

TRADUÇÃO DE LITERATURA PERUANA AO PORTUGUÊS: UMA EXPERIÊNCIA EM SALA DE AULA

Lucie Josephe de LANNOY³⁶

RESUMO

A disciplina do Curso de Tradução Espanhol, *Leitura Crítica de Textos para Tradução*, propiciou uma atividade de tradução no primeiro semestre de 2013 que teve por objetivo sensibilizar os alunos à percepção de diferentes projetos tradutórios ou até mesmo para a falta de um projeto na tradução de trechos de um texto literário do autor peruano César Vallejo (1892 – 1938) para o português. A obra, com o título *Contra el secreto profesional* foi publicada em 1973 pela editora Mosca Azul de Lima, a pesar de ter sido escrita nos anos de conversão de Vallejo ao marxismo (1927-1929). Os critérios que foram adotados para a análise das traduções feitas pelos próprios alunos contaram com textos de Antoine Berman (2007) como a *Tradução e a Letra*, que trata, entre outros, das tendências deformadoras do tradutor e de Henri Meschonnic (2010), *Poética do Traduzir*. O trabalho mostrou vários aspectos culturais e linguísticos próprios dos tradutores em formação de língua portuguesa.

PALAVRAS- CHAVE: tradução; literatura peruana; ensino; língua portuguesa

A disciplina do Curso de Tradução Espanhol, *Leitura Crítica de Textos para Tradução* propiciou uma atividade de tradução que teve por objetivo sensibilizar os alunos à percepção de diferentes projetos tradutórios ou até mesmo a falta de um projeto na tradução de parte da obra *Contra el secreto profesional*, do autor peruano César Vallejo para o português. O trabalho procura revelar e compreender algumas tendências dos tradutores em formação de língua portuguesa ao optarem por alguns aspectos linguísticos e culturais das traduções apresentadas.

Os participantes da atividade eram alunos, na sua maioria, do segundo semestre do Curso de Letras Tradução Espanhol do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Trata-se de um Curso

36 Doutora em Literatura. UnB, Instituto de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução. SQN 203 bloco G apto. 203 – 70833070 Brasília, DF, Brasil, lulannoy@gmail.com

noturno, no qual alunos do segundo semestre, têm, na sua maioria, precário conhecimento de língua espanhola. A disciplina de Leitura Crítica é oferecida com o intuito de desenvolver capacidade crítica de leitura, como parte da formação de tradutores reflexivos. Os participantes da disciplina naquele semestre de 2013 não tinham tido contato com disciplinas de Literatura Brasileira ou Literatura Hispano-americana na Universidade. A importância para a formação de um tradutor em adquirir consciência de como se lê nos remete, entre outros autores, a Borges (1996): “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual (...) cómo la leerán en el año 2000, yo sabría como será la literatura del año 2000” (Borges, 1996:125). Portanto, uma boa tradução decorre de uma boa interpretação, de uma boa leitura. Para que o tradutor em formação se torne um bom leitor, é pertinente que conheça a cultura em que está inserido e também a cultura na qual se desenvolveu o autor a ser traduzido, para que se tenha uma ideia de seu contexto ideológico, histórico e social. Nesse sentido, o aprendizado da língua espanhola para os alunos do Curso de tradução representa, em grande parte, o contato com a cultura espanhola e de países latino-americanos. A escolha para trabalhar a obra de um autor peruano, poeta, contista, ensaísta, pensador do seu tempo e da cultura, como foi a de César Vallejo confrontou os alunos a um mundo e uma linguagem que os fez refletir, inclusive sobre a própria língua e cultura.

Segundo Berman (2007:19), “a Tradutologia é a reflexão da tradução sobre si mesma, a partir da sua natureza de experiência”. Desse modo, os iniciantes à tradução literária refletiram sobre a sua prática, a qual levou em conta aspectos preparatórios, aspectos executórios e pós-executórios da tradução. A disciplina contou com duas horas de encontros semanais. Nas aulas as traduções feitas pelos alunos eram intercambiadas e lidas em grupos formados por alunos, que, por vezes, tinham realizado a mesma tradução, outras vezes, por grupos que tinham traduzido outros trechos da mesma obra. As observações dos alunos que relatam o processo de conscientização a respeito das leituras feitas e sobre as traduções comentadas não são abordadas neste trabalho que está longe de ser exaustivo.

Segundo Meschonnic,

a tradução não põe somente literaturas em contato. Ela não põe línguas em contato quando se trata de literatura. É o trabalho das obras junto às línguas, e das línguas junto às obras, que a tradução traduz quando se inventa como relação. A relação permite situar a tradução como anexação, ou como

descentramento. No qual as traduções são, ao mesmo tempo, portadoras (*porteuses*) e portadas (*portées*), numa história das relações de identidade e de alteridade que as ultrapassa (Meschonnic, 1999:95-96).

Essa noção de relação vinculada à prática tradutória deu início a um processo de autoconhecimento por parte dos integrantes do grupo à medida que se analisavam diferentes traduções do mesmo texto. Por isso, os diversos aspectos observados não seguiram uma ordem pré-estabelecida. Por exemplo, para a análise didática das traduções levaram-se em consideração as tendências deformadoras da tradução, que, segundo Antoine Berman, fazem com que a preocupação com a forma e o sentido afaste o texto traduzido do original. Contudo, “todas as tendências fazem parte do ser-tradutor e determinam, *a priori*, o desejo de traduzir” (Berman, 2002:45).

Entre os aspectos preparatórios, coube uma contextualização da obra. O autor, César Vallejo (1892-1938), é um dos maiores poetas da língua espanhola. Ele nasceu no Peru e morreu exilado na França. No início da sua escrita, percebe-se a influência do Modernismo de Rubén Darío, mas a sua obra é marcada por um forte estilo pessoal, o qual será, predominantemente, considerado de vanguarda. Segundo Georgette Vallejo, esposa do poeta, ele começou a escrever *Contra el secreto profesional* desde a sua chegada na Europa, em 1923. Mas, muitas das crônicas relatadas nessa obra foi o fruto da sua viagem à União Soviética. Em uma época na qual a Europa tendia a se dividir entre fascistas e comunistas. *El secreto profesional* se publicou em 1922 sob o nome de *Libro de pensamientos*, tornando-se um dos textos críticos mais importantes e influentes da época. Foi reunido a outros no livro *Llamado al orden* (Rappel à l’ordre, 1926).

Vallejo afasta-se do vanguardismo de Cocteau ao se aproximar, em 1927 e 1928 do marxismo. Vallejo tinha a exigência de produzir uma arte integrada à sociedade e à história. É necessário esclarecer o caráter de uma miscelânea do *El secreto profesional*: é uma obra com anotações, citações, poemas em prosa, “fabulações” e “consórcios narrativos plurais”; em parte poético, em parte narrativo, em parte ensaístico. Isso não perturba a sua natureza fundamental de *Libro de pensamientos* pois, eles aportam um fim reflexivo, um ensinamento, ensaia em breves anotações, uma teoria.

Pensar em elementos tais como o tempo e o espaço da época na qual a obra foi escrita e também do momento da tradução incita ao tradutor em formação questionar sobre os diversos projetos tradutórios que poderiam ser empreendidos e sobre os aspectos ideológicos, culturais, estéticos que envolvem decisões a serem tomadas, por exemplo, em relação ao uso da linguagem. Numa tradução em prosa se deve prestar

atenção a casos de redundância, a exemplos construídos com frases feitas, a variações linguísticas, ao idioleto do autor, aos americanismos peruanos etc. Nesse sentido, exige-se atenção e respeito pelo autor através da tradução. Apresentamos, a seguir, o início da crônica intitulado:

teoría de la reputación
He estado en la famosa taberna “Sztaron” de la calle
de Seipel, en Budapest, taberna, según se murmura,
de una secreta firma bolchevique y cuyo gerente,
Ossag Muchay, es tan cortés con la clientela. Muchay
ha estado conmigo un gran rato, conversando y bebiendo
absintio de Viena, esa destilación religiosa y armada,
color de convólculo, que extraen de una extraña gramínea salvaje,
llamada “dítilo dormido”. La taberna esta tarde, se ha visto
visitada por muy contados parroquianos, que entraban, estirando los
miembros, bebían malvadamente ante el mostrador y
se iban con gran perfección (Vallejo, 1973:43)

O título, todo escrito em minúsculo, estilo do autor, não pretende ser mais importante do que o próprio texto. Cumpre, porém, a função de resumir o assunto que será tratado. Dessa forma, podemos compreender que a parte lida seja apenas uma contextualização daquilo que vai ser narrado a respeito do tema da reputação. Ou seja, esse trecho é anterior a uma crônica. As observações feitas à tradução apresentada a seguir, respondem ao critério de uma tradutologia descritiva que corrobora com o ensino da tradução em termos linguísticos:

Teoria da Reputação

Eu estive na famosa taverna “Sztaron” da rua
Seipel, em Budapest. É taverna, segundo boatos,
de uma firma bolchevique secreta e cujo gerente,
Ossag Muchay, é muito gentil com a clientela. Muchay
esteve conversando comigo um bom tempo e bebendo
absinto de Viena, aquela destilação religiosa e encorpada,
cor de verme, que extraem de um estranho capim selvagem,
chamado “dítilo adormecido”. A taverna, esta tarde, viu-se
visitada por poucos fregueses, que entravam, esticavam os
membros, bebiam como malucos no balcão do bar e iam
embora com grande perfeição (trad. de A., 2013).

Em um primeiro momento, faz-se necessário compreender o uso do pronome da primeira pessoa no início da tradução. Este ocorre para se dar ênfase ao fato de que é o

narrador quem esteve na famosa taverna. Mas, será esse o aspecto a ser destacado e dessa forma? Essa poderia ser uma tendência *clarificadora* do tradutor. Segundo Berman (2007:50), como o próprio nome já diz, “concerne ao nível da clareza sensível das palavras ou de seus sentidos. Onde o original se move sem problemas (e com uma necessidade própria) no *indefinido*, a clarificação tende a impor algo *definido*”.

Outro aspecto que se observa na tradução acima é a alteração dos sinais de pontuação. Desta forma, o que se opera é uma tendência *racionalizadora* do tradutor. Devido à racionalização, o tradutor faz modificações no texto de acordo com uma ideia preconcebida acerca da ordem correta do discurso. Essas modificações dizem respeito à estrutura das frases, que são reordenadas, e constituem-se de procedimentos tais como a alteração da pontuação sem nenhuma consideração pelo estilo e ou as intenções do autor.

O acontecimento do dia se passa quando o narrador sai da taverna e, caminhando pelas ruas, é surpreendido pela multidão que acompanha a detenção de um homem tido como culpado por algo que, descobrimos no final do relato, somente Muchay, o gerente da taverna conhece o motivo. Mas, Muchay sabe explicar também porque esse homem não tem nome e vem daí a teoria da reputação. Um texto que faz pensar sobre um tema que atinge todas as pessoas, em todos os lugares e épocas, e, que é apenas exemplificado por uma circunstância muito particular. Estamos frente a elementos muito próprios de um lugar (Budapest) e na época dos bolcheviques, com uma mensagem que transcende o tempo e o espaço e que pode ou não ser transmitida. Pois, levando em conta uma poética do traduzir,

Traduzir uma obra literária não quer dizer torna-la comunicável. Como se a tradução estabelecesse uma espécie de pacto de linguagem extraindo as confusões ou desacertos do texto a traduzir. (...) Traduzir não é comunicar, não é tornar acessível, nem ao menos passar uma informação. Isso é o dispensável numa tradução. O que uma tradução deveria deixar passar é o inapreensível, o misterioso, o poético, quer dizer, aquilo que é essencial à obra (Rocha de Paula, 2013:82).

Nesta versão ainda, a leitura própria do tradutor, remete a termos interpretados tais como o do *convólculo*, traduzido por ‘cor de verme’, e, *mostrador* por ‘balcão do bar’. Estes fenômenos são chamados de alongamento ou amplificação, pois a língua de chegada utiliza mais palavras do que a língua de partida para expressar a mesma ideia. Segundo Berman (2007:51), “toda tradução é tendencialmente mais longa do que o original”. O alongamento é, portanto, resultante da clarificação e da racionalização, as

duas tendências vistas anteriormente, uma vez que ambas exigem um desdobramento do que está, no original, ‘dobrado’.

Mas, como o tradutor é um mediador cultural, o fato do termo *convólculo*, por ex., ter sido traduzido por ‘cor de verme’, deve ser analisado desde o ponto de vista da compreensão da escolha do tradutor em formação. Se o tom do absinto aproxima-se à cor verde, a associação com ‘verme’ comporta a relação do termo em espanhol à sua fonética que soa para o tradutor como algo desagradável, descrito, assim, pejorativamente. Esta experiência remete a uma reflexão segundo a qual, então,

começa-se a descobrir a oralidade da literatura, não somente no teatro (...).

Descobre-se que uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma forma de sua individuação, como uma forma-sujeito (Meschonnic, 2010:24)

Para compreender esta escolha, deveríamos abordar também a tradutologia indutiva ou científica, que se aproxima da psicologia cognitiva, a qual observa o funcionamento psicolinguístico e cognitivo do tradutor em formação. Mas, nos remetendo apenas à relação da tradução com a cultura, essa obra foi traduzida para o inglês por Joseph W. Mulligan (1981) e ele utiliza para *convólculo*, o termo *inchworm* que tem a ver com larva, verme. Refletindo sobre a literatura, acima referida, poderíamos questionar a solução procurada em termos de uma *anexação* à compreensão espontânea do termo e a dificuldade do *descentramento* (Meschonnic, 2010) para lidar com a abertura ao diferente, a se expor à cultura do outro. Observou-se, também, a importância dos diferentes tipos de pesquisa para o tradutor. “*Convolvulus* (flora europeia), gênero botânico pertencente à família *convolvulaceae*” (Malaret, 1970); remete a uma noção científica e às características da planta por um lado e, por outro há toda a contextualização que se sobrepõe a modo de um “palimpsesto” para usar o termo de Meschonnic (2010) para descobrir aspectos do estilo e do significado da escrita. O texto, A teoria da reputação continua com mais um trecho:

Dos muchachas jugaban en un rincón de la planta baja, un juego de dulce de hierro, con pequeñas tortugas de capa y cintas de colores. A la entrada de la misma sala, platicábamos el buen Muchay y yo. Hablábamos de los supersticiones del Asia Menor, de las salobres ciências de aprehensión de las hechicerias. Me despedí de Muchay y abandone la taberna. Avancé hacia la esquina y tomé la calle de Praga, que apareció invadida de gente. La multitud observaba por sobre los tejados las maniobras de la policia. Entereme, por crecidas puntuales y minguentes de viñeta, que se perseguia a un delincuente de um alto delito, que nadie sabía precisar. Un grupo de gendarmes salió de

una de las torres de la iglesia Ravulk, conduciendo preso a un hombre. Al descender el prisionero las gradas del átrio, pude verle entre la muchedumbre, trajeado de una pelliza en losanges, los ojos enormes, perrazo de gran estimación, que acabase de morder a una reina. (...) (Vallejo, *op.cit.*)

Antes de criar um glossário com os galicismos, estrangeirismos, expressões da época, é preciso contar com as intervenções teóricas do próprio Vallejo a respeito da sua escrita: “transpor ao poema a estética de Picasso. Ou seja, ater-se somente às belezas estritamente poéticas, sem lógica, sem coerência, nem razão. Como quando Picasso pinta um homem e, por motivos de harmonia das linhas ou das cores, em vez de lhe fazer um nariz, faz no seu lugar uma caixa, uma escada, um vaso, uma laranja” (Vallejo, 1992:102). De essa forma, poder compreender a contextualização da escrita e a estética do autor. Duas traduções de alunos:

Duas garotas jogavam em um canto do térreo, um jogo de raciocínio, com pequenas tartarugas encapadas e decoradas com fitas coloridas. À entrada da mesma sala, conversávamos o bom Muchay e eu. Falávamos das superstições da Àsia Menor, das salgadas ciências de apreensão das feitiçarias. Me despedi do Muchay e abandonei a taverna. Avancei em direção à esquina e tomei a rua Praga, que parecia invadida de gente. A multidão observava por sobre as paredes de tijolo, as manobras da polícia. Me inteirei, por meio de cheias pontuais e estiagem de momentos, que se perseguia a um delinquente de um alto delito, que ninguém sabia definir. Um grupo de policiais saiu de uma das torres da igreja de Ravulk, conduzindo um homem preso. Ao conduzir o prisioneiro pelos degraus do átrio, pude vê-lo entre a multidão, vestido com um casaco de losangos, olhos enormes, um cachorrão de grande estimação, que acabou de morder a rainha.(Trad. B)

As dificuldades de leitura foram muitas e, dessa forma, inverteram-se sentidos sem perceber. Com a leitura da tradução feita em grupo, rapidamente, ouve uma seleção de termos para serem caracterizados, como estrangeirismos ou como partes do estilo do autor. Assim, o próprio tradutor em formação alterou algumas das frases, como as do final, acima referido, por: “pude vê-lo em meio da multidão, vestido com um casaco de losangos, olhos enormes, como cão de pedigree, que acabara de morder uma rainha”. Interessante, observar que as dificuldades de compreensão tornaram-se motivo de uma maior análise literária e comparação com textos do autor que falam da escrita e até mesmo da tradução. Em relação a isso, pode-se observar que a partir do termo “losango”, remete-se com mais facilidade para o cubismo de Picasso e como a escrita pode seguir esse estilo.

Duas garotas brincavam em um canto do andar térreo, um jogo de doce de ferro, com pequenas tartarugas de capa e fitas coloridas. Na entrada da mesma sala conversávamos o bom Muchay e eu. Falávamos das superstições da Ásia Menor, das ciências ocultas de apreensão das feitiçarias. Despedi-me do Muchay e abandonei a taverna. Avancei até a esquina e peguei a rua Praga que estava invadida de gente. A multidão observava as manobras da polícia em cima dos telhados. Fiquei sabendo por crescidas pontuais e minguentes de vinheta, que se perseguia um delinquente acusado de um grave crime, que ninguém sabia explicar. Um grupo de policiais saiu de uma das torres da igreja de Ravulk, levando um homem preso. Ao descer o prisioneiro pelos degraus do átrio, eu pude vê-lo entre a multidão, vestido com casaco de losangos, os olhos enormes, cachorrão de grande estima, que acabara de morder rainha. (trad. de C.)

Não se pode exigir a compreensão de todos os detalhes para quem recém começa um processo de observação dos detalhes em um texto que deverá lhe ensinar a traduzir. Por exemplo, para: “doce de ferro, com pequenas tartarugas de capa e fitas coloridas” deveria ser possível encontrar um sentido, seja pela explicação do jogo, ou pela estética do texto. “A multidão observava as manobras da polícia em cima dos telhados” em vez de situar a multidão, situa onde a polícia está fazendo manobras. Contrariamente ao que o tradutor anterior expôs para o mesmo trecho: “A multidão observava por sobre as paredes de tijolo, as manobras da polícia”. A partir dessa divergência devemos refletir sobre as possibilidades de leitura. Existe um maior ou menor cuidado em relação à compreensão do texto que reflete uma maior ou menor censura. Esta seria assimilada na língua materna devido ao maior tempo de exposição à língua. Enquanto que em relação a uma língua que há pouco tempo se tem contato, faz parte o permitir-se as mais variadas interpretações. Em relação à censura, Coracini (2010), nos lembra que,

Afinal, a (auto)censura – constitutiva da identidade do tradutor -, que, a nosso ver, atravessa todo o processo tradutório e, portanto, os momentos de indecidibilidade, provém, não apenas do que Freud denominou superego, marcas do componente sócio-cultural, que funcionaria como um censor, mas, também, de regimes políticos anteriores, integrados na subjetividade, via memória discursiva (...) ou, mesmo, traços de experiências pessoais, transformadas, elas também, em narrações, ficções de si, do outro e do outro de si (Coracini, 2010:181).

Nesse sentido, a turma dividiu-se, praticamente, entre aqueles que tinham uma preocupação de traduzir palavra por palavra, acreditando-se clássicos, talvez; outros gostariam de recriar e adaptar o texto ao que lhes pareceria compreensível no contexto

dos seus leitores; talvez, mais próximos dos românticos; e, outros, ainda, procurariam compreender as contradições da sua própria prática e tentariam entender ou transcender o sentido de Berman, de tradução da *letra*. Mas, de modo geral, a falta de conhecimento de como analisar o texto literário e de como identificar dificuldades linguísticas e do discurso com os seus aspectos culturais e ideológicos resultou na valorização da interdisciplinaridade da prática tradutória e no estímulo a intensificar a pesquisa. Esse texto de Vallejo, *teoría de la reputación*, foi traduzido até o fim. Não o transcrevemos todo e nem todas as traduções propostas pelos alunos, pois o intuito do trabalho não é mostrar a quantidade de traduções de um mesmo texto, mas o que essa prática pode nos trazer de reflexão. Como essa obra de Vallejo constituiu-se num projeto de nova linguagem narrativa, temos textos que fusionaram traços próprios do conto com os de outros gêneros, como o gênero jornalístico, o poema, a crônica e o ensaio. Isto podemos observar no texto da obra, cujo subtítulo é *O monumento a Baudelaire* (Vallejo, 1973:9). Vejamos a tradução feita pelo aluno W.,³⁷ do seguinte trecho:

El monumento a Baudelaire es una de las piedras sepulcrales más hermosas de París, una auténtica piedra de catedral. El escultor tomó un bloque lapídeo, lo abrió en dos extremidades y modeló un compás. Tal es la osamenta del monumento. Un compás. Un avión, una de cuyas extremidades se arrastra por el suelo, a causa de su mucho tamaño, como en el albatrés simbólico. La obra mitad se alza perpendicularmente a la anterior y presenta en su parte superior, un gran murciélago de alas extendidas. Sobre este bicho, vivo y flotante, hay una gárgola, cuyo mentón saliente, vigilante y agresivo, reposa y no reposa entre las manos (Vallejo, *op.cit.*, p. 9).

(...)

O monumento a Baudelaire é um dos túmulos mais belos de Paris, um autêntico túmulo de catedral. O escultor usou um bloco de pedra, o dividiu em duas extremidades e modelou um compasso. Esta é a estrutura base do monumento; um compasso. Um avião, onde uma das extremidades se arrasta ao longo do chão, devido seu grande tamanho, tal como um albatroz simbólico. A outra metade fica de pé, perpendicular à primeira, apresentando na sua parte superior, um enorme morcego de asas estendidas. Sobre este bicho, vivo e flutuante, há uma gárgola, cujo queixo saliente, vigilante e agressivo, repousa ou não entre as mãos (trad. de W., 2013).

37 Os alunos são identificados apenas com uma letra maiúscula.

As diferenças entre o relato do escritor e o do tradutor se devem em parte a questões culturais: onde no original se valoriza o tipo e a qualidade da pedra, das “piedras sepulcrales”; “piedra de catedral”, o mármore do “bloque lapídeo”, na tradução tudo é relacionado ao túmulo: “um dos túmulos mais belos”; “um autêntico túmulo”, um “bloco de pedra” que mostra o distanciamento na cultura de chegada da relação com, por exemplo, o cemitério. Já na Europa, as pessoas passeiam nos cemitérios para contemplar as estátuas de mármore, a beleza das obras. E como se fala em arte, o escritor refere a descrição do trabalho do escultor como correspondente à “osamenta”, que vem de osso, algo humano que fica, não no túmulo, mas na pedra, metaforicamente, humanizada pela arte; isso tira a frieza de um termo técnico como é o da “estrutura base” citada na tradução. Observa-se também a necessidade de noções de intertextualidade para o tradutor que deve ser capaz de reconhecer como na obra de Baudelaire, por exemplo, o caso do célebre poema *O albatroz*, expressão do simbolismo francês. A falta desse conhecimento fez com que o tradutor escrevesse o artigo indefinido “um” (um albatroz), como se tratando de qualquer albatroz.

Não se trata apenas de relacionar as dificuldades do tradutor em formação seja do ponto de vista linguístico, discursivo ou cultural, mas representar as dificuldades da tradução de línguas próximas, como bem reflete o uso inadequado das preposições. Há, também, a necessidade de reconhecer o trabalho da tradução como inerente à formação da identidade individual e social, como processo de discernimento cultural e, sobretudo de tomada de consciência das redes diacrônicas e sincrônicas entre diferentes literaturas que constituem a produção literária. Isso faz com que a reflexão sobre a tradução, ao mesmo tempo em que conta com o dialeto do tradutor, dialoga com questões de representação cultural e levanta sempre mais perguntas sobre os discursos que produzimos.

Sabemos que Vallejo vai atrás da procura de sentido e percebe uma sociedade despojada de ética, à qual teria sido negada, segundo Caisso (1994:15), a possibilidade de reconhecer a necessidade de morrer para amar a vida (...) “traços de Leyritz, junto ao talento de Erik Satie e às dissonâncias de Stravinsky, provam menos a sagacidade da melancolia enfrentada aos usos hipócritas do êxito do que o valor precário das palavras lançadas para resguardar riscos primordiais”(trad. de L.de Lannoy.). Vallejo visita o túmulo de Baudelaire e descreve um texto cheio de símbolos que, entre outros aspectos, atestam uma procura contraditória e plural do novo, de uma nova linguagem poética e plástica. Vallejo elogia a eficácia simbólica da estátua que há no túmulo de Baudelaire.

É um grande morcego que representa a vida animal e desumana mas, ao provocar vertigem, incerteza, inquietação, mostra paradigmaticamente o compromisso da rebeldia com a inocência. “Se rebelan solamente los niños y los ángeles” conta Vallejo nesse texto. A figura do morcego expressa também uma ambivalência, brinca com o heroísmo das trevas, cai para o alto. Como diz ainda Caisso (1994:8):

Seu trânsito errático, audacioso, atravessado pelo valor de inventar outro sabor e tempo de voo, parece acordar sem trégua o peso da existência. Simultaneamente, ‘anjo e lucifer’, metade beato e metade perverso “o rato com asas das abóvedas” suporta a criação com um olhar, que não apenas consegue subtrair ao monumento a sua fixação, demolir o peso da pedra ou conjurar o destino do diabolismo baudelairiano, mas também investi-lo com o poder de reconhecer a passagem da “necessidade de morrer para salvar a vida”. (trad. de Lannoy)

Estes comentários remetem a citações do texto *O monumento a Baudelaire* fazem parte da crítica literária elucidativa para um tradutor poder aproximar-se do significado das figuras citadas no texto e a importância de observá-las no seu conjunto para dar unidade ao texto. Vejamos as traduções do seguinte trecho de *O monumento a Baudelaire*:

Otro escultor habría cincelado el heráldico gato del aeda, tan manoseado por los críticos. El de esta piedra hurgó más hondamente y eligió el murciélado, esse binômio zoológico – entre mamífero y pájaro -, esa imagen ética – entre luzbel y ángel -, que tan bien encarna el espíritu de Baudelaire. Porque el autor de *Las flores del mal* no fue el diabolismo, en el sentido católico de este vocablo, sino um diabolismo laico y simplemente humano, um natural coeficiente de rebelión y de inocencia. La rebelión no es posible sin la inocencia. Se rebelan solamente los niños y los ángeles. La malicia no se rebela nunca. Un viejo puede unicamente despechase y amargarse, tal Voltaire. La rebelión es fruto del espíritu inocente. Y el gato lleva la malicia en todas sus patas. En cambio, el murciélagó – ese ratón alado de las bóvedas, esa híbrida pieza de plafones – tiene el instinto de la altura y, al mismo tiempo, el de la sombra. Es natural del reino tenebroso y, a la vez, habitante de las cúpulas. Por su doble naturaleza de vuelo y de tiniebla, posee la sabiduría en la sombra y, como en los heroísmos, practica la caída para arriba (Vallejo, 1973:9).

Quando traduzimos podemos não dizer o que estava escrito, dizer algo diferente ou ainda, dizer outra coisa. A seguir, observamos que é isto o que aconteceu na tradução da primeira frase desse texto. O tradutor em formação teve como projeto de tradução, realizar um texto que se aproximasse do leitor, no sentido de oferecer uma leitura fluída,

representando menos “abstrações” do que no texto original; como nos revela, por exemplo, a expressão: “O escultor anterior” em vez de “Otro escultor” no texto em espanhol. Um aspecto que pode nos induzir à compreensão desta diferença é a adoção, na tradução, de outro tempo verbal; em vez do uso do futuro do pretérito, o tradutor optou pelo uso do verbo haver no imperfeito, o que representa uma perda (segundo Vinay e Darbelnet, 1977), no sentido da possibilidade de fazer algo que o verbo no futuro de perfeito sugere, enquanto que o verbo no imperfeito já determina a ação:

O escultor anterior havia modelado um heráldico gato negro, tão banalizado pelos críticos. Este último trabalhou mais profundamente e escolheu o morcego, esse híbrido de natureza, que mistura mamífero com pássaro; essa imagem ética, que junta diabo com anjo; que tão bem representa o espírito de Baudelaire. Porque o autor de *As flores do mal* não foi um diabólico, no sentido católico do termo, senão um diabólico laico e meramente humano, um coeficiente natural de rebelião e de inocência. Não se pode ter rebelião sem inocência. Rebelam-se apenas crianças e anjos. A malícia nem sempre se rebela. Um velho pode apenas sofrer de despeito e amargura, tal como Voltaire. A rebelião é fruto do espírito inocente. E o gato leva a malícia em todas suas patas. Por outro lado, o morcego – esse rato alado das abóbadas, essa híbrida peça de castiçal – tem o instinto de altura e, ao mesmo tempo, o de sombra. É natural do reino tenebroso e, ao mesmo tempo, habitante das cúpulas. Por sua dupla natureza de vôo e treva, possui a sabedoria na sombra e, como nos heroísmos, pratica a queda para o alto (trad. de J., 2013)

As explicações para as escolhas e decisões tomadas para fazer a tradução são extremamente limitadas, sobretudo se as observamos desde o ponto de vista linguístico. As motivações podem partir dos mais variados desejos, por exemplo, o de ser mais determinado do que se é na língua portuguesa e, então, teria se utilizado um tempo verbal que indicaria uma ação definida e não uma suposição, para aproximar-se do caráter alheio. O tradutor pode assumir que vai se constituindo de partes de uma e outra cultura e que, ao mesmo tempo em que é intermediário entre culturas, ele contribui à formação das mesmas. Pois, o tradutor é um ser/estar entre línguas e culturas como bem o expressa Coracini (2010:181) “Ser/Estar entre-línguas-culturas significa deixar-se impregnar por elas; não estar nunca apenas num dos lados da ponte ou do rio, mas na travessia, onde as margens se con-fundem, co-existem e se embaçam”.

A mudança de “manoseado” por “banalizado” seria uma modulação, no sentido de uma variação obtida a partir do resultado da ação de manusear o que teria sido utilizado por uma tendência deformadora de clarificar o sentido da frase para o leitor.

Mas, tratando-se de um texto literário, deve-se observar as perdas que este mecanismo representa em relação à narrativa poética, ao ritmo e à sonoridade do texto.

Em espanhol temos: “ese binomio zoológico – entre mamífero y pájaro -,” e em português: “esse híbrido de natureza, que mistura mamífero com pássaro”. A mudança entre o sentido de uma e outra frase deve-se à dificuldade de respeitar o *entre-lugar* que é o próprio lugar do tradutor. Há uma tendência a misturar os objetos opostos para lhes anular a contradição. No entanto, o “binômio” está composto por dois objetos que resultam em uma única imagem, não pela sua mistura mas, por estarem em relação a partir das suas diferenças extremas como as que existem entre um anjo e um demônio, segundo relato do próprio texto. Mas, o tradutor insiste, se o original diz: “entre luzbel y ángel”, a tradução afirma: “junta diabo e anjo”. Neste ponto, é provável que se o tradutor tivesse lido Baudelaire, teria compreendido melhor a que espírito o escritor fazia referência. Há usos de adaptações, transposições, entropia por parte do tradutor com o objetivo de dar fluidez ao texto e procura do próprio estilo, passando pela supressão de uma linguagem que pareça pouco adequada ao leitor imaginado para essa prática tradutória. Por isso, trechos tais como: “la malicia no se rebela nunca” que representa uma forma mais determinada de falar em espanhol do que no português é vertida para: “a malícia nem sempre se revela” e também não marca o contraste entre o gato e o morcego: “el gato... Em cambio, el murciélago”, na tradução: “e o gato... Por outro lado, o morcego”, essa construção: “por um lado e por outro lado”, explicita, apenas moderadamente, a relação de contraste entre as características dos animais que permitiria chegar à compreensão da escolha do morcego feita pelo escultor .

Relacionar estes problemas do uso da língua, com questões do discurso implica expandir o tratamento dado, neste trabalho, à linguagem para questões culturais e até mesmo filosóficas.

Se toda leitura é uma tradução e, como uma coisa leva à outra, não poderíamos também nos colocar a questão da formação da cultura americana, ou das culturas americanas nos seus diversos estratos sociais, como traduções, atos de interpretação múltipla de um texto que chamaríamos esquematicamente coo cultura central? (Millones, 1992:96). Este autor leva-nos a ter consciência do nosso lugar geopolítico como tradutores, pois, adiante ainda no seu texto ele dirá que essa cultura central à qual se referiu, remete a centros culturais metropolitanos que modificam as demais culturas segundo a leitura que delas faça a elite intelectual, o mundo científico e acadêmico ou simplesmente os meios de comunicação de massa. Pareceu-nos importante manter

sempre no horizonte a ideia da tradução como travessia ou de caminho que vai e volta. Nesse sentido, Bakhtin vê todo ato de significação como um processo dialógico produzido no seio de uma coletividade social (Bakhtin, 2010).

Por isso, a questão da Leitura Crítica para os tradutores em formação os leva a perceber o conceito de tradução como uma experiência que transcende a ideia de tradução literária de uma língua para outra e que tem relação com estratégias simbólicas que reproduzem o mundo social. Esse tipo de reflexão, de desenvolvimento da capacidade de associação com muitas disciplinas que interagem entre si, colaborando com a tradução literária, como pode ser o caso da Antropologia, da Sociologia, da História, da Filosofia, da Crítica literária, da Linguística, da Psicologia, e tantas outras áreas do conhecimento, bem como das Artes e da Religião, resulta na formação de um público consciente de que a cultura congrega e pode reunir interdisciplinarmente muitas áreas e que todas são necessárias à formação do tradutor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berman, Antoine. 2007. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Trad. M-H C. Torres, M. Furlan, A. Guerini. Rio de Janeiro: Letras/PGET.

_____. 2002. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauro/São Paulo: EDUSC.

Borges, Jorge Luis. 1996. *Obras completas I El Aleph*. Barcelona: Emecé.

Caisso, Claudia. 1994. *Estudio Preliminar*. In: Vallejo, C. *Escritos en prosa*. Buenos Aires: Losada.

Coracini, Maria José. 2010. A (auto-)censura na tradução: uma questão de identidade. In: Lima-Hernandes, Maria Célia e Katia de Abreu Chulata (orgs.). *Língua Portuguesa em foco: ensino-aprendizagem, pesquisa e tradução*. Lecce: Pensa Multimedia Editore.

Malaret, A. 1970. *Lexicon de fauna y flora*. Madrid: CPAALE.

Meschonnic, Henri. 2010. *Poética do Traduzir*. Trad. J. Pires Ferreira e S. Fenerich. São Paulo: Perspectiva.

Rocha de Paula, Janaína. 2013. *Por uma poética da tradução*. Cadernos de Tradução, v.1 n. 31. Florianópolis: Periódicos UFSC.

Vinnay, J.P. e Darbelnet, J. 1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Paris: Didier.

Vallejo, César. 1973. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul.

_____. 1992. *Obras completas*. Tomo 8. *Contra el secreto profesional*. Prólogo de Ricardo González Vigil. Lima: Editora Peru.

Anexo

Teoría de la reputación

He estado en la famosa taberna Sztaron de la calle de Seipel, en Budapest, taberna, según se murmura, de una secreta firma bolchevique y cuyo gerente, Ossag Muchay, es tan cortés con la clientela. Muchay há estado conmigo un gran rato, conversando y bebendo absinto de Viena, esa destilación religiosa y armada, color de convólculo, que extraem de una extraña gramínea salvaje, llamada “dítilo dormido”. La taberna, esta tarde, se ha visto visitada por muy contados parroquianos, que entraban, estirando los miembros, bebían malvadamente ante el mostrador y se iban com gran perfección. Dos muchachas jugaban en un rincón de la planta baja, un juego de Dulce de hierro, con pequenas tortugas de capa y cintas de colores. A la entrada de la misma sala, platicábamos el buen Muchay y yo. Hablábamos de las supersticiones del Asia Menor, de las salobres ciencias de aprehensión de las hechicerias.

Me despedí de Muchay y abandone la taberna. Avancé hacia la esquina y tomé la calle de Praga, que apareció invadida de gente. La multitud observaba por sobre los tejados las maniobras de la policía. Entereme, por crecidas puntuales y minguentes de viñeta, que se perseguía a um delincuente de un alto delito, que nadie sabía precisar. Un grupo de gendarmes salió de una de las torres de la iglesia de Ravulk, conduciendo preso a un hombre. Al descender el prisionero las gradas del átrio, pude verle entre la muchedumbre, trajeado de una pelliza en losanges, los ojos enormes, perrazo de gran estimación, que acabase de morder a una reina.

Hasta el comissariado fui detrás de esta gente. El comissário interrogó al preso, em tono de legal indignación:

- ¿Quién es usted? ¿Cual es su nombre?

- Yo no tengo nombre, señor, -dijo el preso.

Se ha averiguado en Loeben, aldeã donde vivia el aherrojado, por su nombre, sin conseguirlo. Nadie da razón de nada que se relacione com sus antecedentes de familia. En sus bolsillos tampoco se há sorprendido papel alguno. Lo único que está probado es

que residía en Loeben, porque todo el mundo le ha visto allí a diario, caminar por las calles, sentarse en los garitos, leer periódicos, conversar con los transeúntes. Pero nadie conoce su nombre. ¿Desde cuándo vivía en Loeben? Se ignora, por otro lado, si es húngaro o extranjero.

He vuelto a la taberna de Ossag Muchay y le he referido el caso en todos sus detalles y aun dándole la filiación minuciosa del preso. Muchay me ha dicho:

- Ese individuo carece, en verdad, de nombre. Soy yo quien guarda su nombre. ¿Quiere usted conocerlo?

Me tomó por el brazo, subimos al segundo piso y me condujo a un escritorio. Allí extrajo de un diminuto estuche de acero un retazo de papel, donde aparecía, en trazos gruesos y resueltos, pero tan enredados que era imposible descifrarlos, una firma delineada con tinta verde rana, de la que usan los campesinos de Hungría. Argumenté a Muchay:

- ¿Se puede acaso tomar el nombre de una persona y esconderlo en un estuche, como una simple sortija o un billete?...

- Ni más ni menos, - me respondió el taberneiro.

- ¿Y qué explicación tiene todo esto?

¿Cual es, en resumen, ese nombre?

- Usted ni nadie puede saberlo, pues este nombre es ahora de mi exclusiva posesión. Puede usted conocerlo, mas no saberlo...

- Se burla usted de mí, señor Muchay?

- De ninguna manera. Aquel hombre perdió su nombre y él mismo, aunque quisiera darlo, no puede ya saberlo. Le es absolutamente imposible, en tanto no tenga en su poder la firma que usted está viendo aquí.

- Pero si él la trazó. Le será fácil trazar otra y otras.

- No. El nombre no es sino uno solo. Las firmas son muchas, sin duda, mas, el nombre está en una sola de las firmas, entre todas.

Sus inesperadas sutilezas de billar, empezaron a hacerme palos. Muchay, en cambio, hablaba sin vacilaciones. Encendió su pipa con dos centellas de pedernal croata. Cerró su estuche de acero y me invitó a bajar.

- La vida de un hombre, - me dijo, descendiendo la escalera -, está revelada toda entera en uno solo de sus actos. El nombre de un hombre está también revelado en una sola de sus firmas. Saber esse acto representativo, es saber su vida verdadera. Saber esa firma representativa, es saber su nombre verdadero.

- ¿Y en qué se funda usted para creer que la firma que usted posee, es la firma representativa de ese hombre? Además, ¿qué importancia tiene el saber el nombre verdadero de una persona? ¿No se sabe, acaso, el nombre verdadero de todas las personas?

- Escuche usted, - me argumento Muchay, dando inflexión prudente a sus palabras-, el nombre verdadero de muchas personas se ignora. Esta es la causa por la cual, en lugar de apresarse al obrero de Loeben, no se ha apresado al patrón de la fábrica donde éste trabaja.

-¿Pero usted sabe el delito de que se le acusa?

- De un atentado contra el Regente Horthy.

Bajé los ojos, dando viento a mis órganos medianos y me quedé Vallejo ante Muchay.

Vallejo, César. 1973. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul, p. 44-47.

