

«O Que é uma Boa Tradução?» «É uma Tradução Bem Feita.» «E o Que é uma Tradução Bem Feita?...»

José Colaço Barreiros
(Tradutor e Professor na Universidade Lusófona)

«O que é para si uma boa tradução?»
Não sabendo o que dizer, respondi vagamente:
«É... uma tradução... artisticamente bem feita...»
«E o que é para si uma tradução artisticamente bem feita?»
«É... uma tradução... que transmite fielmente as
peculiaridades poéticas do original.»
«E o que quer dizer transmitir fielmente? E o que são as
peculiaridades poéticas do original?»
Aqui fiquei embaraçado. Era capaz de distinguir pelo
«faro» uma boa de uma má tradução, mas não estava
preparado para dar uma explicação teórica da minha
avaliação.

Kornej Ćukovskij, *A Tradução, Uma Grande Arte*
(Diálogo entre Maksim Gorkij e Kornej Ćukovskij, em 1918)¹

São muitas e variadas as razões que tornam necessário o fazer uma dada tradução, e é em conformidade com essas razões que se determinam os critérios para definir a sua qualidade. Estes são critérios que não dependem de noções abstractas nem genéricas, mas essencialmente da finalidade que tiver cada tradução. Aqui faço porém um parêntesis para frisar que não podemos deixar resvalar este conceito para certas concepções mercantilistas muito perigosas do acto de traduzir, como por exemplo as formuladas em termos de ser a tradução de qualidade «a que corresponde inteiramente aos desejos do cliente», ou algo do género. E se as qualifico de perigosas, é porque não encaram a tradução fora do acto de compra e venda, tratando-a como qualquer outra mercadoria; partindo do princípio de que o «cliente», ao pagá-la assume a sua propriedade absoluta e não apenas de uso, anulam a ideia da tradução como acto de criação, e por consequência a noção da propriedade intelectual por parte do autor, servindo essa anulação como fundamento teórico, não só da tenaz recusa do pagamento de Direitos de Autor previstos na lei, como da

prerrogativa de negociar a tradução à revelia do autor, de lhe dar outro destino que não o inicialmente previsto, bem como de a alterar a bel-prazer mesmo sem consentimento - e até sem conhecimento - de quem a fez, de quem tem as suas razões para ter feito assim e não de outra maneira. (E ao falar aqui da tradução como acto de criação, não quero separar a tradução literária da tradução científica ou mesmo da técnica, cujas diferenças realmente existem, mas acabam por ser muitas vezes artificial e artificiosamente acentuadas por razões económicas, ou outras de qualquer modo, por assim dizer, «estranhas ao serviço»...)

Foram as diferentes necessidades práticas que impulsionaram o desenvolvimento (e quase lhe poderemos chamar nascimento) da teoria da tradução na União Soviética (a partir dos anos Trinta, curiosamente coincidindo com os estudos pioneiros de Smirnov-Trojanskij tendo em vista a tradução automática) e no Ocidente (sob a direcção dos Estados Unidos, desde o imediato pós-guerra com a utilização da informática para efeitos de tradução).² E as duas teorias conduziram a caminhos diferentes, porque diferentes eram também as suas motivações: no primeiro caso, a directiva, por um lado, de traduzir a literatura mundial numa linguagem acessível à maioria da população sem desvirtuar o original, e por outro, de dar a conhecer ao próprio país e ao mundo as literaturas nas numerosas diferentes línguas locais, que só se poderia realizar por intermédio do russo. Esta directiva orientou os estudos de tradução no sentido da tradução literária, encarando a tradução como uma obra de criação artística, eminentemente pessoal. Em contrapartida, no segundo, se aceitarmos como boa a explicação de Jean-François Dortier, seriam objectivos bem prosaicos que estariam na base do *boom* dos estudos de tradução:

Na época [que se seguiu à II Guerra Mundial], os serviços secretos americanos sonhavam com um sistema capaz de traduzir rapidamente e a baixo custo as comunicações interceptadas aos soviéticos. Nesta óptica de mera espionagem, pensava-se então que a tradução dependia da mesma lógica da decifração dos códigos secretos. A ideia dos engenheiros, não formados em linguística, assentava num princípio muito simples: dotando o computador de um bom dicionários bilingue e de duas gramáticas, a da língua de partida e a da língua destinatária, facilmente se conseguiria realizar uma tradução de boa qualidade. [...] Bastaria substituir palavra por palavra e depois eventualmente restabelecer a ordem das palavras na frase. (J.-F. Dortier, 1999, p. 13).

De qualquer modo, seja exactamente esta ou não a motivação que fez arrancar os estudos de tradução no Ocidente, o que se tinha em vista eram os aspectos práticos e económicos no sentido da tradução automática, realizada por máquinas, e entendendo a tradução como uma actividade meramente mecânica, e só os sucessivos fracassos levaram a arrepiar caminho, sem no entanto se deixar de continuar a pôr uma certa tónica nos aspectos eventualmente mais maquinais da

tradução.

Pela minha prática já com mais de vinte anos de tradutor exclusivamente literário, uma opção decidida e inabalável após outros cinco ou seis anos de insatisfação como tradutor técnico, obviamente os meus modelos terão mais a ver com a noção da tradução como obra artística, noção que teve como pioneira a escola de que o citado Čukovskij se conta como um dos fundadores (é co-autor do manual que hoje se chamaria «Livro de Estilo» da editora «Literatura Universal», nos princípios dos anos Vinte, e que abriu caminho a uma vasta bibliografia russa sobre a tradução), escola que foi também primeira a elaborar os princípios não só técnicos e estéticos mas também éticos por que entende dever reger-se a tradução, e que determinou, por exemplo, o surgimento de várias gerações de poetas-tradutores, dos quais um deles fala assim do seu trabalho:

Com emoção traduzo, entusiasmado
por uma só razão: é que a meus olhos
conta uma tradução como um soldado
derrubando as barreiras entre os povos.

(Boris Slùckij, 1963)³

Começa Cukovskij por defender que os erros de léxico são secundários e, embora possam ser desagradáveis e obstar a uma boa leitura do texto, não é principalmente por aí que se deve avaliar a qualidade de uma tradução:

Por mais catastróficos que possam ser os simples erros de léxico, dificilmente causam tanto prejuízo à tradução como as alterações do estilo. [...] O mais importante [é transmitir] a *personalidade artística do autor traduzida em toda a originalidade do seu estilo*.

Assim, nas traduções de obras literárias as imprecisões na maior parte dos casos têm um papel secundário, embora possam dar lugar a graves adulterações do texto. Os críticos que tentam demagogicamente desacreditar uma tradução aos olhos do leitor, limitando-se a apontar erros fortuitos, enganar facilmente remediáveis, não fazem mais do que desorientar o público. (*Ibid.*, p. 29)

E à medida que por toda a parte ia avançando a reflexão sobre o acto de traduzir, aumentava a importância do respeito pelo estilo do autor, atenuando-se a intransigência para com o engano fortuito, que é o aspecto mais evidente e mais fácil de detectar, e a que se agarram certos críticos para analisar uma obra. Italo Calvino a seu tempo viria a manifestar-se no mesmo sentido quando começou a surgir em Itália alguma referência à tradução nas recensões críticas:

Que este tipo de crítica comece a entrar no uso comum, somos muitos a alegrar-nos com isso, e a segui-la com interesse. E ao mesmo tempo a recomendar-lhe uma responsabilidade técnica absoluta. Porque se faltar este sentido de responsabilidade, não se faz senão aumentar a confusão, e provoca-se nos tradutores um desencorajamento que se transforma logo em *pis aller*, em abaixamento do nível geral. Não é a primeira vez que ouvimos dizer a um bom tradutor: «Sim, sim, dou o couro e cabelo para resolver dificuldades que mais ninguém teve de enfrentar e de que ninguém se aperceberá, e depois o crítico X abre o livro ao acaso, deita o olho a uma frase que não lhe agrada, se calhar sem comparar com o texto, sem se interrogar como poderia ser resolvida de outra maneira, e em duas linhas liquida toda a tradução...» Têm razão para se queixarem: um autor goza sempre de uma multiplicidade de opiniões, se encontrar um crítico a deitá-lo abaixo, haverá sempre quem o defenda; em contrapartida no que se refere ao trabalho dos tradutores os juízos da crítica são tão raros que se tornam inapeláveis, e se alguém escrever que uma tradução é má o juízo entra em circulação e todos o repetem. (I. Calvino, 1963, p. 48)

Recorde-se que numa das melhores traduções stendhalianas que temos (A *Cartuxa de Parma*, de Adolfo Casais Monteiro), o tradutor se deixa enganar pelo duplo sentido dos termos franceses *belle-mère* e *beau-fils* e faz passar entre sogra e genro um episódio entre madrastra e enteado, tornando incompreensível uma história contada à margem da trama principal (aliás é bem mais provável que o erro se deva, não ao tradutor, mas à mão autoritária de um revisor que tenha decidido fazer a "emenda" por conta própria). Contudo, nem por isso deixa de ser esta tradução - insisto - das melhores traduções portuguesas de Stendhal.

Por sua vez Luciano Bianciardi, outro grande escritor-tradutor italiano, assevera que todo o tradutor que se preze, pelo menos uma vez na vida, já pôs uma personagem a dar os pêsames à janela, em vez de o fazer à viúva (evidente distração em que se confunde *window* e *widow*).⁴ É tarefa da revisão remediar lapsos deste género.

De resto, a história da tradução está pejada destes erros de léxico e nem sempre com denotação negativa: basta recordar que tanto a nossa teoria tradutológica como os próprios termos *tradução* ou *traduzir* assentam precisamente em... erros de tradução! Com efeito, São Jerónimo, talvez de propósito - para o pôr a dizer o que ele queria, evitando apresentar como seu o método que propugnava - traduziu erroneamente o famoso texto de Cícero sobre o *Fidus interpres*, pondo-o a dever exprimir «sentido por sentido» enquanto o texto de Cícero defende que ele tem de ser expresso «palavra por palavra». Mas São Jerónimo, para obter a seu favor a autoridade de Cícero, por engano ou voluntariamente, sabendo-se como era mal visto na Idade Média o inovar, e sobretudo de altíssimo risco em assuntos em que estivesse implicada a religião, forçou a frase e assim abriu uma nova via à prática da tradução.⁵

Por outro lado, demonstra-nos Gianfranco Folena que foi por intermédio de

Leonardo Bruni, que se introduziria na língua vulgar, e que logo nesse mesmo século entraria no francês e espanhol e nos inícios do XVI no catalão e no português, o termo *traducere*, que em 1400 o humanista italiano foi repescar ao escritor latino Aulo Gélíio, interpretando-o não no sentido anterior do termo, que era o de introdução numa língua de um vocábulo estrangeiro, isto é, precisamente o que denominamos «empréstimo», mas para o utilizar no sentido que era dado pelos termos *transfere* ou *interpretari*.⁶

Assim, estes grandes marcos da história da tradução terão sido ditados por «erros» ditos de léxico, demonstrando que muitas vezes a transgressão é factor de comunicação mais eficiente que a correcta norma, e poderemos dizer que dela nasce a inovação.

É claro porém que estes princípios não poderão aplicar-se a outros tipos de tradução: de facto, é indefensável supor que, por exemplo, num tratado internacional, num manual de instruções de uma máquina, num texto de investigação científica, o mais importante a respeitar seja a *personalidade artística do autor traduzida em toda a originalidade do seu estilo*, ou que num documento jurídico seja secundário qualquer erro de léxico.

Um exemplo claro da diversidade dos critérios de avaliação da qualidade das traduções, dá-o a longa discussão que envolve as traduções do poema «*The Raven*» de Edgar Allan Poe. É uma poesia que no seu século e meio de existência tem suscitado a atenção de grande quantidade de poetas e tradutores, pela sua indiscutível qualidade⁷, mas também e sobretudo pelo jogo rítmico dado pela sua original estrutura métrica,

A	A
	ore
B	B
B	xxore
	xxore
ore	

Como se vê, um denso cruzamento de rimas finais e internas, completado ainda por abundantes aliterações e todo o tipo de assonâncias. constituindo um absorvente desafio a sua tradução.

Como se não bastasse, Poe complementa o poema com um ensaio, *The Philosophy of Composition*, em que explica pormenorizadamente como foi concebido *The Raven* - e calculado com vista à sua eficácia como exercício poético, -

declarando:

A minha intenção é demonstrar que nenhum ponto da composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição, e que a obra avançou, passo a passo, para a solução, com a precisão e a lógica rigorosa de um problema matemático.⁸

A sua intenção era certamente polémica: usando um poema de tema declaradamente romântico, atacar os cânones românticos dominantes, que consideravam um poema ou outra obra de arte puro resultado de um rasgo de inspiração em detrimento da elaboração racional, falsa posição que Poe denuncia: por vaidade, «muitos escritores [...] preferem deixar correr que compõem graças a uma espécie de frenesi subtil ou de intuição extática...»⁹ E ao desmontar a mítica do Romantismo, descrevendo o percurso seguido e dando a conhecer as particularidades e a razão de ser de cada estilema que usou, ao mesmo tempo retira ao tradutor os álibis com que este poderia justificar eventuais opções suas de carácter mais subjectivo. Dando seguimento à definição do fiel traduzir enunciada por Umberto Eco a propósito de Queneau, com a metáfora da partida entre autor e tradutor de um jogo que o primeiro inventou e de que explicitou as regras ao elaborar o seu texto, e em que o tradutor tem de «compreender as regras do jogo, respeitá-las, e depois jogar uma nova partida com o mesmo número de lances»¹⁰, poderemos dizer que o cadete expulso de West Point teve o cuidado de fixar antecipadamente as suas regras com um rigor militar, dispondo as coisas para ser ele próprio a ganhar...

Como se sabe, a dificuldade, em vez de repelir, atrai muita gente em geral e os tradutores em particular: longe de pretender dar esta lista por completa, nas principais línguas neolatinas da Europa ocidental recenseei nada menos que 120 (cento e vinte!) autores de traduções de *O Corvo*¹¹ (em que não é despropositada a inclusão dos que verteram o poema para esperanto), e falo de autores frisando que alguns publicaram várias versões, havendo mesmo quem, como o poeta brasileiro Alexei Bueno desde 1980 (tal como já fizera Mallarmé), tenha vindo a corrigir o seu poema diversas vezes ao longo da vida. Estes 120 tradutores dividem-se pelas respectivas línguas e países da seguinte maneira:¹²

FRANÇAIS	ITALIA	CASTELHANO							PORTUGUÊS		CATALÃO	ESPERANTO
		Esp	Méx	Arg	Col	Ven	Pan	?*	Brasil	Portugal		
18	33	10	7	7	2	1	1	7	23	5	3	3

* Autores de língua castelhana de que não consegui obter indicação de país.

As cinco traduções portuguesas de que tive notícia, são: de Fernando Pessoa (1924), Máximo das Dores (1928), João Costa e Cabral do Nascimento (ambas publicadas em 1972), e depois destas só a de Margarida Vale de Gato (2004). Desde o famosíssimo ao praticamente ignorado como Máximo das Dores, todos eles poetas - salvo João Costa, cuja tradução de *O Corvo* surge inserida na obra ficcional, nas *Histórias*, como apêndice à *Filosofia da Composição*.¹³ E de facto, embora este nome, por ser tão comum, nos faça pensar imediatamente na hipótese de pseudónimo ocultando outro mais notório, uma leitura mesmo superficial das citadas traduções mostra logo aos primeiros versos a deste último como a mais próxima de uma tradução literal e mais alheia à poesia...

Pessoa, na revista *Atena*, apresenta uma tradução, nas suas próprias palavras, «ritmicamente conforme ao original»: dezoito sextilhas compostas de cinco versos de 15 sílabas (com cesura na 8ª sílaba) mais um refrão heptassilábico, e em que o 2º, 4º 5º e 6º versos têm a rima final *ais* (os 4º e 5º versos terminam inclusivamente com a repetição da sua parte final) enquanto no primeiro verso a cesura intermédia rima com o final, e rimam entre si a cesura e o final do 3º e a cesura do 4º:

A	A
	<i>ais</i>
B	B
B	<i>xxais</i>
	<i>xxais</i>
<i>ais</i>	

Isto é: exactamente o esquema do original, substituindo apenas a terminação *-ore* de Poe por *-ais*.

Máximo das Dores utiliza um esquema muito irregular, variando as dezoito estrofes entre os seis (VI) e os dezasseis (XVI e XVII) versos decassilábicos. Cabral do Nascimento utiliza um esquema rimático quase igual ao de Fernando Pessoa (apenas sem rima interna no 4º verso):

A	A
	<i>ais</i>
B	B
	<i>xxais</i>
	<i>xxais</i>
<i>ais</i>	

enquanto os versos apresentam um número variável de sílabas com um octossílabo no estribilho. Quanto a João Costa, como já se disse, tem uma tradução quase literal em que a separação das linhas como se versos fossem não basta para a fazer perder o irremediável tom de prosa (o próprio estribilho, sempre terminado em *-ais*, pode variar entre as 6 e as 15 sílabas!...). Finalmente Margarida Vale de Gato dá-nos uma versão em versos de 15 sílabas, com cesura na 8ª, e estribilho de 7, mantendo o esquema das rimas de Poe e Pessoa, embora por vezes também apresente outras rimas internas (como do 4º e 5º versos), e bom número de outras assonâncias.

As 23 traduções brasileiras são muito livres do ponto de vista formal: vão desde as versões em sonetos, em oitavas, em décimas ou em prosa, até à poesia visual e ao romance de cordel; sob outra perspectiva, apenas 4, das quais a mais antiga não antes de 1999, conseguem evitar que o seu corvo diga «Nunca mais»¹⁴, e deram ao estribilho uma rima em «ôr», «ôra», «ór» ou «óra», com uma sonoridade muito mais próxima da voz da ave e do «Nevermore» original. Isto é, embora os problemas da tradução deste «*nevermore*» para as línguas neolatinas já há muito houvessem sido detectados, só bem tardiamente alguns tradutores começaram a procurar alternativas para a lição dos mestres - e mesmo esses até agora pouquíssimos e com insatisfatórios resultados, como pôr o corvo a dizer uns neutros «sim, senhor» ou «não, senhor», dando-lhe um ar idiota ao perder toda a sua carga de fatalismo.

A primeira tradução que se conhece - logo de 1883 - é de um dos maiores escritores da língua portuguesa, embora se tenha notabilizado sobretudo como romancista, Machado de Assis; no entanto, como não sabia inglês, traduziu do francês, isto é, a partir da primeira versão de 1875 de Stéphane Mallarmé, que viria a publicar uma nova tradução muito corrigida em 1888.

Ora como sucede com os outros idiomas, tem havido uma longa polémica sobre qual será a melhor tradução de *The Raven* para a língua portuguesa. Imediatamente se verifica, com raras excepções, a divisão em dois grandes grupos: um, o dos «poetas», dos quais vários já empreenderam eles mesmos a tradução do poema, que privilegiam os aspectos formais, em especial no plano rítmico-sonoro, e vão terçando armas pela versão de Fernando Pessoa, como que defendendo a célebre formulação de Octavio Paz (que tem a aparência de afirmação categórica e definitiva, e afinal é tão imprecisa):

Na teoria, só os poetas deveriam traduzir poesia; na realidade, poucas vezes os poetas são bons tradutores. Não o são porque quase sempre usam o poema alheio como ponto de partida para escreverem o seu poema. O bom tradutor move-se numa direcção contrária: o seu ponto de chegada é um poema análogo, já que não idêntico, ao poema original. Não se afasta do poema senão para o seguir mais de perto. O bom tradutor de poesia é um tradutor que é também poeta; ou um poeta que é também um bom tradutor.¹⁵

O outro grupo, a que poderemos chamar dos «tradutores» - mas com a consciência de se tratar de um apodo redutor, pois não abrange nem só estes nem também todos eles - que, predicando ou não a prioridade do significado e da semântica sobre a forma, defendem a tradução de Milton Amado (1943), um jornalista de província praticamente desconhecido, que viveu sempre em Minas Gerais. Este opta por construir uma estrutura rítmico-melódica diferente, com um jogo de rimas ainda mais encadeado que o do próprio Poe: de facto, só o 2º verso em cada sextilha não está sujeito a rima interna, visto que passa a cesura do 5º a rimar com os finais do 4º e 5º, evitando estes a repetição da rima em -ais, repetição esta importante para a toada de litania que faz o poema transmitir ao leitor uma certa sensação de terror.

A	A
	ais
B	B
B	xxC
	xxC
ais	

No entanto, pode favorecer o poema a substituição de tantos «ais» por uma nova rima, diferente de estância para estância, mas permitindo o uso de sonoridades menos abertas - e quase podemos dizer «alegres» - do que a forçada pela tradução do sentido daquele onomatopaico «*nevermore*», que não só se assemelha ao crocitar do corvo como tem um som soturno potencialmente mesmo mais eficaz que a insistência obsessiva nos fonemas ais.

Contudo, não se pretende aqui participar na contenda nem tomar partido por esta ou aquela tradução, pois consideramos que o mais importante é observar os principais argumentos aduzidos por uns e outros, tanto mais que, debatendo-se os seus autores na ânsia de defenderem os seus modelos, estes argumentos por vezes se encontram mais próximos do panegírico que de um estudo crítico.

Por exemplo, Fernando Pessoa, talvez devido à sua formação inglesa, compartilha da visão crítica algo simplista que vê Poe sobretudo como ficcionista e só secundariamente como poeta, e afirma repetidas vezes o seu menosprezo pela obra poética de Poe: antes de *The Raven*, já tinha traduzido outros dois poemas seus, *Annabel Lee* e *Ulalume*, explicando que os traduziu, «não pelo grande valor intrínseco que possuam, mas por serem um repto permanente aos tradutores»¹⁶, e propriamente quanto ao Corvo, numa referência de passagem tem o cuidado de especificar que se

trata de um «poema não muito notável».¹⁷ No entanto, Maria Eduarda Keating prefere omitir este aspecto e entende por bem salientar a «profunda admiração» e o «fascínio» que o poema de Poe exercia sobre Fernando Pessoa, ao nível dos de Baudelaire ou Mallarmé, apenas um pouco mais distanciados devido ao curso do tempo. Pessoa teria «[olhado] criticamente a sua obra, sobretudo a poesia, considerando-a interessante do ponto de vista rítmico». Mas logo a seguir cita um texto de Pessoa destinado à Introdução da poesia de Poe:

Um poema é uma obra literária em que o sentido se determina através do ritmo. O ritmo pode determinar o sentido inteira ou parcialmente. Quando a determinação é inteira é o ritmo que talha o sentido, quando é parcial, é no ritmo que o sentido se precisa ou precipita. Na tradução de um poema, portanto, o primeiro elemento a fixar é o ritmo. (M. E. Keating, 2001, pp. 126-127)

Afirma-se que Poe é interessante *sobretudo do ponto de vista rítmico*, e junta-se logo um texto sobre a predominância do ritmo! Ou seja, uma reserva pessoana a Poe, aliás exposta de forma atenuada, é imediatamente esvaziada da sua carga, valorizando a parte positiva da referência...

Mais comedido nos elogios é Arnaldo Saraiva, admitindo a eventual não-perfeição das traduções de Pessoa, mas ao insurgir-se - justamente, de resto - contra a acusação de «desatento ao resultado do que fazia», depois de evocar «a seriedade com que via a sua «missão» literária mas também as hesitações e as sucessivas emendas a que submetia os seus textos»¹⁸, quando já está dito o necessário e suficiente para contrapor à injusta crítica, em vez do ponto final o autor decide reforçar a sua posição e conclui com uma argumentação um tanto pueril, ou seja, o «recurso a dicionários» por parte do poeta, provado por uma carta do editor da *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, de que Pessoa foi colaborador, reclamando a devolução de uns dicionários que ele teria levado para casa e cuja falta acarretava «grandes e diários inconvenientes», bem como a dicionários de rimas.¹⁹ Os dicionários afinal são os principais utensílios de um tradutor, e o seu uso constante é o mínimo que se lhe pode exigir!...

Enquanto o poeta concretista Haroldo de Campos também se declara abertamente ao lado da versão pessoana, considerando-a superior a todas por ser (repetindo as palavras do poeta português) «ritmicamente conforme ao original», por «a escolha das palavras [ser] geralmente eficaz», mantendo-se «o poeta dentro do clima desejado e preparando as aliteraões e rimas» que o poema exige, vejamos o que conta um jornalista brasileiro, Cláudio Weber Abramo:

[...] os acidentes do quotidiano puseram-me frente a uma tradução portuguesa, de autoria não identificada, de meia-dúzia de versos do poema *The Raven*, de Edgar

Allan Poe. O fragmento me pareceu de tal modo desajeitado que fui olhar o original. Nada parecido. Assinalei o fato a quem de direito, sugerindo que se usasse alguma tradução sacramentada, mais competente. (Operou nisso, é claro, a ingenuidade de supor que algo sacramentado fosse competente.)

Apreendi, então, que a versão que me parecera tão esquisita era sacramentada, de responsabilidade do poeta português Fernando Pessoa. (C. W. Abramo, 1999, «Explicação»)

E este autor centra as suas reservas a Pessoa no seguidismo cego da métrica original (ou seja, o que outros denominam «fidelidade» e apontam como uma das grandes qualidades desta tradução):

[A reprodução da métrica] força o emprego de palavras curtas e ideias sintéticas - tudo o que o inglês tem por excelência e o português, também muito caracteristicamente, não tem.²⁰ O resultado é que as ambientações ricas, as imagens pungentes, as frases pronunciadas do fundo da alma, as repetições por meio das quais o narrador busca as palavras, tudo isso desaparece para dar lugar a uma esqualidez telegráfica - isso quando não se desvirtuam inteiramente as imagens do original [...]. Pessoa escreveu um poema a partir das definições métricas de Poe tal como um engenheiro executa um projecto de fundação desenhado numa planta. (*Ibid.*, pp. 103-104)

E ao longo de todo o poema vai chamando a atenção para deturpações de sentido; monólogos que são entendidos como falas dirigidas ao corvo e invectivas ao animal que Pessoa devolve como ditas pelo narrador para consigo mesmo; contradições, supérfluas redundâncias, trivialidades, empobrecimentos do conteúdo, omissões importantes, etc., que lhe permitem decididamente concluir que «[se alteram] palavras e significados [...] as vozes são desvirtuadas e a narrativa gravemente comprometida». (*Ibid.*, p. 111)

Por sua vez, a crítica do tradutor Ivo Barroso ao poeta português incide principalmente em aspectos formais (embora não deixe de ressaltar que a estranheza manifestada poderá provir dos seus «ouvidos brasileiros», e que de um modo geral as soluções «estão perfeitas para os ouvidos e a dicção portuguesas»):

Surpreende constatar que [...] um poeta da categoria de Pessoa lance mão de recursos tão canhestros quanto a utilização de gerúndios e pretéritos, esbarrando na banalidade; a métrica frouxa... [...] A leitura paralela dos textos poético e pessoano deixa a impressão de que o português, ou melhor, a língua portuguesa não conseguiu conservar aí a equivalente majestade tonal; apesar de manter o mesmo número de sílabas, o texto traduzido parece menor. (Ivo Barroso, 2000, p. 21)

Este autor considera Milton Amado (1913-1974) o único tradutor de *O Corvo* que encontra

o ritmo isotopicamente certo, a embocadura, como se diz em música, observando o

andamento largo sem descurar dos ressaltos vocais, aqui e ali, como numa composição sinfónica [...] Milton conseguiu alcançar aquele momento com que sonham todos os tradutores de poesia: o da transmigração absoluta do conteúdo e da forma de um poema para o território da sua própria língua, dando-lhe o passaporte de uma nova identidade para uma vida autónoma. (*Ibid.*, p. 23)

Em contrapartida, Haroldo de Campos considera esta tradução de Milton Amado a menos conseguida, por ser demasiado "explicativa e adjetiva". E conclui:

A banalidade consumida do rimário e a precária selecção vocabular pouco podem fazer pelo resultado estético da versão, que só pode mesmo servir como adinículo para a melhor compreensão do original (teria sido preferível, assim, que os tradutores se contentassem com uma singela transposição em prosa palavra-a-palavra, sem recorrer a uma ilusória cosmese poética). (H. de Campos, 1976, pp. 35-36)

Assim, fazendo prevalecer - de modo que não deixa de ter o seu quê de elitista - os aspectos rítmicos e formais, Haroldo de Campos, à sua maneira, recusa ao tradutor não-poeta que traduza poesia a condição de criador artístico, posição que não é tão rara como poderá parecer.

Cabe ao tradutor, através da sua sensibilidade, do esforço de compreensão e interpretação e do seu brio profissional, lutando contra os ventos e marés de preconceitos bem arreigados, fazer por que lhe seja reconhecido esse papel.

NOTAS

- ¹ Entrevista com Gorkij, director da editora «Literatura Universal», criada com o propósito de publicar as obras-primas da literatura mundial, onde também trabalhava Cukovskij. Este cita a entrevista para demonstrar a inexistência na altura, bem como a falta que faziam, de obras teóricas que não deixassem ser este campo da análise da tradução uma selva desconhecida, se não mesmo intransponível.
- ² É de salientar que tanto num caso como no outro se verifica o arranque de uma teoria tradutológica em simultâneo com o dos estudos tendentes à automatização do trabalho da tradução, facto que nos deverá fazer reflectir perante a tentação de os considerar situados em campos antagónicos.
- ³ Cit. in K. Čukovskij, 2003, p. 21
- ⁴ L. Bianciardi [1994], p. 183.
- ⁵ Cf. V. García Yebra, 1994, pp. 48-49.
- ⁶ Ved. G. Folena, 1994, pp. 67-68.
- ⁷ Se exceptuarmos a bem-pensante crítica anglo-americana e seus seguidores, que sempre menosprezaram o poeta Edgar Poe e The Raven em particular, parece haver um consenso generalizado para colocar esta obra entre as mais conseguidas da poesia universal. De resto, com apoios por vezes algo inesperados: para além dos seus tradutores Baudelaire, Mallarmé ou Pascoli, recorde-se que o poeta e herói da independência cubana José Martí (1853-1895), lutando contra a dominação espanhola, terá aproveitado os últimos momentos livres até à morte em combate para traduzir O Corvo, como revela a presença no seu espólio de uma tradução incompleta deste poema; «paradigma de uma poesia de espécie difícil: a alegórica», considera-o José Gomes Ferreira, garantindo que de bom grado "trocava toda a [sua] poesia pelo Corvo"; e, ainda não satisfeito, acrescenta: «E as palavras que caíssem no chão, apanhava-as com uma pá de apanhar palavras, - para não se perder nenhuma migalha.» (J. G. Ferreira, 1968).
- ⁸ «A Filosofia da Composição» in E. A. Põe, 1972, tr. João Costa, p. 565. (que resulta ser uma tradução,

não do texto de Poe, mas da tradução de Baudelaire, intitulada *La Genèse d'un poème*: Cf. E. A. Poe [1865])

- ⁹ *Ibid.*, p. 564. Ao falar de propósitos polémicos, devo salientar que é precipitado falar de «provocação» a respeito da *Filosofia da Composição*: as posições que Poe aí apresenta são antigas nele e reiteradamente defendidas: já antes o poeta declarava que «não há erro maior do que pressupor que a verdadeira originalidade é questão de impulso e de inspiração. Originalidade é saber «combinar» com atenção, paciência e inteligência.» (Poe, cit. in T. Pisanti, 1989, p. 318. De resto, e como prova de que a discussão não está esgotada, ainda hoje é possível ouvirmos grandes escritores, cuja posição foi actualizada para uma mítica oposição espontaneidade/artificialidade que pouco tem a ver com o acto de criação artística, gabarem-se de que por questão de princípios os seus textos não se tocam e nunca lhes fazem emendas e correcções.
- ¹⁰ Umberto Eco, 1983, p. xix.
- ¹¹ Refira-se que só nestes últimos dias tive acesso a uma nova versão portuguesa - de Margarida Vale de Gato. Demasiado recente foi esta «descoberta» para ter permitido uma leitura devidamente ponderada e apoiada em várias comparações, mas parece-me no entanto que se pode contar entre as melhores traduções do poema para o nosso idioma.
- ¹² Os números destinam-se apenas a ilustrar a abundância de traduções existentes, que tornam *The Raven* (comparando os seus escassos 160 anos de idade com os vários milénios das epopeias homéricas ou mesmo o *Cântico de Salomão*), o poema mais traduzido do mundo. Estão pois estes dados bem longe de resultar de uma pesquisa exaustiva, e não têm pretensões de ser completos e exactos. Muitas outras versões poderão existir, dispersas por antologias ou mesmo por jornais e revistas, sem que me chegasse notícia delas. O número largamente superior de versões italianas pode dever-se ao facto de ter tido maior facilidade de acesso a fontes italianas e não corresponder a mais traduções. Se exceptuarmos o italiano e o português, que não devem andar longe da realidade, é de crer que os dados relativos às outras línguas contenham muitas lacunas. Basta confrontar estes resultados com as afirmações de Cláudio W. Abramo sobre as versões do poema, por um lado em francês, de que haveria «umas trinta ou quarenta» - sem contudo as especificar, - e por outro em língua espanhola que, «por algum motivo, [têm origem] quase sempre da Argentina e raramente da Espanha», embora também não seja de excluir a hipótese de ter sido o autor brasileiro iludido pela eventual falta de acessibilidade das fontes espanholas no seu país.
- ¹³ Seguindo de resto o critério de Baudelaire, que as incluiu nas *Histoires Grotesque et Sérieuses*.
- ¹⁴ «Nunca mais» disse o corvo de Machado de Assis, e «Nunca mais» repetiram todos os corvos lusófonos (à excepção do de Alfredo Ferreira Rodrigues, de 1914, que diz: «Jamais! Jamais!», de resto sem trazer ao poema grandes vantagens sobre os outros) durante quase cento e vinte anos: só em 1999 Vinícius Alves pôs o seu a dizer «Não agora». Aliás, esta inesperada unanimidade induz Umberto Eco num equívoco atribuindo à tradução em língua castelhana do argentino Carlos Obligado (1932) a influência de Pessoa testemunhada pelo «Nunca mais» (Eco, 2003, p. 294). A conhecer Obligado qualquer versão em português, presume-se que lhe seria mais fácil o acesso a qualquer das cinco edições brasileiras que antecederam a sua do que à pessoana - publicada no outro lado do mundo numa revista de reduzida circulação quando o autor era absolutamente ignorado fora dos círculos intelectuais lusitanos, - em especial a de Machado de Assis: justifica esta suposição o facto de ambas as versões usarem esquemas métricos muito diferentes do original - décimas de verso variável a brasileira, estrofes de dez heptassílabos mais o estribilho a de língua castelhana, - mas com diversas analogias entre si; e a ideia reforça-se por ser o tradutor argentino filho do escritor Rafael Obligado, co-fundador da Academia argentina e eleito membro correspondente da Academia Brasileira de Letras em 1898, sob a presidência do grande romancista brasileiro.
- ¹⁵ O. Paz, 1971, p. 20. Na verdade, assenta em dois conceitos puramente subjectivos: tal como no diálogo da epígrafe inicial entre Gorkij e Cukovskij, perante perguntas como «O que é um poeta?» e «O que é ser bom tradutor?», a variedade de respostas possíveis seria pelo menos igual à das hesitações que elas suscitarão.
- ¹⁶ F. Pessoa, «A arte de traduzir poesia», original em inglês, trad. de Jorge Rosa, in Pessoa, 1967, p. 75.
- ¹⁷ F. Pessoa, «Erostratus - Ensaio sobre a Fama Póstuma de Obras Literárias», trad. de Jorge Rosa, in *ibid.*, p. 243.
- ¹⁸ A. Saraiva, 1996, p. 50
- ¹⁹ Idem. (Para a referência à carta: *Ibid.*, p. 20).
- ²⁰ Este argumento surge-nos como um eco seródio das pedantes afirmações, que faziam doutrina por meados dos anos Sessenta, por parte de certos cantores *pop*, de que «a língua portuguesa não era adequada para o rock 'n' roll», assim justificando o facto de cantarem só em inglês.

Bibliografia

- LUCIANA BIANCIARDI (a cura di), *Carte su carte di ribaltatura* - Luciano Bianciardi traduttore, Firenze: Giunti, 2000.
- LUCIANO BIANCIARDI, "Il traduttore" [1969], in *La solita zuppa*. Milano: Bompiani, 1994, pp. 181-183.
- ITALO CALVINO, "Sul tradurre" [1963], in *Mondo scritto e mondo non-scritto*, Milano: Mondadori, 2002.
- HAROLDO DE CAMPOS, «O Texto-espelho (Poe, Engenheiro de Avessos)». in *A Operação do Texto*, São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 23-41.
- KORNEJ CUKOVSKIJ, *Vysokoe iskusstvo* [1941]. (Ed. it.: *La traduzione: una grande arte*, trad. Bianca Maria Balestra e Julia Dobrovolskaja. Venezia: Cafoscarina, 2003.
- JEAN-FRANÇOIS DORTIER, "Pensée et langage: les limites de la traduction automatique", *Sciences Humaines*, nº 90, Janeiro de 1999.
- UMBERTO ECO, *Introduzione a Raymond Queneau*, *Esercizi di stile*, tr. di Umberto Eco, Torino: Einaudi, [1983], 1999¹⁷, pp. v-xix.
- UMBERTO ECO, "Quando cambia la sostanza. - "Il quasi della traduzione poetica"", in *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003, pp. 276-297.
- JOSÉ GOMES FERREIRA, *Dias Comuns - V: Continuação do Sol* (Diário de 1 de Junho a 22 de Setembro de 1968) [Inédito].
- GIANFRANCO FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino: Einaudi, 1994, pp. 65-75..
- VALENTIN GARCÍA YEBRA, "Un curioso error en la historia de la traducción", in *Traducción. Historia y Teoría*. Madrid: Gredos, 1994, pp. 48-64.
- RAMON JAKOBSON, «Linguística e Poética», in *Linguística e Comunicação*, tr. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MARIA EDUARDA KEATING, «Das fronteiras do «estranho». Edgar Allan Poe por Baudelaire, Mallarmé e Pessoa», in João Ferreira Duarte (org.), *A tradução na encruzilhada das culturas*, Lisboa: Colibri, 2001, pp. 119-130.
- INÉS OSEKI-DÉPRÉ, "Une comparaison en synchronie", in *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris: Armand Colin, 1999, pp. 185-227.
- OCTAVIO PAZ, *Traducción: literatura y literalidad* [1971]. Barcelona: Tusquets, 19903.
- FERNANDO PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, s/d [1967].
- TOMMASO PISANTI, "Traduzione come interpretazione. La poesia di Edgar Allan Poe", in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano: Guerrini e Associati, 1989.
- WOLFGANG PÖCKL, "Apuntes para la historia de "traducere" / "traducir", in *Hieronymus Complutensis*, nºs 4-5, Junho de 1996-Junho de 1997, pp. 9-15.
- ARNALDO SARAIVA, *Fernando Pessoa Poeta-Tradutor de Poetas*. Porto: Lello Ed., 1996.

Fontes das versões de O Corvo

- EDGAR POE, Mallarmé, Pessoa, Annabel Lee, Ulalume & O Corvo, org. Carlos Valente, Lisboa: Hiena, 1993.
- PAOLO COLLO (a cura di), *The Raven*, Ulalume, Annabel Lee di Edgar Allan Poe nella traduzione di Fernando Pessoa. Torino: Einaudi, Scrittori tradotti da scrittori, 1995.
- IVO BARROSO, «O Corvo» e *Suas Traduções*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000 (2ª ed. aumentada). [Baudelaire, Mallarmé, Lamaison, Machado de Assis, E. Meneses, Pessoa, Gondin, M. Amado, B. Lopes, A. Bueno, J. Wanderley].
- ROSA DO MUNDO. 2001 *Poemas para o Futuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, pp. 1058-61. [Alexei Bueno].
- MÁXIMO DAS DORES, «Tradução do poema «O Corvo» de Edgar Poe». in *Engano d'Alma* (sonetos). Lisboa: Imprensa de Libanio da Silva, 1928, pp. 45-62.
- E. A. POE, "La Genèse d'un poème". in *Histoires Grotesques et Sérieuses*, trad. Charles Baudelaire, Paris: Flammarion, [1865], 1986, pp. 220-241.
- EDGAR POE, *Histórias Completas de Edgar Poe* (2º vol.). Lisboa: Arcádia, 1972, p. 559-563. [João Costa]
- EDGAR POE, Lisboa: Verbo, col. Gigantes da Literatura Universal, 1972 [Cabral do Nascimento].
- CLÁUDIO WEBER ABRAMO, *A Espada no Livro. The Raven de Edgar Allan Poe: Referências e Suas Traduções*. São Paulo: 1999. (Publicado na Internet, página: <http://sites.uol.com.br/cwabramo/espada.pdf>).

ANEXO 1

1ª estrofe de The Raven de Poe e algumas traduções em português

Edgar Allan Poe (1845)

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
"Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door -
Only this, and nothing more."

Machado de Assis (1883)

Em certo dia, à hora
Da meia-noite que apavora,
Eu, caindo de sono e exausto de fadiga,
Ao pé de muita lauda antiga,
De uma velha doutrina agora morta,
Ia pensando, quando ouvi à porta
Do meu quarto um soar devagarinho,
E disse estas palavras tais:
«É alguém que me bate à porta de mansinho;
Há de ser isso e nada mais».

Fernando Pessoa (1924)

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,
E já quase adormecia, ouvi o que parecia
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.
«Uma visita», eu me disse, "está batendo a meus umbrais.
É só isto, e nada mais."

Máximo das Dores (1928)

Meia noite caía tristemente
enquanto eu, fatigado, dormitava
sobre livros bizarros em que a gente
tudo esquece... e eu o instante que passava.
Pendia-me a cabeça de pesada.
À porta do meu quarto uma pancada

senti estranha e leve - mas das tais
que alvoroçam... só isso... e nada mais.

Gondin da Fonseca (1928)

Certa vez, quando, à meia-noite eu lia, débil, extenuado,
um livro antigo e singular, sobre doutrinas do passado,
meio dormindo - cabeceando -, ouvi uns sons, trêmulos, tais
como se leve, bem de leve, alguém batesse à minha porta.
«É um visitante», murmurei, «que bate, leve, à minha porta.
Apenas isso, e nada mais.»

Milton Amado (1943)

Foi uma vez: eu reflectia, à meia-noite erma e sombria,
a ler doutrinas de outro tempo em curiosíssimos manuais,
e, exausto, quase adormecido, ouvi de súbito um ruído,
tal qual se houvesse alguém batido à minha porta, devagar.
«É alguém - fiquei a murmurar - que bate à porta, devagar;
sim, é só isso e nada mais.»

João Costa (1972)

Certa vez, numa meia-noite lúgubre, enquanto meditava, fraco e cansado,
sobre diversos volumes estranhos e curiosos duma doutrina olvidada,
Ao deixar descair a cabeça, quase adormecido, ouviram-se algumas pancadinhas
Como de alguém que batesse devagarinho, que batesse à porta do meu quarto.
«É um visitante», murmurei, «que bate à porta do meu quarto,
Só isso e nada mais!»

Cabral do Nascimento (1972)

Em certa triste meia-noite, quando eu deprimido e quase dormitando
Lia um volume singular de esquecidas artes imemoriais,
Ouvi baterem de repente, como que muito levemente,
À porta do meu quarto umas pancadas irreais;
«Uma visita», disse, «bate pancadas irreais...
Apenas isto, e nada mais.»

Margarida Vale de Gato (2004)

Era o meio da noite sombria, fraco e lasso eu reflectia
Sobre os tomos singulares dos saberes ancestrais;
E com sono, cabeceando, eis que ouvi algo raspando,
Seco som, ténue, tocando, tocando à porta de fora,
Visita decerto seria, batendo à porta lá fora,
Isso só e nada mais.