

## A tradução literária no diálogo entre culturas e literaturas

Iulia Leonárdovna Oboliénskaia<sup>1</sup>

Tradução e revisão de Denise Sales<sup>2</sup> e Rodrigo Garay<sup>3</sup>

*Sobre o papel da tradução no diálogo entre culturas. – A literatura traduzida como parte da história da literatura e cultura nacionais. – Os destinos das obras traduzidas. – A obra literária, o texto original e o texto traduzido. – Fronteiras e possibilidades da tradução. – O processo de tradução como comunicação estética interlinguística. – A interpretação feita pelo tradutor no contexto da época da criação do original*

As inter-relações culturais e literárias entre os povos são dialógicas por natureza, mas o diálogo entre culturas pressupõe a participação de camadas mais ou menos amplas de comunidades linguístico-culturais e, por isso, ele não é possível sem a tradução; exatamente em traduções, as obras-primas da literatura universal foram lidas por um número muito maior de leitores no mundo todo do que o original em sua pátria. A literatura russa tornou-se um bem da cultura mundial graças, principalmente, a traduções; a maioria dos leitores e fãs dos escritores russos além das fronteiras da Rússia os conhece apenas através das traduções de suas obras. No século XIX, principalmente a partir de traduções das obras dos clássicos russos, os leitores estrangeiros extraíram as

<sup>1</sup> Coordenadora e professora do Setor de Línguas Ibero-Românicas da Universidade Estatal de Moscou. Tradutora e pesquisadora em tradução, autora dos livros *Художественный перевод и межкультурная коммуникация* [Khudojestviennyi perevod i mejkulturnaia kommunikatsia; A tradução literária e a comunicação intercultural] e *Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русской классической литературы XIX в. в Испании и Латинской Америке* [Dialog kultur i dialektika perevoda. Sudby proizvedeni russkoi klassichieskoi literatury XIX v. v Ispanii i Latinskoi Amerike; O diálogo entre culturas e a dialética da tradução. O destino das obras da literatura russa do século XIX na Espanha e na América Latina].

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Línguas Modernas do Instituto de Letras, UFRGS.

<sup>3</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da UFRGS.

primeiras informações sobre uma Rússia distante e exótica, antes ignorada. Na consciência dos leitores, o conteúdo dos textos da cultura nacional do outro era assimilado, aproveitado e invariavelmente apreciado como o harmonioso “espírito de uma época”, uma vez que os leitores, surpresos, encontravam, naqueles novos heróis e situações, algo que correspondia à sua própria percepção de mundo, e as obras, em si, respondiam exatamente às questões que mais os inquietavam naquele momento.

Ao se tornarem parte de uma literatura nacional, as obras traduzidas possibilitam o enriquecimento e o desenvolvimento dessa literatura e, por outro lado, é, em grande parte, graças a traduções que ocorre a disseminação de gêneros e estilos literários, de procedimentos artísticos etc. Desse modo, apesar do esforço das literaturas nacionais na busca da autoidentificação e da conservação da própria originalidade, ocorre entre elas uma proximidade, que, em certa medida, predetermina o caráter unificado do processo literário em países cujos contatos culturais têm longa tradição.

Assim, graças a traduções, a literatura russa tornou-se, no século XIX, um bem da cultura mundial, compondo o tesouro universal, que não consiste, de maneira alguma, em um repositório de objetos estáticos, de textos de cultura invariáveis, criados de uma vez por todas e para sempre. Os textos de cultura não só possuem a capacidade de dar vida a novos textos, como também vivem, eles próprios, eternamente, enriquecendo-se a todo tempo com novas ideias. A existência do texto de cultura apresenta-se como um processo dinâmico, no qual textos, autores e destinatários se encontram em uma infinita inter-relação dialética. A literatura russa do século XIX, que, em grande medida, determinou o rumo do desenvolvimento da literatura mundial no século XX, com certeza teria sido outro caso não tivesse se alimentado da herança artística de outras épocas e de outras culturas nacionais. A propósito, a influência da obra de escritores ingleses, alemães, franceses e espanhóis sobre a literatura e sobre os escritores russos mostrou-se não apenas diferente daquela ocorrida nos seus países de origem, mas, em parte, até muito mais forte.

É preciso considerar também que, entre textos de cultura, acontece uma “relação reversa”, que torna possível a influência mediatizada sobre a própria cultura. O mundo literário de Cervantes, por exemplo, assimilado artisticamente e revelado de modo novo na obra de escritores russos como Nikolai Vassilievitch Gógol, Ivan Serguêievitch Turguêniev e Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski, chega à Europa no limiar dos séculos XIX e XX e, em uma “luz refletida”, retorna à Espanha já na tradução das obras dos escritores russos citados, que, pela primeira vez, observaram, na obra imortal de Cervantes, aspectos anteriormente negligenciados ou, pelo menos, não tão valorizados na própria pátria. Pode-se concluir, com bastante segurança, que graças, em grande parte, aos escritores russos que descobriram uma nova e profunda concepção do donquixotismo

como atitude e filosofia de vida, ele ainda hoje exerce influência sobre a literatura e a vida espiritual do mundo e, inclusive, da Espanha.

Portanto, a tradução não é simplesmente uma nova interpretação do original. Ela dá ao texto original uma nova medida, introduz esse texto em outro sistema cultural, no qual existem outras orientações e “eixos de coordenadas”, e a própria tradução adquire, nesse novo sistema de coordenadas, uma vida completamente independente, nem sempre parecida com a vida do original.

A cultura, e também a língua, é, antes de tudo, um fenômeno social, é uma das forças de socialização do ser humano, e a sua natureza comunicativa manifesta-se em todos os seus acontecimentos ou manifestações. Pode-se apresentar a história da cultura como um processo de conservação e multiplicação de textos (manifestações) culturais em função da assimilação, comparação, aceitação ou não aceitação desses textos por determinada pessoa ou pela sociedade como um todo; além disso, pode-se falar em observação ou rejeição de textos de cultura somente nos limites de épocas concretas e fronteiras geográficas, pois o contexto do autêntico texto de cultura não pode ser enquadrado em molduras temporais (a época de sua criação) ou espaciais (determinada cultura nacional); o texto sempre se inscreve no contexto da cultura mundial, da cultura da humanidade.

As obras da literatura ficcional são parte importantíssima da cultura e, talvez sejam elas, principalmente, obras que não podem ser examinadas fora do contexto da cultura mundial; apenas esse contexto permite revelar toda a profundidade do pensamento da obra literária, permite conceder-lhe a possibilidade de uma vida eterna sempre nova. “[...] uma obra de literatura”, escreveu M. M. Bakhtin, “se revela, antes de tudo, na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época: sua plenitude só se revela *no grande tempo*”<sup>4</sup>. Entretanto, a cultura de uma época, e qualquer cultura nacional, não pode ser examinada em toda a sua plenitude e totalidade como algo fechado e congelado, “a unidade de uma cultura, é uma unidade *aberta*”<sup>5</sup>. Por um lado, o caráter aberto da unidade da cultura nacional é a garantia de seu enriquecimento; por outro lado, ela se fundamenta também na própria natureza da arte, em cuja base está o desejo e a esperança do ser humano de descobrir mundos inexplorados ou de criar um mundo próprio, de entender a realidade que o cerca e de dar respostas próprias às questões que o inquietam. Além disso, os próprios textos de cultura interagem entre si, se enriquecem mutuamente, refletem choques de pontos de vista intercomplementares ou interexcludentes a respeito do mundo, choques de concepções e noções, ou seja, estabelecem relações dialógicas no interior da cultura.

4 Bakhtin, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 364.

5 *Ibidem*.

A história da cultura pode ser apresentada também como diálogo, do qual participam, de um lado, os criadores e as realidades assimiladas por eles e, de outro, os textos de cultura e os seus destinatários. Esse diálogo exclui a própria possibilidade de consumo da cultura por indivíduos passivos, pois os processos de criação e de recepção do texto de cultura são sempre criativos e ativos, fundamentados em relações dialógicas, caracterizados, em princípio, por um caráter incompleto e aberto. Por isso, o texto de cultura, criado por alguém, acaba por criar o seu próprio criador e também o seu receptor.

Além disso, ao recebermos um texto de uma cultura estrangeira, involuntariamente nós o comparamos com a nossa própria experiência, nós o enriquecemos com novos sentidos, dando-lhe, dessa forma, uma vida nova em um tempo e espaço novos. “A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade [...] aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo*, que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos respostas a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundidades do sentido.”<sup>6</sup>

Trata-se aqui de diálogos e influências “locais” da cultura do outro sobre cabeças e almas de indivíduos concretos, ou seja, sobre todos nós, leitores do original e da tradução, tradutores e críticos, pesquisadores de literatura, redatores e editores. Nesse contexto, o conteúdo de um texto concreto reflete-se em nossa consciência na forma de sua projeção no momento concreto de nosso estado emocional e psicológico, fundamentado em numerosos fatores, entre os quais o mais importante é o contexto no qual se “inscreve” o texto da cultura do outro: o contexto histórico, cultural, social, político etc. Em essência, o Tempo é que lê o texto artístico, é ele que determina o resultado do contato cultural.

Esse diálogo entre culturas não deixa de lado nem os pesquisadores da literatura traduzida, que pertencem a seu próprio tempo e representam, acima de tudo, a própria cultura nacional: apoiando-se em determinada tradição cultural, o próprio pesquisador torna-se participante do diálogo e, em certa medida, parte integrante do objeto observado. Ele transfere a sua própria experiência ao objeto de estudo; os critérios de sua avaliação refletem as suas noções de ideal estético, a sua postura de vida. Por isso, é bastante natural que raramente haja coincidência entre as conclusões tiradas, de um lado, por críticos e historiadores da tradução e da literatura e por leitores comuns, que avaliam as obras traduzidas “a partir do interior” da cultura receptora, e, de outro lado, por pesquisadores da história da tradução, “a partir de fora” (representantes da cultura

<sup>6</sup> Ibidem, p. 366.

assimilada, por exemplo). E também por essa razão se mostram tão complexas a busca de critérios de avaliação de determinada tradução e a compreensão do papel e significado, na história da tradução, das obras de determinado escritor e, às vezes, também da literatura nacional como um todo.

É difícil avaliar de modo novo o papel da tradução literária no diálogo entre culturas, na troca de valores culturais e espirituais. Há mais de dois mil anos, as culturas não só traduzem textos de outras culturas; depois de assimilar esses textos, elas traduzem a cultura do outro na sua própria língua. Com a invenção da imprensa, a tradução de textos literários tornou-se, essencialmente, o principal recurso internacional da comunicação de massa, pois as tiragens de edições estrangeiras das grandes obras da literatura geralmente ultrapassam significativamente a tiragem do original.

O tradutor e historiador de literatura V. V. Rakhmanov<sup>7</sup>, já em 1933, analisando o destino de obras de autores russos na Espanha, comentava que a “literatura traduzida atinge massas de leitores, leva-os a um novo círculo de interesses, estimula neles novos gostos, ensina-lhes novos procedimentos estilísticos, novos meios de atuação artística. Valieri Iakovlievitch Briússov (1873-1924), destacado poeta russo do ‘Século de Prata’, no prefácio à edição de suas traduções (1924) de Edgar Allan Poe, expressou-se categoricamente: ‘Há muito foi comprovado definitivamente que os escritores estrangeiros só em traduções exercem verdadeira influência sobre a literatura’”.

Se considerarmos a história da literatura em um sentido amplo, ou seja, como a história do pensamento sociofilosófico nacional consolidado na palavra, história essa que reflete a visão de mundo linguístico-conceitual nacional, e considerarmos também as particularidades da consciência religiosa e poética popular, chegaremos à conclusão de que a literatura traduzida desempenha um papel importantíssimo na interação entre culturas e línguas, principalmente nos momentos críticos do desenvolvimento das culturas nacionais. A história das traduções realmente permite acompanhar o desenvolvimento da língua e da literatura nacionais; entretanto, mais importante ainda é o fato de que a literatura traduzida, ao refletir as demandas e o nível de desenvolvimento da sociedade no momento da criação da tradução, sempre soluciona questões colocadas pela literatura para cuja língua se traduz e torna-se parte indissociável da história da literatura e da cultura nacional como um todo.

O poeta alemão Johannes Robert Becher (1891-1958) afirmava que “é indispensável uma literatura nacional significativa sem uma boa literatura traduzida. A presença de uma cultura de tradução de alto nível possibilita o crescimento da literatura nacional e a definição do próprio caráter nacional dessa

<sup>7</sup> Artigo publicado na revista *Язык и Литература* [iazyk i literatura; língua e literatura], n. V, Leningrado, 1933, p. 330-342.

literatura”<sup>8</sup>. O famoso escritor latino-americano Jorge Luis Borges, ele próprio tradutor de várias línguas para o espanhol, também considerava que, através da tradução, é possível elaborar imagens e cânones da literatura nacional; ele via a própria tradução como uma forma de criação de cultura e enriquecimento da língua. O surgimento e o desenvolvimento das literaturas nacionais da América Latina podem servir de confirmação da propriedade dessas observações<sup>9</sup>.

Grandes escritores russos, como Aleksandr Serguéivitch Púchkin (1799-1837), Mikhail Iúrievitch Liérmontov (1814-1841), Liev Nikoláievitch Tolstói (1828-1910), Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881), ocuparam-se de traduções, considerando-as como um tipo específico de “exercício literário”. Com muita frequência, principalmente no caso da poesia, essas traduções ou obras *inspiradas* no original transformaram-se em obras-primas autorais originais. É o caso de 1) “Iz Goethe”<sup>10</sup> na tradução de Liérmontov e 2) Parny<sup>11</sup> na interpretação de Púchkin – as duas obras adquiriram valor estético próprio. Do mesmo modo, traduções de clássicos em prosa com frequência refletiam mais plenamente a individualidade do tradutor do que a do autor do original. São assim, por exemplo, as traduções feitas por Tolstói de trechos de *A sentimental Journey through France and Italy*<sup>12</sup>, de Lawrence Stern, e de *Le port*, de Guy de Maupassant (“Francoise”<sup>13</sup>, na tradução de Tolstói) ou de *Eugénie Grandet*, de Honoré de Balzac, na tradução de Dostoiévski.

O estudo da história das traduções ajuda a determinar o papel e o lugar, na cultura receptora, de textos de culturas de outras nacionalidades. Todas as traduções sempre refletem, em determinada medida, o estado da língua nacional e as paixões literárias e artísticas de uma sociedade em determinada etapa de seu desenvolvimento, e, assim, ajudam a compor o quadro da vida espiritual e intelectual dessa sociedade. A história das traduções é indissociável da história da língua e da cultura como um todo e, portanto, ela não pode se limitar à descrição de etapas e métodos de tradução, à caracterização e avaliação das próprias traduções ou à determinação das escolas de tradução e da atividade de determinados tradutores.

Além disso, a própria literatura traduzida, que se apresenta de modo seriado, ou seja, em uma série de interpretações de um mesmo original, e não admite a

8 Becher, J. R. В защите поэзии [V zaschitu poezii; Em defesa da poesia]. Moscou, 1959, p. 63.  
 9 Em entrevistas e textos, o próprio Borges mais de uma vez indicou que a sua própria cultura se fundamentava em traduções. Mais detalhes sobre as opiniões frequentemente paradoxais de L. Borges a respeito da tradução (por exemplo, a opinião de que o original pode “não ser fiel à tradução”), encontram-se nos artigos “Sobre el doblaje”, “El enigma de Edward Fitzgerald”, “Las versiones homéricas” e também em “Un ensayo autobiográfico” e em muitos de seus contos.  
 10 Em russo, “Из Гете” [Iz Gete]. Tradução (1840) do poema “Ein gleiches” (1780).  
 11 Évariste Désiré de Forges, visconde de Parny (1753-1814). Poeta francês.  
 12 Em russo, *Сентиментальное путешествие* [Sentimentalnoe putechestvie].  
 13 Em russo, “Франсуаз” [Francoise].

possibilidade da criação de uma tradução definitiva, presta-se, da melhor maneira possível, a representações do diálogo entre o criador do original e o criador da tradução e das relações dialógicas entre o original imutável e ímpar (no sentido de sua completude e valorização como obra do discurso) e as respostas em constante mutação suscitadas por ele, ou seja, as traduções, baseadas na personalidade do tradutor e em um contexto histórico-cultural concreto.

Seria um engodo ou, no mínimo, uma simplificação apresentar a história das traduções como um processo progressivo, em que as traduções seriam multiplicadas e aperfeiçoadas e em que cada tradução subsequente se apresentaria como melhor do que a anterior, ao mesmo tempo em que um maior número de traduções automaticamente garantiria melhor qualidade. A tradução torna-se um fato da cultura receptora que reflete a especificidade da situação histórico-cultural concreta do país. As qualidades e defeitos de uma tradução dependem tanto da tradição literária e tradutória do país, quanto da tradição da recepção e da valorização do texto traduzido e ainda da “moda literária” (se consideramos esse conceito como preferências estéticas dominantes que regulam, além do que já foi citado, a definição do “bom gosto”) e, finalmente, das capacidades do próprio tradutor.

No cenário cultural, o surgimento de uma nova tradução está longe de significar o desaparecimento da anterior; via de regra, as novas traduções não substituem nem suplantam as antecessoras, mas sim coexistem com elas; aliás, as traduções antecedentes, além de afetarem aquelas que as sucedem, também formam leitores, definem gostos e hábitos literários. Devemos lembrar ainda que o papel e o grau de influência de uma tradução sobre as posteriores não é diretamente proporcional à sua qualidade. Não é fácil para críticos, nem para leitores, abandonar uma visão familiar e querida de certa obra literária; é provável que eles não aceitem um novo Cervantes, Flaubert, Dickens ou Gabriel García Márquez; o costume ou a nostalgia em relação a representações anteriores (da época da infância ou da juventude) de determinado autor e o conhecido conservadorismo dos leitores costumam corroborar a iniciativa das editoras de publicar traduções já “aplaudidas”; nesse aspecto, questões econômicas não ficam em último lugar nas considerações editoriais. Convém observar ainda que traduções posteriores nem sempre se mostram melhores do que as anteriores em termos de qualidade.

O conflito e a complexa interação entre as posições de tradutores, editores e leitores, que inevitavelmente atualizam e, ao mesmo tempo, limitam o sentido do original, sempre se refletem no caráter e na qualidade da nova tradução ou na decisão de publicar uma tradução já existente. Com muita frequência, portanto, traduções mais recentes, inclusive quando revelam algum sentido novo do original, são apenas interpretações contemporâneas à sua época, não são necessariamente nem mais completas, nem mais profundas, mas somente mais caracte-

terísticas de determinada época. Sendo assim, a tradução está condenada a uma vida curta, ainda que brilhante, em comparação com a vida eterna do original.

A história das traduções, inscrita na história da cultura nacional, corresponde plenamente às etapas básicas do desenvolvimento desta última, concretiza-se em dado momento histórico da política sociocultural também como prioridade estética de uma época. A história das traduções apresenta-se como forma de desenvolvimento de um diálogo aberto entre culturas capaz de criar a possibilidade de “documentação” desse diálogo, de reprodução do seu conteúdo em réplicas isoladas – as traduções –, de avaliar o papel de cada um dos participantes e intermediários. A existência ou não de certa demanda por um texto em determinada época histórica, em determinada nação ou por certas pessoas está longe de ser casual. Sendo assim, na história das traduções, ainda que possam parecer fortuitos, os fatos são, via de regra, regidos por leis e estão subordinados a uma lógica; em nosso modo de ver, também os modelos de aculturação, ou seja, os rumos e as particularidades da penetração da obra de um autor estrangeiro ou de toda uma literatura estrangeira em uma cultura de outra língua regem-se por leis específicas.

Os textos de cultura são assimilados durante toda a história da sua recepção e incorporação a culturas de outras nacionalidades. E esse processo não está ligado, necessária e unicamente, à história de suas traduções para a língua da cultura receptora. Igualmente importante é o fato de que a aculturação pode acontecer através da ativa mediação linguística e cultural de uma “terceira parte”, que apresenta à “parte interessada” os textos desconhecidos, na forma de traduções na sua língua nacional e com avaliações de sua própria crítica, ou seja, essencialmente, com o reflexo do texto original no espelho da sua própria cultura e da sua própria visão linguística do mundo<sup>14</sup>.

O destino da obra literária é tão singular quanto o destino do ser humano. A tradução para outra língua torna-se não apenas uma virada no destino do original, mas também lhe dá outra vida em uma nova fisionomia linguística. As traduções, convivendo com o original em vários contextos culturais, vencem o tempo e o espaço. Elas dão à obra literária a possibilidade de adquirir uma quantidade infinita de novas vidas. Além disso, o destino da obra em sua própria pátria geralmente não se parece com o destino de suas traduções. Muitos ficariam surpresos em saber que os artigos de Liev Nikoláievitch Tolstói “Em que consiste a minha fé?”<sup>15</sup> e “O reino de Deus está dentro de vós”<sup>16</sup>, que influenciaram tão

14 Sobre o papel da mediação francesa e alemã e das traduções “indiretas”, veja Obolenskaia, Ju. L. “Художественный перевод и межкультурная коммуникация” [Khudojestviennyi perevod i mejkulturnaia kommunikatsia; A tradução literária e a comunicação intercultural]. Moscou, 2014, 4ª ed.

15 No original: “В чём моя вера” [V tchiom moiá viera].

16 No original: “Царство Божие внутри вас” [Tsarstvo Bojje vnutri vas].

fortemente a visão de mundo dos leitores das décadas de 1920 a 40 no Velho e no Novo Mundo, não são muito conhecidos do grande público russo.

Então isso quer dizer que o destino da obra traduzida depende mais da consonância com a época e com as tradições da cultura receptora do que com o talento e o esforço do tradutor? Por que será que algumas obras, depois de traduzidas, entram na cultura da outra língua, ocupando solidamente o seu espaço, de modo que as traduções subsequentes apenas confirmam que elas são atuais e imprescindíveis para os leitores, enquanto traduções de outras obras, não de menor qualidade, com o tempo transformam-se em objetos de museu, que interessam de fato apenas a especialistas?

Sabe-se que as obras de qualquer escritor estrangeiro podem ser “exportadas” para culturas receptoras ou até “impostas” a essas culturas. De que depende a sua penetração no novo solo? O que faz com que elas se tornem próprias do novo leitor, compreendidas por ele e necessárias a ele? De que modo elas podem influenciar o desenvolvimento da literatura nacional e a vida intelectual de seus mediadores culturais?

Boris Mikháilovitch Eikhenbaum (1886-1959), um dos líderes da “escola formalista” russa afirmava que “não ocorre nenhuma influência, no verdadeiro sentido dessa palavra, pois o autor estrangeiro é enxertado em outro solo a convite e não por vontade própria. A questão limita-se à assimilação de alguns procedimentos, cuja necessidade já é sentida por movimentos literários locais, ou à adoção de um material necessário”<sup>17</sup>. Nessa afirmação, sem dúvida questionável e indiscutivelmente polêmica – esta foi uma das réplicas de Eikhenbaum ao historiador da literatura Víktor Maksímovitch Jirmunski (1891-1971), em suas discussões a respeito da ação e influência de escritores estrangeiros sobre os russos, em particular, sobre Púchkin e Liérmontov, e a respeito do caráter da inter-relação entre as literaturas nacionais –, é importante a certeza constatação de Eikhenbaum de que a influência do autor estrangeiro só é possível quando o movimento literário nacional e a sociedade como um todo estão preparados para a recepção de uma nova problemática; quando sente necessidade de reformulação, a literatura nacional busca novos temas, procedimentos e métodos. Aliás, a reflexão de Eikhenbaum sobre o fato de que “em qualquer literatura, surge periodicamente a necessidade de materiais de outros, que passam a ser vertidos no leito do rio nacional” (Eikhenbaum, op. cit.:167) não se contrapõe nem um pouco a este trecho de Jirmunski: “Nenhuma grande literatura se desenvolveu fora da interação viva e criativa com literaturas de outros povos”.

Em essência, devemos falar não da influência de determinado mundo literário sobre outro, mas da interação entre eles. Essa interação pode aconte-

17 Eikhenbaum, B. M. *O literature* [O literatura; Sobre literatura]. 1987, p. 161, 162.

cer no momento de um contato direto ou indireto (mediado) entre culturas, começando sempre pelo contato de um indivíduo isolado com determinado texto de cultura. Justamente por essa razão é fácil acompanhar a influência de um autor sobre a literatura ou a cultura receptora nos primeiros anos, ou décadas, de contato com a sua criação. No momento do primeiro contato direto com um texto de cultura até então desconhecido, manifesta-se plenamente o princípio construtivo desse texto, que altera a representação cultural da sociedade e do indivíduo a respeito de algo já conhecido ou então abre um novo mundo de imagens e pensamentos. Esse novo mundo, uma vez compreendido e assimilado por outro artista, ganha nova interpretação e, naturalmente, sofre alterações muito significativas. Dessa forma, os textos de cultura, que apresentam um tipo específico de modelo da realidade a partir da posição da sua própria cultura – tese do estruturalista russo Iúri Mikháilovitch Lotman (1922-1993) –, na interação com a consciência criadora de um indivíduo de outra cultura, concretiza a sua qualidade básica, ou seja, a “construtividade”, que complementa ou modifica a visão de mundo dos representantes da cultura que recebem esses textos.

A partir daí, o texto da outra cultura torna-se patrimônio de uso cultural nacional e, portanto, na literatura nacional, é mais difícil encontrar sinais externos de semelhança. No entanto, isso não significa que a influência da obra assimilada desapareceu ou perdeu força; na verdade, a interação entre as culturas simplesmente leva à criação de um novo sistema de coordenadas culturais, ou, mais precisamente, a uma unidade de fatos de cultura interfundamentados, diante da qual cada novo texto de cultura (traduzido ou original) torna-se consequência daqueles já existentes e, ao mesmo tempo, estímulo para a criação de novos. E todos eles, em conjunto, formam a visão de mundo daquela cultura, refletida na obra de cada artista nacional.

Seria ingenuidade determinar o grau de influência de *Dom Quixote* sobre determinado escritor russo do século XX, buscando, por exemplo, semelhanças nos traços de caráter e comportamento dos personagens, pois todo o conteúdo artístico-ideativo da obra espanhola tornou-se também parte fundamental do mundo da cultura russa e do quadro geral do mundo, assim como aconteceu com o conteúdo de *Guerra e paz* ou de *Hamlet*. Consequentemente, é preciso examinar os problemas da influência de um autor estrangeiro ou de determinado texto de cultura no plano da interação entre as culturas. Nesse contexto, adquire significado especial o estudo do caráter e das particularidades dessa interação, em especial, das particularidades da “radicação” da criação de um autor concreto ou de uma obra em um novo solo, pois, de forma significativa, é disso que depende o seu papel na cultura receptora.

O pensamento de Boris Eikhenbaum sobre a inclusão do autor estrangeiro na cultura nacional “a convite” e não “por vontade própria” tem importância

também para a avaliação correta do papel dos popularizadores da literatura russa no Ocidente. É amplamente conhecido e altamente reconhecido o papel de propagandista desempenhado por Turguêniev, Prosper Mérimée, Melchior de Vogüé, Alexandre Dumas e outros literatos russos e estrangeiros na atividade de divulgação da literatura russa na Europa<sup>18</sup>. Entretanto, a “ausência de demanda” de obras de alguns escritores russos não pode ser explicada pela “propaganda” ruim de sua obra ou pela falta de atenção de tradutores e editores. Infelizmente, até os dias de hoje, os leitores de língua espanhola praticamente não conhecem as obras da maioria dos russos, como Liermontov e outros escritores destacados do século XIX, a saber, Ivan Aleksándrovitch Gontcharov (1812-1891), Mikhail Evgráfovitch Saltykov-Schedrin, Aleksandr Nikoláievitch Ostróvski (1823-1886), Nikolai Semiônovitch Leskov (1831-1895) e também muitos escritores do século XX. Convém ressaltar que o resultado da atividade dos propagandistas da literatura russa no Ocidente sempre dependeu diretamente da sua capacidade de compreender e antecipar as questões sociais e culturais dos leitores estrangeiros.

É claro que apenas uma análise ampla da história da cultura nacional pode determinar os motivos da gradual diminuição da popularidade do escritor russo mais amado na Espanha e na América Latina no século XIX – Ivan Serguêievitch Turguêniev – ou o menosprezo com que foi tratada a obra de Dostoiévski até os anos 30 do século XX. É preciso analisar e comparar uma série de fatores que fundamentam as particularidades do destino de determinado texto de cultura no solo de outra língua e, mais precisamente, na consciência do leitor educado em determinada tradição cultural, sempre representante de sua época, inseparável da visão de mundo que lhe permite a própria língua.

A demanda da obra de outra cultura baseia-se, antes de tudo, na capacidade dessa obra de responder às perguntas que, em dado momento, inquietam a sociedade e o indivíduo; além disso, as verdadeiras obras de arte sobrevivem a seu tempo, mas a sua ação e possibilidade de introdução numa relação dialógica não pode se limitar apenas a alguns recortes temporais.

Como já foi mencionado, a tradução de textos de culturas sempre atualiza a interpretação do conteúdo do texto do original feita pelo tradutor, sendo, desse modo, um documento da sua época. Podemos nos perguntar, então, o que leitor valoriza em primeiro lugar nesse documento: a atualidade, a novidade, a consonância com suas próprias ideias e sentimentos, a beleza e harmonia insuperáveis?

<sup>18</sup> Esses escritores franceses, assim como Turguêniev, adaptaram obras de escritores russos, mudando-as a ponto de torná-las irreconhecíveis, movidos pelas próprias convicções a respeito do bom gosto. Nesse aspecto, sofreram, particularmente, “os bárbaros geniais” – Dostoiévski e Tolstói; o próprio Turguêniev participou da criação de uma imagem romantizada da obra do Púchkin. Veja detalhes em Oboliénskaia, Lu. L. *Художественный перевод и межкультурная коммуникация* [Khudojestvenni perevod e mejkulturnaia kommunikatsia; A tradução literária e a comunicação intercultural]. Moscou. 4a edição, 2014.

De modo geral, falar sobre os motivos da paixão do leitor pela literatura estrangeira traduzida é bastante complicado. Quando perguntamos aos leitores qual é o seu escritor ou a sua obra preferida, a grande maioria cita não uma obra traduzida, mas uma obra lida por ele no original e, via de regra, na língua natal. Desse modo, para o leitor russo, o escritor preferido geralmente é um russo; para o inglês, um inglês ou americano; para o espanhol, um espanhol ou latino-americano que escreve em espanhol. E a questão aqui não se resume à semelhança entre a visão de mundo dos leitores e do autor ou à semelhança entre as suas posições estéticas e ideativas ou à proximidade psicológica etc. Não é menos importante o fato de que, para o leitor que recebe o texto de dentro da visão de mundo ali concretizada e que possui a mesma memória histórica e artística geral do autor, o texto na língua natal sempre terá mais conteúdo e plenitude informativa, o seu subtexto será mais transparente, as alusões do autor serão percebidas com mais facilidade, em versos será mais visível uma série de associações, etc.

Ao abrirmos um livro em cuja capa está escrito o nome do autor e o nome da obra, por exemplo, “Gargântua e Pantagrue”, de Rabelais, compreendemos que ele é uma tradução, mas nem sempre refletimos sobre o fato de que diante de nós está uma *projeção do conteúdo* do original, disposto pelo tradutor em uma nova forma linguística que cria apenas um substituto temporal (feliz ou infeliz) da criação genial. Esse substituto vai depender da experiência de vida e de língua de seu criador, de sua postura de vida, de seu gosto literário, de seu estado de espírito no momento da criação da tradução etc. Ao lermos originais de textos literários em diferentes períodos de nossas vidas, em diferentes idades, estados de espírito e circunstâncias, nós os recebemos e interpretamos de modos diferentes. Samuel Coleridge, representante do romantismo inglês e intérprete sagaz de Shakespeare, observou com perspicácia que, ao ler Shakespeare quase diariamente ao longo de cinquenta anos, “a cada novo conhecimento adquirido, a cada frutífera reflexão, a cada manifestação original da vida, ele descobria invariavelmente correspondentes avanços na sabedoria e sensibilidade de Shakespeare”<sup>19</sup>.

Exatamente no caráter aberto e nas múltiplas possibilidades de interpretação do texto de cultura, e ainda no fato de que a própria interpretação está indissociavelmente ligada ao autoconhecimento do interpretador, encontra-se a garantia da eterna atualidade da obra de arte. Os textos traduzidos, ao se tornarem fenômenos da cultura receptora, dão continuidade à existência da obra artística original, enquanto a verdadeira essência do texto, segundo Bakhtin, “sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos”. O diálogo entre culturas, essencialmente aberto e infinito, cria um contexto inconcluso e ilimitado, no qual interagem os textos dos originais e das traduções.

<sup>19</sup> Coleridge, S. T. *Obras reunidas*. 1987. p. 216.

Ao realizar uma tradução, o tradutor inevitavelmente defronta-se com uma contradição básica e insuperável: a obra literária clássica, consistindo em um sistema único e autodesenvolvido, supera as fronteiras temporais da sua época e revela-se pleno em possibilidades inesgotáveis de sentido, que não podem ser concebidas e demandadas completamente pela época da criação da tradução. Ao revelar cada novo sentido de uma obra-prima, a tradução determina, em certa medida, o seu destino na tradição cultural que a recebe. Ao atualizar o sentido da obra, o tradutor, simultaneamente, “arranca-a de suas raízes”; a transferência para um novo contexto histórico-cultural priva a obra literária do contexto particular da sua época, o que, inevitavelmente, leva ao estreitamento semântico do original e, às vezes, ao seu empobrecimento.

Convém não esquecer que, no texto original (assim como em qualquer obra discursiva), refletem-se um conteúdo e um subtexto que não foram concebidos de modo plenamente consciente pelo próprio autor, e a sua reconstrução nem sempre está ao alcance do tradutor. Já no processo de criação do novo texto, o tradutor, por sua vez, cria um novo subtexto, do mesmo modo em parte concebido inconscientemente por ele, mas compreendido por seu leitor contemporâneo.

Parafraseando a famosa sentença do filósofo espanhol Ortega e Gasset, “Yo soy yo y mi circunstancia”, posso afirmar que, assim como o ser humano, cada tradução é a tradução e as suas circunstâncias, mesmo que, com frequência, elas não sejam reconhecidas. O novo subtexto, baseado na personalidade do tradutor e em “suas circunstâncias”, manifesta-se, por exemplo, nas traduções para a língua russa que Mikhail Leonidovitch Lozinski (1886-1955) e Boris Leonidovitch Pasternak (1890-1960) fizeram do famoso monólogo de Hamlet. Em comparação com a tradução de Lozinski, o texto de Pasternak rebaixou as imagens em resultado da mudança das metáforas. Desse modo surgiu um novo subtexto, que refletia o próprio destino do poeta-tradutor.

A contradição dialética entre a obra artística *dentro da sua época* e a tradução que se encontra *em outro tempo* baseia-se no fato de que não são possíveis duas interpretações idênticas de uma mesma obra nem mesmo em um único contexto histórico-cultural. Dessa forma, aquilo que dá vida eterna e novidade a uma grande obra, a sua sempre nova interpretação pelo leitor, ao se materializar na forma do texto traduzido, historicamente fundamentado e psicologicamente determinado, condena essa tradução à temporalidade e ao caráter serial.

Nos limites do processo literário nacional, a especificidade da literatura traduzida é determinada pelo inevitável *caráter serial da tradução como meio de sua própria existência*. A natureza da tradução – de comunicação secundária, não no sentido de inferior, mas de decorrente de outra – pressupõe o potencial de promover múltiplas materializações de uma única obra original.

A unidade dialética entre a obra literária e a sua tradução pressupõe lutas e interinfluências entre duas (e, às vezes, três, no caso da tradução indireta)

visões de mundo, dois (ou três) sistemas linguísticos e artísticos, duas (ou três) concepções da realidade – do criador do original, do criador da tradução (e, às vezes, do criador da primeira tradução) –, duas ou três concepções da reprodução artística dessa realidade. Pressupõe também a luta do particular com o geral, despertada pelo esforço do tradutor em reproduzir uma impressão estética plena e, ao mesmo tempo, conservar todas as particularidades estilísticas do original.

Além disso, é indubitavelmente artístico o caráter do processo da tradução, que se apresenta como um tipo específico de comunicação discursiva, limitada, por um lado, pelas possibilidades e fronteiras da interpretação do conteúdo do texto do original (ou seja, pela compreensão e avaliação subjetiva que o tradutor faz da obra discursiva concreta) e, por outro, pela orientação para um novo destinatário, um novo leitor, formado em outra tradição literária.

Desde os tempos antigos até os nossos dias, com suas reflexões e tentativas de generalizar os resultados da prática tradutória, o tradutor busca solucionar as contradições dialéticas inerentes à tradução como tipo específico de atividade humana. Essas contradições permeiam as relações entre a obra literária e a sua tradução, entre duas personalidades – a do criador do original e a do criador da tradução, entre a traduzibilidade possível por princípio e a impossibilidade da criação de uma tradução ideal ou “definitiva”, entre sistemas linguísticos, tradições histórico-culturais, idioletos do autor do original e do tradutor etc.

A atividade do tradutor apresenta-se como um tipo específico de criação, pois, por sua natureza, essa criação é uma obra *secundária*; em essência, o tradutor não cria, mas sim reproduz um valor estético já existente no original; a tarefa do tradutor é *refletir o refletido* no original em toda a plenitude possível e sem perdas notáveis. O produto de sua criação pode se tornar, é claro, um bem de valor estético, mas a sua novidade e originalidade serão extremamente relativas.

É impossível compreender a dialética das inter-relações entre dois mundos artísticos – do original e da tradução –, assim como o mundo das inter-relações entre os seus criadores, sem ter plena consciência do que é o original, sem delimitar as noções de *texto original* e de *obra literária*, como valores estéticos. Quando abordam esses dois conceitos de modo indiferenciado, como infelizmente se faz em muitas pesquisas no campo da tradução literária, com frequência, chegam à conclusão, amplamente disseminada, de que o processo de tradução é, em essência, uma “recriação da obra original”.

Nessa conclusão, utilizam erroneamente o conceito de “recriação”; em primeiro lugar, porque é possível recriar (a partir de fragmentos, de lembranças etc.) apenas *aquilo que se perdeu*, mas não uma obra de arte que ainda *existe*; além disso, a utilização do termo “recriação do original” em relação à tradução literária reflete a ideia utópica da possibilidade de *recriação* de qualquer obra de arte em qualquer material: por exemplo, recriar a Vênus de Milo em madeira ou recriar um templo antigo em concreto.

Edward Sapir observa a esse respeito: “A língua é o material da literatura assim como o mármore, bronze ou argila é o material usado pelo escultor. Uma vez que cada língua tem particularidades bem específicas, também há, em cada literatura, limitações e possibilidades formais que nunca coincidem inteiramente com as limitações e possibilidades de nenhuma outra literatura. O escritor pode até não ter consciência de ser limitado, estimulado ou dependente dessa matriz, mas assim que se coloca a questão da tradução de sua obra para outra língua, a natureza da matriz original logo se dá a conhecer. Todos os seus efeitos foram calculados ou fundamentados intuitivamente em uma dependência formal em relação ao ‘gênio da língua natal’; eles não podem ser expressos por meio de outra língua sem serem submetidos a um dano ou mudança”<sup>20</sup>.

A obra literária tem um valor estético único, ela pode ser recriada apenas pelo próprio autor (na forma de cópia) e *reproduzida* somente por outro sujeito, que, ao se basear na própria experiência e na própria memória, reproduz a *sua impressão* da obra ou, segundo a definição dos psicolinguistas, *projeta o original*. Consequentemente, a reprodução do texto literário pela tradução consiste na reconstrução de seu *conteúdo atualizado* em uma nova forma linguística.

A tradução é, por essência, uma interpretação do original. Ela não se assemelha à atuação de um ator (comparação feita com frequência em trabalhos sobre tradução), pois o desempenho do ator se baseia na recepção do espectador, diante do qual o gesto se mostra, às vezes, mais importante do que a palavra. A tradução assemelha-se à execução de uma obra musical, cuja partitura é única e insubstituível, nunca muda, mas, ao mesmo tempo, está sempre aberta a uma nova leitura (interpretação) por parte de um novo regente ou músico. E, à semelhança do maestro, que muda a composição da orquestra ou do instrumento nas mãos do executante, o tradutor *muda o instrumento*, ou seja, ele toca a obra em outra língua. É claro que a *Passionata* pode ser tocada no violino e provocar, no ouvinte, uma emoção igualmente forte, mas ela será assim necessariamente outra. A concepção ou tratamento da obra executada também será diferente, pois um músico virtuoso vai conseguir extrair dela um novo sentido latente.

Essa importantíssima qualidade da tradução-interpretação – a qualidade de revelar novos sentidos potencialmente colocados na obra original e, às vezes, ignorados conscientemente pelo autor – fundamenta a existência de uma “relação reversa” entre a tradução e o original, cujo significado é sublinhado pelo inglês Theodore Horace Savory, estudioso da tradução: “[...] Duas traduções de uma mesma obra contribuem não duas, mas quatro vezes mais para a sua compreensão”<sup>21</sup>. Piotr Buriukov, biógrafo de Liev Toslói, conta que o

20 Sapir, E. *Trabalhos reunidos sobre linguística e culturologia* [Избранные труды по языкознанию и культурологии]. Moscou, 1993, p.196.

21 Essa observação notável foi feita por Savory em palestra no Simpósio Soviético sobre Questões de Tradução, realizado em Moscou, em 1956.

escritor russo disse “ter sentido de novo toda a força do gênio poético de Púchkin apenas após ter lido o ‘Cigano’ na tradução poética francesa”<sup>22</sup>. No entanto, o valor estético da tradução não pode ser comparado ao valor do original; além disso, a função deles é diferente: as traduções, inclusive quando têm vida longa e aprovação dos leitores, sempre exercem a função real de intermediário entre o texto original e certo leitor *generalizado*, contemporâneo da tradução.

Dessa forma, dizer que a essência do processo de tradução é a recriação da obra literária está metodologicamente errado e significa que não foram bem compreendidas as particularidades e as diferenças entre esses dois processos artísticos – o processo de criação do texto original e a sua reprodução na tradução – e que também não foram compreendidas a natureza e as funções da obra literária e de suas traduções, que são realizações concretas de novos textos, a partir de um novo material linguístico, realizações essas objetivamente limitadas por um contexto histórico-cultural e subjetivamente fundamentadas na personalidade do tradutor.

É evidente que grande parte da obra literária está fora dela mesma, *ao seu redor*, e o próprio texto dessa obra sempre reflete os esforços cognitivos de um sujeito, direcionados igualmente à compreensão do mundo que o cerca e de si mesmo. Por esse motivo, Mikhail Bakhtin observou que “o texto – impresso, manuscrito ou oral = gravado – não se equipara a toda a obra em seu conjunto (ou ao “objeto estético”). A obra é integrada também pelo seu necessário contexto extratextual. É como se ela fosse envolvida pela música do contexto axiológico-entonacional, no qual é interpretada e avaliada (é claro que esse contexto muda conforme as épocas da percepção, o que cria uma nova vibração da obra)”<sup>23</sup>. No mesmo livro, ele escreve: “Como já dissemos, uma obra de literatura se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se deve trancá-la nessa época: sua plenitude só se revela em um *tempo ampliado*. [...] Trancar a obra em uma única época impede a compreensão de sua vida futura nos séculos subsequentes; essa vida apresenta-se como uma espécie de paradoxo. As obras rompem as fronteiras do seu tempo, vivem através dos séculos, ou seja, em um *tempo ampliado*; além disso, com frequência (e sempre no caso das grandes obras), nesse tempo a sua vida é mais intensa e plena do que no momento da sua criação... No processo da vida *post mortem*, elas se enriquecem com novos significados, novos sentidos; é como se essas obras superassem aquilo que foram na época da sua criação”<sup>24</sup>.

Além disso, a reprodução do original na interpretação do tradutor é orientada para uma imagem generalizante do leitor “médio”, que, às vezes, desco-

22 Biriukov, P. I. *Биография Л.Н.Толстого* [Biografia L. N. Tolstogo]. 1923.

23 Bakhtin, M. M. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2011, p. 406.

24 Ibidem, p. 362-364. Itálico do autor.

nhece não só a obra daquele autor, mas também aquela outra tradição cultural. Ao tentar fazer com que a comunicação seja acessível à compreensão do leitor, o tradutor tenta prever as possíveis indagações deste. Por isso, entre os dois caminhos possíveis de transmissão da informação original, que condicionalmente chamamos de *inovador* ou *inovado* (cujo objetivo é transmitir a novidade do original) e *adaptado* (cujo objetivo é adequar o original ao gosto e aos hábitos do leitor), o tradutor costuma escolher este último, com medo de não ser compreendido e de ser acusado de infringir as normas da língua natal.

Dessa forma, o tradutor propõe ao leitor a sua própria interpretação do texto, que, em essência, é resultado das reflexões e inquietações que o original despertou nele. Assim, a reprodução do texto sempre pressupõe a sua localização, complementação e explicação, o estreitamento de seu significado. Geralmente, a consequência disso é uma mudança significativa e um enfraquecimento da ação emocional e estética do texto.

A tradução apresenta-se como uma comunicação transmitida por *outro* sujeito a *outro* destinatário em *outra* situação, ou seja, é uma *nova* comunicação. Convém avaliar a tradução como discurso indireto ou como discurso direto “entre aspas”, quando o tradutor, como acontece nos casos da tradução literal, consola-se com a ilusão da “não interferência” na mensagem do original e com o desejo de conservar “tudo como estava”. Entretanto, o autor da nova comunicação geralmente tem a sua própria concepção do conteúdo, que não coincide com aquela do original; tem o seu próprio ponto de vista a respeito daquilo que está representado no texto; tem o seu próprio objetivo comunicativo. Isso acontece porque o autor do original e o autor da tradução são pessoas diferentes, por isso os textos criados por eles obrigatoriamente trazem significados específicos de cada um deles.

Na relação entre os textos do original e da tradução, ocorre uma modalidade subjetiva, acima de tudo, por causa da diferença na determinação do objetivo da comunicação: para o autor do original, é importante expressar a sua relação com a realidade e, revelando a realidade, expressar a si próprio; não há dúvida de que, para o escritor, é igualmente importante *o que e como* dizer, mas a sua busca artística acontece parcialmente de modo intuitivo, subconsciente. Dessa forma, em qualquer obra de arte, estão refletidas também representações das quais o próprio autor não tem consciência. Diferentemente do autor do original, o tradutor possui outro objetivo e outra posição comunicativa: o tradutor deve tomar consciência daquilo que inquietava o escritor e transmiti-lo de forma a ser compreendido corretamente (nesse caso, o critério de adequação da recepção passa a ser a compreensão e avaliação do próprio tradutor). Consequentemente, na base do trabalho do tradutor, encontra-se a seguinte questão: *por que* o autor descreve justamente *isso* e justamente *desse modo*. O tradutor precisa encontrar motivos para o comportamento dos heróis

e para os conflitos do enredo; ele precisa encontrar motivos para a utilização, pelo autor, desse ou daquele recurso linguístico e, com frequência, ele se sente simplesmente sem forças para compreender a motivação da imagem literária e a lógica de sua construção.

Convém ressaltar também que o tradutor, diante da tradução de textos que não são da sua época, sempre fica na difícil posição de “criado de dois senhores”: o autor concreto da época passada, cujo intento ele tenta descobrir, decodificando aquilo que foi representado consciente e inconscientemente no texto do original, e o leitor contemporâneo – um ser efêmero, que muda a cada dia, que vive diversas experiências e se faz diversos questionamentos. A alguns interessa porque Proust escreveu desse modo e não como Dickens ou Dostoiévski; outros querem saber em que ele se distingue dos outros autores franceses.

Em essência, as diferenças no estabelecimento de objetivos ou na posição comunicativa do autor do original e do autor da tradução determinam-se pela relação de cada um deles com o destinatário da comunicação e pelo próprio destinatário. Qualquer obra comunicativa visa um destinatário e, nesse caso, o texto literário sempre pressupõe dois tipos de destinatários: o real (o leitor, o crítico contemporâneo concreto e reconhecível) e o ideal (imaginado), ao qual se destina conscientemente a obra. Mikhail Bakhtin chamou este último de “supradestinatário superior”; para o escritor, ele pode ser Deus, a verdade absoluta, o tribunal da consciência ou da história etc. É exatamente esse destinatário ideal que permite ao escritor “escrever à mesa”, reconhecer que “os manuscritos não queimam” e não confiar demais na avaliação dos destinatários *próximos* reais, que podem se enganar.

No caso da tradução de um texto, esse terceiro participante da comunicação – o destinatário ideal – desaparece. Ele não é importante para o tradutor, dele não depende o sucesso da tradução (inclusive no sentido comercial). O tradutor vive no dia de hoje e para o dia de hoje; ao participar de uma comunicação real, ele endereça o texto da tradução ao leitor real – o seu contemporâneo. A sua comunicação deve ser ouvida e compreendida agora, de outro modo ele não alcança o objetivo comunicativo, ou seja, a ação estético-emocional sobre o destinatário *próximo*. Ao reproduzir um valor estético, que consiste na obra literária, o tradutor geralmente não busca compreensão na resposta de alguma instância superior e já não pode, de maneira alguma, colocar-se “acima” do participante da comunicação, uma vez que, nesse caso, a comunicação simplesmente não se concretizaria enquanto objetivo último da comunicação artística – o enriquecimento espiritual e o desenvolvimento da personalidade não seriam alcançados e, em lugar de um prazer estético, a tradução da obra literária despertaria no leitor indiferença ou irritação.

Teoricamente é possível compreender a obra assim como o autor a compreendeu; o caminho para essa compreensão passa por um profundo estudo

científico, pela tentativa de penetrar na outra cultura, de deixar-se penetrar pelo espírito daquela época, de recusar a própria individualidade, de encarnar o autor. É exatamente essa *encarnação* e esse *penetrar na cultura*, segundo afirma a maioria dos tradutores práticos e teóricos, que garante a solução bem-sucedida da tarefa tradutória; entretanto, semelhante representação não passa de um autoengano: o processo da criação artística, como já foi dito, com muita frequência decorre inconscientemente. Em segundo lugar, a tradução é, acima de tudo, obra de uma personalidade concreta, e a “*compreensão artística*” dessa personalidade não renuncia a si mesma, não renuncia ao seu lugar no tempo, não renuncia à sua cultura e não esquece nada. Uma grande questão para a compreensão é a *localização* de quem realiza a tarefa de compreender, é a localização dessa pessoa no tempo, no espaço e na cultura, em relação àquilo que ela quer compreender artisticamente. Mikhail Bakhtin observou corretamente que “Existe uma concepção muito vivaz, embora unilateral, e portanto falsa, segundo a qual, para compreender melhor a cultura do outro é preciso transferir-se para ela e, depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos dessa outra cultura”<sup>25</sup>.

Naturalmente, ao assumir o papel de intermediário entre duas tradições culturais personificadas nas personalidades do autor e do leitor, o tradutor compreende, interpreta e avalia o original não como o autor, não como contemporâneo ou conterrâneo do autor. A questão resume-se a que, para o leitor que se encontra no *interior* de determinada visão de mundo conterrânea e contemporânea do autor, o conteúdo do texto é não somente mais transparente e aberto, mas também sempre formalmente mais informativo; para a compreensão de alusões, subtextos, reconstrução de protótipos reais de heróis ou causas íntimas de acontecimentos retratados por ele, não se exige um trabalho de pesquisa semelhante ao que precisa fazer o autor da tradução ou o redator de comentários. O romance de Cervantes ou a peça de Shakespeare encontravam-se ao inteiro alcance da compreensão de seus contemporâneos sem grandes comentários, enquanto, para o leitor contemporâneo (e principalmente para o estrangeiro), permanece inalcançável grande parte das associações que estão além das palavras e das situações.

Além disso, a interpretação do texto pelo tradutor pressupõe que o estudo científico (filológico), ou mais exatamente, a identificação do texto (a determinação de suas imagens, composição, generalização, análise do sistema de signos etc.), no processo de percepção, deve estar indissolivelmente ligado às experiências emocionais, estéticas e artísticas, ou seja, a um tipo específico de compreensão que os psicólogos chamam de empatia (a capacidade de se identificar com outra pessoa, de sentir o que ela sente, de querer o que ela

<sup>25</sup>Ibidem, p. 365.

quer, de apreender do modo como ela apreende). Convém lembrar que o filósofo alemão e historiador da cultura Wilhelm Dilthey (1833-1911) considerava a capacidade de sentir empatia como condição para a possibilidade de compreender o fenômeno da cultura como uma realidade histórico-cultural. Mikhail Bakhtin também escreveu sobre a interação dialética no processo de compreensão, de estudo (identificação) e vivência (empatia). As suas observações podem ser aplicadas, plenamente, ao processo de compreensão do texto pelo tradutor: “Identificação e encontro com o novo, o desconhecido. Esses dois momentos (o reconhecimento do repetível e a descoberta do novo) devem estar fundidos indissolúvelmente no ato vivo da compreensão: porque a não repetitividade do todo está refletida também em cada elemento repetível, coparticipante do todo (por assim dizer, é repetível-não repetível). A diretriz exclusiva no reconhecimento, na busca apenas do conhecido (do que já existiu) não permite descobrir o novo (isto é, o principal, a totalidade não repetível)”<sup>26</sup>. Mikhail Bakhtin, como se fizesse uma advertência a tradutores, críticos literários e críticos de tradução, queixa-se de que “A metodologia da explicação e da interpretação se reduz com muita frequência a essa descoberta do repetível, ao reconhecimento do já conhecido, e se percebe o novo o faz apenas em forma extremamente empobrecida e abstrata. Neste caso, evidentemente, desaparece por completo a personalidade individual do criador (falante). Todo o repetível e reconhecido se dissolve completamente e é assimilado pela consciência de um sujeito da compreensão: na consciência do outro, ele é capaz de ver e compreender apenas a sua própria consciência”<sup>27</sup>. Ele não se enriquece com nada. Dessa forma, a compreensão transforma-se em tradução de uma língua a outra. Consequentemente, a interpretação feita pelo tradutor deve reunir em si uma abordagem hermenêutica, que pressuponha o alcance do sentido do texto original como comunicação que se apresenta como autoexpressão de um sujeito (autor) endereçada a outro sujeito (leitor), com uma abordagem semiótico-estrutural, cuja base compõe a interpretação do texto como um conjunto de elementos ou signos inter-relacionados de determinada forma. Uma vez que toda compreensão, segundo a correta observação do filósofo francês Paul Ricoeur, é mediada por signos e símbolos, assim como por textos, a exegese dos textos não estará completa sem a sua análise semiótico-estrutural.

Ao mesmo tempo, todo texto “está inserido em alguma estrutura extratextual”<sup>28</sup>, que podemos determinar como “um modelo linguístico de mundo” ou “um modelo de cultura” que possui uma orientação de valor e um sistema de preferências. Iuri Lotman destaca que “a inclusão simultânea

<sup>26</sup>Ibidem, p. 378.

<sup>27</sup>Ibidem, p. 379.

<sup>28</sup>Lotman, Iu. M. *Структура художественного текста* [Struktura khudojstviennogo tieksta; A estrutura do texto literário]. Moscou, 1970. p. 322.

de um texto literário em muitas estruturas extratextuais que se intersectam e a simultânea penetração de cada elemento do texto em muitos segmentos da estrutura intratextual, tudo isso faz com que a obra literária seja portadora de muitos significados inter-relacionados entre si de modo extremamente complexo”<sup>29</sup>. Sendo assim, mostra-se impossível uma interpretação definitiva de um texto literário.

Trataremos agora de outro aspecto da percepção da obra literária, o aspecto psicoemocional, que, a meu ver, embora importantíssimo, tem sido pouco estudado por teóricos e críticos da tradução. Э. Генекен, em seu trabalho “A experiência da construção da crítica científica” (Ectopsicologia. São Petersburgo, 1892), observou que a obra literária se apresenta como um conjunto de signos estéticos orientados para despertar nas pessoas determinada emoção”. Compreender e, mais importante ainda, levar em conta as leis psicológicas que regem as sensações despertadas no tradutor pela obra literária é imprescindível para que o texto traduzido criado por ele desperte “as respectivas emoções” no leitor, representante de outro tipo etnopsicológico de personalidade. A recepção do texto pressupõe a racionalização de seu conteúdo, a sua reformulação no contexto de determinada época e, nesse processo, embora seja importante levar em conta o papel da consciência coletiva e individual, não convém esquecer o papel do inconsciente. E também não devemos esquecer o fato de que o inconsciente se apresenta como um complexo de efeitos individuais e de efeitos típicos de determinada comunidade nacional. Segundo Jung, o inconsciente coletivo baseia-se em lembranças e impulsos que não se colocam conscientemente para o indivíduo, ele é único para a humanidade como um todo e reflete os arquétipos sociais gerais do ser humano, entretanto, acrescentamos que ele inclui em si, inevitavelmente, também os arquétipos nacionais, as representações e avaliações da própria cultura e da cultura do outro, da língua, dos modelos de comportamento etc.

Dessa forma, a projeção do conteúdo do texto artístico apresenta-se como a soma de efeitos conscientes e inconscientes da ação sobre as personalidades intelectuais e psicoemocionais da personalidade do indivíduo. Está muito clara também a presença do componente nacional como efeito consciente e inconsciente do texto ou de um elemento isolado de sua forma, capaz de despertar outras associações no representante de outra tradição cultural. A ação emocional de formas não habituais para a cultura receptora, metros de versos, ritmo e tempo da narrativa, aliterações, etc. é percebida intuitivamente por profissionais da tradução altamente qualificados e, principalmente, por escritores que se ocupam da tradução. A partir dos inumeráveis exemplos de erros e imprecisões de tradução, de tratamento subjetivo dado a detalhes do conteúdo

<sup>29</sup>Ibidem, p. 364.

do do texto literário e de características dos personagens, pode-se concluir que esses casos são resultado muito mais de associações inconscientes “deslocadas” pela consciência do que de interpretações racionais.

O tradutor, ao analisar imagens verbais, tenta reconstruir o sistema de representações do autor sobre o mundo pelo caminho da reconstrução do sistema de seus significados individuais e sentidos pessoais; em essência, ele soluciona uma tarefa do campo da psicosemântica, que não existe sem a análise e a avaliação dos fatores motivacionais que afetam esses significados e dos efeitos emocionais despertados por eles. As noções de Mikhail Bakhtin sobre a “cocriação dos sujeitos da compreensão”, a transformação do outro em “meu-outro”, a dialogicidade e a compreensão de duas subjetividades (pois, no processo de compreensão do texto pelo leitor, acontece, em sua consciência, o reflexo de uma situação já refletida pelo autor!) nos levam à conclusão de que, no processo de interpretação do texto do original pelo tradutor, compreensão e avaliação são indissociáveis, simultâneas e interdependentes.

Isso é particularmente importante, é claro, na tradução poética, em que a busca da entonação correta, do ritmo, assim como a busca da recriação de novas séries e ligações associativas subordinam-se, ainda mais do que na prosa, à necessidade de provocar no leitor uma reação emocional e estética instantânea. Aqui entram em cena outras limitações e, ao mesmo tempo, é necessária uma enorme liberdade; a tradução poética é sempre um trabalho criativo regido pelas leis de criação do texto poético, do mundo da Poesia.

