O Escritor Invisível

A Tradução tal como é vista pelos Tradutores Portugueses

Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho

Porto, Maio de 1998

FACULDADE DE LETRAS
BIBLIOTECA

O Escritor Invisível

A Tradução tal como é vista pelos Tradutores Portugueses

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
N.º 57301 (1)
EX. 2
Data 08 / 07 / 1998

Tese de Mestrado

Apresentada à Faculdade de Letras
da Universidade do Porto

043M
P723e
v.1 ex.2

Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho

Porto, Maio de 1998

ÍNDICE

ÍNDICE 1

ANTES DO MAIS... 2

1. Razão de Ser 5

1.1 O que se fez 10

2. Ponderações sobre a Tradução 16

3. Motivações para a Tradução 23

3.1 Acerca das motivações e objectivos... 36

4. O conceito de Tradução 40

4.1 O conceito de Tradução nos textos poéticos 47

4.2 O conceito de Tradução nos textos dramáticos 62

4.3 O conceito de Tradução nos textos em prosa 68

4.4 Acerca de um conceito e de tantas variações... 74

5. A execução de uma tradução 78

5.1 Imposições editoriais 81

5.2 Marcas do Autor 86

5.2.1 Pontuação 92

5.2.2 Peculiaridades da linguagem 95

5.2.3 Elementos culturais 109

5.2.4 Forma 115

5.3 Notas do Tradutor 128

5.4 Acerca da execução de uma tradução... 132

6. Os leitores 136

7. Acerca de tudo... 141

REFERÊNCIAS 148

Antes do mais...

Não se poderia dar início ao desenvolvimento de um trabalho deste teor sem recordar primeiro a extrema importância que para o mesmo representou a actividade desenvolvida ao abrigo do Mestrado em «Estudos de Tradução», na renovada Faculdade de Letras da Universidade do Porto e, naturalmente, as indicações globais de cariz teórico-prático recolhidas na fase curricular deste Mestrado, que se viriam a revelar decisivas na escolha do tema e na forma de abordagem do mesmo. Como tal, é inevitável salientar a panóplia de indicações adquiridas ou, em alguns casos relembradas, no âmbito do referido Mestrado e realçar as inúmeras referências que aí foram sendo feitas à tradução literária a nível nacional e internacional. Nesse mesmo Mestrado residiu a origem da constatação de que, de facto, as referências ao trabalho ou às considerações teóricas dos tradutores portugueses sobre o trabalho de tradução eram escassas, senão mesmo inexistentes, apesar da proliferação de obras e de autores estrangeiros traduzidos, e apesar de existir um grande número de bons tradutores literários em Portugal.

Dessa constatação à idealização de uma colectânea, relativamente abrangente, que pudesse servir para uma caracterização, ainda que elementar, das expressões individuais acerca do trabalho mais ou menos desconhecido que é a tradução literária em Portugal, mediou um pequeno passo. Naturalmente que para a concretização dessa tarefa não é possível deixar de

recordar e de agradecer de forma profundamente reconhecida a intervenção fundamental e o incentivo generoso representados pelo apoio inestimável e pela disponibilidade permanente do Professor Doutor Manuel Gomes da Torre, que sempre contribuiu de forma decisiva no sentido de encorajar e de motivar primeiro um tradutor, mais tarde um professor de tradução e posteriormente, durante e ao longo do referido Mestrado, este projecto ambicioso e de árdua concretização.

A colectânea de considerações dos tradutores que agora se apresenta em anexo à abordagem e contextualização preliminares é, indubitavelmente, a parte mais importante desta tese e, porventura, a que será mais útil a futuras investigações a desenvolver nesta área de estudos de tão grande vastidão e, no entanto, ainda tão inexplorada entre nós. Para a sua compilação é fundamental que se refira a preciosa ajuda prestada por um bom amigo, Carlos Rogério, funcionário da Biblioteca Municipal de Ovar e pela Doutora Paula Bonifácio, responsável na Biblioteca Municipal do Porto, já que ambos facilitaram o acesso a um maior número de obras, com ganhos enormes no tempo dispendido.

Espera-se que a disposição do texto sirva para realçar de uma forma eficaz alguns dos tópicos mais importantes relativos aos aspectos práticos do trabalho de tradução literária. Naturalmente que outros podiam ser aqui salientados e até mesmo a forma de os abordar podia ser diferente. Mas essa escolha pessoal fundamentou-se sobretudo numa perspectiva de cariz pragmático, que resultou igualmente de uma observação equilibrada da

generalidade das intervenções retratadas. Além disso, será conveniente não esquecer que a perspectiva imediata dos tradutores, expressa nos comentários recolhidos, pretende, regra geral, oferecer soluções concretizadas no texto traduzido e não tanto enquadrar todo um conjunto de considerações que aqui se compilaram numa outra perspectiva de análise.

Por fim, não seria possível deixar de falar e de agradecer o apoio inestimável e contínuo de uma companheira e amiga extraordinária – a Inês – que sempre procurou e conseguiu ter uma palavra de incentivo e um conselho valioso, quer no dia-a-dia, quer no trabalho específico desta tese, com um apurado e atento trabalho de revisão... E, é claro, também não seria possível deixar de agradecer o apoio discreto e inocente da Carolina, que com as suas brincadeiras e sorrisos nunca deixou de manifestar a sua presença e de oferecer o seu estímulo... Aos meus pais e à *Manita*, obrigado por tudo!

Ovar, Maio de 1998

São os autores que fazem as literaturas nacionais,
mas são os tradutores que fazem a literatura universal.

José Saramago
(*in* Jornal de Notícias, 12/03/1997)

1. Razão de ser

Os estudos sobre tradução têm-se vindo a desenvolver gradualmente durante os últimos anos, graças a numerosas obras dedicadas às mais variadas facetas desta actividade. Abarcando uma grande variedade de campos, que vão desde a linguística até à psicologia, passando, por exemplo, pelos estudos literários, pela história ou pela antropologia, as abordagens desenvolvidas no âmbito dos estudos de tradução disseminam-se, também elas, pela interacção e pela influência mútua entre as mais diversas áreas do conhecimento e a própria actividade da tradução (*Cf.* Lefevere 1992b: xi). Mas nos últimos anos, em especial, tem-se vindo a assistir, de forma crescente, à valorização da tradução como disciplina autónoma, com um consequente aprofundamento dos trabalhos teórico-práticos definidores ou simplesmente expositivos dedicados a este tema.

Apesar da maior quantidade de publicações dedicadas à tradução, há, naturalmente, uma série de problemas recorrentemente mencionados e cuja

resolução é também frequentemente repetida sob as mesmas formas (*Cf.* Vermeer 1994: 3). Sejam esses problemas discutidos no âmbito dos estudos sobre literatura, linguística, ou qualquer outra área, o que é facto é que os autores e defensores das mais diversas teorias acerca dessas questões não são, regra geral, os próprios tradutores! De facto, as mulheres e os homens que exercem na prática a profissão de tradutores abstêm-se, normalmente, de tecer considerações de qualquer ordem acerca da actividade que desenvolvem, dos motivos porque a exercem de determinada forma, ou até mesmo acerca da razão que os leva especificamente, em determinado texto, a utilizar certas normas de conduta.

Traduzir é voltar a escrever um texto original numa outra língua. Mas essa reescrita, e as intenções que a ela presidem, reflectem necessariamente a interpretação por parte do tradutor e surgem como formulações inovadoras. Encarado desta forma, o tradutor é um manipulador (*Cf.* Lefevere 1992b: xi), alguém com poder para inculcar e veicular novas ideias, novas mundivisões na sociedade para a qual traduz. Se por um lado, positivamente, o tradutor pode ajudar à evolução da sociedade em função das novas perspectivas que proporciona, por outro, negativamente, o tradutor pode servir a repressão, pode engendrar a distorção e pode mesmo limitar a consciência do mundo circundante, quando restringe o leque de visões que lhe é oferecido e não transpõe correctamente a nova realidade.

Contudo, traduzir é também dominar e ser dominado pelo ambiente do discurso em que se trabalha a tradução (*Cf.* Lefevere 1992b: 35). Sendo

apresentados objectos, personagens ou acontecimentos pertencentes a uma cultura original, o acto de traduzir exige da parte do tradutor uma consciência aguda dessa cultura, da sua forma de expressão e da correspondente capacidade de reprodução na cultura e na língua para a qual traduz. Nem sempre os tradutores reescrevem mantendo os elementos culturais originais, ora por incapacidade, ora por inadequação, ora em função de outros motivos. Em todos os casos os tradutores tomam opções que se conjugam para resolver os problemas com que se defrontaram ou simplesmente como soluções legíveis e compreensíveis para o público das obras traduzidas. Em todas as novas situações de tradução o tradutor defronta-se com a necessidade de adoptar novas abordagens e novas formas de solucionar os problemas com que se depara. Por vezes as soluções encontradas sofrem reformulações ao longo do trabalho efectuado, outras vezes acabam por ser substituídas por novas formas de abordagem em função de novas situações. Em todos os casos cabe ao tradutor adoptar as técnicas e as soluções consentâneas com os parâmetros de que se sente ou de que foi incumbido para poder reescrever o texto na língua para a qual traduz.

Traduzir é igualmente servir propósitos de divulgação e motivações de carácter editorial (*Cf.* Lefevere 1992b: 19), profissional, ou pessoal, e, nesse sentido, é, na perspectiva do tradutor, obedecer a impulsos exteriores, ou interiores, que condicionam determinada forma de apresentação e de divulgação da obra traduzida. As influências condicionantes da produção tradutória, anteriores ou contemporâneas dela e enunciadas pelos responsáveis

pela encomenda da tradução, são, muitas vezes mais do que a própria tradução, elementos determinantes na obra final e ultrapassam, com alguma frequência, a capacidade de manipulação do tradutor, e, quantas vezes, até mesmo a influência do próprio autor.

A tradução é também um meio de desenvolvimento da língua porque serve propósitos de inovação e acrescentamento à língua para a qual se traduz e também porque a enriquece, entre outros aspectos, com novo vocabulário, ou com novas formas estilísticas (*Cf.* Lefevere 1992b: 46). Nesse caso, ao tradutor exige-se igualmente uma capacidade de (re)criação e inovação capazes de conservar no texto traduzido as características do original. Por outro lado, como meio educacional, a tradução fornece uma diversidade de novos meios e informações que, por sua vez, servem para alargar a instrução e a educação dos novos leitores.

Sejam quais forem as preocupações, as incumbências, as técnicas adoptadas ou as soluções definitivas, os tradutores nem sempre têm a possibilidade de as expressar através de considerações preambulares, epilogais, ou simplesmente como reflexão geral acerca do trabalho desenvolvido. Quando têm oportunidade para o fazer é frequente verem-se acusados pelos leitores de uma «interferência desnecessária», quando afinal até foram esses mesmos tradutores que, em última análise, possibilitaram a leitura na língua de chegada da obra em causa. No entanto, e apesar de todos esses contratempos, por vezes surgem nas obras traduzidas considerações teórico-práticas enunciadas pelos próprios tradutores acerca do trabalho que

desenvolveram. É sobre essas considerações que esta investigação se pretende debruçar, analisando-as e encetando um trabalho preliminar de apresentação e classificação das mesmas em função das inúmeras questões por elas sugeridas. Essas notas/reflexões dos tradutores revestem-se, habitualmente, de um carácter eminentemente prático, até pelas motivações mais pessoais e próximas do trabalho, e que estiveram na génese da sua formulação.

Que considerações teóricas acerca do processo de tradução foram seguidas e mais influenciaram os tradutores? Que preocupações, porventura não habitualmente abordadas pelos teóricos do processo tradutório, causaram mais dificuldades aos tradutores? Como resolveram os tradutores os problemas com que se defrontaram, numa perspectiva das considerações que enunciaram? Que teorias, contemporâneas e consentâneas ou não com o seu trabalho, preconizaram eles como passíveis de serem seguidas e, até, porventura, quais de entre elas foram as mais úteis e as mais adequadas para cada tipo de trabalho? Estas foram algumas das perguntas mais relevantes consideradas no âmbito desta investigação e para as quais se procurou encontrar resposta nas afirmações produzidas pelos tradutores acerca do seu próprio trabalho. Pretendeu-se, sobretudo, apresentar um meio de referência que pudesse servir ao aprofundamento dos estudos sobre a tradução em Portugal, segundo a perspectiva daqueles que mais têm contribuído para o desenvolvimento efectivo da tradução... Os próprios tradutores!

1.1 O que se fez

No âmbito desta investigação definiu-se inicialmente como leque restrito de análise as observações dos tradutores constantes das obras de um grupo de autores de expressão em língua inglesa com repercussão importante no século XX. Procurou agrupar-se um conjunto de autores cujo percurso e representatividade fossem internacionalmente importantes e cujas obras pudessem servir de referência para os tradutores portugueses seus contemporâneos ou mesmo para os que mais tarde viriam a traduzir estes autores. Após pesquisa extensa das respectivas obras traduzidas para português e da compilação das considerações relevantes para objecto de estudo, o passo seguinte seria a análise desses mesmos textos nas suas passagens mais importantes. Contudo, verificou-se que o grupo de autores escolhido, apesar de bastante extenso, não oferecia suficiente material de análise. Essa insuficiência ficava a dever-se a vários factores: em primeiro lugar, apesar de os autores escolhidos terem merecido, em grande parte, um grande número de edições, as obras traduzidas, em contrapartida, tinham uma séria limitação no número de páginas concedidas pelos editores às considerações dos tradutores; em segundo lugar, a necessidade de as obras, à época da sua primeira tradução, terem de ser rapidamente traduzidas provocara uma consequente falta de tempo para manifestações ponderadas sobre os processos de tradução utilizados; em terceiro lugar, muitos dos tradutores com maior «liberdade de expressão» eram também, e ao mesmo

tempo, autores de obras literárias, o que significou que muitas dessas informações por eles prestadas se adequavam mais a propósitos de recolha biográfica sobre os autores, de formulação de considerações estilístico-literárias acerca das obras traduzidas, ou mesmo de análise de dados relevantes sobre as correntes literárias em que se inseriam os autores traduzidos, do que à recolha de informações pertinentes sobre o acto tradutório.

Como consequência deste conjunto de factores foi necessário, a partir de determinada altura, alargar o âmbito do conjunto de textos inicialmente pensado e passar a incluir autores e obras que demonstrassem outras incidências e influências. Decidiu-se então que o grupo de autores a tratar poderia e deveria ser mais variado e passaria a incluir autores de outras línguas originais, que não só o inglês, e que pudessem ter-se afirmado noutras épocas que não só o século XX. Como forma de limitar o âmbito, potencialmente tão grande, das obras a consultar definiu-se então que seriam os tradutores os elementos centrais deste grupo de análise e que seria em função deles que se definiriam as obras a consultar. Desta maneira procurava estabelecer-se um certo padrão de qualidade literária, que eventualmente determinados tradutores poderiam garantir.

Todavia, a escolha dos tradutores mais relevantes para o panorama da tradução literária em Portugal oferecia naturalmente grandes dificuldades devido aos parâmetros definidores da sua importância. Quais deveriam ser os tradutores escolhidos? Os critérios de escolha deveriam contemplar a quantidade de obras traduzidas ou antes a importância dos autores traduzidos

por cada tradutor? E, a ser assim, como é que seria possível definir a importância dos autores traduzidos – pela sua relevância a nível internacional ou nacional? Em função de que critérios é que deveriam ser escolhidos determinados autores e as respectivas traduções, pelo maior número de vendas das suas obras ou pela receptividade da crítica literária?

Como é evidente, os critérios de selecção são sempre algo subjectivos e regularam-se, neste caso, por uma conjugação de factores que procurou ser o mais imparcial possível. Com efeito, e como se tinha procurado encontrar um ponto de equilíbrio entre a qualidade e a receptividade do público em geral, e da crítica especializada, para definir o primeiro grupo de autores, definiu-se como grupo de tradutores a investigar os que tivessem executado trabalhos de tradução sobre obras do grupo de autores inicialmente escolhido. Depois, investigar-se-iam outras obras que esses mesmos tradutores tivessem traduzido, de outros autores, com eventual incidência noutras épocas. Ainda que sujeito a críticas, naturais, este processo de selecção, primeiro, e investigação, posterior, mais não visou do que tentar delimitar o âmbito das obras a consultar para a análise e escolha final dos textos.

A pesquisa inicial revestiu-se de alguma morosidade em virtude da habitual falta de indicações nas fichas bibliográficas das obras acerca da existência ou não de considerações enunciadas pelos próprios tradutores. Com efeito, a investigação defrontou-se mesmo com um problema estranho – a falta de indicação, em muitos casos, acerca da identidade do tradutor de determinada obra! O motivo para essa falha parece dever-se à falta de crédito e

de consideração que alguns editores parecem conceder ao tradutor, mas também, e segundo alguns bibliotecários, devido ao espaço ocupado nos suportes informáticos ou em papel por essas informações. Por esse motivo, segundo afirmam, é difícil continuar a manter a designação do tradutor e as informações relativas aos respectivos créditos! Isto já para não falar dos dados acerca das considerações que o tradutor porventura tenha tecido sobre a tradução que executou... que acabam por quase nunca ser mencionados nas fichas bibliográficas!

À morosidade na evolução da investigação, causada pela falta de informações adequadas nas fichas bibliográficas, deve acrescentar-se a dificuldade em coligir as informações prestadas pelos tradutores. É que muitas considerações eram, sobretudo e como já se referiu, de ordem biográfica, social, estilística, ou mesmo literária sobre os autores, e não de ordem teórico-prática sobre os processos de tradução utilizados. Sem que aquelas informações fossem de desprezar, bem pelo contrário, no seio delas nem sempre se conseguiram descortinar indicações importantes relativamente ao processo tradutório. Deve ainda acrescentar-se que as listas iniciais de autores e de tradutores se tornaram tão extensas que a respectiva manipulação veio a revelar-se algo complicada, transformando-se em *puzzles* de alguma dificuldade de concepção e elaboração, mas, paradoxalmente, ou talvez não, também de grato prazer à medida que iam sendo completados com a recolha definitiva das informações relevantes.

Apesar de todas as dificuldades, foram muito diversas as indicações teórico-práticas que se foram recolhendo e que se constituíram como objecto de análise para esta investigação. Recolheram-se mais de duas centenas de intervenções especificamente dirigidas e fazendo referência ao processo tradutório utilizado, nas suas mais variadas cambiantes, condicionantes, ou resultantes. Ao longo do processo de apresentação destas considerações não serão exibidas e comentadas todas essas intervenções, já que tal se tornaria fastidioso. Serão apresentadas e analisadas apenas as afirmações mais significativas e representativas, em função de uma linha de análise, que procura estabelecer traços de união entre elas e, nos casos em que tal é possível, enquadrá-las nos parâmetros teóricos globais relativos ao processo de tradução. A linha de análise do quadro geral das intervenções tenta prefigurar, também ela, um processo de tradução. Isto é, procurar-se-ão analisar as intervenções como se de um processo de tradução se tratasse: (1) motivação e encomenda do trabalho de tradução; (2) o conceito de tradução como modelador do exercício da actividade; (3) execução, propriamente dita, do trabalho de tradução; (4) receptividade do trabalho traduzido. Como é evidente, esta linha de análise simples procurará unicamente servir de fio condutor, pelo que poderá sofrer desvios e poderá tentar enquadrar, complementarmente, pontos de vista essenciais à compreensão de todo o processo de tradução. Como complemento constante aos excertos inseridos no corpo principal do texto serão apresentadas todas as passagens recolhidas em três apêndices, ao quais se fará referência sempre que necessário, estabelecendo entre eles e o

corpo do texto as conexões possíveis ou consentâneas com a linha de análise definida. Deve ainda acrescentar-se que a existência e divisão dos apêndices em três unidades se fica a dever a características muito genéricas de definição e de recolha das passagens em função de três géneros literários: poesia, prosa e drama.

Esta investigação pretende sobretudo, e como já se salientou, contextualizar a actividade de tradução em Portugal, através das opiniões sentidas e expressas pelos tradutores, normalmente mais viradas para aspectos práticos da tradução, e em que se enunciam problemas também identificados e mencionados pelos estudiosos do fenómeno tradutório. Mas estas são igualmente opiniões que oferecem soluções concretas, ainda que por vezes adequadas a um só caso, e que, no fundo, ilustram as situações com que os tradutores se defrontam no exercício diário da sua actividade e as necessidades de resolução rápida, ainda que ponderada, que necessitam de encontrar. São, afinal, as opiniões das pessoas que mais de perto vivem e exercem a actividade da tradução e que, como tal, mais do que tecer considerações teóricas, sentem a necessidade de recorrer a soluções concretas para resolverem situações de transposição interlinguística. Umas vezes justificações, outras vezes necessidade simples de comunicar são essas opiniões e o seu enquadramento primário o objectivo primordial desta investigação.

2. Ponderações sobre a tradução

Nas considerações desenvolvidas acerca da actividade da tradução há naturalmente variadíssimas afirmações acerca do papel dos tradutores no desempenho da sua actividade e acerca dos problemas com que eles se defrontam. Há, igualmente, referências várias às soluções encontradas ou às soluções ideais a adoptar para solucionar os mais diversos problemas de tradução, tendo em conta os mais variados factores condicionantes. A grande maioria dessas afirmações é proveniente de pessoas alheias à própria tradução, por um lado graças ao distanciamento crítico que conservam, por outro, porque os estudos de tradução têm sofrido, para o bem e para o mal, da interacção permanente que mantêm com muitas outras disciplinas.

Por vezes, as observações críticas desenvolvidas sobre a tradução esquecem alguns factores, inerentes ao exercício da própria actividade. Quer esses factores sejam de ordem pessoal ou profissional, são, todavia, importantes na formulação das soluções adoptadas numa tradução e revelam-se significativas até mesmo como razão de existência da mesma. Por vezes, é até o próprio tradutor que não se consegue aperceber de todos os factores envolvidos no desempenho da sua actividade até ao momento em que, ponderadamente, desenvolve algum tipo de reflexão crítica sobre o trabalho que efectuou. Embora os tradutores não tenham, normalmente, muitas horas disponíveis para se manifestarem criticamente sobre o trabalho que desenvolvem, a análise dos processos de trabalho poderia ser útil a um maior

número de profissionais e serviria, inevitavelmente, para dignificar conceitos e métodos que continuam a ser arbitrariamente utilizados, ao gosto de cada um.

Tal como afirma Lawrence Venuti,

> «Translators are always hard at work, but they are producing translations, not translation commentary, criticism, or theory; they appear as aesthetically sensitive amateurs or talented craftsmen, but not critically self-conscious writers who develop an acute awareness of the cultural and social conditions of their work.» (Venutti 1992: 1)

Ora, a assunção comum desta atitude por parte dos tradutores parece enraizar-se na noção de que a tradução é uma actividade prática, isolada de teorizações, ou mesmo de reflexões metodológicas. Assim, esta prática serve para conferir à tradução características de actividade elitista, quase desligada de considerações intelectuais internas, o que possibilita as intervenções e explicações de teorizadores exteriores nas conceptualizações elaboradas. Assim, o tradutor acaba por se tornar um estranho na análise da sua própria actividade, permitindo que outros, mais ou menos capacitados, discorram sobre a melhor forma de exercer uma actividade da qual muitas vezes desconhecem certos aspectos.

Não é fácil aceitar que esta situação se mantenha quando é devidamente reconhecida a contribuição efectiva e fundamental dos tradutores na formação e na disseminação da cultura intelectual entre os povos. Mais ainda quando as leis regulamentadoras da actividade intelectual reconhecem a actividade da tradução e tentam implementar consistentemente os seus direitos, apesar de não lhe conferirem o mesmo valor que à obra original. Considerem-se, a este propósito, as afirmações constantes de um estudo do Juiz Desembargador

Manuel José Boavida de Oliveira Barros, sobre *Tradução e Direitos de Autor*, no qual se reconhece que,

> «Dado que necessariamente supõe a utilização da obra original, [a tradução] não tem o mesmo carácter de criação que esta tem.» (*Cf.* Barros 1994: 14-V)

Mas ao mesmo tempo, e no mesmo estudo, salienta-se que, e em função de um Acórdão da Relação de Lisboa, datado de 17 de Março de 1976,

> «(...) enquanto trabalho intelectual, a tradução é, no entanto, sem dúvida, também uma obra de espírito que, nessa qualidade, e apesar de não ser original, merece protecção. (...) A tutela jurídica da tradução representa o reconhecimento do relevo social do seu contributo para a propagação da cultura. Uma vez reconhecido o valor da sua contribuição intelectual, os tradutores obtiveram direito a uma participação na utilização do produto dela igualmente resultante.» (*Op. cit.* 14-V)

A actividade de tradução é protegida e regulamentada pelo Direito de Autor, mas, e apesar de tudo, o tradutor não é devidamente reconhecido e o seu trabalho não é convenientemente valorizado. Além disso, como os tradutores optam frequentemente por não se pronunciarem acerca do trabalho que desenvolvem, ao contrário de outros profissionais relativamente às suas próprias actividades, e quando o fazem acabam por se limitar a prefácios, posfácios, preâmbulos, ou outras manifestações breves e esporádicas, menosprezam o seu próprio valor e o carácter interventivo do seu trabalho e, de certa forma, acabam por dar razão aos que neles vêem não mais do que transmissores etéreos de uma mensagem original, essa sim valorizada e importante, até em função de quem a produziu.

De facto, existe uma atitude, que parece deliberada, de uma certa invisibilidade, quase um conceito de não-existência, que muitos tradutores entendem como sendo a mais adequada para o exercício da actividade. Para muitos tradutores, e para a sociedade em geral, a tradução passa por ser uma prática invisível, sempre presente, mas inapreensível. O original é assim uma expressão do génio, própria de um autor, ao passo que a tradução é antes uma cópia, um simulacro, uma imagem que se pretende com semelhanças mas que continua subordinada ao autor. A originalidade e o valor da tradução parecem então residir precisamente no auto-apagamento, na invisibilidade (*Cf.* Venuti 1992: 3-4). Peter Newmark chega mesmo a afirmar,

> «In principle, the translator should be invisible, and a translation should not read like a translation, but should read as an independent text about to start its own life.» (Newmark 1993: 78)

É como se todos entendessem e quisessem, a começar pelos próprios tradutores, que, tal e qual como um árbitro num jogo de futebol, a melhor forma de ser reconhecida a valia do trabalho do tradutor é ele não ser mencionado, positiva ou negativamente, nos relatórios críticos.

Daí também que, e no que à avaliação das qualidades da tradução diz respeito, se considere que uma boa tradução é aquela em que se verifica a fluência do discurso, tal como ela é considerada e comentada por editores, leitores ou críticos, sem que se note o dedo interventor do tradutor (*Cf.* Venuti 1995: 1-2). Infelizmente, a crítica de tradução nem sempre procura analisar contrastivamente os textos originais e os textos traduzidos para assim compreender as motivações relativas às opções do tradutor. Como

consequência disso verifica-se que as perspectivas críticas seguidas por muitos críticos literários de tradução radicam em modelos literários e não em observações ponderadas e específicas dedicadas à análise do trabalho de tradução. Por conseguinte, as observações manifestadas sugerem que é correcta e está devidamente justificada a tradução que se encaixa em determinados padrões literários concebidos ou partilhados pelo crítico em questão.

Julianne House em *A Model for Translation Quality Assessment*, apresenta a perspectiva linguística e objectiva de um modelo que certamente serviria aos muitos críticos de tradução que nas suas apreciações apenas fazem distinções entre adjectivos e conceitos como: elegante, fluente, graciosa, aproximativa ou fiel. Desde a comparação inicial e fulcral dos textos, passando pela classificação diferenciada de cada tipo de erro, até ao julgamento final qualitativo desses mesmos erros e da sua importância para a concretização da qualidade da tradução, Julianne House sugere uma avaliação mais fundamentada da crítica de tradução (*Cf.* House 1981: 51-60 / 244-250).

Peter Newmark, por seu turno, prefere estabelecer uma distinção mais globalizante entre duas possíveis categorias de erros de tradução que podem concorrer para uma crítica ao trabalho do tradutor: os erros que se devem a interpretações incorrectas, com um grau de gravidade equivalente à sua importância funcional ou intrínseca no texto; e os erros estilísticos e lexicais cuja importância é maior nos textos literários (*Cf.* Newmark 1993: 29-30). Em ambos os casos a categorização serve apenas para identificar a incorrecção e,

porventura, para a justificar. Ambas as teorias defrontam-se com problemas de avaliação e de metodologia cuja aplicabilidade e forma de classificação são questionáveis, como foi demonstrado por Ernst-August Gutt (1991: 10-22). Apesar de tudo, modelos como os anteriores podem servir para uma avaliação mais exacta da qualidade das traduções por oposição ao trabalho superficial e bem mais subjectivo que normalmente é desenvolvido pelos críticos de tradução, até porque o único princípio efectivo e eternamente aplicável na crítica de tradução parece continuar a ser o da transparência do texto, da sua inteligibilidade, naturalidade e fluência na língua para a qual é traduzido, como se afinal não tivesse sido traduzido (*Cf.* Venuti 1995: 5). Ou seja, como se não tivesse sido necessária a intervenção do tradutor!

A invisibilidade do tradutor é, portanto, não só uma atitude assumida pelo próprio, mas também uma perspectiva de (auto-)aniquilação sugerida por outros e que, no fundo, implica um estatuto marginal para os tradutores (*Cf.* Venuti 1995: 8). O tradutor acaba por se ver (auto-)marginalizado de tal forma que é muito reduzido o reconhecimento da importância da actividade que desempenha. É frequente verificar-se que os editores parecem esquecer-se convenientemente dos tradutores, como aliás já foi referido e se veio a testemunhar ao longo desta investigação, remetendo-os para as simples fichas técnicas das obras, e parecendo conceder-lhes algum destaque apenas quando eles ocupam posição proeminente no mundo literário, também como autores de outras obras; a grande maioria dos contratos que os próprios tradutores assinam para a execução de trabalhos de tradução cedem integralmente aos

editores os Direitos de Autor das obras, sob pena de a tradução não ser publicada; e até mesmo os bibliotecários, como já foi referenciado, tendem a deixar de lado nas fichas bibliográficas a referência ao autor da tradução...

Mas o fraco reconhecimento da actividade da tradução também se reflecte em situações mais triviais, como por exemplo no que diz respeito à retribuição monetária aplicada ao trabalho de um tradutor. As remunerações atribuídas ao trabalho de tradução, segundo números da Associação Portuguesa de Tradutores, situam-se em valores irrisórios e que, apesar de aconselhados, são normalmente praticados com uma redução considerável. Não é por isso também de admirar que os tradutores tenham de se socorrer de várias outras actividades paralelas (edição, ensino, etc.) para assegurarem a sua própria subsistência. Nem sequer chega a ser surpreendente que os tradutores tenham de produzir várias traduções – quando têm a sorte de as conseguir – ao mesmo tempo, e com preços concorrenciais relativamente a outros tradutores para conseguirem trabalho. Tudo isto, como seria de esperar, impõe limites temporais e emocionais à capacidade criadora da actividade de tradução ou mesmo às necessárias reflexões sobre os métodos aplicados a cada projecto. É em função de tudo isto que o âmbito desta investigação sobre as considerações, teorizações, ou simples afirmações dos tradutores, extraídas das obras que traduziram, deverá ser entendida e porventura considerada relevante.

3. Motivações para a tradução

A razão de ser da existência de uma obra traduzida está normalmente ligada à encomenda de um trabalho de tradução de uma obra original por parte de um editor, ou de outra entidade, interessados em ver publicado determinado autor e/ou obra em função de critérios e de motivações particulares. Normalmente para os editores essas motivações residem e representam a ambição de conseguir um grande número de vendas dos exemplares de determinada obra traduzida. Mas, e como seria inevitável, as motivações específicas do tradutor estão também inexoravelmente ligadas ao contexto socio-cultural em que o acto de tradução ocorre (*Cf.* Hatim & Mason 1990: 12), com as circunstâncias socio-económicas a desempenharem um papel importantíssimo.

Por norma, verifica-se igualmente que os tradutores nas suas observações à encomenda do trabalho de tradução de uma obra não fazem menção aos editores. Talvez essa seja simplesmente uma forma de manter uma certa autonomia relativamente à classe dos editores e de não mencionar as influências de ordem económica que afinal e habitualmente ditam a produção das traduções. George Monteiro, na sua introdução à tradução de Fernando Pessoa de *Letra Encarnada,* de Nathaniel Hawthorne, refere apenas como uma possibilidade o facto de esta tradução ter sido encomendada por um editor. Ao mesmo tempo, George Monteiro coloca uma série de outras questões

pertinentes acerca dos motivos que terão levado Fernando Pessoa a executar esta tradução.

> «Mas outras – e bem mais positivas – perguntas se levantam à volta deste inédito e que nem foram consideradas previamente nem podem ser respondidas por mim agora (e talvez que por mais ninguém). Contudo, entendo levantá-las, quanto mais não seja para registo. Para começar, quando teria Pessoa concluído a tradução do livro? Por que razão a teria feito? Tê-lo-ia escolhido deliberadamente ou ter-lho-ia algum amigo sugerido? Teria porventura algum editor solicitado a tradução? Ou tê-la-ia feito por sua conta e risco, esperando encontrar saída? Teria sido pago pelo trabalho? Por que não teria o livro sido publicado logo que a tradução foi concluída, ou eventualmente mais tarde? Como explicar que não haja qualquer registo de eventuais contactos com um editor ou, tendo-se gorado o acordo inicial, por qualquer razão, com outros editores? Finalmente, por que teria Pessoa por duas vezes iniciado uma introdução ao autor e ao livro para desistir após algumas frases?» (Monteiro, 1988: 11)

À imagem do que sucedeu com Fernando Pessoa também outros tradutores sentiram motivações semelhantes e foram levados pelos mesmos objectivos a concretizar a tradução de uma qualquer obra. Essas motivações, acima referenciadas, vão desde a mais habitual solicitação por parte de um editor para a execução de uma tradução, até à tradução que se faz por sugestão de alguém e na perspectiva de uma publicação posterior, passando também pela motivação pessoal em função do prazer de traduzir determinado autor e/ou obra. A solicitação por parte do editor é a situação que menos vezes é mencionada pelos tradutores no conjunto das observações recolhidas para esta investigação. Por oposição, as razões de prazer na leitura e de vontade

pessoal de divulgação de um autor são aquelas que mais vezes são mencionadas como factores impulsionadores da tradução das obras de um qualquer autor. Por fim, e ainda com referência ao excerto anterior, é de salientar o facto de George Monteiro aludir à remuneração a pagar pelo trabalho de tradução que, sendo uma questão pertinente, é tantas vezes menosprezada pelas entidades responsáveis por esse pagamento, e até mesmo pelos próprios tradutores, o que tem resultado na consequente desvalorização económica da actividade de tradução.

Inevitavelmente, até em função da actividade socio-económica que desenvolvem, os editores são os principais responsáveis por os tradutores terem nas suas mãos determinadas obras para traduzir. Jorge de Sena, que juntamente com Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal traduziu *Poemas Ingleses de Fernando Pessoa,* pronuncia-se, no prefácio a esta mesma obra (*Cf.* Po-32), precisamente acerca da responsabilidade dos editores pela publicação da obra. Aos autores da tradução coube a primitiva ideia da tradução dos referidos poemas e Jorge de Sena quase omitiu a referência aos editores como autores morais responsáveis pela tradução e posterior publicação. Mas, de facto, é de realçar o papel fulcral que os editores têm desempenhado ao longo dos anos na divulgação dos autores mais importantes da literatura universal, pela sugestão de tradução de determinadas obras e também pela aceitação que têm concedido a projectos de divulgação dos mais variados autores. Projectos esses que, quantas vezes, apesar de partirem dos

tradutores, em função dos seus próprios gostos pessoais nunca teriam sucesso caso não fossem devidamente apoiados para a fase de publicação.

A motivação dos tradutores para a execução de determinada tradução, como se poderá constatar em muitos dos textos recolhidos no âmbito desta investigação, surge habitualmente em função da intenção de divulgação de uma obra ou de um autor. José Blanc de Portugal, no posfácio a *Cocktail Party* (*Cf.* Te-4), de T. S. Eliot, menciona a solicitação da casa editora para a publicação de uma outra obra deste autor – *Assassínio na Catedral*. Todavia, José Blanc de Portugal não deixa de realçar a importância da sua própria proposta de contribuição com a tradução desta obra do mesmo autor. Desta forma, tradutores e editores surgem por vezes intimamente ligados ao processo de publicação de uma tradução. Cúmplices no objectivo de divulgação e de comemoração do autor, mas certamente algo distantes no que aos objectivos socio-económicos diz respeito. Ainda assim, é esta cumplicidade que propicia a publicação de certos autores em épocas, em ambientes e junto de públicos talvez menos predispostos a aceitá-los de bom-grado noutras circunstâncias.

Também Vasco Graça Moura no prefácio à sua tradução de *50 Sonetos de Shakespeare* (*Cf.* Po-21), tece algumas considerações breves acerca da intervenção do editor na publicação da obra, mas aponta sobretudo para a sua própria intervenção como mola impulsionadora do trabalho de tradução publicado. Como se poderá constatar no texto referenciado, a intervenção e o contributo de Vasco Graça Moura foram os elementos determinantes para a publicação desta tradução. Desde o «acaso» inicial, até às versões finais,

terminadas é certo a pedido do editor, mas «suscitadas» pelo tradutor, em todos os momentos a intenção de divulgação coube prioritariamente ao tradutor. Vasco Graça Moura aproveitou ainda o ensejo para realçar a especial importância desta motivação na espontaneidade do aparecimento e da execução do trabalho em causa. Sem constrangimentos de tempo ou de alguma outra espécie, e com uma motivação especial no sentido da publicação do trabalho produzido, o tradutor conseguiu assim dar livre curso ao desígnio da tradução e pôde, portanto, conclui-la com maior satisfação. Mas um trabalho de tradução pode ainda ter como motivação imediata outras pessoas próximas do tradutor, tal como salienta novamente Vasco Graça Moura em *Os Testamentos de François Villon* (*Cf.* Po-26). Neste caso, a decisão final da tradução deveu-se a Vasco Graça Moura, mas a sugestão inicial teve origem num terceiro interveniente. O tradutor, influenciado por essa sugestão e sentindo-se capacitado para lhe dar seguimento, produziu a tradução em causa e sentiu que estaria assim a cumprir um propósito de divulgação deste autor de forma a suprir a falta da sua obra traduzida.

Para outros intervenientes o processo de origem e de publicação de uma tradução pode então, como se referiu acima, residir em objectivos de disseminação de ideias e numa consequente maior abertura do debate em torno de determinado assunto. Mécia de Sena, por exemplo, no prefácio à obra *Casado à Força* (*Cf.* Te-6), de Molière, com tradução de Jorge de Sena, dá conta da motivação e da oportunidade da publicação da tradução à época em que escreve, embora em tempos mais recuados o seu marido não a tivesse

publicado por razões não completamente esclarecidas. Apesar de uma longa espera, que talvez não estivesse prevista na altura em que fez esta tradução, Jorge de Sena tê-la-á executado a pensar, sobretudo, na oportunidade e no gosto pessoal de ser ele próprio a traduzir Molière, ainda que, e como refere Mécia de Sena, o teatro traduzido não seja grandemente apreciado por leitores e editores. Com efeito, no âmbito desta investigação constatou-se que são em menor número os textos dramáticos traduzidos e publicados, e embora as razões para tal não se consigam descortinar completamente, talvez isso se fique a dever ao facto de a representação desses textos lhes retirar algum impacto. Ao contrário do cinema, em que a exibição de um filme baseado numa obra literária cria expectativas sobre a forma como o realizador terá idealizado e apresentado aquilo que o escritor apenas fez entrever ao leitor nas suas personagens, cenas, acções, etc., no teatro os diálogos traduzidos são normalmente reproduzidos integralmente pelos actores e os cenários sustentam-se muito frequentemente de forma quase literal nas descrições preparadas pelo dramaturgo original. Além disso, há outras questões de ordem cultural e intelectual que obrigam o leitor a uma atenção maior ao texto dramático e talvez por isso, os editores preferem outros géneros que para os leitores, no acto de leitura, têm o sabor da (re)criação de sensações pessoais, de uma forma porventura mais simplista.

Todavia, e regressando ao papel dos editores na publicação de determinados autores e/ou obras, se deles se espera que cumpram uma função de divulgação e que promovam mesmo a tradução não é, de forma nenhuma,

desejável vê-los na posição de censores... Facto que até acontece ocasionalmente, como afirma Paulo Quintela no prefácio a *Poemas e Canções,* de Bertolt Brecht.

> «Dos muitos centos de poemas de Bertolt Brecht que para aí tenho traduzidos há anos – e que, se publicados, dariam vários volumes como o presente –, fiz em tempos esta primeira apanha para imediata publicação. Chegou mesmo a ser anunciada por casas editoras que, por uma ou por outra razão, se não aventuraram a pô-la em letra de forma. Tristezas... Mas, no meio delas, há também uma boa graça que, por ser reveladora dos homens e dos tempos e da cultura desta santa terrinha, merece ser contada. – Depois de me ter retido o manuscrito durante longuíssimo tempo, o corajoso negociante de papel impresso sugeriu-me que organizasse outra antologia de Brecht em que não aparecessem poemas sobre a Guerra e a Revolução... Que tal?» (Quintela 1975: IX)

A primeira certeza a retirar das palavras de Paulo Quintela é a de que o trabalho do tradutor foi inglório, na medida em que não conseguiu ver devidamente publicado um autor do qual gostava e que sentia ser importante dar a conhecer. Mas essas intenções não passam somente pela vontade e gosto pessoais do tradutor; elas dependem também da capacidade editorial para produzir determinada obra ou até, como é o caso mencionado, da censura exercida sobre determinados aspectos relativos ao autor ou à sua obra. Sobre este problema, porventura menos conhecido, conviria aprofundar conhecimentos, embora nos dados recolhidos por esta investigação não tenha surgido qualquer outra referência a casos semelhantes. Sem dúvida que em situações destas o tradutor se deverá ver compelido a agir em conformidade com normas impostas e, por vezes, inultrapassáveis...

Muitas são as intervenções produzidas pelos tradutores em que o prazer com a leitura de um livro ou o gosto pessoal por um autor e pela sua obra se reflectem directamente na motivação para a tradução de uma obra. Ao prazer da leitura acresce nesses casos o prazer do tradutor na preparação da tradução e certamente que nesses casos o principal beneficiado acaba por ser o leitor. Paulo Quintela, mais uma vez no prefácio à sua tradução de *Poemas e Canções,* de Bertolt Brecht, refere que a sua escolha pessoal deste autor e da sua obra se devem ao enlevo que por eles sente. E Paulo Quintela descreve desta maneira a emoção que sente perante a tradução de algo que o arrebata e lhe dá vontade de traduzir:

> «Traduzir um poeta é sempre uma aventura. Mas – não o é já o simples contacto com o poeta e com a poesia, quando um e outro são puros e a alma os recebe sem prevenção que lhe limite e macule a ingenuidade e a capacidade de entrega? Eu, por mim, não sei ler poetas de outra maneira. E a sua grandeza e autenticidade avalio-as por esse secreto sentido de elevação e força com que de mim se apoderam. Esse «apoderar-se» é sempre uma violência – uma aventura, pois, um arrebatamento para *terra incógnita.* Quer isto dizer que os grandes poetas, se o são, chamam sempre o leitor – se ele é também um leitor verdadeiro e ingenuamente – à sua intimidade e de certa maneira o identificam a si mesmos. Este sortilégio, este encantamento, quando se trata de um poeta em língua estranha, é *dobrado* – (aqui fala, evidentemente, só a minha pessoalíssima experiência) – de um sentimento de *necessidade de apropriação*, de *consubstanciação* por parte do leitor.» (Quintela 1975: xxxi).

É curioso verificar que este tipo de abordagem entusiasmada, particularmente perante a poesia, é algo frequente e prenuncia uma espécie de

ligação íntima entre autor e tradutor que juntos e em conjunto podem, na perspectiva do tradutor, mais facilmente veicular o que lhes vai na alma e assim proporcionar um maior arrebatamento e uma melhor qualidade de texto ao leitor. Paulo Quintela assume-se, antes de mais, como um leitor dedicado de Bertolt Brecht e esse é, afinal, o ponto de partida fulcral para um desempenho adequado da actividade de tradução – uma capacidade de leitura atenta e embrenhada do e no texto original de forma a permitir a mais correcta transposição deste para a língua de chegada.

A noção de prazer com a leitura do original é constante em muitas das formulações avançadas pelos mais diversos tradutores e alguns deles, como Luís Nogueira, na introdução a *Alexandria* (*Cf.* Po-9) de Lawrence Durrell, chegam mesmo ao ponto de sentir que as alterações que fizeram para a edição da obra, ou, como neste caso, da ordenação dos poemas, de acordo com o seu gosto pessoal, foram mais produtivas e mais benéficas para os leitores. Luís Nogueira serviu-se da sua experiência como leitor e como tradutor de Lawrence Durrell para conduzir o leitor numa viagem por um universo que ele conhecia muito bem. As palavras de Luís Nogueira têm o sentido de uma expressão de arrebatamento, mas também de confiança, para que o leitor se sinta mais à vontade e mais esclarecido. É preciso não esquecer que nalguns casos o leitor olha com desconfiança o que lhe é apresentado na versão traduzida e que além da fluência de discurso é necessário ao leitor sentir que autor, primeiro, e tradutor, depois, lhe transmitem efectivamente algo de novo, de duradouro ou simplesmente de interessante. O tradutor desempenha assim também um papel

de garantia de confiança, já que através dele, e aos olhos do leitor, o autor passou pelo primeiro exame de qualidade.

Também Jorge de Sena, no prefácio à obra *Poesia do Século XX. De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo* (*Cf.* Po-22) menciona o prazer que lhe deu a recolha e a organização da dita Antologia. Mas nas suas afirmações sobressai um elemento novo que resulta da experiência conseguida ao longo dos anos de tradução que já levava à data das referidas afirmações. Não foi certamente uma presunção por parte do tradutor, nem mesmo um menosprezar das qualidades críticas dos seus leitores, mas certamente que teve como intenção um reforço da convicção de que deste autor/tradutor não deveria o leitor temer nem contrariedades nem desvios. Além disso, a experiência acumulada serviu ao tradutor para, um pouco à imagem do que fizera Luís Nogueira, melhor e mais metodicamente seleccionar os poemas e os poetas que compõem a Antologia, até porque Jorge de Sena afirma que os foi traduzindo

> «(...) ao acaso dos encontros, e nas horas vagas de outros trabalhos.» (Sena 1994: 9)

Ao produzir uma afirmação como esta Jorge de Sena confere ao acto de traduzir uma dimensão ideal, a do prazer que se busca nas coisas casuais e que normalmente não se encontra no conceito de trabalho como tarefa obrigatória. Dito desta forma o trabalho de tradução até parece um passatempo com carácter de enobrecimento pessoal, que oferece muito prazer a quem o executa, em particular quando entre autor(es) e tradutor se atingem, como no caso da obra citada, níveis elevados de identificação pessoal, e a recolha dos poemas traduzidos é feita em função de critérios e gostos bastante pessoais.

Mas esse prazer pode, em alguns casos, ser de certa forma limitado pela dificuldade da tarefa, particularmente quando é mais acentuada a consciência dos problemas de tradução a enfrentar e a necessidade de preservação das identidades do autor e da obra em causa. Adolfo Casais Monteiro descreve essa sensação no prefácio à obra de Ernest Hemingway, *O Adeus às Armas* (*Cf.* Pr-36). Adolfo Casais Monteiro sentiu-se um privilegiado por ter de efectuar a tradução desta obra, mas não esqueceu os problemas que enfrentou e que se prenderam com o estilo do autor, ainda que dele se sentisse próximo. Só que daí adveio também o seu principal problema, que terá sido o de tentar superar os constrangimentos inerentes à própria língua de recepção, sem que os leitores olhassem para a obra e a sentissem como uma versão literal do original, ou mesmo como uma adaptação que o alterasse. Afinal, e ainda que nada se possa comparar ao prazer da tradução, tal como também afirma Hélio Osvaldo Alves, o tradutor não pode, por outro lado, desligar-se do texto traduzido, já que ele se constitui como uma parte do próprio tradutor.

> «Mas a tradução é, também, um pedaço inultrapassável do tradutor. No caso presente, e por mais que ele tentasse, não conseguiu nunca deixar de se embeber do entusiasmo profundo de traduzir, mesmo que fugazmente, um poeta, um homem, como William Blake. Perdoe-se--lhe a ousadia de tentar a tradução, mas perdoe-se-lhe também, e fundamentalmente, esse entusiasmo profundo se alguma vez fez com que se excedesse.» (Alves 1996: XXV)

Hélio Osvaldo Alves reconhece que o entusiasmo pessoal sugestionado pela leitura e tradução de William Blake pode de alguma forma condicionar por excesso, ou mesmo – ainda que tal não seja confessado – com falhas, a

tradução. Mas, e como já se referiu anteriormente, é de salientar que a tradução pertence também ao tradutor, ou seja, o texto original não possui direitos incontestados junto dos receptores porque o texto que resultou da tradução, graças ao entusiasmo que produziu no tradutor e que certamente este também julga vir a provocar no leitor, conquistou um valor próprio. O texto traduzido, por força do tradutor e da sua versão, tornou-se, portanto, uma entidade independente do original. Desta forma o tradutor, por inerência do trabalho produzido, parece pretender escapar à invisibilidade a que normalmente o pretendem votar e parece querer fazer sentir que o seu próprio trabalho talvez deva ter um reconhecimento mais apurado.

Numa perspectiva de igual cariz, são ainda vários os tradutores que não só reconhecem o prazer de traduzir como também atribuem esse prazer, com os devidos créditos, ao autor, que, através da obra, lhes abriu as portas de um novo mundo e lhes ofereceu algo de maravilhoso, como salienta Jorge de Sena no prefácio à obra *O Velho e o Mar,* de Ernest Hemingway.

> «Quando a decisão de reeditar-se esta obra admirável me apresentou a oportunidade de ser eu desta vez a traduzi-la, com alegria aceitei esse trabalho, que o é, porquanto traduzir Hemingway tem sido um dos meus gostos e uma das minhas honras de tradutor. (...)
>
> Ante uma obra como esta – da mais alta qualidade artística e da mais nobre categoria ética – uma obra que nos eleva à contemplação da dignidade do homem e do mundo em que é um ser pensante, através da mais avassaladora singeleza: devemos curvar-nos gratamente e fazer votos porque [*sic*], numa tradução que procurei fosse escrupulosa e fiel, pouco se tenha perdido de tão pura obra-prima, do seu poder incantatório, da sua frescura narrativa.» (Sena 1956: 11)

Jorge de Sena alega a fidelidade da tradução executada, assegurando uma qualidade análoga à criatividade e à literariedade de Ernest Hemingway. Se bem que defensor de causa própria, este julgamento do tradutor parece sobretudo pretender realçar a qualidade literária do autor e não tanto a do próprio trabalho de tradução. Por esse motivo talvez se possam atribuir estas considerações a uma tentativa de captação do interesse dos leitores para a leitura de Hemingway. Implicitamente, tal como João Gaspar Simões referencia no prefácio a *Contos Ingleses* (*Cf.* Pr-34), o tradutor manifesta a intenção de divulgação de um autor ou de um grupo de autores, já que pressente necessidades culturais na sociedade para a qual traduz e que não terão sido em época anterior devidamente satisfeitas. Assim, proporcionando uma tradução alegadamente bem conseguida de um autor de qualidade, o tradutor está supostamente a agir para a melhoria da cultura receptora, permitindo que esta adquira conhecimentos e criações literárias até então ignorados. Ou seja, os tradutores assumem-se como agentes catalisadores da produção literária. Esta perspectiva, presente em grande parte das citações recolhidas e nas intenções de muitos tradutores, que por gosto pessoal traduzem determinados autores escolhidos, é um aspecto poucas vezes mencionado e que, quase nunca é convenientemente reconhecido pela crítica ou pelos leitores.

3.1 Acerca das motivações e objectivos...

Em jeito de síntese parcial referente ao aspecto citado ao longo desta secção, é de concluir, portanto, que na origem das motivações para a execução de um trabalho de tradução se encontram principalmente duas entidades: o editor que encomenda uma tradução e o próprio tradutor que se propõe executar a tradução da obra de determinado autor. Tal como foi salientado anteriormente, e é amplamente explicitado pelos próprios tradutores nas suas observações, é nesta dualidade essencial de origens que radicam características de obrigatoriedade e de execução de um trabalho, em função de parâmetros por vezes impostos, ou, por outro lado, características de maior gosto e de maior empenho na tradução porque é executada de acordo com padrões pessoais, em função do prazer que a tarefa de tradução proporciona. Apesar de tudo, e mesmo tendo em atenção as razões próprias de cada uma das origens, pretende-se, sobretudo, que ambas as características possam concorrer para uma melhoria do sistema literário em que se vão inserir as obras traduzidas.

O sistema literário é normalmente controlado, interna ou externamente, por outros sistemas sociais que tentam concretizar a inserção deste sistema na cultura dominante e posteriormente tentam promover a sua aceitação pela sociedade em geral. Mas no interior do próprio sistema literário alguns intervenientes, nomeadamente os tradutores e os editores, reprimem ou aceitam e publicam obras literárias que quebram regras sociais ou as alteram

gradualmente até que elas possam ser aceites pela cultura de determinada época ou de determinado povo. As mudanças no sistema literário podem provir de fontes externas ou internas ao mesmo, mas são absolutamente necessárias à sua sobrevivência, por muito ligeiras que possam parecer (*Cf.* Lefevere 1992: 12-25).

Habitualmente dependentes economicamente ou em termos de estatuto social dos editores para quem trabalham, os tradutores estão, como tal, sentenciados a traduzir o que lhes é encomendado e a dar seguimento a uma política de tradução e de publicação das obras que lhes são entregues e que o sistema literário pretende ver publicadas. Tal como André Lefevere afirma,

> «Acceptance of patronage implies that writers and rewriters work within the parameters set by their patrons and that they should be willing and able to legitimize both the status and the power of those patrons (...)
>
> Present-day developments in the literary system as it exists in Europe and the Americas show that undifferentiated patronage need not be based mainly on ideology as it was in most literary systems in the past. The economic component, the profit motive, may well lead to the re-establishment of a system with a relatively undifferentiated patronage (...)» (Lefevere 1992: 18-19)

Como é evidente, desta forma o sistema literário pode perpetuar os seus próprios defeitos e/ou virtudes, mantendo intactos os valores estéticos e ideológicos que lhe são caros. Para os tradutores a aceitação da influência monetária e omnipresente do editor mais não representa do que uma forma de subserviência encoberta que pode eventualmente implicar concessões de ordem literária. Apesar de tudo, deve-se salientar que tal aceitação em muitos

casos é mais consentida, em função de alguma espécie de concordância relativamente às normas existentes, do que imposta e aceite por obrigação.

A atitude do tradutor na tradução de uma obra é, em situações de dependência económica, evidentemente diferente daquela em que a sua motivação pessoal dita a execução da tradução de outras obras. A uma atitude de motivação pessoal na tradução e na publicação de uma obra e/ou de um autor não sugeridos por um editor está habitualmente ligada uma intenção de divulgação desse autor por razões individuais de ordem estética ou ideológica. Nestes casos é especialmente significativa a importância que o tradutor dá a essas razões e à identificação que por elas sente. De tal modo assim é que a proximidade de características literárias ou ideológicas entre autor e tradutor serve, segundo as perspectivas analisadas e recolhidas no âmbito desta investigação, para que o tradutor consiga atingir uma melhor qualidade no texto final produzido. Naturalmente que a questão da motivação dos tradutores para a execução de determinadas traduções em detrimento de outras, ou o desejo de divulgação de determinados autores não é um fenómeno exclusivo dos tradutores portugueses, tal como, e a título de exemplo, afirma William Weaver, num ensaio denominado *The Process of Translation,* inserido em, *The Craft of Translation*,

> «I have chosen also an elusive author, Carlo Emilio Gadda, partly because his work is not well known to English-language readers, but mostly because he is an author I am particularly fond of and enjoy translating.» (Weaver 1989: 117)

Como é então natural, aos factores pessoais de motivação na execução de uma tradução está ligada, normalmente, uma maior qualidade do texto e, posteriormente junto dos leitores, um consequente maior prazer de leitura. Ou seja, nas palavras de Roland Barthes,

> «Então o velho mito bíblico inverte-se, a confusão das línguas deixa de ser uma punição, o sujeito tem acesso à fruição através da coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz.» (Barthes 1983: 36)

4. O conceito de tradução

Desde há muitos anos que a tradução serve como meio de comunicação entre povos e culturas. E nunca, como nos nossos dias, se viveu uma era de tão grande intercâmbio entre culturas com uma consequente necessidade de intensificação da comunicação. Apesar de as tentativas para explicar o fenómeno da tradução e em particular a forma como se deve exercer a actividade de tradutor terem sido algo menosprezadas é de esperar um desenvolvimento acentuado dos estudos sobre a tradução à medida que os processos de estudo sobre esta actividade e as reflexões dos próprios actuantes forem progredindo e se forem intensificando.

Apesar de se manter um debate interessante entre os que consideram a tradução como uma arte e os que a encaram como uma ciência, ao longo dos anos a perspectiva da tradução exclusivamente como arte tem vindo progressivamente a ser posta de lado, particularmente devido ao facto de esta actividade, devido às necessidades de intensa comunicação internacional, ser cada vez mais utilizada na tradução de textos técnicos, e não literários, e como tal se ter tornado cada vez mais objectiva (*Cf.* Bell 1991: 4). Existe por isso um número crescente de estudos e de perspectivas que têm recebido a contribuição de ciências, como a linguística ou a psicologia, e que procuram explicar o fenómeno da tradução através de mecanismos cada vez mais exactos.

Grande parte da responsabilidade pela ausência de uma teoria da tradução linguisticamente consistente e sistematizada a vários níveis cabe aos próprios tradutores. Normalmente habituados a transmitir a mensagem do original, na sequência de uma linha de equivalência dinâmica tal como foi definida por Nida e Taber, os tradutores desenvolvem teorias parcelares que se limitam a atribuir bastante importância à recepção por parte do público leitor do significado ou da mensagem do texto original (*Cf.* Gutt 1991: 68). Nesse sentido, a resposta dos leitores na compreensão adequada do que é traduzido é o principal factor de avaliação da tradução, o que corresponde na prática a uma teoria bem mais pragmática e comunicativa do que a que poderia ser definida tendo em conta eventuais e mais restritivas regras linguísticas.

Certo é que definir a tradução não é uma das tarefas mais fáceis que se colocam quer aos tradutores quer aos analistas do processo tradutório. Vários têm sido os tradutores portugueses que, nas considerações elaboradas acerca do trabalho de tradução desenvolvido, se dedicam à análise detalhada do processo de tradução e, mais concretamente, à definição do conceito de tradução. Várias dessas formulações e indicações cobrem áreas semelhantes e apresentam mesmo concepções similares. Algumas dessas observações surgem como resultado dos trabalhos efectuados. Outras, comparecem *a priori* como forma de delimitação do trabalho a efectuar ou como concepções preexistentes e que os tradutores adoptam como norma própria quando são confrontados com um trabalho. Seja como for, ao longo dos tempos, os tradutores parecem ter sentido a necessidade de explicar os termos e as

condições que delimitam o exercício da sua actividade, ao mesmo tempo que procuram descrever os limites e as ambições do trabalho executado. Em todos os casos parece desempenhar especial destaque o tipo de texto ao qual se aplica a noção de tradução, com tonalidades diversas consoante se trata de um texto dramático, poético ou narrativo. Além dessa categorização primária, surgem formulações específicas respeitantes a cada autor – ao seu estilo, corrente, época – e à tentativa de reprodução desses aspectos por parte do tradutor.

A tipologia simples normalmente adoptada pelos tradutores, e que ao longo desta investigação também foi seguida, não pretende estabelecer uma catalogação e classificação em termos de valores linguísticos dos textos, até porque, como por várias vezes é salientado, os valores comunicativos, pragmáticos ou semióticos de cada texto podem revelar características de multifuncionalidade (*Cf.* Hatim & Mason 1990: 138) que impossibilitam o efectivo enquadramento de qualquer texto num género determinado. Porém, o contexto e os objectivos em que quer os autores quer as obras pesquisadas se inserem permitem uma categorização simples das mesmas de acordo com parâmetros enunciados e sintetizados mais adiante. A constatação do agrupamento de algumas características num texto permite essencialmente ao tradutor a adopção de uma estratégia de transferência textual de cariz pragmático, comunicativo e semiótico que, por inicialmente lhe facilitar a distinção dos textos, possibilita ao mesmo tempo uma escolha das estratégias mais adequadas a aplicar na tradução de cada texto.

Convirá portanto e desde já estabelecer o enquadramento e a respectiva tentativa de definição em que as concepções relativas aos tipos de texto foram adoptadas ao longo desta investigação, e por esse motivo é conveniente reconhecer as fronteiras estabelecidas entre o texto lírico e o texto dramático e entre cada um deles e o texto narrativo, na sequência da distinção simples que é seguida por Susan Bassnett em *Translation Studies* (1991: 81-132). Complementarmente e como forma de solidificação das noções adoptadas poder-se-á igualmente integrar esta qualificação dos tipos de texto numa tradição de classificação da literatura como narrativa, dramática e lírica, tal como Carlos Reis o faz em *O Conhecimento da Literatura* (1995: 239).

A utilização do termo poesia servirá então e ao longo desta pesquisa, para congregar um conjunto de textos cujas características técnicas, formais e semânticas se distinguem dos textos em prosa, e identifica-se com a noção definida na oposição entre texto versificado e texto não versificado (*Cf.* Silva 1984: 590). O escritor de poesia observa e descreve o mundo exterior, sem lhe ser alheio, mas também sem que ele represente para si o epicentro da reflexão. É uma perspectiva *sui generis,* normalmente isolada da temporalidade ou de um carácter narrativo. É a expressão de uma perspectiva interiorizada, muitas vezes egocêntrica, e naturalmente subjectiva, do sujeito poético (*Cf.* Reis 1995: 310-322).

Sendo um texto que serve a expressão peculiar do mundo por parte do ser individual/poeta, as marcas distintivas deste tipo de texto, além de semânticas e pragmáticas, relacionam-se igualmente com a forma externa de

expressão, normalmente versificada e específica (mas não exclusiva) da poesia. No texto lírico, o verso concentra ou amplia aspectos peculiares e distintivos de carácter semântico e pragmático como o ritmo, certas características fonológicas e morfo-sintácticas de cada língua, a ocorrência periódica de efeitos fónicos, a disposição gráfica e uma perspectiva autoral única (*Cf.* Silva 1984: 582-596).

Quanto aos textos narrativos seleccionados no âmbito desta pesquisa, apesar de poderem englobar, numa definição bastante abrangente, textos eventualmente não-literários, como por exemplo os textos da vida quotidiana (*Cf.* Silva 1984: 596), eles procuraram sempre ter como referência características de literariedade que os identificassem e distinguissem de outros porventura menos literários. No entanto, os contextos de enunciação e a intencionalidade de alguns dos textos recolhidos provocaram a necessidade de alargamento da designação utilizada, passando a mesma a ser a expressão, mais generalista, de textos em prosa. Ainda assim, e em geral, as características deste tipo de textos reflectem as relações entre o autor textual e o mundo narrado relatadas de uma forma mais objectiva do que a que é utilizada no texto lírico. Além disso, a sequência de acontecimentos e os agentes do texto narrativo situam-se num espaço físico e social cronologicamente determinados. Ou seja, e como afirma Vítor Aguiar e Silva,

> «A relevância do tempo e do espaço e da sua correlação (...) na forma do conteúdo do texto narrativo diferencia este texto do texto lírico; a especificidade da representação e da funcionalidade do tempo e do

espaço no texto narrativo diferencia este texto, como veremos, do texto dramático.» (Silva 1984: 604).

Como meio veiculador de um processo de exteriorização, o agente transmissor das informações – o narrador – encontra-se frequentemente numa posição também ela exterior relativamente à história que narra. Nesse sentido, é um elemento mais exacto, conferindo um pendor mais objectivo a este tipo de textos. Esta característica da objectividade dos textos narrativos deve entender-se como predominante, embora não totalitária, e visa sobretudo centrar as atenções do leitor e da própria narrativa naquilo que é exterior ao narrador. Por outro lado, a verificação da existência de coisas, acontecimentos, estados, etc. permite a observação do desenrolar da história e das consequentes transformações dos modelos analisados, ou seja, da sucessão dos factos.

Por sua vez, o texto dramático é constituído por actos linguísticos realizados por personagens que comunicam entre si e por indicações cénicas, com um autor textual oculto, ou explícito, em prólogos, epílogos ou nas didascálias. Tal como o texto narrativo, o texto dramático representa uma sequência de acontecimentos, ocorridos num tempo e num espaço determinados (*Cf.* Silva 1984: 604-607). Tal como o texto poético, também o texto dramático pode surgir escrito em verso, residindo a diferença fundamental na concretização final do texto, isto é, na sua possibilidade de representação através das réplicas enunciadas pelas personagens envolvidas.

Na medida em que o texto dramático se concretiza como texto teatral, oralmente produzido, toma particular relevância o código de indicações que regulam os gestos e as atitudes dos actores. Nesse sentido é ainda de realçar o

papel desempenhado pelo encenador como primeiro intérprete do texto dramático e posterior impulsionador das indicações recolhidas, sendo as suas condições de recepção e interpretação tão vastas quanto as de um simples leitor em qualquer dos tipos de texto apresentados. Mas esta suposta primeira recepção – já que por vezes acontece após a interpretação/tradução do tradutor – serve ainda como filtro secundário antes da concretização final perante os receptores, que são o público do texto teatral (*Cf.* Silva 1984: 604-624). Na recolha efectuada no âmbito desta investigação os textos dramáticos que assumem as características anteriormente enunciadas são agrupados segundo a classificação mais funcional, e geral, de «drama».

Partindo pois do princípio verificado que as distinções de tipo de texto identificam, também elas, características diferentes na recepção por parte dos tradutores e no subsequente trabalho destes, poder-se-ão analisar mais facilmente os textos recolhidos e as opiniões expressas acerca do conceito de tradução. Convém relembrar que este conceito pode surgir, para os tradutores, como referência anterior mesmo à encomenda do trabalho de tradução. Porém, para os tradutores parece ser prática corrente debruçarem-se sobre o ideal de tradução e elaborarem algumas reflexões acerca do mesmo apenas quando deparam com o texto a traduzir. É então que as características mais específicas do texto em questão são melhor definidas e enquadradas e é também nessa altura que se manifestam as diferenças essenciais no conceito de tradução adoptado.

4.1 O conceito de tradução nos textos poéticos

A definição do conceito de tradução nos ou para os textos poéticos parece sugerir maiores dificuldades de enquadramento aos tradutores, embora, e talvez por causa dessas mesmas dificuldades, seja das questões mais frequentemente referenciadas nas análises críticas dos tradutores. Ao pronunciar-se sobre a caracterização do texto lírico, em particular do verso, Vítor Aguiar e Silva afirma em *Teoria da Literatura,*

> «O verso – e de modo particular o verso dos textos líricos – está placentariamente vinculado aos caracteres fonológicos e morfossintácticos de uma determinada língua natural, originando esta relação uma dificuldade extrema, senão mesmo a impossibilidade, de se efectuar a transcodificação interlínguistica de um poema lírico.» (Silva 1984: 592)

De facto, muitas opiniões acerca do conceito de tradução para os textos poéticos não deixam de reflectir a presença de algumas dúvidas acerca da possibilidade de concretização da tradução de um texto poético, de ela se mostrar eficiente ou mesmo de ser uma verdadeira transposição do texto original para uma outra língua. Sendo esta questão da traduzibilidade ou da intraduzibilidade do texto poético por diversas vezes colocada e muitas vezes discutida, coube naturalmente aos tradutores a mesma interrogação. E se, por um lado, as razões e as conclusões que eles apresentam acerca da tradução do texto poético nem sempre são devida e claramente explicitadas, por outro, não se poderá deixar de reconhecer que em todos os casos consultados, e apesar de todas as dúvidas e regras individuais adoptadas, nunca os tradutores deixaram de responder – Sim, é possível traduzir poesia!

A este propósito veja-se, por exemplo, a opinião de David Mourão-Ferreira acerca do princípio modelador da sua actividade como tradutor,

> «E, (...), devo finalmente dizer, à guisa de explicação, que me deixei sobretudo guiar por este «princípio», tão admiravelmente exposto e defendido pelo ensaísta Roger Caillois: «Traduzir bem Píndaro, Shakespeare ou Puchkine, em francês (por exemplo), é escrever o texto que Píndaro, Shakespeare ou Puchkine teriam escrito se tivessem disposto dos recursos do francês em vez de dispor dos recursos do grego, do inglês ou do russo. E assim por diante. Uma boa tradução não é pois uma tradução literal nem uma tradução literária (mas infiel). É *inventar* o texto (vocabulário, sintaxe e estilo) que o autor traduzido teria escrito se a sua língua materna tivesse sido a do tradutor e não a sua...» por outras palavras, este é igualmente o «princípio» que tem sido continuamente invocado e posto em prática pelos maiores tradutores europeus, desde um São Jerónimo a um Valery Larbaud, desde uma Amyot a um Pasternak; e um grande (e desconhecido) tradutor português do século XVII – João Franco Barreto –, a quem adiante nos haveremos de referir, defendendo também idêntico «princípio», observava ainda: «O demais é construição de meninos em as escolas».» (Mourão-Ferreira 1972: 13-14)

Para David Mourão-Ferreira, assim como para vários outros tradutores, a prática tradutória parece implicar uma intervenção global no texto final traduzido de tal ordem que o original sofre uma transformação significativa de forma a ser compreendido pelos leitores da língua de recepção. Assumindo a perspectiva de Roger Caillois, David Mourão-Ferreira atribui ao tradutor o papel de inventor do texto na língua de chegada conferindo-lhe uma visibilidade que anula, de alguma forma, o carácter tantas vezes proclamado e assumido, ou presumido, de intermediário (auto-)anulado. É indubitável que desta forma não se pode

deixar de encarar o tradutor como um segundo autor, que tem a capacidade e o discernimento suficientes para dizer e escrever o mesmo que os autores diriam caso o pudessem fazer na língua de recepção.

Na realidade, o princípio anteriormente enunciado e partilhado por David Mourão-Ferreira e referente a uma certa impossibilidade de concretização da tradução de poesia até viria a ser abandonado mais tarde por este mesmo tradutor/autor, tal como Vasco Graça Moura constatou em *50 Sonetos de Shakespeare* (*Cf.* Po-21). Para Vasco Graça Moura, o tradutor não deverá exercitar em demasia o seu poder interventivo, mas também não deve abdicar nunca dele. Deve, isso sim, limitá-lo o suficiente para reter do original os traços essenciais que permitem continuar a tratar o texto como sendo um original de um outro autor que não do tradutor. De certa forma, ao poder criativo e à liberdade do tradutor na reprodução e na transposição do texto para uma nova língua Vasco Graça Moura sugere que se deve somar a capacidade de manter os traços manifestamente exclusivos do texto original. Tudo isto sem que se possa atribuir à actividade da tradução o epíteto de *traidora* porque o distanciamento a que o tradutor é necessariamente obrigado resulta em distorções, ou seja, em imagens ligeiramente diferentes do original. Ao mesmo tempo, e em paralelo, Vasco Graça Moura salienta, ainda nesse texto, que é necessário não esquecer que a noção do tempo de execução da tradução e do acto de leitura provocam alterações indisfarçáveis e inescapáveis sobre a literalidade do texto traduzido e sobre a fidelidade deste ao original.

Não obstante tudo isto, os tradutores não deixam efectivamente de salientar que um dos principais problemas com que se deparam está ligado à incapacidade de reproduzir devidamente, e em todas as suas tonalidades, as formulações usadas pelos autores. Nesses casos os tradutores lamentam-se de alguma incapacidade em se manterem fiéis ao texto original, embora afirmem que na tradução pretendem respeitar, quase sempre, pelo menos o espírito da obra original. Este conceito de fidelidade ao texto original, em todas as suas variantes, é, todavia, uma das noções menos bem explicadas pelos intervenientes no processo de tradução, porque parece não existir uma definição objectiva quer dos elementos que no texto original devem reger a fidelidade no texto traduzido, quer neste de quais os elementos que respeitam, ou não, a referida noção de fidelidade ao original.

De facto, a noção de fidelidade parece estar intimamente ligada à interpretação individual de cada tradutor do conteúdo do texto de partida e das intenções presumidas por ele sobre o trabalho do autor. Nesse sentido, observa-se que as opiniões expressas certificam que ser fiel ao texto original é conservar no texto de chegada as mesmas características de conteúdo, semânticas, formais e comunicativas do texto de partida. Objectivamente é difícil, senão impossível, conceber que a interpretação das intenções do autor por parte do tradutor é rigorosamente correcta na tradução. Nos textos poéticos a defesa dessa manutenção de características acaba por se tornar ainda mais difícil em virtude do carácter subjectivo e da forma destes mesmos textos. No entanto, por razões de ordem psicológica relativas a uma certa auto-

-motivação ou como atitude tranquilizadora para os leitores, os tradutores asseguram-lhes e, porventura a si próprios, essa fidelidade. O objectivo consegue frequentemente ser alcançado, apesar das (auto-)críticas, e da inevitável interrogação acerca da capacidade de julgamento individual das intenções de outrem.

António Barahona, por exemplo, no prefácio à obra de Vyassa, *Poema do Senhor Bhagavad-Guitá* (*Cf.* Po-29) comenta o conjunto de elementos doutrinários apresentados nessa mesma obra, aos quais o tradutor nada acrescentou ou retirou, e aproveita para salientar que o leitor tem inevitavelmente de ter consciência que a capacidade de interpretação do tradutor serve indubitavelmente como processo de filtragem do resultado final. Quanto aos processos utilizados para a transposição dos diversos elementos eles terão sido, segundo António Barahona, extremamente diversificados, embora tenha havido sempre uma intenção subjacente e permanente em todos esses processos – a fidelidade ao espírito do texto. Numa perspectiva do método aplicado e do conceito imanente ao trabalho de tradução efectuado, o tradutor debruça-se sobre um conceito metafísico da tradução em que o trabalho de tradução surge como reflexo do sentido único que, como qualquer outro leitor, o tradutor pode extrair de um texto. O trabalho de tradução surge então como um exercício de «transcriação», de uma «transcriação» autorizada pelo conhecimento pessoal aplicado na extracção de sentidos individualmente reconhecidos. Traduzir é, afinal e segundo as suas palavras, «transmanifestar»

a sabedoria e os conhecimentos adquiridos num percurso único em direcção à «Porta de Deus».

Também Paulo Quintela, a propósito da sua tradução de *Poemas* (*Cf.* Po-2), de Hölderlin, identifica a variedade de interpretações possíveis como um problema, mas resolúvel, salientando apenas que a solução adoptada implicou uma certa margem de subjectividade. O tradutor terá sentido a dificuldade de harmonização das várias interpretações possíveis, mas procurou conseguir essa uniformização seguindo uma linha única por si definida e que, na sua perspectiva, foi a mais correcta. Ao admitir a diversidade e a riqueza da poesia que pretendia traduzir, Paulo Quintela estava ao mesmo tempo a admitir a possibilidade de a sua interpretação não ser a mais adequada, mas foi efectivamente essa, sem menosprezo das outras possibilidades, a que foi imposta ao público leitor. Contudo, torna-se evidente que a linha de interpretação assumida por Paulo Quintela nasceu de uma familiaridade e de um conhecimento aprofundados das ideias e dos significados que o tradutor possuía daquilo que autor em questão, Hölderlin, pretendia transmitir, enquanto que para o leitor essa familiaridade só viria a ser adquirida através dos olhos e da voz do tradutor.

Um dos aspectos mais importantes e, ao mesmo tempo, um dos maiores obstáculos ao trabalho do tradutor é, portanto, a diversidade de interpretações de um mesmo texto. Este é igualmente um dos primeiros problemas com que se defronta o tradutor na análise do conceito de tradução e das consequentes decisões reflectidas sobre o texto traduzido. De certa forma todas as traduções

reflectem a perspectiva mental e cultural do tradutor, apesar de todas as intenções que ele possa ter de absoluta imparcialidade. Na tradução literária, em particular, a leitura que o tradutor faz do texto original é uma entre muitas possíveis, e, no entanto, é aquela que acaba por ser imposta aos leitores da língua de chegada. Yvette Centeno define mesmo o grande problema do acto de traduzir como sendo a necessidade de optar, mas dá conta da sua solução para este problema na introdução à obra de Paul Celan, *Sete Rosas Mais Tarde.*

> «Daí também, para os seus [de Celan] tradutores, a grande dificuldade. Escolher é fixar para sempre uma forma que em princípio não poderia ter fixação: traduzir é optar.
>
> Eis as minhas opções: fidelidade à imagem e ao ritmo, tentando não perturbar as zonas de fractura e de silêncio. A linguagem utilizada não será sempre directa, como não o é no original. A linguagem de Celan é fortemente simbólica, interiorizada, obedecendo a um movimento muito próprio, subtil, quase imperceptível, como um fraco bater de coração. Traduzir Celan é ajudar a dar voz ao silêncio e à sua carga dramática: a da morte, a do nada, que a morte sem esperança representa.»
> (Centeno, 1996: XVI)

Assim, as soluções de Yvette Centeno para a tradução da poesia de Paul Celan pretenderam aproximar o texto traduzido nos aspectos imagísticos e rítmicos do original, pelo que, e desta forma, a tradutora afirma respeitar os silêncios do original. Esta perspectiva e interpretações pessoais adoptadas pela tradutora e que ela individualizou para a tradução da poesia de Paul Celan é uma atitude constante por parte de muitos tradutores em face de cada um dos autores que traduzem. A subjectividade dos conceitos de tradução usados e

adoptados por cada tradutor revela-se, portanto, ainda maior e pode assim ser tão extensa quanto maior for a quantidade e a diversidade estilística dos autores traduzidos. João Barrento, co-tradutor desta obra de Paul Celan, opta por definir a tradução numa perspectiva de reprodução imitativa (*Cf.* Po-14) ainda que, e tal como Yvette Centeno, liberta de constrangimentos servis. O poema traduzido deve, também na opinião deste tradutor, viver independentemente da versão original, embora tentando recriar o esforço do autor. Como consequência disso o tradutor assume, uma vez mais, um carácter interventivo e decididamente mais importante do que o que lhe é normalmente atribuído. Pode-se assim constatar que na tradução dos textos poéticos muitos tradutores têm tendência a resolver a plurissignificação com a imposição da sua visão pessoal do texto, quando a tarefa que normalmente se julga estar-lhes atribuída é a de preservação e transposição das várias possibilidades originais de significação na mente do leitor.

Se as dificuldades de interpretação na tradução de poesia, tal como na tradução de outros textos, são um dos elementos mais importantes e ponto de partida para a tradução, verifica-se, no entanto, que poucas vezes são referidas como tal. Talvez porque desde sempre se ligou a tradução de textos poéticos a um sentimento de perda, na medida em que sempre se questionaram as capacidades de transposição adequada de todos os elementos constitutivos de um texto poético. Carlos Oliveira relativamente a esta questão e a propósito da poesia de Felix Cucurull escreve,

> «Poesia «traduzida», afirmou alguém, é poesia «reduzida» a cinquenta por cento da sua força de expressão inicial. O tradutor da

> presente colectânea sabe que é assim e não se ofende. Os leitores, por sua vez, devem ter sempre em conta o desgaste sofrido pelos versos quando viajam de um idioma para outro.» (Oliveira 1966: XIV)

sintetizando assim o que sente ter perdido na tradução da poesia de Felix Cucurull, particularmente na capacidade de expressão desta. Ao mesmo tempo, adverte os leitores para o facto de isso acontecer sempre na transferência interlinguística de textos poéticos. Carlos de Oliveira parece assim procurar alguma espécie de desculpa junto dos leitores para a menor capacidade de intervenção que ele sente que o texto poético traduzido terá sobre eles. É como se para o tradutor a consciência antecipada do defeito e a menção a este aspecto pudessem, desde logo, minorar os efeitos negativos que a produção final do texto traduzido poderão ter sobre o leitor.

Uma posição algo mais condicionadora e, porventura, mais próxima do ideal de tradutor como elemento imparcial entre duas versões criadoras, em que a defesa do original é mais importante, é aquela que Vasco Graça Moura defende no prefácio a *A Divina Comédia* (*Cf.* Po-24), de Dante. Aí, Vasco Graça Moura identifica alguns dos problemas com que se depara qualquer tradutor ao longo do acto translatório: as dificuldades com a língua de partida, com a língua de chegada ou com as fontes indispensáveis à tradução. Na luta com essas dificuldades e na sua resolução reside uma das principais tarefas do tradutor que tem de conseguir conjugar e manter as características do texto original no texto traduzido para que assim se possa designar este igualmente como uma obra literária. Contudo, e além disso, o acto de traduzir representa para o tradutor uma forma de (re)conhecimento do autor e do próprio tradutor, que

quanto maior e melhor for mais dará a ganhar à obra final traduzida. A somar a tudo isso, Vasco Graça Moura propõe ainda que o acto de tradução se torne um acto de aproximação mais consistente entre os aspectos literário e literal dos textos de partida e de chegada, apontando essa aproximação como sendo a solução ideal para um desiderato quase inalcançável – o da perfeição e aproximação total entre obra traduzida e obra original.

Curiosamente, ou talvez não, a pluralidade de interpretações e a consequente interrogação sobre a veracidade das próprias versões é frequentemente mencionada pelos tradutores nas suas observações preliminares, mas simplesmente em função da perspectiva que o leitor possa ter após a leitura final do texto traduzido, e não como dúvida inicial do próprio tradutor acerca do trabalho que virá a produzir. Essas eventuais dúvidas iniciais terão sido imediatamente resolvidas pelo tradutor que desta forma parece transferir o foco da dúvida não sobre o seu primeiro e porventura mais importante trabalho de interpretação, mas sim sobre o seu trabalho final traduzido. Ou seja, para o tradutor a atenção e a eventual minúcia de observação que o leitor dedicar à obra devem passar da análise do trabalho do autor para uma observação atenta do trabalho do tradutor. Desta forma põe-se assumidamente em causa a noção de invisibilidade do tradutor, que se, por um lado, pretende ver reconhecido o trabalho efectuado, por outro, e pelo menos algumas vezes, acaba por manifestar a vontade de que seja considerado como mais importante esse seu trabalho de tradução do que o trabalho de criação do próprio autor. Por isso mesmo se verifica, em muitos dos excertos recolhidos,

uma espécie de auto-elogio velado por parte dos tradutores ao trabalho por si desenvolvido e até mesmo uma certa glorificação do trabalho de tradução como actividade criadora.

Verifica-se então que existe uma linha comum nas posições dos vários tradutores de poesia, segundo a qual cada um deles se movimenta no interior de um espaço mais ou menos indefinido, em que existem francas possibilidades de funcionar o seu engenho e a sua capacidade individual, tendo sempre um objectivo comum em vista, e que parece ser efectivamente, e finalmente, uma definição do conceito de fidelidade. Todavia, se já são evidentes as dificuldades de concretização dos dois primeiros factores – da transposição da forma e da transposição do sentido do texto na língua de partida para o texto na língua de chegada – ainda mais complicado é verificar se o terceiro objectivo é verdadeiramente alcançado: se o leitor compreendeu os dois primeiros elementos após a transposição do texto para a língua de chegada. Curioso será ainda verificar que um dos argumentos de defesa comum a vários tradutores para a avaliação da qualidade da sua tradução é esse poder de julgamento dos leitores. Poder que além de discricionário é algo demagógico invocar porquanto se sabe que os leitores não têm, na sua grande maioria, nem a possibilidade de analisarem contrastivamente os dois textos, nem têm, muito possivelmente, capacidade para o fazer. Até porque se pudessem entender suficientemente o original provavelmente não recorreriam à versão traduzida...

No entanto, e talvez em função desse poder de julgamento que é atribuído aos leitores para aferirem da qualidade da tradução, vulgarizou-se

entre nós a apresentação nas edições de poesia da versão traduzida a par com o original, como na tradução de Vasco Graça Moura de *50 Sonetos de Shakespeare* (*Cf.* Po-21). A questão a colocar em casos como este poderia ser: se o leitor compreende o original para que surge a tradução? Mas, se, por outro lado, o leitor não percebe a língua original por que razão é que ela é apresentada? A resposta poderá encontrar-se naturalmente numa perspectiva editorial ou autoral que visa o fornecimento das duas opções como forma de divulgação mais ampla da obra de um autor e uma consequente leitura e comparação críticas mais apuradas. No fundo, a produção editorial satisfaz assim os gostos e os afectos pessoais de autores, editores, tradutores e críticos, e aposta na convicção de que existe uma imensa minoria interessada nestas obras e neste género de divulgação. A energia da linguagem poética e a suposta e tentada fidelidade poética do tradutor vêem-se assim acrescentadas de uma formação crescente da perspectiva crítica dos leitores e da resposta que estes mais apuradamente podem fornecer com uma superior capacidade de interpretação e de posterior intervenção.

Mário Cesarinny, numa perspectiva mais conceptual e igualmente a propósito da tradução de textos poéticos, baseia-se e perfilha as ideias de Novalis (*Cf.* Po-18), e avança com um espectro de classificação geral para a tradução, procurando definir três géneros principais: a tradução literal, a tradução mítica e a tradução livre. Dentro deste espectro a categoria suprema, quase inatingível, é a da tradução mítica; a tradução literal, por seu lado, servirá uma versão comunicativa do texto em que o discurso é transferido de forma

mais simples; e nas traduções livres residirá o poder de intervenção pessoal do tradutor, que, escolhendo o processo a utilizar, terá igualmente que se mostrar um criador. Cesarinny parece assim respeitar o acto de criação individual do autor não deixando, porém, de admitir e de considerar essencial que seja concedido algum espaço criativo ao tradutor-poeta, para que este possa reproduzir criativamente o espírito do autor-poeta original. A perspectiva de Jorge de Sena nas suas observações acerca de *80 Poemas de Emily Dickinson* (*Cf.* Po-5) é ligeiramente divergente da de Mário Cesarinny. Apesar de sentir com especial acuidade as dificuldades de uma transposição equivalente da métrica e da rima, ressalvando naturalmente a necessidade de a cada língua poder corresponder uma formulação diferente, adaptada à realidade dessa mesma língua, Jorge de Sena entende que o tradutor não deverá ser um criador da poesia de outros, e não deverá nunca tentar esclarecer o original.

Esta posição é certamente antagónica à de Eugénio de Andrade, que não efectua com a poesia de Safo, tal como adequadamente constata Maria Helena da Rocha Pereira, uma transposição simples do texto original.

> «Gostaria de não lhe chamar tradução. Até porque a excelente definição que o Poeta deu dessa actividade («Esta espécie de transfusão de sangue perdida, que é sempre o trabalho de tradutor») não lhe é adequada.
>
> Chamar-lhe-ia recriação, se com isso não antecipasse desnecessariamente um juízo de valor a que o leitor destas páginas chegará por si. Mas desde já podemos dizer que se trata de um desses raros fenómenos de convergência artística, que permitem que uma obra-prima de uma língua passe sem murchar para outro idioma.»
>
> (Pereira 1982: i)

Maria Helena da Rocha Pereira designa assim o trabalho de Eugénio de Andrade mais como recriação do que como tradução. De facto, este trabalho de Eugénio de Andrade, apesar de procurar ser uma transposição da poesia de Safo, é uma criação poética de Eugénio de Andrade, tendo como base inicial o trabalho de Safo. Afinal, tanto Eugénio de Andrade (*Cf.* Po-28) como Maria Helena da Rocha Pereira reconhecem que a identificação da formulação poética de Eugénio de Andrade com a de Safo serviu plenamente outros objectivos que não os de uma transposição pura e simples. Eugénio de Andrade mostra-se mesmo adepto, na sua definição de tradução, de um conceito que na poesia busca atingir não a transposição literal do texto mas antes a transmissão do espírito dos poemas. Nesse sentido, a noção de tradução de Eugénio de Andrade aproxima-se e funde-se mesmo com a sua noção de recriação e o seu ideal de fidelidade ao espírito do poema acaba por se tornar num objectivo de criação pessoal entrevisto no objectivo imaginado do autor.

Também Gualter Cunha ao reflectir sobre a tradução e sobre as considerações de Ezra Pound acerca de *Cathay* (*Cf.* Po-17) realça as noções do próprio Ezra Pound sobre o acto de tradução e, nesse sentido, além de mencionar a importância da transferência cultural implícita no acto tradutório tece algumas considerações acerca do valor intrínseco das traduções e acerca da criatividade do autor das mesmas – Ezra Pound – na obra em causa. A influência decisiva de Ezra Pound terá mesmo proporcionado uma qualidade superior ao texto final. Neste caso, a qualidade das versões finais ter-se-á

ficado a dever mais à qualidade do seu autor [Ezra Pound] e não à qualidade do texto original, tendo este servido apenas de ponto de partida para a criação, tal como Eugénio de Andrade fizera com Safo.

De certa forma, e como salienta Paulo Quintela nas suas observações aos *Poemas* de Goethe, sendo o tradutor um mediador de traços espirituais a tradução é uma ocupação universalmente dignificante e o próprio tradutor é um formador espiritual de elevada importância.

> «(...) E assim é que se deve encarar o tradutor: como medianeiro neste trato universal do espírito, fazendo do fomento da permuta a sua ocupação. Pois diga-se o que se disser da insuficiência da arte de traduzir, ela é e continuará a ser um dos ofícios mais importantes e mais dignos da vida universal. – Diz o Alcorão: «Deus deu a cada povo um profeta na sua própria língua.» O tradutor é assim um profeta para o seu povo».(Goethe 1958: pp. XII)

Ainda que a arte da tradução possa ser, nas palavras de Paulo Quintela, «insuficiente», ela é de extrema importância e o tradutor desempenha uma actividade que, em alguns casos, se pode equiparar à de um ente criador superior. Se a interpretação e a qualificação de Paulo Quintela podem parecer indubitavelmente ousadas e até mesmo exageradas, são, no entanto, e apesar de serem observações auto-valorativas, reconhecimentos efectivos da importância do exercício da actividade de tradução.

4.2 O conceito de tradução nos textos dramáticos

Se na poesia muitas foram as contribuições recolhidas para a definição do conceito de tradução, tal como ele é entendido pelos tradutores, no texto dramático encontraram-se bem menos afirmações acerca deste conceito quando aplicado a este género de textos. Em grande medida é necessário reconhecer-se que algumas destas afirmações reproduzem com elevado grau de semelhança observações anteriores adstritas à poesia. Será necessário salientar igualmente que os problemas inerentes à definição do conceito de tradução radicam em situações e em metodologias similares às mencionadas para os textos poéticos e, por isso mesmo, aproximam as definições respectivas, independentemente do género abordado. Convém igualmente referir que a tradução de versões teatrais versificadas enferma de grande parte dos mesmos problemas que a tradução dos textos poéticos e que, por isso mesmo, algumas das noções discutidas no âmbito daqueles textos não foram novamente aqui abordadas por carecerem de novidade. Daí também que não se faça uma referência (repetitiva) ao conceito de fidelidade já anteriormente abordado e que as observações referidas a esse respeito no subcapítulo anterior possam ser aplicadas quase integralmente também aos textos dramáticos. Todavia, há igualmente que realçar o valor próprio de cada uma das opiniões expressas, em função de pontos específicos relacionados mais directamente com a actividade dramática ou com o próprio conceito de teatro.

Convirá, a este propósito, mencionar, por exemplo, a caracterização da noção de tradução especificamente para o discurso teatral de Sophia de Mello Breyner Andresen na sua tradução de *Hamlet,* de William Shakespeare (*Cf.* Te-1). À posição de fidelidade para com o texto original, já anteriormente assumida por outros tradutores relativamente ao texto poético, Sophia de Mello Breyner acrescenta a diferenciação essencial própria do texto dramático, reflectindo sobre o peso de cada palavra na expressão teatral e as implicações desse aspecto sobre a tradução do género teatral. Ao mesmo tempo a tradutora estabelece uma distinção clara entre a tradução – que terá conseguido executar – e uma eventual adaptação de *Hamlet,* que funcionaria como um desvio, ainda que ligeiro, ao conteúdo ou à forma do texto original, e que seria motivada pela necessidade de permitir ao leitor do texto traduzido uma melhor compreensão do mesmo. Tanto neste caso como no de uma outra tragédia em verso, *Júlio César,* também de William Shakespeare com tradução de Luís Cardim, pode verificar-se que a perspectiva da fidelidade ao espírito do texto original, em sintonia com posições anteriormente defendidas no texto poético, ditou as suas leis (*Cf.* Te-2). Luís Cardim manifesta a disposição de tentar alcançar um equilíbrio correcto entre métrica e literalidade, caminhando sobre a corda bamba da escolha pessoal, sempre na esperança de cumprir o desiderato a que se propôs – o respeito pela forma poética deste texto dramático.

Uma análise superficial e simples do texto dramático permite-nos apercebermo-nos de que uma das suas características essenciais, a possibilidade de ser representado em palco, torna-o inacabado no acto de

leitura. Daí que a ligação entre o texto e a sua representação em palco passe a ter um valor bastante elevado para o acto de tradução, com o tradutor a surgir como primeiro leitor/encenador/actor/espectador entre o texto original e a equivalência semântica e funcional que dele se espera no texto traduzido. Numa perspectiva algo diferente situa-se a posição do encenador, cuja atenção se centra, sobretudo, na necessidade de descortinar soluções consentâneas com os elementos eminentemente teatrais presentes na peça tendo em vista a sua posterior encenação. António Pedro, na sua abordagem inicial à tradução de *Macbeth,* de William Shakespeare (*Cf.* Te-12), apresenta essa perspectiva do encenador, norteada pela representação da peça, com tudo o que isso significou de alterações e até mesmo de cortes, ainda que este tradutor/encenador afirme que não terá pretendido desvirtuar a obra de Shakespeare.

O facto de, por um lado, os textos dramáticos servirem essencialmente o acto de representação e, como tal, acabarem por ter uma expressão própria em palco, e, por outro lado, a relação entre as exigências próprias da encenação e da tradução ser algo difícil, com cada uma das disciplinas a tentar sobrepor-se de alguma forma à outra, tem servido para que a tradução de textos dramáticos, apesar de frequente, não tenha merecido uma ampla divulgação editorial, antes se restringindo a libretos de uso próprio para actores e encenadores. Por esse motivo não serão tantas quantas as desejáveis as intervenções retratadas e recolhidas no âmbito desta investigação, e, como tal, os aspectos abordados também poderão parecer algo redutores. Além disso, a encenação através dos

tempos e das culturas de muitas peças tem implicado uma sujeição a regras cénicas mais ou menos inovadoras e, eventualmente, características de cada época, que certamente não reproduzem as condições idealizadas pelo autor. Como consequência, não é de estranhar que a intervenção global dos tradutores nas traduções de textos dramáticos pareça, pelo menos aos olhos dos menos conhecedores, reduzida, embora ela seja, por inerência do objectivo de representação da peça, bastante interventiva e modificadora do texto original.

No que diz respeito à problemática mais específica do género teatral alguns tradutores têm o cuidado de salientar que a formulação original do texto dramático, com a consequente probabilidade de ele ser dito oralmente e representado perante um público espectador são, portanto, factores que implicam necessariamente que se tenha de ter em atenção aspectos paralinguísticos como a entoação, a audibilidade ou a inteligibilidade devidamente enquadradas no espaço cénico. Além dessas, todas as outras indicações relativas a cenários, atitudes, gestos e movimentos dos actores implicam igualmente uma transposição adequada. Como é evidente, o tradutor que tenha apenas em linha de conta os aspectos literários do texto dramático original poderá então estar a cometer uma infracção básica ao conceito de tradução para este género de textos, omitindo o facto de o texto escrito representar apenas um elemento no seio do conjunto de elementos que compõem a globalidade do discurso dramático.

Ainda que pertencentes ao mesmo género, os textos teatrais em verso originam algumas dificuldades particulares no conceito de tradução adoptado, tal como José Blanc de Portugal salienta nas suas observações preambulares à tradução de *Assassínio na Catedral* (*Cf.* Te-3). O tradutor terá tentado atingir uma maior fidelidade ao texto original em termos de conteúdo, ainda que a métrica e a rima possam ter tido de, porventura por causa disso, sofrer algumas distorções. Mas confessa igualmente uma intenção e uma necessidade já anteriormente referidas por Sophia de Mello Breyner Andresen, de as palavras terem de se adequar ao meio ambiente teatral e nele terem de poder ser devidamente utilizadas, nomeadamente para a representação. Na defesa destes propósitos José Blanc de Portugal refere a necessidade que o realizador/encenador da peça teria de tais alterações e socorre-se mesmo, como justificação, do que o próprio T. S. Eliot terá feito com a obra original, com a mesma intenção.

Como se poderá então constatar, uma das principais preocupações expressas pelos vários tradutores reside na transposição da linguagem teatral contida no texto original juntamente com a respectiva manutenção de indicadores eminentemente teatrais e fundamentais ao trabalho dos actores e encenadores. Observe-se, a este respeito, o que afirma Marina B. L. Prieto a propósito da sua tradução de *Pigmalião,* de George Bernard Shaw.

> «Conseguir uma tradução de todo fiel à língua original sabido é que se torna impossível. A índole, o génio de cada língua é inconvertível. O que deve tentar cada tradutor é obter a máxima aproximação, o maior grau de fidelidade realizável.

Foi neste sentido que me esforcei.

Fiz quanto pude por conservar o ambiente em que se desenrola a peça de Shaw: procurei a exacta correspondência nas descrições dos cenários e forcejei por que as rubricas das atitudes, dos gestos e dos movimentos dos actores me saíssem na versão mais condicente.»

(Prieto 1961: 21)

Por aqui se pode ver como à tradutora terá sido, acima de tudo, importante a manutenção das referências precisas nas correspondências encontradas, até porque acabaram por ser esses aspectos cénicos aqueles que efectiva e imediatamente foram julgados na recepção da peça por parte do público espectador. De tal maneira a posição do tradutor neste género de textos está mais virada para a estética de recepção no palco que, por vezes, os ímpetos de alteração/adaptação chegam mesmo a sugerir uma certa traição ao original, como Sophia de Mello Breyner Andresen temia e terá tentado evitar. Senão, considere-se a posição assumida por Armando Silva Carvalho a propósito do conceito de tradução e respectiva fidelidade na sua tradução ao texto de Aimé Cesaire, *E os Cães Deixaram de Ladrar* (*Cf.* Te-9). De uma forma ao mesmo tempo generosa e porventura demasiado libertina o tradutor assumiu aí perante o leitor que terá traído o original. Armando Silva Carvalho defende a posição assumida afirmando querer afastar do texto traduzido primeiro uma certa noção de erudição e depois uma outra de exclamação que lhe pareceram desajustadas. No entanto, o tradutor não oferece grandes justificações para ambas as opções de traição, como se só a sua escolha pessoal e uma certa «contenção de gesto» lhe concedessem permissão suficiente para alterar livremente o texto original e a consequente recepção deste pelo público. Se, por

um lado, é certo que o gesto assumido toma foros de uma certa impertinência do tradutor perante o autor, é necessário não esquecer, por outro lado, que neste caso o texto se destina à representação, o que por si só talvez sirva para justificar as opções assumidas. Para o espectador atento a peça terá passado provavelmente a ter mais interesse, mas para o leitor prevenido por estas observações certamente que o texto dramático traduzido perde algum do seu valor como texto transposto da língua original para, talvez, passar a ganhar outro valor – como texto original.

4.3 O conceito de tradução nos textos em prosa

Como se pôde constatar, apesar de muito se falar e escrever acerca da tradução nos e dos textos poéticos pouco se fala e escreve acerca da tradução nos e dos textos dramáticos ou dos textos em prosa. Tal facto talvez se verifique porque se considera normalmente, ainda que tal não seja muito evidente nem mesmo inteiramente verdade, que a estrutura e a forma de escrita utilizadas na prosa literária são menos complexas e portanto necessitam de ser menos explicadas do que as técnicas correspondentes que são usadas na elaboração do texto poético. Apesar de tudo isso, as abordagens conceptuais sobre a tradução de textos em prosa são variadas e multifacetadas, embora reproduzam em alguns aspectos o que anteriormente já foi explanado para a poesia e para o teatro.

É verdade que os tradutores daqueles géneros também se debruçaram e executaram traduções de textos em prosa, mantendo e aplicando nestes os

mesmos princípios adoptados para os outros tipos de texto. No entanto, as suas abordagens preliminares nos textos em prosa debruçam-se, com mais frequência, sobre aspectos mais específicos e práticos relativos ao trabalho de tradução e não tanto sobre o seu conceito mais geral, talvez porque esses mesmos problemas necessitaram de soluções imediatas e mais viradas para a compreensão por parte do público receptor. Por outro lado, e entre os vários outros factores que podem contribuir igualmente para essa restrição nas considerações elaboradas constam os objectivos editoriais que limitam o espaço necessário a tais considerações aos tradutores dos textos em prosa e também, como se referia implicitamente acima, os pressupostos imediatistas dos leitores deste género de textos que pretendem encontrar-se na obra com o texto do autor e não com as observações do tradutor ao trabalho efectuado, recusando a sua apreciação e até mesmo criticando-as como desnecessárias.

Apesar de tudo, surgem vários exemplos que servem para definir o conceito de tradução de cada tradutor na sua abordagem à tradução de textos em prosa. Daniel Gonçalves, por exemplo, recorre mesmo às palavras do autor de uma das inúmeras obras que traduziu – William Golding, em *Ritos de Passagem* – para justificar as possíveis imperfeições na sua tradução.

> «Golding afirma pertinentemente em dado passo desta sua novela que «a tradução perfeita de uma língua para outra é impossível», o que só por si nos oferece uma escusa fácil para não reivindicarmos quaisquer pretensões de excelência para o nosso presente trabalho. Mas, um patamar abaixo da perfeição situa-se o apuro, e esse esforçámo-nos por alcançá-lo, correndo embora alguns riscos de incompreensão as opções que assumimos.» (Gonçalves 1988: 8)

Um pouco mais à frente nas suas apreciações Daniel Gonçalves caracteriza com maior profundidade os problemas com que se terá deparado e que teriam a ver com «o desejado acerto na contemporaneidade dos termos» usados, o que implicou que as suas dúvidas e incertezas quanto ao conceito de tradução adoptado se situassem simplesmente ao nível lexical de actualização do discurso utilizado. Todavia, e da forma anteriormente citada, o tradutor procurou retratar aquela que é uma das preocupações centrais de muitos tradutores – a impossibilidade de uma tradução alcançar um nível de perfeição que se aproxime daquele que supostamente terá sido alcançado pela obra original.

Também a escolha do vocabulário mais adequado e da respectiva contemporaneidade causou problemas à perspectiva de tradução de Alfredo Margarido na obra de James Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem* (*Cf.* Pr-18). Trinta anos após ter executado a tradução Alfredo Margarido ainda manifesta a sua insatisfação com a mesma, mas, e neste caso, daí resulta uma constatação importante – a de que a perspectiva do tradutor é naturalmente diferente da que é adoptada pelo leitor comum. Na altura da execução da primeira versão da tradução, Alfredo Margarido sentiu que tinha de «tomar algumas liberdades» para melhor poder transpor James Joyce, mas essas liberdades implicaram o uso de uma linguagem particular. Ora o uso dessa linguagem significou que os leitores talvez não pudessem entender devidamente o que lhes era apresentado, facto que para o tradutor se tornou, trinta anos passados e com uma leitura diferente, melhor compreendido. Apesar

de tudo, ainda se afigura difícil a este tradutor encontrar o ponto de equilíbrio adequado e, como se poderá constatar através da análise das observações recolhidas, ainda se verifica uma certa insatisfação com o trabalho desenvolvido.

Manuela Porto, por seu turno, na tradução de uma selecção de contos de Virginia Woolf (*Cf.* Pr-45), preferiu antes definir e estabelecer a distinção essencial entre a tradução de textos em prosa e a tradução de textos em verso. No caso retratado, Manuela Porto teve de traduzir estes textos em prosa e aproveitou o ensejo para discorrer acerca do seu critério para a tradução, em geral, e acerca do conceito de tradução de textos poéticos, que teve de ser particularmente adaptado a estes textos em prosa, em função do seu entendimento acerca de qual é o estilo de escrita de Virginia Woolf e que implicou uma certa liberdade de expressão na execução da tradução. Ou seja, foi necessário que a tradutora exercitasse na tradução destes textos uma certa criatividade de expressão de forma a alcançar o objectivo de transposição do espírito criativo, complexo e rico em vocabulário, e o estilo da poetisa traduzida. Além da distinção pessoal que faz entre a tradução de textos em prosa e a tradução de textos poéticos, Manuela Porto vai então mais longe ao utilizar ainda um outro critério distintivo para o conceito de tradução, aquele que adveio da sua percepção global do trabalho da autora em causa, conhecimento esse que a obrigou a efectuar algumas alterações sobre o que seria o texto original e a um trabalho diferente do que seria normal antever para a tradução de um texto em prosa.

Jorge de Sena nas apreciações à sua própria tradução de *Palmeiras Bravas,* de William Faulkner (*Cf.* Pr-48), adopta uma atitude semelhante de reverência e admiração perante a obra e a criatividade do autor, sentindo, por isso, que todos os pormenores utilizados por William Faulkner na construção do texto foram e continuam a ser importantes. De tal forma assim é que o tradutor afirma que até a pontuação tinha de respeitar integralmente, já que o seu valor expressivo e exclusivo do autor era de tal forma intocável que o tradutor entendeu que não a deveria modificar. O respeito, ou a fidelidade ao autor, implicou igualmente que o tradutor tivesse em elevada linha de conta aquilo que julgava que o público esperava do autor, embora Jorge de Sena não confidencie quais as estratégias que utilizou para fazer essa transposição digna. Ainda assim, salienta desta forma, e mais uma vez, a importância atribuída à recepção do texto traduzido, quer ela se centre sobre as expectativas do público relativamente ao autor ou sobre essas mesmas expectativas dos leitores relativamente ao próprio texto original.

Mas há tradutores que, de outro modo, manifestam um desejo pessoal de fidelidade ao autor. António Sérgio, a propósito da tradução de *Três Diálogos. Entre Hilas e Filonous em Oposição aos Cépticos e Ateus,* de Jorge Berkeley (*Cf.* Pr-27), acentua a sua intervenção pessoal, como tradutor, na obra traduzida sublinhando a sua «fidelidade ao pensamento do autor» e indiciando assim a sua forma de encarar e de executar uma tradução. Este modo de traduzir, peculiar de António Sérgio, serve igualmente de máxima, como se constatou ao longo de várias citações recolhidas, a outros tradutores. Daniel

Gonçalves prefere, apesar disso, estabelecer uma definição mais completa e mais abrangente do trabalho de tradução com textos narrativos. Para ele o conceito de tradução está intimamente ligado a um outro conceito cuja definição e concretização é, em termos gerais e como já se tentou descrever, um pouco mais difícil, o conceito de fidelidade ao texto original...

> «Uma tradução – todos o sabem – é a versão de um texto de uma língua para outra. O tradutor deve diligenciar por transmitir ao leitor, não só o conteúdo como também a forma do original. Essa *fidelidade* é muitas vezes extremamente difícil de alcançar e nunca é mais do que aproximada. Diz William Golding, e estamos inteiramente de acordo, que a tradução perfeita é impossível. E não se confunde uma boa tradução com uma mera transposição literal. Há forçosamente todo um trabalho hermenêutico a realizar que pode, se mal orientado, não desvendar a correcta intenção do autor. Aqui o tradutor é obrigado a decidir e é nesse espaço – e nesses precisos limites – que reside a sua criação. Mas cessa aí também a fronteira da sua liberdade: o tradutor consciente tem de resistir à tentação de «aperfeiçoar», quer suprimindo, quer adicionando, quer alterando partes ao original. Enquanto o autor dispõe de todo o livre arbítrio deste mundo para criar como entender, o escopo criativo do tradutor está sempre limitado pelo dever de ser fiel.»
> (Gonçalves 1992: 10)

A obrigatoriedade de ser fiel implica, portanto, que o tradutor deve, nas palavras de Daniel Gonçalves, limitar a sua própria criatividade, deixando que o autor seja o principal e único responsável pelo fracasso ou pelo sucesso das suas obras. Esta atitude, se bem que defendida por Daniel Gonçalves, não é a que muitos outros tradutores têm vindo a defender, como se poderá verificar em algumas das observações recolhidas, particularmente nas que se dedicam à

apreciação da tradução de textos poéticos. Contudo, também Daniel Gonçalves deixa em aberto um espaço reduzido em que cabe ao tradutor descortinar as intenções do autor, e no interior do qual se permite o exercício de um poder intelectual, tantas vezes também ele criativo, por parte do tradutor.

4.4 Acerca de um conceito e de tantas variações...

Do conjunto de reflexões analisado devem-se realçar aqui, em jeito de análise final a esta secção, as diferenças naturais entre os diversos géneros de textos, as quais implicam uma atitude diferente por parte de cada tradutor perante os textos com os quais trabalha. É nos textos poéticos que se concentra um maior número de tradutores/criadores, ou mesmo re-criadores, e é também neste género de textos que os tradutores mais frequentemente elaboram ponderações reflexivas acerca do trabalho que desenvolveram. Nessas ponderações reflectem acerca dos valores que presidem ao acto poético original mas também, com alguma frequência, acerca dos limites ou das liberdades que se impuseram ou concederam no acto de tradução. Como consequência de toda esta atitude o acto de tradução neste género de textos, apesar de controverso em função de diversas opiniões que qualificam a tradução de poesia como impossível, é mais valorizado pelos próprios tradutores intervenientes e até pelos leitores-receptores da tradução.

No texto poético a opinião generalizada dos tradutores é a de que são necessárias reformulações e criatividade adequadas para que a transposição seja possível, sendo esta, aliás, uma perspectiva normal e universalmente

aceite (*Cf.* Hatim & Mason 1990: 13-14). O grau de alterações a efectuar sobre o texto poético original de forma a que a sua transposição seja possível varia então, mais ou menos, consoante a opinião e a capacidade de intervenção pessoal do tradutor. Normalmente, no entanto, os tradutores optam por uma intervenção mista, em que transpõem o espírito do poema a traduzir e ao mesmo tempo produzem alterações, ainda que, segundo afirmam, o mais ligeiras possível, sobre a sua forma, isto é, sobre a métrica, rima, ritmo, ou até mesmo sobre as palavras que compõem o poema.

Os tradutores sugerem assim, e para os textos poéticos, que a ultrapassagem das regras formais, que lhes poderiam impedir uma maior liberdade de manobra na tradução, resulta sobretudo da necessidade imperiosa de salvaguardar o conteúdo. Mas quando até o conteúdo serve de obstáculo à tradução que entendem necessária em função das intenções presumidas do autor, alguns tradutores acrescentam a sua própria criatividade léxico-semântica, servindo-se dos textos poéticos originais como ponto de partida para alguns devaneios literários, e produzindo alterações de dúbia aceitabilidade no campo da tradução, a menos que enquadradas num conceito bastante abrangente em que a tradução seja encarada simplesmente como transposição de um texto original numa língua para um texto traduzido numa outra língua.

Quanto aos textos dramáticos, muitos dos textos que neste género são traduzidos não chegam a ser publicados e circulam em meios restritos para serem lidos por encenadores, actores e por outros intervenientes na

representação da peça. Apenas os textos de carácter mais universal, menos exclusivos do fenómeno teatral, ou em que é substancial a notoriedade pública do autor ou do próprio texto costumam chegar ao público leitor e também, por esse motivo, as reflexões sobre a tradução de textos dramáticos surgem em menor número do que as referentes aos outros géneros de textos.

Talvez devido ao facto de os textos dramáticos serem mais utilizados e mais lidos pelos profissionais do teatro muitas traduções acabam por ser executadas por esses mesmos intervenientes. Como tal, é produzida uma quantidade mais reduzida de observações conceptuais acerca da tradução dos textos dramáticos, o que também não permite estabelecer um quadro mais rigoroso e descritivo da generalidade das noções adoptadas. Ainda assim, e no que ao texto dramático diz respeito, os tradutores parecem sentir-se mais inclinados a produzir uma transposição em que a forma se aproxima mais daquela que encontram no texto original – excepto nos casos de teatro em verso – mas, e ao mesmo tempo, sugerem uma adaptação cultural do conceito de tradução relativamente às indicações cénicas e às perspectivas comunicativas das personagens intervenientes. Desta forma os tradutores parecem querer afirmar que só assim conseguem uma melhor transposição do texto dramático, servindo melhor, e ao mesmo tempo, os objectivos prioritários de representação da própria peça. Esta perspectiva radica naturalmente na pluralidade de valores literários, cénicos, de representação, e, em suma, teatrais, que condicionam o texto dramático desde a sua produção e que serão determinantes na sua leitura final – o acto de representação – para o público.

Relativamente aos textos em prosa há que salientar, em primeiro lugar, a relativa diversidade de opiniões sobre a forma de os transpor. Da controversa noção de fidelidade ao texto e ao autor até às modificações mais livres em função do universo cultural para o qual se transpõe o texto, há de tudo um pouco. Apesar disso, é de notar que os tradutores consultados não regateiam nunca o seu aplauso ao autor e não deixam nunca de salientar as particularidades que o discurso desse autor possui para justificarem eventuais intervenções. Verifica-se, ainda assim, que a motivação para quaisquer modificações visa, mais uma vez, elucidar, explicitar ou adaptar o texto de forma a que o público leitor o receba supostamente em melhores condições e o possa compreender ou mesmo aceitar melhor, numa duvidosa intenção de fidelidade a objectivos adivinhados.

A diversidade de características dos autores e dos textos em prosa poderá servir de explicação para essa relativa diversidade de concepções apresentadas sobre o conceito de tradução. Como tal, e ao passo que alguns tradutores se mostram adeptos de uma maior versatilidade na tradução, até em função do objectivo de divulgação da própria obra traduzida, com uma maior intervenção criativa por parte do próprio tradutor, outros tradutores preferem mostrar-se mais próximos do estilo e do léxico utilizados pelo autor, afirmando que assim respeitam com mais exactidão o carácter literário da obra em causa.

5. A execução de uma tradução

Ao longo desta descrição do processo sequencial de execução de uma tradução talvez se possa sentir alguma estranheza pelo facto de por vezes se tentar tornar lógico e sistemático o que muito frequentemente é apenas inconsciente ou até instintivo por parte do tradutor. Normalmente é difícil ao tradutor fazer uma descrição completa da forma como idealiza as ideias que a pouco e pouco vai respigando do texto a traduzir e depois as transmite. Tal como certamente lhe é igualmente difícil descrever o processo mental que conduz a cada escolha lexical. Como não existem regras rígidas que determinem os pensamentos e as acções de cada tradutor, ainda que fossem formuladas apenas como regras individuais, e como também não há leis de tradução que imponham as formulações consideradas mais adequadas, não se pode afirmar que haja certezas ou erros absolutos (*Cf.* Weaver 1989: 117). Aparentemente o tradutor sente de forma instintiva que determinadas opções são correctas, mas na realidade ele deve ser guiado por um conhecimento apurado do estilo, da época e dos prováveis objectivos do autor na obra a traduzir, de forma a melhor poder executar a tradução.

Entre os factores que parecem desempenhar uma importância decisiva na determinação dos métodos a utilizar e na selecção das opções finais encontram-se evidentemente o co-texto que envolve cada unidade a traduzir, mas também o contexto envolvente do próprio tradutor. Aliás, Hatim e Mason salientam a importância deste último elemento quando afirmam

«(...) that speech and writing are not random activities; that texts provide evidence of how speakers/writers intend meaning and hearers/readers infer meaning, in terms of what both parties perceive as being relevant to a particular context. In broad terms we would say that context exerts a determining influence on the structure and, ultimately, the texture of discourse. (...)

We hope to have shown that the translator stands at the centre of this dynamic process of communication, as a mediator between the producer of the source text and whoever are its TL receivers.»

(Hatim & Mason 1990: 223)

Como tal, na globalidade das condições reunidas pelo tradutor na sua mente e em seu redor, e que contribuem decisivamente para a execução de uma tradução, situam-se o ambiente em que o tradutor se insere, a cultura em que vive, a língua para a qual traduz, todas as informações anteriores e posteriores que tem armazenadas na sua própria memória ou das quais se serve, enfim, tudo o que o rodeia no momento em que executa a tradução e que sente necessário utilizar para produzir o trabalho final.

No centro de todas as questões envolvidas e inerentes ao contexto, e como pontos fulcrais de todo o processo, encontram-se igualmente outros dois elementos: o texto original com todas as implicações inerentes à sua produção e o próprio tradutor com todo um trabalho de análise e de interpretação desse mesmo texto, e com a consciência dos problemas básicos com que se defronta, relativos à compreensão do texto de partida, à transferência de significados e à avaliação final do texto de chegada (*Cf. op. cit.* 1990: 21-22). A tradução do que foi manifestado pelo autor no texto original deverá resultar portanto da ponderação por parte do tradutor de uma série de factores que vão desde a

compreensão das intenções do autor até à adequação da mensagem que é transmitida para um fim específico, passando pela análise das propriedades semânticas, sintácticas, fonéticas, idiomáticas, etc., dos textos originais. Por fim, o tradutor deverá tentar alcançar uma transferência apropriada de todas as características singulares do texto original de tal forma que o texto de chegada se possa adequar às normas da língua de chegada, sendo convenientemente lido e entendido pelos destinatários, mas conservando, tanto quanto lhe for possível, o que o torna único e irrepetível na língua original.

Na descrição até agora apresentada relativa ao processo de execução de uma tradução o primeiro passo descrito apontou para as razões de ordem prática que presidem ao momento de encomenda da tradução e o segundo passo referiu-se ao momento de ordem mental em que o tradutor encara o conceito de tradução aplicável à obra a traduzir. Portanto, pouco se disse acerca das noções efectivamente aplicadas e dos problemas mais concretos e próximos da execução do trabalho de tradução, nomeadamente os que decorrem de imposições editoriais, do estilo do autor, das opções tomadas pelo tradutor para transpor esse mesmo estilo ou mesmo dos recursos usados para suprir eventuais falhas.

O passo que se segue, e que é apresentado nesta secção, pretende-se exemplificativo dos problemas com que os tradutores são confrontados no momento de execução da tradução e das soluções que tiveram de adoptar para resolver esses problemas. Sem dúvida que muitas outras dificuldades ficarão por abordar, particularmente as que mais exclusivamente têm a ver com cada

obra. Apesar disso, várias serão as questões aqui mencionadas e que eventualmente poderão servir como ponto de partida para a reflexão dos tradutores interessados em contextualizar a sua actividade e a forma como a exercem. Além disso, o conjunto das contribuições recolhidas permitirá certamente alguma sistematização de alguns conceitos, em particular para aqueles tradutores que mais ambicionam encontrar uma razão de ser para as opções que tomam ou se sentem obrigados a tomar em determinadas situações e que aqui serão expostas e resolvidas (ou não!) por outros colegas de ofício, porventura com mais exercício prático da actividade que desenvolvem e, como tal, com mais experiência e um leque mais vasto de conhecimentos adquiridos.

5.1 Imposições editoriais

No conjunto de apreciações recolhidas poderá observar-se que existem constrangimentos de ordem editorial ao exercício da actividade estrita do tradutor e que implicam da parte deste uma adaptação consentânea com as mais diversas situações e uma capacidade de remodelação ou de aceitação constantes. Alguns desses constrangimentos interferem directamente e servem de limite ao trabalho de tradução. Tal é o caso, por exemplo, de obrigações contratuais determinadas entre editores ou pelo próprio autor e que reservam o direito à tradução, ou à não-tradução, de determinados elementos constantes da obra a traduzir. Nesses casos de alteração das regras, partindo de um pressuposto imposto por uma entidade exterior, ainda que o tradutor sinta a imperfeição ou a necessidade de alteração efectiva do texto apenas se pode

limitar a colocar objecções, cuja pertinência entende como adequada, mas sabendo de antemão que delas pouco mais poderá resultar do que a expressão de um grito de revolta. Naturalmente que tais imposições resultam de obrigações de carácter contratual, que, por serem anteriores ao trabalho a executar, podem funcionar apenas como balizas delimitadoras do próprio trabalho, mas que, na prática, podem servir mesmo como regras de censura.

Lawrence Venuti caracteriza exemplarmente a situação contratual e de reconhecimento dos tradutores, não só na cultura anglo-saxónica, como também, e em certa medida, em todo o mundo, quando a descreve da seguinte forma:

> «The translator's shadowy existence in Anglo-American culture is further registered, and maintained, in the ambiguous and unfavourable legal status of translation, both in copyright law and in actual contractual arrangements. British and American law defines translation as an "adaptation" or "derivative work" based on an "original work of authorship," whose copyright, including the exclusive right "to prepare derivative works" or "adaptations," is vested in the "author." The translator is thus subordinated to the author, who decisively controls the publication of the translation during the term of the copyright for the "original" text, currently the author's lifetime plus fifty years.» (Venuti 1995: 8-9)

Este controlo do autor e da respectiva editora, ou mesmo da editora nacional a quem são cedidos os direitos de publicação sobre a obra original, não seriam lesivos dos interesses dos tradutores caso estes profissionais fossem devidamente encarados como elementos catalisadores para a difusão da obra original. Mas às reservas acerca dos direitos autorais, acima mencionadas, há ainda que acrescentar as limitações editoriais impostas pelos

autores, pelas respectivas casas editoras ou mesmo pelos editores nacionais, que, em conjunto ou isoladamente, restringem, por vezes de forma estranha, o trabalho de transposição interlinguística dos tradutores.

A título de exemplo do que se referiu poder-se-á observar a opção tomada por Oriana Fallaci, e respectiva editora original, na obra *INCHALLAH,* cuja tradução, de Miguel Serras Pereira, teve de ser revista e remodelada em função dos critérios da autora, ainda que esses critérios tenham entrado em contradição com o que é a grafia-padrão do português.

> «A tradução e as provas da presente obra foram, por exigência contratual sujeitas à aprovação da Autora e da sua Editora original, a Rizzoli Libri. Quaisquer eventuais discrepâncias que os leitores possam notar relativamente à grafia-padrão do português, nomeadamente no que toca ao uso de letras maiúsculas e minúsculas, resultam de critérios a que fomos, pois, inteiramente alheios.» (Pereira 1992: 7)

Numa situação como a que é descrita por Miguel Serras Pereira não restariam grandes opções ao tradutor senão cumprir com o que estava estipulado. Mas será que regras como estas devem ser assim impostas e aceites, sem se ter em conta um conhecimento efectivo da língua de chegada e sem se atender às observações críticas que certamente tradutor e editor portugueses salientaram à autora e ao editor originais? Será que também a influência decisiva do editor nacional sobre o trabalho do tradutor, como refere Maria Teresa Alves, no seu prefácio à obra de Nathanael West, *Miss Corações-solitários; O Dia dos Gafanhotos* (*Cf.* Pr-50), acerca, neste caso particular, da escolha do título da obra traduzida, deveriam ser permitidas?

Parecem critérios discutíveis aqueles que em ambos os casos foram seguidos e que afinal terão provocado algum desencanto nos próprios tradutores. Apesar da contestação manifestada relativamente a opções semelhantes, e ainda que devidamente salvaguardado, o tradutor acaba por sentir que está a ser pressionado a agir em função de ordens que delimitam o seu trabalho. Pior do que isso, acaba por sentir que a avaliação final do trabalho que desenvolveu pode vir a ser negativa em virtude das alterações impostas e que não foram da sua responsabilidade. Embora a importância desta condicionante possa ser mais limitada caso o tradutor tenha um conhecimento prévio do que deverá fazer, não se pode negar ainda assim que ela resulta num primeiro obstáculo a ter em conta quando o tradutor lança mãos ao trabalho.

Eduardo Lourenço, na introdução a *Crítica Literária: Breve História,* de Cleanth Brooks (*Cf.* Pr-3), dá conta de um outro pormenor relativo à autoria das traduções, que Armando Morais e Yvette Centeno, como tradutores da obra para português, se viram constrangidos a aceitar em conformidade, mais uma vez, com as regras contratuais estabelecidas para este caso particular. Os limites que os autores da obra tinham imposto ao editor português e, consequentemente, ao trabalho dos tradutores portugueses, obrigou então a uma versão do original em que as traduções de alguns excertos de outras obras nele presentes, e já traduzidas para português, não puderam ser devidamente concretizadas, o que naturalmente poderá causar estranheza aos leitores. Deste problema pretendem os tradutores ver salvaguardada a sua posição, já que para ele não concorreram e possivelmente teriam tomado diferentes

opções de tradução. Mas, mais uma vez o desencanto com a situação é evidente e o que fica é apenas um lamento por parte dos tradutores.

Não é muito frequente o leitor tomar conhecimento de situações como as anteriormente descritas, a não ser nos casos em que os tradutores sentem que foram traídas as suas expectativas de um bom trabalho e por isso recorrem a notas informativas da situação, tal como Armando de Morais e Yvette Centeno acabaram por fazer. Em primeiro lugar, há que considerar afinal que as imposições contratuais têm habitualmente como intermediário o editor que pretende ver a obra publicada em português e que pode ver-se igualmente confrontado com a contingência de aceitar ou de impor regras que também lhe foram impostas, e com as quais pode ou não concordar. Ora o filtro inicial que o próprio editor representa deveria servir propósitos de clarificação e de esclarecimento da impossibilidade da adopção de determinadas regras no texto traduzido. No entanto, em regra verifica-se que na ânsia de conquistarem a possibilidade de publicação de determinada obra, ou por outros motivos, até mesmo os editores da língua de chegada aplicam, quando não impõem, regras externas ou normas próprias que balizam e enquadram todo o trabalho do tradutor. Além disso, este obstáculo pode ser tanto mais difícil de superar quanto maior for o afastamento entre todos os intervenientes no processo, em particular no caso de a distância espacial ou temporal entre o autor e o tradutor ser demasiada, e portanto não ser viável que o tradutor solicite ao autor esclarecimentos acerca das imposições, ou, pelo menos, que tenha uma atitude

mais aberta e mais compreensiva para com as necessidades de alteração inerentes à transposição para uma nova língua do texto original.

5.2 Marcas do autor

A tradução como meio interlinguístico de expressão permite muitas variações e naturalmente muitas interpretações, particularmente quando está em causa não só o que o autor tentou transmitir, mas também como o transmitiu, isto é, o estilo do original (*Cf.* Gutt 1991: 123). O estilo individual de um autor ou, como aqui se designa, a sua marca individual, é a solução preferida por esse autor para exprimir a sua visão do mundo, quando, por exemplo, através da sequência de palavras usadas forma frases em que manifesta as suas características únicas como escritor. Sendo o estilo de um indivíduo um sistema de linguagem usado num conjunto determinado de palavras – por exemplo num texto – ele serve também para que o indivíduo em questão influencie dessa forma e através desse meio subjectiva ou objectivamente o mundo que o rodeia. O estilo é naturalmente, e por norma, indissociável da mensagem a transmitir e a transposição de ambos para a língua de chegada parece ser, aferindo pelas palavras dos tradutores, uma tarefa indispensável na prossecução do objectivo final de uma tradução.

Independentemente das intenções do autor há naturalmente uma panorâmica individual e social que influencia o seu estilo. O tradutor rodeado por um ambiente diferente e com uma perspectiva intelectual, no mínimo, diferente, está normalmente alheado dessa ambiência específica e dessa

perspectiva particular, embora no desempenho da sua actividade tenha de ser capaz de apreciar correctamente o valor das intenções particulares do autor e de as transmitir (*Cf.* Hatim & Mason 1990: 10). A perspectiva estilística, aliada à dimensão comunicativa dos textos originais, fez com que os teóricos literários prestassem extrema atenção às propriedades estilísticas presentes nos textos literários e exigissem da tradução a manutenção e conservação dessas mesmas características nos textos traduzidos. Conscientes dessa tarefa, os tradutores têm tentado ao longo dos tempos vestir a pele de camaleões e servir de porta-voz aos estilos e às mensagens dos autores, correspondendo desta forma aos padrões comunicativos e às normas literárias adstritas ao processo translatório.

Luís de Sousa Rebelo na introdução a *O Som e a Fúria,* de William Faulkner, aborda de forma exaustiva as dificuldades com que se defrontou para alcançar a transposição de um estilo pouco conhecido dos portugueses e porventura pouco convencional, mas em que a sua noção pessoal do teor de pensamento de Faulkner lhe terá permitido cumprir na tradução o desiderato almejado pelo autor na obra original.

> «Por último, algumas observações sobre a versão que vem agora a lume. A tarefa foi árdua para os tradutores pelas tremendas dificuldades que apresenta o texto original. O estilo elíptico e sincopado de Faulkner obrigou a quebrar a unidade e a normal estruturação semântica do discurso. Também foi necessário repudiar a pontuação convencional. Inovações estas para as quais a língua portuguesa ainda não está preparada, apesar da experiência surrealista, e que poderão denunciar, a um primeiro exame, uma violação do código gramatical,

aliás inevitável em virtude da natureza da própria obra. Todavia a estranheza, que o leitor português possa sentir ao defrontar o texto, é equivalente à que encontrará o leitor da língua inglesa perante o original. Mais de uma vez os tradutores e o revisor tenderam à clarificação dentro do possível, de certas subtilezas formais de alguns passos abstrusos. Fizeram-no, porém, mantendo a estrita fidelidade ao pensamento de Faulkner, o que lhes permite dar ao leitor a garantia de que o presente texto é uma tradução completa e integral, e não uma mera adaptação da obra.» (Rebelo 1960: 16)

Também Manuel João Gomes, à imagem de Luís de Sousa Rebelo, na introdução à sua tradução de *O Altar dos Mortos e Outras Histórias Sobrenaturais,* de Henry James (*Cf.* Pr-44), e ainda a propósito da influência do estilo do autor e de algumas dificuldades lexicais específicas que este provoca na tradução, afirma que as características específicas do estilo do autor colocaram extremas dificuldades à leitura e à compreensão deste texto. E, também de igual forma, Manuel João Gomes afirma que as dificuldades serão semelhantes para o leitor português, na medida em que o tradutor terá conseguido reproduzir fielmente no texto traduzido todas as características do original. Mas Manuel João Gomes acrescenta que é necessário ao leitor estar bastante bem familiarizado com a escrita de Henry James antes de iniciar a leitura deste texto, chegando mesmo ao ponto de indicar que é indispensável ser-se um leitor intelectual para entender completamente Henry James. Desta forma, o tradutor pretenderá, sobretudo, salientar a necessidade de alguma espécie de identificação prévia do leitor em particular com a técnica de escrita e com a forma de abordagem de Henry James ao tema tratado, para assim melhor compreender o que lê.

Mas, e apesar de todos os esforços de fidelidade, por vezes o trabalho do tradutor também encerra algumas desilusões, como refere Daniel Gonçalves a propósito de *Correspondência,* de Lawrence Durrell e Henry Miller (*Cf.* Pr-21). O tradutor manifesta aí o seu desencanto em função da incapacidade assumida de reprodução integral dos elementos estilísticos próprios dos dois autores, ainda que tivesse plena consciência dos elementos estilísticos característicos da prosa de ambos os autores, o que, por si só, indicia que deverá ter tentado reproduzi-los com um mínimo de eficácia. E, com efeito, o tradutor afirma mesmo que terá conseguido, pelo menos, transmitir uma «ideia da forma original».

Em geral, as observações acerca do estilo de autor elaboradas pelos tradutores e preliminares à tradução da obra pretendem retratar características literárias do autor, cuja influência terá suscitado momentos de reflexão e até mesmo a adopção de determinadas atitudes tradutórias como consequência da sua existência. João de Almeida Flor, na tradução de *A Canção de Amor de J. Alfred Prufrock,* de T. S. Eliot, aborda exemplarmente a problemática do estilo deste autor e detalhadamente especifica para esta obra os pontos de reflexão que o texto original lhe sugeriu, ao mesmo tempo que analisa as dificuldades daí resultantes para o seu trabalho de tradução.

> «Não será esta a oportunidade de comentar extensamente o poema mas afigura-se aliciante propor quatro temas de reflexão que podem iluminar as linhas e entrelinhas do texto e ajudar a entender os problemas da sua tradução.
>
> Em primeiro lugar, como resposta à desagregação das estruturas mentais característica da lenta viragem do século, Eliot efectua uma

reabilitação do quotidiano objectual e linguístico através de um certo realismo que serve de suporte e estímulo para a instauração do imaginário. Numa sequência de imagens e quadros vivos, em que cada um representa a totalidade que evoca, o poema opera a destrivialização das coisas e investe nelas a insuspeitada densidade de sentidos. Deste modo a escrita poética transubstancia a linguagem coloquial, mantendo-lhe embora o despojamento e a rarefacção.

Em segundo lugar, como resultado da fragmentação do Eu que constitui uma constante da literatura pós-romântica, Eliot adopta, em «The Love Song of J. Alfred Prufrock» tácticas de dissimulação que (in)deliberadamente se convertem numa estratégia de revelação. Na realidade, o efeito de distanciamento obtido pela dissociação entre enunciador e enunciado conduz à expressão oblíqua das emoções através de correlatos objectivos e determina uma forma de dizer mais sugestiva do que declarativa, assente numa poética de alusões e apropriação criadora de discursos alheios. Todavia o que se diz por outrem e o que não se chega a dizer constitui, em última análise, o que se quer ou se é compelido a dizer.

Em terceiro lugar, o conflito entre a contenção, reguladora do desejo, e a ousada intenção, perturbadora da consciência e do mundo, gera no poema uma permanente questionação do estatuto da linguagem. Numa atitude elíptica, reticente e metonímica, os significados verbais são violentamente condensados, a ponto de conduzirem, por subtil ironia, a uma mensagem em constante (des)construção que subverte regras do seu próprio código. Daqui deriva um enunciado que se situa arrojadamente nos limites da linguagem e da possibilidade da comunicação, ou seja, um acto de fala que se encaminha tendencialmente para o silêncio.

Por fim, tal como o fluxo da consciência, o poema não se organiza no respeito pela cronologia ou pelo encadeamento lógico da discursividade; revela, antes, uma ordem de construção musical, na

sequência, desenvolvimento e variação dos temas, na recorrência dos motivos-chave, na alternância dos ritmos, na complementaridade dos andamentos e, por vezes, na fusão contrapontística das linhas melódicas.

Apresentados estes temas de reflexão, tornam-se óbvias algumas das dificuldades colocadas pela tradução do poema que se situam muito além (ou aquém?) das divergências lexicais, sintácticas ou prosódicas das duas línguas em confronto.» (Flor 1985: 11-12)

Além dos aspectos estilísticos e de conteúdo inerentes a este poema de T. S. Eliot, e enunciados ao longo dos parágrafos citados, João de Almeida Flor aproveita o ensejo para tecer uma série de considerações acerca da totalidade da obra do autor, abarcando uma diversidade de outros aspectos que, na sua perspectiva, influenciaram contextualmente e de forma decisiva o trabalho criativo do poeta. Desta forma, João de Almeida Flor proporciona um enquadramento adequado para as opções de tradução adoptadas. Ou seja, fornece ao leitor as informações complementares que lhe serviram como tradutor para melhor compreender e melhor traduzir T. S. Eliot e, paralelamente, realça a importância dessas mesmas informações no seu próprio trabalho. Assim, pode observar-se que para o trabalho do tradutor a importância das marcas estilísticas do autor literário original é de tal grandeza que o tradutor tem de as conhecer profundamente, tal como o fez João de Almeida Flor, de forma a poder reproduzi-las com um elevado grau de semelhança e com o mesmo poder de criatividade. Em paralelo, é de realçar que os conhecimentos didacticamente exibidos pelo tradutor acerca do autor e da sua obra permitem que o leitor possa compreender melhor o que lê e assim interpretar, segundo a

sua perspectiva pessoal, as intenções do autor. Ao agir desta forma o tradutor transfere o trabalho de descodificação de alguns elementos do texto parcialmente para o leitor, como efectivamente deve acontecer, numa linha de compreensão e reflexão paralela à que o autor terá pretendido provocar. E não, como terá pretendido Manuel João Gomes relativamente a Henry James, obrigando o leitor a ser um «intelectual», mas antes lançando o alerta para certas dificuldades e realçando o valor do conteúdo original e das marcas próprias do autor.

5.2.1 Pontuação

Luís de Sousa Rebelo nas suas apreciações à tradução do texto de William Faulkner, *O Som e a Fúria* (*Cf.* Pr-23), considerou que era indispensável fazer um uso diferente da pontuação e da sua colocação no texto traduzido de forma a conseguir alcançar uma boa tradução. Todavia, esta referência à alteração da pontuação ou eventualmente às dificuldades causadas pela pontuação para a produção duma boa tradução não é muito frequente. Talvez porque, em geral, se pode observar que os tradutores optam por conservar quase integralmente no texto traduzido as mesmas marcas de pontuação que existiam no texto original, apesar das diferenças inevitáveis entre as línguas e mesmo entre os respectivos sistemas de pontuação; ou então porque, pelo contrário, encaram efectivamente a pontuação como um elemento sujeito a condições de colocação e de uso mais arbitrárias, e mais adaptáveis ao sistema da língua de chegada, e portanto, alteram-na consoante

as regras estabelecidas, sem que para tanto necessitem de fornecer explicações acerca da atitude tomada; ou ainda porque, e na sequência da atitude anterior, consideram que a necessidade de aproximação ao discurso oral permite uma tal discricionariedade na utilização dos sinais de pontuação que os alteram a seu bel-prazer de forma a melhor reproduzirem na língua de chegada, com as necessárias pausas e/ou marcas, o que entendem ter interpretado do texto de partida.

A pontuação procura ser uma forma de a língua reproduzir e aproximar o texto escrito o mais possível do movimento da elocução oral, conferindo-lhe os indispensáveis recursos rítmicos e melódicos próprios da oralidade (*Cf.* Cintra 1984: 639), e por isso desempenha um papel importantíssimo na definição e na estruturação do estilo e das informações prestadas num texto, além de ajudar a definir a sua estrutura sintáctica. Como tal, a utilização por parte do autor de normas de pontuação inerentes à sua própria língua ou de outras regras ditadas pelas suas próprias intenções pessoais, pode ser subjectivamente lida e interpretada por cada tradutor e ter, naturalmente, e como consequência disso, formulações diversas. Esta subjectividade na formulação deve, no entanto, ser devidamente enquadrada por uma perspectiva ponderada das intenções do autor e do seu estilo, pois só assim a pontuação pode corresponder melhor aos limites impostos pelo original sem, porém, deixar de se inserir igualmente nos padrões de pontuação da língua de chegada. Paulo Quintela, por exemplo, no seu prefácio à tradução de Agostinho d'Ornellas da obra *Fausto,* de J. W. Goethe (*Cf.* Po-7), refere-se à necessidade de modificação da pontuação usada

por Agostinho d'Ornellas porque a leitura e a interpretação de Paulo Quintela do texto traduzido comparativamente ao texto original a consideraram incorrecta e, como tal, passível de ser alterada.

Também Miguel Serras Pereira se refere à pontuação como um dos elementos importantes na eventual modificação do texto traduzido, neste caso na obra de Louis Althusser, *O Futuro é Muito Tempo: Os Factos* (*Cf.* Pr-47). As modificações exigíveis ao texto traduzido poderiam ser de outra ordem, explicitando melhor e mais profusamente o texto original, mas a opção assumida pelo tradutor procurou respeitar, na medida do possível a versão da edição francesa. Esta opção, apesar de discutível, teve como única intenção a manutenção de características inerentes ao texto original e que o tradutor entendeu dever conservar no texto traduzido, mesmo que isso significasse a subversão de algumas regras formais do português. Assim, as presumidas intenções do original, ou eventuais incorrecções, foram conservadas, sem alterações significativas e sem que o tradutor pudesse ser acusado de alterar a mensagem e, sobretudo, a forma do texto original. Esta opção pela manutenção de características ao nível da pontuação que se consideram incorrectas poderá não ser a mais adequada e talvez se possa questionar se o tradutor não deveria prestar um esclarecimento cabal e corrigir devidamente o que terá entendido e pretende efectivamente transmitir do texto original. Mas nesse caso, e em contrapartida, pode-se questionar de alguma forma o poder de intervenção do tradutor que altera características do original para apresentar uma formulação

que considera correcta, mas que é a sua e porventura não era a pretendida pelo autor.

5.2.2 Peculiaridades da linguagem

Um dos traços comuns a muitas das intervenções consultadas e retratadas reside na afirmação de que os textos traduzidos conservam as características e as intenções próprias do autor e, como tal, o tradutor ter-se-á limitado a um trabalho de interpretação dessas mesmas características e a uma utilização dos correspondentes que, na sua perspectiva, eram os mais adequados ou até mesmo os únicos. Como é evidente, e mais uma vez, a escolha dos equivalentes resulta de um trabalho subjectivo de interpretação individual e depende não só dos sistemas linguísticos, mas também da forma como o autor produz e como o tradutor interpreta e, na sua formulação final do texto traduzido, manipula os sistemas linguísticos em questão.

A propósito desta questão Daniel Pearlman e Luísa Campos, no prefácio à respectiva tradução de *Do Caos à Ordem,* de Ezra Pound (*Cf.* Po-8), mencionam alguns dos problemas de tradução com que se defrontaram, e que surgiram como resultado da tradução de um texto lírico, mas também algumas dificuldades causadas por um código linguístico muito próprio de Ezra Pound. Na sua apreciação ao trabalho desenvolvido os tradutores mostram-se conscientes da incapacidade de correspondência total no texto português para os diversos recursos utilizados por Ezra Pound e para as diferenças de ordem linguística entre as línguas inglesa e portuguesa, como a inflexão em género e

em número ou a referência ao sujeito dos verbos, de que resultaram a perda da ambiguidade e a exposição indevida de certas intenções que o autor pretendia manter dúbias. Por tudo isto os tradutores penitenciam-se, conscientes das perdas e das diferenças entre o original e a tradução, e, também por isso, tentam oferecer compensações ao leitor indicando-lhe, através de notas explicativas, aquelas que consideram terem sido as intenções do autor e as interpretações que, como tradutores e em função desse julgamento, extraíram do texto original. Mas se as notas servem para compensar o leitor pelas perdas ocorridas, também servem para interferir com a sua leitura proporcionando-lhe outros pormenores que a vontade dos tradutores impõe. Se essa imposição, por um lado, resulta da obrigação de fornecer informações necessárias acerca de determinados aspectos, por outro lado, não terá sido intencionalmente desejada pelo autor da criação original.

Jorge de Sena, por seu turno, num breve comentário ao seu trabalho de tradução de *Fiesta,* de Ernest Hemingway (*Cf.* Pr-1), caracteriza o trabalho que efectuou em função dos pormenores estilísticos que descortinou na obra original e que sente ter sido necessário conservar na tradução, mostrando-se convicto de que eles representavam uma marca singular do autor, que visavam atingir determinados efeitos e que, como tal, não deveriam sofrer alterações. Esta é, aliás, uma posição frequentemente assumida pelos mais diversos tradutores perante os mais diversos autores, como se poderá constatar em várias das afirmações recolhidas, e é talvez o princípio primário da muito evocada teoria de fidelidade ao texto original.

A utilização por parte dos autores de peculiaridades linguísticas, leia-se formas de expressão, com origem em ambientes culturais diversos, em dialectos ou registos de ordem geográfica, temporal, social, ou mesmo em idiolectos, serve normalmente propósitos de enquadramento das suas afirmações, personagens ou até mesmo de toda a obra em determinados ambientes ou serve intenções de índole estilística e resulta habitualmente em situações de difícil reprodução e transposição para outra língua. Ao longo desta pesquisa constatou-se que os tradutores de textos em prosa e de textos dramáticos se referem mais frequentemente ao problema do uso de uma linguagem particular num determinado texto do que os tradutores de textos de poesia. No entanto, a falta de referência a essa característica nos textos em verso não quer dizer que ela não exista, talvez queira significar simplesmente que apesar de existir ela é sentida e aceite de uma forma mais natural pelos tradutores deste género – em função da importância de outras características peculiares destes textos ou mesmo em função das características dos autores que os produzem – que por isso se abstêm de a mencionar.

De entre as marcas peculiares de linguagem observadas e mencionadas pelos tradutores salientam-se normalmente as que advêm da utilização de dialectos ou de registos linguísticos marcados. Considera-se aqui que um dialecto representa uma variedade linguística com uso corrente ou habitual no seio de uma comunidade ou grupo de falantes, classificado em função da área geográfica de onde é proveniente, do período temporal em que é usado, ou em função da classe social que dele se serve para se expressar. O registo

linguístico, por seu turno, identifica uma variedade linguística que determinado utilizador considera adequada para utilização numa situação específica, tendo em conta condicionantes como a área de discurso, as relações entre os intervenientes e o papel que é desempenhado pela linguagem e pelo seu modo de expressão (*Cf.* Baker 1992: 15-16).

Se bem que se possa considerar que as referências linguísticas mencionadas no parágrafo anterior se reportam exclusivamente a questões lexicais ou relacionadas com expressões idiomáticas é necessário não esquecer que em alguns casos a adopção de registos ou de dialectos específicos tem implicações de carácter sintáctico e que, sobretudo, representam opções estilísticas resultantes da intencionalidade do autor de contextualizar ou evocar determinadas ambiências reforçando, em muitos casos, a integração cultural das personagens ou da totalidade da obra na comunidade ou na sociedade para a qual são criadas em primeira mão. Como consequência disso, a procura da equivalência apropriada na transposição para culturas diferentes através da transferência linguística defronta-se muito frequentemente com obstáculos difíceis, quando não mesmo inultrapassáveis.

António Neves-Pedro, por exemplo, e a propósito do texto de Norman Mailer, *Os Nus e os Mortos* (*Cf.* Pr-35), caracteriza as intenções do autor no que diz respeito às características estilísticas e à linguagem usada. O tradutor confessa que a fidelidade às opções do autor lhe custou no texto traduzido a utilização de um português menos elegante. Apesar de tudo, admite ainda a perda da peculiaridade do registo linguístico próprio de algumas personagens,

mas salvaguarda-se afirmando que certamente a estranheza seria maior, caso tivesse colocado as personagens em causa a utilizar sotaques próprios de regiões portuguesas. Ainda assim o tradutor teve de recorrer à manutenção de certas características diferenciadoras, de carácter gramatical, para permitir que, mesmo na língua portuguesa, fosse possível conotar cada personagem com a correspondente posição e mundivisão e, assim, conservar elementos extremamente importantes para a obra. Como parece evidente, perderam-se, apesar de todos os esforços do tradutor, características peculiares, próprias do meio ambiente cultural em que as personagens se moviam e cuja transferência directa, como é natural, dificilmente poderia ser compreendida pelos leitores portugueses.

Numa perspectiva semelhante Marina Prieto, em *Pigmalião,* de George Bernard Shaw, dá igualmente conta do problema de transposição de um dialecto – o *cockney* londrino – e indica as soluções que adoptou para a tradução desse texto.

> «Para a gíria inglesa, como aliás para todas as gírias, não há fácil nem total correspondência, ainda que tentemos utilizar modismos ou vulgarismos de algum dos nossos falares.
>
> Nem isto admira, quando se sabe que mesmo a tradução de linguagem culta para linguagem culta nunca, em boa verdade, se consegue senão com aproximações.
>
> Diligenciei quanto soube e pude para reduzir ao mínimo tais desvios linguísticos, de modo a, pelo menos, não diminuir a intenção de Shaw na sua tão apreciável peça.
>
> O autor pôs na boca de uma das suas personagens um dos muitos falares de Londres, pertencente a determinada zona daquela urbe

imensa. Compreende-se a hesitação que haveria para buscar-lhe dizeres paralelos. Na falta de melhor, e até porque não estou familiarizada com o falar do vulgo das nossas grandes cidades, optei, para este efeito, pelos modos de dizer populares da região nortenha que melhor conheço.»
(Prieto 1961: 21)

Marina Prieto serviu-se como linguagem de recepção para o registo que fora utilizado por George Bernard Shaw de um «modo de dizer popular da região nortenha que melhor» conhecia. Assim, a tradutora fez uma adaptação do contexto socio-cultural de origem das personagens para um contexto que conhecia bem e abdicou completamente de tentar a transferência para um outro contexto que porventura se adaptaria melhor às características genéricas da situação de origem. Esta atitude, sem bem que natural na perspectiva da função comunicativa da linguagem a utilizar, tendo em consideração sobretudo a representação cénica posterior, poderá ser questionada por contraste com o texto original e com as situações aí descritas. Por esse motivo, talvez fosse mais apropriado adoptar uma abordagem semelhante à de Mário César de Abreu para a mesma peça (*Cf.* Te-11). Tal como seria de esperar para um texto dramático, Mário César de Abreu realça igualmente a necessidade de verosimilhança nas falas de cada personagem, mas uma verosimilhança enquadrada em todos os seus aspectos na globalidade do contexto em que se inseria esta obra. É preciso não esquecer que no enredo desta peça desempenha um papel extremamente relevante precisamente a posição social das personagens e a aprendizagem de uma linguagem própria de determinada classe social, por contraponto à aprendizagem e à utilização frequentes de um outro registo linguístico, próprio de uma classe social inferior. Apesar de não

defender a adopção de um registo na língua portuguesa com características dialectais mais específicas de uma qualquer região portuguesa em particular – talvez porque essa especificidade linguística regional não existe de forma tão marcada como a que acontece na peça e na sociedade citadas –, Mário César de Abreu sentiu que tinha de utilizar uma forma de falar que identificasse e servisse as necessárias distinções entre as personagens e as situações espaciais, temporais e sociais em que estas se encontravam envolvidas. Para isso o tradutor produziu uma certa mistura de proveniências dialectais de forma a alcançar o resultado final. Contudo, o tradutor não terá conseguido reproduzir convenientemente o facto de o contexto ambiental da peça original ser a cidade de Londres e de ser utilizado um dialecto citadino, porque a versão traduzida apenas contém traços citadinos quando os falares usados são provenientes de Lisboa. Desta forma, e também neste caso, o texto final terá perdido um pouco da coerência e da consistência que necessitaria de apresentar, à imagem do original.

Num contexto textual diferente é de mencionar uma opção contrária à das duas anteriores e particularmente demonstrativa de uma possibilidade diferente relativamente ao uso de linguagens ou de registos particulares, ainda que a Ana Luísa Faria considere, nas suas observações, que esta opção implicou uma perda para o texto final. Na sua tradução de *A Feira das Vaidades,* de Thomas Wolfe (*Cf.* Pr-9), a tradutora ter-se-á apercebido da dificuldade de transposição das notações de pronúncia peculiares desta obra e do seu contexto cultural e social, e como considerou que não encontraria

correspondentes adequados na língua portuguesa, ou então que esses correspondentes soariam a falso, optou pela supressão das notações fonéticas, excepto nos casos em que as palavras mantiveram uma grafia em inglês. Além disso, a tradutora optou ainda pela explicitação de tais falares através de comentários, referindo-se às suas características específicas e às intenções presumidas para a sua utilização. Desta forma, a tradutora tentou complementar, para um contexto cultural diferente, o trabalho do autor, correndo os riscos inerentes à explicação dada através das notas e sacrificando mesmo as peculiaridades do registo fonético próprias do texto original.

Jorge Silva Melo na tradução de *A Estalajadeira,* de Carlo Goldoni (*Cf.* Te-8), apresenta uma perspectiva ligeiramente diferente para a tradução dos falares específicos desta peça em função da sua opção pessoal de não actualizar a linguagem usada e de a situar no espaço temporal definido em que a acção terá decorrido. Ao adoptar esta solução Jorge Silva Melo afasta-se ligeiramente da opinião perfilhada por Iliana Vladova.

> Translators must bring the ideas, the images, and the peculiarities of the stylistic system that correspond to given aesthetic principles and criteria of value across to the reader's consciousness. They must do so in such a way as to bring the original closer to their contemporaries by overcoming historical distance. Yet they must also show, by means of adequate linguistic devices, that the original is a refraction of a concrete historical stage in the development of a given nation, its social and political system, its economic structure, its spiritual values, and its language. In other words, translators must reflect the dialectics of historical development, ideas, language, and artistic devices. (Vladova 1993: 15)

Mas se a opção de retrocesso temporal completo a nível linguístico é discutível, por contraponto ao que Iliana Vladova afirma, também seria criticável uma actualização total da linguagem utilizada, devido à neutralização dos elementos temporais específicos e do seu valor particular para a peça. No entanto, a opção de Jorge Silva Melo justifica-se por razões de gosto pessoal deste tradutor/encenador e pela anunciada intenção de revitalização da linguagem cénica. Neste caso, se por um lado a escolha admitida provoca certamente menor estranheza ao leitor, será, por outro lado, mais esquisita para o espectador. Ainda assim é de realçar que desta forma o texto aproxima-se, no que à forma diz respeito, bem mais do texto que fora originalmente produzido por Carlo Goldoni, pelo que se poderá, também por esse motivo, defender a opção tomada.

Num universo textual diferente, mas também por razões linguísticas da mesma ordem, encontra-se Daniel Gonçalves com a tradução de *Ritos de passagem,* de William Golding (*Cf.* Pr-13). Com efeito, o tradutor também se mostra adepto da utilização de termos contemporâneos aos que o autor terá usado à época da produção do original. Apesar das dificuldades colocadas por esta opção, Daniel Gonçalves não abdicou de procurar soluções que reproduzissem um estilo e uma utilização da linguagem semelhantes aos que eram utilizados na época narrada por William Golding. Desta maneira, o tradutor pretendeu fazer com que o leitor português se aproximasse ainda mais do texto original de William Golding e assim pudesse entender melhor o que nele estava contido. A dúvida que preside a esta opção é, mais uma vez, a de

saber se os leitores compreenderão realmente um texto assim produzido, ou se não sentirão que ele não é um texto natural para a língua portuguesa... E se, nesse caso, não prefeririam um texto traduzido de forma mais transparente e mais fluente em vez de uma alegada fidelidade exclusiva às intenções de um autor situado num espaço temporal tão distante?

A opção de Luís Cardim na tradução de *A Tragédia de Júlio César,* de William Shakespeare, se comparada com as opções de Jorge Silva Melo e de Daniel Gonçalves, é, no entanto, significativamente diferente e apresenta sinais de actualização e de tentativa de aproximação do texto à realidade do leitor seu contemporâneo. Luís Cardim entendeu ser apropriada a actualização da linguagem usada e dos termos utilizados pelo autor na medida em que dessa forma o texto poderia ser melhor compreendido pelos leitores. Apesar de tudo, Luís Cardim reconhece que o texto não poderia ser alvo de uma excessiva simplificação, já que isso poderia comprometer irremediavelmente a criação de William Shakespeare, transformando-a num texto mais trivial. É de salientar ainda que neste caso a oportunidade e a possibilidade de consultar várias edições críticas e inúmeras análises e considerações à obra de William Shakespeare serviram igualmente ao tradutor para melhor interpretar e para encontrar as soluções formais mais adequadas à veiculação do conteúdo, o que nem sempre acontece particularmente com autores menos estudados ou mais recentes.

Outras marcas de linguagem utilizadas pelos autores ultrapassam em muitas traduções o simples plano da intenção de fluência e transparência para

a recepção e nesses casos o desafio colocado aos tradutores ou pelos tradutores a si próprios, é ainda maior, dada a necessidade de terem de criar, também em português, as marcas que consideram correspondentes às do original. Guilhermina A. Gomes no prefácio à tradução de *A Guerra dos Botões,* de Louis Pergaud (*Cf.* Pr-10), afirma que no respeito pelas intenções do autor residiu a principal virtude do seu trabalho de tradução. Como tal, e para servir essas intenções, a tradutora preferiu sacrificar a correcção formal do discurso traduzido, subvertendo mesmo as regras gramaticais do português. A conservação das características do original e a sua continuidade no texto traduzido terá servido para preservar essencialmente os aspectos comunicativos constantes do original, e, ao mesmo tempo, o registo próprio das personagens envolvidas. Desta forma, a tradutora pretendeu conservar intactas na tradução as características presentes no texto original – a incorrecção gramatical e o pretendido estilo do autor –, e, assim, se, por um lado, a sua consciência como tradutora perante o original ficou naturalmente mais tranquila, por outro lado, certamente que para os leitores a situação não será tão confortável, na medida em que poderão ver frustrados os seus intentos de compreensão do texto.

Também Tereza Coelho, na sua tradução de *O Amante da China do Norte,* de Marguerite Duras (*Cf.* Pr-4), optou por uma expressão num português menos convencional, mas que, segundo ela, melhor poderia retratar o que considerou ser o estilo original da autora e as intenções do seu discurso. As marcas de oralidade, pelos seus objectivos de expressividade, foram mesmo

reproduzidas quase integralmente por Tereza Coelho, que optou deliberadamente por se afastar de uma tradição de transparência para os receptores, com todos os riscos que essa atitude podia comportar, e preferiu respeitar antes as regras que lhe eram impostas pelo texto original. À possibilidade de ser confrontada com a afirmação de que o texto traduzido não respeitaria as regras da língua de chegada a tradutora realça sobretudo a importância do texto original e das suas marcas intencionais, cujas necessidades de transposição se sobrepuseram a quaisquer regras baseadas numa estética aquilatada pelos leitores. Neste caso, pode assim constatar-se que se opta por uma posição de fidelidade ao texto original, respeitando os valores do autor, e se menosprezam, pelo menos até certo ponto, as eventuais dificuldades causadas aos leitores e aos eventuais valores da recepção na língua de chegada.

Contudo, a alteração das regras linguísticas da língua não é o único artifício e/ou recurso de que os tradutores se têm de servir na tentativa de corresponder aos desígnios que adivinham por parte do autor. José Luandino Vieira na tradução da obra de Anthony Burgess, *A Laranja Mecânica* (*Cf.* Pr-43) teve mesmo de construir uma nova linguagem em conformidade com o que o autor também fizera, criando as palavras necessárias à expressão dos adolescentes neste romance de Anthony Burgess. O processo de tradução teve assim que se alicerçar igualmente numa criação literária correspondente à original e implicou mesmo a necessidade de constituição de um glossário explicativo, introduzido pelo tradutor, para permitir uma melhor compreensão ao

leitor. Também a incompreensão dos leitores na língua de chegada face à construção de novos termos na obra de Harold Bloom, *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia* (*Cf.* Pr-29), obrigou Miguel Tamen a justificar as razões para o ter feito. Apesar de, como salienta o tradutor, a utilização de alguns termos na tradução não ter sido propriamente inovadora, já que se serviu de versões usadas em outras obras, ele cita os casos em que legitimamente utilizou esse estratagema. No entanto, em ambos os casos mencionados [Luandino Vieira e Miguel Tamen] a constituição de glossários por parte dos tradutores colocou os leitores do texto traduzido numa posição facilitada como descodificadores das mensagens originais, na medida em que deixaram de ter de se preocupar com as possíveis incompreensões resultantes da criação de novas palavras, ao invés dos leitores da língua de partida que tiveram de as descodificar de forma autónoma, sem o apoio do autor. Assim, com estas intervenções que modificaram efectivamente as essências formais de cada uma das obras, a influência dos tradutores revelou-se indubitavelmente criativa e determinante não só para a transposição do sentido, mas também para a manutenção das estratégias criadoras dos autores.

Mas muitas vezes o tradutor não consegue desempenhar com a mesma eficácia o trabalho executado pelo autor, quer devido às dificuldades do próprio texto, quer devido a incapacidades próprias da língua de chegada. Alfredo Margarido chama precisamente a atenção para isso na tradução da obra de James Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem* (*Cf.* Pr-18), quando afirma ter sido incapaz de transmitir tudo aquilo que sentia estar presente na obra de

James Joyce. Insatisfeito ainda com os resultados obtidos, o tradutor teve mesmo de utilizar subterfúgios explicativos – as notas de rodapé – por forma a veicular o que sentia que poderia estar a escapar ao leitor. Mas desta forma, e apesar do contributo inevitável conferido pela sua interpretação pessoal do texto e dos diversos elementos nele presentes, o tradutor aventurou-se na descodificação e explicitação de elementos que até no texto original continham uma significação intencionalmente dúbia e assim, ao invés de explicitar o texto o tradutor ofereceu ao leitor a sua própria interpretação e leitura, ou seja e mais uma vez, induziu o leitor em determinada direcção, intenção que talvez o autor não tivesse presente ao escrever a obra.

Fernando Guerreiro, numa perspectiva semelhante na sua tradução de *Ensaio Sobre a Origem das Línguas,* de Jean-Jacques Rousseau (*Cf.* Pr-2), também retratou alguns dos problemas causados pela necessidade de utilização de termos próprios de algumas áreas específicas e pela dificuldade da sua tradução. A solução adoptada pelo tradutor teve como objectivo prioritário preencher a perspectiva do leitor oferecendo-lhe diversas soluções, com prejuízo evidente para as intenções, porventura mais objectivas, do autor. Apesar dos riscos que esta atitude comportou, o tradutor assumiu-os partindo do princípio de que desta forma cobriria uma maior variedade de intenções do autor, ao mesmo tempo que procurava salvaguardar a sua posição de intermediário qualificado e privilegiado entre ambos os textos. Contudo, não é possível deixar de se sentir uma certa angústia e recear que o resultado obtido poderá não ter sido o mais adequado. Com efeito, ao abdicar de um resultado

mais exacto e de uma oferta de soluções definitivas, que surgiriam como resultado da sua interpretação pessoal, é certo, mas orientadas pela sua percepção das intenções do autor, o tradutor admitiu uma quase impossibilidade de tradução e incutiu no leitor, logo à partida, um sentimento de insegurança indisfarçável, por muito válidos que tenham sido os motivos que invoca.

5.2.3 Elementos culturais

A cultura de um povo é um sistema integrado de valores, crenças e normas de conduta socialmente adquiridos e que enquadram uma série de comportamentos aceites no seio dessa sociedade. Na medida em que a língua é um sistema cultural, cada língua individualmente pode classificar os objectos e as ideias de formas completamente diferentes, como por exemplo quando o sexo ou a idade de um falante determinam o uso de certas formas gramaticais ou de certos conceitos mais ou menos conhecidos e que são, ou não, reconhecidos por outras gerações ou pelo sexo oposto. A língua, por sua vez, é um sistema de representação semiótica que, apesar de conter depósitos culturais específicos, por exemplo na gramática, nas formas de tratamento ou no léxico, contém igualmente meios de reprodução diversificados desses mesmos elementos culturais específicos e possibilita a sua transposição para/de uma outra língua (*Cf.* Newmark 1988: 94-95).

Contudo, a diversidade e a especificidade dos elementos culturais, ou as diferenças lexicais e semânticas dos conceitos e das respectivas formas podem

provocar a incapacidade de transposição adequada, ou total, de um texto ou de elementos específicos do mesmo. A este propósito Mona Baker em *In Other Words* (1992: 20-42) faz um levantamento aprofundado dos diversos problemas relacionados com a interferência dos mencionados elementos culturais específicos na tradução de um texto, mas sugere igualmente soluções variadas e práticas para a resolução da quase generalidade dessas dificuldades. Ainda a respeito desta questão Peter Newmark estabelece em *A Textbook of Translation* (1988: 94-104) uma categorização das classes culturais que originam problemas de tradução baseada em critérios adaptados de Nida e oferece igualmente soluções variadas para a resolução destes problemas. Em ambos os casos, e partindo de textos variados, é notória a preocupação destes autores com a utilização de critérios comunicativos que permitam sobretudo ao leitor do texto traduzido compreender o que lhe é proporcionado pelo texto original. Em ambos os casos, as atenções centram-se, portanto, no receptor da mensagem e na necessidade de o esclarecer. Esta perspectiva pode ser encarada como algo redutora das intenções do autor, demasiado concessiva relativamente ao leitor e pode, sobretudo, permitir correspondências na língua de partida que resultem em prejuízo para as intenções do próprio texto original

As preocupações dos tradutores recolhidas no âmbito desta investigação e relacionadas com esta questão também se ocupam essencialmente com a vertente da compreensão por parte do leitor do que lhe é oferecido pelo texto original. Como se observou, foram relativamente frequentes os casos em que os tradutores portugueses recorreram, por exemplo, a notas de tradução

explicativas das referidas situações de transposição cultural, e em que se verificou que a panóplia de possibilidades de resolução sugeridas por Mona Baker ou Peter Newmark são bem conhecidas dos nossos tradutores. Apesar de tudo, alguns casos sugeriram dificuldades mais específicas e tiveram, como seria natural, soluções também elas mais adaptadas à obra ou ao autor em questão. Jorge Listopad chega mesmo a advogar uma necessidade premente (e original!) perante um texto traduzido a partir da língua checa, de Bohumil Hrabal, *Eu que Servi o Rei de Inglaterra,* e em cujo prefácio, como introdução à tradução de Ludmila Dismanová e Mário Gomes, Jorge Listopad afirma ser necessário que o leitor conheça a própria língua checa! Jorge Listopad pretenderia assim sublinhar a importância que conferia ao conhecimento de uma realidade cultural diferente e para a qual, por muito boa que seja a tradução – tal como ele até salienta – haverá certamente estranheza e sobretudo alguma incompreensão por parte do leitor realmente interessado. Todos os pormenores acentuados por Jorge Listopad indicam que para um entendimento mais apurado do texto por parte do leitor este necessita de estabelecer uma interacção contínua com a língua e com a cultura do povo que no texto é descrito, e daí a necessidade de o leitor conhecer bem melhor, e não só através da tradução, toda a realidade que lhe é apresentada, sob pena de ficar incompleto o conhecimento daquilo que lê. Naturalmente que tal posição seria a ideal, mas é, pelo menos para o leitor comum, algo irrealizável... No fundo e ainda que apenas implicitamente, ela representa o reconhecimento do papel fundamental dos tradutores como transpositores não só do texto, mas

também da cultura e da ambiência do texto de partida, para a língua de chegada. Tal fica a dever-se por um lado, ao facto de a tradução do texto permitir uma melhor compreensão desses elementos, por outro lado, ao facto de a tradução e os comentários dos tradutores instigarem a curiosidade intelectual dos leitores relativamente a esse ambiente cultural e, como consequência, proporcionarem uma satisfação saudável do seu desejo de conhecimento inspirando a aquisição de mais saber acerca dos assuntos em questão.

Alfredo Margarido, por seu turno, ainda que sinta igualmente a necessidade de enquadramento da obra de James Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem* (*Cf.* Pr-18) na cultura e na realidade social em que se insere, expressa a sua preocupação enquanto tradutor com uma outra dificuldade, a da tradução dos nomes próprios. A perspectiva e a justificação de Alfredo Margarido estão indubitavelmente ligadas ao facto de para a época em que foi executada a primeira tradução desta obra ser ainda corrente uma tradição de tradução dos nomes próprios, que viria mais tarde a cair em desuso quase completo. Normalmente, e segundo os padrões actuais, os primeiros nomes e os apelidos das personagens devem ser transferidos na sua versão original, preservando assim a nacionalidade dessas «pessoas». Entre as excepções a esta norma, e que não enquadram a ressalva de Alfredo Margarido ao caso em questão, estão a utilização de nomes de santos e monarcas, ou os casos em que desempenhe um papel especial a conotação no texto do nome usado. Assim, Alfredo Margarido assumiu uma perspectiva vanguardista para a época,

mas que actualmente nos parece natural, e serviu-se dela sobretudo para concretizar, na consciência do leitor, o propósito de contextualização cultural indispensável à ambiência específica da obra em causa.

Numa perspectiva diferente, Mário Henrique Leiria, na tradução de *Admirável Mundo Novo,* de Aldous Huxley (*Cf.* Pr-42), menciona as dificuldades linguísticas e os problemas de transposição da linguagem e do ambiente shakespearianos para a língua e cultura portuguesas. Como esclarecimento para os leitores portugueses e como forma de estabelecer uma ponte entre o que eles reconhecem e o que têm necessidade de ver esclarecido, Mário Henrique Leiria lança um alerta para a questão da realidade cultural que rodeia a percepção do leitor inglês, mais habituado a confrontar-se com as referências ao mundo de Shakespeare, em contraste com o que será de esperar do leitor português. Daí o recurso usado pelo tradutor, que se serviu das notas de rodapé, como forma de contextualizar e de explicitar o que se encontrava no texto traduzido. Mais uma vez, o contexto envolvente do tradutor funcionou como complemento à tradução da obra permitindo-lhe um melhor conhecimento da situação e uma tradução mais completa. Além disso, e graças ao recurso que utilizou, o tradutor procurou não abdicar da forma de expressão usada pelo autor, conservando-lhe, tanto quanto terá sido possível, as características originais e procurando assim preservar as marcas deixadas pelo autor no texto original. Apesar de as notas de tradução poderem desvirtuar, ainda que apenas ligeiramente o trabalho do autor, por razões já enunciadas – e mais detalhadamente analisadas em **5.3 Notas do Tradutor** –, desta forma o

tradutor contextualizou adequadamente o texto original, não interferindo significativamente com a sua essência, e permitindo ao leitor aperceber-se dos problemas, ao mesmo tempo que lhe possibilitava a continuação da leitura.

Maria Teresa Alves no prefácio a *Miss Lonelyhearts, O Dia dos Gafanhotos,* de Nathanael West (*Cf.* Pr-50), constata igualmente, num texto preambular de carácter eminentemente teórico, que cada língua é indissociável do contexto cultural em que se insere, independentemente da criatividade que cada autor lhe consiga impor em cada obra. Por esse motivo, a tradutora considerou que o leitor português confrontado com uma realidade semântica, cultural e criativa desconhecida da sua realidade habitual teria dificuldades extremas em conseguir uma leitura esclarecida a não ser que devidamente enquadrado nela, particularmente com a ajuda da tradutora. Maria Teresa Alves, servindo como intermediária entre duas culturas, teve de saber descortinar as correspondências mais adequadas e até mesmo fornecer as informações complementares essenciais à leitura adequada do texto traduzido. Até porque, e tal como a tradutora salienta, a falta dessas informações poderia resultar na perda de elementos e alusões indispensáveis e naturalmente resultaria também numa perda das intenções autorais.

Mas, por vezes, a incapacidade de transposição dos elementos culturais específicos é de tal ordem que o tradutor se vê obrigado a admitir que na tradução se perde ou não se consegue reproduzir convenientemente algo e que nem mesmo a referência a essa perda conseguirá minorá-la. Daniel Gonçalves nas suas notas à tradução da obra *Baltasar,* de Lawrence Durrell (*Cf.* Pr-12)

mostra-se consciente da perda linguística e cultural que terá ocorrido no seu texto traduzido e sente efectivamente que as palavras usadas no original não conseguem encontrar um correspondente adequado na língua portuguesa, particularmente porque sabe que este correspondente deveria tentar reproduzir na sua globalidade a expressão utilizada. Neste caso o elemento lexical em causa tinha sentidos duplos nas línguas francesa e inglesa, mas não tinha uma transposição semelhante para o português pelo que se perdeu a sua qualidade e o valor intencionalmente dúbio da sua utilização. Ao manifestar através desta nota a sua incapacidade para traduzir a expressão em causa o tradutor lançou um alerta para que o leitor se apercebesse do ocorrido, mas informou-o igualmente acerca do valor da expressão e da intenção do autor. Desta forma, o leitor poderá reconhecer e, de certa forma, minimizar as perdas ocorridas, até porque elas se devem a características linguístico-culturais muito específicas do texto original.

5.2.4 Forma

Cada texto representa a materialização de um acto de comunicação no qual um enunciador toma as opções que entende adequadas partindo das estruturas da língua e dos modos de organização do discurso. Por seu turno, a organização das palavras em sistemas e os princípios de organização desses mesmos sistemas correspondem a finalidades de comunicação determinadas que, como já se verificou anteriormente (*Cf.* **4. O conceito de tradução** e subcapítulos respectivos), se podem expressar através de marcas formais

distintivas dos diversos tipos de texto. Apesar de alguns subgéneros híbridos – poema em prosa, romance lírico, drama lírico, etc. – a lírica, por exemplo, identifica-se de forma distintiva e relativamente à prosa ou ao drama através do verso que, por sua vez, cria ou amplia «complexos processos de semiotização» (*Cf.* Silva 1984: 590-591). Para este género de texto deve sublinhar-se ainda e com um mesmo grau de importância distintiva outras características formais como o ritmo, a fonologia ou a disposição gráfica. De igual forma, podem-se descortinar nos textos narrativos e nos textos dramáticos outras marcas formais que normalmente os identificam e os distinguem, tais como as réplicas e as didascálias dos textos dramáticos ou a presença do narrador e a apresentação em prosa dos textos narrativos. Convém igualmente realçar que este conjunto de propriedades formais dos textos, ainda que heterogénea e não exclusiva de qualquer deles, se relaciona estreita e funcionalmente com os próprios géneros literários, influenciando decisivamente a sua apresentação, interpretação e leitura (*Cf.* Silva 1984: 634).

Como seria de esperar, as características diferenciais próprias da lírica, do drama ou da narrativa não se definem em termos exclusivamente externo-formais, mas interrelacionam-se com outros elementos internos do texto, de forma a produzirem versões finais em que a sobreposição e a interacção de todas as características servem a expressão criativa própria de cada autor. Contudo, para a perspectiva do tradutor essas características desempenham normalmente um papel significativo e, quantas vezes determinante, na elaboração e aplicação das soluções consideradas mais adequadas pelo

tradutor aos objectivos do texto produzido, tendo em conta a perspectiva e as intenções do autor.

Como tal, o respeito e a fidelidade do tradutor por características como a entoação, o ritmo, as propriedades fonéticas, determinados elementos semânticos ou mesmo o valor estilístico de determinadas palavras usadas por um qualquer autor num dado texto resultam sobretudo da percepção/interpretação, tanto quanto possível objectiva e fundamentada, que o tradutor tenta fazer das intenções comunicativas e/ou criativas do autor. Em regra, a resposta do leitor a estas opções é completamente desconhecida, na medida em que para ele a tradução funciona como texto original e não como versão segunda do original. Portanto, e na realidade, a manutenção dessas características formais representa frequentemente um elemento de suma importância para o tradutor e constitui-se apenas como uma referência menor para o leitor. Como consequência disso, apesar de ser bastante frequente a referência por parte dos tradutores às características formais e à sua influência na tradução de um texto, essa referência é normalmente repetitiva de intenções e objectivos, e não parece receber grande importância por parte da maioria do público leitor.

Numa grande maioria dos casos os tradutores quando não conseguem converter devidamente, segundo a sua perspectiva e tendo em conta os seus conhecimentos, todos os processos formais que descortinaram no texto original, optam por recorrer a processos de compensação para o que sentem ter perdido, e utilizam para isso outros recursos paralelos e/ou inovadores. Porém,

e como se poderá verificar, os textos poéticos e os textos dramáticos em verso são os únicos em que os tradutores mencionam essas alterações de ordem formal e a respectiva inevitabilidade. As manifestações assim formuladas resultam necessariamente da estrutura mais rígida que enquadra os textos produzidos na área da poesia ou do drama em verso, com elementos como a métrica, a rima ou o ritmo a desempenharem papéis extremamente importantes e determinantes quer nas intenções do autor quer na receptividade do público leitor. Por outro lado, aos textos em prosa cabe uma fatia de intervenções nula, talvez porque a sua forma não se presta a alterações significativas ou talvez porque os tradutores deste género não sentem qualquer necessidade de se manifestarem acerca das eventuais modificações produzidas por elas não serem significativas.

É precisamente acerca dos recursos usados que Manuel Corrêa de Barros se pronuncia no prefácio à tradução de *Sonetos Portugueses,* de Elizabeth Barrett Browning (*Cf.* Po-12), e que, a propósito da utilização do soneto em duas culturas distintas, a inglesa e a portuguesa, manifesta a sua opinião acerca das dificuldades de ordem cultural implícitas na tarefa. Contudo, o realce do tradutor vai sobretudo para as diferenças de carácter formal que ele considerou existirem entre ambos os tipos de soneto e que o forçaram a alguma espécie de compensação porque não conseguiria nunca reproduzir completa e fielmente o original, particularmente tendo em conta a recepção na língua de chegada. Manuel Corrêa de Barros sentiu que tinha de abandonar o carácter mais literal da forma do soneto inglês e também da extensão da frase original.

Mas para reduzir essa perda na transposição de características muito próprias da cultura de partida, e como forma de compensação, tentou conservar outras características formais do texto original, reproduzindo de forma semelhante a pontuação, o ritmo ou a utilização de maiúsculas no texto da língua de chegada. Também Helena Barbas se mostrou consciente das dificuldades de manutenção de certas características formais na transposição para a língua portuguesa de *Poemas Eróticos,* de John Donne (*Cf.* Po-16), pelo que a sua opção de transposição foi igualmente uma técnica composta de cedências e de compensações. Apesar de reconhecer que em alguns aspectos formais, nomeadamente no metro e no ritmo, era impossível conservar as características do texto original, Helena Barbas tentou conservar no texto traduzido outros aspectos formais, como a ordem das palavras ou a coloquialidade do texto que, para si, e em função da manutenção das peculiaridades poéticas próprias de John Donne, tinham uma importância considerável em termos de expressividade no texto original. Como seria natural também esta tradutora sentiu que se poderiam colocar reservas às opções tomadas. Tais objecções residiriam certamente nas limitações próprias da língua portuguesa, mas, apesar de «prosodicamente» estas poderem obstar ao uso das melhores soluções, a tradutora afirma que se esforçou por conseguir que as alternativas escolhidas respeitassem as intenções do autor. Assim, e para dois casos em que a constatação das dificuldades foi semelhante a opção das traduções não sendo completamente divergente assumiu foros de alguma diferença, na medida em que a primeira optou por ceder às exigências da leitura e a segunda

por tentar impor as intenções do original, ainda que oferecendo algumas cedências às características da língua de recepção.

Já Laureano Silveira no prefácio a *Os Pássaros Brancos e Outros Poemas,* de W. B. Yeats (*Cf.* Po-19), e acerca da sua tradução desta obra em conjunto com Maria de Lourdes Guimarães, preferiu realçar a necessidade de manutenção de certos aspectos formais essenciais à poesia de W. B. Yeats. Todavia, também neste caso o tradutor lamenta a impossibilidade de conservar no texto traduzido uma característica formal própria do texto original – a rima. Apesar de este desvio ser tão importante e significar afinal uma perda irreparável ele não terá sido, apesar de tudo, e na opinião do tradutor, limitativo da característica musical dos poemas, que terá sido atingida recorrendo a uma valorização do ritmo. Como é evidente pode-se questionar imediatamente, e no mínimo, se no leitor da língua de chegada terão sido atingidos os mesmos efeitos que os que o autor pretendeu atingir no leitor da língua de partida. Um outro aspecto realçado pelo tradutor prende-se com as referências culturais peculiares de alguns poemas que obrigaram a uma apresentação de notas finais, cuja existência por si só indicia uma alteração significativa do conteúdo e das intenções do autor, já que permitiram explicitações que o próprio autor terá considerado desnecessárias. Mas, de facto, tais referências talvez tenham de ser consideradas naturais para os leitores pertencentes a uma outra cultura, que sem elas se veriam privados de um entendimento mais apurado do que lhes é oferecido. O que não se pode negar é que, de facto, todo este conjunto de circunstâncias e de alterações representou uma modificação do trabalho

original bem mais profunda do que o tradutor dá a entender nas suas apreciações ao trabalho executado.

Daí que a opinião de Jorge de Sena, no prefácio à sua obra, *Poesia do Século XX: De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo,* em jeito de comentário global ao trabalho de tradução, talvez possa servir para sugerir algumas pistas de reflexão acerca da forma dos poemas e dos problemas que traduções menos cuidadas podem provocar.

> «Cumpre registar que, de um modo geral, a métrica, o arranjo estrófico, o sistema de rimas, etc., dos poemas foram sempre respeitados nas traduções. Um dos enormes perigos didácticos da tradução de poesia, nestes tempos que correm de tão difundida ignorância de questões métricas e outras, é fazer o leitor que não pode verificar pelos originais esquecer que muitas coisas que ele lê como versos livres e sem rima eram estrofes regulares e rimadas. Às vezes os tradutores estão preocupados com uma excessiva literalidade, e querem pôr no verso tudo quanto vêem nele – e o resultado pode ser um breve epigrama em versos curtos parecer ao leitor desprevenido, que foi composto em versículos à maneira de Walt Whitman ou Claudel.»
> (Sena 1994: 11)

Jorge de Sena salienta a necessidade de se respeitarem as normas formais do texto original, sob pena de se oferecer ao leitor um trabalho de tradução que não corresponde à criação original e aproveita para criticar a tradução que privilegia a divulgação, pela simplificação excessiva em que normalmente incorre. É em casos destes que os leitores mais prevenidos podem e devem servir-se das versões originais, a par com a tradução, por forma a estabelecerem as inevitáveis distinções e a poderem fazer julgamentos

mais apurados do resultado final, ainda que no caso especial desta obra não surjam em paralelo o original e a versão traduzida. Contudo, o próprio Jorge de Sena, apesar de consciente dos problemas inerentes à transposição da forma e à intenção expressa de a respeitar convenientemente, também admite alguma traição a essas intenções no prefácio à obra *Poemas Ingleses de Fernando Pessoa* (*Cf.* Po-32), de Fernando Pessoa, cujas traduções são da autoria do próprio Jorge de Sena, e também de Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal. De facto, os tradutores viram-se forçados, nessa obra, a sacrificar a rima, que consideraram um «elemento secundário» passível de ser abandonado, ainda que afirmem ter servido os indispensáveis propósitos de fidelidade ao espírito do autor que, argumentam, de outra forma não poderiam ser devidamente transmitidos. Ou seja, afinal e apesar de serem adeptos de uma grande fidelidade à forma do original, os tradutores tiveram de sacrificar elementos formais por forma a transmitir a mensagem e o estilo do autor. De igual forma, e pelos mesmos motivos, os tradutores tiveram de alterar a métrica dos versos por sentirem que só assim a naturalidade da língua portuguesa poderia ser melhor respeitada. Desta forma as opções de tradução foram mais orientadas pelo que a recepção esperava encontrar e revestiram-se afinal de um carácter mais didáctico do que seria de esperar, especialmente tendo em atenção as afirmações acima citadas e defendidas por Jorge de Sena. Além disso, as opções práticas assim demonstradas realçam definitivamente a impossibilidade de alcançar a pretendida intenção teórica de conservação das características formais de um texto poético.

Por isso mesmo será oportuno considerar as opiniões de Vasco Graça Moura no prefácio a *50 Sonetos de Shakespeare* (*Cf.* Po-21), em que o tradutor apresenta as razões pontuais que o levaram a tomar opções formais diversas se comparadas com o texto original. A modificação do metro dos versos resultou do alongamento de expressão próprio da língua portuguesa, mas permitiu, segundo o tradutor, a salvaguarda do ritmo do texto original. Por outro lado, a alteração da métrica permitiu conservar e até mesmo intensificar outras características – como a riqueza vocabular, os jogos conceptuais, e o carácter maneirista dos versos –, que na opinião do tradutor eram de extrema importância para os sonetos e consequentemente para a tradução destes. Em *A Divina Comédia,* de Dante Alighieri (*Cf.* Po-24), Vasco Graça Moura tece igualmente considerações acerca de alguns aspectos de ordem formal, como a rima, que desempenha na obra um papel importantíssimo, não só de carácter musical, mas também ao nível do significante. Por conseguinte, no processo de conversão da rima para a língua portuguesa o tradutor teve de efectuar modificações significativas que se fizeram valer de uma perspectiva diferente e mais globalizante das sequências e dos sentidos respectivos. Enfim, a perspectiva deste tradutor, que aponta vantagens e desvantagens para algumas das alterações expostas, com desvios ou conformidades relativamente ao texto original, pretende realçar, sobretudo, a alegada maior qualidade estética do texto traduzido e resulta do carácter específico da intervenção do tradutor em cada uma das obras traduzidas, com regras próprias para cada uma delas e com intenções diferenciadas, originadas pelo que o tradutor

supunha serem as intenções do original, mas, e sobretudo, pelas suas próprias opções e considerações. Ou seja, o trabalho de transposição formal de um texto poético, se bem que determinado em grande parte pela forma do original provoca também, e em grande medida, uma intervenção de tal modo profunda por parte do tradutor que as opções mais do que transposição submissa se transformam em transformação criativa com o valor de original.

Algumas das referências anteriormente citadas continuam a ver-se reflectidas e repetidas no âmbito dos textos dramáticos em verso, mas existem para este género alguns elementos novos, resultado do próprio modo de expressão em que se inserem as obras traduzidas e dos objectivos resultantes da sua apresentação em palco. José Blanc de Portugal no prefácio a *Assassínio na Catedral,* de T. S. Eliot (*Cf.* Te-3), aborda a questão do ritmo de linguagem próprio deste autor e os problemas causados por essa particularidade, que obrigaram o tradutor a recorrer a certas medidas, como a repetição de palavras, que porventura talvez não viessem a ser devidamente compreendidas pelos leitores, mas que se justificavam em função do estilo pessoal de T. S. Eliot, e do interesse do tradutor em transmitir essa peculiar forma de escrita. Em paralelo, e porque a questão da manutenção das marcas do autor era extremamente pertinente para o tradutor este aplicou uma forma de pausa métrica [a cesura variável] que, na sua opinião, serviu para melhor traduzir a intenção oratória do texto original. A essa primeira liberdade necessária à tradução da obra em causa José Blanc de Portugal acrescenta na tradução de *The Cocktail Party,* do mesmo T. S. Eliot (*Cf.* Te-4), outras

liberdades, cujas intenções pretenderam, mais uma vez, conservar as características próprias do autor do texto teatral e de uma linguagem que deveria ser a utilizada pelos actores no palco. Desta forma, José Blanc de Portugal salientou acima de tudo a necessidade de oferecer a possibilidade de utilização de uma linguagem mais natural aos actores, já que no texto traduzido se reproduziu a linguagem poética do autor e que o texto escrito serviu apenas como ponto de partida para a representação.

Numa perspectiva semelhante, ainda que por razões diferentes, Sophia de Mello Breyner Andresen preferiu antes referir que em *Hamlet*, de William Shakespeare (*Cf.* Te-1), a alteração formal mais importante que poderia ser introduzida na tradução da obra seria a sua passagem completa a texto em prosa. Todavia, a tradutora considera que tal medida seria irrealizável porque o «contraponto entre a prosa e o verso faz parte da estrutura da peça» e o cenário da sua representação em verso era extremamente significativo para a «eficácia teatral». Por outro lado, tal facto criou problemas na transposição da métrica original, se bem que Sophia de Mello Breyner Andresen saliente as diferenças entre o decassílabo inglês e o português e a sua obrigação de, como tradutora, ter de servir o estilo de William Shakespeare no sentido e na linguagem e não tanto no respeito pela métrica, de que resultaria uma versão em português menos cadenciado. Apesar de tudo, a tradutora sentiu que em algumas situações poderia respeitar as opções métricas do autor e assim tentou, e afirma ter conseguido, manter algumas dessas características formais. Numa posição algo diferente da assumida por Vasco Graça Moura, Sophia de

Mello Breyner parece assim querer distinguir o seu papel mais limitado como tradutora de uma intervenção mais criativa como autora e, consequentemente, parece pretender restringir as alterações que de outra forma se poderiam aplicar ao texto em causa.

João Ferreira Duarte para Valdemar Azevedo Ferreira na introdução a *A História Trágica da Vida e da Morte do Doutor Fausto,* de Christopher Marlowe (*Cf.* Te-5), consideram de tal forma importante essa noção de transposição integral das referências formais exclusivas do autor e das suas opções originais que, mais do que se esforçarem por as conservar no texto traduzido, confessam ter usado um estilo de tal forma linear na transposição do texto que traduziram linha a linha, conservando todos os elementos constantes do original e tentando reproduzi-los integralmente na versão traduzida. Apesar de tudo, e também neste caso, os tradutores viram-se forçados a flexibilizar o critério formal utilizado, na medida em que em algumas situações tiveram de alterar a métrica do texto e tiveram de efectuar algumas modificações ao nível da sintaxe e do vocabulário.

Naturalmente e até na sequência da referência anterior não se poderia concluir esta secção sem fazer uma referência ao facto de os tradutores terem plena consciência da incapacidade de transposição de certos aspectos formais. Como exemplo, Paulo Quintela refere precisamente os motivos que o levaram a deixar de lado algumas possíveis traduções das baladas de Goethe na obra *Poemas* (*Cf.* Po-3). Com efeito, a dificuldade de transposição dos elementos próprios de uma balada foi de tal maneira difícil que se revelou mesmo

impossível de ultrapassar. Como é evidente, esta consideração de Paulo Quintela estava definitivamente ligada ao facto de num caso como este ser bastante importante a utilização desses mesmos elementos formais na versão traduzida e de não se poder fazer de forma simples uma transposição dos elementos comunicativos presentes nas baladas.

Também Jorge Fazenda Lourenço no prefácio a *XIX Poemas,* de e. e. Cummings (*Cf.* Po-15), apresenta razões de ordem estilístico-formal para enunciar algumas das dificuldades de tradução da poesia deste autor.

> «A poesia de Cummings, de que se esboçaram algumas características, constitui um desafio (que se aceita como inglório) à própria noção de tradução; rimas, aliterações, jogos semânticos, ritmos e metros, em grande medida se perderam, por impossibilidade de encontrar equivalentes adequados, ou, muito simplesmente, por falta de engenho do tradutor...
>
> Teria sido, por certo, interessante discutir em notas, que se adivinham copiosas, as opções de tradução adoptadas, poema a poema; mas o figurino da colecção salvou-me, e ao leitor, desse equívoco, pois se toda a tradução é apenas uma leitura (uma interpretação), ela não é mais por isso mesmo, que o resultado (um poema em português) de um diálogo entre dois sujeitos bem delimitados; (...)» (Lourenço 1991: 20-21)

Apesar da importância das marcas formais deixadas pelo autor no texto original o tradutor assume a perda de muitas dessas características no trabalho de tradução desenvolvido. A justificação adiantada deixa entender que para Jorge Fazenda Lourenço se tornou mais relevante a transposição de um sentido individualmente interpretado do que uma eventual transferência integral das características formais. No «diálogo» entre autor e leitor do texto traduzido,

a interferência decisiva de um leitor intermédio – o tradutor – serviu nesta obra para orientar a interpretação e pôr de lado (por imposições naturalmente contra a sua própria vontade, segundo afirma) características específicas da poesia de Cummings. Por causa disso o leitor português nunca virá a conhecer devidamente essas marcas distintivas – a não ser que a par da versão traduzida esteja a consultar e a verificar exaustivamente a versão original que também lhe é apresentada na edição consultada. Por outro lado, e como salienta igualmente o tradutor, num caso como o citado, as notas de tradução teriam de ser muitas para explicar todas as opções assumidas e, ao mesmo tempo, para mais não serviriam do que para justificar as interpretações e as opções tomadas pelo tradutor. Mais importante ainda é que neste caso, e graças à confissão do tradutor, o leitor deverá tomar definitivamente consciência da impossibilidade de encontrar no texto poético traduzido toda a riqueza de recursos formais presente no original.

5.3 Notas do tradutor

Como se constatou em muitas das referências anteriores, a opção pelas notas de tradução – iniciais, em rodapé ou finais – constitui uma reserva de suporte ao trabalho executado pelo tradutor, servindo de justificação ou complementando o texto traduzido. Em alguns casos as notas servem principalmente para o leitor, mas foram também para o tradutor um elemento fundamental na contextualização e no conhecimento do assunto traduzido, como refere Fernando Guerreiro acerca da tradução de *Ensaio Sobre a Origem*

das Línguas, de Jean-Jacques Rousseau (*Cf.* Pr-2). As notas únicas no início ou no final das obras revestem-se sobretudo de um carácter informativo acerca do autor ou da obra em questão. Por vezes, representam um sinal de afirmação e tornam-se a marca identificadora do tradutor no trabalho desenvolvido como comentário ao desempenho da tarefa executada. As outras notas, normalmente mais curtas e colocadas em rodapé ou no final das obras, servem outros propósitos mais imediatos e funcionais de prestação de informação aos leitores. Aliás, as notas surgem sempre como um elemento de concessão ao leitor e à eventual necessidade de este ficar a perceber melhor o que se encontra exposto na obra como salienta Alfredo Margarido nas suas reflexões acerca das notas de rodapé na tradução de *Retrato do Artista Quando Jovem,* de James Joyce (*Cf.* Pr-18).

Assim, as notas servem essencialmente para que os tradutores possam acrescentar à versão original do autor informações adicionais, normalmente de carácter cultural, – atendendo a quaisquer diferenças entre a cultura da língua de partida e a cultura da língua de chegada – de ordem técnica, – relacionadas com o tema tratado – ou de ordem linguística – como forma de explicitação do significado das palavras – e dependem essencialmente do tipo de exigências ou de dificuldades que o tradutor julga que serão sentidas pelos seus leitores na língua de chegada (*Cf.* Newmark 1988: 91). No entanto, e como se poderá verificar em alguns casos, as notas surgem muito frequentemente como auxiliares de um trabalho de interpretação e de contextualização que o autor deveria pretender que fosse realizado pelos leitores independentemente da sua

língua e/ou cultura. Por vezes as notas explicativas surgem mesmo como resultado de um trabalho de comentário e de interpretação realizado ao longo dos anos pelos mais diversos intervenientes e analistas do processo de criação literária e que permitiu ao tradutor uma perspectiva diferente da obra original, porque filtrada por observações diversas. Nestes casos, as notas representam naturalmente acrescentos, que poderão ser eventualmente considerados como supérfluos, à obra original. Verifique-se, a este propósito, a justificação fornecida por A. Nogueira Santos para a sua utilização de notas na obra de Ifor Evans, *História da Literatura Inglesa* (*Cf.* Pr-40). Nesta introdução, o tradutor informa os seus leitores que as notas lhe serviram para enunciar aspectos suplementares. Por seu turno, a enunciação destas características permitiu aos leitores portugueses um conhecimento e uma compreensão mais adequados do texto inglês e dos valores que este encerrava. Além disso, o tradutor propõe-se aumentar o âmbito das informações prestadas pelo autor de forma a poder oferecer ao público português alguns elementos que têm um interesse especial. Assim, o tradutor transforma ligeiramente o carácter da obra original e subverte a mensagem transmitida bem mais do que as suas funções lhe permitiriam, mas essa ampliação de informações só ocorre nesta obra nas notas de rodapé, servindo como complemento informativo para o leitor.

No entanto, e porque funcionam como um recurso (*Cf.* Gutt 1991: 197n.9), as notas explicativas são também muito frequentemente postas de parte e os tradutores preferem expressar-se através de uma palavra ou de uma frase adequada, que evoca a situação descrita e o carácter eventualmente

simbólico ou objectivo que ela pretende realçar, em vez de imporem a sua intervenção e assim quebrar um pacto de não-existência que normalmente assumem no exercício da sua actividade. Para alguns tradutores e, na maioria das vezes para os editores, é igualmente relevante o facto de o uso de um meio suplementar, como o são as notas, poder servir simplesmente para aborrecer alguns leitores. Porque fazem com que se perca o fio de leitura e porque o leitor sente que os desvios foram provocados por intervenientes menores no processo de criação da obra e, por conseguinte, abstêm-se de as ler. Além disso, é de salientar que os editores se manifestam algo frequentemente contra a utilização das notas na medida em que elas encarecem o produto final, tal como refere Alfredo Margarido acerca das suas notas de rodapé na tradução de *Retrato do Artista Quando Jovem,* de James Joyce (*Cf.* Pr-18).

Na maioria dos casos as notas explicativas são efectivamente uma concessão de carácter comunicativo (*Cf.* Hatim & Mason 1990:18) que visa estabelecer um elo de compreensão entre o que o tradutor interpretou e sentiu que estava implícito no texto de partida e aquilo que o leitor da língua de chegada encontra no texto traduzido. Em especial nos textos literários em que as alusões a outros elementos literários são frequentes, os tradutores optam por notas explicativas, tal como salienta André Lefevere:

> «On the whole, most translators do not try to convey the literary allusions, except in an "explanatory note." Maybe because allusions point to the final, real aporia of the translation, the real untranslatable, which does not reside in syntactic transfers or semantic constructions, but rather in the peculiar way in which cultures all develop their own "shorthand," which is what allusions really are.» (Lefevere 1992: 56)

5.4 Acerca da execução de uma tradução...

A execução de um trabalho de tradução é o resultado de, como se observou, uma teia intrincada de relações que se conjugam para a produção de um texto na língua de chegada. Para a tradução é fundamental que o tradutor possua um conhecimento apurado da língua do original e uma competência adequada do assunto tratado. Mas já no que diz respeito ao estilo e à forma utilizados pelo autor é necessário assimilá-los em termos de escrita e reproduzi-los com as mesmas características. No entanto, concretizar este ideal revela-se uma tarefa mais árdua, já que além das imensas condicionantes e dificuldades inerentes ao texto a traduzir, as qualidades de um tradutor que lhe podem permitir o discernimento e a imitação adequados do estilo e da forma são muito mais difíceis de encontrar do que a simples compreensão do significado pretendido pelo autor.

Traduzir um texto literário não é somente fazer corresponder os significados numa outra língua, é também corresponder a uma série de outros sinais presentes ou inerentes à produção do texto. Alguns desses factores, como as imposições de ordem editorial, condicionam sobremaneira o trabalho desenvolvido e impedem por vezes a concretização dos objectivos pretendidos pelo tradutor consciente, surgindo em algumas situações como resultado do trabalho e da influência do próprio autor, e criando, portanto, outras dificuldades que podem mesmo limitar o conjunto de elementos que se pretendia transpor.

Também determinante na produção de uma tradução e na sua formulação final é indubitavelmente, e como já foi por diversas vezes salientado, o conjunto de marcas impostas pelo autor no texto original e cuja reprodução se pretende, até pelo conceito de obra literária, conservar no texto traduzido.

> «Em literatura, o *como* se diz (onde se engasta o que se diz e até o que não chega a dizer-se, mas fica insinuado) vem ao primeiro plano. É a forma, princípio vital de organização e modo de expressão, que define o texto e o valoriza.» (Coelho 1976: 67)

A função referencial do texto produzido deverá, portanto, ser igualmente complementada com a equivalência das marcas de autor no texto de chegada. Por conseguinte, elementos supostamente menores, como a pontuação, algumas peculiaridades da linguagem, certos elementos próprios de determinadas culturas ou mesmo algumas restrições formais têm implicações acrescidas para o tradutor que tem de ser um artífice da (re)criação na língua para que traduz.

Como facilmente se pode constatar, através da análise dos vários comentários produzidos pelos tradutores e anteriormente referenciados, as características autorais únicas presentes em cada texto a traduzir exercem influência determinante sobre as opções de tradução. Para cada tradutor as soluções escolhidas resultam, sobretudo, da perspectiva que sente correcta e da perspectiva que tem acerca do autor e da sua obra. A importância do estilo do autor e da sua correcta transposição acabam por ser, aliás, elementos cuja importância é reforçada por cada tradutor que procura atribuir uma valorização

ainda maior à sua própria intervenção, na justa medida em que tal valorização serve igualmente para enaltecer o seu próprio trabalho de tradução. Por conseguinte, é frequente encontrarem-se as mais variadas justificações para a preservação das denominadas características estilísticas até porque, e aos olhos do tradutor, tal manutenção é normalmente desejável em função de uma representação ideal e mais fiel ao texto original.

Um dos problemas centrais desta intenção é medir e avaliar exactamente em que termos é que é possível considerar-se o grau de fidelidade não só ao conteúdo e à forma do texto original, mas também ao estilo do autor.

> «Style, then, in the sense we are retaining, is not a property of the language system as a whole but of particular language users in particular (kinds of) settings. The translator, as a language user in a setting which is generally not that of the ST producer, has to be able to judge the **semiotic** value which is conveyed when particular stylistic options are selected.» (Hatim & Mason 1990: 10)

De facto, a acrescer à diferenciação dos valores linguísticos em línguas diversas há ainda que considerar a importância extraordinária das intenções e interpretações individuais, em que a capacidade de avaliação se torna ainda mais subjectiva. A interpretação individual assume assim o papel de juiz, com algumas decisões a poderem ser consideradas, até mesmo a título pessoal, mais meritórias do que outras. E, apesar de toda uma série de intenções de imparcialidade, as opções tomadas resultam, de facto, da conjugação de uma série de factores mentais e culturais, que escapam a regras e se alimentam de crenças, atitudes e supostos conhecimentos aprofundados da matéria ou do autor em questão. Assim, a maior familiaridade e a mais adequada identificação

com os conceitos e com a forma de escrever do autor são elementos fundamentais para o tradutor, que deles tem que se servir para melhor julgar as intenções do autor e para melhor converter o significado e a forma pretendidos. Elementos indissociáveis no texto literário, a forma e o conteúdo, exigem que a consciência linguística e literária do tradutor combine intuição, gosto e conhecimentos linguísticos apurados para (re)construir adequadamente o texto traduzido na língua de chegada.

6. Os leitores

Pode parecer estranho que a referência aos destinatários de um texto traduzido surja apenas neste momento da investigação, quando, de facto, a menção aos mesmos poderia ser colocada numa posição anterior, ou até mesmo no início de toda a pesquisa. No entanto, também nos comentários dos tradutores a referência aos destinatários, apesar de colocada em posições muito diversas, centra-se normalmente na parte final dessas mesmas observações. Os motivos para tal colocação não são muito evidentes, embora possam radicar no facto de o texto literário normalmente não procurar leitores específicos e se dirigir a todo o público, ao mesmo tempo que serve sobretudo os interesses criativos de um autor. Assim, os tradutores também não objectivam um leitor em particular e não lhe conferem necessariamente qualquer primazia especial quando tecem comentários ao trabalho desenvolvido, relegando-o para a posição que, ao longo da explanação das suas ideias, entendem como mais adequada.

O conhecimento que um tradutor adquire acerca de um autor, da sua vivência e dos significados intencionados em determinado texto serve para que esse tradutor possa fazer uma interpretação individual do texto, mas também para que possa concretizar uma tradução eminentemente orientada pelo próprio texto ou pelas alegadas intenções do autor desse mesmo texto. Esta orientação baseada no texto original ou no seu autor contrasta sobremaneira com aquela que é própria dos textos não-literários que se orientam pelas preocupações do

leitor e que têm como objectivo espaços específicos de resposta por parte do leitor, ainda que o produto da leitura possa naturalmente variar de acordo com as intenções e as motivações próprias de cada leitor (*Cf.* Hatim & Mason 1990: 17). Como consequência disso, na tradução literária quanto mais importantes são as marcas literárias do texto e maior for o seu número, menos concessões o tradutor faz às expectativas dos leitores e mais próxima do original e das suas marcas está a obra traduzida. Todo o género de concessões ao leitor restringe-se então a notas, glossários, prefácios, etc., não interferindo decisivamente com o que é a versão final do texto propriamente dita. Se a tradução tem como ponto fulcral a individualidade do leitor e a sua compreensão ideal do texto traduzido, como por vezes também se verifica, então a prioridade passa a ser a de adequar propriedades como o tom, a intenção, o tipo de texto, a qualidade da escrita, ou outros elementos, especificamente para esse leitor, tendo em conta os seus padrões de recepção. Manuela Porto, por exemplo, no seu prefácio a *Virginia Woolf* (*Cf.* Pr-45), menciona o possível papel interventor da recepção do leitor português e as decisões que a admissão dessa atitude poderiam implicar para a sua tradução. Contudo, a tradutora afirma que o valor da autora traduzida era suficiente para justificar por si só a adopção de uma atitude tradutória individual e que caberia depois ao leitor português decifrar convenientemente as soluções encontradas. Assim, as afirmações de Manuela Porto mais não pretenderam do que alertar o leitor para as eventuais dificuldades do texto e para o facto de ela não ter cedido ao que poderia ser uma atitude subjugada às exigências da recepção.

Na verdade, por vezes as traduções literárias e os princípios que orientam a sua produção seguem e reflectem aquilo que diferentes leitores encaram como relevante. Nesse caso verifica-se, por um lado, que há uma prevalência determinante de elementos como a competência de cada leitor e a sua interpretação do texto, que resultam de valores culturais, translinguísticos e intertextuais, sem os quais a reconstrução de sentidos em cada texto não seria possível (*Cf.* Sousa 1993: 55-69). E, por outro lado, que a importância atribuída a esses elementos é consequência de uma atitude do tradutor eminentemente virada para os valores de recepção. Quando se sente implicitamente essa presença do leitor, sente-se igualmente que ela interagiu com o produtor do texto apenas na medida em que este conseguiu aferir as reacções dos leitores e em conformidade com isso moldou o discurso produzido. Se esta intenção, que é importante na linguagem humana, tiver sido demasiado relevante para uma tradução, tendo o significado sido negociado entre produtor e receptor, já que ele não funciona como uma entidade estática e independente do processamento humano (*Cf.* Hatim & Mason 1990: 65), então a tradução literária foi efectivamente desvirtuada. Observem-se, a título de exemplo do que se acaba de afirmar, as observações de João Palma-Ferreira na obra de Francisco de Quevedo, *O Buscão* (*Cf.* Pr-7). As intenções declaradas do tradutor de oferecer o texto ao grande público e não a um público restrito foram naturalmente o resultado da constatação de que o texto original também tinha as mesmas intenções e que elas deveriam ser igualmente respeitadas. Contudo, é estranho observar que houve um elemento perturbador no trabalho

de tradução efectuado e que consistiu na prestação de informações suplementares por parte do tradutor, de forma a suprir as alegadas dificuldades de transposição do texto original para a língua portuguesa. Será que, ao aduzir informações suplementares, o tradutor não subverteu afinal o espírito do texto original, alterando-o onde o autor deixara as suas marcas, aligeirando-o simplesmente para o tornar mais querido do público em geral?

Em casos como esses, partindo habitualmente da variedade linguística observada e dos significados e intenções que sentiu presentes no texto original, o tradutor procurou obter uma descrição característica do leitor na língua de chegada e assim decidir que tipo de atenção deveria prestar aos elementos correspondentes na língua para a qual traduziu de forma a obter os mesmos efeitos no leitor da língua de chegada (*Cf.* Newmark 1988: 12-13). É, portanto, numa dimensão pragmática do contexto de produção e de recepção do texto, que se enraízam as formas de compreensão das intenções de comunicação. E é nelas que o tradutor, como processador competente das intenções de um texto da língua de partida para a língua de chegada, se fundamenta habitualmente para a aplicação de determinadas soluções translatórias. Como resultado desta atitude interpretativa subjectiva e da consequente maior ou menor manipulação do texto traduzido, a tradução literária ora sofre desvios significativos ora, pelo contrário, promove valores autorais únicos. Apesar do valor único de cada texto literário e/ou de cada autor, e do facto de as obras literárias não serem produzidas especificamente para um leitor ou para um grupo de leitores em particular, o que é indubitável, em muitas das apreciações

consultadas, é que o leitor está efectivamente presente no pensamento do tradutor no momento de produção da sua tradução e desempenha um papel muito importante na modelação ou na apreciação final da obra traduzida. Hélio Osvaldo Alves no prefácio a *A Águia e a Toupeira,* de William Blake (*Cf.* Po-11), alude precisamente ao habitual papel do leitor como juiz das opções do tradutor. Esta atitude do tradutor que procura encontrar junto do leitor o conforto, ou, pelo contrário, a crítica para as opções de tradução assumidas, é a atitude mais comum à grande maioria das observações recolhidas. Os tradutores parecem colocar assim o trabalho desenvolvido nas mãos dos leitores e pedir-lhes um parecer favorável, assumindo eventuais diferenças de interpretação e pedindo desculpa antecipada por essas mesmas divergências. Nesse sentido, os tradutores habitualmente apontam o dedo aos artifícios do autor ou às diferenças entre as diferentes línguas e atribuem a esses elementos a responsabilidade pela ocorrência de eventuais incompreensões e divergências na interpretação, mas não deixam de salientar o seu próprio labor no sentido de evitarem desvarios impossíveis de corrigir.

7. Acerca de tudo...

Não se revelou uma tarefa fácil elaborar uma conclusão abrangente de todo o trabalho de recolha de dados e afirmações, em que se conseguisse englobar e sistematizar a grande quantidade de informações recolhidas. Tal como também foi relativamente difícil descortinar uma linha condutora inicial que permitisse o desenredar da meada em que se transformou o conjunto de comentários dispersos que se foram recolhendo. Como consequência de tudo isso, procurou conceder-se o maior realce possível às afirmações dos tradutores, enquadrando-as de forma simples numa linha de orientação inerente à produção de uma tradução. Apesar da dificuldade da tarefa e de ela estar naturalmente sujeita a diversas críticas, não se pode deixar de salientar, uma vez mais, que o valor desta investigação, se é que o tem, está precisamente nas afirmações dos tradutores, e naquilo que eles sentiram e expressaram acerca do seu próprio trabalho de tradução.

Apesar de tudo, é possível, na grande maioria das afirmações recolhidas, destacar aspectos fundamentais em função da frequência com que esses mesmos aspectos foram retratados pelos tradutores e em função da importância significativa que eles lhes atribuíram no desempenho da sua actividade. Entre tais elementos salientam-se, pela recorrência de menções: a motivação pessoal do tradutor para a execução de uma tradução; a formulação de cada tradutor de um conceito pessoal relativo à tradução; a importância

enorme que cada tradutor atribui às marcas autorais; as apreciações dos tradutores sobre a recepção dos leitores à obra traduzida.

Em relação à motivação do tradutor para a execução de um trabalho de tradução, verifica-se que ela assenta frequentemente em parâmetros de gosto e de convicções pessoais que determinam a escolha de determinado autor e que permitem uma atitude de maior disponibilidade e de maior empenho na tradução de uma obra. Assim, os tradutores afirmam que podem reproduzir mais fielmente as formas usadas pelo autor com o qual se identificam. Argumentam ainda que, dessa forma, conseguem atingir mais rapidamente e com maior exactidão as intenções desse mesmo autor. Por outro lado, apesar de os editores serem mencionados com uma certa regularidade e de a sua intervenção ser naturalmente decisiva na publicação das obras, os tradutores parecem preferir relegar a sua participação para um papel secundário. O mesmo se verifica em relação às opiniões de terceiros, cuja intervenção é mencionada como tendo servido simplesmente como ponto de partida para a tradução de uma obra e/ou de um autor. Nos comentários recolhidos os tradutores preferem, assim, ainda que por vezes sub-repticiamente, salientar a sua importância pessoal no desenvolvimento e no impulso concedidos à edição literária em Portugal e ao desenvolvimento do gosto literário nacional por determinados autores e/ou correntes literárias.

Quanto ao conceito de tradução desenvolvido e aplicado pelo tradutor ao trabalho executado ele varia bastante em função do tipo de texto. Quando se trata da tradução de um texto poético os tradutores expressam uma maior

liberdade de opções, que alegadamente justifica a alteração de alguns conteúdos e da forma do original. Apesar de na maioria dos casos não se verificar, alguns tradutores de textos poéticos parecem, por vezes, seguir propósitos de devaneio literário pessoal com versões inovadoras que reflectem apenas de passagem o original e que a ele recorrem como ponto de partida para uma criação pessoal. Na tradução dos textos em prosa, os tradutores mostram maior contenção na variedade de opções que adoptam, mantendo-se mais próximos do texto original. Talvez isso se verifique porque os constrangimentos de toda a ordem são menos pronunciados e porque as intenções dos autores conseguem ser melhor explanadas e percepcionadas nos textos em prosa do que nos outros tipos de texto. Os tradutores de textos dramáticos, por seu turno, são parcos em comentários acerca do conceito de tradução e preferem realçar a importância do texto como elemento gerador da representação, permitindo-se assim uma flexibilidade maior ou menor na tradução em função das intenções cénicas.

Para o processo de execução de uma tradução, e a avaliar pela frequência das referências que lhe são feitas, a importância das marcas autorais parece ser um factor decisivo na adopção das estratégias de tradução mais adequadas e na compreensão do texto original. É quase sempre com base nas indicações retiradas de aspectos como a pontuação, as peculiaridades linguísticas utilizadas, a inserção de determinados elementos de ordem cultural ou a forma do texto original, que os tradutores retiram ilações quanto ao espírito e às intenções do autor. Em muitos casos, esses factores

funcionam como regras que o texto a transpor impõe sobre o trabalho do tradutor. Todavia, há sempre um elemento subjectivo em avaliações que se pretendem o mais objectivas possível. Esse elemento é a capacidade de interpretação individual do próprio tradutor e o seu grau de precisão relativamente àquelas que supõe serem as intenções do autor. Na realidade, não será difícil constatar que em muitos casos os tradutores se interrogam sobre a exactidão dos seus julgamentos e que, em muitos outros, atribuem propósitos ao autor que até mesmo um leitor comum poderá considerar estranhos. Ou seja, a tradução assenta sobre um princípio necessariamente falível, que é o facto de ser uma interpretação do texto, o que inevitavelmente a sujeita às críticas e às apreciações divergentes de outros leitores, afinal, de outras interpretações. Como tal, as marcas autorais presentes no texto original, são interpretadas e reproduzidas pelo tradutor segundo uma perspectiva pessoal no texto traduzido.

A recepção dos leitores é outro dos factores recorrentemente citado nas considerações dos tradutores. Naturalmente que tal se verifica porque o texto literário tem receptores, ainda que eventualmente não imaginados ou especificados à partida, e que nele encontram sentidos dignos de consideração. O que é estranho nas observações de grande parte dos tradutores é o exagero da sua fixação no papel supostamente interventivo dos receptores e na necessidade que frequentemente expressam de apresentar no texto traduzido o que os leitores esperam encontrar. Mais, é frequente os tradutores acrescentarem à intenção de servir os leitores a capacidade de estes julgarem

a validade e a fidelidade da tradução relativamente ao texto original. É compreensível que os tradutores conscienciosos assumam as possíveis diferenças entre os textos traduzidos e os textos originais. Mas já não parece tão aceitável que, como intermediários qualificados, estejam constantemente a deixar à consideração de terceiros a avaliação de algo que efectivamente não conhecem na plenitude.

Na grande maioria dos casos constatou-se ainda que as opiniões expressas pelos tradutores não demonstram explicitamente o recurso a contextualizações teóricas determinantes para o seu esforço de tradução e que tivessem sido aplicadas ao trabalho executado. Ou seja, a maioria dos tradutores parece desempenhar a sua actividade sem manifestar preocupações significativas com o enquadramento teórico, eventualmente normativo ou simplesmente envolvente, que rege a sua actividade. Todavia, nos casos em que se descortinou uma qualquer referência a determinados conceitos teóricos constatou-se igualmente que os tradutores portugueses pautam o exercício da sua actividade pela actualização e identificação constantes relativamente a teorias contemporâneas. Por isso, e no que concerne a esta questão, pode concluir-se que, apesar de parecerem não regulamentar a sua actividade por parâmetros teóricos demasiado influentes na sua perspectiva pessoal do processo tradutório e no exercício da sua actividade, os tradutores portugueses só não aplicam tais regras de forma mais efectiva porque as entendem precisamente como parâmetros teóricos e não como regras definitivas, de aplicação prática em todas as situações. Se o processo teórico parece não

exercer uma influência determinante sobre os tradutores, isso talvez se fique a dever a uma preocupação mais apurada que os profissionais da tradução demonstram para com questões como as imposições editoriais ou as motivações pessoais para a execução de uma tradução. Apesar de tudo, intervenções como as de Jorge de Sena, de Vasco Graça Moura, de João Almeida Flor ou de Maria Teresa Alves (para citar apenas algumas das mais documentadas e extensas), demonstram que os tradutores também não descuram a formação pessoal na área teórica e chegam mesmo a dar um contributo significativo, resultante da muita experiência acumulada, na formulação de teorias aplicáveis ao exercício da actividade da tradução.

Numa perspectiva sumária do conjunto das opiniões recolhidas pode constatar-se que as afirmações dos tradutores acerca das preocupações que os atormentam e dos objectivos que procuram alcançar ao longo do processo de concretização de uma tradução giram em torno de um eixo fundamental – a fidelidade ao texto original e às intenções pressupostas do autor. Para obras diversas e para autores diferentes a técnica de tradução adoptada não é, nem poderia ser, semelhante a outras já adoptadas em outras obras e com outros autores. Porque em cada ocasião e para cada novo elemento torna-se necessária uma nova atitude e uma nova perspectiva que possa servir na medida adequada a superação de dificuldades que se diversificam em função de cada criador, de cada criação ou até mesmo de cada momento – temporal ou espacial – de criação.

Como consequência, o tradutor parece querer assumir uma atitude de invisibilidade perante a força e a capacidade criadora do autor. Mas, paradoxalmente, na medida em que salienta frequentemente a sua própria capacidade (re)criadora e se assume frontalmente como alguém capaz de reproduzir na língua para a qual traduz as ideias, a criatividade, a forma e todos os outros elementos que o autor utilizou no texto original, o tradutor acaba por anular, quase deliberadamente, a capa da invisibilidade. Naturalmente que devido à existência das barreiras interlinguísticas, reais ou fictícias, e à sua superação, mais ou menos bem conseguida, o tradutor acaba por sentir que tem todo o direito a valorizar a sua intervenção. Todavia, a atitude da invisibilidade que posteriormente é substituída, pode, em muitos casos, por um despudorado auto-elogio soar a falso, e servir para criar no leitor um sentimento de insegurança e desconfiança relativamente ao tradutor e ao seu poder e/ou capacidade de alterar a obra original.

Assim, o papel de escritores invisíveis alegadamente assumido por vários tradutores não pode ser definitivamente considerado como verosímil. Talvez devam antes rever-se no papel e nas palavras da personagem principal de Ralph Ellison, na sua obra, *Invisible Man*,

> *«I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fibre and liquids – and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me.»* (Ellison 1986: 7)

REFERÊNCIAS

ABREU, MÁRIO CÉSAR DE. 1987. «Prefácio» *in* George Bernard Shaw. *Pigmalião.* Tradução de Mário César de Abreu. Mem-Martins: Publicações Europa-América.

ALVES, HÉLIO OSVALDO. 1996. «Introdução» *in* William Blake. *A Águia e a Toupeira.* Selecção, tradução e notas de Hélio Osvaldo Alves. Guimarães: Pedra Formosa, Edições.

ALVES, MARIA TERESA. 1985. «Prefácio» *in* Nathanael West. *Miss Corações-Solitários; O Dia dos Gafanhotos.* Tradução de Maria Teresa Alves. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ANDRADE, EUGÉNIO DE. 1982. «Introdução» *in* Safo. *Poemas e Fragmentos de Safo.* Tradução de Eugénio de Andrade. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.

ANDRADE, MARIA PAULA GOUVEIA. 1991. *Da Autorização para Movimentação de Contas de Depósito à Ordem. Do Contrato de Tradução.* Porto: Elcla Editora.

ANDRESEN, SOPHIA DE MELLO BREYNER. 1987. «Prefácio» *in* William Shakespeare. *Hamlet.* Tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen. Porto: Lello & Irmão Editores.

BAKER, MONA. 1992. *In Other Words.* London/New York: Routledge.

BARAHONA, ANTÓNIO. 1996. «Prefácio» *in* Vyassa. *Poema do Senhor Bhagavad-Guitá.* Transcriação, Introdução, Notas e Glossário de António Barahona. Lisboa: Relógio d'Água.

BARBAS, HELENA. 1995. «Introdução» *in* John Donne. *Poemas Eróticos.* Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Assírio & Alvim.

BARRENTO, JOÃO. 1996. «Introdução» *in* Paul Celan. *Sete Rosas Mais Tarde.* Selecção, tradução e introdução de João Barrento e Yvette K. Centeno. Lisboa: Edições Cotovia.

BARROS, MANUEL CORRÊA DE. 1991. «Prefácio» *in* Elizabeth Barrett Browning. *Sonetos Portugueses.* Tradução de Manuel Corrêa de Barros. Lisboa: Relógio d'Água.

BARROS, MANUEL JOSÉ BOAVIDA DE OLIVEIRA. 1994. *Tradução e Direitos de Autor – Estudo.* Porto.

BARTHES, ROLAND. 1983. *O Prazer do Texto.* Tradução de Maria Margarida Barahona. Prefácio de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Edições 70.

BASSNETT, SUSAN. 1991. *Translation Studies.* London & New York: Routledge.

BELL, ROGER T. 1991. *Translation and Translating: Theory and Practice.* London: Longman.

BIGUENET, JOHN & RAINER SCHULTE (EDS.). 1989. *The Craft of Translation.* Chicago/London: The University of Chicago Press.

CARDIM, LUÍS. 1925. «Prefácio» *in* William Shakespeare. *A Tragédia de Júlio César.* Traduzida em verso e prosa, conforme o original, e anotada por Luís Cardim. Porto: «A Renascença Portuguesa».

CARVALHO, ARMANDO SILVA. s/d. «Prefácio» *in* Aimé Cesaire. *E os Cães Deixaram de Ladrar.* Tradução de Armando da Silva Carvalho. Lisboa: Diabril.

CENTENO, YVETTE K. 1996. «Introdução» *in* Paul Celan. *Sete Rosas Mais Tarde.* Selecção, tradução e introdução de João Barrento e Yvette K. Centeno. Lisboa: Edições Cotovia.

CESARINNY, MÁRIO. 1995. «Prefácio» *in* Jean-Arthur Rimbaud. *Iluminações. Uma Cerveja no Inferno.* Tradução de Mário Cesarinny. Lisboa: Assírio & Alvim.

CINTRA, LINDLEY & CELSO CUNHA. 1984. *Nova gramática do português contemporâneo.* Lisboa: Edições João Sá da Costa.

COELHO, JACINTO DO PRADO. 1976. *Ao Contrário de Penélope.* Venda Nova: Bertrand Editora.

COELHO, TEREZA. 1991. «Introdução» *in* Marguerite Duras. *O Amante da China do Norte.* Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Edição «Livros do Brasil».

CUNHA, GUALTER. 1995. «Introdução» *in* Ezra Pound. *Cathay.* Tradução de Gualter Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.

DUARTE, JOÃO FERREIRA & VALDEMAR AZEVEDO FERREIRA. 1987. «Introdução» *in* Christopher Marlowe. *A História Trágica da Vida e da Morte do Doutor Fausto*. Tradução, introdução e notas de João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. Lisboa: Editorial Inquérito.

ELLISON, RALPH. 1986. *Invisible Man.* Harmondsworth: Penguin Books.

FLOR, JOÃO DE ALMEIDA. 1985. «Prefácio» *in* T. S. Eliot. *A Canção de Amor de J. Alfred Prufrock.* Prefácio e tradução de João de Almeida Flor. Lisboa: Assírio & Alvim.

GUERREIRO, FERNANDO. 1981. «Prefácio» *in* Jean-Jacques Rousseau. *Ensaio sobre a Origem das Línguas.* Tradução de F. G. Lisboa: Editorial Estampa.

GOMES, GUILHERMINA A. GOMES. 1980. «Prefácio» *in* Louis Pergaud. *A Guerra dos Botões.* Tradução de Guilhermina A. Gomes. Cacém: Edições Ró.

GOMES, MANUEL JOÃO. 1978. «Prefácio» *in* Henry James. *O Altar dos Mortos e Outras Histórias Sobrenaturais.* Selecção, tradução e notas de Manuel João Gomes. Lisboa: Editorial Estampa.

GONÇALVES, DANIEL. 1965. «Introdução» *in* Lawrence Durrell e Henry Miller. *Correspondência.* Tradução de Daniel Gonçalves. Lisboa: Ulisseia.

GONÇALVES, DANIEL. 1988. «Introdução» *in* William Golding. *Ritos de passagem.* Tradução de Daniel Gonçalves. Lisboa: Difel.

GONÇALVES, DANIEL. 1991. «Notas do Tradutor» *in* Lawrence Durrell. *Baltasar.* Tradução de Daniel Gonçalves. Lisboa: Editora Ulisseia.

GONÇALVES, DANIEL. 1992. «Prefácio» *in* H. Rider Haggard. *As Minas de Salomão.* Tradução e notas de Daniel Gonçalves. Lisboa: Difel.

GUTT, ERNST-AUGUST. 1991. *Translation and Relevance.* Oxford UK/Cambridge USA: Blackwell.

HATIM, BASIL & IAN MASON. 1990. *Discourse and the Translator.* London and New York: Longman.

HOUSE, JULIANE. 1981. *A Model for Translation Quality Assessment.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

LEFEVERE, ANDRÉ. 1992. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame.* London/New York: Routledge.

LEFEVERE, ANDRÉ (ED.). 1992. *Translation / History / Culture.* London/New York: Routledge.

LEIRIA, MÁRIO HENRIQUE. s/d. «Prefácio» *in* Aldous Huxley. *Admirável Mundo Novo.* Tradução de Mário Henrique Leiria. Lisboa: Edição «Livros do Brasil».

LISTOPAD, JORGE. 1989. «Prefácio» *in* Bohumil Hrabal. *Eu que Servi o Rei de Inglaterra.* Tradução de Ludmila Dismanová e Mário Gomes. Porto: Edições Afrontamento.

LOURENÇO, EDUARDO. 1980. «Introdução» *in* Cleanth Brooks. *Crítica Literária: Breve História.* Tradução de Yvette Centeno e Armando de Morais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LOURENÇO, JORGE FAZENDA. 1991. «Prefácio» *in* Cummings, e. e. *XIX Poemas.* Selecção, tradução e notas de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Assírio & Alvim.

MARGARIDO, ALFREDO. 1989. «Prefácio» *in* James Joyce. *Retrato do Artista Quando Jovem.* Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Difel.

MELO, JORGE SILVA. 1973. «Prefácio» *in* Carlo Goldoni. *A Estalajadeira.* Tradução de Jorge Silva Melo. Lisboa: Editorial Estampa.

MONTEIRO, ADOLFO CASAIS. 1954. «Prefácio» *in* Ernest Hemingway. *O Adeus às Armas.* Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editora Ulisseia.

MONTEIRO, GEORGE. 1988. «Introdução» *in* Nathaniel Hawthorne. *A Letra Encarnada.* Tradução de Fernando Pessoa. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

MORAIS, ARMANDO DE. 1980. «Notas do Tradutor» *in* Cleanth Brooks. *Crítica Literária: Breve História.* Tradução de Yvette Centeno e Armando de Morais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MOURA, VASCO GRAÇA. 1987. «Prefácio» *in* William Shakespeare. *50 Sonetos de Shakespeare.* Tradução, introdução e notas de Vasco Graça Moura. Lisboa: Editorial Presença.

MOURA, VASCO GRAÇA. 1996. «Prefácio» *in* Dante Alighieri. *A Divina Comédia.* Tradução de Vasco Graça Moura. Venda Nova: Bertrand Editora.

MOURA, VASCO GRAÇA. 1997. «Introdução» *in Os Testamentos de François Villon e Algumas Baladas Mais.* Porto: Campo das Letras.

MOURÃO-FERREIRA, DAVID. 1972. «Prefácio» *in Imagens da Poesia Europeia: A Grécia-Roma. Os Séculos Obscuros.* Lisboa: Realizações Artis, Lda.

NASCIMENTO, AIRES A. (ED.). 1995. *Tradução. São Jerónimo: Carta a Pamáquio Sobre os Problemas da Tradução.* Introdução, revisão de edição e notas de Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Cosmos.

NEVES-PEDRO, ANTÓNIO. 1958. «Nota do Tradutor» *in* Norman Mailer. *Os Nus e os Mortos.* Tradução de António Neves-Pedro. Prefácio de José Cardoso Pires. Lisboa: Editora Ulisseia.

NEWMARK, PETER. 1988. *A Textbook of Translation.* London: Prentice Hall.

NEWMARK, PETER. 1991. *About Translation.* Clevedon: Multilingual Matters Ltd.

NEWMARK, PETER. 1993. *Paragraphs on Translation.* Clevedon: Multilingual Matters Ltd.

NOGUEIRA, LUÍS. 1982. «Introdução» *in* Lawrence Durrell. *Alexandria.* Antologia, tradução e apresentação de Luís Nogueira. Coimbra: Fenda Edições.

OLIVEIRA, CARLOS DE. 1966. «Prefácio» *in* Felix Cucurull. *Vida Terrena.* Tradução de António de Macedo com a colaboração de Carlos de Oliveira. Lisboa: Editora Ulisseia.

PALMA-FERREIRA, JOÃO. 1988. «Prefácio» *in* Francisco de Quevedo. *O Buscão.* Tradução e notas de João Palma-Ferreira. Lisboa: Edição «Livros do Brasil».

PEARLMAN, DANIEL & LUÍSA CAMPOS. 1983. «Prefácio» *in* Ezra Pound. *Do Caos à Ordem.* Tradução de Daniel Pearlman e Luísa Campos. Lisboa: Assírio & Alvim.

PEREIRA, MARIA HELENA DA ROCHA. 1982. «Introdução» *in* Safo. *Poemas e Fragmentos de Safo.* Tradução de Eugénio de Andrade. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.

PEREIRA, MIGUEL SERRAS. 1992. «Nota do Tradutor» *in* Louis Althusser. *O Futuro é Muito Tempo: Os Factos.* Tradução de Miguel Serras Pereira. Porto: Edições Asa.

PEREIRA, MIGUEL SERRAS. 1992. «Prefácio» *in* Oriana Fallaci. *INCHALLAH.* Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa. Publicações Dom Quixote.

PORTO, MANUELA. 1951. «Prefácio» *in* Virginia Woolf. *Virginia Woolf.* Selecção e tradução de Manuela Porto. Coimbra: Livraria Editora Atlântida.

PORTUGAL, JOSÉ BLANC DE. 1989. «Posfácio» *in* T. S. Eliot. *Assassínio na Catedral.* Tradução de José Blanc de Portugal. Lisboa: Edições Cotovia.

PORTUGAL, JOSÉ BLANC DE. 1990. «Posfácio» *in* T. S. Eliot. *Cocktail Party.* Tradução de José Blanc de Portugal. Lisboa: Edições Cotovia.

PRIETO, MARINA B. L. PRIETO. 1961. «Prefácio» *in* George Bernard Shaw. *Pigmalião.* Tradução de Marina B. L. Prieto. Coimbra: s/ed.

QUINTELA, PAULO. 1945. «Prefácio» *in* Hölderlin. *Poemas.* Prefácio, selecção, tradução, notas e comentários de Paulo Quintela. Lisboa: Instituto de Cultura Alemã de Lisboa.

QUINTELA, PAULO. 1958. «Prefácio» *in* J. W. Goethe. *Poemas.* Antologia, versão portuguesa, notas e comentários de Paulo Quintela. 2ª Edição corrigida e ampliada. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.

QUINTELA, PAULO. 1975. «Prefácio» *in* Bertolt Brecht. *Poemas e Canções.* Selecção e versão portuguesa de Paulo Quintela. Coimbra: Livraria Almedina.

QUINTELA, PAULO. 1987. «Prefácio» *in* J. W. Goethe. *Fausto.* Tradução de Agostinho d'Ornellas. Lisboa: Relógio d'Água.

REBELO, LUÍS DE SOUSA. 1960. «Prefácio» *in* William Faulkner. *O Som e a Fúria.* Tradução de Mário Henriques Leiria e H. Santos Carvalho. Revisão de Luís de Sousa Rebelo. Lisboa: Portugália Editora.

REIS, CARLOS. 1981. *Técnicas de Análise Textual.* Coimbra: Livraria Almedina.

REIS, CARLOS. 1995. *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários.* Coimbra: Almedina.

SANTOS, A. NOGUEIRA. 1980. «Prefácio» *in* Ifor Evans. *História da Literatura Inglesa.* Tradução e notas de A. Nogueira Santos. Lisboa: Edições 70.

SARAIVA, ARNALDO. 1996. *Fernando Pessoa Poeta-Tradutor de Poetas.* Porto: Lello Editores.

SENA, JORGE DE. 1956. «Prefácio» *in* Ernest Hemingway. *O Velho e o Mar.* Tradução de Jorge de Sena. Lisboa: Edição «Livros do Brasil».

SENA, JORGE DE. 1960. «Prefácio» *in* William Faulkner. *Palmeiras Bravas.* Tradução de Jorge de Sena. Lisboa: Portugália Editora.

SENA, JORGE DE. 1974. «Prefácio» *in* Fernando Pessoa. *Poemas ingleses de Fernando Pessoa.* Traduções, variantes e notas de Jorge de Sena, e traduções também de Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal. Lisboa: Edições Ática.

SENA, JORGE DE. 1978. «Prefácio» *in 80 Poemas de Emily Dickinson.* Tradução e apresentação de Jorge de Sena. Lisboa: Edições 70.

SENA, JORGE DE. 1994. «Prefácio» *in Poesia do Século XX. De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo.* Antologia, tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena. Coimbra: Fora do Texto.

SENA, JORGE DE. 1996. «Prefácio» *in* Ernest Hemingway. *O Sol Nasce Sempre (Fiesta).* Tradução de Jorge de Sena. Lisboa: Edição «Livros do Brasil».

SENA, MÉCIA DE. 1988. «Introdução» *in* Molière. *Casado à Força.* Tradução de Jorge de Sena. Lisboa: Edições Cotovia.

SÉRGIO, ANTÓNIO. 1965. «Prefácio» *in* Jorge Berkeley. *Três Diálogos. Entre Hilas e Filonous em Oposição aos Cépticos e Ateus.* Tradução e notas de António Sérgio. Coimbra: Atlântida.

SILVA, VÍTOR AGUIAR E. 1984. *Teoria da Literatura.* Coimbra: Livraria Almedina.

SILVEIRA, LAUREANO. 1993. «Prefácio» *in* W. B. Yeats. *Os Pássaros Brancos e Outros Poemas.* Tradução de Maria de Lourdes Guimarães e Laureano Silveira. Lisboa: Relógio d'Água.

SIMÕES, JOÃO GASPAR. 1942. «Prefácio» *in Contos Ingleses.* Traduzidos do inglês e seleccionados por João Gaspar Simões. Lisboa: Edições «Sírius».

TAMEN, MIGUEL. 1991. «Prefácio» *in* Harold Bloom. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia.* Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia.

VENUTI, LAWRENCE (ED.). 1992. *Rethinking Translation.* London/New York: Routledge.

VENUTI, LAWRENCE. 1995. *The Translator's Invisibility.* London/New York: Routledge.

VERMEER, HANS. 1994. *Translation Today: Old and New Problems.* in *Translation Studies: An Interdiscipline.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

VIEIRA, JOSÉ LUANDINO. 1994. «Prefácio» *in* Anthony Burgess. *A Laranja Mecânica.* Tradução de José Luandino Vieira. Lisboa: Edições 70.

VLADOVA, ILIANA. 1993. "Historical Distance" *in* PALMA ZLATEVA (ED.). 1993. *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives.* London & New York: Routledge.

WEAVER, WILLIAM. 1989. "The Process of Translation" *in* John Biguenet & Rainer Schulte (eds.). *The Craft of Translation.* Chicago & London: The University of Chicago Press.