

## Traduzir ou traduzir-se? Considerações sobre a tradução da “literatura de consumo”

Valerio Fissore<sup>1</sup>

Tradução de Leticia de Abreu Rodrigues<sup>2</sup>

Revisão de Cláudia Mendonça Scheeren<sup>3</sup>

**Resumo:** Não há somente uma teoria geral da tradução. Os textos, particularmente os literários – pouco importa que sejam considerados literários ou paraliterários – devem ser abordados pelo que são individualmente. Cada texto caracteriza-se pela autoria e pela intenção do autor.

**Palavras-chave:** Tradução, literatura de consumo, autoria, teoria e práxis.

**Abstract:** Translation practice can only be based on one, general translation theory. Text-types – specifically literary texts, never mind if classified as “low” or “high” literature – may only be tackled for what they individually are. Authoriality and authorintention characterise them all.

**Key words:** Translation, “low” literature, authoriality, theory and praxis.

**Résumé:** Il n’y a qu’une seule théorie générale de la traduction sur laquelle fonder la pratique traductive. Les textes – notamment les textes littéraires et peu importe qu’ils soient considérés littéraires ou para-littéraires – ne peuvent être pris en compte que pour ce qu’ils sont individuellement, au-delà de la typologie à laquelle ils sont censés appartenir. C’est l’authoriality et l’intention de l’auteur qui les caractérisent.

**Mots-clés:** Traduction, para-littérature, authoriality, théorie et praxis.

<sup>1</sup> Valerio Fissore é professor de Linguística inglesa na Universidade de Turim. Sua pesquisa desenvolve-se no campo dos estudos da tradução, da teoria da tradução e da linguística textual. Traduziu narrativas (H. James, M. Franklin, G. Okara) e poesia (D. Jones, T.S. Eliot, D. Abse). Título original: *Tradurre o tradursi? Considerazioni sulla traduzione della “letteratura di consumo”*.

<sup>2</sup> Aluna do Curso de Bacharelado em Letras – Tradução, Italiano.

<sup>3</sup> Professora do Departamento de Línguas Modernas, Instituto de Letras, UFRGS.

Traduzir um texto ou traduzir-se em um texto, com autoria estrangeira, “criativa”, intrometida, é um dilema de muitos tradutores e de muitas teorias contemporâneas da tradução. O trabalho de tradução, muitas vezes, requer ser reconhecido como trabalho de invenção. Soa como uma pretensão lícita. Este é o dilema com o qual o tradutor literário depara-se continuamente.

Depois, há uma outra questão, uma convicção bastante generalizada, seja pelos teóricos da tradução, seja pelos tradutores profissionais, de que tipos diferentes de texto requerem diferentes modalidades de tradução. Não me refiro aos conhecimentos específicos que permitem ao decodificador em questão compreender e reproduzir um texto, mas às modalidades teóricas, processuais, de tratamento textual na passagem de um estado linguístico para outro. Ou seja, sustenta-se que, na presença de textos diferentes, a correspondência textual, a sinonímia textual, são obtidas por vias diferentes. De um lado, estariam as exigências da comunicação; do outro, aquelas da expressão: comunicação e expressão são identificadas como as duas funções que dominam a formação textual literária e, sobretudo, a informativa e caracterizam, então, os próprios textos.

Se não quisermos brincar com as palavras, especializá-las artificialmente, comunicação significa comunicação de noções, de comportamentos e de sentimentos e, portanto, todos os textos são comunicativos. E em relação à expressão, todos os textos exprimem uma postura do sujeito frente ao objeto e todos eles são, portanto, expressivos. O artigo científico, que busca manifestar-se como afirmação objetiva de uma observação ou de uma hipótese, declara na sua “objetividade” a sua própria vontade expressiva, que tende a ser igual a zero. E o autor de uma poesia intimista quer comunicar a sua própria emoção, isto é, o modo e a intensidade.

A linha de demarcação entre textos expressivos e textos comunicativos não pode ser traçada nitidamente: inclusive Newmark, que também faz dos dois termos os pilares de sua teoria – de um lado está a literatura, de outro, os textos informativos de interação social –, está bastante consciente disso para além das suas afirmações iniciais. No entanto, o próprio Newmark classifica até mesmo a literatura entre textos expressivos e textos comunicativos, afirmando a separação das respectivas identidades, como se elas não se comunicassem.

A essa altura, após já ter visto que a relação entre a comunicatividade e a expressividade textual é apenas de grau, pode-se perguntar: é razoável e/ou lícito afirmar uma distinção entre alta literatura e baixa literatura, em termos de diferentes modalidades tradutórias a serem adotadas em uma ou em outra? É, por consequência, possível e aconselhável estabelecer diferentes regras gerais de tradução válidas apenas para tipologias textuais individuais? As minhas respostas para as duas perguntas são: não se pode encarar o texto literário popular diversamente daquele outro, embora seja possível, e para mim necessário, estabelecer modalidades “universais” de tradução, ainda que elas possam, e é

bom que assim seja, reduzir-se a um elementar punhado de regras<sup>4</sup>. Paradoxalmente, apesar da inumerável diversidade textual (tipológica e autoral), há só um modo geral de lidar com qualquer texto a ser traduzido e ele consiste em dar respostas adequadas às questões que cada texto individual impõe. Autoria e funcionalidade alternam-se e coexistem (diversas e em medidas variáveis) em cada texto. Essa única forma, gera, por sua vez, outras que têm de lidar com a realidade de que os textos verbais são feitos de palavras, que as palavras significam se combinadas em cadeia algorítmica, que a gramática da língua e a gramática do discurso são interligadas mas independentes, que a gramática, ou melhor as gramáticas, do discurso, na sua diversidade, são universalmente intercambiáveis ou, pelo menos, mutuamente compreensíveis. Línguas que possuem categorias gramaticais correspondentes e léxico correspondente para essas categorias podem construir o discurso do mesmo modo – embora os costumes e as convenções culturais possam fazer com que se prefira alguns ao invés de outros<sup>5</sup>. Analisemos qualquer exemplo de uma tipologia textual que certamente não é estritamente funcional, de reportagem, a literatura policial, a *crime fiction*: é a tipologia literária que Newmark sugere tratar “comunicativamente<sup>6</sup>”. Este autor não postula, obviamente, que a tradução comunicativa deva ser menos cuidadosa e meticulosa, especializada e profissional, do que a semântica. Mas a aplicação da noção “comunicativa” conduz a uma práxis da tradução da literatura “popular”, segundo a qual frequentemente a essência do ato de traduzir comunicativamente implica adaptar o texto, torná-lo funcional ao destinatário de chegada, com o ato de traduzir que se reduz a uma operação de superfície textual, ou pelo menos, a uma operação pela qual a originalidade da escrita é programaticamente abandonada, e a “criatividade” do tradutor é substituída como alibi para justificar qualquer outra coisa: frequentemente uma banal falta de compreensão do original. Em essência, a adaptação ao contexto de destino e intenção declarada consiste, muitas vezes, em uma descuidada e incoerente decodificação e recodificação do original, em

4 Em outra ocasião, discuti (Fissore, 2006) quais são as regras, poucas mas de crucial importância, para a tradução do verso, regras que se baseiam na semântica e na natureza textual poética versificada.

5 “La grande automobile è preferita alla piccola” (O grande automóvel é preferido ao pequeno) se traduzem em uma única solução, isto é, aquela da pré-modificação do nome e do demonstrativo que acompanha grande e pequeno; vale dizer que apenas a solução b) é possível. Mas se o pronome relativo viesse relacionado a eventos futuros também o mandarim e o japonês permitiriam a solução a). Outra particularidade: as línguas chinesa e japonesa não possuem a conjunção causal. Isso significa que a causalidade deve ser representada com uma convenção sintática para ser respeitada sempre. Então, o deslocamento recíproco da frase principal e da frase subordinada causal que as línguas europeias permitem-se não existe entre as opções do mandarim e do japonês, com tudo que isso comporta nos termos da reciprocidade entre tema e rema.

6 Por “popular fiction” Newmark entende a variedade de literatura que comumente se chama literatura de massa que, para usar as próprias palavras de Newmark, ainda não existia há cem anos. Literatura popular me parece um termo mais nobre que exclui a literatura de consumo.

uma manipulação gratuita de fatos, que inclui ignorar alusões não entendidas, não percebidas, assim como indícios fundamentais e, conseqüentemente, impedir a plena e correta compreensão por parte do leitor da tradução<sup>7</sup>.

Já vimos que não é possível realmente fazer a distinção dogmática entre tipologias textuais; ainda mais vã é a ideia de aspirar a estabelecer limites claros entre alta e baixa literatura em termos que garantam que uma tipologia pertença exclusivamente a um âmbito ao invés de outro. Se isso é verdade, então é razoável tentar definir uma teoria geral de tradução. Uma primeira hipótese sobre tal teoria impõe verificar se os tipos de texto possuem características “universais”, embora também possuam características “locais”, de preferência e de costumes<sup>8</sup>.

Qualquer obra que possa ser reconhecida como obra realizada manifesta características únicas: pode-se dizer que o valor (maior ou menor) de uma obra tem relação direta com o grau de cumprimento da sua identidade fisionômica. Esta fisionomia declara o grau de seu valor de texto, seja este valor tanto o resultado de inovação quanto de imitação; segundo tal medida, a obra foi feita e assim deve ser lida: e esta fisionomia deve ser recodificada no ato de tradução. Não importa que as características sejam determinadas principalmente pelo autor ou pelo contexto sociocultural da sua formulação: tais características representam a identidade da obra. O texto literário de consumo ainda é um texto literário, que foi escrito e escolhido pelos leitores pelo fato de ser caracterizado por certas especificidades (inventivas e/ou convencionais) que o autor julgou “expressivamente” adequadas. O grau vocativo/diretivo desses textos foi imprópriamente supervalorizado em detrimento do grau expressivo e a dimensão expressiva do clichê foi reiteradamente confundida com a vocativo/diretiva.

Acredito que “como se deve traduzir” seja não apenas um objetivo lícito, mas também oportuno, fortemente recomendável para qualquer tradução. A dificuldade está em decidir em que consiste o “como se deve traduzir”. Uma resposta muita pragmática é: traduzir bem consiste em saber libertar-se dos condicionamentos operativos considerados impróprios dos quais estamos

<sup>7</sup> Discuti a possibilidade desse risco, também em traduções de literatura tout court, em um ensaio sobre *The Mystery of Edwin Drood* de Charles Dickens (Fissore, 2008). O termo “correto” parece sugerir que exista apenas uma tradução de qualquer texto, mas não é isso que significa: quer dizer qualquer tradução defensável de um original. Uma tradução que respeite os “limites da interpretação”.

<sup>8</sup> Características universais são aquelas descritas por uma teoria da coesão e coerência textual linguística. Características locais são as relativas ao “gênero literário”; no nosso caso, de uma grosseira distinção entre literatura alta e baixa, como exemplo se poderia citar as seguintes características: o uso frequente de clichês, “he swore under his breath, he squared his shoulders” ou frases de efeito como “no broader than he was thick” são características da tipologia literária popular e da subtipologia “hard-boiled crime fiction”. Qualquer outro tipo ou subtipo textual exprimirá as suas características. Mas nada exclui que essas características são utilizadas transversalmente por todos os tipos textuais, para seus próprios propósitos. Isso implica que o tratamento deles deverá permanecer igual, independente do local do texto no qual nos encontramos. Cada característica será reconhecível pela sua codificação linguística. Será, então, somente pela codificação (a forma) que o tradutor deverá operar.

conscientes, como, por exemplo, não gostar de certas palavras ou certas formas discursivas que nunca seriam utilizadas em possíveis obras criativas pessoais e, sobretudo, decodificar minuciosamente as implicações do original para que a versão traduzida não impeça uma reconstrução não apenas dos significados e dos comportamentos principais e declarativos, mas também daqueles implícitos mas sugeridos para o novo destinatário. Segue o início de um romance policial americano, no original, *The Big Sleep*, e em três traduções italianas, *Il grande sonno* (*À beira do abismo*, em português):

*It was about eleven o'clock in the morning, mid October, with the sun not shining and a look of hard wet rain in the clearness of the foothills. I was wearing my powder-blue suit, with dark blue shirt, tie and display handkerchief, black brogues, black wool socks with dark blue clocks on them. I was neat, clean, shaved and sober, and I didn't care who knew it. I was everything the well-dressed private detective ought to be. I was calling on four million dollars. (Chandler, 1939)*

*a) Erano le undici di una mattina di mezzo ottobre, senza sole e con una minaccia di pioggia torrenziale nell'aria troppo tersa sopra le colline. Portavo un completo azzurro polvere, con cravatta e fazzolettino blu scuro, scarpe nere e calze nere di lana, con un disegno ad orologi blu scuro. Ero ordinato, pulito, ben raso e sobrio, e non me ne importava che la gente se ne accorgesse. Sembravo il figurino dell'investigatore privato elegante. Andavo a far visita a un milione di dollari<sup>9</sup>. (Omboni, 1958)*

*b) Erano pressapoco le undici del mattino, mezzo ottobre, sole velato, e una minaccia di pioggia torrenziale sospesa nella limpidez eccessiva là sulle colline. Portavo un completo blu polvere, con camicia blu scuro, cravatta e fazzoletto assortiti, scarpe nere e calzini di lana neri con un disegno a orologi blu scuro. Ero corretto, lindo, ben sbarbato e sobrio, e me ne sbattevo che la gente lo vedesse. Dalla testa ai piedi ero il figurino del privato elegante. Avevo appuntamento con quattro milioni di dollari<sup>10</sup>. (Del Buono, 1987)*

<sup>9</sup> Nota da Tradutora (extrato traduzido pela tradutora): *Eram onze horas de uma manhã do meio de outubro, sem sol e com uma ameaça de chuva torrencial no ar muito denso sobre as colinas. Eu vestia um terno azul claro, com gravata e lenço azul escuro, sapato preto e meias pretas de lã, com um desenho de relógios azul escuro. Estava em ordem, limpo, bem barbeado e sóbrio, e não me importava que as pessoas reparassem. Eu parecia o esboço de um elegante detetive particular.. Ia visitar um milhão de dólares.*

<sup>10</sup> Nota da Tradutora (extrato traduzido pela tradutora): *Eram cerca de onze horas da manhã, meio de outubro, sol velado e uma ameaça de chuva torrencial suspensa na limpidez excessiva sobre as colinas. Vestia um terno azul claro, com camisa azul escuro, gravata e lenço estampados, sapato preto e meias de lã preta com um desenho de relógios azul escuro. Estava correto, elegante, bem barbeado e sóbrio, e não estava nem aí que as pessoas me vissem assim. Dos pés à cabeça eu era o esboço de um detetive particular elegante. Tinha um encontro marcado com quatro milhões de dólares.*

c) *Erano pressapoco le undici di una mattina di metà ottobre, con il sole velato, e sulle colline un bagliore che preannunciava pioggia a rovesci. Mi ero messo l'abito azzurro polvere con camicia, cravatta e fazzolettino blu, scarpe nere e calze di lana nera con una fantasia di orologi blu. Ero in ordine, pulito, rasato e sobrio, e non me ne importava che lo si notasse o no. Andavo a far visita a quattro milioni di dollari<sup>11</sup>. (Grimaldi, 2001)*

O leitor não é capaz, a partir dessas linhas do original, de classificar tipologicamente o texto. Pode supor alguma coisa, mas nada mais. Classificá-lo como *crime fiction* o conduziria, extrinsecamente, a atribuir ao texto uma identidade de literatura “popular”. Uma inserção editorial prestigiosa induziria o leitor à expectativa (e também a evidências) de outra qualidade literária; sugeriria, talvez, que o parágrafo citado é a abertura de um “sério” romance que se serve da paródia do romance policial, por alguma razão expressiva que o leitor só terá consciência mais tarde. E o leitor que nunca tivesse lido um romance policial o acolheria como uma narração caracterizada por algumas características específicas cuja função ele só se daria conta no decorrer da história. Isto é, a escrita e a intenção do autor estariam no centro da sua atenção e do seu ato de leitura, e o leitor se concentraria nisso para entender a natureza “profunda” do texto. Exatamente como aconteceria com qualquer outro texto literário e, de resto, com qualquer texto: na leitura de um manual ou tratado, a compreensão da mensagem prevalece, até certo ponto, sobre sua formulação, mas a natureza dessa formulação não é de toda estranha para conseguir a compreensão.

Como para outros textos, apenas o último ato de escrita, só o ponto final através do qual o romance, qualquer texto na verdade, cessa de existir, pode permitir ao leitor dar uma resposta fundamentada a respeito da qualidade. Há, de fato, bons textos e textos ruins em cada tipologia e assim, no que diz respeito à tradução, há boas traduções e traduções ruins. Em tradução não é lícito (intencionalmente) embelezar o texto ruim ou tornar feio o bom texto. As categorias de bom ou ruim podem, mas não devem, tanto quanto possível, serem submetidas à subjetividade: em tradução, bom e ruim são avaliados em relação direta com a precisão pontual de codificação, decodificação e recodificação entre o original e a sua réplica. A decodificação e a recodificação são coisas diferentes da interpretação, a precedem e a permitem. Existem soluções tradutórias sustentáveis e outras, não. Pode-se apenas tratar um texto segundo modalidades que lhe rendam, na tradução, o justo mérito ou demérito em termos de aproximação à integridade da recodificação.

<sup>11</sup> Nota da Tradutora (extrato traduzido pela tradutora): Eram cerca de onze horas de uma manhã da metade de outubro, com o sol velado, e sobre as colinas uma claridade que prenunciava pancadas de chuva. Eu tinha colocado o terno azul claro com camisa, gravata e lenço azul, sapato preto e meias de lã preta com uma estampa de relógios azuis. Estava em ordem, limpo, barbeado e sóbrio, e não me importava que se me notassem ou não. Ia visitar quatro milhões de dólares.

Se o melhoramento de um texto pareceria hipoteticamente aceitável quando o texto é, por exemplo, um instrumento de instrução, porque a compreensão é o objetivo principal de tal texto (mas melhoramento significa, porém, reescritura, e então por que não reescrever mesmo o texto?), isso não seria eticamente aceitável quando se trata de literatura, independentemente do tipo.

Aquilo que se pode seguramente afirmar da tradução do extrato em exame é que o original de Chandler apresenta intenções inventivas talvez convencionais, que, porém, por serem também intencionais, revelam um “estilo” autoral preciso, controlado. As traduções examinadas, no entanto, são caracterizadas por: a) falha e confusão dos registros, b) obscuridade ou estranheza narrativa que não estão no original, c) estranheza linguística que, novamente, o original não manifesta. E, por consequência, falham na tarefa de oferecer um texto “estilisticamente” caracterizado e bem formado. Aquilo que oferecem ao leitor italiano não é caracterizado nem bem formado. Sua ruptura textual interna é demonstrada pela ruptura que têm com o exterior do cenário original.

Um exemplo de a) está em *I didn't care versus me ne sbattevo* (exemplo b); de b) em *the clearness of the foothills versus nell'aria troppo tersa / nella limpidezza eccessiva / sulle colline un bagliore che preannunciava e I was everything the well-dressed private detective ought to be versus Sembravo il figurino dell'investigatore privato elegante. / Dalla testa ai piedi ero il figurino del privato elegante. / Ø*; de c) *mid October versus mezzo ottobre/mezzo ottobre*.

“I didn't care” não equivale a “me ne sbattevo”; as expressões assemelham-se, mas se referem a registros diferentes: a inglesa, de média informalidade, enquanto a italiana é (ainda que já moderada) um registro vulgar; “di mezzo ottobre”, “mezzo ottobre” não são locuções italianas, são criações estranhas e não naturais (*traducionice*); e o “privato elegante” é uma estranheza que não corresponde a nenhuma estranheza no original, é mais uma macaquice da informalidade inglesa que uma convincente imitação; “un figurino {di detective/poliziotto [privato]}” poderia corresponder razoavelmente bem a “the well-dressed private detective”; a falha tradutória da falta de imparcialidade, *off-handedness*, contido em “I was everything...” na tradução de L. Grimaldi suprime um importante elemento conotativo do caráter do narrador-personagem.

Bastam esses exemplos para demonstrar que, em primeiro lugar, as dificuldades de decodificação do texto “policial” não são absolutamente diversas daquelas de qualquer outro texto literário e, em segundo lugar, que os textos italianos sugerem ou uma realização apressada ou uma manipulação prejudicial do texto, que só podem ser atribuídas a um reduzido sentimento de respeito de autoriarelativamente ao próprio texto.

Se agora analisarmos a versão do texto relativa a “in he clearness of the foothills”, descobrimos que também a precisa percepção da paisagem original ou foi banalizada pela precipitação ou por substanciais incompreensões dos três tradutores. Como bem diz Newmark, o tradutor deve “visualizar” seu texto se

quer fazer-lhe justiça: e como isso pode ser obtido? A expressão “in the clearness of the foothills” declara uma sutil percepção e representação da paisagem por parte do narrador/personagem: na turbulência geral da atmosfera, um céu coberto de nuvens carregadas de chuva (mencionado pela ausência na focalização da visão sobre “clearness of the foothills”) domina a paisagem sobre as colinas que se destacam ao fundo. A luz do sol penetra na capa de umidade e ilumina as encostas. As expressões “nell’aria troppo tersa sopra le colline” / “nella limpidezza eccessiva là sopra le colline” / “e sulle colline un bagliore [che preannuncia pioggia a rovesci]” descrevem um estado de coisas que comunica ao leitor uma realidade materialmente diferente daquela do original; e todas estas realizações não são claras: por que *l’aria troppo tersa sopra le colline* (o ar muito denso sobre as colinas) ou *la limpidezza eccessiva* (a limpidez excessiva) deveriam sugerir chuva? O mesmo vale para *il bagliore* (a menos que não seja de um raio, mas não é porque na expressão italiana não há menção de claridade momentânea mas duradoura), claridade de que coisa? O leitor atento espera, nesses três casos, que as nuvens sejam pouco densas (o sol é “velado”) e, então, as pancadas de chuva seriam, no mínimo, pouco prováveis.

O leitor de uma tradução considera o texto que lê um original, não uma tradução, acolhe-o com confiança. Pensa: assim terá sido a intenção do autor. Mas qual realmente foi a intenção do “primeiro” autor? No original de Chandler que temos diante de nós, chega-se a uma conclusão convincente e expressivamente eficaz. Nas versões italianas devemos nos contentar com algo impreciso ou, no melhor dos casos, não intencionalmente ambíguo.

Apesar da brevidade do trecho que estamos discutindo, há, porém, espaço para outras considerações, ainda mais relevantes e graves, sobre a tradução que foi feita (de resto, dessa mesma natureza, encontram-se em cada tipo de tradução). A partir das poucas linhas da narração, compreendemos logo que o personagem que se descreve tem uma personalidade muito autocrática, mas simpática, consciente de si mesmo além daquilo que ocorre ao seu redor; ele quer ser e também aparecer. Cuida da própria imagem quando sabe que isso pode lhe trazer vantagem. É descrito com um elegante terno azul, discreto, com gravata e lenço combinando. Até aqui tudo bem, mais ou menos, entre o original e as traduções. Mas, antes que o autorretrato tenha terminado, o leitor do original e das versões italianas encontra-se diante de duas imagens diferentes; e aquelas das versões italianas não estão mais em harmonia com o personagem: “calze nere di lana, con un disegno ad orologi blu scuro” (meias pretas de lã, com um desenho de relógios azul escuro), “calzini di lana neri, con un disegno ad orologi blu scuro” (meias de lã preta com um desenho de relógios azul escuro), “calze di lana nera con una fantasia di orologi blu” (meias de lã preta com uma estampa de relógios azuis). No original, o personagem usa “black wool socks with dark blue clocks on them”. Certamente Philip Marlowe, que se sentia elegantemente vestido, tem, para o leitor italiano, uma

excêntrica concepção de elegância, muito próxima do *kitsch*. Mas assim não é para o leitor do original.

Nenhum dos três tradutores teve em mente que gastar alguns minutos a mais para pensar sobre a qualidade da vestimenta de Marlowe teria sido lógico e honesto (o “powder-blue” de seu terno é uma cor discreta, não vistosa, sutilmente refinada; os relógios/reloginhos que decoram as meias, no mínimo, fazem doer os olhos: pouco importa se as meias estão provavelmente escondidas da vista material pelas calças). Como Chandler é um escritor muito consciente – e as poucas linhas do extrato demonstram isso –, também Marlowe é muito mais elegante e convencional na sua elegância: os “clocks” dos quais se fala são um habitual ornamento desse tipo de vestimenta, são motivos verticais, tricotados em ponto barra ou bordados (“clocks”, provavelmente de *clocca*, sino, ou do verbo “to clock”, que descreve a ação e o próprio objeto do “clapper”, o badalo do sino), uma borda que geralmente termina com um acabamento com pontos em forma de flecha, ou de espiga, sutil, alongada (De Felice-Duro).

Que a literatura de gênero seja traduzida com suas próprias modalidades é um fato, mas não uma necessidade teórica, apenas uma prática. Basta tomar como exemplo qualquer romance policial traduzido e publicado em uma coleção popular e se verificará que a escrita é provisória e frequentemente incompetente. Lembro o “steak and kidney pie”, prato único, consumido por um personagem original que se tornava dois pratos, “steak”, bife, e “kidney pie”, pastel folhado de rins, por parte do mesmo personagem em tradução italiana. Ou se encontrarão incongruências estilísticas, como “*Ho portato il libro delle sottoscrizioni al signor Simon, e lui mi disse di far salire il sovrintendente e di preparare lo sherry sul tavolo*” (grifos meus), onde além do injustificado uso de dois tempos verbais pragmaticamente incompatíveis (passado próximo e passado remoto) há também a desastrosa “preparare lo sherry sul tavolo”.

Não é o caso de dar as referências bibliográficas desses exemplos absolutamente verdadeiros, mas mesmo assim tão frequentes e generalizados que são quase sem paternidade ou maternidade. É verdade que exemplos como esses também podem ser encontrados frequentemente na tradução da literatura alta, mas é igualmente verdade que na literatura preconceituosamente identificada como de menor valor isso ocorre com muito mais frequência, mais vezes em cada página. Ao avaliar esse tipo de texto, as redações editoriais são mais tolerantes ou menos atentas. Talvez pensem que um texto literariamente mais simples seja também mais fácil. É literalmente o contrário. Com o texto alto pode-se não estar à altura da complexidade estrutural e conceitual, e com o menos alto pode-se perceber muito mais a partir do plano baixo, constitutivo, da língua: a dependência do texto popular, de consumo, alterando a realidade cotidiana, que muda até mais rapidamente para aqueles que a vivem. Pergunto-me quantos entre os jovens sabem hoje que coisa significa “essere in”, e quantos o saberiam intuir, no mês anterior, antes que a expressão se tornasse comum nos anos 60.

Leiamos ainda uma página de um famoso romance de 1930 de Dashiell Hammet, *The Maltese Falcon*. Procuramos ainda verificar se os traços de *crime fiction* que o caracterizam e que são encontrados largamente na literatura americana do gênero podem sugerir um tratamento tradutório diferente daquele dado a qualquer outro texto literário. No caso de Dashiell Hammet qualquer um poderia notar que já se trata de um autor autoritário. Mas, como dizia, isso não tem nenhuma importância. Ninguém se torna autoritário ao longo do tempo se já não era antes que o tempo passasse.

*Spade did not look at the pistol. He raised his arms and, leaning back in his chair, intertwined the fingers of his two hands behind his head. His eyes, holding no particular expression, remained focused on Cairo's dark face.*

*Cairo coughed a little apologetic cough and smiled nervously with his lips that had lost some of their redness. His dark eyes were humid and bashful and very earnest. 'I intend to search your offices, Mr Spade. I warn you that if you attempt to prevent me I shall certainly shoot you.'*

*'Go ahead.' Spade's voice was as empty of expression as his face.*

*'You will please stand,' the man with the pistol instructed him at whose thick chest the pistol was aimed. 'I shall have to make sure that you are not armed.' Spade stood up, pushing his chair back with his calves as he straightened his legs. Cairo went around behind him. He transferred the pistol from his right hand to his left. He lifted Spade's coat-tail and looked under it. Holding the pistol close to Spade's back, he put his right hand around Spade's side and patted his chest. The Levantine face was then no more than six inches below and behind Spade's right elbow.*

(Hammet, 1963: 42-43)

O texto confirma as características “populares” do acúmulo de detalhes não essenciais e retardantes descritos por muitos estudiosos, mas nesta aplicação intuimos que estas características são também perseguidas por uma vontade de hiper-realismo: os gestos são observados na sua ocorrência, as ações e os objetos são colocados espacialmente em lugares definidos, cada detalhe é como uma parte que não pode ser eliminada em um quebra-cabeças. Podemos notar que o detalhe é, de fato, fundamental na concepção e na construção de um texto de *detection*. Como o policial ou o detetive particular, o leitor é convidado a ver tudo, verificar tudo e tirar conclusões. No caso examinado, descontextualizado como é, não somos capazes de dizer se e quais destes detalhes servirão depois para desvendar o *mystery*, mas o acúmulo de detalhes (e sua minúcia), dos quais muitos são presumidamente inúteis, faz parte do jogo de revelação e de dissimulação, é elemento constitutivo do romance policial, que deve acumular dados como ocorre na realidade, onde a clareza da visão dos fatos é sempre

impedida, prejudicada pela estreita trama do tecido, pelo fato que é proposta ao leitor a mesma participação nas ações do personagem na sua experiência da realidade. O acúmulo de detalhes serve para esconder, ao menos em parte, uma visão perspectiva dos acontecimentos, com reprodução daquilo que ocorre na realidade. E a realidade precisa aparecer sempre diferente da confusão desordenada de eventos individuais e não evidentemente correlacionados. A correlação é fornecida apenas pela leitura dos fatos.

A escrita de Hammet é, nesse sentido, uma escrita muito competente. Então é possível que “You will please stand” na boca de Cairo não seja uma forma de cortesia imprópria em alguém que está empunhando agressivamente uma pistola, mas que Cairo seja um personagem que exige mesmo aquela modalidade expressiva que serve para delinear seu caráter. Na descrição que segue, “the man with the pistol instructed him at whose chest the pistol was aimed”, a forma descritiva burocrática é totalmente confirmada pelo hiper-realismo narrativo caracterizante, dominante desta forma textual.

Não é possível entrar na mente do autor, mas a expressão textual (a intenção do texto) está ali na nossa frente para ser reconhecida, decodificada e re-codificada nos termos em que se põe: cabe ao leitor (e em seguida ao tradutor e ao seu leitor) captá-la. A composição do registro linguístico de Cairo não pode ser colocada em discussão e não pode ser ignorada; nem pode sê-lo qualquer outro ponto narrativo. Se estamos certos destas unidades de sentido, são aquelas unidades que devemos traduzir. O sentido geral do texto resultará da combinação daquelas unidades, como já tinha ocorrido no momento das suas composições originais. Cada sugestão misteriosófica que venha de uma teorização que prevê que o tradutor não se deixe confundir pelos detalhes para que não lhe fuja a visão de conjunto é justamente misteriosófica: o conjunto, para o tradutor – como de resto para cada autor original – somente é visualizável com o ponto final, ao término do texto. O autor seguiu um procedimento de composição seu, o tradutor segue um traçado de outros e deve demonstrar que compreendeu as indicações e as instruções e que não terminou fora do mapa.

## Bibliografia

- Bolinger, D., 1977. *Meaning and Form*. London : Longman.  
 Chandler, R., 1939. *The Big Sleep*. London : Hamish Hamilton.  
 \_\_\_\_\_. 1958. *Il grande sonno*, traduzione di I. Omboni. Milano : Mondadori.  
 \_\_\_\_\_. 1987. *Il grande sonno*, traduzione di O. Del Buono. Milano : Feltrinelli.  
 \_\_\_\_\_. 2001. *Il grande sonno*, traduzione di L. Grimaldi. Milano : Feltrinelli.  
 De Felice, E., Duro, A., 1993. *Vocabolario italiano*. Torino-Palermo : Sei-Palumbo.

- Fissore, V., 2004. Biforcazioni. In V. Gianolio (a cura di). *Scrittura e azzardo*. Torino: Tirrenia Stampatori: 9-22.
- \_\_\_\_\_. 2006. "Notes towards a Linguistics of Verse Translation". In R.A. Henderson (a cura di). *English Studies 2005*, Torino: Trauben:187-197.
- \_\_\_\_\_. 2008. Tradurre *The Mystery of Edwin Drood* di Charles Dickens. In V. Gianolio (a cura di). *Noir Giallo Thriller. Archivi di genere*. Torino: Tirrenia Stampatori:180-97.
- Hammet, D., 1963. *The Maltese Falcon*. Harmondsworth : Penguin.
- Newmark, P., 1988. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Nida, E. A., 1964. *Towards a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.

## O papel da teoria na motivação e na justificativa das escolhas tradutórias no âmbito da tradução publicitária: quais normas ensinar?

Daniela Ventura<sup>1</sup>

Tradução de Letícia de Abreu Rodrigues<sup>2</sup>

Revisão de Cláudia Mendonça Scheeren<sup>3</sup>

### 1 Teoria e prática da tradução publicitária

No âmbito da tradução publicitária, o processo que leva ao texto de chegada (*target*) pareceria ignorar qualquer aporte teórico para ficar fortemente ancorado na prática. Como revela Tatilon (1980: 391), em tom jocoso, um tradutor publicitário profissional que atua na área há mais de trinta anos diria que sempre traduziu sem ter nenhuma formação nem em língua, nem em linguística. Certamente há verdade em tal afirmação, tanto que na tradução publicitária vigora o princípio segundo o qual *primum traducere deinde philosophari* (Tatilon 1980: 391). Dito isso, qualquer tipo de abordagem teórica neste sentido se revelaria claramente inútil e sua didática no seio de uma universidade não teria mais nenhum sentido. A partir das convicções de Tatilon, que afirma que, em matéria de tradução publicitária, a prática sempre precedeu a teoria, concordando ainda em colocar em discussão qualquer tipo de abordagem teórica que queira impor normas absolutas, é inegável a existência de regras que possam não apenas vincular e modelar a atividade do tradutor (Toury, 1995: 53), mas também lhe facilitar o trabalho, tornando-o menos aleatório. De fato, se Tatilon (1980: 391) de um lado admite a supremacia da prática sobre a teoria, de outro concorda que a teoria "serve, tonifica a prática". Assim, a teoria, mais do que servir de modelo ao futuro profissional e mais do que motivar e justificar suas escolhas tradutórias, pareceria atuar em um processo inverso,

<sup>1</sup> Universidade de Las Palmas de Gran Canaria (Espanha). Título original: *Il ruolo della teoria nella motivazione e nella giustificazione delle scelte traduttive nell'ambito della traduzione pubblicitaria: quali norme insegnare*.

<sup>2</sup> Aluna do Curso de Bacharelado em Letras – Tradução, Italiano.

<sup>3</sup> Professora do Departamento de Línguas Modernas, Instituto de Letras, UFRGS.