, publicados de forma seriada em jornais e revistas, eram, contudo, desconhecidos fora da comunidade russa de Berlim e de Paris (Casanova, 2002, p. 175). Nabokov mudou-se em seguida para a França, onde residiu por três anos, publicou em fascículos o romance *A defesa Lujine* (escrito originalmente em russo) e assinou contrato para sua tradução para o francês, depois da recepção entusiástica da crítica local (ibidem). Vemos assim que a publicação na França marcou o início da carreira internacional do escritor desconhecido até então, mas vemos também que foi a escrita original em russo (a língua nativa) que primeiro foi conhecida e aclamada pela crítica francesa e que causou a primeira autotradução. Da França transferiu-se para os Estados Unidos, onde lecionou literatura russa e literatura européia na Universidade de Cornell e literatura comparada no Wellesley College. Foi também nos Estados Unidos que Nabokov residiu durante grande parte de sua vida e onde alcançou fama internacional como escritor. Em 1961, mudou-se para a Suíça, onde colaborou

com seu filho na tradução de seus primeiros romances do russo para o inglês e onde permaneceu até a data de sua morte.

O exílio nos Estados Unidos é um período importante na vida do autor, pois provocou uma mudança definitiva na sua produção literária: abandonou a escrita na língua materna e passou a produzir seus originais em inglês. Ou, nas palavras de Salman Rushdie, tornou-se um “escritor traduzido” (apud Casanova, 2002, p. 178), aquele que substitui a escrita original na língua materna pela escrita em uma segunda língua. O exílio provocou também o início das traduções de seus romances do russo para o inglês, feitas, a princípio por ele mesmo, mas na maioria das vezes em colaboração com seu filho. A tradução, sozinho ou em colaboração, de seus próprios textos e de textos produzidos por outros autores, acompanhou Nabokov por toda a sua vida de escritor, desde a mudança para os Estados Unidos até a morte na Suíça. Apresento agora uma breve bibliografia para que possamos conferir o trabalho de Nabokov.

Os romances escritos originalmente em russo e traduzidos para o inglês foram *Mashen’ka* (1926) / *Mary* (1970), *Korol’, dama, valet* (1928) / *King, queen, knave* (1968), *Zashchita Luzhina* (1930) / *The defense* (1964), *Podivg* (1932) / *Glory* (1971), *Kamera Obskura* (1933) / *Laughter in the dark* (1938), *Otchaianie* (1936) / *Despair* (1966), *Priglasenie na kazn’* (1938) / *Invitation to a beheading* (1959) e *Dar* (1952) / *The gift* (1963). Entre eles, somente *Podivg* e *Dar* foram escritos e publicados fora de Berlim. *Podivg* foi publicado primeiramente em Paris e *Dar*, em Nova York. Entre os romances listados acima, somente as traduções de *Laughter in the dark* e *Despair* são creditadas ao trabalho solitário de Nabokov.

É interessante ainda observar que os romances de Nabokov listados acima (a única exceção é *Laughter in the dark*) foram traduzidos e publicados depois do enorme sucesso que *Lolita* (1958) alcançou nos Estados Unidos e também internacionalmente. Tal sucesso deu ao escritor poder considerável na negociação para a publicação de suas primeiras obras. Como veremos adiante, na discussão do caso de Milan Kundera, o sucesso de público e crítica confere aos autores grande poder sobre os possíveis desdobramentos desse sucesso. Um escritor consagrado adquire poderes que outros dificilmente obtêm, como, por exemplo, o controle total sobre as traduções para outras línguas. *Lolita*, uma espécie de divisor de águas na carreira de Nabokov nos Estados Unidos, é também o único

romance traduzido pelo autor para o russo (a outra obra traduzida pelo autor para o russo é sua autobiografia). Ele escreveu (em inglês) e publicou *Conclusive evidence* (1951), *Pnin* (1957), *Pale fire* (1962), *Ada, or Ardor: a family chronicle* (1969), *Transparent things* (1972) e *Look at the harlequins!* (1974), mas não as traduziu para o russo.

As memórias de Nabokov escritas em inglês merecem um comentário especial. *Conclusive evidence* (1951) foi traduzido para o russo por ele com a ajuda de sua esposa Vera (www.fathom.com/course/10701032/session2.html) e publicado nos Estados Unidos em 1954. Pode parecer curioso que uma tradução para o russo tivesse sido lançada nos EUA. Entretanto, as obras de Nabokov haviam sido proibidas na União Soviética, e o escritor tinha um público-leitor bastante grande entre os emigrantes russos nos EUA e na Europa. A autobiografia foi então retraduzida para o inglês pelo próprio Nabokov e publicada sob o título *Speak, memory: an autobiography revisited* (1967). O autor justificou a retradução afirmando que a oportunidade de “reviver ‘recordações russas’ em sua língua nativa aguçou sua memória e chamou sua atenção para deficiências encontradas em *Conclusive evidence*” (www.fathom.com/course/10701032/session5.html). Destaco as “deficiências” que, como discutirei adiante, foram uma preocupação constante para o escritor e que, aparentemente, tornaram-se um dos motivos de sua opção pela autotradução e pela tradução em parceria com seu filho. Chamo ainda a atenção para o fato de que a autotradução é vista por Nabokov como um momento importante do próprio processo de escrita, já que serve para que novos acontecimentos assim como novas visões sobre antigos acontecimentos sejam incorporados à autobiografia. Ou, a partir da perspectiva de Umberto Eco, considero que a autotradução é um momento em que um novo autor-modelo é registrado no texto traduzido, motivado pelo exercício de leitor-modelo que o autor faz ao traduzir seu original.

Há relatos de pesquisadores que indicam que, quando Nabokov leu a versão para o inglês de seu romance *Kamera obscura*, feita por Winifred Roy, considerou-a “livre, sem forma, descuidada, cheia de erros e falhas, sem vigor ou frescor”, escrita em um inglês tão monótono e desinteressante que não conseguiu lê-la até o fim (Nabokov apud Scheiner, 2002a). Concluo que as chamadas “deficiências” são uma das razões para a opção de Nabokov pela autotradução. Verifico que, embora não sejam definidas pelo escritor, neste caso elas parecem

referir-se às marcas de um estilo sabidamente variado, características do autor-modelo, traduzidas, na avaliação do autor, de forma “monótona” – um defeito sério para um escritor que gostava de usar vários recursos lingüísticos disponíveis para tornar o texto mais denso e, propositalmente, difícil para o leitor. Verifico também que a autotradução foi a forma encontrada pelo escritor para controlar as traduções de seus romances e impedir que seu estilo fosse transformado no de textos traduzidos “deficientes”, diferente do seu porque é “monótono”.

As “deficiências” são mencionadas também no texto da estudiosa do trabalho de Nabokov, Jenefer Coates (1999), membro do corpo docente da Universidade de Middlesex. Entretanto, no relato da pesquisadora elas são de outra ordem. Coates sugere que Nabokov recorreu à autotradução por julgar que os textos de autores russos eram “adaptados” para atender às expectativas do leitor norte-americano. Conseqüentemente, o estilo desses escritores ficaria escondido do leitor. Nabokov preferia traduzir seus romances ou trabalhar em colaboração com seu filho, descrito como um “tradutor dócil”, que era responsável pela primeira versão – literal – da obra na língua-alvo (Coates, 1999, p. 98). A participação do autor dava-se através de uma revisão criteriosa da primeira versão produzida por Dmitri, quando Nabokov introduzia as mudanças que considerava necessárias. Coates (ibidem) aponta ainda o desejo de manter total autoridade sobre a tradução como um dos motivos que levaram Nabokov a trabalhar com seu filho. De fato, o controle de autores sobre as traduções de seus textos não é raro. Entre aqueles que o exercem (ou exerceram) estão, por exemplo, Samuel Beckett e Milan Kundera, como veremos adiante. As “deficiências” e o controle total não são, contudo, os únicos motivos para a opção de Nabokov pela autotradução.

Como discuti anteriormente, Pascale Casanova (2002) fala da autotradução como uma etapa comum e crucial do processo de literarização (p. 174), que acontece quando “um texto proveniente de uma região desprovida literariamente consegue se impor como literário junto a instâncias legítimas” (p. 172), tais como a crítica literária, por exemplo. Na verdade, a autotradução tem sido, em geral, a primeira etapa de um percurso comum entre os autores “excêntricos” – aqueles inseridos em polissistemas literários não hegemônicos ou jovens – na tentativa de alcançar reconhecimento literário fora das fronteiras de seus países de origem. À autotradução seguem-se, em geral, a tradução em colaboração e, por fim, a adoção da língua estrangeira como língua da escrita original. Esse foi o caminho

percorrido por Nabokov que lhe garantiu a consagração e o conseqüente “acesso à visibilidade e à existência literárias” (p. 171). Autor, a princípio, de textos em russo, ele percebeu que dificilmente se tornaria um escritor consagrado se continuasse a escrever em sua língua nativa e optou pela autotradução, que lhe garantiu, conforme afirma Casanova, a independência de “traduções incontroláveis” (2002, p. 178) e a literarização. Note-se, contudo, que o francês foi abandonado como língua da (auto)tradução e o inglês tornou-se a língua, a princípio, da autotradução e, depois, da escrita original. Considero, assim, que outros fatores – no caso de Nabokov, ligados ao universo político –, além das possíveis características que fazem de uma língua a “língua da literatura”, atuam diretamente para a consagração de um escritor. Exilado nos Estados Unidos, o inglês foi para Nabokov a língua que lhe garantiu o acesso à visibilidade e, conseqüentemente, à “república mundial das letras”. Note-se também, e como aponte na Introdução a esta tese, que a autotradução garante uma autonomia que um texto traduzido por tradutores profissionais dificilmente alcança. Ou, nas palavras de Casanova, ela é “uma maneira de manter o controle sobre todas as transformações de seus textos e portanto de reivindicar uma autonomia absoluta” (p. 179), pois é uma produção do mesmo sujeito: o autor do original.

Conforme demonstrei, Nabokov adotou o inglês como “língua original”, mas esse não foi um processo indolor para ele, que afirma no posfácio de *Lolita* que “sua tragédia pessoal [...] foi a necessidade de abandonar sua língua materna, o russo maleável, rico, dócil por um inglês de segunda categoria” (1958, p. 317). Apesar de notar na declaração do escritor russo o lamento pela perda que a escrita em uma língua estrangeira pode causar, observo, de acordo com a biografia do escritor, que, no período vivido nos Estados Unidos, Nabokov produziu – em inglês – seus romances mais aclamados pela crítica. Ou seja, constato que, depois de atingir a consagração no polissistema literário estrangeiro inclusive através da escrita original na língua estrangeira, ele nunca mais escreveu em sua língua materna.

Foi também nos Estados Unidos que o escritor dedicou-se à tradução de obras dos escritores russos Mikhail Lermontov e Aleksandr Pushkin e escreveu vários livros que discutiam criticamente outras obras literárias. O exercício da tradução proporcionou ainda vasta reflexão, na forma de paratextos e metatextos – prefácios, posfácios e artigos em jornais e revistas –, acerca da autotradução e da

tradução propriamente dita. Vejamos então como Nabokov vê as duas atividades. Na discussão acerca do trabalho do autotradutor, utilizarei a divisão proposta por Coates (1999).

Segundo a estudiosa inglesa, as traduções de Nabokov dividem-se em três categorias. A primeira apresenta Nabokov escrevendo originalmente em russo e traduzindo textos de outros autores para sua língua materna. Nesse momento, a tradução era uma oportunidade para aprender a “produzir literatura” (a tradução teve papel importante na construção de uma cultura nacional russa, e os tradutores da época traduziam textos na tentativa de apropriar-se de estratégias, técnicas e estilos literários), assim como para os poetas pós-modernistas brasileiros a tradução foi encarada como “atividade propedêutica praticamente compulsória para quem pretende aventurar-se pela criação poética” (Moriconi, 1997, p. 304). Também Susan Bassnett (1991) discute o papel que a tradução exercia entre os romanos e descreve uma função semelhante àquela exercida pela atividade na construção de uma cultura nacional russa. Bassnett afirma que “o objetivo de enriquecimento da língua nativa e da literatura [romanas] através da tradução levou a uma ênfase em critérios estéticos ao invés da ênfase em noções mais rígidas de ‘fidelidade’” (p. 44). Ao traduzir romances de outros autores para o russo, também Nabokov parece ter enfatizado os “critérios estéticos”, já que o objetivo dos tradutores russos era o de importar, por assim dizer, técnicas e estilos para a construção de uma literatura russa. Em outras palavras, podemos dizer que a função propedêutica da tradução foi essencial nesse período da vida profissional de Nabokov e de tradutores russos, em geral.

Na segunda categoria descrita por Coates (1999), Nabokov escreve em inglês e traduz textos de outros autores para esse idioma. O fato de Nabokov traduzir com um propósito e para um público específicos merece ser ressaltado, pois suas traduções são usadas em suas aulas e lidas por seus alunos de literatura. O tradutor escolhe um procedimento que julga apropriado para atender aos objetivos que tem em mente: ele traduz literalmente, para que o texto e o estilo de seu autor sejam “captados” de forma integral, conforme sua crença acerca da tradução, e para que seus alunos conheçam o “verdadeiro” Pushkin, por exemplo. Em seu prefácio à tradução de *Eugene Onegin* (de autoria de Pushkin) para o inglês, Nabokov reafirma sua crença no fato de que tradutores e colaboradores

deveriam ser “tão fiéis ao original quanto as capacidades sintáticas e associativas da outra língua permitam” (1990, p. viii) e que

a pessoa que deseja trasladar uma obra prima para outra língua tem um único dever: a reprodução exata do texto inteiro, e de nada além do texto. O termo “tradução literal” é tautológico, já que qualquer coisa que não seja isso não é uma tradução verdadeira, mas uma imitação, uma adaptação ou uma paródia. (1992, p. 134)

Ele defendia ainda a inserção de muitas notas explicativas para “descrever as modulações e rimas assim como todas as associações possíveis e outras características especiais” (p. 143). Ou seja, as notas explicativas somadas à tradução literal transmitem, na visão de Nabokov, o conteúdo “integral” do texto original. É importante notar também que as notas tornam-se parte constitutiva do romance traduzido, sem as quais o conteúdo “integral” do original não pode ser conhecido. Noto ainda a visão de tradução como uma atividade que tem por objetivo a transmissão neutra de informações contidas em um original e também que o texto traduzido, em si, não será capaz de provocar novas interpretações, uma vez que o tradutor já fez as leituras possíveis e limitou a interpretação através da tradução literal e de suas notas. Observe-se também que, diferentemente de Umberto Eco, para quem o autor empírico, de certa forma, atrapalha o ato cooperativo da leitura, Nabokov considera o conhecimento acerca desse autor, que “camufla sua própria experiência” (p. 139) em seus textos, como informação relevante para o processo de interpretação. Ao tradutor cabe conhecê-la, se quer traduzir fielmente. Vejo que, para Nabokov, a fidelidade envolve não só o respeito ao texto original em si, mas também o conhecimento acerca dos acontecimentos da vida pessoal do escritor. Só com esse conhecimento o tradutor pode captar as intenções que o texto traz “camufladas” na forma de alusões, por exemplo, a outros autores que serviram de influência ao escritor em questão.

Como demonstrei anteriormente (v. seção 2.1), não creio que o autor empírico seja uma figura descartável do processo de interpretação. Considero inegável que o conhecimento que se julga ter sobre um autor influencia o ato cooperativo da leitura. Afinal, quando optamos pela leitura de qualquer texto também o fazemos com base em nossa competência enciclopédica, que inclui a competência intertextual e nosso conhecimento prévio. Leio um romance de João Ubaldo, por exemplo, baseada em meu suposto conhecimento sobre o escritor e sua obra. Quando um romance é lançado em um polissistema literário estrangeiro

o público-leitor não tem, em princípio, a mesma competência enciclopédica, mas os paratextos situam o autor empírico e o texto em determinada posição, o que faz o leitor em potencial selecionar suas leituras e também se remeter àquelas informações que acredita serem importantes para a interpretação da obra. Assim, acredito que o autor empírico é uma figura inevitável, não em virtude de suas experiências pessoais, mas sim porque o conhecimento acerca do autor empírico – sua origem, seu estilo, sua posição em determinado sistema literário – faz parte da competência enciclopédica do leitor, que gera expectativas em relação à obra em questão e que é essencial para a interpretação. Veremos no próximo capítulo como os paratextos descrevem e situam João Ubaldo Ribeiro e seus romances. Voltemos agora ao caso da tradução literal empregada por Nabokov.

De acordo com Coates (1999), o resultado do trabalho de tradução do artista russo era um texto que apresentava dificuldades para os leitores, já que as técnicas que utilizava, como a reinvenção de nomes próprios, o emprego de termos arcaicos e fora dos padrões, a manutenção de traços da língua original, entre outras, causavam estranhamento. Além disso, as muitas notas dificultam o processo de leitura porque demandam constantes interrupções. Assim, a prática de tradução defendida por Nabokov não replicava os ideais da boa tradução e não promovia uma leitura fluente, uma característica do texto traduzido geralmente vista como essencial. Coates (1999, p. 96) argumenta que Nabokov era um tradutor resistente à apropriação cultural imposta pela domesticação e usava a tradução como instrumento para externar essa resistência.

Lawrence Venuti também faz objeções a algumas normas empregadas por tradutores norte-americanos. Em seu livro *Os escândalos da tradução* (2002, p. 16), o estudioso discute o relato que Norman Thomas di Giovanni faz acerca das suas traduções da obra do escritor argentino Jorge Luis Borges. Di Giovanni comparava seu trabalho de tradutor de Borges à limpeza de um quadro, pois só após a mesma um espectador será capaz de ver traços que antes estavam ocultos. Em outras palavras, o tradutor Norman di Giovanni reprimia “peculiaridades literárias da escrita inovadora de Borges” (ibidem) durante o processo de revisão para adequar os textos do escritor argentino ao público-leitor norte-americano. Nas palavras do próprio Venuti, a prática de di Giovanni atendia aos interesses do público-leitor estrangeiro (norte-americano), que preferia uma tradução domesticada, acessível, de leitura fluente, limpa como a pintura. Ou, segundo a

perspectiva de Umberto Eco, di Giovanni atuava em resposta a um leitor-modelo cujas demandas acerca de textos literários traduzidos eram bastante bem conhecidas pelo famoso tradutor das obras de Borges e de outros autores contemporâneos.

Como Nabokov, Venuti ataca as traduções domesticadoras. Para o estudioso, tais traduções apagam o ar de estrangeiridade que uma tradução deverá sempre manter. Venuti argumenta a favor de uma “ética da diferença”, uma postura que “insiste que as traduções sejam escritas, lidas e avaliadas com maior respeito em relação às diferenças lingüísticas e culturais” (p. 20). Nabokov também advoga a favor do respeito em relação às diferenças lingüísticas e culturais. Entretanto, Nabokov preocupa-se com o autor-modelo (Eco, 1979a e 1979b) e com os limites da interpretação. O escritor russo acredita que a tradução literal e as notas explicativas são a única possibilidade de auxílio ao leitor para que este possa reconstruir o autor-modelo presente no texto original. Essa não é a posição de Venuti. Ocasionalmente, a tradução literal poderá ser utilizada como procedimento de tradução, mas ele não é o único disponível para o tradutor que tem por objetivo a estrangeirização. Uma postura mais ética em relação ao estrangeiro inclui ainda, na visão de Venuti, a escolha de autores não-canônicos e a seleção de textos, a seu ver, representativos de uma cultura, não necessariamente os mais vendidos, por exemplo.

Nabokov queria que um público específico – os alunos de seus cursos – compreendesse a literatura russa em sua essência. O autor achava que o estilo de Pushkin, por exemplo, era por demais domesticado em traduções “embelezadoras” que não reproduziam o “verdadeiro” estilo de Pushkin e da literatura russa. Desconheço o tipo de impacto das obras traduzidas por Nabokov sobre seus alunos, mas sei que seus cursos eram bastante procurados e que os críticos literários, de forma geral, não apreciavam os textos traduzidos por ele (Coates, 1999). Antes de prosseguir minha discussão acerca da autotradução tal como praticada por Nabokov, creio que seja importante refletirmos sobre a tradução literal.

Douglas Robinson (Baker, 2001, p. 125) define a tradução literal como aquela que envolve a substituição de cada um dos itens lexicais do texto-fonte por equivalentes na língua-alvo. Como aponta Robinson, o resultado é “quase sempre um texto incompreensível” (ibidem) e, também por isso, as traduções literais

passam a ser vistas como aquelas que seguem a manifestação linear do texto original sempre que a estrutura das línguas envolvidas permite. E assim, quando as características estruturais não permitem uma tradução literal, outros procedimentos deverão, forçosamente, ser adotados. Conseqüentemente, a tradução literal pode ser compreendida, a meu ver, como um procedimento técnico de tradução (Barbosa, 2004, p. 65) e, como tal, é uma das técnicas que serão utilizadas por um profissional da área, que opte por um texto mais “obediente” à manifestação linear do original. É possível que um tradutor que, a exemplo de Nabokov, defenda a tradução literal como transportadora de significados, opte por um texto traduzido cuja estrutura seja bastante próxima à estrutura do original, mas inevitavelmente sua seleção incluirá outras técnicas além da tradução literal. Outro aspecto costumeiramente ressaltado na definição da tradução literal é o fato de que sua utilização depende do tipo de texto que se traduz. Em geral, ela é considerada apropriada para a tradução de textos vistos como técnicos que, aparentemente, não podem prescindir de nenhum significado apresentado no original. Porém, creio que o aspecto mais importante não está na definição da tradução literal em si, mas nos pressupostos epistemológicos que a sustentam. A compreensão da tradução literal baseia-se na crença em um sistema lingüístico cujos significados são inerentes à sua estrutura gramatical e lexical e, portanto, estáveis. Conseqüentemente, os significados estão presentes na estrutura superficial do texto e são imunes ao ato cooperativo da leitura. Desse modo, o leitor não terá papel de construir significados, mas sim de resgatá-los, já que não dependem de sua cooperação ativa para existirem, pois foram pré-selecionados e estão embutidos, por assim dizer, nas estruturas e nos itens lexicais selecionados pelo autor-modelo, presente no texto. Na opinião de Nabokov, as escolhas registradas no texto refletem ainda a opção consciente de um autor cujas experiências pessoais interferem diretamente no significado que o leitor deverá descobrir. Ou seja, diferentemente de Eco, que defende a existência de uma estratégia textual que provoque determinadas ações do leitor sem, no entanto, prever a interpretação que este construirá durante a cooperação com o texto, Nabokov sustenta que o autor já selecionou os significados e cabe ao leitor resgatá-los.

Finalmente, a terceira categoria descrita por Coates (1999) apresenta Nabokov como autotradutor (para o inglês e para o russo). Nessa situação, o autor

parafrazeia, reescreve e defende a introdução de alterações necessárias para a comunicação com um novo público-leitor (o norte-americano ou os emigrantes russos). Coates sugere ainda que tais alterações eram necessárias e permitidas, já que o tradutor era também o autor e tinha, portanto, autoridade sobre o texto (p. 92). Além disso, como afirmou Nabokov, o processo da autotradução “envolvia o autor maduro revisitando os frutos mais verdes de sua juventude” (p. 99). Assim, o autor argumenta que as mudanças são necessárias, já que o autor empírico sofreu transformações ao longo do tempo e quer registrar novas marcas em seu próprio texto. É interessante observar as duas categorias de leitores para quem Nabokov se dirigia como autotradutor. Ao traduzir para o inglês, apresenta a literatura russa para leitores que talvez nunca tenham tido contato com a cultura russa. Ao traduzir para o russo, por outro lado, escreve para leitores que estão familiarizados com a cultura norte-americana. Suas estratégias podem ter sido distintas, especialmente se considerarmos a preocupação com o público-leitor demonstrada por Nabokov, como visto anteriormente.

Outro dado importante acerca do processo de autotradução de *Conclusive evidence* é o fato de que a autobiografia foi escrita primeiramente em inglês, traduzida em seguida para o russo e do russo novamente para o inglês. O título da segunda tradução foi inclusive alterado para *Speak memory: an autobiography revisited*. A perspectiva do relançamento, depois de o autor ter alcançado a fama com o romance *Lolita*, demandava do escritor, na sua opinião, uma revisão de seu texto. O autor empírico mais experiente somado a um novo público em uma nova época exigia um “novo” romance, apropriado a novas circunstâncias. Verifico aqui que o original apresenta-se em construção, revisado e reescrito para atender a novos objetivos do autor. Assim, a tradução não é apenas o meio para atingir um novo público-leitor, mas também um meio de reconstrução do original, que pode estar sempre em transformação. Na verdade, o caso de Nabokov não é único. Outros autores introduziram transformações importantes em suas obras antes de reeditá-las. O escritor brasileiro Cassiano Ricardo, por exemplo, fez modificações em sete edições de *Martim Cererê* e considerou a sétima edição a versão definitiva da obra (Jobim, 1996, p. 31). William Butler Yeats também modificava sua obra “periodicamente, rearranjando-a e revendo-a continuamente” (ibidem). Diferentemente de Cassiano Ricardo e W. B. Yeats, Vladimir Nabokov usa a tradução para construir a obra, e a idéia de um texto inacabado se repete. Ressalto

também que a edição considerada definitiva por seus autores funciona como um palimpsesto, já que apaga, por assim dizer, as edições anteriores.

Algumas observações finais são importantes. Verifico que a tradução foi uma profissão exercida por Nabokov, que também refletiu teoricamente sobre ela. Todos os romances (de autoria do próprio Nabokov ou de outros autores) traduzidos para o inglês trazem um prefácio ou posfácio onde Nabokov explica e defende suas estratégias de tradução. Como afirma Scheiner, (2002b, p. 7), “esses prefácios tendem a incluir uma afirmação direta sobre aquela tradução ou sobre o ato de autotraduzir de maneira geral”. O autor publicou ainda artigos sobre tradução. Em um deles, publicado em 1941 no jornal *The New Republic*, ele “usa sua experiência para descrever os perigos da tradução e a distância que separa lingüisticamente o russo do inglês”. Verifico, portanto, que a prática da tradução informou sua reflexão acerca do tema. Há ainda artigos de Nabokov publicados em coletâneas sobre a tradução, tais como *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden do Derrida* (Schulte & Briguenet, 1992) e *The translation studies reader* (Venuti, 2000). Assim, concluo que suas reflexões sobre a atividade de traduzir eram respeitadas pela academia.

É importante ressaltar também a apresentação das obras autotraduzidas por Nabokov. Segundo o *site Zembla*, site oficial da Sociedade Internacional Vladimir Nabokov mantido pela Universidade do Estado da Pensilvânia, “Vladimir Nabokov, ocasionalmente (mas nem sempre), revisou e aumentou suas primeiras obras durante o processo de tradução” (<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/bio.htm>). Logo, o autor da biografia de Nabokov publicada no referido *site* sinaliza que o texto publicado como tradução é diferente do original. A pesquisadora francesa Christine Raguet-Bouvard afirma que, por causa das habilidades lingüísticas de Nabokov (falante de três idiomas), “o leitor nunca sabe ao certo se está lendo a versão original escrita pelo autor, uma tradução feita pelo autor, uma tradução revisada pelo autor, ou o trabalho de um tradutor” (s/d), ou seja, é difícil categorizar o objeto de leitura. As palavras de Raguet-Bouvard indicam ainda que, geralmente, o leitor não é informado do *status* do texto (escrito, traduzido ou revisado por Nabokov) que lê. Existe assim uma questão ética latente no caso do escritor russo ainda não estudada pela academia. Verificaremos mais adiante que o caso Kundera apresenta uma questão semelhante. Contudo, ainda que, na maioria das vezes, não haja informação acerca

do tipo de texto que está sendo apresentado ao leitor, alguns paratextos refletem a dificuldade na categorização das obras autotraduzidas por Nabokov sugerida por Raguet-Bouvard. A análise da contracapa de *Despair* ([1965]1989) revela que o texto foi “revisado de forma cuidadosa por Nabokov em 1965 – 30 anos depois de sua publicação”, sinalizando a diferença entre a obra em inglês e a obra original, motivada possivelmente pelo espaço de tempo que separa as duas produções. O leitor de *The gift* é informado de que a obra é a última escrita por Nabokov em sua língua materna, mas o livro não explicita quem fez a tradução. É possível que o fato de que o público-leitor de Nabokov já sabia que ele traduzia suas obras tenha influenciado a decisão do editor. Concluo, de forma definitiva, que as edições não explicitam uma classificação uniforme do texto nabokoviano e que tal fato indica que o texto autotraduzido por Nabokov é, na verdade, um texto localizado entre a escrita tradutória e a escrita original.

Nabokov é a autoridade absoluta sobre seus textos traduzidos e os descreve como a série de traduções *definitivas* de suas obras. O autor russo, assim como Milan Kundera, considera que não haverá outra tradução legítima, já que existem traduções cuja legitimidade lhes é conferida pelo fato de terem sido “violentamente revisadas” pelo próprio autor. Mais uma vez, as mudanças são autorizadas e legitimadas pela autotradução. Percebo ainda nas declarações de Nabokov uma preocupação com as marcas do estilo de um autor, às quais o tradutor deverá ser fiel a esse estilo, traduzindo literalmente textos de autoria de outros escritores e inserindo notas que ajudem o leitor a “captar” esse estilo. Quando o próprio autor é o tradutor, entretanto, a fidelidade à manifestação linear do texto não é uma preocupação a ser encarada.

Vejamos agora o caso do escritor irlandês Samuel Beckett.

3.5.2

O caso de Samuel Beckett (1906-1989)

Nascido na Irlanda de família de origem francesa (por parte da mãe), Beckett mudou-se para a França quando jovem. Antes de fixar residência no país, viajou por toda a Europa e voltou à França, onde passou a maior parte de sua vida. Um indivíduo bilíngüe, Samuel Beckett optou pela autotradução por motivos que não me parecem claros; não há relatos específicos sobre as razões que o levaram a escrever seus originais ora em inglês, ora em francês, para traduzi-los em seguida

ou simultaneamente. Como demonstrarei em seguida, Beckett produziu grande parte de seus originais em francês, e a tradução para o inglês é atribuída a uma espécie de dívida com a língua materna. Ele produziu, no início de sua carreira, originais em inglês, mas não é meu objetivo aqui apresentar e discutir detalhadamente toda a sua obra. Restringirei minha discussão a textos que exemplificam a sua atividade como autotradutor e que demonstram como ela foi constante durante sua vida.

Entre os textos escritos por Beckett originalmente em inglês está o romance *Murphy* (1938), publicado na França em 1947, naquela que foi sua primeira e única tradução solitária de um romance de sua autoria do inglês para o francês. Os outros romances de autoria de Beckett foram, em sua maioria, escritos originalmente em francês e traduzidos por ele mesmo para o inglês. São eles: *Malone meurt* (1951) / *Malone dies* (1956), *L'Innommable* (1953) / *The unnamable* (1958), *Comment c'est* (1961) / *How it is* (1964) e *Mercier et Camier* (1970) / *Mercier and Camier* (1974). *Molloy* (1951), também escrito originalmente em francês, foi traduzido para o inglês em parceria com o tradutor Patrick Bowles, como o *site* da livraria virtual norte-americana *Front list* (www.frontlist.com) nos informa, e publicado em 1955. Ressalto que Bowles aparece citado em alguns *sites* (v. www.alibris.com; www.randomhouse.com; www.babelguides.com) como o tradutor que trabalhou em colaboração com Beckett, mas seu nome não é mencionado na edição em inglês de *Molloy*. Ressalto, contudo, que a omissão do nome do tradutor não era um fato incomum entre as editoras.

Entre as peças de teatro escritas originalmente em francês e traduzidas para o inglês cito *En attendant Godot* (1953) / *Waiting for Godot: tragicomedy* (1955), *Fin de partie* (1957) / *Endgame* (1958) e *Acte sans paroles* (1957) / *Act without words* (1958). A peça, *Happy days* (1961), escrita originalmente em inglês, foi traduzida pelo autor para o francês com o título *Oh les beaux jours* (1963).

Como afirmei anteriormente, ainda que diante de uma breve bibliografia, noto que a tradução acompanhou Samuel Beckett por toda a sua vida de escritor. Noto também que o processo de literarização discutido em relação ao caso de Nabokov (v. seção 3.5.1) se repete na história de Beckett. Seu primeiro passo foi a autotradução para o francês para, em seguida, adotar a língua estrangeira como língua de expressão original na maioria de suas produções. Entretanto,

diferentemente de Nabokov, que traduziu em colaboração com seu filho a maior parte de sua obra, Beckett traduziu, na grande maioria das vezes, solitariamente. É importante apontar também que a escrita original em francês e a subsequente tradução para o inglês é o processo mais comum para Beckett, e o próprio escritor afirma que tinha predileção pela escrita original em francês, pois, segundo ele mesmo, nessa língua “é mais fácil escrever sem estilo” (Cockerman, 1975, p. 156). Noto ainda que Beckett não retornou, por assim dizer, à escrita original na língua materna.

Além de traduzir suas próprias obras, Beckett traduziu também textos (literários ou não) de outros autores, como por exemplo um importante texto escrito pelo pintor francês Georges Duthuit, publicado no catálogo de uma exposição da Pierre Matisse Gallery de Nova York (1954). Traduziu também para o inglês uma antologia de poesia mexicana organizada por Octavio Paz (1985) e peças de teatro, entre elas *The old tune* (1976), de autoria do francês Robert Pinget. Noto que Beckett adotou o procedimento mais comum, aconselhado a tradutores em geral: a tradução para a língua materna. Há que se notar, contudo, que, apesar de atividade constante, a tradução (de seus próprios textos e dos de outros autores) não era encarada com entusiasmo. Beckett escreve em carta a um amigo em julho de 1957 que está “farto de traduzir” e que “a batalha [da tradução] é sempre uma batalha perdida” (Fitch, 1988, p. 9). Fitch afirma ainda que “não há dúvida de que Beckett não escreve sistematicamente uma segunda versão de suas obras motivado pela satisfação que sente em fazer isso” (p. 10). Assim como Beckett, João Ubaldo Ribeiro também não apreciou o trabalho de autotradução e decidiu deixar a tradução de seus romances para o inglês a cargo do tradutor profissional Clifford Landers, como veremos no estudo de caso sobre o escritor brasileiro. Julgo, assim, que é possível creditarmos a Beckett o desejo de controlar as produções de seus textos e por isso a opção pela autotradução, ainda que ela não fosse uma atividade que apreciasse. O controle sobre o texto autotraduzido é apontado como uma vantagem, como vimos anteriormente, no caso de Nabokov.

Vejam agora as autotraduções do escritor irlandês têm sido tratadas pela academia. Scheiner (2002a) identifica nos estudos sobre a autotradução, em geral, e sobre Samuel Beckett, em particular, uma tentativa de caracterização da modalidade como a busca de uma obra final ideal da qual original e tradução seriam rascunhos. Connor (1989, p. 28) afirma que “grande parte das omissões

[em *Mercier and Camier*] parecem resultar da impaciência de Beckett com passagens que considerava ineficientes ou repetitivas”. Assim, verifico que, aparentemente, a hipótese do rascunho pode ser aplicada. Os romances de Beckett são vistos, pela maioria dos estudiosos dedicados ao contraste entre suas obras, como romances em processo, e a tradução, como uma etapa desse processo de produção de um texto ideal, perfeito e, a meu ver, inalcançável. É importante ainda salientar que Beckett elaborava suas traduções com base em diversos rascunhos, isto é, qualquer texto produzido durante o processo de escrita daquele tido como original podia servir de fonte para a tradução, e vários rascunhos podiam informar, por assim dizer, a mesma tradução. Assim, os resultados de pesquisas sobre a obra traduzida de Beckett sofrem uma restrição importante, pois sempre haverá rascunhos que contribuem de forma decisiva para a estrutura “final” do texto traduzido e aos quais nem sempre será possível o acesso. De fato, em seu estudo sobre o trabalho de Beckett, Fitch (1988) apresenta sua análise acerca de apenas dois textos – *Bing/Ping* e *Still/Immobile* –, cujos processos de produção podem ser estudados em detalhe (p. 63-78), já que seus rascunhos encontram-se disponíveis para análise. Considerada essa importante restrição, passo a analisar outros trabalhos sobre a obra de Beckett.

Steven Connor (1989) comparou original e tradução do romance *Mercier and/et Camier* e analisou as conseqüências das várias omissões temáticas e “cosméticas” para o leitor. Examinemos agora algumas dessas omissões. Connor afirma que passagens em que *Mercier* e *Camier* planejam a recuperação de suas bagagens ou tramam seus caminhos futuros são omitidas da versão em inglês. Faltam nessa versão os trechos que enfatizam a pobreza dos objetivos do casal bem como de seus equipamentos. Outras omissões de pequenos trechos podem parecer incompreensíveis ou pouco importantes, na opinião de Connor, se forem isoladas do contexto de outras omissões. Entretanto, quando observadas em contexto, contribuem para o distanciamento de *Camier* de atividades rotineiras e diárias.

Brian Fitch (1988) também comenta as omissões e o impacto das mudanças no leitor. Ao comentar *L’Innommable / The unnamable*, ele resume as divergências entre os dois textos (p. 59). Frases inteiras foram omitidas da versão inglesa – “Je ne me poserai plus de questions” e “On dit ça” – e também algumas expressões como “tôt ou tard”. Beckett adicionou expressões adverbiais e repetiu

outras. Segundo Fitch, tais mudanças não alteram o texto de um ponto de vista semântico, mas causam efeito estilístico distinto daquele causado pelo original. Ou, a partir da visão de Eco, considero que as marcas de estilo atribuídas ao autor-modelo original são apagadas do texto autotraduzido.

Fitch discute ainda as “dezessete frases do texto original em inglês *Company* [que] faltam ao texto francês” (p. 97). Samuel Beckett omite objetos, situações e eventos do texto em francês. O movimento dos pés – “Stilled when finally as always hitherto they do”; expressões adverbiais – “From time to time”, “However roughly”, “again and again”; frases inteiras – “Vague distress at the vague thought of his perhaps overhearing a confidence when he hears for example, You are on your back in the dark”, e a hipótese da existência de um outro protagonista – “May not there be another with him in the dark to and of whom the voice is speaking?”, são omitidos da versão em francês. Tais omissões simbolizam, para Fitch, que “estamos lidando com universos ficcionais distintos” (p. 99). Conseqüentemente, há um impacto diferente sobre o público-leitor. Considero, a partir da perspectiva de Eco, que Fitch percebe no texto autotraduzido de Beckett a presença do autor-modelo original, aquele a quem são atribuídas mudanças no universo ficcional que são vistas com desconfiança quando são feitas por tradutores.

Há que se considerar também a questão da confiança, que Lefevere (1990) apresenta como uma das categorias básicas da história da tradução no Ocidente, além da autoridade, da *expertise* e da imagem (p. 15). Para Lefevere, o público-leitor, que não conhece o original, acredita que a tradução é sua representação fiel porque confia no especialista que faz a tradução e naqueles que a analisam (p. 14-15). O teórico da tradução aponta, por exemplo, como a Septuaginta, considerada “na realidade, uma tradução ‘ruim’” (p. 15), continua sendo a versão usada pela Igreja Grega até hoje em virtude da confiança depositada no processo de tradução que resultou na sua produção. Destaco a confiança como um fator importante para a tradução, mas em especial para a autotradução. Para ilustrar o peso do fator, destaco dois casos recentes: o primeiro é a publicação de uma nova tradução para o inglês, feita por Gregory Rabassa, de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; o segundo é a publicação da primeira edição bilíngüe de *En attendant / Waiting for Godot*, de autoria de Samuel Beckett.

Em matéria publicada no jornal carioca *O Globo* (4/11/2006), Miguel Conde relata que *Grande sertão: veredas*, de autoria de Guimarães Rosa, ganhará uma luxuosa edição e novas traduções para o inglês e para o espanhol. As razões apontadas para o acontecimento são o cinquentenário da publicação do romance no Brasil e, como declara a agente literária alemã Ray-Güde Mertin, a falta de qualidade da versão para o inglês, em especial. A nova tradução será feita por Gregory Rabassa (que, no entanto, faz questão de ressaltar que discorda da avaliação de Mertin), descrito como “o mais importante tradutor americano de livros em português e espanhol”. Na matéria, Conde procura enfatizar a qualidade dos trabalhos anteriores de Rabassa através da descrição elogiosa que faz do currículo do experiente tradutor norte-americano e da citação das palavras de Gabriel Garcia Márquez, que qualifica a tradução de *Cem anos de solidão* para o inglês, feita por Rabassa, como “melhor que o original”. Em outras palavras, considero que Conde sinaliza claramente, através de sua estratégia discursiva, que os leitores de Rosa poderão *confiar* na nova tradução para o inglês porque ela será feita por um tradutor experiente, com competência comprovada em seu ofício, inclusive, por declarações de autores consagrados que tiveram suas obras traduzidas por ele. Vejamos agora que a confiança também é um fator importante para a autotradução.

Destaco que *En attendant / Waiting for Godot* (2006) é a primeira e única edição bilíngüe de uma obra de Samuel Beckett. Considerando-se a “rivalidade” entre os polissistemas literários francês e inglês, que “disputam” o escritor, não julgo o fato surpreendente. Uma edição bilíngüe reconheceria Beckett, oficial e explicitamente, como um escritor dividido, por assim dizer, entre os dois polissistemas fortes e “rivais”³⁰. Ressalto que a tradução publicada na edição mais recente é aquela que Beckett fez e revisou pela última vez nos anos 1950, sem que os editores vissem a necessidade de uma nova tradução ou de uma nova revisão. Evidentemente, é possível que a tradução tenha sido avaliada tão positivamente que não tenha necessitado de alterações. Por outro lado, considero principalmente que, por ser o autor o tradutor de seu texto (e tal fato é informado ao leitor nas páginas iniciais da edição bilíngüe), não haveria outro profissional que pudesse

³⁰ Em Paris, enquanto pesquisava a existência de uma edição bilíngüe dos poemas de Beckett, por várias vezes fui “informada” que tal edição não existia porque o escritor havia abandonado a escrita em língua materna para adotar o francês como língua de expressão.

despertar tanta confiança no público-leitor, especialmente se levarmos em conta que a tradução é geralmente tida como uma travessia cultural que envolve perdas e “traições”.

Voltando ao impacto distinto sobre o público-leitor apontado por Fitch, ressalto que não há, em seu estudo, uma indicação acerca dos métodos que o pesquisador utilizou para chegar a conclusões a respeito do impacto dos romances autotraduzidos por Beckett sobre seus leitores. Entretanto, é indiscutível que as mudanças introduzidas nesses textos determinam alterações significativas na manifestação linear do texto com a construção de um leitor-modelo distinto do original e, conseqüentemente, de um novo autor-modelo que requer do leitor movimentos cooperativos distintos daqueles que o original requeria. Evidentemente, podemos argumentar que uma tradução *stricto sensu* também promove cooperação diferente. Porém, o autotradutor, um escritor consagrado, tem o poder de introduzir alterações que não são permitidas ao tradutor porque escapam aos limites do texto original. No caso dos exemplos citados acima, o sentido literal dos vocábulos registrados na manifestação linear do texto pode ter sido um dos limites que o autotradutor extrapolou sem que, com isso, fosse tachado de traidor.

Beckett é tratado na França e na Inglaterra como um representante “oficial” do cânone literário de cada país, e suas obras são estudadas e avaliadas como originais nos dois países. Fitch afirma que “os críticos francófonos tendem, em sua grande maioria, a tratar todos os textos de autoria de Beckett como trabalhos originais em francês. Os críticos anglófonos, por sua vez, tratam seus textos como originais em inglês” (1988, p. 124). Nessa mesma tradição, os estudos sobre a obra de Beckett não consideram o fato de determinado romance tratar-se de tradução (pelo próprio autor) de uma obra publicada originalmente em outra língua. Fitch atribui a causa dessa recepção pelos leitores profissionais ao fato de que o próprio Beckett traduziu os originais de sua autoria (p. 125). Assim, continua Fitch, as traduções feitas por Beckett desfrutam de autoridade e autonomia que as traduções feitas por tradutores profissionais poucas vezes obtêm, já que estas são sempre vistas como dependentes dos originais com que se relacionam (p. 125). Essa mesma opinião é proferida por leitores profissionais escoceses (Whyte, 2002) que conferem às obras traduzidas pelos próprios autores um *status* diferente. As mudanças introduzidas pelo autor não são questionadas, já

que elas são sempre vistas como produções do autor, autoridade máxima sobre os textos que produz. Portanto, creio ainda que toda a discussão acerca da obra traduzida de Beckett sinaliza bastante claramente que os textos produzidos por ele, mesmo quando partem de (no mínimo) um outro, pré-existente em outra língua, não são vistos como traduções ou, pelo menos, que eles têm características distintas das traduções executadas por tradutores. Considero também essencial destacar que a idéia de lapidação de um texto que, como um diamante, vai sendo aperfeiçoado ou burilado durante o processo de autotradução, está presente nas reflexões acerca do trabalho de Beckett.

Destaco ainda as informações fornecidas, implícita ou explicitamente, nos paratextos que acompanham os romances e peças do escritor irlandês. As capas e contracapas de *How it is* e *Mercier and Camier* não informam que os dois são traduções do próprio Beckett para o inglês. Já o texto que aparece nas contracapas de *Murphy* e *Endgame* informam que *Beckett himself* fez a tradução para o francês e para o inglês, respectivamente. A utilização do pronome reflexivo *himself* depois do nome próprio enfatiza o fato de que o autor é o produtor da tradução e aponta, a meu ver, a confiança que deve ser depositada no trabalho e o *status* superior dessa modalidade de tradução.

Desejo salientar também que a fidelidade assume características singulares no caso do escritor irlandês, já que ele não se preocupava, aparentemente, com a busca de correspondências entre o texto tido como original (a obra que foi lançada primeiro) e a tradução. Na verdade, como discuti anteriormente, existem vários rascunhos anteriores ao texto publicado em primeiro lugar. Além disso, as traduções publicadas eram ainda revisadas cuidadosamente pelo próprio autor. *Waiting for Godot*, por exemplo, foi traduzido e publicado pela primeira vez em 1954 e revisado por Beckett pelo menos três vezes: antes das montagens em Londres (agosto de 1955), Dublin (outubro de 1955) e na Flórida (1956). Desse modo, considero que Beckett não parece preocupado com a fidelidade à letra ou à manifestação linear do texto, mas sim, provavelmente, com a fidelidade ao ideal de produzir um texto mais “perfeito”, que vai sendo burilado na medida em que é lido e relido pelo autor.

É importante destacar também que o trabalho de autotradução de *En attendant Godot* é, atualmente, objeto de estudo de Luana Pasi, doutoranda na Universidade de Pavia, na Itália. Na comunicação apresentada em um dos

seminários para doutorandos no Centro de Estudos da Tradução da Universidade de Warwick (2006), a pesquisadora sugere, diferentemente de Fitch, que *Waiting for Godot* sofre transformações que podem ser atribuídas ao trabalho de qualquer outro tradutor profissional, e demonstra, amparada por resultados de estudos da tradução com base em *corpora*, como o texto autotraduzido por Beckett tem as marcas de uma tradução *stricto sensu*. Assim, verifico que, como mencionei na introdução a esta tese, o tipo de texto pode influenciar de forma decisiva o trabalho do autotradutor e, conseqüentemente, os resultados de estudos de caso sobre a autotradução.

Finalmente, julgo importante definir dois conceitos que sobressaem na discussão acerca do caso de Samuel Beckett: rascunho e lapidação no processo de escrita autoral.

Normalmente considerado um esboço que serve de base para um texto definitivo, o rascunho é um material visto como menos importante, por assim dizer, ou até mesmo descartável, mas que sinaliza uma etapa no processo de produção de um texto. No caso de escritores consagrados os rascunhos não são descartáveis. Na verdade, eles tornam-se uma espécie de relíquia que, quando descoberta, pode fornecer subsídios importantes para estudos sobre a produção literária. Para Beckett, o rascunho é, definitivamente, um estágio da escrita, mas assume extrema importância. Em primeiro lugar, sendo o autor irlandês consagrado internacionalmente, todas as suas produções, rascunhos ou não, adquirem especial importância, pois documentam um processo de acesso difícil: a escrita autoral (de um escritor consagrado). Além disso, os rascunhos na verdade formam, junto com os textos publicados, um texto “único” que vai sendo transformado, durante o processo de escrita, e que se caracteriza pela incompletude. Rascunho, texto “original” e autotradução, especialmente no caso das peças teatrais escritas e traduzidas pelo próprio Beckett, foram textos efêmeros até sua morte.

A lapidação é, tecnicamente, um tratamento a que são submetidas as gemas a fim de obter a forma que mais ressalte a sua beleza e que proporcione o máximo de brilho (v. www.portaldasjoias.com.br). Assim, através da lapidação, o joalheiro aperfeiçoa algo que já tem um valor intrínseco. Julgo que o processo de autotradução de Beckett semelhante ao processo de lapidação por várias razões. Em primeiro lugar, o rascunho já é um produto de valor, porque foi produzido por

um autor consagrado. Além disso, os estudiosos da obra beckettiana sabem que o rascunho será “refeito” pelo escritor em momentos subseqüentes até se tornar, momentaneamente, o “original”. Em segundo lugar, os textos produzidos depois do primeiro rascunho não apagam ou substituem os anteriores, que permanecem como possíveis fontes de referência na fase da autotradução quando Beckett volta às fontes para decidir o que deseja manter ou alterar. Assim, verifico que a gema descoberta inicialmente (o primeiro rascunho) continua “presente”, mas é aperfeiçoada para que a forma do resultado seja mais perfeito ao olhos do autor porque atende às suas próprias expectativas como leitor-modelo do “original”.

Depois de refletir sobre o caso do escritor irlandês, passo a discutir o caso do escritor tcheco Milan Kundera.

3.5.3

O caso de Milan Kundera (1929)

Nascido em família de classe média alta, filho de um musicólogo e reitor da Universidade de Brno, na antiga Tchécoslováquia, Milan Kundera escreveu seus primeiros poemas ainda jovem. Durante os anos 1950, trabalhou como tradutor, ensaísta e escreveu peças teatrais. Seu primeiro romance, intitulado *A brincadeira* na tradução para o português, foi publicado em 1967 em tcheco e, posteriormente, traduzido para vários idiomas. O romance parece ter proporcionado a Kundera a sua única experiência de autotradução para o inglês, a julgar pelo resultado de ampla pesquisa bibliográfica. Entretanto, é importante mencionar que Kundera revisou todas as suas obras traduzidas para o francês, e muitas delas são hoje em dia as “versões definitivas”, aquelas que devem servir de base para outras traduções (Woods, 2006, p. 2). Mas voltemos por ora ao romance *A brincadeira* que, antes de ser traduzido para o inglês pelo próprio autor, foi objeto de três outras traduções realizadas por profissionais.

A primeira tradução de *A brincadeira* para o inglês, feita por David Hamblyn e Oliver Stallybrass, foi publicada em Londres em 1969 pela editora Macdonald. Segundo declaração de Stallybrass publicada em *The New York Times review of books* (1970), “Hamblyn produziu uma versão fiel, literal e completa” que Stallybrass revisou, “tornando-a mais livre e fluente” sempre que julgou necessário. É importante apontar aqui mais uma vez a crença no papel da tradução

literal, entendida como uma técnica que permite o resgate do significado exato e fiel contido no original, e também a demanda por alterações na cópia considerada fiel para que ela se transforme em um texto mais apropriado para o público-leitor (Nabokov, 1990, p. viii). Assim, o produto final do primeiro estágio é, segundo Stallybrass (1970), um texto fiel mas pouco fluente, que necessita uma revisão (feita, neste caso, por outro profissional da tradução) para garantir a publicação de uma tradução mais próxima do público-alvo, que deixa o leitor em paz e leva o autor até ele (Schleiermacher, 2001). Tal aproximação se dá através da omissão, por exemplo, além de vários parágrafos e frases, de um capítulo inteiro em que Kundera discute o papel da música folclórica da Morávia³¹. Note-se que o discurso dos tradutores de *A brincadeira* é perpassado pela idéia de que será necessária a liberdade (ou menor fidelidade) em relação ao texto original para que a tradução seja fluente e, conseqüentemente, “publicável”.

A omissão do capítulo em que o folclore da Morávia é discutido justifica-se, segundo Stallybrass, pela preocupação com a produção de um texto mais próximo dos leitores a quem a tradução se destina. Na visão do tradutor, um capítulo dedicado à discussão de um traço da cultura local ocasionaria, provavelmente, o desinteresse de leitores estrangeiros e obstáculos à leitura causados pelo total desconhecimento de um aspecto particular de uma cultura específica. A atitude dos tradutores que omitem traços de uma cultura minoritária é criticada e classificada como um dos “escândalos da tradução” (Venuti, 2002). Entretanto, é inegável que a produção de uma tradução fluente através da aproximação do leitor-alvo (que causa muitas vezes o apagamento do estrangeiro) foi uma escolha freqüente entre tradutores. Na verdade, nos dias atuais também encontramos tradutores que defendem a aproximação do leitor. Erik Borten, tradutor profissional desde 1999, declara, em entrevista publicada no livro *Conversas com tradutores* (2003, p. 80-87), que “o acerto é quando o leitor consegue entender as idéias escritas, sem perceber que se trata de um texto traduzido, [...]. Um texto que não flui é um erro” (p. 85-86), e complementa: “o tradutor deve sair do seu pedestal e procurar adequar-se à realidade do seu leitor” (p. 87). Borten ratifica, no seu depoimento, a importância da fluência e da proximidade do leitor como

³¹ A Morávia é uma região da Europa central que forma hoje em dia a parte oriental da República Checa, onde se situa Brno, cidade natal de Kundera. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mor%C3%A1via>)

características da tradução apropriada. Tal transformação, entretanto, não foi aprovada por Kundera, conforme mostrarei em seguida.

Ao ler a tradução produzida por Hamblyn e Stallybrass (depois de sua publicação), Kundera não concordou com as omissões e externou sua insatisfação em carta publicada no *London Times literary supplement*, onde escreveu que “capítulos haviam sido encurtados, reescritos, simplificados, alguns omitidos. A seqüência de *flashbacks* foi alterada” (Kundera, 30/10/1969). Ou seja, o autor reclamava da falta de fidelidade ao texto original e, como veremos adiante, ao estilo que caracteriza o autor-modelo. Na mesma carta, um Kundera furioso apelava ainda para que os leitores ingleses não lessem o romance que classificou como resultado do trabalho de manipuladores (ibidem), uma traição, portanto, ao original (em tcheco).

A insatisfação explícita de Kundera provocou a publicação das respostas do editor e de um dos tradutores no mesmo suplemento literário. Nessas cartas, o editor esclarece que havia enviado uma carta à Kundera, pedindo permissão para a introdução das alterações, mas, diante da falta de uma resposta do escritor, resolveu realizá-las sem seu consentimento explícito. Apesar de concordar que um editor não está autorizado a alterar um original, o editor considera sua atitude justificada, pois ele tem a obrigação de “sugerir qualquer coisa que, na sua opinião, ajude a esclarecer a obra para o leitor” (MacGibbon, 06/11/1969). Na visão de MacGibbon, portanto, a adequação ao novo leitor-modelo é fundamental. Mas essa opinião não é, aparentemente, compartilhada pelo autor que reclama das omissões e das modificações que “traem” o original. A reação de Kundera provocou também a publicação de duas edições posteriores de *A brincadeira*, revisadas com base nas questões levantadas por ele. A primeira, lançada nos Estados Unidos em 1969 pela editora Coward-McCann, baseava-se na versão de Hamblyn e Stallybrass e respeitava a seqüência original, mas tornava o texto mais curto, para decepção do autor. A segunda, lançada em Londres em 1970 pela Penguin Books, incluía todos os capítulos na ordem original, mas ainda era, segundo Kundera (p. 319), “muito livre”. Mais uma vez, o escritor tcheco exige fidelidade ao original, sendo que agora, respeitada a forma, o autor enfatiza que o texto traduzido tem outro tipo de problema. De fato, Michelle Woods (2001, p. 208) aponta que as mudanças introduzidas nas diferentes edições da obra afetam a caracterização dos personagens.

Milan Kundera leu, então, a tradução para o inglês de dois trechos de *A brincadeira* traduzidos por Michael Henry Heim, professor norte-americano de Estudos Eslovacos, e publicados em um periódico especializado. A tradução agradou Kundera, que entendeu o trabalho de Heim como um gesto de solidariedade, já que o professor havia traduzido e publicado trechos omitidos nas versões anteriores. Assim, quando sua editora norte-americana decidiu publicar nova edição do romance em 1982, Heim foi escolhido para executar a nova tradução, e Kundera escreveu um prefácio onde definiu a edição como “a primeira versão válida e autêntica de um livro que fala de estupro e que foi tantas vezes, ele mesmo, violado” (p. 321). Noto aqui a importância da chancela do autor para o lançamento da nova edição, especialmente quando as anteriores já haviam causado tanta polêmica pública e também, mais uma vez, o apelo à confiança que uma tradução aprovada pelo autor pode despertar.

Observo também que Kundera utiliza a metáfora da violação para referir-se às traduções anteriores. Tal metáfora nos remete àquelas utilizadas por pesquisadores inseridos na área dos Estudos Culturais, que demonstram como a tradução tem sido vista como cópia inferior do original assim como a mulher, colocada às margens da sociedade ao longo dos anos (Munday, 2001, p. 131). A violação, um gesto criminoso, macula o original, marcando-o de forma profunda. É um ato ilegal que deverá ser evitado. Se as traduções anteriores de *A brincadeira* são comparadas pelo autor a uma violação, há aí uma condenação explícita e veemente. A meu ver, traduções desse tipo devem ser, portanto, evitadas, pois não respeitam as marcas do autor-modelo presentes no texto original.

A avaliação de Kundera nos remete também à discussão de Lawrence Venuti (2002), que considera como um dos escândalos da tradução a utilização de estratégias que neutralizam ou omitem referências culturais estranhas à cultura-alvo, na tentativa de apagar o estrangeiro do texto traduzido, conforme já mencionado. Também Milan Kundera reclama da exclusão de trechos – como o capítulo em que discute o folclore local – que apresentam valores da cultura-fonte. Outras avaliações tomam, entretanto, caminhos distintos. Em resenha publicada no jornal *The New York Times* sobre o romance *A brincadeira* na tradução de Hamblyn e Stallybrass, Michael Berman, professor do departamento de Línguas Eslovacas da Universidade de Harvard, afirma que *the translation succeeds quite*

well in reproducing the tone of the original, but omits whole sentences, paragraphs, and – in one instance – an entire chapter [...] Fortunately, The joke retains its bite even with the omissions (1970). Deve-se observar que a resenha foi escrita depois das cartas publicadas no *London Times literary supplement*. Assim, a discussão pode ter influenciado o resenhista, que não deixa, entretanto, de reconhecer que a tradução tem qualidades, apesar das omissões, pois “reproduz”, de certa forma, o original. Mas a história da tradução do romance *A brincadeira* continua. Em 1990, Aaron Asher, o novo editor de Kundera, propôs nova publicação e o escritor decidiu, então, examinar a tradução de Michael Heim cuidadosamente antes de autorizar mais uma edição. Ele verificou então que

as palavras eram, com frequência, muito distantes daquelas que havia escrito no original, a sintaxe também era diferente; havia erros em todas as passagens reflexivas; a ironia foi transformada em sátira; as vozes distintas dos personagens-narradores foram alteradas junto com suas personalidades (Ludvik, aquele intelectual pensativo e melancólico tornou-se vulgar e cínico [...]; [o tradutor] produziu o tipo de tradução que podemos chamar *tradução-adaptação* (adaptação ao gosto da época e do público-alvo, ao gosto, em última análise, do tradutor)). Essa é a prática normal hoje? É possível. Mas inaceitável. (Kundera, 1992, p. 322)

Mais uma vez, Kundera reclama fidelidade ao texto original e reprova uma prática de tradução que ele mesmo reconhece como comum: aquela em que a demanda por um texto fluente se sobrepõe a qualquer outro objetivo de uma tradução (como o diálogo intercultural, por exemplo) e faz com que a cultura estrangeira seja apagada. Além disso, aparentemente, não suporta ver suas escolhas serem, na sua opinião, desrespeitadas. Kundera, assim como Nabokov, aparentemente acredita que existe a possibilidade de escolhas que reproduzam com exatidão o significado original pretendido pelo autor.

Acredito ser essa a visão que o autor expressa em *The art of the novel* (2000). Para Kundera, “o autor determinado a revisar as traduções de seus livros se vê caçando hordas de palavras como um pastor atrás de um rebanho de ovelhas desgarradas – uma figura deprimente para ele mesmo, e ridícula para outros” (p. 121). Tão ridícula que Pierre Nora, editor da revista *Le débat* e amigo de Kundera, sugere que o autor escreva um dicionário pessoal para esclarecer o sentido que certos termos adquirem nos romances de sua autoria, sugestão que o escritor acata. O “dicionário” de Kundera, incluído em *The art of the novel*, deve ser parte de uma competência particular: a do leitor-modelo da obra do escritor tcheco. Além disso, o dicionário é visto por ele como uma possibilidade de aprisionar o

sentido das palavras que utiliza e assim diminuir a distância que separa o original da respectiva tradução. No dicionário, Kundera descreve desde contextos históricos e culturais de seus romances – como a Europa Central no século XVII –, ou as condições de produção que limitam a interpretação, até conceitos mais abstratos como, por exemplo, ironia, beleza e leveza. Acredito que, subjacente ao trabalho de elaboração do dicionário, está a crença em um significado que deve constituir um limite para a interpretação. Este não é um significado literal no sentido que Eco atribui ao termo, já que é um significado selecionado, por assim dizer, por Kundera.

Antes de dar prosseguimento à discussão acerca do caso de Kundera, quero ressaltar um dado bastante importante: o papel essencial da editora norte-americana Nancy Nicholas da Knopf Publishing Group. Michelle Woods (2006) destaca que muitos problemas apontados por Kundera resultaram do processo de edição da obra e não da tradução propriamente dita (p. 25). Na verdade, a causa que, segundo Woods, está no cerne de toda a polêmica que cerca as traduções da obra de Kundera é a busca por um texto fluente, acessível ao leitor estrangeiro, principal preocupação dos *editores*. Fica demonstrado claramente aqui que o processo de publicação de uma obra envolve etapas que estão fora do alcance do tradutor, com quem, como afirmei anteriormente, alterações são raramente discutidas. Entretanto, a responsabilidade pelo produto final – o texto traduzido – é atribuída ao tradutor que, como conseqüência, é tachado de traidor.

Kundera decidiu, depois do exame detalhado da tradução de Heim, revisar o texto junto com seu editor Aaron Asher e a nova edição foi publicada em 1992. Essa edição de *A brincadeira*, a quinta revisão, contém um posfácio onde Kundera explica o processo de tradução. Ele afirma que “em fotocópias ampliadas da quarta versão introduziu traduções palavra-por-palavra do original” sem, entretanto, omitir as escolhas fiéis dos tradutores anteriores da obra. A versão de 1992 é, pois, uma tradução executada a pelo menos dez mãos, já que inclui trechos traduzidos por três tradutores, além de Aaron Asher e do próprio Kundera. A versão definitiva é, na verdade, resultado do diálogo entre o autor, o original e as várias versões não-definitivas de *A brincadeira* publicadas anteriormente. A capa do romance traz impressa a inscrição *definitive version fully revised by the author*, expressando a autoridade inquestionável do autor sobre o texto traduzido. Woods (2001) também aponta para a intervenção de Kundera como o fator

preponderante para a qualificação da nova edição como a “definitiva” (p. 203) sem, contudo, indicar o poder advindo do processo de revisão, impresso na capa do romance. No meu entender, é a revisão do romance (processo que demanda e inclui a autotradução) que promove sua adequação a um novo público-leitor, inclusive porque este é, em geral, um estágio final e definitivo no processo de publicação de uma obra.

A 5ª versão de *A brincadeira* traz o autor dizendo a palavra final sobre sua obra, já que é ele quem escreve o posfácio sobre a tradução, ao mesmo tempo em que omite informações a respeito dos tradutores dos lugares mais visíveis do livro, tais como sua capa, por exemplo. Os nomes dos tradutores aparecem na nota do autor, onde Kundera aponta “a incapacidade do tradutor em produzir uma cópia à imagem e semelhança do original” (Filipova, 2005). Ou seja, Kundera enfatiza a infidelidade das traduções anteriores e a fiel precisão do novo trabalho. Creio, entretanto, que a fidelidade precisa ser relativizada, pois nem sempre o tradutor será fiel ao “original”.

Rosemary Arrojo (1993) discute uma resenha de Nelson Ascher, a réplica de Paulo Vizioli e tréplica de Ascher publicadas no jornal *A Folha de São Paulo* sobre a tradução de uma antologia bilíngüe da obra do poeta John Donne. Arrojo analisa os textos e, depois de discutir a visão essencialista do significado em que, segundo ela, se baseiam as opiniões emitidas por Ascher e Vizioli, conclui que “a tradução de um poema, ou de qualquer outro texto, inevitavelmente, será fiel à visão que o tradutor tem desse poema e, também, aos objetivos de sua tradução” (p. 24). Em artigo em que analisa o discurso sobre a adaptação, Cristina Carneiro Rodrigues também destaca que “a partir dos anos 1980 e 1990, partindo de diferentes pressupostos, [os estudos sobre a tradução] passam a salientar [...] a relatividade da fidelidade” (2005, p. 899). Será necessário, portanto, que nos perguntemos a que os tradutores em geral e autotradutores em particular são fiéis em suas traduções. Sendo o trabalho de autotradutores o objetivo principal desta tese, vejamos como a fidelidade é encarada.

Na visão de Nabokov, a fidelidade deve ser a característica dos textos traduzidos por tradutores profissionais, que deverão ser fiéis não só à “letra”, mas também às experiências do autor empírico que o texto pode trazer implícitas, enquanto o autotradutor é livre para alterar seu texto, adaptando-o ao leitor-modelo estrangeiro. Beckett, por sua vez, parece explicitar, através de sua prática

autotradutória, que procura ser fiel às suas expectativas de um texto burilado, perfeito. O caso de Kundera e a tradução de *A brincadeira* é, aparentemente, mais complexo, pois a editora entra em ação para demandar fidelidade às expectativas e ao conhecimento de mundo do público-alvo como os editores normalmente fazem. A princípio, somos informados de que Kundera não concorda com a demanda, pois julga que o texto traduzido deve ser fiel, única e exclusivamente, à manifestação linear do texto original. Mais adiante, no entanto, vou argumentar que essa opinião não corresponde ao que acontece na prática.

Assim, acredito que o público-leitor do texto traduzido espera que, quando o próprio autor executa a tradução, ele não introduza mudanças além daquelas que a travessia entre idiomas naturalmente acarreta. Entretanto, em artigo sobre a tradução de Milan Kundera publicado no *New England Review* (vol. 18, 1997), Alison Stanger afirma que a “tradução definitiva para o inglês, ostensivamente aquela que é a mais fiel possível, na realidade introduz muitas mudanças no texto original”. Também Lawrence Venuti (2002) se manifesta sobre o assunto, afirmando que Kundera “omite mais de cinquenta trechos, tornando o romance mais inteligível ao leitor anglo-americano, retirando referências à história tcheca e também alterando personagens” (p. 19). Segundo Stanger, as mudanças introduzidas por Kundera podem ser classificadas em três categorias: aquelas feitas porque não há equivalente em inglês para o termo original em tcheco; outras feitas por razões estéticas ou estilísticas; e, por fim, e mais relevantes na opinião de Stanger, aquelas que omitem referências que situam *A brincadeira* em território tcheco, em um determinado período histórico. Portanto, segundo Stanger, Kundera, responsável final pela edição revisada publicada em 1992, mantém mudanças que havia condenado nas traduções de David Hamblyn, Oliver Stallybrass e Michael Heim e parece fazer a *tradução-adaptação* que havia declarado inaceitável. Entretanto, Venuti e Stanger parecem desconhecer que houve, na verdade, duas edições distintas publicadas em tcheco, na antiga Tchecoslováquia.

Woods (2001) aponta para o fato de que a versão publicada em 1991 na antiga Tchecoslováquia apresenta alterações do mesmo tipo. Em outras palavras, Kundera também considerou necessárias alterações que aproximassem o romance do novo público-leitor tcheco, ou de um novo leitor-modelo, diferente daquele que havia impulsionado o processo de escrita da primeira edição. Portanto, Kundera

constrói um novo leitor-modelo com base em sua compreensão do público-leitor tcheco, que não é mais o mesmo quando a segunda edição é lançada. Igualmente importante é a constatação de que a revisão do romance publicado na Tchecoslováquia é feita com base na tradução para o francês que se tornou, depois do trabalho de revisão, o “original autorizado”. Esse *status* é, no entanto, temporário, já que depois do lançamento da nova edição tcheca, a edição em francês retorna ao posto de “tradução revisada pelo autor” enquanto a 2ª edição em tcheco é novamente promovida ao posto de original, texto-base para outras traduções. Note-se aqui que, no caso de Kundera, o papel de texto-fonte para traduções é, na verdade, uma função que será obrigatoriamente preenchida pelo texto revisado pelo autor e não necessariamente por aquele que ele produziu em primeiro lugar. Vemos que até hoje muitos dos romances escritos por Kundera e publicados em francês continuam a ser usados como texto-base para traduções.

É importante discutir também a segunda obra não-ficcional de Milan Kundera, intitulada *Os testamentos traídos* (Edições ASA, 1994). Na capa da versão publicada nos Estados Unidos, intitulada *Testaments betrayed* (1995), o resenhista nos informa que Kundera é um defensor apaixonado dos direitos do autor e do respeito devido à obra de arte e às intenções autorais. Ao ler o último capítulo do livro, que tem como título a frase “mas você não está na sua casa, caro amigo”, vejo que Kundera defende enfaticamente os direitos do autor como proprietário (que é) da obra. A frase foi escrita por Stravinsky em resposta a um maestro que queria fazer cortes no balé *Jeu de cartes*, de autoria do famoso compositor. Stravinsky proibiu os cortes e escreveu a frase em uma das cartas para o maestro. Kundera (1995) define o que, para ele, é o cerne da contenda: “o que está em jogo na disputa [...] são os direitos do autor Stravinsky; seus direitos morais; a ira de um autor que não suporta que qualquer outra pessoa brinque com seu trabalho” (p. 244).

Kundera define aqui aquela que é, a meu ver, a questão central de suas objeções às traduções de *A brincadeira*. Não me parece que o problema das traduções de Hamblyn, Stallybrass e Heim sejam as mudanças em si, especialmente se considerarmos que o próprio Kundera introduziu várias alterações no original em tcheco mostrando que a tradução significa uma oportunidade de reconstrução de seus trabalhos. De fato, o que aborrece Kundera são as modificações *não*-autorizadas, ou seja, o que está em jogo é a autoridade de

quem introduz mudanças. O que está implícito nas declarações de Kundera é que nem o tradutor nem o editor têm autoridade sobre o texto e, por isso, precisarão da autorização do autor ou, talvez, sempre precisarão trabalhar em estreita colaboração com o autor, este sim com direito de dizer quais serão os capítulos, parágrafos ou até mesmo palavras que podem ser incluídos, omitidos ou alterados.

Ao ressaltar que o tradutor não está na casa do autor quando traduz, Kundera, a princípio, sinaliza que a co-habitação jamais será possível. Entretanto, a revisão cuidadosa da tradução, feita pelo autor, promove, por assim dizer, a co-habitação, já que Kundera revisa os textos traduzidos por tradutores profissionais para as línguas que conhece (francês, italiano, alemão e inglês) (Kundera, 1992, p. 321) e suas revisões servem de base para traduções futuras. Na verdade, o escritor afirma que as versões francesas – as definitivas – deverão servir como base para outras traduções até que o autor termine a revisão definitiva das obras em tcheco (o que não aconteceu até o presente momento). Esse foi o caso de *O livro do riso e do esquecimento* (Nova Fronteira, 1987), traduzido para o francês, revisado por Kundera e depois retraduzido para o inglês por Linda Asher, atual tradutora das obras do escritor e que trabalha em estreita colaboração com ele. Destaco aqui que o “original autorizado” é marcado pela intervenção do autor, autoridade sobre a obra.

A revisão, processo ainda pouco debatido dentro dos Estudos da Tradução, tem um papel crucial na obra do autor tcheco, pois é nesse momento que decisões que determinarão o resultado final a ser impresso e publicado são tomadas. De fato, o revisor é um profissional determinante dentro do processo de tradução. É ele quem deve ver possíveis falhas e fazer alterações, nem sempre discutidas com o tradutor ou aprovadas por este antes da publicação.

O caso de Kundera é bastante rico e vejo que várias questões são levantadas pelo autor-tradutor-revisor. Observo que é a intervenção deste profissional, no exercício de um papel triplo, que produz a tradução “correta”, pois as outras traduções, feitas por tradutores, eram, segundo Kundera, reduções do original e transformações inaceitáveis. Enfatizo que as transformações eram consideradas inaceitáveis do ponto de vista do autor do original, que acreditava que seu estilo precisava e podia ser traduzido, isto é, as marcas do texto original podiam ser mantidas. Contudo, se essas marcas eram mantidas pelos tradutores, elas eram consideradas inaceitáveis pelos editores. É inegável, portanto, que o fato de

Kundera ter alcançado consagração internacional, ou a chamada “existência literária” (Casanova, 2002), deu a ele poder para exigir que o texto traduzido seja aprovado por ele, o autor. Note-se ainda como a tradução para o francês, a autotradução e a tradução em colaboração foram também etapas no processo de “literarização” da obra de Milan Kundera. E ainda, como a tradução para o francês, a princípio, foi fundamental para que Kundera alcançasse a consagração fora das fronteiras de seu país de origem.

Finalmente, destaco a questão ética, não discutida em relação a este caso. Entretanto, a carta de um leitor de *A brincadeira* na sua primeira edição em tcheco chama a atenção para a questão. Depois de ressaltar que a controvérsia sobre o texto traduzido para o inglês levanta “questões fascinantes”, H. G. Alexander pergunta se esse texto deve ser apresentado ao público-leitor como uma tradução (13/11/1969) e afirma que os editores devem indicar o tipo de material que oferecem aos leitores. Considero que H. G. Alexander expressa uma questão importante e, a meu ver, sinaliza que as autotraduções devem, antes de mais nada, ser assumidas inicialmente como aquilo que efetivamente são: textos traduzidos por seus próprios autores, informação que não pode, no meu entender, ser escondida do leitor. Qualquer outra questão sobre a autotradução será posterior (a) e dependente (de) essa resposta.

3.5.4

O caso do autotradutores catalães

A revista *Quimera*, publicada em janeiro de 2002, traz relatos dos autores catalães Carme Riera, Francesc Parcerisas, Antoni Marí e Lluís María Todó e do escritor galego Alfredo Conde, além de um artigo em que Julio César Santoyo traça um panorama do “universo da autotradução” (Poch, 2002, p. 9). É este o material que serve de fonte para minha análise do trabalho dos autotradutores originários da região da Catalunha, na Espanha. Considero, por razões que apontarei em seguida, que o caso catalão é diferente dos de Beckett, Nabokov e Kundera.

Na Catalunha e na Galícia, regiões onde o catalão e o galego são idiomas oficiais e onde o castelhano é a segunda língua da maioria da população, a autotradução é uma prática bastante comum (Santoyo, 2002, p. 30). Como afirma

o escritor catalão Lluís María Todó, o bilingüismo, condição que caracteriza a maioria dos cidadãos da Catalunha, propicia a prática dessa modalidade da tradução (2002, p. 18). Nos relatos dos autotradutores que citei acima há sempre a referência à pré-condição proposta por Jung (2002), mas eles ressaltam outros aspectos da atividade. Vejamos, então, quais são esses aspectos e como aproximam ou distanciam esse grupo de outros autotradutores.

A intraduzibilidade da literatura é destacada por Carme Riera, que acredita que é impossível traduzir a “manipulação lingüística” que caracteriza a linguagem literária (2002, p. 10). Assim, Riera opta pela reescrita, entendida no caso dos escritores catalães como a “reinvenção” do original pelo autotradutor. Nesse processo, o autotradutor busca outros recursos lingüísticos que lhe permitam contar “de uma forma diferente” a mesma história que contou no original (p. 12). Vejo aqui que a impossibilidade reside na crença da tradução como reprodução exata de significados e, se essa reprodução é impossível, a saída é então registrar na manifestação linear do texto traduzido marcas que não demonstram a proximidade com a manifestação linear do texto original. Considero importante também apontar que, diferentemente de Samuel Beckett, que via o produto de seu trabalho como tradução, Riera o classifica de forma distinta. Ainda que não explicita sua crença, a “forma diferente” que Riera encontrou para contar a mesma história só pode resultar em um produto de *status* diferente. Entretanto, julgo importante ressaltar que toda tradução “conta a mesma história de forma diferente” e é resultado de manipulação lingüística, a qual não é, contudo, ilimitada. Considero importante ressaltar finalmente que o termo reescrita é usado por Riera de forma diferente daquela usada pelo famoso teórico da tradução, o belga André Lefevere. Para o teórico, a tradução é um dos tipos de reescrita que abrange ainda a seleção de textos para antologias, a historiografia, a organização de obras de referência e a crítica literária (1992, p. 4). Em outras palavras, a reescrita envolve as práticas que fazem circular o capital cultural. Esclareço que, nesta tese, o termo reescrita é usado na mesma acepção da catalã Carme Riera, já que julgo que esta é recorrente nas pesquisas e relatos sobre a autotradução. Mas voltemos ao caso dos escritores catalães e a visão que transparece em seus relatos sobre o processo de traduzir o próprio original.

O *status* do texto traduzido pelo próprio autor como um texto que não é uma tradução *stricto sensu* perpassa os relatos dos autotradutores catalães. Lluís María

Todó, por exemplo, afirma explicitamente que seu agente tem instruções para considerar a versão em castelhano (que seria vista como a tradução) tão original quanto a versão em catalão ao negociar a publicação de seus romances em outros países (2002, p. 19). O texto catalão e o castelhano se confundem porque o produtor de ambos é o mesmo sujeito, que tem autoridade para declarar que eles são originais, e, portanto, que o texto castelhano (autotraduzido) é diferente de outras traduções propriamente ditas. Como já vimos no caso de Kundera, as traduções para o francês têm o *status* temporário de texto-fonte obrigatório para outras traduções. Todó, por sua vez, garante ao texto por ele traduzido o *status* permanente de original.

A garantia é dada por Todó porque ele tem autoridade para afirmar que os textos por ele produzidos são originais. É a autoridade que serve também como razão para o “direito à livre criação” que tem o autotradutor (Parcerisas, 2002, p. 13), para a atuação “com liberdades” (p. 13) e para atuar com “liberdade que não teria se estivesse traduzindo obra alheia” (Todó, 2002, p. 19) e que “um tradutor de ofício não poderia permitir-se sem que o acusassem de traidor” (Marí, 2002, p. 16). De fato, as liberdades a que se referem os autotradutores – omissão ou redução de frases, parágrafos e capítulos, a produção de descrições menos prolixas – são freqüentemente consideradas traições ao original. O caso de algumas traduções de Machado de Assis, com capítulos omitidos ou simplesmente unidos a outros capítulos, ilustram as “traições” (Hatje-Faggion, 2004) cometidas por tradutores profissionais que, na provável tentativa de tornar a leitura mais fluente, acabaram transformando de uma forma bastante significativa a estrutura dos textos-base e causaram impacto negativo, especialmente entre leitores profissionais brasileiros que comparam os originais às traduções. Enfim, vejo que se o produto de uma tradução feita por um tradutor pode ser considerado uma traição, o resultado do trabalho do autotradutor é uma obra que mantém com a primeira versão uma relação de autonomia, apesar de a ela permanecer “unida” por meio de um universo ficcional semelhante e de uma “fonte” comum. Vejo ainda que a autotradução contém marcas da presença do autor, representadas nas suas “liberdades” ao traduzir seu próprio texto. Evidentemente, essas marcas podem também ser creditadas ao trabalho do tradutor. Contudo, a liberdade do autor é garantida por sua autoridade sobre os textos que produz, enquanto a liberdade do tradutor é cerceada.

A fidelidade é outro dos temas a que se dedicam os autotradutores em seus relatos publicados na revista *Quimera*, em que defendem a fidelidade a suas intenções. Antoni Marí (2002), por exemplo, afirma que “pretendeu que a língua de chegada fosse fiel à vontade do autor” (p. 15). Alfredo Conde (2002) acredita que “ninguém [além do autor] pode saber melhor o que quis dizer” (p. 24). Lluís María Todó (2002) descreve a sensação de, no momento da tradução, ter se situado “num ponto anterior à enunciação lingüística” (p. 19), um ponto que o tradutor pode *imaginar* através da leitura do texto, mas onde não pode efetivamente estar (como o autor, na opinião de Todó, pode). Evidentemente, tal situação especial do autor que traduz o próprio texto dá a ele um *status* singular: o de único possível conhecedor das intenções originais. Por outro lado, a situação especial do autor confere à tradução o caráter de perda inevitável ou, como destaca Carme Riera, de impossibilidade, pois o tradutor está condenado ao acesso a um material que não é o original “verdadeiro”. Sendo o autotradutor também um indivíduo bilíngüe, é natural que seja considerado um tradutor privilegiado (Tanqueiro, 2002). Considero inegável que essas visões contribuem para devolver, por assim dizer, o autor ao lugar de fonte única de explicações sobre a obra, além de colocá-lo em posição de total superioridade em relação ao tradutor, porque é o autor do original e tem autoridade sobre este. Essas visões contribuem ainda para a visão de tradução como uma tarefa impossível e sempre imperfeita, pois nenhum tradutor jamais será capaz de ter acesso às mesmas fontes que o autotradutor tem, como discuti anteriormente ao analisar as teses de Tanqueiro e Jung (v. seção 3.4 e 3.5).

A idéia de superioridade do autor e do original em relação ao tradutor e à obra traduzida se repete explicitamente nas palavras dos autotradutores discutidos nesta seção. Carme Riera (2002) afirma que “traduzir é, sem dúvida, perder” (p. 11). Alfredo Conde afirma que quando traduz perde “um tempo precioso, pois poderia estar se dedicando a escrever outros romances, a construir outros mundos” (2002, p. 25). Ambos, no entanto, acham uma solução para o impasse diante do qual se encontram: a reescrita. Vedada ao tradutor, a reescrita é vista como a única possibilidade de apresentação de um texto fiel às intenções do autor a uma comunidade de leitores estrangeira. É durante a reescrita que o autor poderá usar outros recursos lingüísticos que o tradutor deverá, por outro lado, evitar.

Os relatos que informam esta discussão contribuem para a compreensão da tradução e da autotradução como atividades distintas. Além da liberdade, do acesso à intenção original e da conseqüente superioridade dos textos autotraduzidos, o autor promove ainda alterações no original motivado pelo exercício simultâneo de escrita original e tradução. Para Riera (2002) a tradução proporciona um momento de distanciamento entre ela mesma e o original, e a transforma em “uma leitora crítica do próprio texto” (p. 12). O resultado da distância é a variação do original com a incorporação de alterações sugeridas pelo próprio processo de tradução. Francesc Parcerisas (2002) aproveita o processo de tradução para “calibrar”, especialmente, as escolhas lingüísticas do original (p. 13). Antoni Marí (2002) também atribui à autotradução a oportunidade de analisar e criticar o original “com um rigor e uma precisão que permitia e exigia revisá-lo de novo” (p. 16). Assim, vejo que o processo de escrever e traduzir simultaneamente alimenta o processo de criação ao causar um distanciamento entre o autor e o original e proporciona a revisão cuidadosa ou a lapidação que antecede o processo de publicação. Entretanto, diferentemente de uma revisão posterior – aquela feita pelo revisor profissional –, o processo de escrever e traduzir simultaneamente provoca mudanças significativas em vários aspectos do texto. Como discuti no capítulo anterior e em seções deste capítulo, a colaboração entre autores e tradutores provoca por vezes a revisão do original. Entretanto, essa revisão se dá depois de um original já publicado e lido por uma comunidade de leitores que poderá detectar possíveis alterações, analisá-las e criticá-las. Ou seja, a revisão nesse caso é um processo aberto, por assim dizer. Já no caso dos autores catalães que escrevem e traduzem simultaneamente a própria obra, a lapidação do original é motivada pela leitura crítica do mesmo, a revisão é anterior à publicação do romance, e a tradução integra o processo de criação. Deste não participam as análises e críticas de leitores profissionais, posteriores à publicação do original.

Finalmente, observo que o conflito lingüístico é também ressaltado por Carme Riera e Alfredo Conde. Riera destaca que o público castelhano “não entende por que indivíduos bilíngües usam a língua ‘inferior’ para criar” (2002, p. 12). Ela ressalta ainda que os habitantes das regiões da Espanha onde o castelhano é a língua oficial não consideram a produção literária dos autores catalães e não compreendem as razões que fazem autores que são capazes de escrever em castelhano – a língua, no caso, vista como “superior” – optarem pela escrita em

uma língua “inferior” que atinge um círculo restrito de leitores. Assim, a autotradução é uma questão de sobrevivência em um universo literário maior do que a região geográfica que abriga os autores da Catalunha. Por outro lado, há ainda a questão política da opção por uma língua que é também aquela em que habitantes da região da Catalunha se expressam, uma língua que é parte da identidade do povo catalão. A tradução para o castelhano reforça, acredito, o *status* do castelhano como a língua estrangeira.

Alfredo Conde, natural da Galícia, fornece outra perspectiva para a compreensão da autotradução (para o castelhano, em especial) nessa região. Ele afirma que ela é vista como traição, já que na Galícia o povo deveria ser forçado a ler em galego. Dessa forma, a tradução (para o castelhano) executada por tradutores profissionais é uma prática contrária aos interesses daqueles que defendem o galego como idioma oficial, e a autotradução é ainda mais nociva na medida em que os textos traduzidos pelos próprios autores são vistos por leitores profissionais como produções autônomas e independentes entre si. Em tempos de globalização, é interessante refletir sobre essa visão política da língua. Ao mesmo tempo em que mais e mais obras de diferentes autores são traduzidas atualmente, um povo concentrado em uma região específica e falante de uma língua minoritária argumenta que a tradução pode ser uma arma letal para o idioma nativo e, por isso, deve ser exercida “com moderação”. Conde não reflete sobre o tema em profundidade (e esse não é o objetivo de seu relato), mas ele mostra que o caso dos autotradutores galegos pode ser semelhante ao dos poetas-autotradutores escoceses, exposto a seguir.

3.5.5

O caso dos autotradutores escoceses

Diferentemente da Catalunha, onde os habitantes usam o catalão em situações do cotidiano, mas também no comércio, na educação e na cultura, a Escócia é caracterizada, como afirma Christopher Whyte, por um “nacionalismo marcado pela ausência de qualquer componente significativo de lealdade lingüística” (2000, p. 180). Whyte argumenta que a população escocesa em geral não demonstra o “menor interesse” (ibidem) no estabelecimento do gaélico-escocês como língua oficial no país, e assim ela era até recentemente falada por

apenas 60.000 habitantes da Escócia (p. 179). Corinna Krause (2005), estudiosa do fenômeno da autotradução na Escócia, afirma ainda que “escrever em gaélico significa escrever em uma língua minoritária” (p. 1), condenada por muitos a tornar-se uma “língua morta”, e pertencer a um polissistema literário minoritário no contexto da língua inglesa (ibidem). Destaco desde já que o conflito lingüístico existe, mas o estabelecimento do gaélico-escocês como idioma oficial não é um objetivo da população escocesa em geral. Algumas conseqüências emergem dessa situação.

Em primeiro lugar, é evidente que o número reduzido de falantes do gaélico-escocês implica, necessariamente, um público-leitor reduzido. Em conseqüência, a publicação de textos escritos nesse idioma sofre resistência da parte de editores escoceses. Em segundo lugar, há também um número reduzido de tradutores de e para o gaélico-escocês. Como a tradução é, reconhecidamente, um fator importante para o alcance de um público-leitor maior, poetas escoceses que escrevem originalmente em gaélico-escocês são “forçados” à autotradução. Como afirma Whyte (2002), a autotradução é “sempre feita sob coação” (p. 67) pelas circunstâncias em que os poetas escoceses estão inseridos. Em uma atitude de protesto, de certa forma, e de reação a essa situação, atualmente Whyte recusa-se a traduzir seus próprios textos. Vejamos as razões que o levaram a tal decisão.

Krause (2006) descreve o que ela denomina a “cultura da tradução” (p. 1) na Escócia atual, onde as edições bilíngües, que contêm o poema em gaélico-escocês ao lado do poema em inglês, são freqüentes. Como já vimos, o número reduzido de tradutores faz com que os poemas em inglês sejam quase sempre autotraduções. Os resultados desse tipo de publicação são variados, mas parecem causados pelo mesmo motivo principal: a ilusão da equivalência absoluta entre os dois textos (p. 8) reforçada pela publicação bilíngüe. Assim, os poemas autotraduzidos para o inglês são vistos como originais, pois foram produzidos pelo mesmo indivíduo. O poema “original”, escrito em gaélico-escocês, é, em conseqüência, quase ignorado pelo público-leitor que, em sua maioria, não é competente nesse idioma.

Resultam desse tipo de publicação, além do apagamento das diferenças entre original e tradução e em primeiro lugar, a visão de que os originais são supérfluos (Whyte, 2002, p. 69), o enfraquecimento da credibilidade do processo de escrita original (Whyte, 2000, p. 183) e do próprio *status* do original (Krause, 2005, p. 5).

Além disso, conseqüências mais gerais incluem ainda a atitude de recusa à aprendizagem do gaélico-escocês (p. 70) (pois ele não é necessário). A autotradução é, portanto, vista como predatória na Escócia atual por um grupo de leitores profissionais (os acadêmicos engajados na luta por uma língua nativa da Escócia), pois, associada à publicação em edições bilíngües, faz o texto original e, ainda mais importante, a língua em que ele foi escrito parecerem desnecessários. É vista como inimiga por esses mesmos leitores profissionais, porque é uma força contrária à tentativa de estabelecimento do gaélico-escocês como idioma do cotidiano, das transações comerciais, da educação, e à construção de uma literatura nacional, distinta da literatura inglesa. Considero ainda que fica evidenciado aqui um conflito de interesses e objetivos entre leitores profissionais e não-profissionais.

É importante destacar a visão da autotradução como possibilidade de criação de um texto autônomo e independente daquele que lhe é anterior: o suposto original em gaélico-escocês. De fato, há casos de textos autotraduzidos que adquirem *status* canônico. Como vimos anteriormente, as obras autotraduzidas de Beckett e Nabokov, por exemplo, foram canonizadas no polissistema literário a que se destinavam. Seus textos são tidos como produções originais, recebidos como obras originais pelo público-leitor profissional e oferecidos, por vezes, como originais ao público-leitor não-profissional. Entretanto, o caso dos poetas escoceses diferencia-se destes porque, na Escócia, a autotradução e a publicação de edições bilíngües motivam o apagamento do original. Como mostrei anteriormente, a primeira edição bilíngüe de uma obra de Samuel Beckett foi lançada recentemente, mas não é provável que isso motive o apagamento de qualquer um dos textos. A meu ver, além da consagração internacional alcançada por Beckett, o fato de que as duas línguas envolvidas (o inglês e o francês) são majoritárias e que os polissistemas literários inglês e francês são fortes contribui para que, com efeito, um interesse ainda maior no contraste entre as duas obras seja despertado, visando uma melhor compreensão do processo (auto)tradutório do escritor francês. Mas voltemos ao caso dos poetas escoceses.

É importante destacar que a publicação das autotraduções para o inglês em edições bilíngües não é apenas predatória ou inimiga, pois ela contribui, de fato, para a “ampliação do público-leitor de textos gaélicos e ajuda a leitura por aqueles que ainda não têm competência suficiente em gaélico” (Krause, 2006, p. 2). Esses

são os argumentos usados por autores e editores que defendem esse tipo de publicação. Considero impossível negar ainda que a tradução é essencial no momento não só para que autores inseridos no polissistema literário escocês alcancem alguma expressão fora da Escócia, mas também dentro do próprio país. Sendo a tradução imprescindível, Krause (2006) sugere “formas de resistência à ilusão de equivalência absoluta” (p. 10) que a autotradução, associada à publicação de edições bilíngües, ajuda a fomentar, tais como: (i) a tradução feita em colaboração com tradutores e a referência explícita ao processo de tradução; (ii) a tradução para outras línguas além do inglês, que forçaria a atuação de outros tradutores (e não dos próprios autores); e, até mesmo, (iii) a não-tradução (p. 10). Krause cita o caso de Christopher Whyte que “decidiu abandonar a autotradução e passou a publicar seus poemas em edições monolíngües ou trabalhar colaborativamente quando as traduções são necessárias” (p. 3).

Observo que a visão que perpassa o discurso dos poetas e pesquisadores citados nesta discussão acerca do caso escocês é a da autotradução como impedimento para a construção de uma identidade nacional. Em publicações bilíngües, que fomentam a crença na equivalência absoluta, ela chega a transformar-se em sério obstáculo para o desenvolvimento do gaélico-escocês, uma língua em que praticamente inexitem a escrita em prosa e um vocabulário filosófico e técnico de forma geral, e que é usada corretamente apenas por uma minoria entre estudantes universitários e pessoas idosas (Krause, 2005). O caso dos poetas escoceses assemelha-se até certo ponto à situação dos escritores catalães, pois em ambas as situações a tradução é necessária para a ampliação do público-leitor e serve à afirmação do idioma como língua de identidade nacional. Entretanto, se o catalão já atingiu um *status* dentro da Catalunha que permite a existência do que se pode chamar de um público-leitor catalão (ainda que restrito), o mesmo não acontece na Escócia, onde a tradução é necessária como ponte entre os próprios escoceses.

Observo, finalmente, que a manutenção do *status* de inferioridade geralmente atribuído ao texto traduzido é conveniente para aqueles escritores que defendem a instituição do gaélico-escocês como idioma oficial *de fato*.

Após terminar a discussão acerca da autotradução com base em teses defendidas recentemente, e outras em andamento, e também nos casos de Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Milan Kundera e dos autotradutores catalães e

escoceses, passo agora a apresentar o caso da autotradução tal como praticada por João Ubaldo Ribeiro. As teses e casos discutidos até aqui iluminarão a discussão inédita sobre o caso do escritor brasileiro.