

Tradução, arte, diálogo / *Translation, Art, Dialogue*

*Paulo Bezerra**

RESUMO

Uma obra de ficção, uma vez traduzida, torna-se uma nova obra ou apenas dá nova vida à original num novo sistema de recepção, em outra cultura? Qual é o limite entre criação e recriação no processo tradutório? Onde o tradutor deixa de ser simples recriador e, percorrendo caminhos similares aos percorridos pelo autor, assume a condição de criador? A interação entre tradutor e autor pode ser considerada um diálogo de sujeitos do processo de criação. São essas questões que procuro abordar em “Tradução, arte, diálogo”.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Arte; Diálogo

ABSTRACT

Does a translated work of fiction become a new work, or does it give the original work a new life in a new system of reception, in another culture? What is the boundary between creation and re-creation in a translational process? As the translator treads on paths that are similar to the ones on which the author has trodden, at what point does the translator renounce the role of a simple re-creator to become the very creator? The interaction between the translator and the author may be understood as a dialogue between the subjects of the creation process. These are the issues that I attempt to discuss in “Translation, Art, Dialogue.”

KEYWORDS: *Translation; Art; Dialogue*

* Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil; bazel@uol.com.br

Este artigo é a ampliação de outros congêneres já publicados (BEZERRA, 2011; 2012a; 2012b; 2012c) e em livro a sair pela editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Seu objetivo é discutir a contribuição do pensamento de Bakhtin para uma possível teoria da tradução, especificamente em duas de suas modalidades: tradução de ficção e tradução de ensaio teórico.

Ficção, sentido, arte. Parto da concepção de que a ficção não opera com significado, mas com sentido. Minha experiência de tradutor me leva a concluir que a tradução de ficção também não opera com significado, mas com sentido. Como a tradução é uma atividade de fronteiras, é o sentido que, entre outras coisas, põe em diálogo duas culturas: a do texto original e a do texto-objeto da tradução. Isso permite ampliar o horizonte de significações de um enunciado e, em consonância com o contexto e o clima psicológico do ato de enunciação, expandir seu sentido além do significado isolado de uma simples frase. Aliás, para Bakhtin o significado é uma categoria limitada, mesmo tendo em si potencialidades de sentido, e “está excluído do diálogo”, ao passo que o sentido “é potencialmente infinito” (BAKHTIN, 2003d, p.381-382).

Portanto, é o sentido que, de saída, alerta o tradutor para o fato de que a literatura é a arte do discurso e este explora as possibilidades infinitas do sentido. Como a tradução pertence ao campo do discurso, é uma operação com linguagem e esta, por sua vez, “é uma representação do sentido” (MESCHONNIC, 2010, p.57). Isto posto, afasta-se de saída um dos maiores e por vezes mais nefastos perigos para tradução de ficção: a ilusão de literalidade.

A tradução como arte é produto de uma subjetividade especial, que, mesmo traduzindo obra alheia, procura dar vida própria na língua de chegada, fazendo do original uma obra independente numa outra língua, numa outra cultura, dando-lhe uma nova existência histórica. Trata-se da produção de uma dessemelhança do semelhante, pois, ainda que a obra seja a mesma, com o título original e o nome original de seu autor, não é uma cópia do original, porque a tradução faz dela uma obra em movimento, sujeita a diferentes interpretações, convivendo em isonomia com obras escritas na língua de chegada e sendo lida à luz de outros valores culturais, de outra psicologia da recepção assim como das tradições da literatura dessa língua outra. Essa nova condição – a de obra em movimento, mantém a unidade da obra, que, segundo Meschonnic, “é da

ordem do contínuo pelo ritmo e a prosódia” (MESCHONNIC, 2010, p.57), enriquece a obra traduzida com os valores que nela insere a interpretação do outro que a lê. É isto que dá vida própria a uma obra traduzida. Aí a individualidade criadora do tradutor é questão de primeira essência. Suas potencialidades criadoras se mobilizam para criar a forma adequada à seara de sentidos que enfeixam a obra, desprezando de saída a ilusão do “dois mais dois são quatro”, forma simplista da ilusão de literalidade. O que importa compreender é que a tradução de literatura, seja poesia ou prosa, é antes e acima de tudo arte. Arte, como diz Nikolai Lyubímov, grande tradutor russo, é produto da criação, e a criação é incompatível com a literalidade. Portanto, traduzir uma obra não é repeti-la em outra língua, mas criar uma dessemelhança do semelhante na qual a obra é a mesma sendo diferente e vice-versa, recriando o conjunto de valores que sedimentaram o original na forma mais adequada ao melhor padrão estético possível da literatura da língua de chegada, plasmado no discurso empregado pelo tradutor. Em suma, traduzir um original à altura de suas qualidades estéticas implica encontrar a poética adequada à sua manutenção na ordem do contínuo, na ordem aberta do discurso. A dessemelhança do semelhante permite à obra traduzida manter seus valores essenciais, semânticos e estéticos, numa poética pautada no espírito do original graças ao engenho criador do tradutor.

1 Tradução como diálogo de sujeitos da cultura

Bakhtin define a vida do texto como algo que, em sua verdadeira essência, “sempre se desenvolve *na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos*” (2003b, p.311, grifo do autor). Como se traduzem discursos veiculados por esses textos, conclui-se, aceitando esse postulado de Bakhtin, que a tradução é um diálogo de sujeitos da criação (guardadas, é claro, as diferenças entre autor e tradutor) e, por consequência, de culturas. Aliás, Henri Meschonnic, um dos maiores teóricos atuais da tradução, vê a tradução como “uma comunicação entre as culturas, informação, e o único meio de aceder ao que é enunciado em outras línguas... a imensa maioria dos homens só tem acesso a tudo que foi dito e escrito pela tradução” (2010, p.XXV). Na ótica dessas dois pensadores, a tradução é um diálogo de individualidades criadoras de diferentes culturas, isto é, um autêntico diálogo de culturas, no qual o tradutor escarafunha as

entranhas do original, ausculta as vozes que o povoam, entranha-se no às vezes quase insondável da linguagem, compenetra-se da vida de suas personagens, em suma, embebe-se do original para poder interpretá-lo em seu conjunto e dar-lhe uma nova vida, vida esta, porém, marcada pela singularidade dos múltiplos modos de ser da língua e da cultura do tradutor, por sua individualidade criadora.

A tradução de poesia ou prosa é uma forma de recepção interliterária, de conhecimento de povos. É, também, uma das formas de sobrevivência da obra em outra língua, em outra cultura e muito especialmente em outra época, que tem sua própria maneira de conceber a literatura e a arte e uma recepção específica da literatura como arte. A tradução é um diálogo de culturas, uma interação do “meu” com o “do outro”, uma troca solidária na qual a língua de chegada, transformada em discurso pelo tradutor, empresta-se à obra “do outro” para torná-la realidade estética num contexto “estranho”, onde ela se torna um Jano bifronte: primeiro pertence à arte da palavra comum ao sistema literário da língua de partida, depois à arte da palavra comum ao sistema literário da língua de chegada. Aí a obra traduzida ganha vida própria, ganha autonomia em relação ao sistema que a gerou. Passa a integrar o sistema da língua da tradução, e, através deste, também o sistema da literatura universal. A arte de traduzir possibilita a uma obra transcender seu espaço, seu tempo e sua cultura e universalizar-se na língua do outro, transcendendo seu espaço e seu tempo.

Bakhtin nos oferece uma reflexão que, embora trate de diálogo de culturas no campo da literatura, pode ser estendida, sem nenhum exagero, à tradução como diálogo e interação entre culturas. Considera falsa a concepção segundo a qual, “para melhor se interpretar a cultura do outro é preciso como que transferir-se para ela e, depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro...” (BAKHTIN, 2003c, p.365-366). É claro que certa compenetração na cultura do outro, a possibilidade de olhar para o mundo com os olhos dela é um elemento indispensável no processo de sua interpretação; entretanto, se a interpretação se esgotasse apenas nesse momento ela seria uma simples dublagem e não traria consigo nada de novo e enriquecedor. A *interpretação criadora* não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura e nada esquece. A grande causa para a interpretação é a *distância* do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que pretende interpretar de forma criativa... Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se

confundem; cada uma mantém sua unidade e sua integridade *aberta*, mas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 2003c, p.365-366). Aqui temos questões efetivamente novas que podemos acrescentar a uma teoria da tradução: “o ato de traduzir é uma compenetração na cultura do outro, mas uma compenetração dialógica na qual a *interpretação criadora* não renuncia a si mesma” (BEZERRA, 2012c, p.48), mas mantém suas peculiaridades, sua individualidade como marca de sua própria cultura, que usa de seus infinitos modos de dizer para recriar o espírito do original, trazer, do modo mais próximo possível do original, as formas de ser do outro, dando-lhe o colorido específico de sua cultura nacional. Com afirma, citando Bielinski, Nikolai Lyubímov, grande tradutor russo de Rabelais, Cervantes, Swift, Flaubert e outros clássicos, “Uma imagem correspondente, assim como uma frase correspondente, nem sempre estão em visível correspondência com as palavras: é preciso que a vida interior da expressão traduzida corresponda à vida interior do original” (LYUBÍMOV, 1988, p.6).

Em minha experiência de tradutor, tenho muitos exemplos que, a meu ver, correspondem à noção bakhtiniana de interpretação criadora bem como à ideia de correspondência de Bielinski citada por Lyubímov. Cito alguns exemplos.

- Em *Crime e castigo*.

Na página 524, Raskólnikov conversa com a irmã Dúnia, que está atormentada com a decisão dele de entregar-se à justiça pela morte da velha e lhe pergunta se o fato de ele assumir o sofrimento pelo seu ato já não apaga metade do crime.

“– Crime? Que crime?... O fato de eu haver matado um piolho nojento, nocivo, uma velhota usurária, que não faz falta a ninguém? Quem mata esse ladrão tem cem anos de perdão!”

Ao pé da letra, a frase “Quem mata esse ladrão tem cem anos de perdão!” está assim redigida no original russo: *staruchónku protsêntitsu, nekomu ne nújnuyyu, korotuyu ubit’ sorok griekhóv prostyát’*, isto é, “uma velhota usurária, que não faz falta a ninguém, por cuja morte perdoam-se quarenta pecados” (p.400). Em português esse “perdoam-se quarenta pecados” soaria como tradução, ao passo que “tem cem anos de perdão” é similar ao provérbio “Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”. Não usei o verbo “roubar” porque Dúnia não falou de roubo, mas de crime, e Raskólnikov

não se apropriou de nada da velha: largou debaixo de uma pedra o que tirara do baú. O que pesou em minha decisão foi dar ao espírito do original o espírito equivalente em português do Brasil, pautando-me pela referida afirmação de Bielinski: “é preciso que a vida interior da expressão traduzida corresponda à vida interior do original”.

- Em *Os irmãos Karamázov*.

Na p.736, Grúchenka narra sua visita a Mítia (Dmitri) na prisão, e a reação dele quando ela lhe contou que levava pastelões para o polaco, seu primeiro caso amoroso, que estava doente, e diz: “Mas Mítia levantou-se com quadro pedras na mão...”. No original está assim: *A Mítia-to vskotchil s rugátelstvami*, o que ao pé da letra significa “Mas Mítia levantou-se de um salto com xingamentos”. O verbo russo *vskotchit’* tem como primeiro significado “pular, investir contra alguém” em atitude agressiva, e, na frase citada, vem reforçado pelo substantivo plural “xingamentos”. Em português do Brasil, “levantar-se com quatro pedras na mão” significa levantar-se com atitudes ou palavras agressivas. A interpretação que dei à frase de Grúchenka está em consonância semântica com o original russo, mas a forma é nossa, brasileira. Trata-se, portanto, da interpretação criadora de que fala Bakhtin.

- Em *O Duplo*.

A língua russa tem duas partículas expletivas – *déskat’* e *mol* –, cujo emprego introduz uma espécie de discurso indireto livre muito peculiar, indicando que as palavras que se seguem são discurso ou ideias alheias. Quando muito usadas, dão a ideia de reiteração de uma circunstância recorrente no discurso do narrador ou de uma ou mais personagens de uma narrativa, e procura inserir veladamente o leitor numa espécie de diálogo com o narrador. O senhor *Golyádkin*, protagonista e narrador de *O duplo*, usa à exaustão a partícula *déskat’* com o intuito de se justificar ora perante um interlocutor, ora perante o leitor. Não traduzir a partícula significaria deixar uma séria lacuna no texto, usar o repelente “dir-se-ia”, como aparece em algumas traduções, só deturparia o sentido do discurso. Optei por uma expressão bem corrente na língua portuguesa – “sabe como é” – que parece não dizer nada, mas a meu ver resolve perfeitamente a circunstância discursiva do original. Vejamos um exemplo. Desesperado com o sucesso do seu imaginário duplo, que ocupa na escala burocrática e

na vida social todas as posições com as quais ele, senhor Golyádkin, havia sonhado e para as quais fora preterido, o senhor Golyádkin vai procurar o chefe supremo das repartições burocráticas na casa do próprio, mas inicialmente é interrogado, barrado pelo porteiro e forçado a se explicar com ele.

“– Eu meu amigo, sou aquele... Golyádkin, o funcionário, o conselheiro titular Golyádkin. Pois, *sabe como é*, vim me explicar...

– Aguarde, não pode...

– Meu amigo, não posso aguardar; meu assunto é importante, é um assunto urgente...

– Sim, mas o senhor vem da parte de quem? Trouxe papéis?

– Não, meu amigo, venho por conta própria... Anuncie, meu amigo, assim; *ele disse, sabe como é*, veio se explicar” (p.206).

Temos aqui duas diferentes circunstâncias de emprego do *déskat'*: na primeira, o senhor Golyádkin, interrogado pelo porteiro, transmite a ideia de que foi tratar de uma circunstância corriqueira e procura atingir a compreensão do interlocutor: “*sabe como é*, vim me explicar”, sugerindo que todos batem à porta do chefe com esse fim. Na segunda, incumbe o interlocutor de anunciar ao chefe a presença dele, Golyádkin, e a circunstância discursiva deixa bem claro que a expressão *sabe como é* é bivocal, sairá dos lábios do porteiro mas ao mesmo tempo é expressão do próprio Golyádkin. Demais, ao dirigir-se ao chefe usando “*sabe como é*”, o porteiro estará reiterando a circunstância corriqueira de que todos batem à sua porta para se explicar. Aqui está em jogo o espírito e não a letra do discurso, que só pode ser resolvido pela criação. É como diz Lyubímov: “a literalidade amortece o sentido, o espírito do discurso o vivifica”.

- Em *O adolescente*.

Arkadi Dolgorúki, personagem central, narrador e filho ilegítimo de Viersílov, ouve, surpreso, do vigarista Stebielkóv comentários desairosos sobre seu pai, quando de repente ouvem na casa vizinha alguém mencionar o endereço de Viersílov. E Stebielkóv declara, ao pé da letra:

“– Nós aqui falando dele e ele já está aqui ao lado”.

Ora, Viersílov não se encontrava na casa ao lado, mas era objeto da bisbilhotice de Stebielkóv, que deixava Arkadi boquiaberto com a história de uma criança de peito

que seria filha de seu pai biológico. A referência a Viersílov surpreende pela inesperada coincidência e invade o clima da conversa entre os dois, gerando uma súbita mudança de tom na fala de Stebielkóv, cuja enunciação passa do tom enfático a um tom até meio debochado. Na nova ambiência em que passa a desenvolver-se a comunicação entre os dois, a frase literal soa meio forçada e requer um sentido consentâneo com a mudança do clima psicológico da conversa, isto é, requer algo que eu chamaria de equivalência semântico-contextual. Por isto lhe dei esta tradução:

“É só falar no diabo que ele aparece”.

Considero que essa solução está bem afinada com nosso português brasileiro e por sua abrangência afetiva traduz, a meu ver, o novo clima psicológico que a referência a Viersílov introduz na conversa. Dá-se aquilo que Lyubímov afirma: a literalidade amortece o sentido, o espírito do discurso o vivifica. Neste caso a tradução ultrapassa a mera recriação e se torna criação.

2 Linguagem/linguagens

Ao iniciar a tradução de uma obra, o tradutor tem de estar consciente de que não se traduz língua, mas aquilo que uma individualidade criadora – o autor faz dela, isto é, traduz-se linguagem, ou melhor, linguagens, à medida que cada falante é uma nesga do universo sociocultural e sua linguagem marca sua pertença a certo segmento social e exprime seu grau de escolaridade, seu nível cultural e até sua saúde mental ou falta dela. Portanto, num romance as modalidades de linguagem variam segundo o número de falantes e suas respectivas peculiaridades, e cada um destes tem seu próprio padrão de linguagem. Cabe um destaque especial para o narrador, que geralmente é alguém que usa o padrão erudito e universal de linguagem, o que “facilita” a vida do tradutor, que domina a norma culta da língua e a emprega em seu ofício tradutório. Mas nem tudo são flores na tradução da linguagem dos narradores, pois há narradores que mesclam mais de um ou vários padrões de linguagem em seu discurso. Neste sentido, há desafios imensos a serem encarados, e cito dois apenas no campo da prosa romanesca para não esgarçar o assunto: Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, que mescla os padrões erudito e popular em sua linguagem, e muitos narradores de Dostoiévski. Neste, a fluidez ou sinuosidade da linguagem depende do grau de proximidade ou afastamento em que o

narrador se encontra em relação à personagem falante: quando essa proximidade é grande e turva-se o universo da personagem, turva-se igualmente sua linguagem, e isto contagia o discurso do narrador. Há ainda casos quase extremos como o do senhor Golyádkin, protagonista e narrador de *O duplo*, personagem que tem o sistema nervoso central desestruturado e, como consequência, um discurso sintaticamente desestruturado, que chega à quase intradutibilidade. Bakhtin afirma que o autor não cria as personagens por critérios apenas estéticos; ele as pré-encontra no mundo real, com tudo aquilo que as caracteriza como personas desse mundo real, e as convencionam como personagens literárias (BAKHTIN, 2003a, p.183-184). Isto alerta o tradutor para um aspecto essencial da tradução literária, sobretudo numa obra de muitos falantes: cada um deles tem sua marca caracterológica, seu padrão de linguagem, seu modo próprio de falar, seu tom de voz, em suma, sua dicção. Traduzir o discurso de cada falante segundo sua dicção, sua sintaxe é o maior desafio para o tradutor. Vencê-lo significa impedir que todas as personagens de um romance falem do mesmo jeito. É difícil? Dificílimo! É possível? Sim, desde que o tradutor estude, separadamente, a fala de cada personagem antes de iniciar a tradução. Isto o fará penetrar fundo em todos os desvãos do original, sentindo a língua.

3 Sentir a língua

O russo costuma falar de uma coisa que me agrada muito: *tchuvsto yaziká*, que traduzo ora como sensibilidade linguística, ora como sentir a língua quando usada nas conversas comuns, ou sentir a linguagem quando se trata de literatura. Sentir a língua ou linguagem do outro é sentir o outro, entrar em alguma empatia com ele para tentar captar as nuances de sua personalidade. Quando traduzimos literatura, entramos em atividade estética porque traduzimos a arte da palavra. Também neste caso Bakhtin nos oferece uma reflexão que podemos aplicar em grande parte ao processo tradutório como uma interação dialógica com o outro. Diz o mestre:

O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele (no modo, na forma possível dessa compenetração...) ... Quando me compenetro dos sofrimentos do

outro, eu os vivencio precisamente como sofrimentos *dele*, na categoria de outro” (2003a, p.23).

As questões levantadas por Bakhtin envolvem diretamente a delicadeza do processo de tradução, a personalidade do tradutor e sua sensibilidade para o exercício do traduzir como atividade estética. Se eu, como pessoa, sou insensível ao sofrimento do outro, como tradutor não serei capaz de vivenciá-lo, de participar dele e, conseqüentemente, de traduzir esse sofrimento, porque não consigo me compenetrar dele, senti-lo como uma realidade que preciso introjetar como temporariamente minha para entrar em empatia com ela e assim possibilitar sua tradução.

Eu mesmo vivi esse processo na tradução de *O duplo*. Para traduzir a contento as vicissitudes do discurso do narrador-protagonista, precisei compenetrar-me do senhor Golyádkin, das sinuosidades do seu discurso, que são o reflexo direto do seu psiquismo desestruturado, senti os seus gestos como um ator que representa gestos de personagens, senti as suas vacilações, seus medos e amarguras, seu sentimento de injustiçado, e até o único momento de afetividade em toda a narrativa. Golyádkin vive numa terrível solidão, toda sua história é marcada pela ausência total de qualquer laivo de afetividade. Vendo frustrados todos os seus sonhos, cria um duplo para realizar em seu imaginário aquilo que ele não consegue realizar na dura e crua realidade do seu dia-a-dia. Em casa, em diálogo com seu duplo, vive o único momento de afetividade em sua vida, solta-se de repente, descontraí-se, conversa de igual para igual, de forma amistosa e natural com ele. A descontração o faz proferir a frase, que aqui vai primeiro ao pé da letra: “Ah, seu patife, tens culpa diante de mim”. Ora, esta é uma frase solene para o único momento de afetividade em toda a vida de Golyádkin. Por estar compenetrado do clima, colocado no lugar dele, como que coincidindo com ele, sentindo-me como ele estava se sentindo, transformei a frase solene em frase carregada de afetividade: “Ah, seu patife, tens culpa no meu cartório”. Se eu mantivesse a literalidade da frase solene, a personagem diria uma coisa e eu traduziria outra. É aquilo que diz Lyubímov: a literalidade amortece o sentido, o espírito do discurso o vivifica.

Então, sentir a língua de onde se traduz é compenetrar-se totalmente, embeber-se dela, vivenciar sua sonoridade, seu ritmo, pensar com seus múltiplos recursos morfológicos e sintáticos, captar e vivenciar a afetividade e também a hostilidade que emanam das falas das personagens. Em suma, entranhar-se na língua de partida,

encarnar-se, “despersonalizar-se” temporariamente nela, diluir-se na dicção dos seus falantes e assumir seu gestual como um ator que representa falas alheias. Mas para que a tradução aconteça, eu como tradutor não posso permanecer em estado de eterna “despersonalização” no outro, pois, ainda segundo Bakhtin (2003a, p.24), “a compenetração deve ser seguida de um retorno a mim mesmo” para que eu possa me reencarnar em meu discurso na minha língua, em consonância com seus múltiplos valores, para produzir uma tradução em bom português, com as formas de expressão típicas do nosso modo brasileiro de falar e escrever.

4 Psiquismo e ritmo

Toda língua tem um ritmo próprio, mas cada indivíduo a emprega segundo suas peculiaridades. A fala de cada indivíduo traduz o ritmo de funcionamento do seu psiquismo, sua fluência ou perturbação manifestam-se em sua sintaxe ora coerente e harmoniosa, ora incoerente e descontínua, dependendo do estado de saúde mental ou de espírito de cada falante. No caso de personagens como o senhor Golyádkin, protagonista de *O duplo*, cujo sistema nervoso central é desestruturado e mescla momentos de tranquilidade apenas razoável com outros extremamente desestruturados, o ritmo da sintaxe do seu discurso, descontínua, atabalhoada e muito amiúde desconexa, traduz o sentido do seu psiquismo, de sua psique angustiada, provocando frequentes lapsos nesse discurso, que em vários momentos da narrativa beira a intradutibilidade. Acrescente-se que a narrativa é a representação de um desdobramento de personalidade, com todas implicações decorrentes de tal desdobramento. Escrevi a respeito em meu posfácio à edição de *O duplo* (2011, p.246):

Traduzir a fala de uma personagem de consciência desdobrada é traduzir sua linguagem igualmente desdobrada na fala de seu presumível interlocutor imediato, tresdobrada nas falas de outros interlocutores eventuais ou imaginários. O ritmo dessa fala é o ritmo do pensamento truncado, sinuoso e descontínuo da personagem, que ora parece interrogar, ora exclamar, ora desejar dizer algo cujo sentido se embaralha na ponta da língua, e o discurso deixa sempre uma forte sensação de inacabamento, de lacuna a ser preenchida e uma grande interrogação para o leitor. Dostoiévski organiza essa fala numa pontuação tão truncada, sinuosa e descontínua como o fluxo do pensamento de Golyádkin, o que pode levar o leitor habituado às

normas padrão da escrita à falsa sensação de improbidade de tal pontuação. No entanto, o que está em jogo é a homologia entre o ser e o modo de representá-lo, pois seria antinatural que uma personagem dotada de um psiquismo desestruturado como o do senhor Golyádkin falasse uma linguagem fluente e clara. Portanto, o ritmo de sua fala traduz seu modo de perceber o mundo e os homens, isto é, traduz o sentido que ele põe nas coisas, pois, como diz um dos maiores teóricos da tradução, “entendo o ritmo como a organização do sentido do discurso, a organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso” (MESCHONNIC, 2010, p.43).

Traduzir é interpretar, mas é também e, sobretudo, superar a interpretação, recriando o ritmo da obra na língua de chegada com uma poética que dê conta dos múltiplos sentidos e do modo de ser do original. Como diz o mestre de todos nós que no Brasil trabalhamos com literatura russa: “O ritmo de uma tradução não terá muito a ver com o modo como o tradutor assimilou os ritmos do país de origem da obra e os do universo de chegada?” (SCHNAIDERMAN, 2011, p.85).

5 Criação/recriação

A tradução de ficção tem como produto final a recriação, mas uma recriação toda derivada da criatividade do tradutor. Logo, o processo tradutório é um processo criador e, por consequência, a tradução também é criação, pois nela interagem duas instâncias criadoras – o autor do original e seu tradutor. Este parte de uma criação já concluída e a transforma em produto “secundário” (sem juízo de valor!), segundo expressão do ensaísta russo P. Topior, isto é, transforma-a em uma obra segunda mas de valor equivalente, cuja realização exigiu um grau de criatividade diferente daquele empregado pela primeira instância criadora, mas, por certo, não inferior enquanto criatividade. Porque o tradutor sempre é levado a escarafunchar os desvãos de sua língua, sua riqueza vocabular, seu manancial de ditos e provérbios, suas formas de linguagem gestual, enfim, seus múltiplos recursos semânticos e morfossintáticos na tentativa de resolver problemas similares que o original lhe impõe. Ele sabe que trabalha com uma obra acabada, que precisa dar nova vida a essa obra, precisa realizar uma operação de Caronte, para usar uma metáfora de Meschonnic, mas de tal forma que as personagens do barco-texto não percam a memória e a obra atravesse a contento o seu Estige, chegando viva à outra margem: à língua e à cultura de chegada, do tradutor. Para

construir essa travessia, o tradutor tem de passar por um processo criador semelhante ao vivido pelo autor do original, guardadas, é claro, as devidas diferenças e especificidades. Segundo Borís Pasternak, grande poeta e grande tradutor, “cada avanço diário pelo texto coloca o tradutor em situações antes vividas pelo autor. Dia após dia ele reproduz os movimentos um dia realizados pelo grande protótipo” (PASTERNAK, 1985, p.316).

Breves considerações sobre a tradução do próprio Bakhtin.

Diferente da tradução de ficção, a tradução de ensaio, texto científico ou congêneres obedece a critérios muito diferenciados. Longe da liberdade de criar que lhe permite e mesmo lhe impõe o texto de ficção, no ensaio o tradutor trafega pela rua de mão única dos conceitos e categorias, e qualquer desvio de rota pode comprometer o significado de uma parte ou de todo um texto e até mesmo o pensamento do autor. Bakhtin tem sido vítima de erros crassos de tradução de conceitos-chave de suas obras, razão pela qual seu pensamento vem sofrendo constantes deformações, uma das quais é a já clássica confusão de dialogismo com intertextualidade. Aliás, isso vem acontecendo até em publicações recentes na Rússia.

Em minha tradução de *A estilística*, livro I da *Teoria do romance* de Bakhtin (antes publicado no Brasil com o título *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*), (BAKHTIN, 2015), procurei dar uniformidade às categorias do pensamento de Bakhtin como condição essencial para que se apreenda a unidade orgânica interna de sua reflexão teórica. Em qualquer sistema de pensamento, a falta de unidade conceitual pode (e costuma) levar à perda do seu núcleo semântico central, com consequências muitas vezes deletérias para a interpretação de tal pensamento. No caso específico de Bakhtin, são um fato mais que corriqueiro interpretações não só diferentes mas até antagônicas de um mesmo conceito do seu pensamento original, o que se deve a traduções diferentes de tal conceito, cujo resultado é seu esgarçamento e a consequente perda de sua significação original. Como explicar que um conceito banal da Teoria Literária como o de autor convencional, possa aparecer traduzido como autor suposto, presumido e finalmente convencional? Três denominações para um único conceito e, repito, banal. Uma formação minimamente sólida em Teoria da Literatura certamente

evitaria tais incongruências. Outro erro crasso ocorre com o vocábulo *formação* (do russo *snanovlénie*), um conceito-chave de todo pensamento teórico de Bakhtin, que no Brasil foi traduzido ora como evolução, ora como vir a ser e até como transformação. Aí já se trata de simples desconhecimento do pensamento bakhtiniano.

Salvo nos casos de inexistência de termos técnico-científicos na língua de um país técnica e cientificamente atrasado, nenhuma solução tradutória pode ser encontrada fora da língua de chegada. De igual maneira, o emprego de neologismos ou estrangeirismos nem sempre resolve problemas de tradução do sentido do original, sobretudo quando no próprio original não há neologismos nem estrangeirismos. Tal procedimento pode criar no texto traduzido zonas de obscuridade onde o autor não as criou no original. O tradutor precisa, tem a obrigação de saber medir a distância entre a inteligibilidade de um conceito e sua compreensão pelo falante na língua de partida. No Brasil consagrou-se o termo *heteroglossia* como tradução da palavra russa *raznorétchie*, que significa diversidade de discursos ou heterodiscurso, termo pelo qual optei em minha tradução. O vocábulo russo também foi traduzido como plurilinguismo, que é mais palatável ao leitor brasileiro, porém difere semanticamente do original russo e do sentido que Bakhtin lhe atribui. O termo *raznorétchie* (heterodiscurso) é bastante antigo na língua russa, nada tem de estrangeirismo e menos ainda de neologismo. Qualquer russo, independentemente do grau de escolaridade, pode até não compreender a fundo o sentido da palavra, mas percebe que ela é formada por *ráznie* (diversos) e *riétchi* (discursos, falas) e percebe seu sentido geral. E qual é a distância entre a inteligibilidade da palavra heteroglossia e a compreensão do leitor brasileiro? Minha experiência pessoal de professor de Teoria Literária comprova que tal distância é bastante grande. Aí não há nada que lembre discurso, que é o fio condutor de toda a reflexão bakhtiniana em torno da palavra *raznorétchie*. Sempre evitei empregar o termo heteroglossia com meus alunos, preferindo diversidade de discursos ou heterodiscurso. E assim procedi por entender que a Teoria Literária tem a função de iluminar o texto, e não de dificultar o acesso à sua gama de sentidos. Daí minha opção pelo termo heterodiscurso, que, além de ser mais familiar à língua portuguesa, traduz seu sentido original russo e o pensamento de Bakhtin.

Seria exaustivo comentar minha tradução de todos os conceitos bakhtinianos, e por isso remeto o leitor para o glossário que inseri no fim de *A estilística*, porque o

considero suficientemente elucidativo. Limito-me, por isso, a um breve comentário do sentido de heterodiscurso, por ser ele que congrega as linguagens sociais que sedimentam a forma romanesca e ser um conceito central em toda a teoria do romance de Bakhtin, sobretudo no referido. O conceito está ligado à concepção bakhtiniana de mundo como acontecimento, de realidade como um processo em formação, como o ser constituindo-se pelo discurso. Daí a abrangência que o mestre confere à categoria de heterodiscurso.

Para Bakhtin, o heterodiscurso é produto da estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, falares de grupos, jargões profissionais, e compreende toda a diversidade de vozes e discursos que povoam a vida social, divergindo aqui, contrapondo-se ali, combinando-se adiante, relativizando-se uns aos outros e cada um procurando seu próprio espaço de realização. O resultado de tudo isso é um mundo povoado por um heterodiscurso oriundo das linguagens das gerações e das faixas etárias, das tendências e dos partidos, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, dos dias sociopolíticos e até das horas (BAKHTIN, 2015, p.74), em suma, de todas as manifestações da experiência humana individual e social e da vida das ideias. Trata-se de um universo discursivo povoado por uma diversidade de linguagens e vozes sociais, que são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua compreensão verbalizada, horizontes semânticos e axiológicos. Aí, segundo a concepção de Bakhtin, os discursos do autor, dos gêneros intercalados e dos heróis são apenas unidades basilares de composição através das quais o heterodiscurso se introduz no romance e o faz representar não apenas o homem e sua vida, mas, essencialmente, o homem falante e a vida que fala pelo heterodiscurso. Esse heterodiscurso social fecunda as diferenças, divergências e contradições individuais, cria a natureza dialógica ou dialogicidade interna como força geradora da forma romanesca e, em conjunto com a dissonância individual como produto da subjetividade criadora, sedimenta no romance um harmonioso sistema literário que vem a ser a peculiaridade basilar do gênero romanesco.

Bakhtin desenvolve extensa reflexão sobre os gêneros poéticos. Como, porém, o conceito de gênero poético envolve tanto prosa como poesia como discurso poético, em certas passagens do texto empreguei a expressão gênero de poesia ou discurso em

poesia com a finalidade de deixar mais clara a especificidade do objeto da reflexão bakhtiniana. O leitor pode observar tudo isso no referido Glossário.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003a, p.3-192.

_____. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. Uma experiência de análise filosófica. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003b, p.307-335.

_____. Os estudos literários hoje. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003c, p.359-366.

_____. Metodologia das ciências humanas. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003d, p.393-410.

_____. Apontamentos de 1970-71. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003e, p.367-392.

BEZERRA, P. Tradução e criação. In: *Linha d'Água*, n. 25 (2), p.15-23, 2012a. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/47712>>. Acesso em: 03 abril. 2015.

_____. A tradução como criação. In: *Estudos Avançados*, vol. 26 (76). São Paulo, set./dez., 2012b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300007&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 03 abril. 2015.

_____. Translation as creation. In: *Estudos Avançados*, vol. 26 (76). São Paulo, set./dez., 2012c, p.47-56. Disponível em: <http://www.scielo.br/readcube/epdf.php?doi=10.1590/S0103-40142012000300007&pid=S0103-40142012000300007&pdf_path=ea/v26n76/en_07.pdf&lang=en>. Acesso em: 03 abril. 2015.

_____. O laboratório do gênio [Posfácio]. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo: poema peterburguense*. Trad. Posf. Notas. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011, p.237-248.

_____. A tradução como arte e diálogo entre culturas [Palestra]. In: *Encontros Transdisciplinares*. IEAT/UFMG, 2004. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/ieat/2011/10/a-traducao-como-arte-e-dialogo-entre-culturas/>>. Acesso em: 03 abril. 2015.

MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LYUBÍMOV, N. *Niesgoráemie slová [Palavras incombustíveis]*. Moscou: Khudójestvennaya Literatura, 1988.

PASTERNAK, B. *Seleta em 2 tomos*, t. 2. Moscou: Khudójestvennaya Literatura, 1985.

SCARPIN, P. Nossos três russos. In: Revista Piauí, 47. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-47/questoes-literarias/nossos-tres-russos>>. Acesso em: 03 abril. 2015.

SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, um ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Recebido em 13/08/2015

Aprovado em 20/09/2015