

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Traducció i d'Interpretació
Programa de Doctorat:
Teoria de la Traducció

AUTOTRADUÇÃO:

Autoridade, privilégio e modelo
(tomo 1: estudo)

Tese de doutoramento apresentada por
Helena Tanqueiro

Dirigida por
Professor Doutor Francesc Parcerisas i Vázquez

Bellaterra, Barcelona, Janeiro de 2002

O trabalho do tradutor é feito de hesitações,
assim com o trabalho do escritor.

O escritor traduz-se a si mesmo
como se fora outro,
o tradutor escreve o outro
como se fosse ele mesmo.

(Pablo de Santis)

Índice

0. Introdução	i
1. Tradução e teoria da tradução literária	1
1.1. Reflexões gerais	2
1.2. Apontamentos sobre a tradução literária	7
1.2.1. Sobre o acto de traduzir	8
1.2.2. Sobre a relação autor-tradutor	11
1.2.3. Sobre a relação tradutor-obra	16
1.2.3.1. O tradutor e a leitura da obra	16
1.2.3.2. O tradutor e a sua escrita da obra	18
1.3. Métodos de investigação em Tradução Literária	21
2. A autotradução dentro da teoria da tradução literária	37
2.1. O conceito de autotradução	37
2.2. O autotradutor como tradutor	43
2.3. O autotradutor: um tradutor privilegiado	50
2.4. <i>Case-studies</i> : Características das obras seleccionadas	53
2.4.1. Antoni Marí: <i>El Camí de Vincennes – El Camino de Vincennes</i>	55
2.4.2. Eduardo Mendoza: <i>Restauració – Restauración</i>	57
2.5. Análise comparativa entre original e autotradução	61
2.5.1. <i>El Camí de Vincennes – El Camino de Vincennes</i>	61
2.5.1.1. Reflexões do autor sobre a sua tradução	61
2.5.1.2. Exemplos retirados do texto e da (auto)tradução	63
2.5.1.3. Comentários sobre a (auto)tradução	74
2.5.2. <i>Restauració – Restauración</i>	76
2.5.2.1. Aspectos circunstanciais relativos ao texto original e à tradução	76
2.5.2.2. Exemplos retirados do texto e da (auto)tradução	77
2.5.2.3. Comentários sobre a (auto)tradução	94
2.6. Resumo (Conclusões)	97

3. O autor como tradutor (de referentes culturais) dentro da teoria da tradução literária	101
3.1. Reflexões gerais	101
3.2. O conceito de 'marca cultural'	104
3.2.1. Enquadramento teórico	104
3.2.2. A competência cultural	122
3.2.3. Proposta de definição operacional de marca cultural.....	125
3.3. O autor: tradutor de referentes culturais	134
3.4. Características das obras seleccionadas	139
3.4.1. Antonio Tabucchi: <i>Sostiene Pereira</i>	140
3.4.2. Obras de apoio:	142
Tabucchi: As traduções para português, espanhol e catalão de <i>Sostiene Pereira</i>	142
Tabucchi: <i>Requiem</i> e suas traduções para espanhol e italiano	143
Eduardo Mendoza: <i>Restauració – Restauración</i>	144
Mendoza: <i>La ciudad de los prodigios</i>	144
3.5. Análise comparativa do tratamento dos referentes culturais	147
3.5.1 Formas de tratamento	148
3.5.2 Nomes próprios	160
3.5.3 Topónimos	162
3.5.4 Referentes Gastronómicos	174
3.5.5. Referências Culturais Diversas	184
4. Conclusões Finais	197
Bibliografia	207
Anexos	216

0. Introdução

O presente trabalho tem como principal objectivo propor um novo acesso para o estudo da tradução no âmbito da Teoria da Tradução Literária.

Nesse sentido decidimos abordar uma temática pouco estudada e que se nos afigurou de especial interesse, a das traduções realizadas pelo próprio autor, ou seja, a autotradução que, por motivos que se prendem sobretudo com as línguas que dominamos, decidimos limitar às línguas próximas.

Para proceder ao nosso estudo partimos das seguintes questões fundamentais:

- poder-se-á considerar um autotradutor como tradutor?
- o que é que define uma autotradução?
- até que ponto estes textos autotraduzidos se constituem como válidos para o estudo tradutológico?
- que dados fornecem em termos das principais questões que se levantam no âmbito da Teoria da Tradução Literária?
- em que medida se diferenciam de outras traduções literárias?
- até que ponto a autoridade de autor interfere na liberdade de tradutor?
- que dados nos facilitam sobre o processo da tradução?
- até que ponto obras cujo universo ficcional se encontra situado numa cultura diferente da da língua e cultura original revelam que os autores, sendo bilingues e biculturais, actuam como tradutores no âmbito do próprio original?

Com vista a podermos situar a nossa investigação no campo dos estudos científicos em tradução, tomámos como ponto de partida o esquema teórico de Holmes que nos fornece uma panorâmica, ainda hoje, plenamente actualizada. Centrámos-nos essencialmente no âmbito dos “Descriptive Translation Studies” que nos permitia orientar o nosso estudo para o produto (autotradução) mas também verificar até que ponto poderíamos obter dados sobre o processo (ponto 1.3). Optámos por seguir uma metodologia empírica baseada no estudo de casos particulares, “case-studies” (2.4).

Assim, procurámos primeiramente definir o conceito de autotradução e determinar o papel que desempenha dentro da Teoria da Tradução Literária (2.1) e depois verificar se o autotradutor actuava essencialmente como tradutor (ponto 2.2), até que ponto a sua autoridade enquanto autor e a sua dupla qualidade lhe conferiam um estatuto de “tradutor privilegiado” (ponto 2.3).

No sentido de realizar uma primeira confirmação da validade da nossa proposta, procedemos ao estudo comparativo entre original e autotradução da obra *El camí de Vincennes* e posteriormente comparámo-lo com a análise entre original e autotradução de um outro tipo de obra narrativa, *Restauració*, por nós seleccionadas uma vez que possuíam as características adequadas aos objectivos da nossa análise (2.4).

Com vista a comprovar se em determinados casos de obras originais, que do ponto de vista tradutológico podem ser consideradas “sui generis”, os autores já realizam tarefas de tradutor (3.3) durante o próprio processo de escrita da obra, delimitámos o estudo aos referentes culturais pelo que fomos levados a definir de modo operacional o que entendemos como marca cultural numa obra literária (3.2.3). Sempre tendo em vista verificar a pertinência da nossa hipótese, recorremos à análise de uma obra que se constituía como um exemplo prático, *Sostiene Pereira* (3.4.1) apoiando-nos paralelamente em outras entre as quais se contam as respectivas traduções analisadas não com intenção crítica mas fundamentalmente para comparar resultados que pudessem assegurar a validade da primeira (3.5).

Decidimos incluir em anexo as análises que constituíram o ponto de partida para o nosso estudo global no sentido de poderem ser consultados outros exemplos que não utilizamos no nosso trabalho e de poderem ajudar a uma melhor compreensão das obras na sua globalidade.

Procuramos nas conclusões finais sistematizar os resultados mais destacados da nossa análise e neles encontrar respostas para as questões que se nos colocavam ao início. No entanto, o que pretendemos fundamentalmente é que possam dar cumprimento ao nosso objectivo principal, demonstrar que se trata de um caminho que pode constituir um possível acesso a conhecimentos no âmbito da tradução literária, mais além das limitações deste trabalho.

1. Tradução e teoria da tradução literária

Ludwig Fulda na sua reflexão sobre "Die Kunst des Übersetzens" ("A Arte de Traduzir") fazia já referência em 1904 a um dos pontos cruciais que tem que ver com o papel extremamente complexo que encerra a função do tradutor. Dizia ele: "O facto da tradução não se poder incluir nem entre as artes reprodutivas nem entre as produtivas, mantendo-se precisamente no meio de ambas, concede à tradução uma situação peculiar. Não é uma arte meramente produtiva dado que não segue a livre inspiração. Tem como empresa recriar o que já foi criado. Mas também não se trata de uma arte meramente reprodutiva pois não tem de representar a obra a recriar, tem de transformá-la." Continuando o seu raciocínio, Fulda compara o tradutor com o copista chegando às seguintes conclusões: "No entanto, dele se afasta o tradutor pela parte produtiva, ao fazer ressurgir a obra de arte original não só num novo exemplar mas também num material totalmente distinto. Desta determinação conceptual se conclui que o tradutor se confronta com uma tarefa cuja complexidade não possui termo de comparação, nem entre as artes produtivas nem entre as reprodutivas."¹

Creemos que Fulda põe o dedo na ferida no que diz respeito ao papel do(a) tradutor(a). Não sendo nem o autor da obra nem o seu copiador, encontra-se numa posição peculiar que a Teoria da Tradução tem vindo a debater ao longo dos tempos.

Analisando atentamente as palavras de Fulda podemos deduzir que a tradução literária não se situa num ponto da linha contínua que vai desde a produção até à reprodução, que se trata de uma arte independente com características próprias, específicas. Essa visão linear do processo de tradução literária reflecte-se ao longo da história da tradução em duas linhas fundamentais de pensamento, uma mais filosófica, mais teórica e que poderíamos designar mais normativa, que define como deve ser uma boa tradução; e uma outra mais analítica, mais baseada no produto e cujos argumentos vão na linha dos estudos descritivos e da crítica da tradução. Em síntese, ambas partem do que Ronald Knox citado por George Steiner refere como as duas questões fundamentais que se têm vindo a colocar ao longo de milhares de anos de história da tradução: "Que deve predominar, a versão literária ou a versão literal?;

¹ FULDA, L. (1904): "Die Kunst des Übersetzens". In: *Aus der Werkstatt*. Cotta; Stuttgart; Berlin. In: VEGA, M. A. (ed.) (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra. (p. 281.)

Possui o tradutor liberdade de exprimir o sentido do original através do estilo e forma que escolher?"²

1. 1. Reflexões gerais

Em ambos os casos anteriormente referidos, as diferenças teóricas que se podem observar dependem, na nossa opinião, essencialmente do ponto que os teóricos escolhem para posicionar a tradução e se posicionarem perante ela nessa linha contínua que vai desde a arte produtiva até à arte reprodutiva e que poderíamos esquematizar do seguinte modo:



Se do ponto de vista teórico se situa a tradução aproximadamente ou meramente como uma arte reprodutiva então as conclusões têm de levar a afirmações como as de, entre outros, Stevenson que compara a tradução com a parte detrás das tapeçarias “a translation is like the wrong side of a piece of tapestry” , tal como séculos antes já tinha afirmado Cervantes de maneira muito mais poética: “me parece que el traducir de una lengua a otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz”; Schopenhauer que afirma: “toda a tradução (literal) não tem vida, o seu estilo não é natural e a tradução livre não passa de um *à peu près*, quer dizer, é incorrecta”; Nabokov que no seu poema “On Translating Eugene Onegin” escreve: “What is translation? On a platter/ A poet's pale and glaring head, / A parrot's screech, a monkey's chatter, / And profanation of the dead.”³, ou Ortega y Gasset que na sua obra “Miseria y esplendor de la traducción” afirma criticando as traduções em geral: “Traducimos en un sentido impropio de la palabra: hacemos, en

² KNOX, R. (1957): *On English Translation*. New York: Oxford University Press. In: STEINER, G. (1980): *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica. (p. 275)

³ NABOKOV, V. (1955): “Problems of Translation. *Onegin* in English”. *Partisan Review*, XXII. In: STEINER, G. (1980): *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica, (p. 276).

rigor, una imitación o una paráfrasis del texto original. (...) Hasta ahora casi no se han hecho más que seudotraducciones.”⁴ Um caso extremo desta perspectiva é defendido por Dom Quixote que equipara a tarefa do tradutor à de um mero copista: “¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas! Pero, con todo esto, me parece que el traducir (...) de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen (cap. LXII).”

Outros autores e teóricos posicionam-se no outro extremo. Podemos começar precisamente por Cícero que já afirmava ao referir-se às suas traduções de Ésquilo e de Demóstenes: "Nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis iisdem et carum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non pro verbo verbum necesse habui reddere, sed genus omnium verborum vimque servavi. Non enim me ea adnumerare lectori putavi oportere sed tamquam adpendere.”⁵, passando por Horácio - que defende na sua “Arte Poética” que o tradutor escrupuloso não deve preocupar-se em verter palavra por palavra: "Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres" - e por Lutero (“rem tene, verba sequuntur”), até autores contemporâneos como Borges ou Octavio Paz (cujas afirmações sobre a tradução como criação são do conhecimento de todos), e teóricos como Meschonnic, Ladmiral ou Derrida.

No extremo dos extremos desta linha contínua, estão os que a transgridem e vão ao ponto de questionar a possibilidade de tradução (Victor Hugo, Voltaire) seja por questões de língua, de cultura ou da própria criação literária, como Alexander von Humboldt que afirma numa carta a August Wilhelm Schlegel (tradutor de Shakespeare ao alemão): "Qualquer tradução me parece simplesmente uma tentativa para resolver uma tarefa impossível. Porque toda tradução naufraga num dos recifes, ou no recife de ater-se demasiado ao original à custa

⁴ ORTEGA Y GASSET, J. (1970): "Miseria y esplendor de la traducción". In: *Obras completas*, V. Madrid. In: VEGA, M. A. (ed.) (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, (p. 305)

⁵ Não os traduzi como intérprete mas sim como orador, com os mesmos pensamentos e com as suas formas a modo de figuras, mas com palavras acomodadas ao nosso uso. E ao fazê-lo não julguei necessário verter palavra por palavra, mas conservei a propriedade e a força de todas elas. Não pensei que deveria contá-las ao leitor no seu número mas sim no seu peso. (trad. da autora do trabalho)

do bom gosto ou do idioma da sua nação, ou então, no de ater-se demasiado às peculiaridades da sua nação à custa do original. O meio termo não só é difícil, é realmente impossível.”⁶

O conceito da intraduzibilidade encontrou uma base científica na célebre hipótese de Sapir/Whorf sobre o relativismo linguístico, que postula que pessoas cujas línguas se baseiam em gramáticas distantes chegam a observar de maneira diferente a realidade e avaliam de outra forma realidades similares o que faz com que não possam ser observadores equivalentes. Esta hipótese levou numerosos pensadores a postular uma impossibilidade essencial de traduzir, como p. e. a H. Gipper que considera: “con que traducibilidad es y sigue siendo un concepto relativo (...) Es admisible decir que toda traducción representa una transposición, partiendo de las perspectivas lingüales de una determinada visión del mundo a las de otra, y que es imposible evitar metamorfosis o modificaciones en este proceso”.⁷ Contudo, esta perspectiva foi bastante criticada por diversos teóricos, no sentido de citar um pragmático, escolhemos Govaert que afirma peremptoriamente: “l’expérience de la traduction montre que bien souvent l’intraduisible est ce qui n’a pas encore été traduit correctement”.⁸

A esta perspectiva opõe-se frontalmente o conceito de equivalência (Nida) que está intimamente relacionado com o de universalidade. A teoria das equivalências ao desmistificar a ideia de inefabilidade conotativa e propondo a tradução por “unidades de sentido”, “continentes de ideias” cujo conteúdo pode ser reformulado em todas as línguas, anula o conceito de intraduzibilidade considerando-o como um prejuízo teórico. Afastando-se do comparativismo linguístico, a perspectiva “equivalentista” toma a tradução como um produto cultural em relação ao qual se tem de entrar em linha de conta com as condições de produção e de recepção.

No outro extremo oposto encontram-se os poucos que defendem a tradução como um acto de livre criação na linha do que já postulava Novalis (1798) quando se referia à tradução “transformante” por oposição à “gramatical”: “Às traduções transformantes, se querem ser

⁶ cit. por WILSS, W. (1988): *La ciencia de la traducción. Problemas y métodos*. México, U. Nacional Autónoma de México, p. 23.

⁷ cit. por WILSS, W. (1988), op. cit., p. 48

⁸ cit. por WILSS (1988), op. cit., p. 58

autênticas, corresponde-lhes o máximo espírito poético. (...) O autêntico poeta desta espécie deve ser ele próprio realmente um artista e poder dar a ideia do conjunto de uma forma ou outra. Deve ser o poeta do poeta e ser capaz de pô-lo a falar desta ou daquela maneira ao mesmo tempo.”⁹

Os diferentes posicionamentos nessa linha contínua sobre o que deve ser uma tradução literária, são evidenciados na discussão sobre as traduções que chegaram a ser denominadas "les belles infidèles" em França durante os séculos XVI e XVII. O historiador Michel Ballard na sua ponência "Les belles infidèles, perennité d'une tradition"¹⁰ resume os argumentos das posições mais inamovíveis dessa época como, por um lado, a de D'Ablancourt que defende a liberdade de traduzir afirmando: "Je ne m'attache donc pas toujours aux paroles ni aux pensées de cet auteur, et demeurant dans son but, j'agence les choses à notre air et à notre façon. Les divers temps veulent non seulement de paroles, mais des pensées différentes; et les ambassadeurs ont coutume de s'habiller à la mode du pays où l'on les envoie, de peur d'être ridicules à ceux à qui ils tâchent de plaire."; e por outro lado, a de Bachet De Méziriac que critica de maneira mordaz toda a tradução livre no acto de apresentação na Académie Française do seu discurso intitulado "De la Traduction"¹¹ no qual esmiuça de tal maneira a tradução de Amiot para o francês da obra *Vies Parallèles* de Plutarco, ao ponto de afirmar que encontrou: "...plus de deux mille passages dans le Plutarque François, où non seulement le sens de l'auteur n'est pas fidèlement exprimé, mais il est entièrement perverti, (...)".

Muitos outros teóricos notam que não se pode determinar um ponto fixo ou preciso entre os dois extremos, "liberdade" e "literalidade" como reflecte por exemplo Peter Newmark (1992) nos seus três princípios básicos para traduzir, formulados da seguinte maneira: "A. The more important the language of a text, the more closely it should be translated, and its cultural component transferred; B. The less important the language of a text, or of any of its constituent segments, the less closely they need to be translated, and the less its cultural components need to be reproduced(...); C. The better written the language of a text, or of any

⁹ NOVALIS (1798): *Blütenstaub*. In: *Athenäum*, . In: *Schriften*, 2, 439. Stuttgart (1960). In: VEGA, M. A. (ed.) (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra (trad. da autora do trabalho a partir do texto espanhol, p. 218).

¹⁰ BALLARD, M. (1998): "Les 'belles infidèles', perennité d'une tradition". In: ORERO, P. (ed.): *III Congrès Internacional sobre Traducció. Actes*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, pags. 115– 136.

¹¹ BACHET DE MÉZIRIAC, Claude-Gaspar (1998): *De la Traduction [1635]*. Artois: Artois Presses Université.

of its segments, whatever their degree of importance, the more closely it too should be translated (...)." Outros estudiosos afirmam mesmo que a tradução é um caso à parte, um caso diferente, que tem características específicas. Por exemplo Ortega y Gasset quando fala sobre o "Esplendor" da tradução, embora a situe num "camino hacia la obra" realça: "Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias."¹²

Por seu lado, Henri Meschonnic com a sua *Poétique de la Traduction* e com o conceito de "descentramento" vem atribuir uma nova perspectiva à tradução - que assim se torna re-enunciação, nova escrita carregada de valor poético- e, conseqüentemente, um novo estatuto ao tradutor que se converte em criador na língua de chegada. George Steiner também destaca esse facto e atribui-lhe características positivas em ambos sentidos. Servindo-se da metáfora do espelho "que não só reflecte mas também gera luz", demonstra que nesse intercâmbio significativo que é a tradução, o texto original tira partido das relações de ordem e das distâncias diversas que se estabelecem entre ele e as suas traduções originando novas formas de significação. Estes dois destacados teóricos, embora por caminhos diferentes, vêm recolocar a tradução no lugar central que lhe compete, ou seja, perspectivando-a como uma relação de tensão enriquecedora entre línguas e culturas.

Também o grupo de teóricos entre os quais se contam G. Toury, José Lambert e Even-Zohar, procura através do "modelo sistémico" estudar a tradução em si mesma, como objecto próprio e independente. Nessa linha, Even-Zohar (1978) propõe que "se encare a literatura traduzida como um sistema complexo que tem, ele próprio, as suas normas e os seus modelos."¹³

Estas múltiplas perspectivas sobre o que representa a tradução literária são sintetizadas por Savory nas suas conhecidas leis sobre a "Arte de Traduzir", "The Art of Translation": "A translation must give the word of the original."; "A translation must give the ideas of the original."; "A translation should read like an original work." "A translation should read like a translation."; "A translation should reflect the style of the original."; "A translation should

¹² op. cit. pag. 305

¹³ cit. por LAMBERT, J. (1995): "A Tradução". In: ANGENOT, M. ; BESSIÈRE, J. ; FOKKEMA, D. ; KUSHNER, E. (eds.) (1995): *Teoria Literária. Problemas e Perspectivas*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, pag. 194.

possess the style of the translator.”; "A translation should read as a contemporary of the original.”; "A translation should read as a contemporary of the translator.”; "A translation may add to or omit from the original.”; "A translation may never add to or omit from the original.”; "A translation of verse should be in prose.”; "A translation of verse should be in verse.”

1. 2. Apontamentos sobre a tradução literária

Sem pretendermos alongar-nos, realizámos uma síntese das principais teorias na linha das quais se tem analisado a tradução literária, procurando demonstrar que mais recentemente algumas delas a perspectivam como um campo próprio, que a nosso ver, e de acordo com as afirmações de L. Fulda, nos permite considerar com maior segurança que a tradução literária não se deve inserir nem entre as artes produtivas nem entre as reprodutivas, que deve ser encarada como algo à parte, com características próprias e específicas, como objecto de estudo em si mesmo. Deixaremos, pois, de lado, conceitos de boa ou má tradução, de tradução como cópia, ou como recriação, ou como transmutação de códigos, entre outros, que estão ligados a essas perspectivas que analisam a tradução ou mais como criação ou mais como reprodução, dentro dessa linha recta contínua que esquematizámos anteriormente.

Partindo deste pressuposto, passaremos a realizar uma reflexão sobre os factores fundamentais que se encontram implicados nas complexas relações que se estabelecem no âmbito da tradução literária para depois podermos demonstrar que nela se inclui a autotradução, como caso extremo de tradução que, a nosso ver, permite esclarecer processos fundamentais da tradução de uma forma mais clara do que através de um "corpus" de traduções ou produtos realizados por diferentes tradutores.

Procuraremos demonstrar que na autotradução (e em certos casos também nas obras situadas pelo autor bilingue e bicultural numa cultura diferente da do texto original) se podem observar praticamente os mesmos processos, procedimentos e factores próprios da tradução, sem ter que levar em linha de conta alguns dos que, nas análises que podemos considerar convencionais, são passíveis de distorcer os resultados.

1. 2. 1. Sobre o acto de traduzir

Tendo sempre presente o objectivo principal deste trabalho que é demonstrar o serviço ou contribuição que a autotradução (e em geral as traduções que neste trabalho consideramos privilegiadas ou “sui generis”, quer dizer, dignas de estudo) pode prestar à análise tradutológica, centrar-nos -emos sobretudo em alguns aspectos de influência nessa análise mas em relação aos quais a autotradução pode reduzir os riscos de distorção que se podem verificar nas análises convencionais. Temos consciência de que existem múltiplos factores de influência tais como a qualidade expressiva ou linguística da tradução, o imaginário e a formação do próprio tradutor, o conhecimento do tema, o editor e o que implica o encargo da tradução, a função da mesma, os seus receptores ou leitores, a distância ou proximidade entre as culturas, para referir alguns que a nosso ver podem influenciar de maneiras diferentes as traduções literárias em geral e as autotraduções, especialmente no que diz respeito à interpretação do texto original e às circunstâncias que rodeiam a elaboração da própria tradução tais como: o tempo, as possibilidades de documentação (o autotradutor já realizou essa tarefa aquando da elaboração da obra original), as exigências do editor, a remuneração e também o tipo de comunicação ou de relação com o autor.

Este trabalho pretende, pois, analisar e sistematizar aqueles aspectos em relação aos quais a autotradução enquanto tradução que é, pode esclarecer e oferecer resultados fidedignos, objectivos e sistematizáveis para a tradutologia, na linha do que preconiza Hannelore Umbreit da moderna escola de Leipzig: "Pensar em regras, normas ou estratégias, não pretende questionar o carácter criativo da tradução literária (...), mas apenas sistematizar, descongestionar e depurar esse processo tão complexo. Sempre que seja possível isolar regras e normas, a tradutologia (...) tem de explicá-las sistematicamente e pôr os resultados à disposição do tradutor literário. O 'resto' é coisa da investigação sobre a criatividade."¹⁴

No entanto, cada tradutor possui, uma perspectiva do que é a tradução e posiciona-se em relação a ela utilizando determinadas estratégias e procedimentos de acordo com a teoria que mais se aproxima do seu conceito do que é traduzir. Albrecht Neubert nas suas reflexões sobre ciência e prática da tradução afirma que também os tradutores que não tenham

¹⁴ UMBREIT, H. (1997): "Zu einigen Aspekten des Verhältnisses vom literarischen und nichtliterarischen Übersetzen". In: FLEISCHMANN, E. ; KURTZ, W. ; SCHMITT, P. A. (1997): *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Narr Verlag, pag. 551.

recebido formação científica "actuam dirigidos por uma teoria latente que foram interiorizando ao longo da sua experiência profissional de maneira consciente ou inconsciente, ou melhor, semi-consciente."¹⁵

A sua tarefa tem assim muito de individual mas também implica múltiplos factores de influência que se prendem com o conhecimento do autor e da sua obra, com o tema (com o ponto de vista a partir do qual o autor se coloca e o desenvolve) com a implicação que pode ter no tradutor a perspectiva do próprio autor sobre o que é traduzir, com a maior distanciação ou proximidade das línguas e culturas implicadas, com os aspectos que estão subjacentes à própria formação do tradutor, e outros que se prendem com a ideologia, a transculturalidade e a intertextualidade. Assim, o acto de traduzir constitui-se simultaneamente como um acto individual e colectivo. Daí que teóricos como José Lambert digam que é necessário acrescentar às análises normativas outras relações que demonstram que o "original nunca é o único modelo de uma tradução."¹⁶

Muitos tradutores se têm referido à complexidade da sua tarefa. Giovanni Pontiero, reconhecido tradutor para a língua inglesa de obras de importantes escritores de língua portuguesa como José Saramago, Manuel Bandeira, Clarice Lispector entre outros, afirma no seu artigo "The task of the literary translator": "We must never forget that translation and translators are vulnerable to attack from all quarters."¹⁷

Pensamos que o problema de que se queixa Giovanni Pontiero advém exactamente da questão que muito bem coloca L. Fulda. O tradutor não é um criador no sentido em que o termo costuma ser aplicado em relação ao autor, na medida em que se depara com um mundo ficcional construído, acabado. Mas como tradutor que é, "faz de conta" que é o autor na Língua Terminal com todas as implicações que esse "fazer de conta" comporta. Assumindo a "voz" do autor tem de, à partida, procurar estreitar a sua relação com ele e com a própria obra a traduzir. Ao longo da história da tradução muitos estudiosos têm tratado as

¹⁵ NEUBERT, A. (1997): "Übersetzungswissenschaft und Übersetzungslehre: Spannungen und Chancen, Hemmnisse und Möglichkeiten, Gegensätze und Gemeinsamkeiten, Isolation und Gemeinsamkeit". In: FLEISCHMANN, E. ; KURTZ, W. ; SCHMITT, P. A. (1997): *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, pag. 4.

¹⁶ op. cit. pag. 193

¹⁷ PONTIERO, G. (1994): "The Task of the Literary Translator". In: ORERO, P. ; SAGER, J. (eds.) (1997): *The Translator's Dialogue - Giovanni Pontiero*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pag. 62.

duas questões que se põem fundamentalmente ao tradutor na sua tarefa: ou se centra no que pretende transmitir o autor ou privilegia e se mantém apegado à obra.

Schleiermacher afirmava, em 1813, que o tradutor só tinha dois caminhos: "O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor."¹⁸

Ainda hoje muitos dos trabalhos que se levam a cabo sobre a tradução continuam a colocar o problema da fidelidade do tradutor, embora haja teorias mais modernas que ampliam este conceito com outros factores como a que defende Christiane Nord, que fala de "lealdade": "Let me call 'loyalty' this responsibility translators have to the partners in translational interaction" se bem que o tradutor deva manter na sua tradução a mesma função literária atribuída pelo autor ao texto original: "...the target-text purpose should be compatible with the original author's intention."¹⁹

A complexidade do acto de tradução reflecte-se também de forma bastante clara nas palavras de Frances Aparicio sobre as modernas traduções na América Latina: "Hoy día, la traducción ya no es solamente un producto, un segundo texto derivativo de valor parasítico. Traducir implica interpretar, crear. Es un proceso análogo al proceso creador e innato a la poetización de la realidad. Es una manera de ver y leer nuestro mundo. Sirve, pues, como metáfora de la significación y, como tal, representa el proceso, tan importante en la crítica contemporánea, de la lectura como un acto equivalente a la escritura."²⁰

Centremo-nos, portanto, numa das questões fundamentais a nível da complexidade da tarefa do tradutor, na da relação autor-tradutor que propomos seja encarada não como um factor de dependência, mas como um factor de inter-relação.

¹⁸ SCHLEIERMACHER, F. (1823): "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens". In: Zur Philosophie, II. Berlin: Band (1938). In: VEGA, M. A. (ed.) (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, pag. 231.

¹⁹ NORD, C. (1997): *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, pag. 125.

²⁰ APARICIO, F. (1991): *Versiones, interpretaciones y creaciones*. Gaiterburg: Ediciones Hispamérica, pag. 14 - 15.

1. 2. 2. Sobre a relação autor-tradutor

É um dado adquirido que ao longo da História da Tradução para os tradutores o autor está sempre presente na sua função de criador literário e na nossa actual cultura translatória a sua importância revela-se de diferentes modos mas continuando sempre a procurar, como ideal, a maior proximidade entre tradução e texto original.

Na sociedade em que vivemos, da interculturalidade e da intercomunicação, na formação da qual as traduções desempenharam, como bem sabemos, um papel fundamental, as traduções saem hoje quase ao mesmo ritmo que se publicam os originais. Assim sendo, os tradutores podem melhor do que nunca manter o contacto, ou melhor, uma relação próxima com o autor da obra que traduzem com vista, sobretudo, a conseguir uma maior aproximação à intenção do autor, ou seja, que o tradutor possa assumir com maior segurança a "voz" do autor na língua de chegada.

Nesse sentido alguns escritores, como por exemplo Günter Grass, não dominando as diferentes línguas a que são traduzidas as suas complexas obras, optam por realizar seminários e conferências com todos os seus tradutores, dado que a sua perspectiva da tradução é a da "lealdade à intenção do autor."

Jorge Luis Borges também tinha o mesmo conceito, tal como explica o seu tradutor para inglês, Gregory Rabassa, no artigo "No Two Snowflakes are Alike" referindo-se à resposta que certa vez recebeu da parte de Borges sobre as questões que lhe colocara: "Don't translate what I've written but what I wanted to say."²¹

Outros autores, como por exemplo o escritor checo Milan Kundera que afirma: "a mais bela tradução é aquela que é fiel", ou a escritora catalã Carme Riera (também autotradutora), têm uma perspectiva diferente, que os leva a defender a "tradução literal" por considerarem que o que escrevem tem de ser totalmente respeitado. Carme Riera, como aliás outros escritores, de tão apegada que se mantém ao modo como manipula a sua língua, tem tais exigências em relação ao que deve ser a tradução, que acaba por considerá-la impossível de levar a cabo.

A propósito da impossibilidade da tradução são relevantes os estudos de dois tradutólogos franceses Henri Meschonnic e Jean René LADMIRAL que definem esta questão

²¹ cit. por PONTIERO, G. (1994): "The Task of the Literary Translator". In: ORERO, P. ; SAGER, J. (eds.) (1997): *The Translator's Dialogue - Giovanni Pontiero*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pag. 65.

como uma circunstância histórica e social, permitindo assim que tivesse deixado de ser considerada uma questão metafísica. Miguel Gallego Roca referindo-se-lhe explica: "Se puede identificar la genealogía de la crítica literaria con la posibilidad de la traducción, pues ambas nacen de la crítica a una sociedad y una cultura sacralizada. Igualmente es posible identificar la defensa de la intraducibilidad de la poesía con el antiteoricismo de estirpe kantiana que establece la oposición entre alma y lenguaje. Oposición de la que emana la inefabilidad de la experiencia poética: quien es fiel al alma traiciona el lenguaje y viceversa. De ahí el concepto fenomenológico de traición, cuyas fuentes hay que encontrarlas remontando el río de la estética kantiana."²²

Mas voltemos às afirmações de Carme Riera - autotradutora de algumas das suas obras para castelhano - em relação aos tradutores das suas obras e à tradução literária: "El fet que totes aquestes persones hagin conviscut durant dies i setmanes amb els meus llibres, per tal de tornar-los a escriure en les seves llengües, em continua omplint de perplexitat perquè jo els asseguro i, sento dir-ho davant de vostès, que gairebé tots són traductors, que per a mi la literatura és intraducible. Entenc la literatura, concretament la novel·la que és el meu camp, com la creació d'un món autònom mitjançant la manipulació lingüística, i és aquesta manipulació la que em sembla impossible de reproduir." (sic)²³

Esta postura que se intui da hipótese de Sapir-Whorf mencionada anteriormente, e que levada ao extremo, como antes referimos, torna a tradução algo materialmente impossível, pode continuar a ser defendida mas, com os avanços dos estudos sobre tradução, deixa cada vez mais de fazer sentido, como muito bem refere Esteban Torre: "Sin embargo, las traducciones existen. Y cuando algo existe y la teoría dice que no puede existir, no cabe duda de que la teoría está equivocada."²⁴

²² GALLEGO ROCA, M. (1994): *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante obras traducidas*. Madrid: Ediciones Jucar, pag. 14.

²³ "O facto de que todas essas pessoas tenham convivido durante dias e semanas com os meus livros, para voltar a escrevê-los nas suas respectivas línguas, continua a encher-me de perplexidade porque, asseguro-vos, e lamento dizê-lo diante de vós, que sois quase todos tradutores, que para mim a literatura é intraduzível. Entendo a literatura, concretamente o romance, que é o meu campo, como a criação de um mundo autónomo através da manipulação lingüística e é esta manipulação que me parece impossível de reproduzir."(trad. da autora do trabalho). RIERA, C. (1997): "L'autotraducció com a exercici de recreació". In: *Quaderns Divulgatius*, 8. V *Seminari sobre la Traducció a Catalunya*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, pag. 46.

²⁴ TORRE, E. (1994): *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, pag. 9.

Tomando, pois, os escritores acima referidos como parâmetros das perspectivas dicotômicas que os autores possuem no que diz respeito ao conceito de tradução, temos de levar em conta que a elas não são imunes os tradutores visto que, de uma forma ou de outra, essas perspectivas podem acabar por influenciar o tradutor no momento de traduzir. Consideramos, pois, que a relação do autor com o tradutor também influencia a tarefa do tradutor.

Outras perspectivas nos parecem espelhar melhor esta relação autor-tradutor como a de José Saramago, um dos escritores portugueses mais traduzidos actualmente. Também ele mantém uma estreita correspondência com alguns dos seus tradutores, respondendo a questões sobre as suas obras. Parece-nos digna de nota a sua perspectiva da tradução dado que além de ser extremamente actual, nos parece um exemplo relevante de como alguns autores têm consciência e chegam a exprimir a importância da inter-relação autor-tradutor.

Afirma Saramago no seu artigo "To write is to translate": "...the work of those who translate consists in transferring into another language (in principle, their own) that which in the original work and language has already been "translated", that is, a particular personal perception of a social, historical, ideological and cultural reality which obviously, was not the translator's; a perception which has been realised in a linguistic and semantic web which is not that of the translator either. The source text represents only one of the possible "translations" of the author's experience of reality, and the translator has to convert this "translate-text" into a "text-translation", (...)"²⁵

Compreendendo que a relação entre autor e tradutor também constitui uma troca a diversos níveis, chega ao ponto de confessar que lhe foi extremamente útil também para ele: "The long lists of queries and doubts I received, always written in Pontiero's minuscule hand, in which every word seemed to be carefully traced letter by letter, were like doors opening to give me a deeper understanding of my own language."²⁶ José Saramago aborda neste seu texto questões que merecem ser aprofundadas no âmbito da relação autor-tradutor e vice-versa. Em primeiro lugar, a perspectiva de que o próprio autor é ele mesmo um tradutor na sua própria língua (o conhecido conceito linguístico que José Saramago resume afirmando:

²⁵ SARAMAGO, J. (1997): "To Write is to Translate". In: ORERO, P. ; SAGER, J. (eds.): *The Translator's Dialogue - Giovanni Pontiero*. Amsterdam/Philadelphia:John Benjamins Publishing Company, pag. 85.

²⁶ op. cit. p. 86

"To write is to translate. It will always be like that.") o que o leva a concluir que a sua obra é um original entre os possivelmente realizáveis, leva-nos a pensar que à carga de criatividade, de subjectividade e de elementos vários que esse original contém, há-de inevitavelmente ser acrescentada a carga de subjectividade do tradutor como outro interveniente no processo, que leva ao conhecimento de outro público esse original de entre os "originais possíveis" traduzindo-o para a língua de chegada, dando assim lugar a uma tradução de entre as "traduções possíveis".

Em segundo lugar leva-nos a pensar que essa relação autor-tradutor não é uni-direccional mas sim bi-direccional, visto que o próprio autor também pode lucrar com ela, como do nosso ponto de vista, acertadamente conclui José Saramago: "In this relationship between the text that is and the text to be, the dialogue between author and translator is merely an exchange between individual personalities which have to be complemented, and, above all, an encounter between two collective cultures which must acknowledge each other."²⁷

Nesta linha de pensamento, parece-nos de destacar a ideia de que uma tradução deve ser sempre considerada como uma entre as possíveis, tal como o original, um novo texto produto da visão filtrada que sobre o original realiza o tradutor com toda a carga dos factores ideológicos, sociológicos, culturais e evidentemente linguísticos que ele transporta. Certa vez, Rilke fez a seguinte afirmação numa carta escrita a Lou Andreas Salome: "Several times I attempted the same theme in French and German, and to my astonishment it developed on different lines in the two languages."²⁸ O que a nosso ver se mantém também na tradução é o conteúdo, a forma como esse conteúdo é traduzido evidentemente que tem de ser outra de acordo com múltiplos factores que nela intervêm, o primeiro dos quais reside obviamente nas diferenças linguísticas.

Será importante destacar também que essa relação entre autor e tradutor marcada pela tentativa, por parte deste último, de conseguir uma maior aproximação à intenção do autor, às vezes, também demonstra que a obra original, como tradução que já é de uma determinada visão do mundo e da realidade, nem sempre corresponde literalmente às intenções do próprio autor. George Steiner afirma que é impossível "existir uma concordância absoluta entre fala e pensamento"²⁹ e com certeza também entre pensamento e escrita. Daí que Jorge Luis

²⁷ op. cit. pag. 86

²⁸ cit. por FITCH, B. T. (1988): *Beckett and Babel*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, pag. 33.

²⁹ STEINER, G. (1980): *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica, pag. 288.

Borges diga a G. Rabassa: "Don't translate what I've written but what I wanted to say." Ora como essa concordância absoluta é difícil ou impossível de alcançar, a interpretação do tradutor pode ser bastante importante nessa relação autor-tradutor e leva a que não se trate só de ser o tradutor que necessita do autor mas também o autor que necessita do tradutor. Dessa troca, desse intercâmbio de ideias sobre a obra original não só o tradutor ganha porque lhe permite aproximar-se mais do ângulo de visão a partir do qual o autor desenvolve toda a sua estratégia narrativa, aquilo a que geralmente se chama aproximar-se mais à intenção que está subjacente à obra produzida pelo autor, mas também poderá ganhar o próprio autor se, a partir de questões levantadas pelo tradutor, acaba por ser levado a reflectir de novo sobre o seu produto e, se a isso está disposto, muitas vezes a rever o processo. Tal como algumas traduções favoreceram os textos originais, também certos autores podem retirar importantes ensinamentos da relação tida com os tradutores de algumas das suas obras com vista à realização de criações posteriores, dado que o facto de terem de confrontar-se com a interculturalidade, o diálogo entre as culturas, põe em marcha um processo de reflexão e autocrítica, que também beneficia a escrita.

Para além disso, há que ter em conta a grande influência que pode ter o tradutor como difusor e promotor da literatura como refere José Saramago num artigo da revista alemã *Zeitmagazin*, de Outubro de 1997, ao comparar o autor com o tradutor: enquanto o primeiro "faz literatura nacional" o segundo "faz literatura mundial."

Esta breve exposição pretende apenas realçar que a relação autor-tradutor tem forçosamente que marcar o produto, ou seja, a tradução. Essa marca carrega múltiplas subjectividades que tornam difícil discernir nas análises de traduções literárias o que provém do processo da tradução propriamente dito e o que é fruto das influências que sofre o tradutor, da sua personalidade e do seu mundo, cujo produto, apesar de ser "uma das traduções possíveis", se pretende paradigmático para a tradução e por isso digno de análise.

De acordo com o que pretendemos demonstrar com este estudo, o caso extremo em que as figuras de tradutor e autor confluem na mesma pessoa, ou seja, o caso da autotradução, que se deve incluir no campo específico da tradução, constitui um caminho com menos "ruídos" para isolar factores que são inequivocamente atribuíveis ao processo de tradução literária.

1. 2. 3. Sobre a relação tradutor - obra

Mais do que fazer aqui uma síntese da história desta relação, longa e extremamente complexa e que muito tem de triangular pela presença implícita do autor, pretendemos destacar sobretudo o papel que nela desempenha o tradutor.

A relação do tradutor com a obra desenrola-se basicamente em duas grandes fases, uma em que o tradutor desempenha um papel mais passivo e outra em que é mais activo. 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 por parte do tradutor e em que a obra desempenha o papel principal. Na segunda fase, que pode subdividir-se em várias etapas, deparamo-nos com o tradutor já envolvido com a obra, analisando-a, pesquisando até ao mais ínfimo pormenor, já como sujeito activo que acaba por comunicar perfeitamente com ela, ao ponto de identificar-se com o autor. Ao escrever a obra numa outra língua converte-a em sua também, aquilo a que Günter Grass se refere quando diz aos seus tradutores: "Já acabei a minha parte. Agora a obra é vossa."

1. 2. 3. 1. O tradutor e a leitura da obra

A tradutologia moderna assume que o tradutor não pertence ao conjunto dos receptores naturais de um texto original, que deve ser encarado como "un lector extraordinario, que trate de acercarse lo más posible a la comprensión total del texto, aún sabiendo que no la alcanzará nunca."³⁰ Poder-se-á, pois, considerar o tradutor como um leitor "sui generis" de acordo com a designação de Justa Holz-Mänttärri. Ora para definir a especificidade deste leitor "sui generis" poderíamos adoptar na tradução literária os conceitos desenvolvidos por Umberto Eco na sua obra *Lector in Fabula* sobre a dupla Leitor Modelo e Autor Modelo, conceitos que Eco retoma numa série de conferências compiladas na sua obra *Seis paseos por los bosques narrativos*.

Umberto Eco não inclui explicitamente os tradutores entre os "leitores modelo" mas, na nossa perspectiva, achamos que a sua definição se adequa ao tipo de leitor que o tradutor representa. Segundo o mesmo autor, o leitor modelo será: "um leitor-tipo que o texto não só

³⁰ GARCÍA YEBRA, V. (1989²): *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, pag. 32

prevê como colaborador, mas que inclusivamente tenta criar.”³¹ A este “leitor modelo” contrapõe o “leitor empírico” que define como aquele que “pode ler de muitas maneiras, não existindo nenhuma lei que lhe imponha como ler porque, a miúdo usa o texto como um recipiente das suas próprias paixões, que podem proceder do exterior do texto, ou ser este mesmo a provocar-lhas de maneira casual.”³²

Independentemente da sua intencionalidade, é sabido que cada obra tem à partida um número indeterminado de leitores empíricos, mas a grande maioria dos autores costuma ter o seu leitor ideal que, na nossa opinião, se aproxima muito ao leitor modelo defendido por Eco, e que se poderia considerar como uma projecção dos próprios autores: eles pensam em geral num leitor como eles, com as mesmas exigências, com um vasto mundo referencial que lhe permite seguir e captar os indícios que o autor - qual Hansel no conto dos irmãos Grimm- vai deixando ao longo da sua obra para que os leitores possam encontrar o caminho.

Assim, o tradutor, enquanto leitor modelo que é, tem de aproximar-se tanto do autor, ler e reler a sua obra (Jorge Luis Borges considerava que as traduções mais literárias eram fruto de intensas leituras), trabalhar se possível com o autor, conhecer toda a sua produção literária, os seus pensamentos, a sua ideologia, o seu estilo (Nabokov considerava que o tradutor tem de possuir “um certo talento literário para saber ler os textos”) para ser capaz de chegar onde o autor queria, ou seja, conseguir apanhar as “migalhas” semeadas por ele ao longo da obra, para então poder apropriar-se dela e passar (da leitura) à escrita.

Sintetizando, o tradutor é um “leitor sui generis” visto que reúne as características de um “leitor modelo” porque é simultaneamente leitor e escritor.

Esta dialéctica entre autor/leitor modelo - tradutor/autor constitui o caso extremo que Umberto Eco define do seguinte modo: “É um caso extremo em que, para podermos converter-nos num bom leitor, nos convertemos ao mesmo tempo num bom autor.”³³

Parece óbvio que o autotradutor é o leitor modelo por excelência dado que sendo simultaneamente o autor e o tradutor da sua obra, enquanto tradutor constitui-se no “leitor ideal” que o próprio autor projectou ao criá-la. Na análise da autotradução podemos, pois,

³¹ Eco, U. (1996): *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen, pag. 17. (trad. da autora do trabalho)

³² op. cit. pag. 16

³³ op. cit. pag. 126

considerar anuladas as distorções que podem proceder de "falsas leituras" e diferentes interpretações que por vezes ocorrem nas traduções convencionais, comportando vantagens consideráveis para o estudo da tradução literária.

1. 2. 3. 2. O tradutor e a sua escrita da obra

Muitos escritores são também tradutores e uma possível explicação para assumirem esse outro papel é talvez o desafio de continuarem a desenvolver a sua criatividade através dessa outra forma que é a tradução, só que em vez de partirem de uma transformação do que existe no seu pensamento e a materializarem através da escrita, consubstanciando o imaginário numa outra linguagem acessível a outros, ou seja, numa obra literária, como faz o autor, partem de uma obra visível, já materializada, acabada e constroem-na numa outra língua que a tornará também acessível a outros num outro espaço linguístico e cultural. É uma outra forma de criação à parte que implica técnicas, processos e factores diferentes. Trata-se de dois tipos de "construção" só que, no segundo caso, que se designa como tradução, há a segurança de se partir de algo conhecido, de um modelo palpável, de um cosmos cujo criador é conhecido e nos pode guiar. É um pouco como a metáfora da literatura, do mundo fictício em relação ao mundo real. O escritor ao construir a sua obra funciona como o criador de um universo que sendo fictício se torna real e que proporciona ao "leitor", aquele que nele se embrenha e o vive, a segurança de mover-se num mundo que pode chegar a entender, dado que possui um criador visível. No mundo real o homem vive na insegurança de, não conhecendo o Criador, o buscar incessantemente, tacteando o caminho, procurando um espelho onde rever-se, tentando compreender, perdido em elucubrações resultado das quais cria: mitos, religiões, a literatura, a arte em geral. Assim poderíamos dizer que o escritor funciona para o mundo real como o tradutor funciona para o mundo ficcional. No mundo da ficção o escritor-autor, sendo o "criador" possui a "autoridade" sobre a sua criação e deixa ao possível leitor modelo, o tradutor, a difícil tarefa de tentar compreendê-lo, de interpretar a lógica desse universo criado. Assim sendo, tanto o escritor quando cria se está a meter na pele do "Criador" como o tradutor quando traduz se tenta meter na pele do escritor-autor-Criador. Michael Ignatieff afirma que a tradução é "uma metáfora de um dos nossos mais profundos desejos: meter-nos na pele do outro."³⁴ E tal como o autor interpreta o mundo real

³⁴ IGNATIEFF, M. (1992): "Es posible traducir?", *Letra Internacional*, 30/31, pag. 36.

à sua maneira e constrói o mundo ficcional influenciado também por vários factores que levam estudiosos da literatura como Chklovski a afirmar: "a convencionalidade está no âmago de toda a obra literária, na medida em que as situações se libertam das suas relações quotidianas, sendo determinadas pelas leis de uma dada trama artística"³⁵ ou Jonathan Culler a concluir: "a forma da obra é determinada por formas literárias preexistentes."³⁶, também o tradutor realiza uma interpretação própria desse mundo ficcional de acordo com múltiplos factores que nele influem, das técnicas que tem de conhecer e respeitar e das estratégias e normas que tem de utilizar para construir a sua tradução. Na linha do que defende Derrida, o tradutor tem de esmiuçar a obra, desconstruí-la para poder voltar a construí-la, para refazer o processo de construção da mesma num outro espaço linguístico e cultural. É um outro processo, que tem de ser estudado em si mesmo, porque na tradução só o universo ficcional se mantém, desde as técnicas até aos objectivos muitos aspectos se modificam. Ao tradutor não lhe estão permitidas as mesmas liberdades sobre a obra criada que ao autor; o tradutor confronta-se com as limitações de um universo ficcional acabado, tal como refere Aulis Rantanen da escola finlandesa de Tradutologia em alusão ao artigo "The Art of Fiction de David Lodge": "the author of the original work was free to let his creative mind choose its own paths to wander along, whereas the translator's paths has been more or less market out for him, whether he wants or not."³⁷

Por outro lado, tal como a obra literária só sobrevive na sua relação de intercomunicação com os outros, nas diferentes leituras dos possíveis leitores ideais, aqueles que dentro da mesma cultura a poderão ler, também a tradução só existe por essa necessidade que o homem tem de inter-relacionar-se e trocar ideias, pensamentos, vivências, culturas. Só que, devido ao encargo da tradução, o tradutor já não pensa num leitor ideal mas sim no leitor empírico porque nele vão definidas as características dos leitores empíricos que a obra em princípio vai ter, o que o impede de projectar-se a si mesmo como leitor ideal da sua tradução como em geral fazem os autores. No entanto, pode ser que nisso alguns tradutores vejam vantagens, como refere o tradutor da obra *La tarde de un escritor*, romance de Peter Handke:

³⁵ cit. por CULLER, J. (1995): "A Literariedade". IN: ANGENOT, M. ; BESSIÈRE, J. ; FOKKEMA, D. ; KUSHNER, E. (eds.) (1995): *Teoria Literária. Problemas e Perspectivas*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, pags. 51.

³⁶ op. cit. pag. 51

³⁷ RANTANEN, A. (1997): "Translation of Fiction vs. Translation of Factual Texts". In: FLEISCHMANN, E. ; KURTZ, W. ; SCHMITT, P. A.: *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: G. Narr pag. 554.

"para mí escribir consistía meramente en un puro escuchar y anotar como una traducción, que en lugar de serlo de un texto visible lo fuera de una voz primogenita y secreta (...) Unicamente traduciendo un texto seguro, disfruto de mi serenidad y me siento inteligente. Porque, al contrario de lo que me sucedía antes, ahora sé que cualquier problema tiene solución. (...) El traductor tiene la certeza de que le necesitan."³⁸ Esta reflexão aponta uma questão que paradoxalmente não tem tido eco no mundo real, pelo papel pouco relevante que tem sido dado ao longo dos tempos ao tradutor. No entanto, de facto, enquanto que o autor nunca sabe se a sua obra terá a função social que ele lhe outorga, o tradutor pelo contrário sabe à partida, a partir do encargo da tradução, que ela é necessária, que haverá público para ela.

Este conceito de tradutor como autor é defendido por todos aqueles que consideram o acto de traduzir como um acto de produção artística como, por exemplo, Renato Poggiolo que no seu ensaio intitulado "The Added Artificer" conclui que: "para traductores como Baudelaire, Ezra Pound, Jorge Guillén o Luis Cernuda la traducción es más afinidad electiva que necesidad mimética. (...) Traductor y artista tienen identico empeño en conseguir la autoexpresión."³⁹ É este facto que faz com que o tradutor não só assuma a "voz" do autor utilizando leituras, técnicas e procedimentos de tradução pertinentes mas que se converta em tradutor com "voz própria" na língua de chegada.

As razões apresentadas fazem com que o tradutor deva ser encarado como um autor "sui generis", um construtor que tem forçosamente que seguir as estratégias narrativas utilizadas pelo autor na escrita da obra e, além destas, todas as que implica a sua função específica de tradutor, e que lhe confere o estatuto de "co-autor" tal como é designado em artigos russos sobre a tradução literária: "tvoržeski vossosdaët original".⁴⁰

De acordo com a nossa argumentação, consideramos que certos autores que desempenham nas suas obras tarefas de tradutor podem ser considerados "tradutores *sui generis*" ou tradutores privilegiados: estamos a referir-nos, como já antes apontámos, por um

³⁸ cit. por VIDAL CLARAMONTE, C. A. (1995): *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, pag. 99.

³⁹ cit. por GALLEGU ROCA, M. (1994): *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante obras traducidas*. Madrid: Ediciones Jucar.

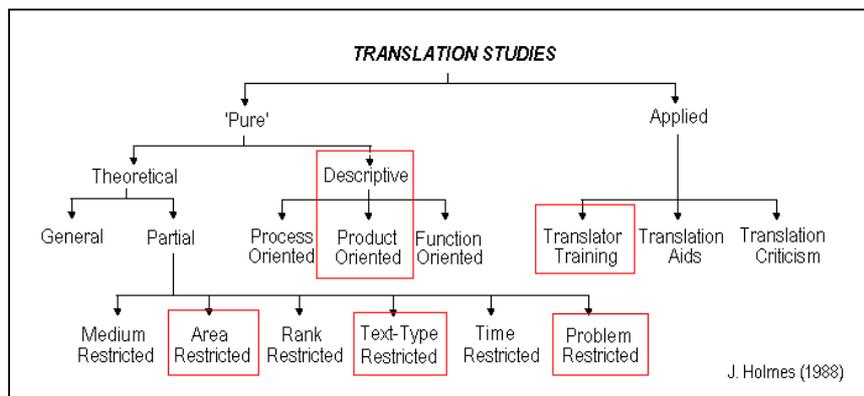
⁴⁰ UMBREIT, H. (1997): "Zu einigen Aspekten des Verhältnisses vom literarischen und nichtliterarischen Übersetzen". In: FLEISCHMANN, E. ; KURTZ, W. ; SCHMITT, P. A. (1997): *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, pag. 547.

lado àqueles escritores que decidem traduzir as suas próprias obras e, por outro, pelo menos no que se refere à “transmissão” de aspectos culturais, aos escritores que situam a trama da sua obra num contexto social e cultural diferente do dos leitores a que dirige, à partida, a obra.

1.3. Métodos de investigação em Tradução Literária

Uma referência ainda hoje obrigatória no âmbito da investigação em tradução é, sem dúvida, a célebre conferência de James S. Holmes “The Name and Nature of Translation Studies”⁴¹, apresentada no III Congresso Internacional de Linguística Aplicada (Copenhague, 1972) e publicada numa versão revista e ampliada em *Translated!* (1988) na qual Holmes nos proporciona um esquema teórico sobre o que envolve o estudo científico da Tradução.⁴²

Apesar do desfazamento temporal (de 1972 até hoje a investigação tradutológica experimentou um forte avanço conceptual e metodológico), as reflexões de Holmes continuam a ter vigência e a constituir um quadro de referência sobretudo no que se refere à Tradução Literária. Tomámo-las como ponto de partida para este nosso estudo,



destacando no esquema de Holmes os campos que consideramos de maior importância

⁴¹ Como se sabe, Holmes prefere a denominação “Translation Studies” em vez de “Science of Translating” ou “Science of Translation” por ter dúvidas de que se justifique a utilização da denominação de “Science” para definir o estudo da tradução, uma vez que o equipararia ao das matemáticas, física e química ou biologia.

⁴² *Translated!* inclui também outras comunicações de Holmes relacionadas com o estudo da Tradução Literária tais como: “Describing Literary Translations: Models and Methods”, uma versão revista e corrigida da conferência apresentada no Colóquio Internacional sobre Literatura e Tradução realizado em Lovaina em 1976; “The Future of Translation Theory: a Handful of Theses”, conferência apresentada no Simpósio Internacional de Logros, em Moscovo e Yerevan em 1978; “The State of Two Arts: Literary Translation and Translation Studies in the West Today”, apresentada no 10º Congresso da Federação Internacional de Tradutores de Viena em 1984.

para o nosso trabalho: fazemos incidir a nossa atenção nos “Descriptive Translation Studies” que se centram no produto (neste caso, as traduções realizadas pelo próprio autor) mas aproveitando também as reflexões teóricas em relação à Tradução Literária e aos problemas específicos desta vertente da Tradutologia como, por exemplo, a tradução das “marcas culturais” ou restringidos a uma determinada área, no caso vigente, a tradução entre línguas próximas. No âmbito da investigação aplicada, o estudo da tradução literária com fins formativos, continua a ser um campo pouco estudado mas de grande relevância para os estudos de tradução.

Holmes distingue três vertentes da investigação tradutológica descritiva:

- a) os estudos orientados para o produto, quer dizer, sobre o que caracteriza um texto como tradução;
- b) os estudos centrados no processo da tradução, ou seja, sobre o que sucede enquanto se traduz um texto;
- c) os que dizem respeito à função das traduções, quer dizer, ao efeito que têm as traduções na sociedade que as recebe.

Estes últimos, relativos ao estudo descritivo da função da tradução na cultura receptora, tratam a influência que têm as traduções na língua e na literatura das sociedades em que são publicadas e os novos caminhos que abrem ao nível das literaturas nacionais, pelo que Holmes os define como “estudos sobre sociotradução”. Esta abordagem foi desenvolvida por um grupo de estudiosos que, como se sabe, ficaram genericamente conhecidos por “Manipulation School”, denominação inspirada no artigo de Theo Hermans “The Manipulation in Literature: Studies in Literary Translation”, publicado em 1985. Estes teóricos entre os quais se conta André Lefevere, José Lambert, Susan Bassnet-McGuire, Gideon Toury e o próprio Theo Hermans, afirmam que uma “conception of translation as reproducing the original”⁴³ não passa de uma utopia e substituem “assertations of the type ‘TT(target text) is a translation’ by assertions of the type ‘TT functions as a translation’”⁴⁴ Para estes teóricos o sistema da cultura terminal ou meta define a forma de traduzir: “from the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of

⁴³ HERMANS, T. (1985): *The Manipulation in Literature: Studies in Literary Translation*. London, Crom Helm, pag.9

⁴⁴ TOURY, G. (1980): *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv, pag. 47

the source text for a certain purpose”, situam-se portanto numa posição diametralmente oposta à dos conceitos da tradutologia linguística que se interessam sobretudo por encontrar equivalências entre ambas as línguas.⁴⁵ Por outro lado, temos a teoria da recepção, profundamente estudada por Jauss e aplicada aos estudos de tradução por Wolfgang Iser, ultimamente muito na moda sobretudo entre aqueles que defendem a importância de entrar em linha de conta, no âmbito tradutológico, com a vertente (inter)cultural.

Os estudos descritivos sobre a tradução orientados para o processo ocupam-se, obviamente, do processo ou acto de traduzir, do que se passa na mente do tradutor enquanto traduz. Holmes afirma que até àquela altura não se tinha tentado investigar sistematicamente esse processo em condições de laboratório mas que os psicólogos estavam a desenvolver métodos “muito sofisticados de análise e descrição de outros processos mentais complexos.” Efectivamente, a partir da publicação do seu artigo “Name and Nature of Translation Studies” temos assistido a uma evolução do instrumentário que permite aceder a dados sobre o que acontece dentro da “Black Box” a partir de experiências realizadas em laboratório. Estamos a falar, como é sabido, dos *Think Aloud Protocols*, uma metodologia procedente da psicologia cognitiva, proposta pela primeira vez por Krings (*Was in den Köpfen der Übersetzer vorgeht* – o que se passa na mente dos tradutores, 1986) e que ultimamente tem sido muito utilizada. Este método, conhecido sobretudo pela sua abreviatura “TAP” consiste em gravar em vídeo, para posterior análise, o que o(a) tradutor(a) vai pensando em voz alta enquanto traduz. Os que criticam este método consideram que os TAPs, no melhor dos casos, só permite o acesso a processos cognitivos mas nunca a processos automatizados ou criativos, argumentos que vão contra a sua utilização no âmbito da tradução literária.

Um caminho novo utilizado especialmente na investigação no campo da Interpretação, para ter acesso através de experiências de laboratório à informação sobre o processo da interpretação/tradução, é a utilização de indicadores psicológicos e fisiológicos tais como: o ritmo cardíaco, a resistência da pele ou as contracções da pupila. Neste caso parece-nos que Holmes se terá enganado na medida em que estes avanços não parecem ser muito

⁴⁵ Werner Koller, um dos mais destacados representantes dos estudos na área da tradutologia linguística continua ainda a definir (2001) a competência tradutora como “a capacidade de formar equivalências a nível língua”.

adequados, ao nível da investigação em Tradução Literária, por se tratar de um trabalho que se associa mais à “Arte” e à “criatividade” tal como nos explica Wilhelm Neunzig:

“El camino experimental parece estar vetado también a los estudios en traducción literaria, pues difícilmente es imaginable que en este campo se planifiquen experimentos de laboratorio con variables manipuladas o controladas y observación directa, difícilmente es imaginable ver a un traductor literario traduciendo ‘en voz alta’ y explicando lo que va pensando delante de una cámara de vídeo, y menos aún con cables alrededor de la cabeza para controlar ciertas constantes fisiológicas durante el proceso traductor. Difícilmente es imaginable, desde el punto de vista económico, encargar la traducción de una obra a diferentes traductores, para, por ejemplo, evaluar la influencia que tiene el encargo o los honorarios en el resultado de la traducción literaria: por lo menos con el instrumental del que disponemos hoy en día, los experimentos de laboratorio carecen de sentido.”⁴⁶

Se isso parece difícil, mais complicado seria então imaginar escritores (que, neste caso, são quem nos interessa) autotraduzindo-se em laboratório, rodeados pelos aparelhos acima descritos. Mesmo que alguém conseguisse tal proeza, tratando-se de um meio ou ambiente artificial, os resultados não teriam validade nem seriam fiáveis e muito menos relevantes como fonte de conhecimentos nesta área da tradutologia.

A nosso ver, apenas poderemos ter acesso a dados sobre o processo da tradução literária de maneira indirecta. Ou mediante entrevistas aos tradutores, ou escritos sobre essa matéria, embora segundo Holmes (1976) (utilizamos a tradução espanhola): “muchos traductores, incluso los realmente buenos, son reacios a hablar o escribir sobre su oficio”; ou então, a nível teórico, a partir do estudo de rascunhos (o que cada vez é mais difícil devido à utilização que quase todos já fazem do computador com a consequente perda de qualquer rasto do processo tradutor⁴⁷) ou das provas (como os que são realizados ao nível dos Estudos Literários) que nos fornecem informações sobre a progressiva evolução da tradução até à versão definitiva.

⁴⁶ NEUNZIG, W. (2001): *La intervención pedagógica en la enseñanza de la traducción on-line - cuestiones de método y estudio empírico*. Bellaterra, Departament de Traducció i d'Interpretació (tese de doutoramento), pag. 35

⁴⁷ W. NEUNZIG (op. cit: pag.189) propõe uma nova forma de acesso: “grabar todo el proceso de traducción (p.e., el proceso de una traducción literaria) para un posterior análisis: se deberían desarrollar programas que guardasen automáticamente cada x horas el status quo de la traducción y luego que contrastasen automáticamente las diferentes versiones indicando (p. e. con colores) las modificaciones que el traductor ha realizado entre versión y versión, lo que posibilitaría un estudio longitudinal de todo el proceso de la elaboración de la traducción literaria hasta la versión definitiva.”

Este nosso trabalho procura demonstrar que uma outra via fiável de acesso ao processo de maneira indirecta será partir da análise do produto, neste caso, dos textos traduzidos pelo próprio autor (também e sempre que possível, em combinação com os manuscritos e entrevistas) uma vez que o resultado destas traduções também nos revela informações sobre o processo criativo da tradução literária, tal como procuraremos demonstrar mais adiante neste trabalho.

Continuando a seguir o artigo de Holmes, deparamo-nos precisamente com os estudos dirigidos a analisar o produto, portanto, os que têm como objecto descrever traduções existentes e que, tal como o próprio Holmes já postula naquele momento, na década de 70, foram, são e continuarão a ser de suma importância no âmbito da investigação académica no nosso campo.

Por exemplo, a vertente linguística da tradutologia defende certos postulados que podemos aqui representar através das próprias palavras de Koller: “la ciencia de la traducción contrastiva y lingüística debe desarrollar las bases teóricas para la descripción de las relaciones de equivalencia, buscar equivalencias de traducción a nivel sintáctico, semántico y estilístico, debatir los problemas de traducción entre dos lenguas, estudiar las fuentes de error y describir los procedimientos de traducción a nivel léxico, sintáctico y estilístico.”⁴⁸ Nesse sentido, a tradutologia moderna apoia-se na linguística de *corpus* e utiliza programas informáticos com capacidade para analisar grandes quantidades de texto com o fim de detectar, por exemplo, frequências de uso, de colocação, entre outras, mas que também permitem visualizar as concordâncias. No entanto, colocam-se a esta vertente de investigação tradutológica alguns dos típicos dilemas da investigação na nossa área: determinar que traduções hão-de formar parte do *corpus* a analisar (se devem decidir-se por incluir apenas traduções de “bons” tradutores, como seria o caso, por exemplo, do tradutor que se decidiu homenagear com o Prémio de Tradução organizado conjuntamente por esta Faculdade e o Instituto Camões, Giovanni Pontiero ou incluir também traduções mais “normais”, chamemo-lhes assim); ou ainda para definir, por exemplo, um “erro de tradução”, uma “solução aceitável”, uma “proposta criativa”.

⁴⁸ KOLLER, W. (1979): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg, Quelle & Meyer, pag. 98.

Para ultrapassar estes problemas, por exemplo, a perspectiva da “Manipulation School” analisa as traduções tal como são, também com as suas falhas e erros, portanto, como fenómenos históricos e culturais, embora também procure enquanto “ciência empírica”, encontrar regularidades ou regras gerais para o comportamento do tradutor.⁴⁹ Interessa-se por certos aspectos, mas não se centra nem na crítica da tradução nem na optimização da formação de futuros tradutores⁵⁰, aspecto primordial no nosso campo, como já afirma Holmes no referido artigo: “Es evidente que la búsqueda de respuestas fiables y bien fundadas a estas cuestiones [sobre la formación de traductores] constituye una de las áreas de investigación más importantes (y, por lo menos de momento, puede que la más importante) en el campo de los estudios aplicados sobre la traducción”.

Neste trabalho propomo-nos precisamente concentrar-nos num *corpus* de obras que, devido às suas características nos podem proporcionar dados “fiáveis” no que diz respeito à prática, crítica e ensino da tradução. No âmbito da pesquisa em Tradução Literária dependemos em grande medida da análise do texto traduzido, também pelo facto de não ser muito viável, tal como afirmámos antes, observar o tradutor literário durante o processo de elaboração da tradução. Assim sendo, avançamos a proposta de análise, por um lado, de textos traduzidos pelo próprio autor, portanto de autotraduções; e por outro, de textos literários em que os autores realizam “tarefas de tradutor”, sejam traduções realizadas pelo autor em conjunto com o tradutor, em “co-autoria”, seja ao nível de textos literários em que o autor, bilingue e bicultural, ambientando a acção e os personagens numa língua e cultura diferente daquela em que escreve a obra, já actua por vezes como tradutor. Estamos a referir-nos especificamente ao campo que nos interessa estudar, o dos referentes culturais, em cujas obras os autores acabam por fazer, eles próprios, o tratamento das marcas culturais para poderem dar a conhecer essa outra cultura aos seus leitores, os que o vão ler na língua comum.

Parece-nos, para assegurar os resultados da nossa análise, que estes casos também se afiguram como dignos de pesquisa, porque podem contribuir com dados relevantes para o

⁴⁹ TOURY, G. (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, John Benjamins Publishing, pag. 259.

⁵⁰ O próprio Theo Hermans que fomentou os “Descriptive Translation Studies” pergunta na sua contribuição para o *Handbuch Translation* (SNELL-HORNBY et al. (eds), 1998: pag. 99): “E finalmente: hoje em dia ainda não é evidente que objectivo se tem em vista com estes trabalhos.”

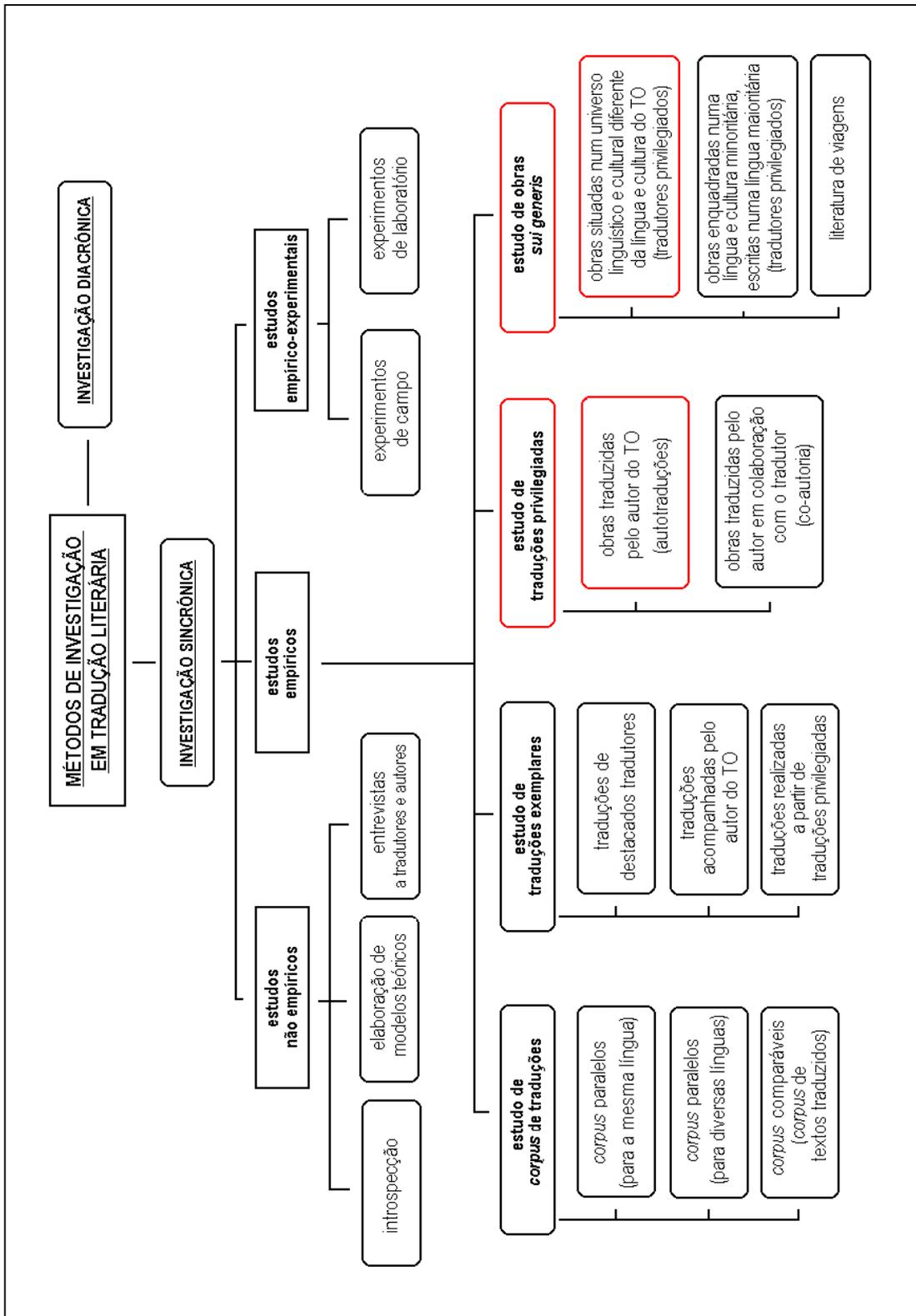
nosso campo de estudo em temas ou áreas muito concretas, neste caso, a da tradução das marcas culturais.

Ainda de acordo com o texto de Holmes, no que diz respeito às restrições da área de pesquisa (que segundo ele podem ser de dois tipos estreitamente relacionados entre si, ou seja, restrições segundo as línguas ou, então, segundo as culturas entre as quais se produz a tradução), decidimo-nos por analisar autotraduções entre línguas e culturas muito próximas, como a espanhola e a catalã, partindo do pressuposto que os textos produzidos por autores bilingues e biculturais, conscientes de estarem a trabalhar com as suas próprias obras, em princípio não revelarão interferências nem linguísticas, nem textuais, nem culturais⁵¹ e que as respectivas soluções encontradas por estes “tradutores privilegiados” num estado, digamos assim, mais puro, poderão constituir propostas de relevo para o estudo da Tradução Literária.

Sistematizamos estas reflexões no quadro sinóptico sobre o método de pesquisa em tradução literária que seguidamente apresentamos e no qual destacamos a cor os campos que mais nos interessam no âmbito deste trabalho.⁵²

⁵¹ Interferência linguística: transgressão das normas da língua (falsos amigos, fraseologia, expressões idiomáticas); interferência textual: transgressão das convenções textuais e intertextuais; interferência cultural: a tradução imitativa refere-se a convenções de comunicação que podem originar malentendidos (formas de tratamento, expressão das emoções e dos afectos, associações colectivas, etc).

⁵² A nossa proposta centra-se na investigação sincrónica que é onde fundamentalmente se enquadra este trabalho



Até há algumas décadas, a tradutologia centrava-se essencialmente em reflexões de carácter introspectivo-filosófico, de grandes tradutores ou de filósofos sobre o que deveria ser uma boa tradução, ou em descrições do método escolhido. Essas reflexões acabavam por converter-se em normas ou regras, mais ou menos prescritivas, baseadas na própria experiência, sobre o que o tradutor deveria saber, fazer ou deixar de fazer, esses “essay-type reflections” como os denomina Daniel Gile.⁵³ Esta abordagem introspectiva continua a ter validade hoje em dia, em obras literárias que apresentam extraordinárias dificuldades de tradução encontramos prólogos dos tradutores onde explicam o seu modo de proceder. Ora, essas reflexões, procedentes da prática tradutora, vêm-se complementadas, reconhecida já a tradutologia como ciência, por outras, as de eminentes tradutólogos que apresentam os seus modelos baseados nas perspectivas reflexivo-dedutivas (e muitas vezes axiomáticas) que têm vindo a marcar a pesquisa tradutológica a partir da segunda metade do século XX e nas quais adaptam conceitos desenvolvidos por outros campos científicos para definir o que deve ser a Tradução.⁵⁴

Embora a dificuldade de comprovar a nível pragmático a validade dos postulados teóricos tenha levado muitos científicos próximos do positivismo empírico a recusar esta metodologia - como o próprio Daniel Gile que afirma: “Scientific Investigation is primary based on FACTS”,⁵⁵ ou “Systematic observation of reality is a value scientific act *per se*”⁵⁶ - gostaríamos de aproveitar para referir aqui a opinião do grande tradutólogo alemão Otto Kade (1965) que defende ferreamente a aproximação teórica numa reflexão difícil de questionar:

“La teoría como forma suprema de la abstracción científica constituye la base de una disciplina. La ciencia tradicional de la traducción puede servir de ejemplo de que la equiparación de la teoría con cualquier forma de investigación científica (por ejemplo

⁵³ GILE, D. (1998): “Observational Studies and Experimental Studies in the Investigation of Conference Interpreting”. En: *Target*, 10,1, pag. 70.

⁵⁴ A título de exemplo, podemos realçar as abordagens linguística (Newmark, Koller), contrastiva (Vinay & Dalbernet, Malblanc), comunicativa (Kade, Nida, Hatim & Mason); o funcionalismo de Reiss, Vermeer e Nord, o desconstrutivismo (Seleskovitch), a teoria dos polissistemas desenvolvida por Even-Zohar e na qual se baseiam os teóricos da “Manipulation School”.

⁵⁵ GILE, D. (1991): “Methodological Aspects of Interpretation (and Translation) Research”. En: *Target*, 3/1991, pag.29.

⁵⁶ op. cit., pag. 166

con la generalización empírica de observaciones en una comparación de traducciones) es detrimental, a saber: resulta en un menosprecio de la teoría, y puede enfiar a la ciencia hacia derroteros practicistas.”⁵⁷

Uma outra importante fonte sobre o proceder do tradutor são os livros escritos por (ou sobre) tradutores que relatam as suas experiências e as suas relações com os autores (existem diversos, alguns citados neste trabalho), e também entrevistas realizadas a destacados tradutores ou a autores falando sobre a relação com os seus tradutores, publicadas em revistas especializadas, de divulgação, em jornais, na televisão, na Internet.

Consideramos que estas fontes de conhecimento continuam a ser de grande relevância no campo da Tradução Literária, pois, através delas podemos aceder a grande quantidade de informação e a dados muito específicos sobre o processo da tradução literária que, de outro modo, nos estariam vetados. Nesse sentido, considerámos oportuno incluir neste trabalho entrevistas aos escritores que traduziram as suas próprias obras, aos autotradutores cujas (auto)traduções analisamos com o objectivo de esclarecer mais profundamente esse processo, por pressupormos que as declarações dos mesmos dificilmente poderiam ser questionadas ou consideradas como puras especulações por parte dos detractores do procedimento empírico.

Em nítida oposição à abordagem dedutiva, a que nos acabamos de referir, encontram-se todos aqueles teóricos e investigadores que, partindo de uma indução férrea, defendem que não se pode falar de ‘ciência’ se a metodologia não é empírico-experimental⁵⁸. No entanto, como já antes referimos, esta metodologia parece não ser aplicável à investigação no domínio da Tradução Literária, pelo menos com os instrumentos de que dispomos actualmente não parecem fazer sentido nem os experimentos de campo (em que se realizam as medições num meio natural, por exemplo, encarregar traduções a diferentes agências de tradução para determinar a influência de um determinado factor, como seja: a importância do próprio encargo da tradução), nem os experimentos de laboratório através dos quais se estuda o trabalho do tradutor num ambiente artificial e em que se observa, de

⁵⁷ cit en WILSS (1988), op. cit. pag. 78

⁵⁸ Para estes científicos, os resultados da investigação ‘clássica’ no âmbito das Humanidades, letras e outros estudos histórico-hermenêuticos, pertencem ao campo da cultura geral. Medewar (1981:68) explica-o da

forma planificada e controlada, certos fenómenos do campo da tradutologia como se se tratasse, por exemplo, de um fenómeno do campo da medicina, ou da física que necessitam de obter amostras representativas, formar grupos experimentais e de controle, por exemplo. De acordo com essa perspectiva, os “comportamentos tradutores” deveriam ser comparados estatisticamente, dever-se-ia manipular de forma artificial certas condições para depois medir os efeitos dessa manipulação, por exemplo, ao nível da quantidade de soluções acertadas, ou pelo contrário, incorrectas utilizadas numa tradução. Em suma, tratar-se-ia de procurar encontrar relações de causa-efeito o que do ponto de vista da Tradução Literária não parece fazer sentido, tal como chama a atenção Klaus Kaindl quando afirma: “Os objectos de investigação das ciências filosóficas e culturais dificilmente se podem isolar num experimento (...) da mesma maneira que o fazem as ciências naturais dado que aquelas dependem em grande medida de uma abstracção teórica.”⁵⁹ Conscientes para além disso das evidentes limitações que comportam as metodologias introspectiva e dedutiva como únicos métodos para ter acesso a conhecimentos em determinadas áreas devido aos resultados serem, por definição, subjectivos e dificilmente extrapoláveis ou generalizáveis, optámos, como caminho intermédio, por adoptar uma abordagem empírica baseada em hipóteses de trabalho validadas através de “case-studies”.

No campo da investigação em Tradução Literária, os métodos empíricos que partem da análise sistemática de textos traduzidos para obter dados fidedignos ou fiáveis sobre a tradução parecem aproximar-se mais ao “truly scientific status” que postula Gideon Toury. A metodologia ‘tradicional’ baseia-se, por um lado, no estudo de traduções exemplares e, por outro, no estudo e análise de recompilações de textos traduzidos e na comparação com os textos originais. Patrícia Rodríguez enumera as vantagens deste trabalho com *corpora*: “Corpus-based observations are intrinsically more verifiable than introspective based judgements; frequency-based data cannot be accurately recovered through

seguinte maneira: “Exploratory activities that are not experimental are often denied the right to be classified as sciences at all”.

⁵⁹ KAINDL, K. (1997): “Wege der Translationswissenschaft - Ein Beitrag zu ihrer disziplinären Profilierung”. En: *Textcontext*, 11 = NF 1, pag. 227.

introspection; a corpus provides the basis of a much more systematic approach to the analysis of language in terms of the objective verification of results; (...).⁶⁰

Mona Baker⁶¹ distingue três tipos de *corpus* que têm maior relevância no campo da pesquisa tradutológica em geral: “*corpus* paralelos”, “*corpus* multilingues” e “*corpus* comparáveis”. O estudo dos “*corpus* multilingues” que consistem em compilações de textos parecidos em diferentes línguas, reveste-se de grande interesse no campo da terminologia, da linguística comparada e do ensino das línguas, mas não parece apresentar vantagens no âmbito da Tradução Literária. De maior interesse parecem revestir-se os “*corpus* comparáveis” que contêm recolhas de textos originais de um certo domínio e textos traduzidos (mas não correspondem a traduções dos textos originais, são de outros textos) que se revestem das mesmas características e que permitem uma análise comparativa no sentido de encontrar “constantes” tradutoras ou de definir “o tipo de tradução literária”. A análise contrastiva de “*corpus* paralelos” que se encontram constituídos por textos em língua original com as respectivas traduções para outras línguas (ou por diversas traduções realizadas na mesma língua) é a forma mais comum de trabalho a partir de *corpus*. Para Wilss (1988)⁶², a comparação entre original e tradução possui na tradutologia moderna diferentes objectivos que resume da seguinte forma: primeiro, a comparação entre o texto original e a tradução do ponto de vista do aspecto crítico – tal como propõe, por exemplo, Koller; segundo, a comparação de um texto original com traduções para diversas línguas (comparação multilateral de traduções) tal como realiza, por exemplo, Wandruzka; e finalmente, a comparação entre diferentes traduções do mesmo texto original elaboradas por diferentes tradutores para apenas uma língua meta com o fim de categorizar dificuldades, sistematizar a análise de erros e objectivar a crítica de traduções tal como realiza o próprio Wilß. Esta metodologia é contudo, a nosso ver, bastante problemática na medida em que há que determinar que tipo de traduções hão de formar parte do *corpus* paralelo: no campo da tradução e especialmente no da tradução literária não se pode pretender descrever apenas a (muitas vezes triste) realidade como se se tratasse de descrever uma doença ou uma corrente literária, trata-se também de buscar

⁶⁰ RODRÍGUEZ INÉS, P. (2000): *Application of Corpus Methodology and Techniques to the Study of Ideology in Translation*. Barcelona, Universidad Autónoma (trabajo de investigación dentro del doctorado), pag. 10.

⁶¹ BAKER, M. (ed.) (1998): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge.

⁶² op. cit., pag. 32.

pautas para otimizar a prática, crítica e formação em Tradução Literária: “the very nature of translation”⁶³ não é um estado “real” mas um estado “ideal” que há que tentar alcançar.

Estas perspectivas levaram certos científicos a concentrar-se novamente no estudo de traduções exemplares. É o caso, por exemplo, de Paul Kußmaul que aposta pela análise de “case-studies” para obter informação sobre os processos que originam traduções criativas, soluções exemplares que podem ser utilizadas como modelo na didáctica da tradução. O estudo de “boas” traduções como método para obter conhecimentos na área da Tradução Literária tem, como é sabido, uma longa história, a título de exemplo podemos fazer referência a Laurentius Humphrey, professor de Oxford, que quis dar uma base científica ao estudo da tradução partindo de um posicionamento hermenêutico (*De ratione interpretandi libri III*, Basileia, 1559). Esta primeira perspectiva de estudo da tradutologia tinha como objecto de pesquisa a tradução dos textos clássicos do grego e do latim para o inglês da época baseando-se numa interpretação dogmática e seguindo regras derivadas dos “grandes dicionários” e gramáticas. Tratava-se de analisar célebres traduções para obter modelos de como realizar “boas traduções” e, conseqüentemente, poder determinar também se uma tradução era “boa” ou “má”. Ora, neste tipo de análise o problema reside sobretudo em determinar o que é uma “boa tradução”. Para tal, a tradutologia começa a interessar-se pelas traduções que tinham sido acompanhadas de perto pelo autor, desse modo, podia-se cumprir mais efectivamente o postulado da objectividade científica: se o próprio autor apoia o trabalho do seu tradutor e dá o seu aval à tradução, então, pode-se partir do princípio de que se trata de um texto digno de análise e já não se necessita de recorrer a “critérios externos” para definir o que é uma “boa tradução”. Neste contexto um caso a destacar é o de Karl Marx que trabalhou em estreita colaboração com o tradutor para francês da sua obra *O Capital* (1868) e que fez a revisão (sem a intervenção do tradutor) da segunda edição publicada por Maurice Lachatre et Cie, Paris, 1875, o que torna esta tradução quase uma autotradução. Um outro caso interessante e que constitui um caso singular de aceitação do trabalho do tradutor por parte do autor é-nos relatado com surpresa por Joseph S. M. Lau relativamente a Gabriel García Márquez: “One gains renewed confidence in the profession when it is reported that Gabriel García Márquez, author of *One Hundred Years of Solitude*, ‘prefers Rabassa’s

⁶³ KENNY, D. (1998): “Corpora in Translation Studies”. En: BAKER, M. (ed.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge: 50–53.

English translation of his masterwork to the Spanish original'. But such success stories are rare".⁶⁴

No nosso trabalho não vamos abordar as traduções acompanhadas. Mas poder-se-ia questionar até que ponto o estudo das traduções acompanhadas pelo autor não dão resultados semelhantes ao estudo das autotraduções. De facto, há diferenças substanciais. Embora ambas levem a chancela de sancionadas pelo próprio autor, no estudo de traduções exemplares, como as que são acompanhadas pelo próprio autor do texto original, o produto, ou seja, a tradução não permite isolar a influência e a intervenção do autor.

Nesta linha de pensamento propomos debruçar-nos sobre o estudo do que designamos como "traduções privilegiadas", ou seja, sobre as obras traduzidas pelo autor bilingue e bicultural do texto original em colaboração com o seu tradutor (co-autoria)⁶⁵ em relação às quais temos em circunstâncias e ocasiões diversas informação directa dada pelo próprio autor sobre o seu papel e a sua intervenção. Mas é sobretudo através do estudo das autotraduções, que se pode detectar, determinar essa intervenção (a tradução é na sua totalidade da sua autoria) e delimitar as fronteiras entre a sua actuação como tradutor e autor. Além disso só estas possibilitam estabelecer, sempre a partir da comparação com o original, a diferença mais objectiva entre o que é matéria de trabalho do autor (os limites da liberdade que lhe advém da autoridade que possui em relação à criação da sua obra) e o que é específico da tarefa do tradutor. Daí que as designemos como privilegiadas, o seu estudo permite-nos obter conclusões (tanto a nível positivo como negativo) que não nos são facultadas através de qualquer outra tradução nem de outros tipos de análise e daí também o motivo de dedicarmos este trabalho ao estudo de autotraduções.

Propomos ainda um novo acesso a esse conhecimento através do estudo de obras originais que acabam por revelar-se, pelas suas características "sui generis", de especial importância para a investigação em Tradução Literária uma vez que o autor assume, teoricamente, em algumas partes, tarefas de tradutor, especialmente no que se refere ao

⁶⁴ LAU, J.M.S. (1995): "Author as Translator". En Sin-wai Chan and Pollard, D.E.: *Encyclopaedia of Translation: Chinese-English/English-Chinese Translation*. Hong Kong: The Chinese University Press.

⁶⁵ Um dos múltiplos exemplos deste tipo de obras é a tradução para inglês-americano de *El Aleph* realizada pelo próprio Jorge Luis Borges conjuntamente com o seu tradutor, Norman Thomas di Giovanni a que nos referimos também neste trabalho.

retrato da outra cultura. Trata-se de obras cuja acção se encontra situada num ambiente linguístico e cultural diferente do da língua e cultura em que se encontra escrito o texto. Dentro deste tipo de obras inserem-se as que retractam países "exóticos" e a literatura de viagens em geral. Existem inúmeros exemplos desta literatura através da qual os autores nos dão a conhecer e nos explicam a outra cultura mas vista de fora, do ponto de vista de observadores externos que não são nem bilingues nem biculturais.⁶⁶

Damos como exemplo deste tipo de perspectiva assumidamente dada "de fora" a de Pep Subirós, conhecido escritor catalão que tem várias obras sobre o Norte de África e que nos explica abertamente a posição em que se coloca: "No espero res (...) Ser només un foraster, un passavolant, un *voyeur*, curios, però indiferent" (p. 35)⁶⁷. Ora, para a presente análise, este tipo de obras (embora possam ter interesse para outro tipo de estudo do ponto de vista tradutológico) não nos fornece dados significativos, revelando-se mais frutuosas obras de autores que se colocam na posição oposta, de autores bilingues e biculturais, que dão uma perspectiva "a partir de dentro" por exemplo, autores africanos ou asiáticos que, por diversas razões, que também terão interesse para o estudo da "sociotradutologia", como refere Holmes, decidem escrever as suas obras nas línguas de comunicação oficial como sejam o português, o inglês ou o francês, através das quais apresentam e explicam as suas respectivas culturas. No processo da escrita de muitas destas obras os autores, consciente ou inconscientemente, acabam por utilizar procedimentos de tradutor podendo este tipo de obras também fornecer dados válidos para este campo de estudo, o da tradutologia. O mesmo sucede em países essencialmente

⁶⁶ Esta observação "a partir do exterior" podemos encontrá-la também em obras de autores que se identificam plenamente com o país descrito mas que não são biculturais. George Orwell, por exemplo, fala na sua *Hommage to Catalonia*, entre outras coisas, sobre o "porrón", descreve-o minuciosamente para depois afirmar que ele nunca seria capaz de beber por este recipiente porque lhe recorda um urinol. Aliás, através das transcrições que apresenta das suas palavras em espanhol pretende certamente dar-nos uma pista sobre os seus conhecimentos da língua: "Yo sé manejar fusil. No sé manejar ametralladora. Quiero aprender ametralladora. (...)".

⁶⁷ Na sua obra *La Rosa del desert*, uma viagem realizada por Marrocos e Argélia, Pep Subirós vai sempre acompanhado por um nativo que fala espanhol e francês e que explica, ou melhor, traduz, tudo o que diz respeito às culturas berberes e árabes e ao longo da obra acaba por utilizar, consciente ou inconscientemente, denominações francesas ao referir-se a "realias" daquelas culturas: "no veig enlloc els famosos *raconteurs* d'històries i romanços (p. 27)", "(...) i el que promet ser inici d'actuació d'una *troupe* musical-dansaire" (p. 31), etc. Noutras passagens confirma essa perspectiva: "Djemma el Fna. L'assemblea dels morts, sembla que vol dir, el nom de la plaça" (p. 33).

bilingues como Catalunha, Galiza, Euskadi (e um longo etc.) onde muitos escritores decidem (por razões que aqui não vamos explicitar) utilizar a língua maioritária (neste caso o espanhol) muitas vezes para retratar a cultura minoritária, neste caso a basca, a catalã, a galega. No presente trabalho, como já referimos, propomo-nos aprofundar a análise de um caso que também consideramos privilegiado, de um autor bilingue e bicultural, Antonio Tabucchi, que tratando na sua obra uma língua e cultura diferente daquela em que a escreve - e, conseqüentemente da dos seus leitores originais - utiliza naturalmente procedimentos de tradução para transmiti-la da maneira como deseja que a recebam, porque na sua qualidade de bilingue e bicultural está numa posição privilegiada para o fazer, convertendo-se assim, à semelhança dos autotradutores, num “tradutor privilegiado”, do ponto de vista do acesso ao estudo do processo tradutor.⁶⁸

⁶⁸ Para além de *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi que utilizamos neste trabalho para exemplificar a nossa hipótese no âmbito especificamente do tratamento das marcas culturais, há outros casos de obras que incluímos dentro do mesmo tipo e que alcançaram também grande sucesso como é o caso de *Todas las almas*, de Javier Marias, cuja acção se encontra situada no ambiente mais tradicional de Oxford onde o autor viveu vários anos. Neste ponto podemos incluir também a literatura do exílio ou a da imigração que é cada vez mais frequente na Europa multicultural de hoje. Frequentemente, sobretudo quando se trata de escritores menos conhecidos eles próprios se autotraduzem. A este respeito comenta J. C. Santoyo, eminente estudioso no campo da tradução diacrónica, na sua conferência (2001) realizada no âmbito do Congresso Lictra que, só nos Estados Unidos, existem cerca de 300 autores *chicanos* que autotraduzem as suas obras transculturais.

2. A autotradução dentro da teoria da tradução literária

2. 1. O conceito de autotradução

São escassos os estudos realizados no campo da autotradução, embora ultimamente tenha surgido um maior interesse por este tema.⁶⁹ Os próprios teóricos da tradução têm prestado muito pouca atenção a esta temática, talvez por a considerarem mais do âmbito do bilinguismo do que propriamente da tradutologia.

A definição de autotradução que geralmente é utilizada, é a que em 1976 foi dada por Anton Popovic: "the translation of an original work into another language by the author himself."⁷⁰ Ele próprio, além dos termos "autotranslation" e "self translation" também a denomina como "authorized translation". Depois dele, em 1979, Koller também fala de autotradução, só que enquanto Popovic considera que a autotradução: "cannot be regarded as a variant of the original text but as a true translation", Koller⁷¹ consequente com a sua linha de investigação, distingue autotradução e "true translation" argumentando que a questão da fidelidade, "Faithfulness", é diferente no caso da autotradução, na qual o autor terá sempre justificação para introduzir modificações no texto, enquanto que um tradutor "normal" hesitará muito em fazê-lo.

Um outro termo que encontramos foi o que Robert Adams utiliza no artigo de 1972 por nós antes citado, onde ele fala de "Ipsotranslators" referindo-se aos autores que se autotraduzem ou que traduzem em colaboração com os seus tradutores.

Além dos estudiosos que se dedicaram a analisar as autotraduções de importantes autores como Nabokov, Beckett, Joyce, Tagore ou Saint-John Perse, poucos investigadores do campo da tradução literária deram importância a este conceito e ao que podia significar no âmbito da investigação tradutológica.

⁶⁹ Ao que sabemos, o primeiro simpósio dedicado à autotradução realizou-se no ano de 1997 dentro del "V Seminari sobre la traducció a Catalunya", organizado pela AELC (Associació d' Escriptors de Llengua Catalana) em que foram apresentadas e debatidas as conferências de Antoni Marí, Carme Riera e Helena Tanqueiro.

⁷⁰ cit. por SHUTTLEWORTH, M. ; COWRIE, M. (1997): *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, pag. 13.

⁷¹ cit. por SHUTTLEWORTH, M. ; COWRIE, M. op. cit., pag. 13.

Sobre este tema encontramos referências para além dos estudos acima referidos sobre autores concretos, no recém saído Dicionário sobre tradução intitulado *Dictionary of Translation Studies* sob a denominação de "Autotranslation (or Self Translation)", na *Enciclopedia of Translation Studies* de Mona Baker publicada em 1997 sob a designação de "Auto-translation" e na *Enciclopedia of Literary Translation* editada no ano 2000. Nem sequer a nível da denominação há ainda uniformidade. No entanto, cada vez mais em artigos de jornais, em suplementos literários, em revistas especializadas ou não (e até mesmo em recentes obras de autores que se autotraduziram se indica "autotradução") aparecem referências a autores autotraduzidos.

Ao que se sabe, o primeiro "autotradutor" conhecido foi Joseph ben Mattathias 'Flavius Josephus' que viveu e narrou a destruição de Jerusalém e do Templo pelos romanos no século I. Escreveu a história da guerra primeiro em aramaico e depois traduziu-a para grego que era a língua mais usada no Império. Também é sabido que na Idade Média muitos autores traduziam obras ou poemas de outros escritores e se autotraduziam, indiferentemente, devido ao seu bilinguismo mas muitas vezes a opção da utilização da língua prendia-se sobretudo com uma questão de exercício estético-literário. No século XVI na Europa era comum o facto de autores se autotraduzirem do Latim para as suas línguas nativas, segundo Forster "to form their poetic diction in the vernacular".⁷² O autotradutor mais conhecido dessa época é Joachim du Bellay, membro fundador da Pléiade francesa que, apesar da sua qualidade de autotradutor, defende a perspectiva de que traduzir implica sempre uma perda, que está bem patente na seguinte imagem que ele dá em relação às traduções: "Toutes lesquelles choses se peuvent autant exprimer en traduisant comme un peintre peut représenter l'âme avec le corps de celui qu' il entreprend tirer après le naturel."⁷³

Por questões diversas, a autotradução existiu ao longo da história só que não se lhe deu a importância que a nosso ver tem (apesar dos autores autotradutores serem mundialmente conhecidos, como, por exemplo, Thomas More, Calvino, Donne, Spinoza, Goldoni, Enrique de Villena, Mistral, Tagore, Beckett, Singer, Nabokov, Brodski, Milosz, Ungaretti ou Elsa Triolet⁷⁴), tanto do ponto de vista sociológico como tradutológico.

⁷² cit. por GRUTMAN, R, (1997): "Auto-translation". IN: BAKER, M. (ed.): *Encyclopedia of Translation Studies*, pag. 18

⁷³ cit. por G. STEINER (1975), op. cit. , pag. 277

⁷⁴ Uma recompilação exaustiva sobre autotradutores e autotraduções ao longo da história nos oferece: SANTOYO, J.C. (2002): "Traducciones de autor: Una mirada retrospectiva". In: *Quimera, Revista de Literatura*, nº 210: pag. 27 – 32.

A maior parte dos países onde se regista maior número de autotraduções é sobretudo em países onde duas (ou mais) línguas convivem por razões históricas, onde os falantes se formam num ambiente bilingue. Conhecemos exemplos em certos países africanos que foram colonizados e em muitos outros países europeus, entre os quais se encontra Espanha, país com diferentes línguas⁷⁵ onde as pessoas em geral se movem constantemente entre duas línguas.

Durante vários períodos da sua história e mais recentemente durante a ditadura franquista, o regime centralizador impôs às diferentes comunidades a língua espanhola. Assim, línguas como o galego, o basco e o catalão estiveram várias vezes em risco de desaparecer e as suas literaturas ainda hoje são minoritárias.

Actualmente, com o apoio que se tem dado a estas línguas e culturas minoritárias as suas literaturas têm recrudescido, registando-se cada vez mais incentivos e maior interesse tanto do ponto de vista interno como externo na sua divulgação. No seio destas comunidades bilingues e destas línguas consideradas minoritárias surge mais naturalmente o fenómeno da autotradução e, por esse motivo, optámos por trabalhar especificamente com as línguas espanhola e catalã.

Podemos questionar-nos sobre as razões que levam os autores que escrevem originariamente uma obra na língua minoritária a quererem repetir numa segunda língua a que já expuseram na outra, ou seja, a autotraduzirem-se para a língua maioritária (visto que o caso inverso não é comum). Em vários casos os motivos poderão prender-se, como antes referimos, com a necessidade de se implantarem num espaço editorial mais vasto, com a consequente obtenção de um maior número de leitores. Noutros casos poderá ter a ver com o repto de testarem a sua competência bilingue e bicultural, de treinarem a sua competência linguística, imagística, tradutológica na outra língua, muitas vezes, como acontece no caso dos autores catalães, na língua em que foram instruídos, o castelhano, dado que o catalão era a língua por assim dizer afectiva e do âmbito familiar, quotidiano. Ou talvez corresponda a essas duas necessidades ao mesmo tempo. Pelo que referem vários autotradutores, poucos

⁷⁵ Entre eles se encontra sem dúvida alguma a Catalunha e a este respeito pode-se consultar o jornal *La Vanguardia* de 10 de Abril de 2000 que nos faculta a seguinte informação: "AUTOTRADUCCIÓN. En algunos casos, la traducción es obra del propio autor. Muchos autores se han traducido a sí mismos, como Baltasar Porcel, Carme Riera, Valentí Puig, Joan Margarit, Josep Piera, Pep Subirós, Joan Francesc Mira, Lluís Maria Todó o Terenci Moix. Terenci Moix es, de hecho, un caso especial, puesto que sus libros catalanes le fueron traducidos en su día y él, años más tarde, realizó su propia traducción."

casos terão a ver com uma relutância em serem traduzidos por outros tradutores. Seria demasiado simplista e até incoerente dado o respeito que estes autores-tradutores devem ter por todos os tradutores já que aceitam meter-se no campo deles, o da tradução, tão complexo e tão ingrato, podendo ficar-se pelo domínio, muito mais gratificante, da autoria literária.

Este fenómeno da autotradução tem-se tornado cada vez mais frequente sobretudo entre línguas próximas e, embora possa parecer redundante, segundo afirmações de diferentes autotradutores, corresponde a algo tão natural como qualquer outro acto, uma vez que no seu dia-a-dia esses mesmos escritores, tal como a grande maioria das pessoas, se movem entre duas línguas da mesma maneira que noutros países se movem numa só. Por exemplo, o escritor catalão Rafael Argullol, depois de publicar livros de poesia em castelhano esteve muitos anos sem publicar poesia e em 1998 apareceu com uma nova obra poética mas já escrita em catalão, o que é muito pouco comum. Sobre esta mudança de língua, da língua maioritária para a minoritária refere: "También tengo escrita la versión en castellano, pero la publicaré más adelante. Siempre me he movido en las dos lenguas. *Cazador de Instantes* lo publiqué simultáneamente en catalán y en castellano."⁷⁶

Também o escritor maiorquino Gabriel Galmés se autotraduz, o último livro que publicou foi traduzido por si mesmo do catalão para o castelhano com o título *El Rey de la Selva* (Mondadori 1998). Afirma Galmés a este respeito: "Recibí la educación en castellano y además soy un ferviente admirador de Cervantes. Por otra parte lo de escribir en castellano o en catalán no creo que sea importante. Yo leo muchas novelas y después no me acuerdo de en qué idioma lo hice."⁷⁷

Pondo de lado questões políticas e ideológicas que podem levar certos autores a escreverem unicamente na língua minoritária para marcarem as suas posições, há outras questões dignas de estudo e que se prendem com as razões pelas quais o obra é escrita originalmente numa ou na outra língua, por que razão o autor em vez de escrever outra obra se autotraduz, de que modo realiza essa autotradução, paralelamente, simultaneamente, ou separadamente. Certamente aí entram várias razões e factores que seria de interesse aprofundar num outro estudo dedicado ao assunto.

Mas se partimos do princípio que o tradutor traduz geralmente para a sua língua materna, no caso dos autotradutores coloca-se-nos uma questão curiosa. Sendo simultaneamente

⁷⁶ *EL PAIS* de: 30/3/1998

⁷⁷ *EL PAIS* de: 7/3/1998

autores (escrevem na sua língua materna) e tradutores (traduzem em princípio para a sua língua materna) podemos concluir que os autotradutores devem considerar que as duas línguas em que se movem funcionam ambas como suas línguas maternas, o que os leva a terem potencialidades para escrever indiferentemente numa ou na outra.⁷⁸ As razões da decisão de escreverem o original numa delas serão tão subjectivas quanto a escolha do tema, por exemplo.

O mesmo já se não passa com os escritores que ou por motivos de exílio, ou por motivos afectivos (casamento, por exemplo) ou por outros diversificados abandonam os seus países e se inserem noutra comunidade linguística e cultural tornando-se bilingues mas já entre línguas e culturas, na maioria das vezes bastante distanciadas. Neste caso podemos referir nomes como os de Ionesco (autor romeno que escreve em francês), Conrad (autor polaco que escreve em inglês), Nabokov (autor russo que escreve em inglês e também se autotraduz) entre outros autores que escreveram nas suas línguas maternas ou numa língua adoptada, ou então, nas línguas colonizadoras, como aconteceu por exemplo em Angola, Moçambique, Cabo Verde com autores bem conhecidos como Luandino Vieira, Pepetela, José Craveirinha, cuja opção de escrever numa ou noutra língua ou de autotraduzir-se, implica factores diferentes.

Alguns dos escritores que se incluem neste caso, como Beckett ou mais recentemente Cabrera Infante, escrevem ora numa língua ora na outra, e autotraduzem-se também ora para uma ora para outra língua indiferentemente. Brian Fitch refere na sua obra sobre Beckett que uma vez ele respondeu da seguinte maneira à pergunta sobre por que razão escolheu escrever também em Francês: "Because in French it is easier to write without a style." Pela nossa parte sabemos que afirmou numa entrevista dada a Israel Shenker e publicada no jornal *The New York Times* em Maio de 1956⁷⁹ que se tratava também de um desafio, era "uma experiência diferente...mais excitante" escrever em francês do que em inglês. Mas Brian Fitch considera que essa opção de Beckett não era de todo consciente e explica: "...the English texts tend to be more autobiographical in that they are often made up of a series of

⁷⁸ Um exemplo desse plurilinguismo é George Steiner que nos explica (cit. in LAU, 1995, pag. 949): "I have no recollection whatever of a first language. So far I am aware, I possess equal currency in English, French and German. (...) Attempts to locate a "first language" under Hypnosis have failed. The banal outcome was that I responded in the language of the hypnotist".

⁷⁹ Publicada na revista EL PAIS SEMANAL de: 7/12/1997, pag. 124.

images that appear to recall memories of the narrator's childhood and adolescence. For most people no doubt earliest memories are associated with their mother tongue. And here a further factor undoubtedly enters into consideration in Beckett's case: his unceasing efforts to put as much distance as possible between himself and his native land in general and his mother in particular..."⁸⁰

Para Cabrera Infante esta questão é diferente, afirma que lhe é simplesmente mais fácil escrever em inglês, sua segunda língua: "La verdad es que escribo indistintamente en español o en inglés, aunque me resulta más fácil en este último idioma porque en español se puede tender a apoyarse en frases hechas. Si escribo en inglés estoy más vigilante y pongo más cuidado, evitando, sobre todo, ese gran enemigo de la literatura que es el cliché."⁸¹

Sobre a autotradução Cabrera Infante faz uma afirmação que antes citámos e agora retomamos pelo interesse de que se reveste para este trabalho: "He tratado de que las versiones -porque se trata de algo más que traducciones- de mis libros al inglés sirvan como prototipo de futuras traducciones."

Interpretamos esta afirmação de Cabrera Infante como uma forma de demonstrar aos tradutores literários que as traduções dos próprios autores podem ser-lhes de grande utilidade na medida em que lhes permitirá perspectivar a obra original como um ponto de partida para uma possível tradução de um outro tradutor que, pelas suas competências específicas dão lugar a um produto também único na língua de chegada em relação ao qual havia de poder ter também autoridade.

Neste sentido gostaríamos de acrescentar também algumas afirmações contidas no importante estudo realizado por Brian Fitch sobre Beckett no que diz respeito à autotradução. Ao constatar que a maioria dos estudos que se realizaram sobre a obra de Beckett ou se centram nos textos produzidos só numa das línguas ou então na comparação entre as duas versões para analisar o bilinguismo do autor, Brian Fitch conclui: "It would rather be to seek to grasp the exact nature of the relationship between the two versions. It goes without saying that the results of such an enterprise ought to enable us to understand better the activity of the self-translator and the process involved therein. They would therefore constitute a valuable contribution to translation."⁸²

⁸⁰ op. cit. pag. 8

⁸¹ CABRERA INFANTE, G. (1998b): *LEER. El magazine literario*, Año 98, Nº 2. pag. 51.

⁸² op. cit. pag. 15

Concordando em absoluto com as afirmações de B. Fitch passamos a fazer uma reflexão sobre o papel que podem adquirir as autotraduções como fonte de estudo no âmbito da teoria da tradução literária.

2. 2. O autotradutor como tradutor

Um caso que pode ser considerado um caso extremo da dialéctica:

autor / obra_{L1} -----> tradutor / obra_{L2}

é, portanto, o dos autores que traduziram a outras línguas a suas próprias obras literárias, os autotradutores:

autor [/obra_{L1} -----> tradutor/] obra_{L2}

Se bem que ao longo da história da literatura podemos encontrar uma grande quantidade de autores que escreveram em duas ou mais línguas, os chamados 'translinguistic writers', como por exemplo, Paul Celan, Derek Wallcott, Samuel Beckett, Primo Levi, Jorge Semprún, António Tabucchi, entre vários outros, é interessante notar que só alguns, muito poucos, se autotraduziram.

Todos estes e muitos outros também escritores importantes como Hölderlin, Ezra Pound, Valéry, etc, dedicaram grande parte das suas vidas à tradução. Um exemplo a ressaltar é o de Paul Celan, considerado o mais destacado tradutor literário alemão e cujo nome se encontra associado hoje ao mais prestigiado prémio de tradução literária da língua alemã mas, que nunca traduziu nenhuma das suas obras.

Outro caso é o de Antonio Tabucchi (ao qual dedicamos a segunda parte do presente estudo) que, sendo italiano, é bilingue e bicultural. Tendo traduzido a obra de Fernando Pessoa para italiano, domina de tal modo as duas línguas que, além de escrever na sua língua materna várias obras sobre a cultura portuguesa, acabou por escrever uma obra *Requiem* em português declarando na nota introdutória "uma história como esta só poderia ter sido escrita em português(...). (...) percebi que não podia escrever um Requiem na minha língua e que precisava de uma língua diferente, uma língua que fosse um lugar de afecto e de

reflexão.”⁸³ Ora tendo sido questionado pelo seu tradutor para o espanhol, Carlos Gumpert, sobre a razão pela qual nunca se autotraduziu, respondeu com a sinceridade que o caracteriza: "Por otra parte, de haberlo hecho, habría acabado por reescribir el libro; habría sido inevitable, porque cualquier traducción implica una re-escritura y, aún sin querer, hubiera habido cambios y modificaciones, y prefería que se quedara tal y como estaba(...) y por último, y quien sabe si no es esta la razón principal, he tenido miedo, me ha faltado valor para recorrer al mismo tiempo mis dos orillas lingüísticas y afectivas, por hablar en términos psicoanalíticos. He sido capaz de ir hasta la otra orilla, eso sí, pero no de volver atrás con la misma barca.”⁸⁴ Também o conhecido escritor catalão Quim Mónzó renuncia a autotraduzir-se, mas por motivos muito menos prosaicos: argumenta que “comete muchas catalanadas”.⁸⁵

É provável que estes autores sirvam de exemplo a todos aqueles que separam claramente as tarefas de autor das de tradutor e que não estão dispostos a perder a sua condição privilegiada de autores, optando alguns por traduzir a outros.

Se nos centramos nos casos de prestigiados autores que aceitaram o repto de se autotraduzirem como Beckett, Joyce, Nabokov ou Kundera, podemos inferir que nesta actividade eles actuaram mais como tradutores do que como autores. Nabokov, por exemplo, autotraduziu-se tendo como objectivo certamente a finalidade de qualquer tradução, ou seja, dar a conhecer a sua obra, sendo bilingue, a uma comunidade linguística distanciada da original. Um caso evidente de um autor que, ao assumir autotraduzir-se, se vê mais como tradutor do que como autor é o de Milan Kundera que diferencia as suas duas competências assinando a sua tradução com um pseudónimo, marcando assim a distância entre o seu papel de autor e o de tradutor, querendo deixar bem claro que só se assume como autor na obra original escrita em checo.

Pelo contrário, dizem alguns estudiosos da obra de Joyce que ele começou apoiando os seus tradutores para a língua francesa, italiana e alemã e acabou por descobrir um outro desempenho no âmbito literário, o da tradução, que lhe apresentava as mesmas questões que aos seus tradutores. Neste caso estão outros autores como T. S. Eliot que também corrigia e apoiava de perto o trabalho dos seus tradutores, como aconteceu com M. Jean de

⁸³ TABUCCHI, A. (1994^a): *Requiem*. Lisboa: Quetzal Editores.

⁸⁴ GUMPERT, C. (1995): *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama, pags. 186 - 187.

⁸⁵ LA VANGUARDIA de 10-4-2000

Menasce, seu tradutor ao francês. Mas tal como Robert Adams⁸⁶ bem nos alerta, há que distinguir dois tipos de autores que se propõem realizar também a tarefa de tradutor: os que ele designa como generosos, "generous", ou como estritos, "stringy". De acordo com os estudos que realizou, Eliot era um autor-tradutor extremamente estrito e corrigiu as traduções de Menasce para francês (língua que Eliot bem dominava), de tal forma que as transformou em literais. Pelo contrário, James Joyce era bastante condescendente e dava liberdade de actuação aos tradutores com quem trabalhava afincadamente, descobrindo-se a si mesmo como tradutor e reconhecendo as dificuldades que essa tarefa implica. Jorge Luis Borges em alguns dos seus escritos separa implicitamente as tarefas de autor e de tradutor. Ao realizar a experiência de traduzir conjuntamente com o seu tradutor para inglês, Norman Thomas di Giovanni, vários dos seus contos, Borges a partir da dupla perspectiva de autor-tradutor, realiza as seguintes reflexões no prefácio à edição americana de *O Aleph e Outras Histórias*:

“Trata-se de duas maneiras completamente diferentes de ver o mundo, cada uma com a sua natureza própria. A língua inglesa, por exemplo, é muito mais física do que a língua espanhola. Evitámos o uso do dicionário e repensámos cada frase com palavras inglesas. Isto não significa necessariamente que alterámos o original, embora em certos casos tenhamos fornecido ao leitor americano informações geográficas, topográficas e históricas, já conhecidas por qualquer leitor argentino.”⁸⁷

Um caso bastante conhecido, muito específico e extremamente interessante no âmbito da autotradução é o do já mencionado Samuel Beckett que escreveu obras na sua língua materna, o inglês, e na sua segunda língua, o francês, e se autotraduziu ora a uma ora a outra língua sendo todos os seus textos considerados originais, independentemente de serem autotraduções ou não. No entanto, ele assumia-se também como tradutor e falava das suas autotraduções como traduções, embora se queixasse da dificuldade que comportavam e de estar cansado desse trabalho. Numa carta a Thomas Megreevy, Beckett confessa: "Sick and tired I am of translation and what a losing battle it is always. Wish I had the courage to wash my hands of it all."⁸⁸

⁸⁶ vide: ADAMS, R. M. (1973): *Proteus, His Lies, His Truth: discussins of literary translation*. New York: W. W. Norton & Co. , cap. VIII.

⁸⁷ Di Giovanni, Norman Thomas: "Traduzir Borges com Borges" in *Best Of*, Setembro de 1999, pag. 38.

⁸⁸ op. cit pag. 9

Apesar de haver autotradutores mais literais e outros que se permitem mais liberdades, acreditamos que a reflexão que até aqui desenvolvemos nos permite situar o autotradutor mais entre os tradutores do que entre os autores porque, embora mantendo essa dupla qualidade e enquanto autores continuarem a gozar de liberdades que os tradutores com muitas dificuldades se poderão permitir e se encontrarem numa situação privilegiada pelo conhecimento que possuem do próprio processo de criação e pelo acesso que têm à "verdadeira intenção" do autor-criador, no momento em que começam a traduzir-se, o processo de criação do universo ficcional já se encontra acabado, completamente concluído, tal como sucede com os tradutores em geral. No entanto, o privilégio, que pressupõe ser tradutor da própria obra é realçado por Philip E. Lewis que faz uma reflexão sobre a sua autotradução de um ensaio de francês para inglês⁸⁹: "Thanks to the opportunity to translate freely and expansively, a translator who is also the autor of the original can undertake to do precisely what is not possible for the translator who works on the text of another autor: in the present case, the autor-translator can both interpret according to English and according to French, can shift at will between conventional translation that has to violate the original and commentary that attempts to compensate for the inadequacy of the translation".

No entanto, a não ser que esse processo seja absolutamente simultâneo, o que não é muito frequente, mas que nos levaria a levantar certas perguntas tais como: por que razão o autor bilingue (se é que se pode dizer que existe) escolhe uma das línguas para ser a primeira, a do original? Por que razão escreve o mesmo simultaneamente nas duas línguas? Qual das duas versões para o autotradutor é a que considera original?), se bem analisamos o acto de autotradução realiza-se geralmente num tempo e num espaço outros. Assim sendo, a subjectividade está à mesma patente, o autor sendo o criador, a partir do momento que volta a "ler" a sua obra, com o recuo que já possui em relação a ela, não só não a vai ler da mesma maneira, porque ele já não se encontra com o mesmo estado de espírito nem está já embrenhado no processo ficcional, já é como que outro, a subjectividade é mutável e provavelmente até as palavras que antes utilizou agora já substituiria por outras. Portanto, os autores acabam por, na sua autotradução, estarem a realizar um processo como que de distanciamento em relação à sua própria criação que os leva a tomá-la pelos olhos do leitor

⁸⁹ cit. en LAU, 1995, pags. 949-950.

"ideal" e privilegiado que é, mas já como que desprendido do processo de construção da narrativa, agora vendo a sua própria criação como algo autónomo, que ganhou vida própria, já independente de si mesmo, como qualquer tradutor. No entanto, trata-se de um processo extremamente interessante e complexo que poderá estar relacionado com uma necessidade que só certas pessoas têm, dado que também há muito poucos autotradutores, de se distanciarem de si próprias, de se auto-avaliarem, de se questionarem, numa tentativa que pode ser tomada como de alcançar a perfeição, numa constante busca de melhorar, de continuar a obra, voltando a escrevê-la. Por outro lado, poderá ter que ver com a aceitação de um repto, tal como qualquer tradutor, de exercitar as suas capacidades e competências translatórias. Ou ainda, com o facto de procurar alcançar um maior número de leitores traduzindo a sua obra, por exemplo de uma língua minoritária a uma maioritária. Ou ainda com todas estas razões misturadas.

Sistematizando os aspectos que nos levam a afirmar que uma autotradução é uma tradução (só que privilegiada pelas razões já apontadas) teremos, em síntese: uma autotradução tal como uma tradução:

- pressupõe um tradutor com competências bilíngues e biculturais bem como todas aquelas que marcam a competência translatória;⁹⁰
- parte de uma obra tomada como original cujo universo ficcional se encontra completamente definido e acabado;
- possui uma relação de temporalidade real com a obra de partida;
- requer também três etapas prévias à sua concretização: a da leitura (porque o autotradutor também tem de ler de novo a sua obra, embora, obviamente, não necessite

⁹⁰ Se tomarmos as competências que costumam ser atribuídas a um(a) tradutor(a) (segundo A. Neubert, 2000) vemos que o autotradutor possui, de maneira destacada, a 'language competence', a 'textual competence', a 'cultural competence', a 'performance competence' e, obviamente, a 'subject competence. No que se refere à 'transfer competence', quer dizer, a 'competência instrumental' (como é definida pelo grupo Pacte), como a que diz respeito ao conhecimento e domínio dos recursos informáticos e de documentação, não se reveste de tanta relevância ao nível da autotradução literária; quanto à competência de aplicação dos procedimentos e estratégias de tradução é justamente o que procuramos estudar neste trabalho.

de realizar tantas leituras como um outro tradutor), a da definição das estratégias e a da escrita;

- baseia-se numa relação estreita ou inter-relação com o autor;
- implica uma redefinição da estratégia de cooperação textual pela existência de um novo público-leitor-receptor;
- requer um novo processo de escrita baseado em circunstancialismos diversos dos da criação e construção autoral que vão implícitos já no próprio encargo:
 - a) ampliação do objectivo comunicativo inicial;
 - b) alteração da língua e /ou cultura do público receptor;
 - c) o autotradutor tem obrigatoriamente de confrontar-se com a dicotomia de marcar a sua tradução como tal ou de marcá-la como se fosse um original, independentemente de, por factores externos, tais como não surgir na autotradução a indicação de que o tradutor é o próprio autor, a autotradução permitir ser lida como um original.

Estas conclusões são também evidenciadas num pequeno artigo de Natalia Novosilzov publicado na revista "Livius" em 1999 que se revestiu de uma enorme importância para a nossa investigação. Nesse artigo, a autora faz uma análise comparativa entre a autobiografia de Nabokov publicada originalmente em língua inglesa em 1951 sob o título *Conclusive Evidence* e a sua autotradução russa *Drugúie Beregá* editada em Estados Unidos em 1954, que o próprio autor decidiu traduzir por fidelidade aos seus leitores russos. Natalia Novosilzov explica-nos a razão desta decisão do autor e o facto da obra original estar escrita em inglês: "Hasta el año 1940 en el que se trasladó de Europa a Estados Unidos, Vladimir Nabokov había sido un escritor ruso de la emigración cuyas obras, si bien eran muy apreciadas por su público en el exilio, se publicaban en tiradas reducidas en Berlín o en Paris, dos centros importantes desde el punto de vista de la vida cultural rusa fuera de Rusia. (...) A lo largo de más de quince años había ido creando su propio estilo en ruso, su lenguaje individual de poeta y de prosista, al que tuvo de renunciar, posiblemente, con el fin de llegar a más lectores o incluso para poder sobrevivir como escritor."⁹¹ Alerta-nos também para a situação particular de Nabokov enquanto autor e tradutor. De facto, neste caso, além de uma autotradução, trata-se de um outro tipo de

⁹¹ NOVOSILZOV, N. (1998): "De la traducción al original. Las Autobiografías de Nabokov comparadas". In: *Livius*, 11: pags. 99 – 111.

tradução singular, como muito bem refere N. Novosilzov: "(...) es, en cierto modo, un proceso de creación de obra original a partir de una traducción." Caso singular tanto no que diz respeito às obras como ao autor. O escritor e tradutor catalão Josep Carner constitui um caso similar: no seu exílio mexicano escreveu *El misterio de Granaxhuatax*, em 1943, que traduziu quando regressou à Europa em 1951 (*El Ben Cofat i l'Altre*).⁹² Em relação às obras há como que uma inversão no processo, a obra original não surge na língua materna do autor mas sim a sua tradução. Em relação ao autor, além de realizar ambas funções, de autor e tradutor, a sua autotradução é realizada, ao contrário do que costuma suceder, não para a sua segunda língua e cultura mas para a sua língua materna. Um caso verdadeiramente digno de estudo pelo seu duplo estatuto simultaneamente de tradução privilegiada e tradução singular, de acordo com a terminologia e a definição dos tipos de traduções que neste trabalho apresentamos.

Passamos pois a transcrever os exemplos retirados do artigo referido apresentados e explicados pela autora utilizando a sua tradução espanhola:

Exemplo 1: Original Inglês:

"Tenía una barba castaña muy espesa y ojos azules." (Cap. I, 4, pag. 19)

Autotradução para Russo:

"Tenía una cara tolstoyana de nariz ancha..." (pag. 20)

Exemplo 2: Original Inglês:

"...y también la obsoleta cancha de tenis...y que había sido escenario de alegres partidos en los años ochenta y noventa..." (pag. 31)

Autotradução para Russo:

"...y la antigua cancha de tenis, acaso de los tiempos de Karenina..." (pag. 34)

Exemplo 3: Original Inglês:

Indicação da autora: "Omite la mención de topónimos.

Nos dice que "reconstruye el camino como su propia circulación de sangre".

Autotradução para Russo:

Indicação da autora: "Habla sobre el camino desde la casa de campo al pueblo más cercano y menciona los nombres de cada punto en el trayecto, con un evidente deleite en el paladar, como si los fuera nombrando en voz alta." (pag. 22).

⁹² CARNER J. (1943): *El misterio de Granaxhuatax*. México: Ediciones Fronda; CARNER J. (1951): *El Ben Cofat i l'Altre*. Perpignan: Edicions Proa.

2. 3. O autotradutor: um tradutor privilegiado

O autotradutor assumindo as duas qualidades ao mesmo tempo, a de autor e de tradutor, ganha, a nosso ver, um estatuto privilegiado enquanto tradutor que advém de:

- a) haver uma distância zero em termos de subjectividade entre autor e tradutor;
- b) possuir uma autoridade inquestionável em relação à sua tradução tal como à sua obra porque nunca a interpretará mal;
- c) não possuir liberdade de acção em relação à construção do mundo ficcional mas sim de complementá-lo e dar-lhe maior coesão pelo facto de manter o estatuto de autor;
- d) possuir uma maior segurança no momento de reconstruir o universo linguístico por não estar condicionado pelo universo linguístico de partida;
- e) poder marcar quando pode desprender-se do texto original e quando tem de manter-se apegado a ele pela autoridade que possui e que lhe advém do facto de já ter concretizado uma vez os seus pensamentos através das palavras e saber onde a palavra ou as palavras são as exactas, são as únicas possíveis para transmiti-los ou quando são uma ou umas entre as possíveis para reflecti-los.

Para além das razões apontadas, há uma outra a destacar que se prende com a sua "invisibilidade" enquanto tradutor. Se nos detemos em traduções realizadas pelos próprios autores como Nabokov, Beckett ou o autor catalão Antoni Marí sobre cuja autotradução nos debruçaremos mais adiante neste trabalho, damo-nos conta de que nas suas autotraduções não aparece nenhuma indicação explícita ou implícita de que se trata de uma tradução, embora nos últimos tempos pareça começar a existir entre os editores uma certa consciencialização: por exemplo, na primeira página (não na capa) da obra *Restauración* de Eduardo Mendoza, sobre a qual também debruçamos o nosso estudo, encontramos a seguinte indicação : "Traducción del catalán por el autor". Ora, as restantes, antes referidas, aparecem como um original, apenas com o nome do autor. É como se a obra tivesse sido escrita originalmente na segunda língua à qual o autor a traduziu.

Ao longo da história da tradução são frequentes os casos em que não se fazia qualquer referência aos tradutores quando saía uma tradução de uma obra nas diferentes línguas mostrando desrespeito e pouca relevância em relação ao trabalho do tradutor, como se não existisse, possivelmente porque se pressupunha que ao mencionar que se tratava de uma

tradução, daria à publicação um estatuto inferior. Ora, quando se tratava de autotraduções, imaginamos que menos importância se dava ao facto de introduzir a indicação de que se tratava de uma tradução realizada pelo próprio autor.⁹³

De há uns anos a esta parte, este fenómeno tem diminuído substancialmente dada a relevância que tem ganho o papel do tradutor na sociedade actual, devido sobretudo ao desenvolvimento e divulgação dos estudos que se têm realizado no âmbito da Tradutologia ou Teoria da Tradução, de acordo com a terminologia que se queira adoptar.

Ora, pondo de lado esta perspectiva negativa sob a qual se pode focar a "invisibilidade" do tradutor, se a perspectivamos pelo lado positivo, do ponto de vista da tradução que é lida na língua de chegada tal como se fosse um original, havendo como sabemos teorias que defendem essa "invisibilidade" do tradutor como um dos objectivos que tem em vista alcançar qualquer profissional da tradução, (embora haja como se sabe teorias contrárias, que defendem que a tradução se deve perceber como tal⁹⁴) o caso dos autotradutores é um caso singular em que obra original e traduzida são confundidas, não se podendo saber, sem uma pesquisa realizada nesse sentido, qual é o original e a tradução (de novo referimos o caso de Beckett que tem dado origem a múltiplos trabalhos de pesquisa pela complexidade de que se reveste saber quais são os originais e as autotraduções). Neste caso, o autotradutor também surge como um tradutor privilegiado na medida em que adquire uma "invisibilidade" quase absoluta dado que o seu trabalho de tradução é tomado como um trabalho de criação. Para que assim aconteça, há-de existir, em toda a cadeia que leva à publicação de uma autotradução, como que uma tácita aceitação que, de acordo com diferentes interesses, que poderiam ser também alvo de estudo, daria razão ao personagem genialmente criado por Italo Calvino na sua obra *Se numa noite de Inverno um Viajante*, o estranho tradutor Ermes Marana, "grafómano" e deturpador de romances que chega a oferecer ao escritor Silas

⁹³ Uma excepção curiosa apresenta-nos um pequeno livro (10x7 cm e 100 paginas) intitulado *ELOGIO Á LAS MUGERES*, sem data, mas que se nos afigura, pela grafia, ser certamente da primeira metade do século XIX e que indica, na segunda pagina, por baixo do título: "Escrito en Frances por T. A. y traducido al castellano por el mismo autor", seguida da seguinte referência: "Véndese en la Libreria de Solá, calle de la Boqueria plazuela de los Ciegos."

⁹⁴ As teorias mais modernas baseiam-se na função da tradução no momento de decidir-se por uma 'overt translation' ou por uma 'covert translation' de acordo com a terminologia de Juliane House ou por 'domestication' / 'exoticism' como propõe Lawrence Venuti. Christiane Nord (1997), por exemplo, distingue entre 'Traducción documento' que tem como objectivo "documentar la interacción comunicativa de una cultura para lectores de otra cultura" (traduções interlineares, filológicas ou exotizantes) e 'Traducción instrumento', que tem como finalidade "establecer una interacción comunicativa en lengua terminal basada en la interacción en lengua original" (traduções técnicas, de uso, ou também, literárias).

Flannery assistência técnica a nível electrónico para poder terminar os romances dele. Para Marana não existe diferença entre verdadeiro e falso, entre original e tradução. Chega ao ponto de misturar original e tradução de modo a que tudo se confunde. O mesmo acontece com as autotraduções que se apresentam como originais, a autotradução ganha o mesmo valor que a obra original, autor e tradutor ganham o mesmo estatuto, o que, extrapolado para qualquer tradução, nos leva a assumir a tradução como uma obra, "uma entre as possíveis" na língua de chegada.

No entanto, ao traduzir a obra já anteriormente criada, o autotradutor está a realizar tarefas que requerem competências desse outro papel, dessa sua outra qualidade, a de tradutor, embora seja sempre um tradutor "sui generis" pelas liberdades que lhes são permitidas e que advêm da sacralização da sua qualidade de autores, e, enquanto tal, também do profundo conhecimento que possuem da obra original, dos meandros desse universo por eles criado.

Afinal, no acto de autotradução estão a assumir-se como tradutores só que serão sempre uns tradutores "sui generis", uns 'tradutores privilegiados' como os designamos, cujo desempenho nos pode fornecer dados extremamente importantes para o estudo do próprio processo de tradução, tomado como um processo em si mesmo, facultando-nos respostas para perguntas que os teóricos continuam a investigar, muitas delas resultantes simplesmente de se tratar de um acto em que geralmente autor e tradutor correspondem a duas pessoas distintas.

Em suma, a nosso ver o autotradutor, quando realiza o processo de escrita da sua tradução actua como tradutor pois também tem de ater-se ao mundo ficcional criado pelo autor na obra original traduzindo-o para um outro espaço linguístico e cultural. Existem naturalmente autores/tradutores que algumas vezes retocam as suas traduções mas nesses casos, a nosso ver, já vão além do seu papel de tradutores misturando as duas funções e assumindo-se mais como autores da obra na outra língua dando lugar nesses casos específicos ao que se poderá designar como versões, adaptações, recriações, como sucede, por exemplo, por vezes com Beckett, como detalhadamente explica Brian Fitch; com Joyce, tal como refere Jacqueline Risset, estudiosa da sua obra num ensaio sobre as suas autotraduções ao italiano: "Joyce's texts are no pursuit of hypothetical equivalents of the original text ...but as a later elaboration representing...a kind of extension, a new stage, a more daring variation on the text in process."⁹⁵, ou com Cabrera Infante que numa entrevista à

⁹⁵ cit. por GRUTMAN, op. cit., pag. 19

revista *Muface* responde da seguinte forma à pergunta sobre a sua experiência como autotradutor: "He tratado de que las versiones - porque se trata de algo más que traducciones - de mis libros al inglés sirvan como prototipo de futuras traducciones."⁹⁶ No entanto também estes casos são dignos de análise e podem fornecer dados importantes sobre que passagens o autor considera que são alteráveis e as que não, sobre as modificações que decide introduzir e de que classe são, etc.

A análise de uma obra autotraduzida reveste-se, pois, de uma grande relevância dado que nos permite determinar quando e como, ou seja, em que situação translatória e com que procedimentos tradutológicos o autotradutor com a segurança que lhe advém da sua autoridade como autor segue mais o "path" marcado por si mesmo na sua obra original e quando, como "traductor privilegiado" que é, se afasta dele, facto que procuraremos demonstrar nos pontos seguintes.

2.4. Case-studies: características das obras seleccionadas

Qualquer estudo teórico tem de poder resistir à sua aplicação na prática, ou seja, à sua validação empírica: no nosso caso, optámos por utilizar "case-studies" visto constituir (tal como procurámos demonstrar anteriormente) uma metodologia adequada para o tipo de pesquisa dentro do qual se enquadra esta tese. No entanto, os critérios de selecção dos autores e das obras são, obviamente, de grande relevância no sentido de ajuizar a validade das propostas elaboradas.

No campo da autotradução centrámos a nossa escolha em duas obras escritas originalmente em catalão e traduzidas pelos respectivos autores para castelhano. Dada a proximidade das línguas e a sua convivência num espaço cultural específico, a Catalunha, as estratégias utilizadas pelos autores/tradutores apresentam-se-nos como num "estado mais puro", digamos assim, uma vez que, ao contrário do que certamente sucederia em autotraduções entre línguas e culturas mais distanciadas, afigurava-se-nos mais fácil diferenciar entre a tradução, propriamente dita, e uma "recriação livre" ou uma adaptação

⁹⁶ CABRERA INFANTE, G. (1998): *Muface*. Nº 170, primavera 1998, pag. 45.

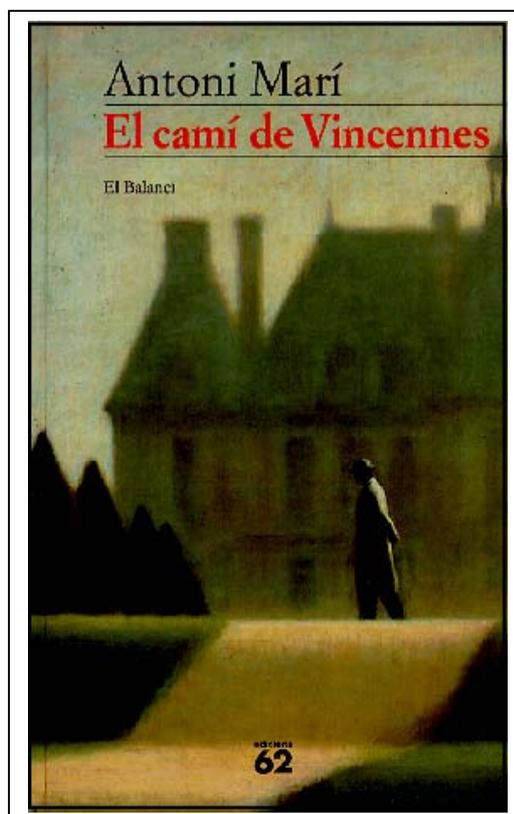
baseada na autoridade e consequente liberdade de acção que tem o autor ao trasladar a sua própria obra a outro idioma.

Optámos por analisar dois tipos de texto que têm em comum a característica da narratividade: o romance *El Camí de Vincennes* de Antoni Marí e a obra de teatro *Restauració* de Eduardo Mendoza. Por se tratar da primeira abordagem em relação a este tema, poderá parecer à primeira vista, que deveríamos apresentar um “case-study” também de autotraduções de poesia, visto que, são dos casos mais frequentes de autotradução, pelo menos se nos restringimos ao universo de Espanha. No entanto, por questões que se prendem com a necessidade de limitar o *corpus* do trabalho e também para seleccionarmos casos representativos do ponto de vista do processo da tradução, das estratégias e procedimentos do tradutor, de um modo que se nos afigura mais objectivável, decidimos deixar de lado a autotradução poética pela carga de subjectividade que pressupõe, tanto do ponto de vista meramente literário, como ao nível da relação autor-texto-leitor, com as consequentes implicações que teria no âmbito dos nossos objectivos.⁹⁷

⁹⁷ Como exemplo referimo-nos ao grande poeta russo Joseph Brodsky, que na sua autotradução para inglês realiza, p.e., na tradução dos ‘realia’ russos mudanças substanciais que dificilmente podem servir como ‘case studies’ para a análise traductológica de acordo com os objectivos do presente trabalho. Lemos em Zarema Kumakhova (1999: “Russian Realia in Iosif Brodskij’s Self Translations, Sedov vs. Scott”): “The picture we get is not consistent. Along with direct renderings without giving footnotes (Terek is translated as Terek), Russian realia undergo dramatic changes--from paraphrasing (Terek was translated as a boisterous mountain stream in another case) to complete changing of Russian realia to English realia (pestruxa becomes Holstein and the Russian Arctic explorer Sedov becomes Scott). We try to determine the guiding principle in each case: addressee factor--bringing the poem closer to a foreign reader, or distancing from a reader--intentional hiding of the locality of the poem, rhyme and rhythm restrictions, knowledge of English, the time of the translation, etc.”

2.4.1. Antoni Marí: *El Camí de Vincennes* – *El Camino de Vincennes*

Antoni Marí⁹⁸, autor catalão, não só bilingue como bicultural, porque vive imerso nas duas culturas, a catalã e a espanhola (tal como sucede com outros autores que se autotraduzem, tanto catalães, como bascos e galegos) considera-se essencialmente poeta e tem uma obra significativa no campo da poesia e do ensaio filosófico (a sua tese de doutoramento é sobre Diderot); só ultimamente se aventurou no campo do romance com duas obras *El Vas de Plata* (*El Vaso de Plata*) (1991) e *El Camí de Vincennes* (*El Camino de Vincennes*) (1995).⁹⁹ A sua formação privilegiada em termos linguísticos e literários levou-o a traduzir para castelhano a sua obra narrativa. Ao contrário da maioria dos poetas catalães que autotraduzem sobretudo a sua obra poética como por exemplo: Agustí Bartra, Narcís Comadira, Feliu Formosa, Pere Gimferrer, Joan Margarit, Joan Perucho, Vicenç Llorca, Rafael Argullol, Antoni Marí considera



que só não poderá nunca autotraduzir a sua obra poética, de acordo com as suas próprias palavras "porque penso que não saberia fazê-lo, não sei bem por que razão, talvez porque a

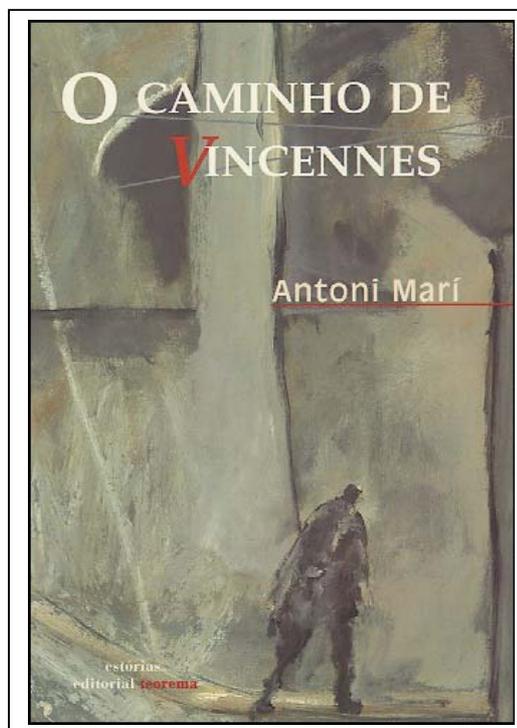
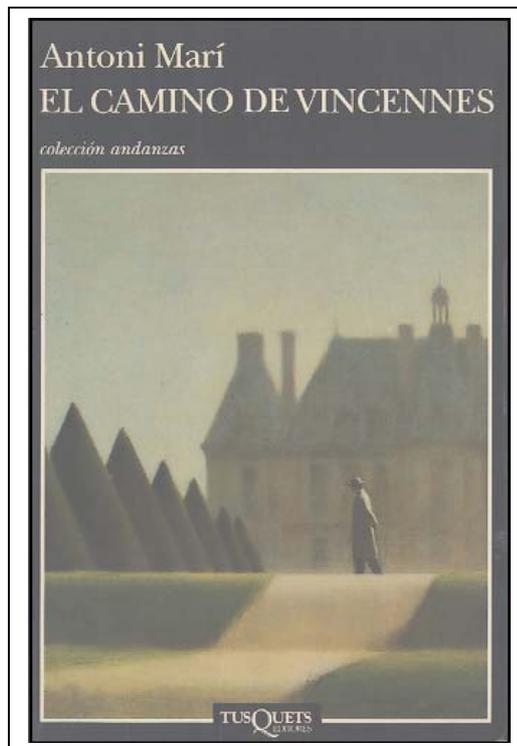
⁹⁸ Antoni Marí (Ibiza 1944) é Professor Catedrático de Teoria de Arte na Faculdade de Humanidades da Universidade Pompeu Fabra de Barcelona. Como poeta publicou: *El Preludi* (1979), *Un viatge d'hivern* (1989) Prémio Nacional da Crítica e *El Desert* (1997); como ensaísta escreveu: *L'home de geni* (1984) Prémio da Crítica "Serra d'Or", *La voluntat expressiva* (La voluntad expresiva) (1989) Prémio Nacional da Generalitat de Catalunya e *Formes de l'individualisme* (1994) também Prémio da Crítica "Serra d'Or"; como romancista publicou as obras: *El vas de plata* (El vaso de plata, 1991) Prémio "Ciutat de Barcelona" e *El camí de Vincennes* (El camino de Vincennes, 1995) Prémio Prudenci Bertrana e recentemente *Entspringen* (2000). Dirige há vários anos a série de poesia "Nuevos Textos Sagrados" da Tusquets Editores.

⁹⁹ A selecção desta obra responde também a motivos pragmáticos: a autora do presente trabalho realizou em 1997 a tradução para português *O Caminho de Vincennes*. Tinha-se confrontado com os problemas próprios de uma tradução entre línguas muito próximas e tinha descoberto o gosto pelo estudo da autotradução, através também do contacto com o autor que se disponibilizou para reflectir sobre o tema e dar uma entrevista.

poesia se faz a um nível quase pré-consciente no qual eu não sou amo dos recursos que utilizo.”

O seu romance *El Camí de Vincennes*, sobre cuja autotradução nos debruçaremos neste estudo, trata da amizade que se estreitou entre Rousseau e Diderot enquanto este último se encontrava encarcerado na prisão de Vincennes, das suas respectivas vidas e perspectivas filosóficas. Trata-se como já referimos de uma obra escrita em versão original em catalão e traduzida pelo próprio autor para uma língua e cultura próxima, a espanhola, cujo tema se refere a uma terceira cultura, a francesa. Sendo um romance cuja acção se desenrola essencialmente em Paris, no decorrer do século XVIII e cujos personagens principais são sobejamente conhecidos como escritores e como filósofos (e curiosamente também como importantes tradutores), que tiveram uma forte influência no pensamento universal, faz com que se constitua como uma obra equidistante tanto para os leitores catalães como para os espanhóis em relação aos seguintes aspectos: conhecimento do tema, conhecimento dos factos históricos tratados, conhecimento dos personagens retratados, distância no espaço e no tempo.

Estes aspectos ligados à não explicitação de que a versão castelhana se trata de uma tradução, fazem com que tanto a obra em catalão como em castelhano possa ser



indiferentemente lida pelos respectivos leitores como original. Assim sendo, estamos perante um caso "especial" de autotradução e de tradução.

Será também de referir que a obra está dividida em três partes, as duas primeiras constituídas por seis capítulos, cada um dedicado, intercaladamente, ora a Diderot ora a Rousseau e a última parte constituída por um capítulo único dedicado ao tenso e profundo diálogo entre os dois personagens ao longo do qual discutem as suas respectivas perspectivas filosóficas que, pensando eles serem idênticas, acabam por revelar-se de uma grande discordância, tal como confirma Antoni Marí na "Nota final" que ele atribui ao Editor e que termina da seguinte maneira: "Rousseau era el precursor de Robespierre i Diderot, de Danton, i una generació més tard l'un condemnaria l'altre, a la guillotina."

Segundo Antoni Marí, "quis tratar dentro da trilogia Liberdade, Igualdade, Fraternidade, essencialmente o tema da fraternidade que não tem sido abordado na literatura e que me parece fundamental, sobretudo nos dias de hoje."

2.4.2. Eduardo Mendoza: Restauració – Restauración

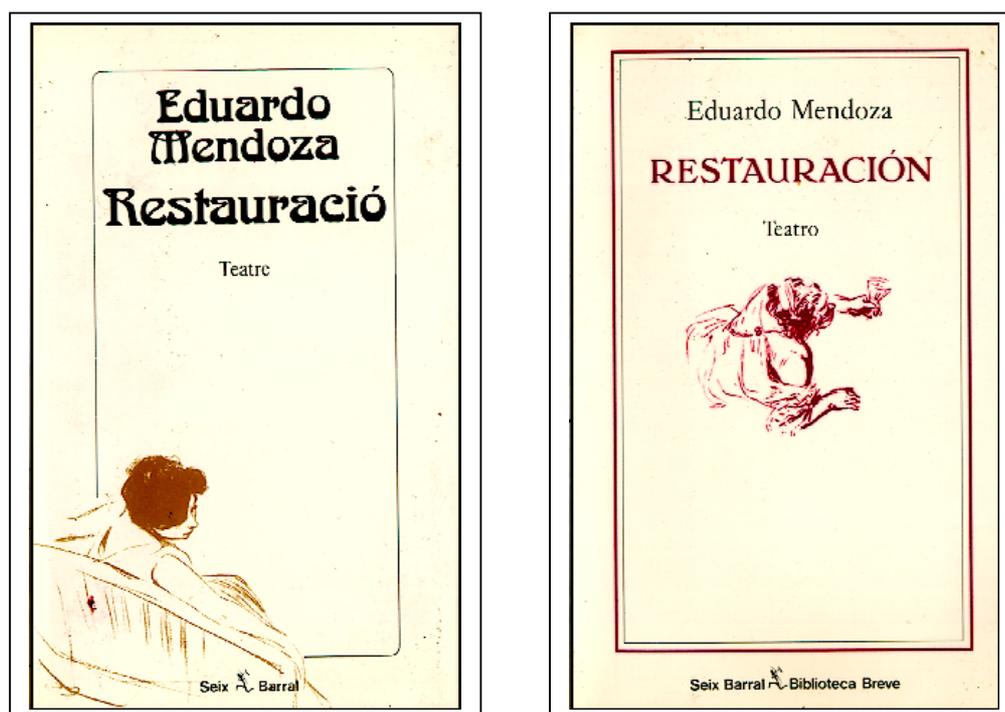
Escolhemos o prestigiado autor Eduardo Mendoza¹⁰⁰, não só pelo facto de ser também bilingue e bicultural mas essencialmente por se tratar de um autor que é simultaneamente intérprete e tradutor profissional. Este facto permite-nos partir de dois tipos de autotradução: uma realizada por um autor, Antoni Marí, que considera não possuir

¹⁰⁰ Eduardo Mendoza (Barcelona, 1943), escritor, tradutor e intérprete (passou dez anos em Nova York como tradutor da Organização das Nações Unidas actividade que continuou em Barcelona), é professor na Facultat de Traducció e Interpretació da Universidade Pompeu Fabra e como romancista é considerado um dos mais importantes da actualidade, com uma vasta obra traduzida a mais de 20 línguas: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), Prémio da Crítica; *El misterio de la cripta embrujada* (1979); *El laberinto de las aceitunas* (1982); *La ciudad de los prodigios* (1986), Prémio Cidade de Barcelona (1987), Melhor livro do ano da revista "Lire"(França, 1988); *La isla inaudita* (1989); *Sin noticias de Gurb* (1990 in "El País" e publicada por Seix Barral em 1991); *El año del diluvio* (1992) III Edição do Prémio das Leitoras da revista "Elle"(1992); *Una comedia ligera* (1996), Prémio ao Melhor Livro Estrangeiro (França 1998); *La aventura del tocador de señoras* (2001); *El último trayecto del Horacio dos* (romance publicado por capítulos in "El País"(Agosto de 2001).

É autor da obra de teatro: *Restauració* (1990) representada originalmente no Teatro Romea de Barcelona e posteriormente traduzida pelo próprio autor para castelhano para ser representada em Madrid, *Restauración* (1991). Está traduzida também para francês.

Como tradutor, traduz essencialmente do inglês para castelhano mas também para catalão. Das suas traduções destacamos: *La Mansión* (1981) da obra *Howards End*, de E.M. Forster; *Antoni i Cleopatra* (1995), tradução para castelhano da obra de Shakespeare e a correspondência de Lord Byron: *Débil es la carne. Correspondencia veneciana (1816-1819)*, de Lord Byron,(1999).

formação de tradutor e que traduz, segundo as suas próprias palavras, de uma maneira “mais intuitiva”; e a de um escritor que, sendo simultaneamente tradutor, realiza uma autotradução aplicando os seus conhecimentos específicos como tradutor, ou seja, a sua competência tradutora. Além disso, trata-se de dois escritores catalães mais ou menos da mesma idade e cuja formação se realizou, devido às circunstâncias da época, toda em castelhano, só falando catalão em contexto familiar, mas cujas opções de escrita são bem diferentes: Antoni Marí escreve sempre em catalão e Eduardo Mendoza em castelhano, sendo a obra que nos ocupa, a única que escreveu em catalão. Assim temos circunstâncias de base diferenciadas ao nível da língua utilizada na obra original: ambas as obras são traduzidas do catalão para castelhano, ou seja, da mesma língua original para a mesma língua terminal e, evidentemente, com a mesma proximidade entre a língua de partida e a língua meta.



Escolhemos, pois, como outro exemplo significativo de autotradução a analisar uma peça de teatro também relativa a um tema histórico, a Restauração, que tem lugar na época de Afonso XII (também personagem da peça), por volta de 1876 de acordo com os dados históricos (Afonso XII subiu ao trono em 1876 e nesse ano pôs fim à guerra apresentando-se no campo de batalha tal como sucede dentro da própria peça), durante a

3ª guerra Carlista, e cuja acção, ao contrário da obra de Antoni Marí, se localiza dentro da história comum dos dois povos, espanhol e catalão, mas que se enquadra especificamente no território catalão.

Em suma, trata-se de uma “história” que gira à volta da personagem principal, Mallenca, que vive sozinha numa casa de campo. De um momento para outro e de modo imprevisto, numa noite de tempestade, começam a chegar à casa sucessivos personagens masculinos que “vão revelando motivos místicos e obsessões íntimas que o autor trata com uma fina ironia, num jogo subtil de perspectivas múltiplas, demonstrando um enorme domínio da cadência e das potencialidades rítmicas da língua oral”¹⁰¹ (tanto ao nível da criação da obra original como no âmbito da tradução). Segundo o próprio autor, trata factos que “podem ocorrer quando uma noite de tempestade provoca encontros casuais, que, no fundo, não têm nada de casual.”

A peça encontra-se estruturada em quatro actos, sendo Mallenca a única personagem presente em todos eles. Os personagens masculinos vão entrando e saindo de cena de acordo com o desenrolar da acção.

O primeiro a aparecer é um jovem, Ramon, que procura refúgio na casa por ter fugido da guerra. Como não o tinham colocado a batalhar do lado dos Carlistas, desertara. Quando Bernat, vestido de peregrino (afirma ter feito o caminho de Santiago), volta a casa passado muito tempo de ter deixado Mallenca, encontra-a com Ramon. Ciumento, utiliza várias estratégias para fazer com que Ramon volte para o campo de batalha para poder assim ficar com a sua amada Mallenca. Entretanto, vem bater à porta um general ferido na guerra que Bernat acaba por perceber que mantém também uma relação com Mallenca. Terminada a guerra, o Rei Afonso XII apresenta-se na casa como rei “restaurado de todos os espanhóis” e, devido a uma série de peripécias que provocam que os personagens se façam passar uns pelos outros, acaba por condecorar Ramon, o desertor, com a medalha de mérito civil e militar, ficando assim o general Llorens ilibado da desonra de ter perdido a guerra. Mallenca opta por ficar com Bernat e, já a sós, decidem recomeçar a sua vida juntos, saboreando esse momento pessoal e histórico que promete ser de renovação e paz.

¹⁰¹ Contracapa do livro *Restauració*

A nossa decisão de optar por este texto dramático prende-se, além das anteriormente apontadas, com outras duas de fundamental importância:

- razões de proximidade entre os dois tipos de texto e, que do ponto de vista teórico, se podem justificar também no âmbito da teoria da literatura;
- razões de ordem pragmática visto que o texto dramático, pelas suas características de texto para ser representado, permite, por um lado, uma análise mais centrada na linguagem oral, estritamente nos diálogos e, por outro, tem mais delimitado o público-receptor tanto na língua original como na terminal.

Em relação às razões que se prendem com a proximidade entre os dois tipos de texto, parece-nos justificada a nossa opção de analisar duas obras que têm em comum o facto de serem ambas narrativas que se assemelham ao nível da estrutura profunda, o que tem implicações na delimitação dos factores a ter em conta na nossa análise.

No que diz respeito ao segundo grupo de razões, o texto dramático de acordo com todos os aspectos de literariedade que possui, aspectos narrativos, estéticos, de ritmo, de encenação, entre outros, e pela sua estrutura de superfície em que se misturam o “texto principal”, isto é, “as réplicas”, os actos linguísticos realizados pelos personagens em comunicação directa entre si (...) e o “texto secundário”, formado pelas *didascálias* ou *indicações cénicas*¹⁰² permite-nos, pela sua estrutura eminentemente dialógica, isolar os actos de comunicação entre os personagens da parte do texto relativa às indicações cénicas.

Além disso, por razões que se prendem com o nosso interesse de analisar também o tratamento tradutológico das marcas culturais entre línguas e culturas próximas, possibilita-nos delimitar os procedimentos do tradutor no âmbito do que Christiane Nord chama “nível de comunicação interna” do texto.

Em resumo, ambas as obras nos pareceram indicadas tendo em vista os nossos objectivos de estudo sobre a autotradução como fonte de conhecimento no âmbito da tradução literária: uma, *El Camí de Vincennes – El Camino de Vincennes* cuja autotradução se realizou num espaço curto de tempo em relação à redacção do original e cujo tema, cultura e tempo em que decorre a acção mantêm uma relação equidistante quanto a ambos receptores, os catalães e os castelhanos pelo que nos permite uma

¹⁰² AGUIAR E SILVA, op. cit., pag. 605

análise mais “pura” do ponto de vista do tratamento dos problemas de tradução. Por seu lado, o autotradutor Eduardo Mendoza ao traduzir para um público hispano-falante a sua obra *Restauració-Restauración*, situada na Catalunha e pensada num princípio para ser representada em Barcelona, quer dizer, dirigida ao público catalão, terá de modificar o ponto de vista narrativo: enquanto na obra original os acontecimentos históricos se observam a partir da Catalunha, na tradução observam-se os mesmos acontecimentos a partir de Madrid. Assim, o autotradutor vê-se na necessidade de mudar, em determinados momentos, a focalização, uma estratégia de tradução que utiliza ao longo da tradução e que se reveste de grande interesse para a análise que apresentamos no ponto seguinte.

2.5. Análise comparativa entre original e autotradução

2.5.1. *El Camí de Vincennes – El Camino de Vincennes*

2.5.1.1. Reflexões do autor sobre a sua tradução

A propósito da sua autotradução passamos a transcrever partes de uma conferência dada sobre o tema¹⁰³ e algumas reflexões realizadas ao longo de uma conversa tida a esse respeito cujas conclusões analisaremos posteriormente.

"Aconteceu-me que, algumas vezes, quando ficava, poderia dizer, quase sem possibilidade de continuar a escrever em catalão, ocorreu-me a ideia de ir trasladando de uma maneira mais ou menos mecânica para castelhano e algumas vezes ocorreu que me esquecia e continuava em castelhano até mais além de onde tinha ficado no texto catalão, de tal maneira que, então, tinha de voltar a repassar tudo em catalão para continuar do ponto onde tinha ficado. Isto aconteceu-me algumas vezes mas, de facto, quando entreguei o manuscrito à editora, em meados de Junho, já me tinha comprometido com a editora castelhana que a publicou a trasladar a obra para castelhano, de modo que passei todo o verão, até Outubro, a traduzi-la para o castelhano.

A partir do momento que constatei que havia diferenças entre a versão catalã e a castelhana a partir das conversas com a Helena Tanqueiro, o que me interessou foi tentar detectar o que realmente se passava na minha cabeça quando trasladava de uma língua para a outra: a de partida era a catalã e a de chegada era a castelhana. A minha geração é

¹⁰³ Conferência publicada: MARI, A. (1997b): "L'experiència de l'autotraducció". In: *Quaderns Divulgatius*, 8. V *Seminari sobre la Traducció a Catalunya*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, pags. 53 - 63.

bilingue e todos os da minha geração são bilingues pela nossa formação, fiz o ensino secundário todo em castelhano, chamo-me Marí Muñoz e a minha mãe é de ascendência cubana, de modo que a proximidade da língua castelhana para mim foi a mesma que a da língua catalã. Para mim o castelhano é uma língua que ouvi falar e falo desde criança, é minha língua materna tal como o catalão. Precisamente por isso, o que eu queria realmente era, baseando-me no original catalão, fazer o mesmo em castelhano. Dizer isto é não dizer nada mas também é dizer muitas coisas. Dizer o mesmo para mim não quer dizer ser literal, quer dizer que o ritmo das frases e os termos empregados tenham o mesmo sentido na língua de chegada.

Naturalmente que isto tem a ver com o meu gosto pela língua, que é um gosto determinado, quando escolho a minha língua literária procuro que as palavras que utilizo estejam todas elas dentro de uma mesma dimensão, que todas tenham uma ressonância, não só semântica mas também afectiva, que o ritmo prosódico da frase castelhana seja o que eu lhe quero dar e que gostaria de ler em castelhano e que é muito diferente do ritmo da frase catalã. O ritmo é vital, está muito ligado à personalidade de cada pessoa, à sucessão das imagens que vão surgindo na nossa imaginação e que precisamente está implícito na própria língua embora, às vezes, seja violentado de uma maneira persistente pelo ritmo que o escritor impôs no original. O que eu pretendia era que os termos que utilizava em castelhano tivessem uma ressonância equivalente à que tinham em catalão: a ressonância fónica, fonética, como semântica desperta imagens e ideias. Isso obrigava-me a que, algumas vezes, tivesse de acrescentar palavras às frases em castelhano para transmitir-lhe a cadência rítmica que eu considerava adequada. Eu pretendi dar ao texto castelhano uma autonomia absoluta como texto em castelhano, que nem o seu sentido nem o seu ritmo se vissem submetidos à presença mais ou menos impositiva de uma língua anterior. Certamente o que eu queria é o que querem todos os tradutores: que a língua à qual se translada o texto, por um lado, fosse fiel ao espírito que lhe quis dar o autor mas, ao mesmo tempo, também fiel à língua. O espírito pode ser considerado uma imagem idealista porque o espírito não se sabe muito bem definir assim como não sabemos definir o espírito de uma língua, mas sabemos reconhecê-lo, sabemos como se manifesta.(...)

As línguas não são visões diferentes do mundo mas palavras muito próximas que querem dizer coisas muito diferentes. Acho que daqui surgem as diferenças que existem entre a versão catalã e castelhana. Um por razões de matiz, outras por erros na primeira versão, outras para enfatizar o ritmo da língua de chegada e outras por razões de gosto, para conseguir, por exemplo, manter um ritmo e adequá-lo às exigências próprias de cada língua."

Quanto ao seu trabalho de tradutor e à utilização da sua liberdade de autor explicou-nos:

"Trabalhei sobretudo a tradução castelhana durante todo o verão. Nessa altura já saio de uma leitura distinta e joguei um pouco com a minha liberdade de autor. Como trabalhei três meses mais a versão castelhana acho que a "melhorei", foi como uma leitura mais acabada. Ao traduzir dei-me conta de que já tinha dito as mesmas coisas antes e, então, na tradução, suprimi o que já estava dito. Mas há repetições que são propositadas, por exemplo quando Rousseau vai para o gabinete e fala com a mulher, depois retomo para fazer a descrição do gabinete.

Quando estava a traduzir ocorreram-me ideias que quando escrevia o original não me tinham ocorrido.

A estrutura do livro e toda a tradução corresponde a um processo intuitivo, eu tinha todo o livro na cabeça e já sabia como acabava. Toda a tradução é feita com a mesma digamos "inconsciência" que o processo de criação do original.

Enquanto tradutor também estou atento ao leitor mas as qualidades desse leitor são as mesmas que as minhas, eu imagino um leitor com as mesmas competências que eu. E isto também como escritor. De certeza tem a ver com o facto de eu ser inseparável de mim mesmo, tanto como autor como tradutor."

Analisando as afirmações de Antoni Marí, confirmamos a ideia de que os autotradutores assumem possuir duas línguas maternas e percebemos que a ideia da autotradução surge como ele diz da falta de "inspiração" no âmbito do que podemos chamar a construção do mundo ou universo ficcional que o leva a pensar realizar a tradução para a sua outra língua materna. É como se esse acto fosse uma ajuda à própria criação, um exercício que o ajudava a continuar a escrita, de tal forma que muitas vezes dava azo a que se libertasse a tal ponto do original e continuasse a escrita independentemente dele. É como se a "tradução" ganhasse tal autonomia que pudesse constituir-se num original. O próprio Antoni Marí afirma num artigo recente sobre a autotradução: "De lo que era plenamente consciente era de que con el texto original catalán tenía una distancia crítica que no tenía en el momento de su redacción. Era como si no hubiera sido yo el que había escrito el texto original y que podía observarlo, analizarlo y criticarlo con un rigor y una precisión que permitía y exigía revisarlo de nuevo."¹⁰⁴ Só que este processo não continuou, Antoni Marí acabou por dedicar-se exclusivamente à criação da obra em catalão e só mais tarde realizou o grande grosso da tradução.

2.2.1.2. Exemplos retirados do texto e da (auto)tradução

Antoni Marí refere-se ao trabalho de tradução inicial como "mecânico". Pensamos que esta afirmação se prende com uma questão fundamental da tradução, com o conceito de tradução 'mecânico' comparado com o de criação, 'criativo' que, como já antes vimos, tem gerado grandes polémicas a nível da teoria da tradução. Como já referimos, o autotradutor afigura-se-nos como um bom ponto de partida para continuar a reflectir sobre essa questão.

¹⁰⁴ MARI, A, (2002): "La autotraducción: entre fidelidad y licencia". In: *Quimera*, Revista de Literatura, nº 210: pag. 15 – 16.

O escritor-autor ao realizar o processo de criação de uma obra literária vê-se envolvido num complexo sistema em que, consciente ou intuitivamente vai jogando com múltiplos factores, que teremos sempre presentes nesta análise, mas dos quais vamos isolar dois pela importância de que se revestem para o desencadear da nossa reflexão: a construção do universo ficcional que vai desenvolvendo através da sucessão de ideias e da imaginação, e a forma como esse universo pode ganhar vida, pode materializar-se, realizado através da "tradução" por palavras que, no momento, são as que lhe ocorrem, que lhe saem e que ele considera melhor traduzirem o seu pensamento. Assim dão forma à sua criação artística.

Ora, quando o escritor-autor assume a tarefa de tradutor (no caso do autotradutor pode detectar-se muito mais facilmente porque se trata da mesma pessoa), o que Marí refere como "mecânico" tem sobretudo que ver com o processo de criação linguística que se vê dissociado na tradução a uma segunda língua do processo de criação ficcional. Neste 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.

Provavelmente por esse motivo, algumas vezes o autor, preocupado essencialmente com a complicada construção desse universo, que acaba por tornar-se para ele tão real como a realidade e a vida mesmas, pode não estar tão atento a aspectos que se prendem com a expressão linguística, estilística, rítmica, prosódia, etc.¹⁰⁵ Passamos a apresentar alguns exemplos¹⁰⁶ evidenciadores das estratégias descritas por Antoni Marí quando fala da sua autotradução e que fazem referência a questões de língua, uma vez que, como vimos, a obra *El Camí de Vincennes* nos permite observar uma autotradução 'num estado mais puro'¹⁰⁷, sem alguns dos factores que tornam mais complexa a análise como seriam por exemplo, um mundo ficcional muito marcado dialectal e culturalmente, grandes divergências entre a língua

¹⁰⁵ Vejam-se as afirmações de Beckett ou de Cabrera Infante antes referidas.

¹⁰⁶ Uma recompilação comentada de todas as situações translatórias que nos pareceram interessantes de exemplificar transcrevemo-las no anexo 1.

¹⁰⁷ Antoni Marí afirma no referido artigo da revista *Quimera*, op. cit: "Escribiendo El Camí de Vincennes era muy consciente de que estaba pergeñando una "novela de ideas", valga la paradoja, y las ideas se deben mostrar, no expresarlas, y creía que no surgiría ningún conflicto en la traducción. Lo que pretendía era que la lengua de llegada fuera fiel a la voluntad del autor y, a la vez, al espíritu de la lengua." (pag. 15)

de partida e a de chegada, disparidade ao nível da recepção do texto literário, entre outros. Um caso digno de referência (no âmbito também da autotradução entre línguas próximas) é o que foi estudado pela professora Rexina Rodríguez Vega sobre as autotraduções do escritor galego Álvaro Cunqueiro. Precisamente um dos factores que destaca como tendo repercussões evidentes tanto ao nível do próprio processo de tradução como no de recepção do texto literário é a instabilidade do código da língua galega. Detenhamo-nos nas suas afirmações:

”Como é doadamente deducible, esta inestabilidade do código provoca, á súa vez, unha forte inestabilidade na comunicación literaria, xa que, en moitas ocasións, nin produtor nin usuario terán unha referencia común sobre o que é a norma e o que é a desviación. (...) Esta falta de control do proceso textual dota dun carácter específico a produción literaria galega en xeral. ¿Como podemos avaliar o estilo do escritor, o seu uso do código se non podemos estar seguros da finalidade que persegue en tal ou cal escolla léxica ou morfosintáctica? En relación co caso que nos ocupa, a obra de Cunqueiro, xorden interrogantes en relación, por exemplo, ó uso do arcaísmo. ¿Cumpre a mesma función estilística ca na súa obra en castelán ou obedece simplemente á común tendencia na creación do galego estándar? Do mesmo xeito podémonos preguntar acerca da presenza de dialectalismos na súa obra. ¿Trátase dun recurso que contribúe a enriquecer lexicamente o texto, facilitando o emprego dunha pluralidade de formas sinonímicas? ¿Emprégase como medio para delimitar xeograficamente os personaxes da ficción? ¿Ou non é mais cá manifestación da necesidade de recorrer á fala próxima da súa localidade de orixe en substitución dun inexistente estándar lingüístico? (...)”¹⁰⁸

Daí a grande dificultade não só de traducir como também de analizar o emprego dos referidos recursos. É, também, por motivos como os apresentados que consideramos que a obra de Antoni Marí se nos afigura como em estado “mais puro” para retirar conclusões no âmbito do nosso estudo.

Optámos por estudar não só as passagens em que o tradutor Antoni Marí decide “modificar” o texto original mas também ressaltar as partes em que prefere manter-se pegado a ele.

¹⁰⁸ Cit. Rexina Rodríguez Vega (2000): *Biligüismo e autotraducción na obra de Álvaro Cunqueiro*. Barcelona, Departament de Filologia Romànica (tesis de doutoramento): pags.164-165.

A) Modificações

Correcção de erros

Antoni Marí afirma ter aproveitado (obviamente) a sua autotradução para corrigir erros que verificou ter cometido no texto original¹⁰⁹, daí o facto de a considerar uma versão "melhorada":

EXEMPLO 1:

"Tots els mitjans d'informació atacaven el rei Louis XV...(pag.12)

"Todos los escritos atacaban al rey Luis XV...(pag.19)

Aqui percebe-se que o tradutor corrige o anacronismo, uma designação que na época não seria tão comum e em vez de meios de informação utiliza escritos porque, é mais geral e confere maior coerência ao conteúdo global.

EXEMPLO 8:

"... va recollir els llibres i els va col·locar damunt el faldar de la xemeneia, al costat de diccionaris i enciclopèdies angleses i exemplars del Mercure de France i del Journal de Trevoux." (pag.13)

"...recogió los libros, los colocó sobre la repisa de la chimenea junto a diccionarios, enciclopedias inglesas y ejemplares de la Gazette Littéraire y del Journal de Trevoux." (pag.19)

Ao realizar a sua tradução, o autor-tradutor deu-se conta de que nessa data ainda não tinha saído o Mercure de France e na sua qualidade de tradutor resolveu corrigir o erro.

Explicações:

EXEMPLO 3:

"L'oficial de policia, senyor D'Hémery, va lliurar a Diderot una lettre de cachet, i sense judici, sense proves i sense testimonis, se'l van emportar detingut a la presó de Vincennes per ordre real." (pag. 11)

"El oficial de policia, el señor D'Hémery, entregó a Diderot una lettre de cachet, una orden de arresto, y sin juicio, sin pruebas y sin testimonios, se lo llevaron detenido a la prisión de Vincennes en virtud de una orden real." (pag.17)

Nesta passagem verifica-se que o autotradutor se assume como tradutor na medida em que, ao contrário do que afirma "que como tradutor pensa num leitor como ele próprio", de

¹⁰⁹ O próprio Antoni Marí explica: "(...)la versión catalana apareció cuando todavía estaba con el trabajo de la traducción, así que los errores y las pifias, sobre todo los anacronismos, no los pude corregir en la primera edición catalana." (MARÍ, A. (2020), op. cit., pag. 16)

facto nesta sua qualidade pensa no leitor da sua tradução, num "leitor empírico" que pode não saber o que significa uma *lettre de cachet* e explica-lhe para lhe facilitar a leitura.

EXEMPLO 4:

"Aquella matinada d'octubre, París es despertava lentament sota un cel encapotat i una atmosfera ardent. Un sol tímid, envoltat de miasmes d'una boira blanquinosa i bruta, semblava sortir de darrere les mansardes." (pag.21)

"Aquella madrugada de octubre, París se despertaba lentamente bajo un cielo encapotado y gris y una atmósfera demasiado ardiente para la temporada. Por detrás de las mansardas parecía salir el sol, envuelto en las miasmas de una niebla blanquecina y sucia." (pag.28)

Neste exemplo o tradutor faz a mesma descrição na outra língua da forma que lhe parece mais adequada, ampliando-a. Como noutras passagens isso implica uma mudança de ponto de perspectiva que leva mais em consideração os leitores e que tem implicações também na prosódia e no ritmo do texto.

Modificações por questões de prosódia

EXEMPLO 5:

"Tot i així, a partir de 1743, l'oposició, si bé no obertament encara, va començar a pronunciar-se contra l'Església i l'Estat; resultava perillós que aquesta opinió (...)" (pag.12)

"Sin embargo, cuando a partir de 1743, la oposición, latente y contenida, empezó a pronunciarse de una manera regular contra la Iglesia y el Estado, resultaba peligroso que la opinión (...)" (pag.19)

Neste exemplo percebe-se a sua dupla qualidade mas provavelmente o que acrescenta tem mais a ver com o ritmo e a sonoridade da frase em castelhano do que com a liberdade de autor.

EXEMPLO 6:

"La fortificació de Vincennes, amb les torres i merlets i la racionalitat del seu ordre implacable, s'alçava, massissa, entre una massa esponerosa de boscos. Cap a la dreta, uns petits turons conreats anaven baixant suaument cap al riu Marne, mentre fluïa tranquil, amb els seus meandres, cap el Sena, que entrava a París." (pag.124)

"La fortificación de Vincennes, con las torres y las almenas y la racionalidad de su orden implacable, se alzaba maciza entre una masa espesa de bosques. A la derecha, unas pequeñas colinas descendían suaves hacia el río Marne, que corría tranquilo al encuentro con el Sena." (pag.138)

O tradutor realiza duas reduções em relação ao texto original mas mantém a sonoridade, a prosódia e o ritmo na língua de chegada sem que implique qualquer perda tanto do ponto de vista do conteúdo como do ponto de vista formal.

Modificações por questões de ritmo

EXEMPLO 7:

"El sol entrava a raig. Il.luminant la cel.la, semblava entretenir-se en les formes dels objectes i els mobles que ocupavan l'estança." (pag.9).

"El sol entraba a raudales y su luz parecía entretenerse en las formas de los objetos y los muebles que ocupaban la celda." (pag.15)

Neste exemplo vemos que o autotradutor se assume como tradutor na medida em que realizando uma transposição muda o ritmo da frase adequando-o mais à língua de chegada sem lhe alterar o sentido.

EXEMPLO 8:

"Encara que la vegetació li impedia mantenir la cursa, continuava corrent sense adonar-se que una branca li havia fet caure el barret que li havia deixat el marquès Du Châtelet. Va anar alentint el pas fins arribar a la vora del llac. Rodejat de pollancre, les fulles grogues es reflectien a la superfície de l'aigua i un aire lleuger movia les fulles amb un rumor deliciós i suau." (pag.113)

"A pesar de que la vegetación le impedía mantener la carrera y sin advertir que una rama le había tirado el sombrero que le prestó el marqués Du Châtelet, Diderot siguió corriendo hasta llegar a la orilla del lago; rodeado de álamos, las hojas amarillas de sus ramas se reflejaban en la superficie del agua, mientras las agitaba un aire ligero en un rumor delicioso y suave." (pag.126)

Neste exemplo o tradutor decide proceder a uma redução que pode alterar minimamente o sentido mas, na nossa perspectiva, fá-lo para manter o ritmo adequado na língua de chegada.

Modificações por questões de estilo

EXEMPLO 9:

"Mentrestant el caminant s'havia refet del cansament, havia tret els peus de l'aigua, havia agafat la bossa i havia pres un camí que, entre joncs i salzes, vorejava el llac fins arribar a un pont que ajuntava les dues ribes més pròximes. Era un lloc apartat, i el paisatge, ombrívol i frondós, s'estenia davant seu com l'escenografia d'una òpera italiana. Els salzes, al costat de la riba, alternaven el verd tendre amb l'aspre i intens dels castanyers i les alzines.

El pont, que reproduïa les construccions civils romanes, estava edificat amb carreus coberts per falgueres i mates de tàperes; quatre grans pilastres emergien de l'aigua i flanquejaven les dues arcades a través de les quals podien circular petites embarcacions, que llavors eren a la vora del llac.

El pont era adequat al paisatge, i entre tots dos s'establia una relació conforme..." (pag.135)

"Después de haber recobrado energías bañando sus pies en el agua, el caminante había recogido su bolsa y tomado un camino que, entre juncos y sauces, bordeaba el lago hasta dar a aquel puente que unía las dos orillas más próximas. Era un lugar apartado, y el paisaje, umbrío y frondoso. Los sauces, junto a la orilla, alternaban su verde tierno con el áspero e intenso de las encinas que sobresalían detrás de ellos.

Cuatro grandes pilastras emergían del agua y sostenían dos arcos abovedados bajo los que podían circular pequeñas embarcaciones, que ahora estaban junto a la orilla. El puente, que reproducía las construcciones civiles romanas, estaba edificado con grandes piedras de sillería cubiertas por líquenes, helechos y matas de alcaparras.

Entre puente y paisaje se establecía una relación perfecta." (pag. 149)

Nesta passagem o tradutor realiza correções de estilo, eliminando uma repetição de uma frase que no original se encontrava muito próxima e realiza uma alteração na ordem da descrição: enquanto que o autor no original parte do geral para o particular, o tradutor opta por partir do particular para o geral. É uma questão de alteração dos recursos estilísticos utilizados.

EXEMPLO 10:

"El corredor no tenia fi, i de l'espessa foscor sorgien animals d'ulls fosforescents i urpes com esperons; insectes i aus amb cuirasses de metall;(...)" (pag.89)

"El túnel no tenía fin, de la espesa oscuridad surgían animales de ojos fosforescentes y garras como espuelas; reptiles y saurios con corazas de metal;(...)" (pag.101)

Este exemplo deixa-nos surpreendidos, mas vem confirmar, a nosso ver, aquilo que defendemos ao longo do trabalho, ou seja, que as autotraduções são uma importante fonte de análise para a teoria da tradução literária. Se ocorresse a partir da tradução de um tradutor outro que não autor seria muito fácil encontrar críticas e/ou explicações. Também seria fácil atribuir a substituição de "insectos e aves" por "répteis e saurios" à liberdade de autor que lhe permite introduzir as alterações que desejar.. Já demonstrámos que assim não é visto que, ao longo de toda a autotradução (procuramos comprová-lo também através dos exemplos que aqui deixamos), muito poucas vezes o autor se permite mudar alguma coisa que não seja por uma razão concreta que se prende com a sua função de tradutor e que lhe está como que naturalmente facilitado pela sua dupla qualidade. Assim sendo, tivemos de realizar uma análise mais aprofundada, levando em conta estes aspectos e chegámos à conclusão de que, como noutras passagens, também aqui o texto está marcado com palavras-chave, neste caso "couraças de metal". Assim sendo, se bem analisamos, para o autor o fundamental será que a imagem associada às "couraças de metal" passe dando-nos aquela sensação do medo que sentia Rousseau na situação em que se encontrava, sem ser tão importante quais os animais que as levam. E de facto, a associação "répteis e saurios" poderá ser mais impactante que a de "insectos e aves". Além do mais, o segundo binómio é mais lógico que o primeiro. Pelo que somos levados a crer que o tradutor apenas realizou uma outra associação. São insondáveis os mecanismos da mente. O mesmo poderia ocorrer com outro tradutor e não alteraria em nada o conteúdo fundamental do texto. Só que a este seria seguramente atribuída uma liberdade ilícita que, através deste exemplo que tem por trás a autoridade do autor, nos dá motivos para rever os processos convencionais de análise de traduções literárias.

De facto, acaba por não falar de outros procedimentos, porque na sua perspectiva a tradução a eles se vê delimitada pelo facto de, como antes já referimos, o universo ficcional já estar construído, absolutamente acabado, mas de acordo com a nossa análise encontramos

passagens em que Antoni Marí utiliza, seguramente de maneira inconsciente tal como afirma, estratégias de tradução para conferir ao texto, por exemplo, maior coerência e coesão:

Modificações por questões de coerência e coesão textuais

EXEMPLO 11:

"Ara, assegut davant la taula amb un rosegó de pa, Rousseau contemplava la figura moral del seu amic:(...)" (pag.37)

"Sentado frente a la mesa, con el trozo de pan y la manzana a medio comer, Rousseau reconstruía la figura moral de su amigo:(...)" (pag.45)

À primeira vista este seria um excelente exemplo para demonstrar que o autor do original se sobrepõe ao tradutor utilizando a sua liberdade de autor. Mas depois de uma leitura atenta do original percebe-se que se trata de mais um exemplo que confirma o que acabamos de referir em relação ao anterior. Dado que a acção se vai desenrolando apresentando-nos paralelamente o decorrer da vida dos dois personagens dando-nos capítulo sim, capítulo não, ora o que se passa com um, ora com outro, como se de um filme se tratasse, no capítulo 2 temos focado pela primeira vez Rousseau. E em dado momento no original surge a seguinte passagem: "Mentre Virginia menjava, Rousseau es va preparar una llesca de pa amb mel, va agafar una poma del fruiter, es va asseure al costat de la finestra e va mirar cap al carrer." (pag.21) Depois continua a narração, tornando-nos partícipes dos pensamentos de Rousseau. Ora no capítulo 4, o narrador retoma o fio do que se passava no capítulo 2 mas "agora" apresenta-nos Rousseau apenas com "un rosegó de pa".

Na sua tradução, o tradutor, de tão intensamente que segue pelos caminhos desse mundo ficcional criado pelo autor, descobre que a cena não está igual, que Rousseau já não tem a maçã. Aproveita então a possibilidade única de estar de novo a descrever esse mundo e, embrenhando-se nele como se o estivesse a criar de raiz, como se fosse o autor, segue a sua lógica, para que o leitor continue a ter essa noção de veracidade, volta a dar-lhe a maçã agora já meio comida, porque entretanto passara um curto espaço de tempo e em termos de estrutura externa todo um capítulo sobre Diderot.

Pensamos que um dos factores que devem ser comuns aos dois criadores, autor e tradutor é exactamente este, o de o tradutor conseguir perspectivar-se em relação ao mundo ficcional como o autor, conseguir encontrar o ângulo do narrador e assim poder segui-lo e até complementá-lo, se for caso disso, como sucede neste exemplo. A autotradução constitui-se, assim, como a simbiose de ambas actuações.

EXEMPLO 12:

"Sempre recordaria Gabrielle Babuti, la delicada llibretera del Quai des Augustins-anys més tard, esposa del pintor Greuze-, la noia que venia i regalava llibres prohibits." (pag.32-33)

"Siempre recordaría a Gabrielle Babuti, la delicada librera del Quai des Augustins -años más tarde esposa del pintor Greuze-, la joven que vendía y regalaba libros prohibidos a sus amigos y a sus amantes." (pag.41)

Este exemplo é bastante elucidativo sobre a forma atenta e empática com que o tradutor vai reconstruindo o texto na língua terminal. Ao ver que o autor deixara escapar uma incoerência importante (naquelas circunstâncias era muito perigoso oferecer ou emprestar livros proibidos a qualquer pessoa), seria quase impossível que até o leitor mais incauto não se apercebesse dela, resolve o problema acrescentando uma informação fundamental, que para o leitor, além de interessante, é absolutamente imprescindível.

Quando a tradução é realizada por um tradutor outro que não o autor acontece-lhe o mesmo que ao autotradutor, só que o tradutor tem consciências dos outros procedimentos, estratégias, técnicas próprias da tradução enquanto que o autotradutor, neste caso Antoni Marí, realiza-as intuitivamente. Apesar da sua dupla qualidade, quando traduz já não pode interferir na construção ficcional, a não ser recorrendo à sua liberdade de autor, então vê o acto de tradução restringido a outros aspectos da literariedade que passam pelo domínio da língua, pela riqueza e criatividade vocabulares, pelo domínio das construções morfo-sintácticas, da retórica, do estilo, da coerência e coesão textuais. Este fenómeno de correcção, ou melhor, de hpercorrecção que está naturalmente ligado ao acto de tradução como nos demonstra Antoine Berman na sua obra *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, é certamente mais exagerado entre línguas próximas devido a essa tensão dialéctica de que nos fala Steiner e que explica pela presença simultânea do que ele define como a “afinidade selectiva e a diferença resistente”¹¹⁰

Por outro lado, 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 pegado ao texto, como demonstra o seguinte exemplo:

Modificações atribuíveis à liberdade de autor

EXEMPLO 13:

"El grup d'homes i de dones, sense dir res i amb gest unànime, es va llançar sobre el caminant i, agafant-lo per la roba, el van retenir prenent-lo pels braços, el van sacsejar i amb violència li van

¹¹⁰ STEINER, G. (1995): *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. (traducción de A. Castañón). México, Fondo de Cultura Económica: pag. 368.

estripar i arrencar la casaca. Rousseau, se'n va desfer amb una imprevisible i sobtada violència, i va escapar d'aquell cercle infame." (pag.82)

"Sin mediar palabra y con gesto unánime, el grupo de hombres y mujeres se abalanzó sobre el caminante y, agarrándole por la ropa, por los brazos y los hombros, le zarandearon con violencia; él intentó huir precipitándose contra ellos pero lo único que consiguió con el forcejeo fue que le desgarraran la casaca; Rousseau los apartó con imprevisible y súbita violencia y logró escapar de aquel círculo infame." (pag.93)

Aqui o tradutor toma a acção descrita no texto original apenas como um ponto de partida para realizar uma nova descrição utilizando umas imagens e um ritmo que certamente considera mais adequados à língua de chegada.

Para terminar este ponto passamos a transcrever um exemplo retirado do longo diálogo que na última parte mantêm Diderot e Rousseau para que se possa observar claramente como é neste momento da intriga onde justamente o tradutor tem de seguir literalmente o texto original na medida em que as palavras de cada um dos filósofos estão tão pensadas, são tão medidas e ajustadas na obra original que o autotradutor se vê obrigado, tratando-se além disso de duas línguas tão próximas, a fazer uma tradução interlinear. É como se o autor marcasse através da sua autotradução o que na tradução tem de permanecer intacto. Mais um exemplo de que as autotraduções constituem uma fonte importante de análise no campo da teoria da tradução literária. Será talvez interessante notar aqui que a primeira frase do exemplo que não pertence ao diálogo mostra as diferenças provocadas pelos idiomatismos de ambas línguas, enquanto que o diálogo espelha uma tradução literal sem a mais pequena concessão:

B) Tradução pegada ao texto original

EXEMPLO 14:

"Diderot va plegar la revista i es va quedar mirant Rousseau.

-És un bon tema - va dir-li-, encara que una mica obvi, segons com es miri. Ens hi podríem presentar tots dos, a la convocatòria, i que guanyés el millor, trenta doblers no fan mal a ningú.

- Jo no vull presentar-m'hi. Fes-ho tu, si vols; tens molts recursos per exposar les idees i per convèncer la gent amb bons arguments. Jo, ja ho saps, sóc contrari a aquests jocs de la vanitat.

- No és vanitat això. És un exercici intel.lectual que pot ajudar a aclarir les idees.

- Les tinc clares, les idees. Potser com mai no les hi havia tingudes. Ara ho entenc gairebé tot. He arribat a tenir una autèntica i profunda coneixença de l'home, de la història, de la societat i de la naturalesa de les coses.

- I no tens cap dubte? - li va preguntar el presoner.

- No tinc cap dubte - li va contestar el passejant -. Tots els dubtes que he tingut se m'han resolt. Tot és d'una transparència tan clara, ara...

- Ara? Vols dir que ha estat amb aquest desmai, que t'ha arribat la llum?

- Això vull dir, exactament. M'ha passat el mateix que a Agustí d'Hipona a la platja d'Ostia, i que a Ignasi de Loiola amb la il·lustració de Cardoner.

- I el mateix que a sant Pau, camí de Damasc. Vols dir que t'has convertit?

- Sí, m'he convertit: a la filosofia vertadera.

Diderot es va posar dempeus i va donar unes passes cap a la vora del llac. Brusquement es va girar, i alçant la veu es va dirigir a Rousseau, impacient.

- La filosofia vertadera! A què et refereixes? No n'hi ha cap, de filosofia vertadera, perquè la filosofia sempre és un esdevenir-se. No n'hi ha cap d'estable, tota filosofia és un moviment perpetu, ja que el que avui és cert, bo i vertader, tal vegada no ho serà demà. Més que convertir-te a la filosofia vertadera, sembla que t'hagis convertit a la religió vertadera. Com els sants i les verges. Jean-Jacques, no portis les teves extravagàncies fins al ridícul. La conversió! Jean-Jacques Rousseau s'ha convertit!

- Sí. M'he convertit en un altre home. Finalment sé qui sóc, el que puc fer de la meva persona. Quines són les mevas virtuts i quins els meus defectes. I quins són els defectes de la humanitat i les seves virtuts amagades.

- I això no ho sabies, abans de la il·luminació de Vincennes?

- No, Diderot, no ho sabia. Tu em coneixies bé. Fa molts anys que som amics i has conegut les meves mancances, la incertesa, la recança del meu esperit. No sabia res, ni de mi mateix, ni del món, ni de cap cosa. Tot jo he estat un caos indesxifrabable, un garbuix de pulsions. El desconcert i la perplexitat m'han tingut sempre atenallat.

- I creus que aquestes certes t'han estat atorgades per la gràcia de Déu, que t'ha il·luminat el seny?

- Diques-ho como vulguis: Déu, la consciència, l'ordre del món o el miracle de la natura.(...)" (pags.143-144)

"Diderot cerró el periódico y dirigiéndose a Rousseau dijo:

- Es un buen tema, aunque, según se mire, algo obvio. Podríamos presentarnos los dos a la convocatoria, y que ganara el mejor; treinta doblones no hacen mal a nadie.

- Yo no quiero presentarme. Hazlo tú si lo deseas; tienes muchos recursos para exponer las ideas y buenos argumentos para convencer. Yo, ya lo sabes, soy contrario a esos juegos de la vanidad.

- Eso no es vanidad. Es un ejercicio intelectual que puede ayudar a esclarecer ideas.

- Yo las tengo claras. Tal vez como nunca las había tenido. Ahora lo entiendo todo. He llegado a tener un auténtico y profundo conocimiento del hombre, de la historia, de la sociedad y de la naturaleza de las cosas.

- ¿No tienes ninguna duda? - le preguntó el prisionero.

- No tengo ninguna duda -le contestó el paseante -. Todas las que tenía se me han resuelto. Todo es, ahora de una transparencia tan diáfana...

- ¿Ahora? ¿Quieres decir que te ha llegado la luz durante el viaje?

- Eso quiero decir exactamente. Me ha sucedido lo mismo que a Agustín de Hipona en la playa de Hostia, o que a Ignacio de Loyola con la ilustración de Cardoner.

- Y lo mismo que a san Pablo camino de Damasco. ¿Quieres decir que te has convertido?

- Sí, me he convertido: a la filosofía verdadera.

Diderot se puso en pie y dio unos pasos hacia la orilla del lago. Brusquement se giró, levantó los brazos y en voz alta se dirigió a Rousseau con impaciencia.

- ¡A la filosofía verdadera! Pero ¿a qué te refieres?... No hay ninguna filosofía verdadera, porque la filosofía siempre es un devenir. No existe ninguna filosofía estable, toda filosofía es un movimiento perpetuo, puesto que lo que es cierto, bueno y verdadero hoy, tal vez no lo sea mañana. Más que convertirte a la filosofía verdadera, parece que te hayas convertido a la religión verdadera. Como los santos y las vírgenes. Jean-Jacques, no llesves tus extravagancias hasta lo ridículo. ¡La conversión! ¡Jean-Jacques Rousseau se ha convertido!

- Sí. Me he convertido en otro hombre. Ahora sé, finalmente, quién soy, lo que puedo hacer de mi persona. Cuáles son mis virtudes y cuáles mis defectos. Y cuáles son los defectos de la humanidad y sus virtudes escondidas.

- ¿Y no lo sabías antes de la iluminación de Vincennes?
- No, Diderot, no lo sabía. Tú me conoces bien. Hace muchos años que somos amigos y has conocido mis defectos, la incertidumbre, las penas de mi espíritu. No sabía nada, ni de mí mismo, ni del mundo, ni de nada. He sido un caos indescifrable, un ovillo de pulsiones. El desconcierto y la perplejidad me han atenazado siempre.
- ¿Y crees que tales certezas te han sido otorgadas por la gracia de Dios, que te ha iluminado el entendimiento?
- Llámalo como quieras: Dios, la consciencia, el orden del mundo o el milagro de la naturaleza. (...)" (pags.157-159)

2.5.1.3. Comentários sobre a (auto)tradução

Quando Antoni Marí fala de "translação mecânica" revela a influência de perspectivas de certos autores e críticos literários e de tradução quando se referem à tradução como algo na sua essência mecânico mas que, de facto não tem nada de mecânico, mas sim de criação literária tal como a que realiza o autor na sua língua ao criar o seu texto só que, retirando-lhe a parte de criação ficcional, pode parecer ter perdido as características consideradas artísticas ou criativas, quando essas se mantêm só que noutros âmbitos. Porque o tradutor para além de dominar a escrita também tem de possuir outras competências, as designadas técnicas de tradução, que implicam factores, procedimentos e estratégias já bem estudados e definidos no âmbito da Teoria da Tradução, tal como estão definidas e estudadas as várias técnicas de construção de uma obra narrativa através dos estudos que se têm desenvolvido no âmbito dos estudos literários, filológicos, semióticos, por exemplo.

Pensamos que o facto de o tradutor não ter possibilidade de intervenção na criação do universo ficcional foi o que fez com que, durante muitos séculos, o trabalho do tradutor tenha sido ignorado, menosprezado e ainda hoje careça da importância e de ser dignificado tal como merece: porque dele está dissociado o acto considerado criativo por excelência que é o da criação do universo ficcional. Então surgem as questões fundamentais da lealdade, da liberdade, da tradução como um produto secundário, dependente totalmente da criação literária que é a obra original.

Antoni Marí afirma em relação à sua tradução ao castelhano que lhe "quis dar absoluta autonomia em relação ao texto catalão." Ou seja, toma a sua tradução como algo autónomo em relação ao texto original embora com inter-relações evidentes com ele. E quando compara o que ele queria fazer com o que quer fazer qualquer tradutor, utiliza a expressão "fidelidade ao espírito do autor e ao espírito da língua". Mas o que está a tentar explicar sem talvez se

dar conta, é a dificuldade que ele próprio teve de conciliar duas "fidelidades" que partem da pergunta "se o tradutor tem de ser fiel ou pode ser criador", que a nosso ver não se pode formular dessa maneira, tem de passar forçosamente pela reflexão que acabamos de expor.

Em suma, em nosso entender, o tradutor só terá de ser "fiel" à construção do reino ficcional já previamente fixada, tudo o resto passa por uma transformação que implica uma nova construção e constitui exactamente o que aqui designamos por "tradução." Daí que nos pareçam de grande lucidez, de extrema perspicácia e reveladoras de uma profunda reflexão, as afirmações de L. Fulda já no início deste século.

Se por seu lado o autor tem de desenvolver técnicas diversas de construção de um texto ficcional também o tradutor tem de desenvolver técnicas de detecção dessas técnicas e outras que, juntamente com os procedimentos e estratégias se prendem com a competência tradutora, porque se parte do princípio que técnicas de escrita e o que Antoni Marí designa "espírito da língua" possui-as tal como o autor.

Pensamos que é por esse motivo que Antoni Marí, como outros autotradutores, e grande quantidade de tradutores, fale de processo "intuitivo" tanto em relação à construção da narração como à tradução, porque, os dois processos possuem, além da escrita, também factores em comum. A história da literatura é um bom espelho desta afirmação, já antes fizemos referência à grande quantidade de grandes escritores que foram e são tradutores.

2.5.2. Restauració – Restauración

2.5.2.1. Aspectos circunstanciais relativos ao texto original e à tradução

Antes de entrarmos na análise comparativa propriamente dita, há que referir algumas circunstâncias, que se relacionam com o público do texto original e com o da tradução, que podem ter influência na respectiva recepção.

Esta obra de teatro, *Restauració*, foi criada pelo autor para ser representada em 1990 no Teatro Romea de Barcelona, para um público essencialmente barcelonês. Depois, foi traduzida pelo próprio autor para ser representada em Madrid para um público diferente, embora extremamente aproximado em termos culturais e que possui uma distância zero em relação aos conhecimentos históricos relativos ao tema tratado na peça de teatro.

Comparativamente, nesta autotradução, ao contrário do que sucede com a de Antoni Marí, aparece explicitado na edição da tradução (1991) que se trata de uma “tradução do catalão realizada pelo autor”, formalizando assim a separação entre as suas duas funções. Portanto, ao contrário do que sucede com a autotradução de Antoni Marí, cujos leitores poderão ler ambas edições como a original, os leitores da autotradução de Eduardo Mendoza nunca a poderão ler como tal porque são à partida alertados para o facto de Eduardo Mendoza assumir a sua dupla qualidade, de tradutor e autor

Trata-se de um texto dramático que, de acordo com todos os aspectos de literariedade que possui, aspectos narrativos, estéticos, de ritmo, de encenação, etc, e pela sua estrutura de superfície em que se misturam o “*texto principal*”, isto é, “*as réplicas, os actos linguísticos realizados pelos personagens em comunicação directa entre si (...) e o “texto secundário”, formado pelas didascálias ou indicações cénicas*”¹¹¹ permite-nos, pela sua estrutura eminentemente dialógica, isolar os actos de comunicação entre os personagens, da parte do texto relativa às indicações cénicas.

Do ponto de vista da recepção, por tratar-se de um texto dramático, pressupõe dois tipos de receptores, tanto a nível do original como da tradução: os leitores e o público-espectador. No que diz respeito a estes últimos, poderão assumir a peça na língua terminal

¹¹¹ AGUIAR E SILVA, op. cit.: pag. 605.

como original, visto não ser de esperar que se tenha dado a informação ao público de que se trata de uma peça traduzida pelo próprio autor e sabendo este, de antemão, que o autor geralmente escreve em língua castelhana. No entanto, no caso leitores da língua terminal, podemos inferir que, apesar de não poderem ler a autotradução como texto original, a lerão seguramente como uma tradução privilegiada por ser realizada pelo próprio autor, aspecto com o qual entrámos também em linha de conta aquando da selecção desta obra para a nossa análise.

À medida que avançamos no estudo comparativo entre os dois textos dramáticos, original - *Restauració* - e tradução - *Restauración* - apercebemo-nos de que o (auto)tradutor realiza várias alterações significativas mais evidentes ao nível do “texto secundário”. Este dado poder-se-á explicar pelas circunstâncias referidas, quer dizer, o autor, após ter assistido à representação original, e certamente também depois de trocar impressões com o encenador, ter-se-á apercebido de que havia alguns aspectos referentes à encenação que necessitavam de ser trabalhados, ou seja, melhorados, não só por se tratar da segunda representação mas, sobretudo, para a apresentar com maior coerência junto do novo público - espectador. Assim, na sua posição privilegiada de tradutor e, simultaneamente, de autor, introduz precisões cénicas, tanto ao nível da explicitação do cenário como das atitudes e comportamentos dos personagens.

Optámos por mencionar alguns exemplos de alterações introduzidas por Eduardo Mendoza ao nível do “texto secundário”, por analisar as que são utilizadas no âmbito do “texto principal” ressaltando as modificações relativas à coerência e coesão textuais, a tradução das expressões idiomáticas, muito frequentes por se tratar de discurso oral, e as partes em que o autotradutor se mantém pegado ao texto original.

2.5.2.2. Exemplos retirados do texto e da (auto)tradução

A) Modificações realizadas ao nível do “texto secundário”

Eduardo Mendoza realiza diversas alterações na sua autotradução. Começamos por indicar algumas encontradas ao nível do texto secundário, ou seja, das indicações cénicas. No entanto, devido à própria essência do texto teatral, estas têm consequências ao nível do texto principal. Ou seja, quando o texto dramático passa da escrita ao palco, torna-se

texto teatral e os enunciados das “didascálias”, do texto secundário, através da chamada “transcodificação intersemiótica” passam a estar “transcodificados em actos, em movimentos dos actores, em objectos, em cenário, em efeitos acústicos, em espaço cénico.”¹¹² Portanto, em determinados casos, como no Exemplo 5 ao nível do texto original encontra-se na didascália a indicação de que o personagem fica envergonhado mas ao nível do texto teatral tem de haver uma explicitação do motivo no diálogo que dê lugar a que o público perceba essa vergonha. O mesmo sucede com o Exemplo 9. No original temos a indicação cénica de que o personagem fica vermelho. Na autotradução aparece omitida certamente pela dificuldade de a pôr em cena.

A nosso ver, as alterações introduzidas na autotradução ao nível do texto secundário, prendem-se certamente com a necessidade de resolver questões que terão surgido ao próprio autor durante a sua autotradução e que se prendem também com a “transcodificação intersemiótica”. Certamente depois da encenação da peça original, no Teatro Romea, em Barcelona, o autor terá verificado, seguramente também através da troca de impressões com o encenador, quais as dificuldades que a peça original apresentava a nível da encenação e na autotradução teve a oportunidade de as modificar para os espectadores de Madrid. Daí que diversos exemplos que aparentemente poderiam ser atribuídos a liberdades do autor (ou a questões relacionadas com a mudança de ritmo de acordo com a outra língua) na maioria dos casos se prendem fundamentalmente com a necessidade de explicitar ou corrigir determinadas incorrecções ou incoerências de que o autotradutor se apercebe na sua função de tradutor e que como autor tem a possibilidade única de corrigir.

EXEMPLO 1: O (auto)tradutor acrescenta indicações cénicas ao texto original para evidenciar a simplicidade do mobiliário e o carácter frugal da refeição. A importância destas indicações a nível cénico talvez não estivesse suficientemente explorada no texto original.

*“Sala d’una casa de pagès. A l’esquerra, una porta que dóna al camp. A la dreta, una altra porta que dóna a l’interior de la casa. Al mig, una finestra. Una chaise longue més aviat vella: el daurat de la fusta ha saltat; la seda, arnada, ha perdut el color. Una taula amb restes del sopar d’una persona sola. Un moble amb calaixos i un mirall. Bastants llibres.
(Nit de tempesta. MALLENCA jeu a la chaise longue. Sospira.)” (pag.9)*

“Sala de una casa de campo. A la izquierda, una puerta que da al campo. A la derecha, otra puerta que comunica con el interior de la casa. En el centro, una ventana. Poco mobiliario. Una vieja chaise-longue: el barniz dorado de la madera ha saltado; la seda, apolillada, ha perdido el

¹¹² AGUIAR E SILVA, op. cit.: pag. 615

color. Una mesa con restos de comida: la sobria cena de una persona sola. Un mueble con cajones y un espejo. Bastantes libros.

(Noche de tormenta. MALLENCA sola, sentada en la chaise-longue, escucha el repicar de la lluvia en el tejado, suspira.)” (pag. 9)

EXEMPLO 2: O (auto)tradutor retira uma explicação cénica certamente pela dificuldade de ser concretizada no palco pelo actor:

“(Havent dit això, es posa vermell)” (pag. 20)

[tradução: O omite.]

EXEMPLO 3: Mais uma vez o (auto)tradutor acrescenta na tradução uma informação que faltava nas indicações cénicas. No original tinha apenas a indicação da saída de Mallenca e, após o monólogo de Bernat, a referência ao movimento que ele realiza em cena com a intenção de voltar a abandonar Mallenca. Mas arrepende-se e acaba por tornar a sentar-se na chaise-longue. Ou seja, na tradução o autotradutor dá-se conta de que na sua função de autor não tinha precisado do ponto de vista cénico o monólogo de Bernat e procede á respectiva correcção. Se na indicação cénica estava que ele voltava a sentar-se na chaise-longue também teria que incluir a indicação de que antes já se tinha sentado. Dessa mudança resulta o facto de em vez de dizer que Mallenca sai (que é evidente) indica que Bernat está sozinho em cena e que se senta na chaise-longue:

“MALLENCA

No trigaré. No te'n vagis.

(Surt).

(...) (monólogo de Bernat)

(*Corre cap a la porta, s'atura, torna i seu a la chaise longue amagant la cara entre les mans.*)” (pag.79)

“MALLENCA

No tardaré. No te vayas.

(*Bernat solo. Se sienta en la chaise-longue.*)

(...) (monólogo de Bernat)

(*Corre hacia la puerta, se detiene, regresa a la chaise-longue y se sienta con la cara escondida entre las manos.*)” (pp.78-79)

EXEMPLO 4: Este exemplo à semelhança dos outros em que o (auto)tradutor introduz na tradução alterações às indicações cénicas, também seguramente se explica como uma melhoria do guião inicial, com certeza as velas não dariam tanta luz que obrigasse a apagá-las, ou talvez por ser mais difícil de encenar, daí a mudança. Este é um dos casos evidentes em que a alteração ao nível do texto secundário tem implicações nas réplicas dos personagens, ou seja, no texto principal:

“LLORENS

(...) *Quan vaig heretar l'espasa del papá, la fulla lluià a la foscor, l'esclat de l'acer a la foscor era tan intens*

que a la nit es podia llegir el diari,
i en fer-ne molinets espurnejava
com una bengala de Sant Joan.
Ara, en canvi, mireu. ¿No hi veieu res?
Marrec, apaga les espelmes.

(Ramon bufa les espelmes. A les fosques es veu la fulla
de l'espasa, que emet una fosforescència verdosa.)

Mireu quina tristesa: una claror sinistra,
com un foc de Sant Elm. Ja pots encendre.

(Ramon encén les espelmes. Tots es miren en silenci.) (pag. 97)

“ LLORENS

(...) Cuando heredé esta espada de papá,
la hoja brillaba en plena noche;
el brillo del acero era tan grande
que podía leer fácilmente el periódico;
y en la lucha, al hacer molinetes, centelleaba
como una bengala de verbena.
Hoy, en cambio, miradla. ¿No veis nada?
Chaval, apaga las lámparas.

(Ramon apaga las lámparas. En la oscuridad se ve la hoja de la espada, que desprende una
fosforescencia verdosa.)

Fijaos qué tristeza: un resplandor siniestro,
que más parece un fuego de San Telmo.
Ya puedes encender.

(Ramon enciende las lámparas. Todos se miran en silencio.)” (pag. 97)

EXEMPLO 5: Como nos restantes exemplos, o tradutor acrescenta dados nas indicações cénicas ao nível do “código cinésico” (“que regula os movimentos corporais dos comediantes, os seus gestos e as suas atitudes, em particular a sua mímica facial”¹¹³) para precisar, neste caso, as atitudes dos personagens:

“(S’abracen. A LLORENS.) (pag. 105)

“(El Rey y Ramon se abrazan efusivamente. A Llorens.)” (pag. 106)

B) Modificações realizadas ao nível do “texto principal”

Centremo-nos agora no âmbito do texto principal. Dado tratar-se de comunicação em presença, do discurso oral, verifica-se que o (auto)tradutor se depara ao longo da

¹¹³ AGUIAR E SILVA, op. cit.: pag.615

(auto)tradução com questões diversificadas, que se prendem fundamentalmente com a necessidade de utilizar procedimentos sempre dentro do texto visto tratar-se de uma peça de teatro para ser representada. Evidentemente que neste caso há opções que estão à partida rejeitadas, tais como, por exemplo, o recurso a notas de rodapé. Assim sendo, o (auto)tradutor demonstra-nos as suas propostas para solucionar os problemas que se lhe colocam a nível linguístico e as técnicas diversificadas de que se socorre para solucionar questões de diferenças a nível eminentemente cultural. Consideramos que dado o carácter holístico e eminentemente dinâmico da tradução, a divisão entre umas questões e outras é sempre difícil. No entanto, decidimos deixar os exemplos que evidenciam as estratégias e técnicas utilizadas essencialmente no âmbito da tradução dos referentes culturais para o Ponto 3, que dedicamos exclusivamente a esta temática.

Modificações por questões de ritmo:

EXEMPLO 6: O (auto)tradutor altera ligeiramente o diálogo na tradução certamente para a vergonha do personagem Ramon ser mais fácil de representar e de ser compreendida pelos espectadores. Por isso decide fazer uma referência clara à roupa interior feminina. Ora, essa alteração que, de facto, corresponde a uma correcção relativa também ao nível do texto secundário, tem consequências ao nível do ritmo na língua terminal.

*“RAMON
Oh, no. Venia roba blanca.*

*MALLENCA
Vols dir roba interior? ¿De dona?*

*RAMON (Avergonyit.)
Sí, i també guants...i ombrel.les.” (pag. 16)*

*“ RAMON
Oh, no. Vendía ...ropa blanca.*

*MALLENCA
¿Ropa blanca? ¿Quieres decir
ropa interior?*

*RAMON
Sí...*

*MALLENCA
¿De mujer?*

*RAMON (Avergonzado.)
Sí,... y también guantes ... y sombrillas...” (pag.17)*

EXEMPLO 7: O tradutor, certamente para manter o ritmo e a eufonia na língua terminal, decidiu retirar a expressão “bom dia” na fala do personagem na língua terminal:

“RAMON

No callaré. Fins ara he viscut en silenci dient “sí senyor”, “no senyora”, “si us plau”, “perdó”, “bon dia”, i no gosant parlar si una persona gran no em preguntava. Però això s’ha acabat.” (pag. 68)

“RAMON

No me callaré. Hasta hoy he vivido en silencio, diciendo sí, señor, no, señora, por favor, perdón, y no hablando si una persona mayor no me ordenaba hacerlo. Pero esto se acabó.” (pag. 68)

Modificações por questões de coerência e coesão textuais:

Estes exemplos só aparentemente têm que ver com a sua liberdade de autor, que em nosso entender, correspondem à necessidade de ajustar o texto original no sentido de atribuir-lhe maior coerência e coesão:

EXEMPLO 8: Provavelmente o (auto)tradutor apercebeu-se de que indicando que Mallenca tinha dezassete anos transmitia mais facilmente a ideia de que era ainda menor.

“ MALLENCA

(...) Va venir al meu boudoir vestit de frac, precedit de sis dotzenes de roses i un collaret de perles no gaire grans ni gaire fines, però molt d’agrair, perquè jo nomès tenia divuit anys.(...)” (pag. 20)

“ MALLENCA

(...) Vino a verme a mi boudoir, de frac y precedido por seis docenas de roses y un collar de perlas, ni demasiado grandes ni demasiado finas, pero un detalle muy de agradecer considerando que yo sólo tenía diecisiete años.(...)” (pag. 21)

EXEMPLO 9: Neste exemplo o tradutor rectifica o texto original certamente porque era de tuberculose que morria a maioria das pessoas da corte na época e talvez por motivo de, na sua qualidade de tradutor, se ter questionado até que ponto a vacina da varíola, inventada por Jenner em 1796, não seria já utilizada também na Catalunha. Ou, então, simplesmente porque se torna mais fácil de captar a ideia.

“BERNAT
(...) *La Mallenca*
era una cortesana, una demi-mondaine,
com diuen els francesos; morí fa uns anys,
no sé si de verola o consumpció, com fan
aquestes dones als fulletons.” (pag. 39)

“BERNAT
(...) Mallenca era una cortesana,
una *demi-mondaine*, como dicen los franceses;
murió hace varios años, seguramente
de consunción, como mueren
estas mujeres en los folletines.” (pag. 39)

EXEMPLO 10: Por tratar-se de uma peça de teatro e para dar maior coerência interna à acção o autotradutor neste exemplo apoia-se na sua qualidade de autor e introduz uma fala do personagem Ramon não só para conferir maior intensidade dramática, mas também maior coerência à acção o que o obriga a introduzir uma ligeira alteração na fala de Bernat.

“RAMON
Llavors em moriré, probablement.

MALLENCA
Doncs no surtis. No te'n vagis. Tinc por.

(...) BERNAT
Tinc un sistema
per sortir, passar les línies i posar-te
fora de perill, almenys per ara.” (pag. 73)

“RAMON
Entonces me moriré... probablemente.

MALLENCA
Pues no te vayas. Tengo miedo.

(...)
RAMON
No puedo salir ni quedarme, ¿qué he de hacer?

BERNAT
Esperad. Tengo un plan
que te permitirá pasar las líneas enemigas
y ponerte a salvo, al menos por ahora.” (pag. 73)

EXEMPLO 11: O autotradutor para conferir maior coerência e coesão ao diálogo introduz a referência a que Mallenca considera uma loucura o comportamento de Bernat:

“MALLENCA
¿I si d'aquí a uns quants dies
decideixes tornar a Santiago
de Compostela?” (pag. 78)

“MALLENCA

¿Y si dentro de poco
te da la chaladura de volver a Santiago
de Compostela?” (pag. 78)

EXEMPLO 12: Na tradução o (auto)tradutor introduz alterações nas palavras do personagem que ajudam a caracterizá-lo mais precisamente em castelhano. A ironia patente no texto original decide explicá-la “con cariño” no TT. Também põe o General a explicitar a forma como o Duque pretendia restabelecer a monarquia:

“LLORENS

(...) *El meu pare va fer la guerra del francès
i encara és recordat per les carnisseries
que es van fer mútuament, i jo gaudeixo
d'una reputació passable
prop del duc d'Orleans,
que compta restablir la monarquia
amb quatre esgarrapades, ja saps el que vull dir.*” (pag. 94)

“LLORENS

(...) Mi padre luchó contra los franceses
y aún son recordadas con cariño
las carnicerías que se hicieron entre sí;
y a mí, modestia aparte,
me tiene en gran estima el duque de Orléans,
que quiere restablecer la monarquía
por la vía directa, ya me entiendes.” (pp. 94-95)

EXEMPLO 13: A alteração introduzida na tradução nesta fala de Bernat trata-se novamente de colmatar uma incoerência do texto original, as palavras do personagem no texto original não são explícitas (porque ao longo da acção o personagem já revelou que não tem nada de santo). Portanto, o autotradutor decide torná-las mais explícitas:

“BERNAT

Potser no sóc cap sant.”

“BERNAT

Tal vez no soy tan santo como doy a entender
por mi apariencia.” (pag. 103)

EXEMPLO 14: Nesta cena, o autotradutor introduz uma alteração óbvia para dar maior sentido à cena. Dado que os personagens não reconhecem o Rei, é lógico que ele primeiro tenha de se apresentar antes de dizer que não façam cerimónia. Trata-se de uma alteração que tem como objectivo alcançar uma maior coerência cénica e textual:

“REI (*Amb la mà a la boca.*)

*Tararííííí. Bon dia.
No us mogueu, no us mogueu;
sense formalitats. Permeteu
que em presentí: Sóc el rei*

*Alfons dotzé, rei restaurat
de tots els espanyols. (...)* (pp.103-104)

“ REY (Haciendo bocina con la mano.)
Tararííííí. Buenos días.
Permitid que me presente: soy el rey
Alfonso XII, rey restaurado
de todos los españoles.
No os mováis, no os mováis;
por mí no hagais cumplidos.” (pag. 104)

Modificações atribuíveis à liberdade de autor

EXEMPLO 15: Este é, de acordo com a nossa perspectiva de análise, o único exemplo de utilização por parte do autotradutor da sua liberdade de autor. Omite partes da longa fala de Ramon, substitui palavras e expressões talvez para reduzi-la dado que o personagem se encontrava num momento crítico, estava ferido e sem forças. No entanto, só pode fazê-lo porque é também o autor.

“RAMON
*Havent sortit d'aquí i anant a la deriva,
no vaig trigar ni una hora a ser enxampat
pels soldats que, enviats a capturar-me,
s'havien emparat sota una roca
per fer-hi una becaina.
Jo, inexpert i cansat,
amb el cap trasbalsat i embadalit
d'haver-te conegut, vaig caure
en les seves mans com un idiota.
No els vaig veure. No hauria vist un exèrcit
que hi desfilés amb tambors i trompetes.
Lligat i a puntades de peu em van dur
de nou al campament i allí, en presència
del general Llorens, home terrible.
La llum d'un quinqué que li servia
per veure un mapa militar de la regió
donava un to infernal al seu semblant
i un posat melangiós als ulls de fera,
que no desvià un punt de la cartografia
quan van contar-li que havien trobat el desertor.
“Hem de fer via”, diguè; “que l'afusellin ara
i el jutjarem demà.” Dit i fet. Em van portar
a un terrabuit i allí, sense embenar-me els ulls,
formant filera, a un crit del tinent,
van disparar-me. Jo intentava
d'aprofitar l'instant i preparar-me
per comparèixer davant l'èsser suprem;
també volia dirigir el pensament
a la mare. En va. Com qui s'ofega
al mar i sent com l'aigua es va es va tornant*

*compacta i poderosa al seu voltant,
així la teva imatge m'envoltava.
Vaig caure al fang murmurant el teu nom.
¡Mallenca! ¡Mallenca!(...)" (pag. 70-71)*

“ RAMON

Apenas abandoné esta casa, andando a la deriva,
no pasó ni una hora sin que me trincaran
los soldados que, hartos de buscarme,
se habían cobijado debajo de una roca
y estaban echando un sueñecito.
Yo, inexperto y cansado,
aturdido y trastornado de haberte conocido,
fui a caer en sus manos
como un bobalicón. No los vi. No habría visto
a un ejército entero que avanzase
a toque de corneta. Maniatado
y a puntapiés fui conducido
de nuevo al campamento, y una vez en él, a presencia
del general Llorens, hombre terrible.
Cuando le dijeron que habían capturado un desertor,
ni siquiera levantó los ojos del mapa militar que examinaba.
“No hay tiempo que perder”, exclamó; “que lo fusilen hoy
y que lo juzguen mañana”. Dicho y hecho:
fui arrastrado hasta un terraplén y allí,
formando pelotón, a un grito del teniente,
me dispararon. Yo intentaba
dedicar los últimos segundos de mi vida
a preparar mi comparecencia ante Dios Padre;
también quería dirigir mis pensamientos
a mi madre. En vano. Como el que se ahoga
en el mar siente que el agua lo rodea,
compacta y poderosa, así
sentía yo que tu imagen me envolvía.
Caí al suelo pronunciando tu nombre.
¡Mallenca! ¡Mallenca! (...) “ (pag. 70-71)

C) Tradução de expressões idiomáticas:

Tratando-se de um texto dramático, uma peça de teatro, o tratamento das expressões idiomáticas tão fundamentais ao nível do dinamismo da obra e da caracterização dos personagens, adquire grande relevância. Destacamos alguns exemplos que evidenciam a mestria do tradutor Eduardo Mendoza.

EXEMPLO 16:

“MALLENCA
(...) És molt normal... A mi també,
no puc negar-ho, quan t'he vist entrar
m'ha bategat el cor d'una manera estranya.” (pag. 29)

“ MALLENCA
(...) Es natural...También yo... al verte entrar
he sentido que se me aceleraba el pulso.” (pag. 29)

EXEMPLO 17:

“BERNAT
No cal que creguis
tots els detalls a ulls clucs.” (pag. 40)

“BERNAT
No es preciso que creas
a pies juntillas todos los detalles.” (pag. 40)

EXEMPLO 18–

“MALLENCA
Encara no ens has dit el que ha passat
i per què véns així, tacat de sang,
exhaust, nafrat, fet un sant llàtzer.” (pag. 70)

“MALLENCA
Aún no nos has dicho qué ha ocurrido
ni por qué estás ensangrentado,
exhausto y maltrecho, como un ecce homo.” (pag. 70)

EXEMPLO 19

“BERNAT
¡Déu meu, quin enrenou!
Sóc un vaixell enmig del temporal,
i, a sobre, ¡quin vaixell!
Xai disfressat de llop, gegant de processió,
i al capdavant, res: desori.” (pag. 79)

“BERNAT
¡Madre de Dios, que lío!
Soy un barco perdido en la galerna,
y, encima, ¡qué barco!
Oveja disfrazada de lobo, fenómeno de feria,
y, en fin de cuentas, nada: caos.” (pp. 78-79)

EXEMPLO 20:

“BERNAT
Tens raó. De cansat, n'estic força.
(Jeu a la chaise longue.)

Porto a les espadenyas la pols de molts camins. (...)” (pag. 111)

“BERNAT
Es verdad: estoy cansado.
(Se tumba en la chaise-longue.)

He caminado mucho, (...)” (pag. 112)

D) Tradução pegada ao texto original:

Apesar de tratar-se de duas línguas muito próximas que teoricamente facilitariam a opção por uma tradução mais literal, verificamos que o autotradutor ao longo da maior parte da sua tradução, embora mantendo-se praticamente (recordamos que, de acordo com a nossa análise, unicamente num exemplo utiliza a sua liberdade de autor o que, portanto, se afigura de pouca relevância) sempre fiel ou leal ao texto original, procura socorrer-se de outros recursos para manter o sentido, os registos linguísticos, a métrica, o estilo, o próprio discurso *performativo*, etc, na língua terminal. Por se nos afigurar extremamente pertinente e coerente na sua estratégia de tradução, passamos a transcrever, para juntar aos exemplos já dados, algumas passagens exemplificativas de falas mais longas dos principais personagens, onde o autotradutor se mantém muito pegado ao texto original, que consideramos bastante significativas e também didáticas na medida em que, acrescentando-as aos restantes exemplos, se pode verificar, de forma evidente, em que momentos o autotradutor utiliza um recurso, qual, por que motivo, se os vai variando, como, se é corente, etc. Como tradutor privilegiado que é as suas propostas podem servir-nos de modelo.

A primeira passagem que escolhemos corresponde à fala do personagem Bernat que, num momento crucial da acção, volta a casa e procura encontrar um motivo suficientemente plausível para se justificar perante Mallenca, pelo facto de a ter deixado e, só depois de tantos anos, voltar. Nesta passagem deparamo-nos com um personagem que obcecado com os seus conflitos íntimos, se debate entre a realidade e o sonho, entre a verdade e a mentira, entre o que gostaria que fosse e o que é.

“BERNAT
*Una nit,
quan jo era a casa meva
- casa humil, austera, com correspon
a qui a renunciat a tota pompa
i mol.lície per dedicar-se enterament*

*a l'estudi i a la meditació -,
 va succeir un fet extraordinari.
 Veuràs: jo havia posat una cassola
 amb aigua al foc, amb la intenció
 de bullir-me unes bledes,
 el meu sobri sopar. De sobte
 sento uns cops a la porta,
 vaig a obrir i ¿què hi trobo?:
 un soldat moribund. Una llançada,
 com a Nostre Senyor, li ha obert el costat,
 per on li surt el cor, gronxant-se d'una vena,
 com un rellotge sortint de la butxaca,
 penjat d'una cadena d'or.
 He d'admetre que els meus coneixements de medicina
 van ser insuficients; també cal dir que la ferida
 era prou greu. Abans d'exhalar l'anima
 l'infeliç va dir que prop d'allí n'hi havia
 molts més com ell. Mentre jo meditava,
 una batalla ferotge havia tingut lloc
 al meu voltant. Tota la vall
 era plena de cossos, fins a l'horitzó.
 ¡Horror! ¡Horror! Encara alguns es bellugaven
 i amb l'últim alè, amb veu confusa i feble,
 mussitaven patètiques foteses
 mentre els dits, per hàbit adquirint
 all llarg de la campanya, aferraven els punys
 de les espases com un darrer desig.
 El terra era tan xop de sang vessada
 que per molts anys els naps i les patates
 van ser vermells, i entre els cadàvers
 voltejaven eixams de mosques així de grans,
 ¡com lloros! Vaig seguir caminant.
 Per tot arreu la guerra havia passat
 la dalla arran de terra, segant joves i grans,
 dones, infants i vells, sense criteri.
 Colpit d'espant i angoixa, em vaig despertar.
 Tot havia estat un somni, i l'aigua de les bledes
 no havia arrencat encara el bull.
 Vaig comprendre, però, que un somni com aquell
 no era un capritx de la fantasia, sinó un do
 del cel; una revelació i un deure.
 L'endemà, abans de clarejar,
 vaig començar el pelegrinatge
 a Santiago." (pag.45-46)*

"BERNAT

Una noche estaba yo en mi casa
 -casa humilde y austera, como corresponde
 a quien ha renunciado a toda pompa
 y molicie para dedicarse por entero
 al estudio y a la meditación -,
 cuando ocurrió un suceso extraordinario.
 Verás, yo había puesto un cazo de agua al fuego
 para hervirme unas berzas, mi sobria cena.
 De pronto oigo unos golpes en la puerta, acudo

y ¿qué encuentro? Un soldado moribundo. Una lanzada,
como a Nuestro Señor, le ha abierto el costado
y por allí le sale el corazón
que se columpia al cabo de una vena,
como un reloj de bolsillo
colgado de una cadena de oro.
He de admitir que mis conocimientos médicos
no fueron suficientes; también hay que decir
que la herida era grave.
Antes de rendir el alma
el desgraciado me dijo que no lejos de allí
había otros heridos como él.
Mientras yo meditaba,
a mi alrededor se había librado una batalla encarnizada.
Todo el valle estaba sembrado de cuerpos hasta el horizonte.
¡Horror! ¡Horror! Algunos todavía se movían
y con el último aliento, con voz confusa y débil,
musitaban patéticas futesas, mientras los dedos,
por hábito adquirido durante la campaña,
aferraban el puño de la espada
como un postrer deseo. La sangre derramada
había calado en la tierra hasta tan hondo
que durante muchos años las patatas
y los nabos fueron rojos; y entre los cadáveres
revoloteaban enjambres de moscas
así de grandes, ¡como loros! Seguí andando.
Por doquier la guerra había pasado la guadaña
a ras de suelo, segando jóvenes y adultos,
mujeres, niños y viejos, sin criterio alguno.
Desperté acongojado. Todo había sido un sueño
y el agua del puchero no había empezado a hervir.
Comprendí que un sueño como aquél
no era un capricho de la fantasía, sino un don
del cielo; una revelación y un sino.
Al día siguiente, antes de despuntar el alba,
dio comienzo mi peregrinación a Santiago. “ (pag. 45-46)

A segunda passagem que seleccionámos corresponde à fala de Mallenca, a única personagem feminina em cena. Trata-se de um dos grandes momentos dramáticos da peça em que Mallenca, com grande coragem, decide fazer uma confissão ao seu apaixonado e ingénuo Ramon para ele perceber que ela não é a mulher que diz ser. Deparamo-nos aqui com um registo diferente, uma voz feminina com uma grande força, que nalguns momentos parece distante e seca e noutros de grande carência, criando como que uma certa intimidade, por um lado atraída pelo jovem Ramon mas sabendo que o grande amor da sua vida é Bernat.

"MALLENCA

Calla.

*¡ Què has de saber! El que et vaig dir
era inventat, un enfilall de mentides.*

Mai no ho he estat, jo, de famosa,

ni n'he tingut, d'amants

que em regalessin joies ni flors.

I ningú no s'ha mort de torbació

a la chaise longue, en veure'm despullada.

Encara que m'hauria agradat

que hagués passat tal com t'he dit. Ja sé

que és una fantasia un xic perversa

que Déu em retraurà un dia o altre.

En realitat, sóc de bona família:

tinc un oncle notari i un altre,

rector de Capellades. El pare va ser

-ara ja és mort, que al cel sigui –

de professió comptable i, de fet,

factòtum d'una empresa.

Vaig anar a les monges i en sortir-ne

em vaig enamorar d'aquest babau.

Era un fatxenda, un parvenu

com diuen els francesos.

La família, d'entrada, s'hi va oposar,

com era de rigor. Van dir-me

el de sempre: "Aquest noi no et convé."

Naturalment, jo feia l'orni,

fins que una nit la mare, asseguda al meu llit,

em va dir: " Et deixarà, és dels que deixen

i tornen per tornar a deixar."

Dient això plorava

calladament, com si ella hagués viscut

una cosa semblant, o com si hagués nascut

amb aquesta saviesa.

Tampoc no en vaig fer cas, de l'advertència,

tot i saber qui deia la veritat

i qui mentia." (pag. 57-58)

"MALLENCA

Calla,

*¿qué sabrás tu? Lo que te dije antes
era mentira, una sarta de fabulaciones.*

Yo nunca fui famosa; nunca tuve

amantes que me regalaran joyas,

ni flores. Y nadie se murió en la chaise-longue

de la impresión de verme desvestida,

aunque me habría gustado que hubiera sido así.

Ya sé que es una fantasía de la que Dios

me habrá de pedir cuentas algún día.

En realidad, soy de buena familia:

tengo un tío notario y otro,

rector de Capellades. Mi padre, en vida

-pues ya murió, descanse en paz -,

fue contable de profesión, de hecho,

factótum de una empresa.

Me educaron las monjas. Al salir
me enamoré de éste tarambana.
Era un advenedizo, un don nadie, un *parvenu*,
como dicen los franceses. La familia,
de entrada, se opuso, como era de rigor.
Me dijeron lo que suele decirse en estos casos:
este muchacho no te conviene.
Yo no les hacía el menor caso,
hasta que una noche mi madre
vino sentarse al borde de mi cama
y me dijo: te dejará,
es de los que dejan y vuelven
para volverte a dejar. Al decir esto
lloraba en silencio, como si ella misma
hubiera vivido una historia similar,
o hubiera nacido sabiendo de estas cosas.
Tampoco escuché la advertencia,
aunque sabía muy bien quién decía
la verdad y quién mentía.” (pag. 57-58)

A terceira passagem que escolhemos refere-se a uma fala do personagem mais jovem, Ramon, num momento também dramático e carregado de emoção lírica, em que o personagem ferido e receando morrer, está a falar com Mallenca e lhe quer dizer que a ama. Esta intervenção é uma das mais importantes ao longo da peça porque evidencia uma das perspectivas fulcrais da mesma, a da juventude. Trata-se de uma passagem com grande carga poética, com um discurso muito emotivo e espontâneo.

“RAMON

*(...) Però si em moro,
no vull anar-me'n d'aquest món
sense haver dit allò que em bull al cor
i que em fa més mal que les ferides.
¡I no em diguis marrec!*

(Pausa)

*Potser sóc jove, com dius, però no en el sentit
que dónes a aquest mot.*

Per tu ser jove

és ser inconscient,

eixelebrat,

irresponsable;

per mi ser jove

és més:

és creure que tot

pot ser meravellós

o terrible;

que existeix l'aventura

i que la sort no és cega.

És creure que l'amor

pot aparèixer

a qualsevol lloc

*quan menys ens ho pensem,
com ara al mig
d'una nit de tempesta.
No. No és l'atzar
ni una sèrie sortosa
d'errors, perills i desventures
el que m'ha dut aquí.
El meu neguit, la guerra
i fins i tot aquesta nit,
les inclemències d'un temps
massa plujós per l'estació,
¿no és pas la mà del destí...?" (pag. 67-68)*

"RAMON

(...) Pero si me muriera,
no quiero abandonar el mundo
sin haber dicho lo que me oprime el alma
y me causa más dolor que las heridas.
¡ Y no me vuelvas a llamar chaval!
(Pausa)

Quizá soy joven, como dices,
pero no en el sentido
que das a esta palabra.
Para ti ser joven
es ser alocado,
inconsciente,
irresponsable;
para mí ser joven
es algo más:
es pensar que todo puede ser
maravilloso
o terrible;
que existe la aventura,
que la suerte no es ciega.
Es creer que el amor
puede surgir
en cualquier parte,
inesperadamente,
en mitad de una noche
de tempestad.
No,
no fue el azar,
ni una serie causal
de errores, desventuras y peligros
lo que me trajo aquí.
Mi inquietud, la guerra
y esta misma noche,
las inclemencias de un tiempo
demasiado lluvioso para la estación,
¿no son acaso indicios
de un destino...?" (pag. 67-68)

2.5.2.3 Comentários sobre a (auto)tradução

Estes últimos exemplos afiguram-se-nos como evidenciadores de uma parte importante da globalidade das conclusões que retiramos da análise comparativa entre original e autotradução de Eduardo Mendoza.

Em primeiro lugar, demonstram que o autotradutor realiza uma tradução muito pegada ao texto sem perder dinamismo. O facto do autotradutor na tradução destas três últimas passagens transcritas, apesar de poder utilizar a sua liberdade de autor, optar por realizar uma tradução muito a par do texto original pode levar-nos às seguintes reflexões:

- não se pode atribuir, como seria plausível, simplesmente ao facto de se tratar de duas línguas próximas porque esta opção não é adoptada ao longo de toda a tradução sistematicamente, tal como se pode verificar pelos restantes exemplos dados;

- não se pode considerar uma opção arbitrária do autotradutor visto que as restantes, utilizadas ao nível do texto principal, parecem todas justificadas.

Assim sendo, a nosso ver, essa decisão corresponderá a um critério de prioridades estrategicamente definidas pelo autotradutor na sua qualidade e de acordo com as suas competências de tradutor, por considerar:

- que essas passagens se prestam a manter o estilo, o ritmo e a poeticidade na língua de chegada se bem que, para tal, em certos momentos, bem definidos, o autotradutor necessite utilizar discretamente alguma omissão, ou substituição, ou modulação exigidas pela própria cadência da língua terminal;

- que não incluem problemas relativos à tradução de referências socio-culturais que exijam outras técnicas ou procedimentos de tradução oblíquos;

- que essas falas, constituindo dentro da acção momentos de grande intensidade dramática e lírica, pela força que contêm ao nível da definição e caracterização dos personagens (aspecto fundamental para o desenrolar da dinâmica do conflito), 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, desde a literariedade, passando pela sintaxe, até à escolha das palavras, o “espírito da língua”, como lhe chama Antoni Marí. Estes factores obrigam o tradutor a traduzir, precisamente nestes momentos e não noutros, da forma mais literal que lhe permite a língua terminal.

Em segundo lugar, o conjunto dos exemplos, evidencia que o autotradutor, independentemente da sua dupla qualidade de autor e de tradutor, não se socorre da sua autoridade e liberdade de autor arbitrariamente, só a utiliza em contextos muito específicos e fundamentalmente para remediar determinadas incoerências ou imprecisões por ele detectadas. Verifica-se que o que prevalece efectivamente ao longo da autotradução é a sua função de tradutor: pelo respeito, ou lealdade que demonstra na quase globalidade da tradução em relação ao texto original; pelo respeito que dedica ao público-receptor-espectador no sentido de procurar facilitar-lhe constantemente a compreensão da acção, dos personagens, etc.; por revelar um profundo instinto da cadência e das possibilidades rítmicas da língua falada (também) na língua de chegada; pelo domínio do castelhano que lhe permite manter os recursos de estilo do original, desde o tom irónico à expressão da emoção lírica; e, ainda, pela separação que realiza entre as duas línguas não se deixando influenciar pela língua da partida.

Por outro lado, a estes aspectos há que juntar obrigatoriamente o evidente domínio das técnicas tradutológicas (a utilização de procedimentos ou técnicas variados, sempre numa perspectiva dinâmica como se pode observar através dos diversos exemplos apresentados), o que evidencia uma estratégia tradutológica global, definida, coerente e sistematicamente desenvolvida ao longo da tradução.

Não será demais destacar que, a partir da análise comparativa entre original e tradução, se verifica que, ao contrário do que se poderia esperar, o facto de se tratar de uma autotradução não implica que o autotradutor utilize sistematicamente a sua liberdade de autor. Devido a tratar-se de uma obra de teatro em que se utiliza fundamentalmente o discurso oral e que é dirigida a um público espectador e não leitor reduz substancialmente o tipo de técnicas tradutológicas a utilizar visto que só podem ser utilizadas como bem adverte Christiane Nord “ao nível da comunicação interna do texto”, e, portanto, se encontram dependentes dos diferentes contextos e situações da comunicação em presença. Nesse sentido a autotradução de Eduardo Mendoza faculta-nos propostas tradutológicas de grande interesse também no campo da Didáctica da Tradução.

Há ainda um outro aspecto que não podemos deixar de referir e que se salienta essencialmente por se tratar de uma autotradução de um texto dramático. Como é sabido,

este tipo de texto caracteriza-se estruturalmente por possuir dois textos dentro do texto, ou seja, para além do texto “principal”, constituído pelas “réplicas”, os actos linguísticos realizados pelos personagens em comunicação entre si, temos o “texto secundário” formado pelas “didascálias” ou “indicações cénicas”. Ora, este aspecto tem consequências ao nível da análise da autotradução na medida em que verificamos que o autotradutor introduz alterações e precisões no âmbito dos dois níveis do texto, tanto ao nível do “texto principal”, como no âmbito do “texto secundário”, aquele onde está mais presente a voz do narrador. No entanto, este segundo texto dentro do texto possuindo características de discurso *performativo* permite e, pelos motivos atrás expostos, quase que exige modificações que se referem à encenação (e aos outros códigos que se misturam ao nível do texto teatral), que do ponto de vista tradutológico vão para além das que são inerentes ao acto de traduzir. Neste caso, o autotradutor mete-se no papel do encenador e melhora as indicações cénicas recorrendo para isso à sua autoridade enquanto autor do texto *performativo* original, actuação que não poderia ser realizada por qualquer outro tradutor que deixaria seguramente essa tarefa para o possível encenador. Após uma análise aprofundada do tipo de alterações introduzidas ao nível do “texto principal”, aquelas que nos interessam do ponto de vista tradutológico, verificamos que a necessidade de introduzir modificações surge, não por uma vontade arbitrária do autor, mas como consequência da inter-relação autor-tradutor (que apontamos no ponto 1.2.2) e cujas repercussões se evidenciam com singular clareza no caso dos autotradutores. Estes constituem o caso único em que conflui numa mesma pessoa o desempenho de duas actividades geralmente realizadas por pessoas diferentes. Só no caso das autotraduções sucede poder verificar-se as consequências bí-unívocas ou bi-direccionais, como defendemos, da relação autor-tradutor. Nas traduções em geral só se pode objectivamente detectar as consequências da influência da actividade do autor na do tradutor e não vice-versa. É precisamente no caso dos autotradutores que podemos mais objectivamente descobrir a importância e dimensão da influência que pode ter a actividade do tradutor na do autor. As alterações que o autotradutor realiza na sua tradução não são mais do que o reflexo dele se confrontar, na posição de tradutor, de leitor-modelo, com a sua própria criação, um texto dramático, que pelas suas características exige que o tradutor mantenha na língua terminal, os diferentes registos do discurso oral, ritmo, a cadência, os recursos estilísticos, entre outros, e detectar que o seu texto original possui algumas incoerências e aceitar que assim é.

Já nos tínhamos apercebido desse facto quando da análise comparativa do texto original e autotradução de Antoni Marí. Mas foi com a análise da autotradução do texto dramático de Eduardo Mendoza que percebemos claramente que não se tratava da utilização da liberdade de autor. A alteração por parte do autotradutor de passagens ao nível do texto secundário podia ser explicada exclusivamente pela necessidade de modificar partes da peça após a sua primeira encenação e representação a partir de eventuais dificuldades verificadas pelo próprio autor ou apresentadas pelo encenador e pelos próprios actores. No entanto, como se explicavam as restantes modificações que o autotradutor realizava, à semelhança do que sucedia também com Antoni Marí, mas neste caso muito específico de uma obra de teatro, dentro do próprio corpo do texto principal, com a complexidade de que essa tarefa se reveste por se tratar precisamente de um texto dramático?

Somente através da análise comparativa entre original e autotradução do texto dramático de Eduardo Mendoza concluímos que as modificações por ele introduzidas enquanto tradutor ao nível do “texto principal”, se podiam explicar por se tratar do caso único em que autor e tradutor possuem a relação mais estreita que há, o caso de inter-relação por excelência, aquele através do qual se pode mais objectivamente verificar as consequências práticas da intervenção do tradutor-autor na (re)escrita da obra. As alterações ou precisões realizadas ao longo da autotradução pelo autotradutor, não sendo arbitrárias, só podem significar a aceitação plena por parte do autor da validade da outra perspectiva mais credenciada que pode existir sobre o mesmo texto literário que é a do tradutor. Neste caso extremo da dialéctica autor- tradutor em que ambos são uma mesma pessoa sucede que na autotradução se encontra plasmado o trabalho que ambos desenvolveram de acordo com as suas respectivas funções.

2.6. Resumo (conclusões)

Da análise comparativa realizada, primeiramente entre cada original e sua respectiva autotradução e, posteriormente, entre ambas as autotraduções, a de Antoni Marí e a de Eduardo Mendoza, podemos retirar conclusões relevantes do

ponto de vista da tradução literária, umas mais gerais e outras específicas que procurámos sistematizar do seguinte modo:

Conclusões gerais:

- 1- A autotradução inclui-se dentro do âmbito específico da Tradução Literária e pode constituir um contributo válido, uma linha de investigação alternativa tanto para esta como, por extensão, para a Crítica e Didáctica da Tradução.
- 2- O estudo das autotraduções, como casos extremos da relação entre obra original e tradução, permite objectivar alguns dos problemas com que nos enfrentamos na análise de traduções literárias resultantes do facto de autor (escritor da obra original) e tradutor (escritor da obra na língua terminal) serem pessoas diferentes.
- 3- A autotradução afigura-se como uma tradução privilegiada porque permite:
 - a) delimitar a actuação do autor e a do tradutor;
 - b) servir de modelo autorizado para determinar em que momentos, em que contextos e através de que estratégias, técnicas ou procedimentos de tradução actua o (auto)tradutor;
 - c) determinar o grau de liberdade do autor enquanto tradutor;
 - d) constituindo uma simbiose das intervenções simultaneamente do autor e do tradutor sobre o mesmo texto literário, descobrir a influência mútua que as diversas competências de cada função exercem uma sobre a outra.
- 4 – A autotradução constitui um campo por explorar que pode fornecer dados para precisar conceitos tais como os de “lealdade”, “fidelidade”, “liberdade” do tradutor, entre outros, permitindo-nos basear-nos no produto mas também no processo e, sobretudo, isolar factores que, sem ser na autotradução, dificultam aproximar-nos a uma análise mais objectiva.

Conclusões específicas:

- 1- O autotradutor, como caso extremo da dialéctica autor-obra / tradutor-obra na medida em que sendo uma mesma pessoa reúne as duas qualidades e realiza as duas tarefas (que geralmente são desempenhadas separadamente, por pessoas diferentes), revela-se através da autotradução como tradutor porque:
 - possui uma autoridade inquestionável em relação à sua tradução porque nunca a poderá interpretar incorrectamente;
 - é privilegiado pela sua dupla qualidade de autor e tradutor;
 - revela competências linguísticas, de literariedade e tradutológicas;
 - assume a função de tradutor, ora mais intuitivamente, ora mais consciente ou profissionalmente;
 - demonstra respeito, ou lealdade, em relação ao texto original;
 - não aproveita nunca arbitrariamente a sua liberdade de autor;
 - demonstra procurar adequar a obra ao novo público-receptor;
 - apesar da sua dupla qualidade, não revela liberdade de acção em relação à construção do mundo ficcional, embora esse duplo estatuto lhe dê maior segurança para o complementar ou lhe conferir mais coerência e coesão;
 - devido à sua autoridade, pode marcar quando se há-de desprender do texto original e quando tem de se manter apegado a ele por já ter concretizado antes os seus pensamentos através de palavras e saber precisamente onde a palavra ou as palavras são exactas, as únicas possíveis para transmitir as suas ideias, ou quando são uma ou umas entre as possíveis para plasmá-las.

- 2- A autotradução oferece a possibilidade de reduzir os riscos de distorção que se podem verificar nas análises tradutológicas convencionais, por permitir isolar alguns factores de interferência, que também designamos como “ruídos”, na medida em que:
 - nela existe uma distância zero em termos de subjectividade entre autor e tradutor;

- permite perspectivar a relação autor-tradutor como bi-unívoca ou bi-direccional e mais de inter-relação que de dependência;
- vem trazer mais elementos de reflexão sobre o conceito de “fidelidade” ao texto original;
- pela invisibilidade total (no sentido positivo do termo) que pode conferir ao tradutor, converte-o em autor da obra na língua de chegada.