

LITERATURA COMPARADA, TRADUÇÃO E CINEMA

Lucia Sá Rebello*

RESUMEN: *la literatura y el cine como sistemas semióticos que poseen características particulares y distintivas tuvieron, a lo largo de sus relaciones, momentos de aproximación, de intersección y de negociación. Este texto busca demostrar que la transposición para el cine de un texto literario revela, no sólo las dificultades inherentes a la conjugación de diversos sistemas significativos, sino también la tarea sinuosa de la recreación estética en imágenes, de un mensaje escrito.*

PALABRAS-CLAVE: *estudios de traducción, literatura comparada, cine, arte*

OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

Pelo importante papel que representa na comunicação entre culturas, a tradução desempenha uma função fundamental. A ela se devem as trocas de informações e conhecimentos em diferentes campos do saber, desde o político, social e cultural ao científico e tecnológico. Como meio de comunicação poderoso, é através dela, e do papel desempenhado pelos tradutores, que um autor ou uma determinada cultura são transferidos para outras culturas. No entanto, a força da tradução não se restringe à difusão de conhecimento. Mais do que isso, importa ressaltar a influência que exerce para a evolução das culturas receptoras, quando passam a interagir com as produções nacionais e a formar diferentes tendências no novo meio.

José Lambert (*apud* ANGENOT *et al.*, 1989) afirma que, a partir dos anos 70, a integração entre literatura comparada e os estudos de tradução se caracteriza por uma certa incoerência, uma vez que, *pari passu*, esses estudos se fazem presentes nos manuais de literatura comparada, em periódicos e trabalhos de congressos mais representativos da área, mas o assunto é abordado apenas por tradutores, linguistas, professores de tradução ou professores de literatura comparada, cujas inquietudes se resumem à aplicação da tradução para fins pedagógicos, não havendo estudos sistemáticos sobre tradução. A partir dos anos 80, diz Lambert, o número de trabalhos aumentou e também, conseqüentemente, a necessidade de serem criadas metodologias e teorias explícitas sobre o tema. As análises normativas, até então aplicadas às traduções, não levam em conta que as mesmas se constituem em fato histórico e como tal devem ser analisadas. Assim, Toury e Lambert propõem a substituição por um modelo descritivo que facilite a análise de um objeto histórico.

* Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Nessa perspectiva proposta por Lambert, o importante é determinar a concepção das traduções em um dado momento histórico, sendo estas descritas como relações entre sistemas de comunicação que utilizam línguas diferentes. A natureza das relações entre esses sistemas varia de acordo com o momento e a situação. Tal modelo, denominado de modelo sistêmico pelo autor, apresenta vantagens, segundo ele, por seu caráter global e amplo, uma vez que formula esquema de questões abertas e não teses definitivas. Sua proposta de análise pretende, assim, ser abrangente, para poder localizar todos os aspectos importantes em matéria de tradução dentro de uma determinada situação cultural, ou seja, do processo em si à recepção, passando pelas categorias textuais, pela distribuição comercial ou, ainda, pelos metatextos, ou seja, pela teoria. Portanto, o importante nesta abordagem é estudar todo o processo, em todos os níveis; as tendências linguísticas, morais, artísticas, que dominam, no sistema de chegada, levando os tradutores a uma tomada de posição, consciente ou inconscientemente, em qualquer momento do processo.

Como o objetivo do modelo está centrado não nos textos ou nos tradutores, mas, sim, nas normas e modelos que os orientam, os textos teóricos se prestam à análise, uma vez que constituem, também, uma tomada de posição diante dos problemas existentes em matéria de tradução. Assim, o modelo proposto por Lambert rejeita o exame isolado de textos e de tradutores escolhidos ao acaso, afirmando que o objeto de análise deverá sempre levar em conta todos os elementos envolvidos no ato tradutório, ou seja, como já foi relacionado anteriormente, o processo em si, a recepção, as categorias textuais, a distribuição comercial e, ainda, os metatextos.

Na mesma linha de pensamento, George Steiner (1998) afirma que traduzimos quando interpretamos. O leitor, o ator e o editor são todos tradutores de uma língua que se encontra fora de seu tempo, fora do passado de sua língua e de sua literatura, representando um ato plural de interpretação, uma vez que a língua está em constante mudança, mudança esta que não é apenas de ordem quantitativa, podendo ser também de ordem qualitativa. Steiner salienta ainda a diferença existente entre o que é dito para nós mesmos e o que é comunicado a outros. Do seu ponto de vista, haverá significativa diferença do conteúdo-forma entre os diferentes meios de uma ou mais culturas, ou nos próprios estágios de desenvolvimento linguístico das mesmas. Ou seja, determinado ato linguístico possui um determinante temporal, uma forma semântica possui o seu tempo. Portanto, o ato de tradução está intimamente ligado à interpretação, conferindo vida à língua, indo além do momento e do lugar de sua elocução ou de sua reescritura.

Ainda na mesma linha teórica, cabe citar Walter Benjamin (1992). Na apreciação de um trabalho artístico, o autor enfatiza não ser relevante saber como este será recebido. Qualquer referência a um determinado público, ou aos seus expoentes culturais, desviaria a obra de arte de seu real objetivo. Salienta, também, que o conceito de destinatário “ideal” se mostra nocivo a qualquer indagação estética, uma vez que esta tem o compromisso de pressupor não só a existência, como a natureza do homem em geral. Para Benjamin, a tarefa do tradutor seria a de retirar da língua-fonte a sua mais profunda essência, permitindo fluir o que ele próprio chama de língua pura, suprema, isto é, o amadurecimento daquela língua original por meio da tradução, uma vez que haverá o enriquecimento da língua do tradutor, o qual imprimirá no original a sua vivência linguística e social. Assim, o tradutor seria aquele que reconciliaria diferentes línguas através de um processo de maturação que ocorreria no momento da tradução. Portanto, o posicionamento teórico de Benjamin evidencia que: 1) a tarefa do tradutor não tem como fim a recepção, embora ajude com que ocorra e dê conta da mesma; 2) a

tradução não objetiva a comunicação, mas a essência do texto; e 3) a tradução não representa nem reproduz significados. Assim, há um comprometimento da tradução para com o original, o que não significa a afinidade entre as línguas, mas a complementaridade entre elas.

Levando em conta essa visão de arte de Benjamin, pode-se, conseqüentemente, considerar a autonomia da tradução, a qual não estaria direcionada àqueles leitores que não compreendem o original. Acredita-se que a tarefa do tradutor seja, prioritariamente, a de tornar acessível certos textos a um grupo de leitores que, embora potenciais, não teriam acesso àqueles textos, não fora a tradução. Assim, o que importa ressaltar do pensamento de Benjamin é que a tradução é a sobrevida do original.

Haroldo de Campos (1992), grande nome da área da tradução no Brasil, no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, conceituando o seu processo tradutório, demonstra conceber a tradução como uma atividade intimamente ligada à interpretação e à leitura, ou seja, um processo crítico. Diz ele:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. [...] Por isso mesmo a tradução é crítica. Os móveis primeiros do tradutor, quer seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência, e, através dele uma operação de crítica ao vivo (CAMPOS, 1992, p. 43-44).

Para Haroldo de Campos, portanto, toda a tradução está intimamente ligada à “recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 1992, p. 35). Referindo-se ao seu trabalho de tradução do Qohélet, Campos deixa claro o seu posicionamento teórico quando afirma ter procurado, dentro das possibilidades, “observar o princípio de equivalência no plano lexical. Deixei-me livre, porém, para atender com certa flutuação, onde necessário, às injunções do texto de minha ‘transcrição’ em português” (CAMPOS, 1992, p. 35). Nesse sentido, continua o autor:

[...] tendencialmente, intentei “hebraizar” o português. No sentido de Goethe (do “terceiro e supremo e estágio” da tradução) e de Rudolf Pannwitz (“o erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que, por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la ao impulso violento da língua estrangeira”) (CAMPOS, 1990, p. 31-32).

Tania Franco Carvalhal, analisando a produção teórico-crítica e poética de Haroldo de Campos, afirma que nele a reflexão sobre tradução é de natureza essencialmente cultural, quer dizer, tem em sua base um entendimento do processo tradutório como transposição e transferência de sistemas culturais que sustentam a transcrição poética enquanto elaboração criativa mais de tom que de assunto (CARVALHAL, 1997). Francis Aubert, por sua vez, define tradução como “expressão em língua de chegada (LC) de uma leitura feita em língua de partida (LP) por um determinado indivíduo, sob determinadas condições de recepção e de produção” (AUBERT, 1989, p. 115). Assim, o ato tradutório se constitui em um segundo ato

comunicativo, em que o tradutor “tomando como ponto de partida a mensagem efetiva, a transforma em segunda mensagem pretendida (esta não sendo sempre idêntica àquela)” (AUBERT, 1989, p. 15).

Quanto à fidelidade, para Aubert, existe a tentativa de fidelidade à mensagem – que é necessária, mas não chega a se realizar. O que ocorre, na realidade, é a tentativa de ser fiel às expectativas do leitor do texto traduzido. Trata-se, portanto, de uma fidelidade à imagem que o tradutor faz desse leitor.

Segundo Rosemary Arrojo, existe uma cobrança tradicional ao tradutor de fidelidade ao texto e ao autor original em consequência da concepção de texto das teorias da linguagem como um “receptáculo de significados estáveis, geralmente identificados com as intenções de seu autor” (ARROJO, 1993, p. 16). A partir de tal concepção de texto, resulta uma outra leitura na qual se “atribui ao leitor a tarefa de ‘descobrir’ os significados ‘originais’ do texto (ou de seu autor)” (ARROJO, 1993, p. 16). Assim, os significados presentes no texto deveriam ser resgatados e, ao mesmo tempo, preservados pelo leitor e também pelo tradutor, que é aquele que faz a leitura do original. Arrojo diz que o significado de um texto somente se faz presente “a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos padrões estéticos, éticos e morais, nas circunstâncias históricas e na psicologia que constituem a comunidade sociocultural [...] em que é lido” (ARROJO, 1993, p. 9).

Percebe-se que, para a autora, o sentido não está no texto; é produzido pelas interpretações e leituras que ocorrem em tais condições. Portanto, a tradução só poderia ser fiel a essas interpretações. Arrojo salienta, também, que o tradutor, ao assumir o seu papel autoral, deve assumir também os significados, e suas escolhas não são “exatamente ‘livres’, já que se produzem sempre no interior das relações e das redes de poder das quais participa como membro ativo e agente transformador” (ARROJO, 1993, p. 46). O tradutor, então, deve optar por significados que levem em conta aqueles que são aceitos pela sua comunidade, ou pela comunidade para quem está dirigida a tradução.

Outro teórico que rejeita a definição do ato tradutório como uma simples transposição de sentidos é Lawrence Venuti. O autor propõe uma tradução de resistência (*resistant translation*), que tenha como resultado um texto de leitura não fluente, pois uma leitura desse tipo vai contribuir para tornar o tradutor “invisível” e dará a ilusão de que o texto da tradução é transparente, ou seja, permite que transpareça o discurso do texto e do autor original.

Através dessa postura teórica, o autor vai de encontro à visão tradicional de tradução, aquela que defende que deve existir fidelidade ao texto e ao autor do original. Sua proposta é substituir a transparência pela opacidade através de um recurso que denomina de “fidelidade abusiva” ao texto da língua de partida. Essa fidelidade abusiva permitiria com que o tradutor produzisse na língua-alvo algumas sentenças que pareceriam gramaticalmente incorretas e até ininteligíveis. Desta forma ele estaria explorando ao máximo todo o potencial de significados diversos e incompatíveis entre as duas línguas, isto é, sem transformações e adaptações do texto estrangeiro para a língua da tradução. Segundo o autor, agindo assim, o tradutor proporcionaria ao leitor tomar conhecimento do aspecto formal da língua estrangeira, ter a experiência das diferenças e, sobretudo, ficar ciente de que se tratar de uma tradução. Em síntese, é uma proposta de conservar e explorar as diferenças entre as diferentes línguas. O resultado desse tipo de tradução seria um texto estranho e estrangeiro para as duas línguas, a língua-fonte e a língua-alvo.

Tal postura leva-nos a concluir que o autor reconhece ser a tradução um trabalho atuante que, mesmo apresentando semelhanças com o original, transforma o texto-fonte e que o processo tradutório pode se tornar aparente até para aqueles leitores que desconhecem a língua original. A prática tradutória defendida por Venuti demonstra que o texto traduzido vai possuir a sua especificidade linguística, podendo, às vezes, violar regras da língua-alvo com o propósito de tornar visível a presença do tradutor para o leitor da obra. Ao propor a “visibilidade” do tradutor, o autor demonstra ser a favor de uma tradução que revele todo o processo tradutório nos seus aspectos essenciais. Nessa perspectiva teórica, importa ressaltar que não só o tradutor assume maior importância como também o texto-fonte resguarda o seu valor original. No entanto, penso ser importante ressaltar que ao mesmo tempo em que é válida a questão do reconhecimento do tradutor, também é necessário considerar que tal visibilidade não deve obstaculizar a leitura do texto-alvo.

Theo Hermans, por sua vez, ressalta dois aspectos de particular relevância presentes nas discussões sobre a tradução: a transmissão e recuperação cultural e a interpretação, por meio da explicação e do comentário, que visa a tornar o texto inteligível aos leitores da tradução. O primeiro aspecto leva a que se considere o tradutor como “aquele que provê o acesso removendo barreiras”, gerando a “metáfora da tradução como construtora de pontes, como aquela que carrega através, como ‘translatio’”, enquanto que o segundo mostra a tradução como “uma imagem refletida daquilo que por si própria permanece inatingível, apresentando uma reprodução, uma réplica, uma representação” (HERMANS, 1998, p. 10). Segundo o autor, as duas metáforas estão ligadas uma vez que se passa para o tradutor a tarefa de mediador por acreditar que ele vai reproduzir um retrato fiel do original. Consequentemente, se, de um lado, considera-se a tradução como um produto derivado, de outro, confia-se na integridade desse tradutor, esperando que seja capaz de reproduzir o original com perfeição.

Para Hermans, essa imagem tranquila da tradução está apenas disfarçando uma realidade e possui um “‘outro’ lado mais perturbador, mas também muito mais interessante e instigante” (HERMANS, 1998, p. 10). O “outro” da tradução, segundo o autor, compreende, o sentido plural da tradução, contrapondo-se à percepção da mesma como réplica ou reprodução que apenas se refere a um original. Esse “outro” compreende, também, o significado da tradução como força cultural que não esta, de acordo com a visão comum, de que ela seja um produto secundário, de valor inferior.

Como há tendência em acreditar na noção de transparência da tradução, supondo que o texto traduzido reproduz com fidelidade o original, consequentemente, há, também, a exigência de negar o trabalho do tradutor, de apagar os traços de sua intervenção no texto. Como salienta o autor, “a ironia é que esses traços, essas palavras, são tudo o que temos, elas são tudo a que temos acesso deste lado da barreira linguística” (HERMANS, 1998, p. 11). Portanto, é uma ilusão acreditar que em uma tradução não se omite, acrescenta ou muda nada, com exceção da língua. Como ressalta Theo Hermans,

[...] não simplesmente a língua muda com a tradução; muda o contexto, a intenção, a função, toda a situação comunicativa [...]. É a diferença, a opacidade, e a desordem que estão inscritas nas operações da tradução, não a coincidência ou a transparência ou a equivalência em nenhum sentido formal (HERMANS, 1998, p. 12).

Acrescenta, ainda, que os textos traduzidos são sempre “plurais, instáveis, descentralizados, híbridos”, ou seja, neles se fará presente a voz do tradutor, embora, como afirma, haja a tendência de desejar que esta voz permaneça discreta. Porém, isso nem sempre é possível e, por vezes, “a tradução pode ser flagrada escandalosamente contrariando sua própria performance” (HERMANS, 1998, p. 13). Do seu ponto de vista, a resistência à tradução, ou mesmo a ausência de tradução, pode ser tão esclarecedora como a opção por um determinado tipo de tradução. Como observa, os tradutores “nunca ‘simplesmente traduzem’. Eles traduzem no contexto de certas concepções e expectativas sobre tradução” (HERMANS, 1998, p. 18). Nessa perspectiva, eles fazem determinadas escolhas porque têm um objetivo a ser alcançado, têm interesses a defender. Portanto, tradutores, segundo Hermans, também são agentes sociais.

Nessa linha de pensamento inclui-se André Lefevere (1992), que defende a posição de que o tradutor deve se submeter à época em que vive, às tradições literárias e ao tipo de língua com a qual trabalha. O autor rejeita a forma como a tradução foi operada no ensino de língua no sistema europeu, uma forma tradicional, calcada em termos de certo/errado, fiel/livre e deixando de lado todos os outros aspectos que estão em estrita relação com o ato de traduzir. Do seu ponto de vista, nada impede que se incorpore as abordagens mais tradicionais às mais modernas, desde que as mesmas sejam complementadas para que possam contribuir de alguma forma para os futuros trabalhos da área. Ressalta, ainda, que a tradução literária deve ser pensada no contexto das traduções das duas literaturas envolvidas e não em um vazio, ou seja, apenas encontro de duas diferentes línguas, uma vez que a tradução não se constitui em um produto acabado de laboratório. Uma vez que os tradutores circulam entre duas literaturas e duas culturas, o que, do seu ponto de vista, se constitui em um ato de poder, eles têm também o poder de erigir a imagem de uma literatura para que “alimente” os leitores de outra literatura. Afirma Lefevere que “translators do not just translate words; they also translate a universe of discourse, a poetics, and an ideology” (LEFEVERE, 1992, p. 94). Esse ato de poder, segundo o autor, é compartilhado com historiadores literários, críticos e antologistas. Afirma, ainda:

The study of translations should be subsumed under the more encompassing heading of rewriting. Translators, critics, historians, and anthologizers all rewrite texts under similar constraints at the same historical moment. They are image makers, exerting the power of subversion under the guise of objectivity (LEFEVERE, 1992, p. 6-7).

Retomando os estudos de tradução a partir de 1930, Lefevere aponta duas linhas principais, baseadas nos estudos linguísticos e na hermenêutica. Ao referir-se sobre os critérios linguísticos sobre tradução, ressalta que os mesmos não levaram em conta instâncias históricas e contextuais. Nas últimas décadas, no entanto, alternativas voltadas tanto para a abordagem linguística como para a hermenêutica, na tradução, foram elaboradas por estudiosos como Anton Popovic e Itamar Even-Zohar. O primeiro, segundo o autor, cujo pensamento tende para a abordagem linguística, busca um estudo descritivo de traduções existentes que podem ser consideradas como uma variante de metatextos, como o resumo, a paráfrase, a adaptação. Já Even-Zohar, nas palavras de Lefevere, influenciado pela Teoria Literária, principalmente pelas obras dos formalistas russos de sua última fase, vê a tradução como um processo de troca entre duas culturas, ou seja, tradução é aculturação. Dessa maneira, ambos buscam reverter as ideias

normativas que caracterizaram o pensamento ocidental sobre tradução e descrevem o processo tradutório não mais em termos de simples aceitação e aplicação de regras, mas como um processo de tomada de decisão, isto é, os tradutores, por si mesmos, decidem a melhor forma de trazer um texto de certa cultura, em um dado momento.

Afirma Lefevere que “translation has come to age. Studying it is not a simple speciality. Students of translation need knowledge of linguistics, literary history, literary theory, and cultural history” (LEFEVERE, 1992, p. 11). Portanto, o estudo da tradução não deve ocorrer em módulos estanques e, sim, de forma unificada, compondo o sentido do todo. Isso não deixa os estudiosos e os estudantes muito confortáveis para exercitá-lo tranquilamente, ou seja, obriga-os a cumprir um ciclo contínuo, através de fases de levantamento, questionamento, interpretação e sedimentação. Como se pode constatar, Lefevere vê a tradução como fator de um processo de aculturação e, do seu ponto de vista, o fenômeno pode ser visto sob dois ângulos que podem, ou não, ser complementares. Diz ele:

Translation can teach us about the wider problem of acculturation, the relation among different cultures that is becoming increasingly important for the survival of our planet, and former attempts at acculturation-translation can teach us about translation (LEFEVERE, 1992, p. 12).

Lefevere deixa claro aos chamados *potential translators* a necessidade de aprender a agir de cima para baixo, ou seja, do contexto cultural do texto para a estrutura deste mesmo texto (parágrafos, linhas, frases e palavras), da macro para a microestrutura. No plano mais inferior, os tradutores podem fazer uso de todas as técnicas linguísticas e hermenêuticas que tenham aprendido, mas o objetivo de seu esforço deve ser o texto como integrante de determinada cultura e não a palavra ou a frase, pois se trata de uma transposição de textos de uma cultura para outra. Dessa maneira, os estudos sobre tradução, ressalta o autor, podem vir a se tornar um *locus* disciplinar ou institucional, ou ambos, no qual tradutores de textos literários são treinados e familiarizados com problemas, sendo ensinados a desenvolver estratégias. Além disso, esses estudos também podem se tornar um lugar para estudo de textos já traduzidos e de outras formas, as quais Popovic chama de *metatextos* e Lefevere, de *reescrita*.

Em síntese, para Lefevere, o estudo de reescrituras (traduções, antologias, historiografia, crítica) pode tornar-se o futuro de um produtivo estudo de tradução integrado à Literatura Comparada e à Teoria Literária. Acrescente-se a isto o poder que assumem os reescritores. Tradutores, críticos, historiadores, antologistas, professores e jornalistas podem projetar imagens positivas ou negativas de um texto, um escritor ou uma literatura. Se estudados seriamente, esses textos reescritos poderão dizer muito sobre a influência do poder e da ideologia na criação e educação – um dos principais problemas de nossos tempos, segundo o autor. Como afirma John Milton, ao se referir a uma adaptação do funcionalismo da teoria do polissistema através de André Lefevere, elementos como patrocínio, condições sociais e econômicas manipulam as formas e as escolhas de traduções. “Uma tradução é uma das várias maneiras de se adaptar um texto a um certo público ou a uma certa ideologia” (MILTON, 1997, p. 301). Como se se pode ver, traduzir é entrar em um universo permeado por relações que se inter cruzam, se interpenetram e que, às vezes, geram um novo texto.

LITERATURA COMPARADA E OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

Eleger como objeto de investigação o texto traduzido é perfeitamente compatível com os trabalhos realizados no âmbito da Literatura Comparada. Se no passado o diferencial da Literatura Comparada se encontrava na restrição de seu campo de atuação, hoje, o mesmo se configura pela possibilidade da disciplina para atuar em diferentes áreas e de se apropriar dos métodos dessas áreas. Assim, o comparativismo não está a serviço apenas de literaturas nacionais com vistas à identificação das características essenciais a cada uma delas, mas pode colaborar para uma história das formas literárias, para a evolução das mesmas e, sobretudo, firmar-se crítica e historicamente diante dos fenômenos literários, não se limitando apenas à busca de imagens, temas e influências. Tais características demonstram o impulso dado à interdisciplinaridade e, além disso, um retorno ao historicismo, percebido como processo que vai ressaltar a importância da história como princípio de valor, já que, do ponto de vista interdisciplinar, deixa de existir espaço para posições a-históricas no que se refere à literatura e a qualquer área do conhecimento.

Esta nova perspectiva ressalta um traço de mobilidade na atividade do comparativista, surgindo um lugar de destaque para a tradução e para o tradutor, entendido como mediador entre diferentes culturas, nos estudos interdisciplinares proporcionados pela Literatura Comparada. Não se deve esquecer que a mediação entre culturas é um dos papéis do tradutor. A tradução deve ser abordada como um processo interativo, envolvendo língua, literatura, cultura, ou seja, um procedimento aberto, dinâmico e ativo entre a obra e a história. Nesse sentido, cabe lembrar a postura de Yves Chevrel, que postula a relação existente entre os estudos de literatura comparada e os problemas de tradução, investigando de que forma a tradução influencia a análise de uma determinada literatura. Todavia, o importante, acredita-se, é ressaltar que os comparativistas se interessam pela tradução pelo fato de que estudam objetos de natureza multicultural e plurilinguística.

A relação entre a Literatura Comparada e os Estudos de Tradução configura-se na medida em que a Literatura Comparada recorre à tradução ao estudar a questão de influências além fronteiras, ou, ainda, recorre ao estudo da poética vigente em certa época e às normas de tradução que prevalecem em determinados períodos. Há inúmeras posições teóricas sobre a tradução de textos literários. O primeiro problema que se encontra para trabalhar com a tradução literária é definir o valor literário e os processos de compreensão de um texto.

Wellek e Warren afirmam que o significado de uma obra não se limita à sua intenção, nem é o equivalente desta. Segundo os autores, a obra de arte,

[...] como sistema de valores, tem uma vida independente. O significado de uma obra de arte não pode ser definido meramente em função do seu significado para o autor e para os contemporâneos deste. É, sim, o resultado de um processo cumulativo, ou seja, a história das críticas de que foi objeto em muitas épocas (WELLEK e WARREN, [s.d.], p. 48).

Afirmam ainda os autores que um poema (leia-se *obra literária*) não se configura como apenas uma experiência individual, nem como a soma de diferentes outras experiências, mas configura-se como “uma potencial causa de experiências”. O poema autêntico deve, portanto, “ser concebido como uma estrutura de normas que

apenas em parte é realizada na experiência concreta dos seus numerosos leitores” (WELLEK e WARREN, [s.d.], p. 183). Nesse sentido, M. Cummings e R. Simmons (1983) apresentam alguns aspectos da diferença entre textos literários e não-literários. Ressaltam que certos padrões especiais contidos nos textos literários (fonológico, estrutural, semântico e gráfico) não podem ser considerados através de regras linguísticas *ad hoc* e são impostos através dos padrões de cada idioma, o que lhes dá um valor especial que pode ser chamado de “valor literário”. Entretanto, tais padrões não garantem a literariedade de um texto. Pode-se ter um texto literário sem qualquer um desses padrões e, por outro lado, haver textos plenos em padrões fonológicos, estruturais e semânticos especiais sem, no entanto, exibir qualquer valor literário.

Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (1990, p. 123), literariedade é:

[...] a soma de propriedades formais e linguísticas especiais que distinguem os textos literários dos não-literários, de acordo com as teorias do formalismo russo. Em 1919, o líder do formalismo russo, Roman Jakobson, declarou que o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que faz com que um determinado trabalho seja um trabalho literário. Ao invés de buscar qualidades abstratas como a imaginação, como substrato da literariedade, os formalistas decidiram definir os “instrumentos” [mecanismos, ou ferramentas, elementos] observáveis, através dos quais os textos literários – em especial, os poemas – colocam sua linguagem em destaque, pela métrica, rima e outros padrões sonoros, ou de repetição. A literariedade era entendida em termos da “desfamiliarização” [estranhamento], uma série de desvios da linguagem ordinária, comum. Desse modo, ela surge como uma relação entre diferentes usos da linguagem.

Para Hasan (1985), tais padrões não são propriedades inerentes ao texto literário: um texto assume o estatuto de literário pela maneira como utiliza as características do idioma ou como resultado da utilização de um padrão especial da língua. Os padrões especiais empregados em literatura, normalmente chamados de “proeminentes”, são distintos de outros “padrões proeminentes” usados em textos não-literários. Ressalta o autor que, do ponto de vista de Mukarovsky, a linguagem poética se caracteriza por sua função, porém esta função não é uma propriedade, mas um modo de utilizar as propriedades de um determinado fenômeno. Para dar um exemplo, o autor cita os seguintes versos de *In Memoriam*, de Tennyson:

He is not here; but far away.
The noise of life begins again,
And ghastly throw the drizzling rain
On the bald street breaks the blank day
(TENNYSON *apud* HASAN, 1985, p. 194).

Nestes versos, ele procura demonstrar que a estrutura monossilábica das palavras no fim das linhas e a aliteração criada por elas estão de acordo com o tema do poema, ou seja, reforçam a carga semântica que os itens lexicais carregam em si, como a desolação experimentada pelo poeta. Para contrapor ao que foi acima demonstrado, o autor cita dois textos publicitários sem qualquer valor literário:

Kwick kopy (Quick Copy)
JC 4U (Jesus Christ for you)
(TENNYSON *apud* HASAN, 1985, p. 194).

Segundo ele, o leitor seria atraído e certamente seria afetado pela “proeminência” dos elementos contidos neles; mas não se pode perceber a relação entre o efeito e o significado (tema) que subjazem aos mesmos. T. C. Pollock (1965) diz que a diferença entre símbolos usados como propaganda e símbolos usados como literatura se encontra não na forma da expressão, mas na intenção. Para Terry Eagleton, a literatura é um discurso não-pragmático; uma linguagem que fala de si própria. Em suas palavras, “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ‘ler’, e não da natureza daquilo que é lido” (EAGLETON, 1983, p. 8-9). Do seu ponto de vista, o “como ler” define o grau de literariedade de um texto. Acentua, ainda, que “todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’” (EAGLETON, 1983, p. 13).

Ainda no *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* anteriormente citado, há uma observação que salienta ter sido importante a tentativa dos formalistas russos de definir a literariedade para a teoria poética. No entanto, eles não conseguiram fazer o mesmo com a prosa que não é ficção, visto ser um problema bem mais difícil de ser tratado. Os padrões linguísticos podem ser vistos em um texto literário através dos dispositivos de base ou “discurso especial” e nas estratégias textuais. Para os formalistas, portanto, a obra literária era considerada como um conjunto de artifícios que tinham em comum o fato de causar “estranhamento”, e o que distinguia a linguagem literária de outras formas de discurso era o fato de ela “deformar” a linguagem dita comum intencionalmente. Assim, o texto literário é diferente do não-literário em termos da natureza do discurso e estratégias textuais empregadas; e o efeito literário ou o efeito estético é uma função destas estratégias especiais.

LITERATURA E CINEMA

Da comparação entre romance e filme cabe reflexão concernente aos dois sistemas semióticos, no sentido de demonstrar questões como a opinião do escritor relativamente ao filme, as dificuldades da adaptação do romance, bem como a liberdade (re)criativa do realizador. As diferenças entre os processos da elaboração e fruição das obras literárias e cinematográficas residem, basicamente, no trabalho individual tanto na elaboração como na fruição no primeiro caso e no trabalho coletivo e na acessibilidade no segundo. Uma diferença significativa é como os resultados de uma e de outra obra são recebidos pelo público. A multiplicidade de sentidos espelhada em cada uma é absorvida de modo totalmente diferente. Na literatura, se manifesta através do uso poético de uma única materialidade: a palavra. No filme, é preciso a interação de materialidades diversas: a palavra, o ruído, a música e a imagem com os subsistemas que ela abarca. No processo de adaptação, o cineasta pode optar por uma adaptação parcial da obra, por uma síntese das obras de um autor, ou ainda pela tradução fiel. Cabe indagar: qual das capas de significação (e interpretações possíveis) co-presentes no(s) texto(s) literário(s) será privilegiada pelo cineasta-tradutor na tradução fílmica?

A aproximação entre cinema e literatura tem sido uma constante ao longo dos mais de 110 anos do cinema. A sétima arte se firmou como tal depois que o registro de imagens em movimento passou a ser usado para contar histórias. De alguma forma, o

cinema sempre extraiu histórias de alguma linguagem artística, desde poemas, músicas, textos teatrais até artes plásticas – caso do surrealismo e do expressionismo nas vanguardas cinematográficas do início do século 20. Mas a principal fonte do cinema sempre foi o romance, no qual se encontram as grandes estruturas narrativas. O aproveitamento dos textos literários no cinema acaba por gerar eventuais embates entre autores originais e cineastas que buscam fazer a adaptação. O conflito acontece por motivos ímpares e extremamente subjetivos – como é a arte de maneira geral. Mas surge, principalmente, pela natural diferença que há entre os suportes literatura e cinema. Na transposição de um mundo para o outro, determinados elementos, talvez fundamentais para um autor, podem ser impossíveis de adotar na narrativa audiovisual. É basicamente essa diferença que pressupõe que uma obra cinematográfica seja única e incomparável com o original literário.

Ruy Barata Neto diz que o escritor e roteirista Marçal Aquino faz uma analogia da relação entre literatura e cinema com o cavalo e o unicórnio, dizendo que “são dois animais que possuem certa familiaridade, porém são completamente diferentes” (BARATA NETO, 2010). Para ele, a questão da adaptação é muito “glamourizada”. Em suas palavras, “o que existe de fato são roteiros bons e roteiros ruins” (*idem, ibidem*). Barata Neto, em seu artigo, cita alguns teóricos do cinema, entre eles Ismail Xavier, Franciscu Sedda, Irene Machado. Sobre Ismail Xavier, diz que este afirma que “a fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência, afinal livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta também não têm a mesma sensibilidade” (*idem, ibidem*). Franciscu Sedda, semiótico italiano, diz que cada linguagem tem sua capacidade de dar forma ao real e de produzir sentido. Quando se faz a tradução entre as linguagens, elege-se o que pode passar, ou não, de um sistema para o outro (*idem, ibidem*).

Irene Machado (*apud* BARATA NETO, 2010) lembra que todo o processo de adaptação – ou tradução, como é mais acertado para a área – está acompanhado da “intraduzibilidade” de signos, o que gera um paradoxo natural do processo – isto é: a tradução é posta em correlação, evidenciando alguns elementos, mas escondendo ou tornando outros insignificantes. É isso que acaba por criar um efeito conflituoso, uma vez que, ao traduzir algo de uma forma, discorda-se de outra. São as distinções estruturais entre as duas linguagens que eliminam a possibilidade de um filme ser absolutamente fiel a uma obra. Em suas palavras, “a fidelidade pode valer pela adoção de ideias, mas, para a avaliação semiótica, não existe” (*idem, ibidem*). Irene cita, ainda, Haroldo de Campos, que desenvolveu o conceito da “transcrição” para falar de adaptação/tradução. Trata-se de outra maneira de pensar, por exemplo, sobre a criação literária dentro de outro registro como o audiovisual. “A transcrição está ligada à transmutação, que demarca um salto real para outro registro” (*idem, ibidem*). Sedda, por sua vez, explica que ao constituir o novo por meio da tradução não se extingue o velho – ou o texto original. Ele continua servindo para novas traduções:

Digamos que se eu escrever sobre a minha vida aos 30 anos farei determinadas escolhas, que deixarão determinadas partes de fora, mas se aos 60 resolvo escrever novamente, estes elementos que estavam de fora serão recuperados. Trata-se de um mecanismo infinito (*idem, ibidem*).

Um dos grandes problemas que podem impedir o entendimento claro de que filme e livro são diferentes, talvez esteja na associação direta entre os dois mundos, o que é prejudicial quando a base é uma grande literatura. A relação com o texto original

(ou de partida) é sempre conflituosa, pois a sua transposição não pode ser uma tradução literal sendo necessariamente uma “transcrição”. A questão que se impõe é: como preservar um mesmo conteúdo em uma diferente forma? Afirma Tania Franco Carvalhal (2002), que o relato fílmico se aprimora a ponto de reconhecermos hoje em determinadas obras literárias sua incidência. É o caso, por exemplo, de *Lavoura arcaica*, filme de Luiz Fernando Carvalho (Brasil, 2001).

É um texto extremamente plástico, e determinadas cenas são tão expressivas de um ponto de vista imagístico que a sequência narrativa se manifesta como um roteiro previamente composto. Roteiro esse que pode ser percebido nos capítulos do livro homônimo de Raduan Nassar. O resultado é uma experiência artística radical, onde o diretor nos leva a sentir, mais do que entender, através de um admirável embate entre imagem e palavra, a complexidade de uma rede de relacionamentos familiares, a profundidade da psique humana e as reações do espírito humano a um ambiente repressor e arcaico.

Em *Lavoura arcaica*, o não-dito parece ser mais importante do que a narração dos fatos, contrariando a perspectiva clássica da ficção ocidental a partir do século XIX e, principalmente, a tendência real-naturalista, muito em voga na ficção brasileira desde a retomada promovida pela chamada “Geração do Romance de 30”. No entanto, as relações do livro com sua época e com a crise da ficção nacional nos anos 1970 são evidentes. Esta novela trágica traz a marca de Raduan Nassar ao narrar a história da vida, as amarguras, os anseios e as dúvidas que habitam as almas em seus recantos mais escuros, guardados em segredo pela ética e moral que o personagem André questiona do começo ao fim do livro. São cem páginas para serem lidas sem respirar, pois não se encontram parágrafos nem muitos pontos finais. André está no fim da linha de seus pensamentos, no meio do nada, no meio do mato, em meio a angustiante e complexo amor. O texto literário, portanto, em obras como essa, se revela como prestes a ser filmado.

Luiz Fernando Carvalho, dessa forma, transforma palavra em imagem, a narração em ação visual, a intensa corrente de pensamentos abstratos em cenas concretas, o impacto do raciocínio abstrato no choque dos fotogramas. Em síntese, faz cinema. Nas palavras de Vieira:

Pode parecer incrível dizer isso de um filme com tanta falação, mas em *Lavoura arcaica* a imagem torna-se absoluta. É ela quem comanda. Ela transforma, critica, se contrapõe, relativiza o poder da palavra. Esta tem a pretensão de ser a portadora da verdade, através da sua verborragia, de sua posição autoritária, de sua pretensa capacidade democrática de diálogo, mas é contrastada o tempo todo pelo fogo revelador das imagens. A palavra é confusa, rasa, inibidora, moralista. Insuficiente (VIEIRA, 2010).

Edgar Morin (1962) configurou o cinema e os “media” como alimentos da fantasia mais do que da razão. Acentuou, ainda, que “a especificidade do cinema [...] é a de oferecer a gama potencialmente infinita de fugas e reencontros: o mundo ao alcance da mão, todas as fusões cósmicas... e também a exaltação no espectador de seu próprio duplo encarnado nos heróis de amor e da aventura” (MORIN, 1956, p. 47). Nesse contexto, o cinema encontra seu perfeito significado quando o designam como “lanterna mágica”, o arquétipo mítico do cinema. Talvez seja a ligação com o imaginário ou com a realidade do imaginário que fortalece os vínculos entre literatura e cinema, tendo motivado alguns escritores a transitar de um meio a outro. Assim, a articulação entre as

duas formas de expressão artística alcança várias dimensões, não apenas a da transposição tradutória. Importa ressaltar que ao estabelecer uma via de duas mãos, um circuito constante, cinema e literatura se enriquecem simultaneamente, alimentando-se de procedimentos próprios e reforçando a reflexão sobre o homem e o mundo em que vive.

Como se viu, as traduções/adaptações fílmicas questionam a ideologia presente em um romance e contrapõem as mesmas aos debates ideológicos, sociais e culturais do seu tempo. De acordo com Diniz,

[...] não existe um texto, mas a história essencial de sua leitura, que, evidentemente, depende do contexto, ambiente cultural onde o leitor se insere. Daí a evolução do conceito de tradução, cuja unidade passa a ser considerada não a palavra, nem a sentença, nem mesmo o texto, mas a cultura. [...] Quando a cultura se traduz de um texto para outro, tanto o passado como o presente estarão permeando o novo texto (DINIZ, 1999, p. 14).

Diniz faz referência a trabalho de Patrick Cattrysse, que sistematizou o estudo da adaptação fílmica baseando-se na teoria de polissistemas – Toury, Hermans e Even-Zohar, uma vez que os estudos de tradução e os de adaptação fílmica, do seu ponto de vista, estão intimamente ligados com a transformação de um texto-fonte em um texto-alvo. Importa ressaltar que estudar adaptação significa, do ponto de vista de Diniz, é “encontrar e explicar as relações entre as práticas discursivas e seus contextos respectivos (sociocultural, político, econômico)” (DINIZ, 1999, p. 42); significa, além disso, demonstrar “quais as práticas de *transfer* que têm (ou não) funcionado como adaptação, tradução, paródia” (DINIZ, 1999, p. 43), tentando explicitar a maneira como isso aconteceu.

Embora os estudos de tradução/adaptação possam dividir com a literatura comparada o aporte teórico, como a intertextualidade, há sensíveis diferenças no que diz respeito à especificidade da disciplina. Portanto, o conceito de adaptação “fica limitado aos textos que funcionaram como adaptação/tradução e seu campo de trabalho reúne as práticas discursivas e os contextos situacionais. O objetivo é o estudo sistemático das relações intersemióticas entre essas práticas discursivas e seus contextos” (DINIZ, 1999, p. 43). Dessa forma, “o conceito de intertextual será substituído pelo de intersistêmico, isto é, da relação não entre textos, mas entre práticas discursivas ou comunicativas” (DINIZ, 1999, p. 43). Assim, para uma análise que envolva literatura e cinema, é importante que se parta das práticas discursivas do filme para, logo após, retornar “para práticas ou situações contextuais que funcionaram como modelos. Finalmente, procurar marcadores que indiquem as relações intertextuais e intersistêmicas” (DINIZ, 1999, p. 43). Portanto, a análise deve começar a partir do filme e não do texto literário. Este fornecerá os dados que permitirão identificar os modelos e as relações intertextuais e intersistêmicas presentes no filme. Não cabe falar sobre infidelidade da tradução cinematográfica para com o romance, ou sobre quem fica devendo a quem. Convém salientar, isso sim, a maneira como a tradução cinematográfica, ou o cinema, por meio da coerência de sentido e da capacidade de comunicar essa coerência, fazendo uso de seus próprios recursos visuais e cinematográficos, lê e divulga a obra que transpõe, constituindo-se, por si só, em uma obra também original.

BIBLIOGRAFIA

- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- AUBERT, Francis Henrik. A fidelidade no processo e no produto do traduzir. *Trabalhos de Lingüística Aplicada*. Campinas, n. 14, p. 115-119, jul./dez. 1989.
- BARATA NETO, Ruy. Adaptar é recriar. *Revista de Cultura*. Núm. 15, outubro 2008. Disponível em: <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc15/index2.asp?page=especial>>. Acesso em 12 de outubro de 2010.
- BENJAMIN, Walter. The Task of the Translator. In: _____. *Theories of Translating*. Edited by Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 71-82.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de e SANTAELLA, Lucia (organização). *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987. p. 53-74.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. Literatura e cinema: dissídios e simbioses. In: NASCIMENTO, Evandro; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (organização). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003. p. 61-76.
- CARVALHAL, Tania Franco. Imagens da Tradição: O papel da tradução nas relações interculturais. Comunicação apresentada no XIV Congresso da AILC [Association Internationale de Littérature Comparée]. Leiden, 1997.
- CUMMINGS, M. and SIMMONS R. *The Language of Literature: Introduction to the Study of Literature*. London: Pergamon Press, 1983.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema*. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HASAN, R. *Linguistics, Language Verbal Art*. Victoria: Deakin University Press, 1985.
- HERMANS, Theo. Outro da tradução: diferença, cultura, auto-referência. Trad. Neusa Matte. *Cadernos de Tradução*. Instituto de Letras / UFRGS, Porto Alegre, n. 1, p. 7-25, 1998.
- AMBERT, José. La traduction. In: ANGENOT, Marc *et alii*. *Théorie littéraire*. Paris, PUF, 1989. p. 151-160.
- LEFEVERE, André. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: MLA, 1992.
- MACIEL, Maria Esther. Para além da adaptação: formas alternativas de articulação entre Literatura e Cinema. In: NASCIMENTO, Evandro; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (organização). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003. p. 107-127.
- MILTON, John. A contribuição da teoria dos sistemas à teoria da tradução. V Congresso ABRALIC: *Cânones e Contextos*. ANAIS... Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997. p. 297-301.
- MORIN, Edgar. *L'esprit du temps*. Paris: Grasset, 1962.

- _____. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1956.
- MOYA, Ana; MONFORTE, Enric; ALSINA, Cristina. Intertextualidad, cine y traducción: la adaptación cinematográfica y los límites de la interpretación. In: CAMPS, Assumpta (edición). *Ética y política de la traducción en la época contemporánea*. Barcelona: PPU, 2004. p. 305-334.
- STEINER, George. *Después de Babel*. 2 ed. México: FCE, 1998.
- THE CONCISE Oxford Dictionary of Literary Terms*. Compiled by Chris Baldick. Oxford: Oxford University Press, 1990. p. 123.
- VENUTI, Lawrence. O escândalo da tradução. Trad. Stella E. O. Tagnin. *TradTerm*. São Paulo, n. 3, p. 99-122, 1996.
- VIEIRA, Claudinei. Lavoura arcaica. Disponível em: <<http://www.portrasdasletras.com.br/pdt12/sub.php?op=resumos/docs/lavouraarcaica>>. Acesso em: 28 de outubro de 2010.
- WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, [s. d.].