

LUÍSA BENVINDA PEREIRA ÁLVARES

Equiparada a Assistente do Primeiro Triénio

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

Instituto Politécnico do Porto

DE TEXTO A TEXTO.

Considerações sobre a prática da tradução literária

Trabalho de natureza profissional
apresentado para apreciação em provas públicas
para atribuição do título de *Especialista em Línguas e Culturas*
pelo Instituto Politécnico do Porto
(*Regulamento para a Atribuição do Título de Especialista no IPP*,
artº 6º, nº 1, b);
Despacho IPP n.º 14093/2011, D.R., II Série, nº 200, 18.10.2011)

PORTO

2015

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1ª PARTE – Sobre a tradução literária	
1- Tradução e tradução literária	5
2- Tradução e texto literário	9
3- Tradução e tradutor	12
2ª PARTE – Análise da tradução de <i>Morgennes</i>	
1- A obra	16
2- Questões de tradução	
2.1- O estilo do autor	18
2.2- Aspectos lexicais	22
2.3- Discurso direto	25
2.4- Nomes próprios	27
2.5- Intertextualidades	29
3- Considerações finais	31
CONCLUSÃO	33
BIBLIOGRAFIA	35

INTRODUÇÃO

O trabalho que apresento no âmbito de prestação de provas públicas para a obtenção do título de especialista na área de Línguas e Culturas insere-se mais especificamente no domínio da tradução, atividade a que me dedico em regime *free lance* e que se articula diretamente com a prática docente que exerço no ISCAP, bem como com todas as diversas atividades que tenho vindo a ser chamada a desempenhar na minha vida profissional.

A minha formação académica, uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, conduziu-me desde logo à docência, primeiro a nível do 3º ciclo do ensino básico e do ensino secundário e posteriormente a nível do ensino superior universitário. No primeiro caso, a minha atividade profissional concentrou-se naturalmente na prática docente das línguas, Português e Francês; no segundo, enveredei especificamente pela docência e pela investigação no campo da Literatura Francesa, tendo inclusive realizado Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica nesse âmbito. Mais tarde, passei a docente no ensino superior politécnico, lecionando tanto unidades curriculares de línguas (Português e Francês), como unidades curriculares das áreas da tradução e da comunicação.

Trata-se, portanto, de um percurso com várias fases, aparentemente distintas entre si, a nível de práticas profissionais específicas e do tipo de investimentos suscitados; porém, acima de tudo é um percurso que permitiu o contacto com diferentes vertentes e objetivos concretos diversificados daquilo que é, essencialmente, uma só área muito vasta e muito complexa, visto refletir precisamente a vastidão e a complexidade do ser humano: a área das Línguas e Culturas. Ou seja, olhando retrospectivamente, não posso deixar de ter consciência de que todas as atividades que já desenvolvi são, ou foram, ou vão sendo, igualmente importantes para todas as minhas reflexões e para o amadurecimento da minha vida profissional, docente e não só. A nível exemplificativo, basta referir como por vezes aulas que atualmente leciono no âmbito da prática de escrita técnica ou das tipologias textuais são facilitadas e enriquecidas graças a reflexões decorrentes da minha experiência de leitura de modelos de escrita e de textos que aparentemente não são relacionáveis com os que estão em causa nessas unidades curriculares. É minha opinião que uma reflexão alargada sobre algo como a prática linguística humana só pode ser vantajosa. Da mesma maneira, o facto de a leção de unidades curriculares da área da comunicação e da semiótica (que não faziam parte essencial da minha primeira formação) me ter levado a um aprofundamento de determinadas escolas conceituais e de novos autores tem-me sido extremamente útil em reflexões suscitadas pela minha prática de tradução.

Chego assim à vertente mais diretamente ligada ao âmbito deste trabalho: a tradução. Como é visível acima, esta atividade não foi o caminho que segui

preferencialmente no início da minha vida profissional – até porque, na altura em que me licenciiei, tal via não era uma alternativa no ensino superior universitário. A prática da tradução era contudo algo conhecido da minha geração, pois fazia parte, numa tradição aliás muito antiga, das metodologias comuns do ensino e da aprendizagem das línguas estrangeiras. Foi, no entanto, no decorrer da minha licenciatura que me apercebi da dimensão da atividade tradutiva e das múltiplas questões que essa atividade podia suscitar, ao contactar, em disciplinas de Francês, com uma obra organizada por Jean-René Ladmiral e publicada em Portugal sob o título *A Tradução e os seus Problemas* (Edições 70, 1980). Assim, embora enveredando pouco depois pela via de ensino e, mais tarde, pela vida académica, a tradução nunca deixou de me provocar atração e curiosidade, o que acabou por resultar, mais tarde e por força de diversas circunstâncias favoráveis, numa proposta de efetuar um primeiro trabalho nesse âmbito. Tratava-se de traduzir uma obra do filósofo francês Proudhon, *Les Confessions d'un révolutionnaire*, que se revelou um desafio imenso e extremamente interessante, que me permitia relacionar num todo os meus conhecimentos contextuais do mundo intelectual francês de oitocentos, a minha proximidade a uma linguagem pessoal que tinha grandes similitudes com a dos poetas seus contemporâneos que eu andava a estudar e, finalmente, as reflexões sobre tradução que me acompanhavam, de modo ainda muito empírico, ao longo de todo o meu percurso profissional ligado às línguas.

A partir daí, a atração pela tradução, e muito particularmente pela tradução literária, não deixou de se fazer sentir. Novos projetos surgiram e com eles cresceu a minha própria necessidade de aprofundar de modo mais sistemático e ordenado todas as questões que a prática levantava em mim. Simultaneamente, a docência, já no ISCAP, de diversas unidades curriculares de tradução intensificou essa reflexão e levou-me ao contacto mais próximo com as diversas escolas de pensamento e com os modelos de enquadramento da prática tradutiva. Tal contacto, porém, nunca foi absolutamente sistemático, antes suscitado por cada problema de tradução concreto, ou por cada leitura anterior.

Como tal, o trabalho que agora apresento decorre de duas atitudes que, sendo diferentes, se complementam: a primeira é demonstrar as minhas competências enquanto tradutora literária, visíveis numa obra já publicada, que se disponibiliza juntamente com o texto original; a segunda consiste mais exatamente neste documento, no qual exponho a minha capacidade de refletir aprofundadamente sobre essa tradução em concreto (no seu processo tradutivo e no resultado final) e sobre as questões mais latas, ou primordiais, que necessariamente se me foram colocando.

Escolhi para alvo de análise a tradução que realizei para a editora Quid Novi do romance *Morgennes*, do escritor francês David Camus, publicada com o título *A Demanda do Cavaleiro Morgennes*. Tal escolha afigurou-se-me natural, pois esse trabalho representou, para além de inúmeros e interessantes desafios a nível estritamente tradutivo, uma confluência de outras dimensões da minha experiência profissional. Com efeito, tratando-se de um romance histórico, cuja ação se situa na Idade Média e que faz da própria literatura matéria essencial para a sua construção, como veremos mais

detalhadamente, esta obra proporcionava-me um contacto com um universo de que me afastara ao deixar a docência e a investigação universitárias; nessa altura, lecionara disciplinas de Literatura Francesa cujo programa incluía autores e textos medievais – e no qual a referência a Chrétien de Troyes, o narrador do romance a traduzir, era inevitável; lecionara também programas relativos a outras épocas literárias, com particular ênfase na literatura oitocentista, pois nela residia o âmbito da minha investigação académica, e todas as minhas leituras e reflexões contribuíam para uma compreensão maior do imaginário e da estética medievais de que os escritores do século XIX se alimentavam. Traduzir *Morgennes* foi um reencontro gratificante com textos de que me afastara e uma atualização de conhecimentos literários muito proveitosa.

A escolha desta obra deveu-se também, e acima de tudo, aos desafios de tradução que me foram colocados, como já referi acima. Tais desafios, sendo embora determinados por aspetos concretos do romance em causa, não deixam de ser exemplificativos das grandes questões que muito frequentemente surgem diante de qualquer tradutor, motivadas por qualquer texto similar: no caso de um romance, será inevitável refletir sobre os aspetos estilísticos da narrativa, o léxico, as sequências dialogais, os topónimos e antropónimos, os contextos evocados. Assim, analisar a tradução que fiz de *Morgennes* obriga-me a retomar o processo de resolução de dúvidas tradutivas concretas, mas também a avaliar a dimensão e a profundidade das minhas reflexões sobre os eternos problemas gerais que se colocam ao tradutor.

A estrutura deste trabalho pretende refletir estes dois aspetos complementares, a prática que proporciona necessariamente reflexão teórica e a reflexão teórica que ilumina a prática. Numa primeira parte, proponho-me sistematizar e organizar algumas ideias genéricas sobre tradução *lato sensu*, sobre a tradução literária e sobre o tradutor, já que elas acompanham sempre (às vezes à frente, outras vezes atrás, outras vezes ainda lado a lado) o meu trabalho tradutivo; embora recorrendo frequentemente a autores consagrados dos estudos de tradução para escorarem as minhas reflexões, não pretendo de modo nenhum fazer um ponto da situação exaustivo sobre esses assuntos, pois, como já referi, as minhas leituras dos textos canónicos ou dos modelos concetuais e de análise decorrem essencialmente da necessidade que vou sentindo sucessivamente de aprofundar tal ou tal aspeto, ou da curiosidade que cada texto me vai suscitando.

Na segunda parte deste trabalho, depois de contextualizar a obra escolhida, do ponto de vista das suas características essenciais e dos seus objetivos, procedo à análise da tradução que realizei, fazendo o levantamento dos problemas encontrados e apresentando as soluções por que optei. Mais uma vez, o meu propósito não é de exaustividade, até porque a dimensão do romance tornaria essa intenção ou irrealizável ou maçadora. Mais importante e mais profícua do que uma listagem completa de procedimentos que viria sem dúvida a revelar-se repetitiva e, em muitos casos, desinteressante parece-me ser a seleção de algumas questões de relevância a nível do trabalho de tradução, não só porque me obrigaram a um trabalho de reflexão e de investigação nem sempre fácil, mas porque me permitiram pensar mais e melhor sobre

elas, à luz das reflexões e interpretações que outros antes de mim, e mais competentemente, já fizeram.

Por fim, apresento a Conclusão do trabalho, entendendo por este termo não um encerramento definitivo de qualquer assunto, mas antes um ponto da situação que permite a abertura para novas reflexões e novos questionamentos – como é desejável em qualquer trabalho académico e muito particularmente nos que se debruçam sobre temas tão fluidos, tão mutáveis e tão complexos como a linguagem humana, a literatura e a tradução.

SOBRE A TRADUÇÃO LITERÁRIA

*“La littérature est l'épreuve de la traduction.
La traduction est un prolongement inévitable de la littérature.
Ainsi la littérature demande des comptes à la traduction.”*

Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*¹

1- Tradução e tradução literária

Parece ser um dado adquirido, ou um ponto de partida inquestionável em todas as reflexões sobre tradução, a distinção entre dois grandes âmbitos: por um lado, a tradução de textos literários e, por outro, “a outra tradução”, na maior parte das vezes designada globalmente por tradução técnica. Contudo, muitas vezes fala-se genericamente sobre tradução, sem qualquer especificação, pois as questões gerais e primordiais desse âmbito são fundamentalmente as mesmas e, como tal, muitas das considerações e análises sobre esse assunto dizem respeito a qualquer um dos dois campos acima destacados.

Com efeito, à partida (mas cingindo-nos ao chamado campo da tradução interlinguística, na designação de Jakobson²), traduzir é sempre reproduzir numa língua o que já antes fora expresso noutra. É, recorrendo a uma definição de base etimológica, “levar de uma língua para outra”³; como tal, é uma atividade tão antiga como as próprias línguas, tão antiga como as comunidades humanas que usavam códigos linguísticos diferentes, mas que precisavam de interagir verbalmente – e, naturalmente, mais antiga do que os textos escritos que hoje são a matéria essencial das traduções e, sobretudo, do que as reflexões sistemáticas sobre a sua prática.

Assim sendo, é natural que as questões que hoje se colocam a todos aqueles que se envolvem na prática e no estudo da tradução tenham já ocupado o espírito dos homens desde há muitos séculos, ainda que, obviamente, enquadradas por contextos diversos que poderão especificar determinadas prioridades. Contudo, seja qual for a época, ou o mundo cultural, é impossível ao tradutor (e ao tradutólogo) ignorar as questionações fundamentais sobre a possibilidade e os limites de se passar um texto de

¹ Meschonnic 1999: 82.

² “Tradução interlinguística” é a expressão habitualmente usada em Português para referir a designação original de Jakobson, “interlingual translation”, que, na versão francesa, é assim definida: “La traduction interlinguale ou traduction proprement dite consiste en l’interprétation des signes linguistiques au moyen d’une autre langue.” (Jakobson 1963: 79)

³ “Tradução”, “traduzir” e os seus equivalentes nas línguas românicas provêm, como se sabe, do latim *transducere*, “fazer passar através de algo”; a palavra em inglês, “translation” é proveniente do latim *translatio*, relacionada com o verbo *transferre*, “levar de um lugar para o outro”. Num caso como no outro, a ideia de *passagem*, ou de *transporte*, é visível.

um sistema linguístico para outro, sobre a manutenção da informação, da expressividade e da intenção comunicativa do texto original no texto traduzido, sobre a inevitabilidade das reflexões acerca de “fidelidade” ou de “traição”, ou seus equivalentes. Assim o fez já Cícero, ao distinguir as duas atitudes, a que se mantém próxima das frases e das figuras do texto original (a do simples tradutor/*interpres*) e a que faz as necessárias adaptações tendo em vista os novos recetores (a do tradutor/*orator*); assim o fez S. Jerónimo defendendo o princípio tradutivo geral “*non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*”, ainda que reservando para os textos sagrados uma tradução literal; assim o fizeram as teorias clássicas defensoras das “*belles infidèles*”, que, na busca de uma nova e elegante expressão, não deixaram de propor interessantes reflexões sobre processos tradutivos que ajudariam ao enobrecimento da língua francesa; assim o fizeram as múltiplas teorias do século XX e do início do século XXI, que se inclinam, umas para uma perspectiva *sourciste*, outras para uma perspectiva *cibliste*, em fecundos e sempre renovados diálogos, confrontos e partilhas.

O que importa aqui salientar é, porém, o facto de grande parte destas reflexões (pelo menos em termos temporais) se basear exclusivamente em textos literários, ou melhor, na tradução de textos literários. Só no século XX, num movimento coincidente com o desenvolvimento dos estudos linguísticos modernos, se dará a primazia ao estudo da tradução de textos não-literários, que formarão em grande medida o *corpus* de análise e o ponto de partida das teorias contemporâneas. Será então, e por isso mesmo, que a acima referida distinção entre tradução literária e tradução técnica ganhará total razão de ser.

Não é surpreendente que, durante tanto tempo, os estudos de tradução se tenham cingido aos textos pertencentes ao campo literário, uma vez que só praticamente estes eram alvo de tradução: traduziam-se (e, antes de mais, preservavam-se) os textos que, de algum modo, se libertavam de uma utilidade prática e imediata e que por isso ganhavam a capacidade de ultrapassarem os tempos e de se imortalizarem através da constante atualização de leitura por parte de novos públicos – ou seja, os textos que poderiam sempre dizer alguma coisa aos seres humanos, não só pela sua vertente de revelação transcendental (no caso dos textos sagrados, da Bíblia, no contexto ocidental), mas também pela dimensão estética (no qual se incluem não só os textos que hoje consideramos estritamente pertencentes ao campo literário, mas também os textos que provinham de um pensamento e de uma expressão estilística individuais, como obras filosóficas e reflexivas). Os outros textos, nomeadamente aqueles que exprimiam um conhecimento fundamental sobre o mundo, a natureza, o homem, e que hoje poderíamos incluir nos textos informativos de carácter técnico-científico, não precisaram, durante séculos, de serem atualizados para as diferentes línguas “vulgares” que se iam fortificando por toda a Europa, visto serem escritos na língua franca do conhecimento da época, o latim, que todos os eruditos conheciam e dominavam.

O que parece curioso e interessante nesta questão é que, na verdade, os textos literários que iam sendo sucessivamente traduzidos eram escritos em línguas que os novos leitores dominavam igualmente – o latim, o grego -, ainda que não fossem a sua língua de uso quotidiano ou primário. Assim, a tradução literária no mundo ocidental da Idade Média e da época clássica não parece ter primordialmente o objetivo pragmático de colocar à disposição de novos leitores textos estrangeiros cujo acesso lhes estaria vedado sem a mediação da tradução; mais importante parece ter sido, até certo ponto, a visão da tradução enquanto *desafio*, linguístico, acima de tudo, mas principalmente estético. Traduzir um poema de Horácio, ou de Catulo, ou de Petrarca era rivalizar com os mestres, era tentar atingir um nível de perfeição a que poucos poderiam aspirar. E, através dessa prática, foram-se intensificando as velhas questões já apontadas acima, foram-se aprofundando e sistematizando as reflexões sobre tradução e, não menos importante, à medida que as recentes línguas europeias se iam fortificando (e a prática da tradução muito contribuiu para isso), foram-se consolidando novos e profícuos modelos nas literaturas ocidentais.

Como referido acima, só no século XIX, com o gradual alargamento da instrução e da cultura literária a um número maior de leitores e com o crescente interesse por obras já escritas originalmente fora do contexto da antiguidade greco-latina ou do mundo renascentista, a tradução começou a responder de modo significativo às necessidades de públicos que não conheciam essas línguas. Foi graças a traduções que a Europa continental acedeu às obras de Shakespeare, de Milton ou mesmo de poetas ingleses mais próximos temporalmente, como Young ou Gray; foi através de traduções que as literaturas ibéricas se deram a conhecer além Pirenéus e além canal da Mancha; foi, enfim, por meio de traduções que manifestações poéticas, dramáticas e narrativas oriundas de diversos contextos nacionais e escritas em línguas diferentes (as obras de Goethe, por exemplo, mas também as do poeta romântico polaco Adam Mickiewicz, os *Edda* escandinavos e os poemas de Ossian) entraram em contacto e em diálogo fecundo⁴. No século XX, com as enormes transformações ocorridas a nível do desenho das nacionalidades e com o crescente interesse despertado no mundo ocidental por línguas e culturas oriundas de todas as partes do mundo, a tradução foi necessariamente o meio privilegiado para divulgar à escala planetária manifestações literárias que de outro modo não seriam conhecidas e percebidas além dos limites do universo onde tinham surgido.

Naturalmente, a contemporaneidade veio igualmente proporcionar um aumento exponencial de traduções de textos não-literários, à medida que o domínio da escrita e da leitura se alargava a mais públicos, que o latim perdia definitivamente o seu lugar de

⁴ O facto de grande parte das minhas leituras acerca desta questão provir de obras e de autores franceses leva-me a tomar um ponto de vista claramente centralizado no mundo gaulês; contudo, este processo de divulgação das diferentes práticas literárias operou-se naturalmente da mesma maneira em todos os países: a tradução ajudou a dar a conhecer em Portugal os escritores ingleses, alemães, russos e também franceses, ainda que a língua destes últimos fosse frequentemente do domínio dos leitores portugueses da época.

língua exclusiva de cultura e de conhecimento e que o contacto entre povos de línguas diferentes se tornava mais premente, mais quotidiano e mais imediato. Só isso justifica que, de facto, à medida que o século XX avançava, o interesse pela atividade de tradução fosse ganhando um carácter mais geral e sendo motivado em grande medida pelos textos fora do âmbito literário; com efeito, e para além de representarem um volume de traduções muito grande e muito ilustrativo das diversas áreas técnicas e científicas, estes textos não-literários, afastando-se de um uso estético da linguagem, ofereciam mais garantias de uma observação objetiva das práticas linguísticas e, conseqüentemente, uma maior credibilidade no estabelecimento de processos e de técnicas tradutivas que estiveram no cerne de muitos dos modernos estudos de tradução surgidos na Europa e na América do Norte desde o final da Segunda Guerra Mundial⁵.

Assim, se durante muito tempo os estudos de tradução se centraram nas questões mais diretamente estilísticas e poéticas, agora focalizam a atenção nos processos linguísticos, na observação comparativa dos sistemas linguísticos envolvidos no processo de tradução, a nível das suas características morfológicas, das suas regras de funcionamento, das suas componentes lexicais. É óbvio que esses aspetos linguísticos não são desprezáveis na análise dos textos literários e, conseqüentemente, na sua tradução; qualquer texto terá de ser entendido, antes de mais, enquanto manifestação concreta de uma língua, enquanto rede de princípios estruturais submetido a regras constituintes específicas. O século XX, desde os formalistas russos até às teorias de base estruturalista e aos neo-retóricos, deixou bem visível a importância de tais questões nos estudos literários, que nenhum tradutor desse tipo de textos pode ignorar, uma vez que elas contribuem para a elucidação daquilo que distingue a escrita de um poeta ou de um romancista da escrita de um autor que não pretenda “fazer literatura” – ou seja, é por relação com a escrita de cariz mais objetivo, mais padronizado ou menos ambíguo que se avalia a diferença de uma escrita que se pretende literária⁶.

Daqui decorre uma constatação que se nos afigura essencial: refletir sobre tradução literária implica, antes de mais nada, refletir sobre a literatura. E o desafio não é pequeno, visto que estamos a colocar-nos perante um domínio que se afirma na sua essência como aquilo que é controverso, mutável, aberto e inegavelmente livre.

⁵ Recordemos, sem qualquer exaustividade, estudos fundamentais neste âmbito, como os de Eugene Nida, Vinay e Darbelnet, Roman Jakobson, Georges Mounin, John Catford ou, mais recentemente, Mona Baker ou Katharina Reiss.

⁶ Como se sabe, a especificação do “literário” é na verdade uma questão extremamente complexa, como se depreende da definição de João Barrento do texto literário como “aquele tipo de texto e de linguagem que reclama para si (ou a que foi atribuído) o estatuto de ‘literário’ e que não se distingue hoje necessariamente de outros, em particular do texto de linguagem corrente”. (Barrento 2002: 16)

2- Tradução e texto literário

Falar de literatura é, frequentemente, fazer especificações a vários níveis: a um nível temporal-cultural (pois cada época tem a sua própria prática literária e o seu próprio entendimento do que é a literatura), a um nível genológico (visto que a literatura se manifesta em géneros muito diversos, mesmo num contexto específico restrito) e a nível estilístico (correspondente à dimensão pessoal em que cada autor cria e desenvolve a sua própria conceção do facto literário). Consideramos igualmente pertencentes ao campo literário pequenos poemas elegíacos e extensas narrativas épicas, tragédias dilacerantes e peças de teatro do absurdo, romances de análise psicológica e poemas em prosa – para nos cingirmos a apenas alguns exemplos da variedade temática, formal, estilística que a literatura tem assumido desde os primórdios da sua existência, uma vez que não é nossa intenção discutir aqui as ambições e os limites do mundo da literariedade.

O que interessa ressaltar aqui é a consideração genérica e mais ou menos aceite de que a criação literária, servindo-se contudo de uma matéria que não lhe pertence exclusivamente – a linguagem verbal –, persegue objetivos distintos dos outros textos não literários, recusando um utilitarismo prático e imediato e buscando incessantemente novos caminhos de expressão. Ou seja, a literatura pode dizer aquilo que os outros textos dizem, mas acentuando o modo específico, e original, como o diz, através de esquemas formais, de construções da trama narrativa, da exploração da sonoridade das palavras, das possibilidades expressivas das junções vocabulares ou da flexibilidade dos constituintes sintáticos. Como já foi frequentemente dito, a escrita literária chama a atenção para a dimensão formal da linguagem, que não se reveste de tanta importância num contexto em que o objetivo é transmitir uma ideia, uma informação, uma matéria concetual. Podemos pedir um café, ou indicar uma rua, ou contar os acontecimentos do fim de semana, ou explicar o que pensamos sobre o aquecimento global recorrendo a inúmeras formas, que, contudo, serão equivalentes do ponto de vista significativo. O pedido, a informação, a narração, a expressão de uma opinião valem pelo conteúdo expresso, não pela roupagem concreta em que foram materializados. A literatura funciona de outra maneira: o conteúdo não é separável da forma.

Daqui decorre necessariamente a questão fundamental que qualquer tradutor literário tem de colocar: como transpor de uma língua para outra uma materialidade que é absolutamente significativa, mas que não tem verdadeira correspondência entre sistemas linguísticos diferentes?

Este é um problema particularmente incisivo quando se trata de um texto poético no qual aspetos como a sonoridade das palavras e o ritmo das estruturas frásicas desempenham um papel fundamental na construção e na significação textuais – o que conduz frequentemente, como lembra João Barrento, à ideia da “pretensa intraduzibilidade” da poesia (Barrento 2002: 24). Contudo, é uma questão que pode surgir noutros tipos de textos literários, ainda que de forma mais descontínua, mas igualmente importante. O estilo de um romancista pode passar pelo ritmo das frases,

pela articulação específica dos seus constituintes, pelo uso estilístico de determinadas classes gramaticais ou de certas particularidades aspeto-temporais, e todos estes são igualmente aspetos linguísticos que podem revestir-se de diferentes características em línguas diversas.

Faltará ainda ter em consideração que um só texto literário pode na verdade incluir diferentes manifestações de escrita, não só a nível de sequências tipológicas, como acontece frequentemente no romance, mas também, por exemplo, a nível de estilos variados e de registos de língua diversos, o que implicará outros tantos posicionamentos por parte do tradutor face à matéria que tem de traduzir e às decisões que tem de tomar. Mais ainda, como aponta João Barrento, o texto literário deverá ser avaliado – e, conseqüentemente, traduzido - tendo em conta, além dos habituais níveis textuais (fonológico, lexical, morfossintático, semântico, cultural e pragmático), os chamados *invisíveis do texto* (as ausências significantes, os brancos, as elipses, as alusões, os sentidos denotativos, etc.), de maneira a que entre o texto-fonte e o texto traduzido se crie uma “homologia de linguagens em situação” (Barrento 2002:16).

Não admira, portanto, que tais situações estejam no cerne das já antigas, como vimos, reflexões sobre *tradução literal* e *tradução livre*, ou outras designações equivalentes: com a primeira, pretende-se privilegiar o lado material do texto original, mantendo o texto traduzido uma relação quase especular com ele, ainda que numa outra língua; com a segunda, insiste-se na questão do conteúdo, de modo a tentar encontrar-se uma equivalência de intenções e de sentidos, mesmo que recorrendo a elementos formais muito diversos. Sabe-se o quanto tais questões suscitam amplos e às vezes acesos debates; atualmente (ou seja, desde a década de 80 do século XX), não são tanto as designações apontadas acima a centralizar as posições dos contendentes, mas antes os posicionamentos dos tradutores, ou orientados para o respeito integral do texto original, ou mais dirigidos para as necessidades de leitura e de interpretação dos novos recetores. Ambas as posições têm tido ilustres defensores e interessantes argumentações e dificilmente um tradutor literário poderá optar exclusivamente por uma delas no seu trabalho e ignorar as premissas, as conseqüências e a possível utilidade da outra. Perante um texto em concreto – e assumindo que não vale a pena advogar a sua intraduzibilidade logo à partida -, encontrará sem dúvida passagens que poderão suscitar sem grandes dificuldades uma transferência literal de estruturas e de léxico e uma adequação de estilo muito próxima do do autor original, mas deparará igualmente com problemas específicos que o farão equacionar bem as vantagens e desvantagens dessa atitude, se uma “colagem” demasiado próxima dos dois textos se revelar incompreensível para o leitor do texto traduzido. Mais uma vez, esta não deixa de ser uma questão genérica da tradução, podendo portanto colocar-se também, em certa medida, quando está em causa um texto não-literário; de qualquer modo, é inegável que o problema ganha especial dimensão na tradução literária, não só por causa da capacidade significativa da forma, como vimos, mas também, e em grande medida, porque o peso que o texto-fonte exerce sobre o texto traduzido é muito forte. O seu carácter de obra artística, o seu valor estilístico e estético, a sua relevância autoral

(sobretudo se estiver em causa um texto canónico e de qualidade literária indiscutível ou globalmente aceite), todos estes fatores vão de algum modo manter-se subjacentes à sua tradução e condicionar ainda mais as possíveis escolhas da perspetiva, do objetivo e das técnicas do tradutor.

De algum modo, foi esta noção da intangibilidade do texto original que, durante toda a Idade Média e na senda de S. Jerónimo, obrigou a uma tradução literal da Bíblia e dos textos religiosos em geral, ainda que esse procedimento resultasse frequentemente num obscurecimento do original, como nota Inês Oseki-Dépré (1999:23). A manutenção, nos nossos dias, dessa atitude “literalista” - no sentido que dá ao termo Antoine Berman, ao distinguir a “traduction littérale”, ou “par la lettre”, da “traduction mot-à-mot” (Berman 1999: 15) - não tem obviamente a ver com uma conceção do texto enquanto expressão sagrada, e portanto intocável, mas de algum modo mantém a noção da sua incomparável e insubstituível importância. Apoiando-se no facto de as línguas não serem realidades facilmente transmutáveis em todas as suas dimensões, nomeadamente nos sentidos que veiculam e na cultura que exprimem, estas teorias preferem valorizar todas as características do texto-fonte, mantendo-as tanto quanto possível visíveis na tradução, de modo a que o novo leitor aceda, embora pela mediação do texto traduzido, à verdadeira essência da obra do autor, aos seus significados, aos seus contextos originais, ao seu estilo – ou seja, de modo a fazer o novo leitor ir ao encontro não de algo já seu conhecido ou previsível, mas da *étrangeté* própria do texto-fonte, como defende Berman (1999:15)⁷.

Esta posição claramente *sourciste* (ou *source oriented*, nas designações de raiz anglo-saxónica) é, contudo, nos nossos dias, acompanhada de uma perspetiva *cibliste* (ou *target oriented*) que dá a primazia à receção da obra, defendendo a possibilidade de um maior ou menor afastamento em relação ao texto original, se assim se facilitar, ou mesmo possibilitar, a sua legibilidade e compreensão; para isso, será comum o tradutor recorrer, por exemplo, a estruturas mais naturais da língua-alvo, ou a processos de substituição lexical como a hiperonímia em casos de fossos vocabulares, ou a adaptações contextuais mais facilmente descodificáveis pelo novo leitor. A consequência desta atitude está facilmente à vista: corre-se o risco de o texto traduzido resultar num objeto muito diverso do texto-fonte – o que, obviamente, pode ser considerado grave, uma vez que uma tradução só existe por relação à obra original. Daqui decorre, como se sabe, a noção de *infidelidade* tradutiva, que não deixa de ter carga negativa, mesmo numa expressão com a das célebres “*belles infidèles*”⁸, e que, por isso mesmo, tradutores, críticos e teóricos da tradução preferem não utilizar hoje em dia. Com efeito, nenhum procedimento de base *cibliste* é realizado de forma gratuita, ou impensada. Parece-nos que dois fatores diferentes contribuem para a importância crescente do polo da chegada: por um lado, a realidade concreta do universo atual da

⁷ É neste sentido que o texto traduzido funcionará como um “auberge du lointain”.

⁸ Tal carga negativa encontra-se igualmente na já antiga associação celebrizada pela fórmula italiana “traduttore traditore”, que também ainda não acabou de proporcionar reflexões equivalentes sobre o universo da tradução: veja-se o título do livro de 1990 de Jean-Claude Margot, *Traduire sans trahir* (Lausanne: L’âge de l’homme).

tradução, literária ou não – traduz-se porque é preciso, porque é necessário operar uma mediação linguística constante nas trocas informativas que se desenrolam a um nível cada vez mais global, e não seria muito útil fazê-lo sem ter em conta a dimensão dos novos recetores, que são a sua razão primeira de existir; por outro, há a considerar todo um contexto artístico, cultural e concetual que, desde as últimas décadas do século XX, vem envolvendo o recetor no processo estético, não apenas enquanto destino necessário de uma transmissão comunicativa, mas também, e fundamentalmente, como um elemento integrante do processo de descodificação e de recriação de significados. Em consequência, ao respeito pelo autor original e pelo seu texto juntou-se, de algum modo, o respeito pelo novo leitor.

Qualquer uma destas considerações, porém, pode ser facilmente contestada ou desmontada – pode-se argumentar que operar determinadas transformações no processo de tradução (homogeneizando um texto, ou simplificando-lhe o estilo, ou anulando virtualidades expressivas ou estilísticas, por exemplo) não é necessariamente respeitar o leitor, uma vez que lhe é vedado o contacto com as verdadeiras especificidades do texto que ele julga estar a ler em tradução e com os universos nele evocados, e é óbvio que nenhum *cibliste* deixará de concordar com isso. Por outro lado, é necessário avaliar bem a que é que o leitor acede de facto quando lê uma tradução de cunho muito literal, muito próxima de um original distante, que, mais do que uma estimulante e saudável sensação de estranheza, lhe provoca um sentimento de total obscuridade e uma incapacidade de fruição intelectual ou estética. Na verdade, não é certo que manter uma estrutura sintática que fará sentido na língua-fonte, mas que não é natural na língua-alvo, por exemplo, seja garantia da mesma perceção ou da mesma reacção estética por parte dos dois leitores, o do texto original e o do texto traduzido. Como sabemos, e como as reflexões semióticas da atualidade não deixam de no-lo demonstrar, os processos de criação significativa são extremamente complexos e dinâmicos.

3- Tradução e tradutor

No meio de todas estas reflexões, onde e como se situa o tradutor literário?

A resposta mais imediata é óbvia e não lhe diz respeito exclusivamente: qualquer tradutor se situa algures *entre* o texto-fonte e o texto de chegada, *entre* o autor original e o novo leitor. Este posicionamento faz dele um intermediário, um elo de ligação ou uma espécie de ponte – ou seja, algo que permite unir duas realidades afastadas em si mesmas. Na prática, contudo, nem sempre o tradutor é visto – nem se vê a si próprio – na perspetiva positiva e valorativa que tais analogias parecem sugerir. O seu lugar intermédio é, frequentemente, lugar de hesitação, de ambivalência, uma vez que o processo tradutivo exige que o tradutor seja igualmente (e antes de mais) leitor e, de algum modo, autor também, na medida em que o texto resultante terá necessariamente a marca das suas decisões. Assim, o seu trabalho é dominado por

constrangimentos com os quais terá de lidar – o constrangimento do texto original nas suas múltiplas dimensões, os constrangimentos do sistema linguístico para que está a traduzir, os constrangimentos pragmáticos do contexto em que a tradução é efetuada e para quem é efetuada (a casa editora, a empresa empregadora que a encomendou, o público leitor específico, etc.) -, mas não deixa de ser o processo de uma nova criação, de uma nova e original escrita de um texto que até ali não existia⁹.

Esta última dimensão é, contudo, frequentemente esquecida e o tradutor vê-se não poucas vezes relegado para um papel secundário face à importância que assumem ou o autor original e o seu texto (sobretudo na tradução literária), ou a informação veiculada (no caso das traduções de âmbito pragmático). Tal atitude explica que, no passado ou nos dias de hoje, muitas vezes o tradutor seja uma entidade anónima, ou então, uma entidade que, apesar de identificada, e obviamente necessária ao processo tradutivo, tenha de se comportar como se fosse transparente¹⁰ ou invisível – pressuposto contra o qual se ergueu Lawrence Venuti, ao criticar uma prática de tradução “domesticada” e a consequente invisibilidade do tradutor (Venuti 1995).

De resto, poderia pensar-se que as últimas décadas alterariam esta visão do tradutor, uma vez que ao longo delas surgiram diferentes teorias que deslocam o centro das atenções no processo de tradução: à primazia indiscutível do texto-fonte e das perspetivas que veem o trabalho de tradução acima de tudo como a construção de um seu equivalente, sucedeu um conjunto de estudos voltados essencialmente para o texto traduzido e para os contextos, culturais ou funcionais, em que ele nasce e dos quais depende. Como tal, é natural que o papel do tradutor, enquanto agente fundamental na elaboração deste texto-alvo, ganhe relevo e assuma uma posição mais determinante ou reconhecida. Contudo, esta questão é muito mais complexa. Na sua obra *Teorias Contemporâneas da Tradução*, Anthony Pym (2013) demonstra como, no âmbito da teoria do *Skopos* – que, ao colocar a tónica no objetivo funcional da tradução de um texto, parece investir o tradutor de uma nova autonomia e de uma maior capacidade decisiva -, tal não acontece necessariamente, uma vez que o tradutor é apenas um entre os diversos agentes envolvidos no processo de tradução (Pym 2013: 109); de modo semelhante, a proposta de Christiane Nord parece substituir a antiga questão da “fidelidade” a um texto original pela questão da “lealdade” ética a um projeto no qual nem todas as opções são tomadas pelo tradutor (Pym 2013: 110). Assim, visível ou invisível, submetido a mais ou menos necessidades de escolhas difíceis, entre a vontade de respeitar o texto-fonte e o seu autor e a de possibilitar ao leitor o acesso a um novo universo significativo, o tradutor há de confrontar-se frequentemente com esta situação de ambiguidade, de equilíbrio por vezes precário, de questionação acerca das próprias decisões a tomar e a assumir.

⁹ Veja-se a obra de 1999 coordenada por Michael Holman e Jean Boase-Beier, *The Practices of Literary Translation – Constraints and Creativity* (Manchester: St. Jerome Publishing), na qual a tradução é estudada do ponto de vista da complementaridade destes dois elementos.

¹⁰ Inês Oseki-Dépré cita as palavras de Gogol com as quais o escritor russo exprimia o seu ideal de tradutor: “Devenir un verre si transparent qu'on croie qu'il n'y a pas de verre”. (Oseki-Dépré 1999: 77)

No contexto da tradução literária, parece-me que a questão da relação com o texto-fonte se reveste de uma importância primordial. Não que o não seja, aliás, em qualquer tipo de tradução – a este respeito, Pym refere inclusivamente que Katharina Reiss, um dos nomes fundadores da teoria do *Skopos* (teoria que, de resto, não se ocupa primordialmente de textos literários), “nunca renunciou à prioridade das funções do texto de partida” (Pym 2013: 109); poderemos recordar também que, no modelo funcionalista de Christiane Nord, que põe naturalmente em destaque o compromisso do tradutor para com o texto de chegada e com o recetor da tradução, a noção de “lealdade” faz-se igualmente sentir em relação ao texto-fonte e ao seu emissor (Pym: 110). Por outro lado, é inegável, a meu ver, que a tradução de um texto literário terá também de ser previamente decidida tendo em conta o contexto da situação de chegada, como é verificável de cada vez que um texto canónico já anteriormente traduzido é alvo de nova tradução, num outro tempo, para um outro público, mesmo que a preocupação essencial do tradutor seja a rigorosa aproximação ao texto-fonte. De qualquer modo, o peso de um texto literário faz-se sentir de maneira muito mais premente no seu correspondente traduzido do que o de um texto não-literário, nomeadamente por causa da rede de significações nele envolvida.

Assim, as hesitações e as dúvidas que constituem grande parte do trabalho do tradutor, particularmente do tradutor literário, exprimem-se na avaliação de *perdas* e *ganhos* (ou *compensações*) face ao texto original. Num inquérito a vários tradutores literários portugueses, publicado em 2007 no nº 1 da revista *A Phala*, dedicado à tradução, e perante a pergunta “Em sua opinião, o que se ganha e o que se perde em cada tradução?”, todos os inquiridos responderam claramente que achavam o exercício da tradução acima de tudo uma questão de perdas – o que não os impediu, porém, e como é compreensível, de valorizarem essa prática enquanto uma outra realidade que comporta indiscutíveis ganhos; a questão é que as perdas e os ganhos se situam a níveis diferentes, que não são totalmente equivalentes, ou suscetíveis de serem colocados em pratos da mesma balança. Um texto traduzido nunca será o texto original, nem uma sua imagem especular, nem um seu gémeo idêntico; será certamente uma tentativa de o reproduzir, ou de reproduzir os seus efeitos informativos, expressivos e estéticos, mas o tradutor sabe logo à partida que essa reprodução implica inúmeras e inesperadas dificuldades, cada uma delas a exigir uma resolução diferente. O papel do tradutor é, acima de tudo, e perante essas situações, optar por uma solução, avaliando o quanto ela se assemelha à escolha do autor, o quanto representa uma perda, ou o quanto será um ganho, não em relação ao texto original (pois a tradução não serve de modo nenhum para “melhorar” um texto), mas para contrabalançar as outras inevitáveis perdas. Não surpreende assim que, neste processo que Maria Jorge Vilar de Figueiredo entende como “uma guerra”, o tradutor se veja do lado do perdedor ou, nas palavras de José Bento, como “um novo Sísifo: condenado a não poder usufruir dos elementos que deseja e chega a tocar, a carregar a enorme pedra que, depois de colocada no cimo do monte, roda para o sopé e o atrai tanto que ele empreende outra subida para novamente a pôr nesse cimo” (*A Phala*. Nº 1(2007): 104).

Menos dramático, André Lefevere prefere ver o tradutor na sua função mediadora: perante as múltiplas dificuldades que se lhe colocam, os diversos contextos com que tem de lidar e as diferentes exigências do processo de tradução, o tradutor deverá agir em termos de *compromisso*¹¹. Ideia semelhante é expressa por Umberto Eco, através do termo *negociação*, que ele utiliza, aliás, não só em relação às escolhas linguísticas e estilísticas concretas que se colocam ao tradutor a cada passo do seu trabalho, mas também em relação à própria atitude geral do tradutor face à tarefa de tradução que se prepara para realizar:

“... Toda a tradução apresenta margens de infidelidade em relação a um núcleo de presumível fidelidade, mas a decisão acerca da posição do núcleo e da amplitude das margens depende dos fins que se propuser o tradutor. (...) Muitos conceitos que circulam na traductologia (equivalência, adesão ao objectivo, fidelidade ou iniciativa do tradutor) na minha opinião devem colocar-se sob a égide da *negociação*.” (Eco 2005:15)¹²

Esta atitude conciliadora parece-me responder às íntimas convicções de qualquer tradutor, que dificilmente executará o seu trabalho sem que dúvidas e hesitações o assaltem. A inesgotável vitalidade das práticas tradutivas e também das reflexões que elas proporcionam é diretamente decorrente do facto de a tradução apresentar sempre novos desafios – ou velhos desafios em novas roupagens contextuais, ou encarados sob novas perspectivas. Por isso será interessante recordar a visão luminosa de Valéry Larbaud, num texto expressivamente intitulado “Joies et profits du traducteur”, no qual o tradutor é associado a um mágico capaz de transformar uma mancha gráfica ilegível numa matéria viva:

“... Et voici que sous sa petite baguette magique, faite d’une matière noire et brillante engainée d’argent, ce qui n’était qu’une triste et grise matière imprimée, illisible, imprononçable, dépourvue de toute signification (...) devient une parole vivante, une pensée articulée, un nouveau texte tout chargé du sens et de l’intuition qui demeuraient si profondément cachés, et à tant d’yeux, dans le texte étranger.” (Larbaud 1997: 68)

Neste sentido, o trabalho do tradutor reencontra toda a sua importância e o texto traduzido assume-se, acima de tudo, como um ganho genérico e indiscutível.

¹¹ “Translators are the artisans of compromise” (Lefevere 1992: 6)

¹² Mais adiante, o autor acrescenta: “O tradutor situa-se como negociador entre estas partes reais ou virtuais [o texto-fonte e o seu autor e o texto de chegada].” (Eco 2005: 17)

ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE *MORGENNES*

1- A obra

A obra escolhida para análise no âmbito deste trabalho é a minha tradução do romance *Morgennes*, do escritor francês David Camus, publicada pela editora Quid Novi em 2009. Esta obra, que saíra um ano antes em França sob a chancela das Éditions Robert Laffont, é na verdade o segundo tomo de uma trilogia intitulada *Le Roman de la Croix*, cujo primeiro volume (*Les Chevaliers du Royaume*, posteriormente designado por *Le Cœur de la Croix*) fora já traduzido também para português, por Artur Lopes Cardoso, com o título *Os Cavaleiros da Vera Cruz*. O terceiro volume, *Crucifère*, não chegou a ser traduzido no nosso país.

Morgennes insere-se num tipo de ficção a que, em rigor, talvez seja abusivo chamar “literária”, na medida em que resulta de um contexto que privilegia a criação de personagens estereotipadas e de situações previsíveis, em detrimento de uma verdadeira originalidade na trama narrativa e no estilo de escrita, resultando assim numa obra inserida no género atualmente campeão de vendas um pouco por todo o mundo: o romance histórico, entendendo-se por esta designação uma obra ficcional narrativa que põe em ação personagens reais ou inventadas (ou, muito frequentemente, uma mescla das duas) situadas num tempo passado, com particular ênfase na Idade Média europeia. Um rápido olhar lançado aos escaparates das livrarias e aos catálogos das editoras prova a popularidade deste género de ficção, que neles ocupa um lugar específico, contraposto à generalidade da “literatura” *tout court*, traduzida ou em língua autóctone. Como a generalidade das obras suas congéneres, *Morgennes* não pretende ser um retrato fidedigno ou um estudo sério de um contexto histórico concreto, mas apenas um meio de evasão para um universo claramente ficcional, ainda que servindo-se de elementos da realidade, tais como locais e acontecimentos facilmente identificáveis. Tal é, aliás, corroborado pela dimensão fantástica e fantasiosa do romance, que junta às personagens inventadas personagens retiradas da História e personagens pertencentes a todo um imaginário que povoa as tradições literárias e culturais dos leitores ocidentais modernos; a verosimilhança não é um objetivo de David Camus, muito menos a representação realista dos acontecimentos, das personagens e do mundo.

Não é minha intenção traçar aqui quaisquer considerações sobre o valor intrínseco do romance em causa ou sobre os méritos literários e estilísticos do seu autor; no entanto, é inevitável – na verdade, é mesmo necessário – fazer essa avaliação na medida em que uma tradução tem de ser o reflexo de uma leitura de todos os níveis em que se constrói uma obra literária e um desses níveis é forçosamente a sua relação com as outras obras que o cercam, nomeadamente as que com ela podem constituir um

âmbito genológico, as que o repetem ou que ela repete e aquelas de que se diferencia por algum aspeto.

O que efetivamente caracteriza *Morgennes* é a tentativa de conciliar numa só trama narrativa diversos modelos ficcionais, desde a óbvia narrativa épica medieval centrada em demandas de cavaleiros até aos contos maravilhosos que integram heróis, princesas, bruxas e dragões, passando por toda uma poesia trovadoresca e pela narrativa de viagens aventurosas à maneira de Marco Polo – tentativa ousada e por isso mesmo desigual na sua concretização, mas sem dúvida interessante e distrativa para o leitor, pois David Camus manobra com agilidade os diversos géneros e mantém um equilíbrio bastante eficaz entre, por um lado, narração sóbria dos acontecimentos e da vida interior das personagens e, por outro, expressão humorística e subtilmente paródica. É como se constantemente piscasse o olho ao seu leitor, propondo-lhe mais um desafio identificativo dos elementos reconhecíveis e da quantidade de realidade e de invenção que investe em cada página do romance.

Nessa perspetiva, o autor está de algum modo a seguir um modelo medieval, na medida em que recolhe e se apropria de tradições diversas para as misturar e ordenar à sua maneira. Ou seja, está a imiscuir-se na pele daquele que melhor o fez na realidade e que, talvez por isso mesmo, foi escolhido para narrador e uma das principais personagens de *Morgennes*: Chrétien de Troyes¹³.

A primeira e mais geral característica deste romance prende-se assim com o facto de um escritor do século XXI usar a voz de uma individualidade real do século XII para narrador homodiegético (e, portanto, para personagem também), o que obriga desde logo a um desfasamento temporal e cultural bastante notório; mais ainda, a opção por um narrador em primeira pessoa obriga igualmente a um desfasamento estilístico, uma vez que esse narrador é nada mais nada menos que um escritor, real, da Idade Média, cujas obras chegaram aos nossos dias. Assim, à primeira vista, é como se *Morgennes* fosse mais uma das obras escritas efetivamente por Chrétien de Troyes, ao lado de *Perceval*, de *Cligès*, de *Érec et Éneide* – mas, obviamente, não o é, nem o autor verdadeiro, David Camus, pretendeu criar essa ilusão no leitor atual, escrevendo uma espécie de *supercherie*, à maneira das muitas que povoaram o universo literário oitocentista. A intenção de David Camus é claramente, e apenas, criar um interessante jogo intertextual, proporcionando aos leitores modernos motivos para estes se divertirem a identificar todos os elementos da narrativa que surgem ancorados nas diversas tradições ficcionais e literárias.

Como tal, nunca o estilo de Chrétien de Troyes enquanto narrador homodiegético de *Morgennes* se confunde com o estilo do verdadeiro Chrétien de

¹³ É sabido que Chrétien de Troyes, frequentemente considerado um importante inventor da narrativa moderna, alimenta a sua inspiração em tradições literárias diversas, como a épica greco-latina, as narrativas ovidianas, a matéria da Bretanha e as canções de gesta em *langue d'oïl*.

Troyes¹⁴. O que encontramos na obra de David Camus é claramente a escrita de um autor moderno (não só na construção narrativa e na delimitação das personagens, mas no estilo e no uso da linguagem), ainda que, aqui e ali, encontremos tentativas de recuperar determinadas fraseologias e recursos expressivos que pretendem criar um efeito do real da época; contudo, o leitor descodifica e interpreta a obra sem precisar de grande transposição epocal, pois o estilo geral é claramente o de um escritor dos nossos dias. Há, obviamente, todo um léxico específico do universo recriado, que diz essencialmente respeito ao mundo dos cavaleiros e das Cruzadas (vocabulário relativo a armas, a hierarquias militares e senhoriais da época, a hábitos e a rituais guerreiros e religiosos), mas também aos diversos mundos ficcionais que vão sendo adotados (o palácio bizantino do megaduque Coloman, as referências bíblicas e hagiográficas, etc.) Há ainda, na primeira parte do romance, entre os capítulos 7 e 9, interessantes passagens que representam a mais visível dimensão da intertextualidade em *Morgennes*, visto o autor intercalar no seu próprio discurso excertos de obras de outros escritores medievais (que existiram de facto e se cruzaram provavelmente com Chrétien de Troyes em situações plausivelmente muito semelhantes às descritas no romance) e, essas sim, só plenamente decifráveis pelos leitores minimamente conhecedores da literatura medieval francesa ou particularmente atentos à heterogeneidade das suas características.

Assim, estamos perante uma obra que se assume como uma obra de estrutura, ritmo e inspiração “medievalizante”, e que, com todas as suas limitações e apesar do seu intuito meramente distrativo, não deixa de ser uma homenagem a um grande escritor da literatura francesa, cujo génio é comumente reconhecido não só pela originalidade do seu estilo, dos seus temas e das suas personagens, mas também pelo facto de ter sido um impulsionador fundamental da criação da narrativa moderna. *Morgennes* é o protagonista do romance, mas o seu companheiro de aventuras é o verdadeiro motor da acção.

2- Questões de tradução

2.1- O estilo do autor

Todas as considerações tecidas acima conduzem à conclusão de que *Morgennes* não pretende ser uma obra original nem particularmente marcante no campo da literatura atual. De igual modo, David Camus não pretende criar um estilo de escrita próprio, que o distinga de outros escritores seus contemporâneos de narrativas similares. Como já foi dito antes, a escrita deste autor é fluente, natural e despojada, proporcionando um ritmo de leitura agradável, mas nada nela a distingue ou individualiza, pois não há nela, de facto, qualquer intenção de criatividade estilística e expressiva.

¹⁴ De resto, há passagens no romance em que Chrétien de Troyes não está presente, nem como personagem, nem como narrador, e o estilo da escrita e da narração não se ressentem rigorosamente nada desse facto.

Assim sendo, o trabalho de tradução deste romance não teve primordialmente de se ocupar com aquilo que, frequentemente, é o verdadeiro desafio colocado ao tradutor literário: detetar a *voz* inconfundível do autor, que se revela no trabalho consciente operado a nível das frases, das palavras, dos recursos linguísticos, das estratégias estilísticas. O estilo empregue é comum, corrente, feito em grande medida da sucessão de frases curtas, cuja conexão semântica é sobretudo realizada por parataxe, ou mesmo por inferência, quer se trate de passagens narrativas, de descrições ou de momentos introspectivos, como se vê nas seguintes passagens:

“Très vite, la belle bannière de Jérusalem se retrouva en lambeaux. Puis l’un des genoux de Morgennes plia, et sa poitrine se souleva par à-coups. Il avait du mal à respirer. Le sang battait si fort à ses tempes que tout carillonnait. Était-ce la fin? Et son second genou céda lui aussi... Il était sur le point d’échouer.” (capítulo 15, p. 135)

“Au centre de la pièce, assis sur un trône encadré par deux chandeliers à sept branches, un homme était plongé dans la lecture d’un livre. Notre arrivée ne le troubla nullement, et il continua tranquillement de lire. Son trône était de bois sculpté, orné de gravures représentant des dragons.” (capítulo 30, p. 293)

“Il était temps pour le Chevalier de la Poule de changer de poulailler. Celui de Constantinople paraissait intéressant. Il passa en revue ses dernières années. Son enfance, ses années d’études à l’abbaye Saint-Pierre de Beauvais, ses voyages à travers l’Europe avec Chrétien de Troyes, le concours du Puy d’Arras et la rencontre avec la Compagnie du Dragon blanc, puis les mois passés à Jérusalem, à la commanderie des Hospitaliers... Tout cela était désormais terminé, fini. Il lui fallait devenir un autre homme. Un homme pareil au Krak des Chevaliers. Une forteresse de la Foi, une sentinelle. Ensuite, il reviendrait.” (capítulo 19, p. 181)

Assim, estas estruturas sintáticas bastante simples e repetitivas foram facilmente transpostas para as suas equivalentes em Português, mantendo-se o mesmo tipo de conectores e sem que surgissem particulares dificuldades nesse processo:

“O belo estandarte de Jerusalém depressa ficou feito em farrapos. Depois, um dos joelhos de Morgennes cedeu e o peito era-lhe sacudido por espasmos. Custava-lhe a respirar. O sangue palpitava-lhe com tanta força nas têmporas como se fosse um carrilhão a tocar. Era o fim? E o outro joelho cedeu também... Estava prestes a fracassar.” (p. 106)

“No centro da sala, sentado num trono ladeado por dois candelabros de sete braços, estava um homem mergulhado na leitura de um livro. A nossa chegada não o perturbou minimamente e continuou a ler, tranquilo. O trono era de madeira esculpida, decorado com gravuras que representavam dragões.” (p. 227)

“Eram horas de o Cavaleiro da Galinha mudar de capoeira. A de Constantinopla parecia interessante. Passou em revista os últimos anos. A infância, os anos de estudo na abadia de São Pedro de Beauvais, as viagens através da Europa com Chrétien de Troyes, o concurso do Puy de Arras e o encontro com a Companhia do Dragão... Tudo isso estava agora terminado, acabara. Tinha de se tornar um outro homem. Um homem parecido com o Krak dos Cavaleiros. Uma fortaleza da Fé, uma sentinela. Depois voltaria.” (p. 141)

Outra característica do estilo do autor consiste no uso de enumerações, que surgem praticamente a cada capítulo do romance, às vezes em sequências muito longas (uma das quais será analisada mais adiante), outras vezes materializadas na apresentação pormenorizada ou enfática de três ou quatro elementos narrativos ou descritivos, de que se dão os seguintes exemplos, com as respectivas traduções:

“Chauffées, trempées, martelées, recuites puis à nouveau plongées dans un baquet d’eau froide.” (capítulo 3, p. 40)

[“Aquecidas, temperadas, marteladas, recozidas e depois mergulhadas de novo numa selha de água fria.” (p. 35)]

“Ainsi il apprit à saigner l’ennemi, à l’endolorir, l’assommer, le paralyser, l’estropier, et pour finir à l’envoyer *ad patres*.” (capítulo 22, p. 215)

[“Assim, aprendeu a sangrar o inimigo, a magoá-lo, a paralisá-lo, a estropiá-lo e por fim a mandá-lo *ad patres*.” (p. 167)]

“Bientôt, il devint expert dans l’art d’accommoder le gingembre, la cannelle, le safran, la noix de muscade, le macis, la marjolaine et le cubèbe.” (capítulo 22, p. 213)

[“Em breve se tornou especialista na arte de combinar o gengibre, a canela, o açafraão, a noz-moscada, o macis, a manjerona e a cubeba.” (p. 165)]

Se, por um lado, tais enumerações se revelam igualmente simples do ponto de vista da estruturação sintática, por outro representam uma questão mais trabalhosa em termos de tradução, não por implicações significativas ou estilísticas, mas antes por causa da diversidade lexical que veiculam. Mais ainda, à predileção do autor por estas enumerações alia-se a heterogeneidade temática e contextual da obra, o que obriga a constantes confrontos com novas áreas vocabulares, por vezes de âmbito bastante específico. Não se trata, obviamente, de uma situação particular ou original; os textos literários, mais do que qualquer outro tipo de texto, podem ir buscar a matéria temática de que são feitos a qualquer dimensão da vida humana, logo, podem exprimir uma imensidão de assuntos e referir-se a infinitos contextos, pelo que o tradutor literário terá de estar atento a todas as exigências que essas circunstâncias proporcionam.

Como tal, a total compreensão do que se exprime no texto e o conhecimento do vocabulário adequado na língua de chegada são características essenciais do tradutor literário, mesmo que, por vezes, só uma meia-dúzia de vocábulos exija uma verificação terminológica rigorosa. De modo geral, é muito frequente uma tradução literária obrigar o tradutor a alargar o seu conhecimento sobre determinadas áreas lexicais ou conceituais que têm particular relevância nos textos em questão e esse trabalho exige quase sempre mais do que a mera consulta de um dicionário.

Em *Morgennes*, a diversidade dos âmbitos lexicais tem a ver com as características essenciais deste romance histórico, que se define pela existência de personagens muito atuantes, constantemente a provocarem novos acontecimentos ou a verem-se envolvidas neles, e pela multiplicidade de universos literários e culturais evocados. Como seria de esperar numa *demand*a, Morgennes e Chrétien de Troyes estão em constante movimento, que neste caso é simultaneamente geográfico e contextual; consequentemente, o romance constrói-se sobretudo na narração de ações sucessivas, frequentemente reportadas linearmente, desde o nascimento de Morgennes até ao momento de ser armado cavaleiro, embora o capítulo 34 permita ao narrador, Chrétien de Troyes, voltar atrás no tempo e esclarecer não só alguns aspetos da sua própria vida e das suas origens, como também do passado de Morgennes. Contudo, acontece frequentemente a ação do romance deslocar-se do âmbito destas duas personagens e centrar-se noutros espaços de onde elas estão ausentes (por exemplo, no palácio do imperador bizantino, no capítulo 25, ou no do sultão Nur al-Din, no capítulo 46) e, nesses casos, tal linearidade é substituída pela narração alternada de situações simultâneas, como acontece nos capítulos 32 e 33: no primeiro acompanhamos as peripécias de Morgennes e de Chrétien de Troyes em busca do Preste João, no segundo somos transportados para o Krak dos Cavaleiros onde o rei Amaury recebe o embaixador dessa personagem. A mudança do ponto de vista narrativo não tem, porém, qualquer consequência no estilo de escrita, nem no trabalho de tradução.

Como também é habitual na generalidade das obras narrativas, encontramos sequências descritivas, que permitem ao narrador contextualizar visualmente espaços ou personagens. Contudo, mais frequentemente do que essas sequências delimitáveis no corpo do texto encontramos sobretudo pequenos apontamentos descritivos, inseridos na narração de ações ou nos diálogos. Num caso como no outro, os elementos incluídos nas descrições são em geral os que se esperaria ver referidos (as roupas e as armas dos cavaleiros, as mesas cheias de clientes e os barris de cerveja na taberna, o palácio com escadarias de mármore, corredores labirínticos e jardins de plantas exóticas) e não dependem de nenhum ponto de vista específico ou suscetível de criar um efeito estilístico original. Por vezes, descreve-se com muito detalhe uma personagem, ou um espaço, mas sem que esses elementos descritivos venham a revelar-se verdadeiramente importantes: a descrição de Nicéforo, no capítulo 10, desenrola-se em todo um longo parágrafo, demorando-se sucessivamente na face, na atitude, no vestuário da personagem; em contrapartida, uma personagem como Guiana, que desempenha um papel mais relevante na narrativa e que, sobretudo, é introduzida no romance, no

capítulo 47, quando Morgennes a vê (o que poderia pressupor uma descrição por focalização interna), não é alvo de qualquer caracterização física que a identifique ou distinga. Como tal, não surgiram problemas de tradução específicos que obrigassem a uma análise particular das possíveis consequências significativas dos elementos descritivos.

Muito frequentes são também as sequências dialogais inseridas na narrativa, quase sempre relacionadas com a ação que está a desenrolar-se ou que vai seguir-se. Em certos casos, constituem aliás grande parte dos capítulos, nos quais o papel do narrador se anula face às intervenções diretas das personagens (vejam-se, por exemplo, os capítulos 51 e 52). Estas intervenções dialogais são em geral constituídas por réplicas curtas e simples, de tom muito coloquial, claramente marcadas não pelo contexto medieval, mas pelo da atualidade, o que, mais uma vez, facilitou o trabalho de tradução, na medida em que não exigiu de mim uma adequação linguística a usos comunicativos da Idade Média, a não ser em aspetos particulares analisados mais adiante.

2.2- Aspetos lexicais

No caso da tradução de *Morgennes*, a especificidade lexical de muitas passagens do romance dizia naturalmente respeito ao ambiente guerreiro das Cruzadas e ofereceu dificuldades de tradução muito diferentes. O principal problema não foi, obviamente, reconhecer a palavra original, ou compreender o seu alcance significativo, facilmente identificável à partida ou descodificável pelo contexto, mas sim encontrar o vocábulo correspondente em português. Uma vez que o universo da cavalaria e das ordens religiosas é genericamente comum ao universo francês e ao português (e o das Cruzadas está suficientemente vulgarizado entre nós), não houve em geral problemas em encontrar equivalências lexicais, devidamente validadas pela consulta de obras canónicas sobre o assunto escritas em português, para as palavras referentes a armas utilizadas pelos cavaleiros, para peças de vestuário dos membros das Ordens ou para os graus das hierarquias religiosas e guerreiras. No primeiro caso, por exemplo, foi fácil traduzir mesmo termos não muito comuns: “écu” correspondeu a “escudete” (diferente de “escudo”, que corresponde ao mais habitual “bouclier”), “rondache” a “rodela”, “épée bâtarde” a “espada bastarda”, “épée à deux mains” a “espada a duas mãos”, “rapière” a “espadalhão”, “dague” a “adaga”, “coutelas” a “alfange” (todos no capítulo 22). Contudo, um vocábulo do mesmo âmbito, surgido logo no primeiro capítulo e utilizado recorrentemente ao longo do romance, apresentava à partida uma possível dificuldade, visto proporcionar um jogo de sentidos bastante importante na trama narrativa: trata-se da palavra “miséricorde”, que, no contexto do romance, significa um tipo específico de arma (a adaga utilizada durante o nascimento de Morgennes, símbolo do destino que o acompanhará toda a vida), mas que mantém obviamente em paralelo o significado mais comum do termo. O possível problema revelou-se contudo facilmente resolúvel, visto em português esse tipo de arma chamar-se “misericórdia”¹⁵, o que permitiu a manutenção da duplicidade significativa e expressiva do termo, sem haver

¹⁵ O termo foi de resto facilmente encontrado no *Dicionário Houaiss* e no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia de Ciências de Lisboa.

qualquer perda a esse nível, nem necessidade de encontrar um qualquer meio de compensação.

Para além da área lexical do universo guerreiro, que percorre naturalmente todo o romance, outras áreas, de menor relevância, porém, foram-se sucedendo ao longo dos capítulos, com as suas respetivas exigências tradutivas. Foi necessário verificar diversos termos relativos a cargos da hierarquia religiosa (“archidiacre”/“arqui-diácono”, “commandeur”/“comendador”), guerreira (“sénéchal”/“senescal”, “turcopole”/“turcópulo”) ou da vida palaciana (“basileus”/“basileu”, “logothète”/“logoteta”, “mégaduc”/“megaduque”, “chambellan”/“camareiro”), que, não sendo imprescindíveis à compreensão geral do romance, são elementos seus, utilizados aliás em diversas passagens do romance, e como tal exigem ser respeitados. Além disso, a constante inserção na narrativa de outros temas ou de ações paralelas situadas noutros contextos obrigou ao aprofundamento de inesperados campos vocabulares. Tal sucedeu no capítulo 20, perante as longas enumerações dos pratos servidos a Morgennes e a Chrétien de Troyes em casa do megaduque Coloman: os pratos de carne não levantaram grandes problemas, mas os de peixe obrigaram-me a investigar designações como “brème”, “bars”, “mulet” ou “ange” (este último felizmente identificado como “uma sorte de requin, venue de France”) e os de enchidos levaram-me a decidir usar termos da charcutaria portuguesa que poderão não corresponder verdadeiramente às iguarias degustadas na Idade Média. No contexto frásico em que surgiam, porém, tais termos não poderiam ser eliminados ou designados genericamente pelo seu hiperónimo, uma vez que era importante preservar o peso expressivo das enumerações pormenorizadas e exaustivas que significavam o exagero pantagruélico da situação, como é visível na passagem original transcrita abaixo e na tradução resultante:

“Ce fut alors une succession de veaux, vaches, bœufs, génisses, agneaux, brebis, servis à la broche ou en tranchées épaisses comme le poing de Coloman; de grasses truies et de petits cochons de lait, farcis aux olives et aux câpres; de bosses de chameau, trempées dans l’huile de sésame; suivies d’une forêt de champignons et de cailles, perdreaux, faisans, lapins, levreaux, porcs-épics, et de toute une venaison de cerfs, de biches, de chevreuils et de daims – sans oublier les sangliers. La viande ayant quitté la table, on nous offrit à boire divers alcools et digestifs et un nouveau déluge de mets s’abattit sur nos panses et nos gosiers. Ce fut ensuite un océan de poissons – sardines, brèmes, bars, thons, merlus, mulets, anges (une sorte de requin, venue de France), raies, daurades – et de crustacés (je vous en épargne la liste), qu’on nous servit sans carapaces, arêtes ni écailles, mais avec des algues en guise de salade.” (p. 187)

“E foi uma sucessão de bezerras, de vacas, de bois, de vitelas, de anhos, de ovelhas, servidos no espeto ou em fatias espessas como o punho de Coloman; porcas gordas e leitõezinhos de leite, recheados com azeitonas e alcaparras; bossas de camelo ensopadas em óleo de sésamo, seguidas de uma floresta de cogumelos e de codornizes, perdigotos, faisões, coelhos, lebres, porcos-espinhos e toda uma coleção de caça grossa, veados, corças, cabritos-monteses e gamos – sem esquecer os javalis. Depois de a carne ter sido levada da mesa, deram-nos a

beber diversas bebidas alcoólicas e digestivos e um novo dilúvio de iguarias nos desabou nos estômagos e nas gargantas. A seguir veio um oceano de peixes – sardinhas, breimas, barbos, atum, badejo, tainhas, anjo-do-mar (um género de golfinho, vindo de França), raias, douradas e crustáceos (poupo-vos a enumeração), que nos foram servidos sem carapaça, nem espinhas, nem escamas, mas com algas a fazerem de salada.” (pp. 146-147)

Como se vê também, não resultou qualquer dificuldade do facto de esta longa enumeração se estruturar sob diversas imagens genéricas, visto todas elas terem um correspondente muito imediato e de plena compreensão em Português, seja em contexto denotativo, seja em contexto metafórico: “une forêt” correspondeu literalmente a “uma floresta”, “un déluge” a “um dilúvio” e “un océan” a “um oceano”.

O capítulo 20 suscitou-me ainda dificuldades de outros âmbitos vocabulares, todos relacionados, porém, com o universo das cozinhas: através do já referido processo de enumeração, encontram-se listados utensílios de cozinha (por exemplo, “lardoire”, “tranchelard”, “hache-viande”, “louche”, “écumoire”, que passaram a “lardeadeira”, “trinchante”, “picador de carne”, “concha”, “escumadeira”), funções específicas (entre outros, “cuistots”, “rôtisseurs”, “plongeurs”, correspondentes a “rancheiros”, “churrasqueiros”, “lavadores de pratos”) e até os diversos tipos de aves galináceas (“chapons, coqs, gelinottes, coquelets, poules, poussins, et poulardes”, em Português “capões, galos, galinhas-do-mato, frangos, galinhas, pintainhos e frangas”). Se alguns dos termos eram naturalmente do meu conhecimento e foram traduzidos facilmente, outros exigiram mais trabalho de pesquisa, de modo a encontrar os vocábulos portugueses correspondentes e a sua adequação ao contexto original. O mesmo aconteceu relativamente a outros âmbitos, como o que diz respeito a seres fantásticos oriundos de todas as tradições mitológicas (“nephilim”, “hippogriffe”, “dragonnet” - em Português “nefilim”, “hipogrifo” e “dragonete”), que surgem em frequentes passagens do romance, nomeadamente entre os capítulos 27 e 29. Em todos estes casos, foi preciso recorrer a dicionários enciclopédicos, tanto franceses como portugueses, para avaliar a real adequação dos termos, e, frequentemente, a dicionários antigos, pois só estes registavam determinados vocábulos entretanto caídos em desuso, ou de utilização, mesmo escrita, muito reduzida.

Outro problema disse respeito ao termo “gopher” (capítulo 29, por exemplo), que significa a madeira com que terá sido construída a Arca de Noé; tal palavra não surge com este significado em nenhum dicionário francês, tanto mais que, na verdade, essa madeira não é especificada em nenhuma das versões do Antigo Testamento, nem em Português, nem em Francês, que consultei. Uma pesquisa on-line permitiu-me, porém, encontrar a expressão em Português “madeira de gofer” num site brasileiro de divulgação cristã, precisamente acerca da Arca de Noé, o que me levou a pensar que uma qualquer tradição popular apócrifa poderia ter mantido, ou vulgarizado, essa palavra. Como tal, optei por utilizá-la na tradução.

A questão lexical mais difícil consistiu, porém, na palavra “draconocte”, que surge pela primeira vez no capítulo 8, com a explicitação “tueur de dragons”. Tal termo não está registado em qualquer dicionário que pude consultar, em papel ou digital, antigo ou moderno, nem em qualquer ocorrência textual verificável nos motores de busca. Como tal, parece ser um termo criado pelo próprio autor (o que explicaria o facto de o sentido da palavra ser explicitado de cada vez que aparece ao longo do romance), para o qual eu teria de criar também um equivalente português. A primeira hipótese que me ocorreu foi o bastante previsível “dracocida”; contudo, considerei depois que essa seria a transposição mais imediata de outra possível palavra em Francês, “dracocide”, e que seria melhor encontrar um termo mais próximo das raízes constituintes da palavra francesa. O percurso etimológico não me foi, porém, muito fácil de reconstituir e não consegui decidir se o segundo termo da palavra era – *octe* (possivelmente relacionado com o verbo latino *occidere*, “matar”) ou –*nocte* (relacionável com o verbo *nocere*, “fazer mal”). Na falta de uma ligação verdadeiramente fiável e justificável entre qualquer uma dessas origens e a palavra utilizada pelo autor do romance, decidi escolher o segundo caminho para criar o meu próprio neologismo, pois esse pelo menos permitia-me utilizar um elemento morfológico do Português (-*nóxio*) que, além do mais, mantinha alguma proximidade sonora com o termo francês. O resultado foi, assim, a palavra “draconóxio”.

2.3- Discurso direto

Outra dificuldade surgida durante a tradução ocorreu nos diálogos ou nas intervenções em discurso direto das diversas personagens, pois é aí, ainda que não de maneira constante e rigorosa, que o autor mais tenta dar à linguagem utilizada um cunho de certo modo “medieval”, ou pelo menos diferente do seu uso atual. Muitas vezes, é certo, tal não se verifica, e os diálogos travados entre Morgennes e Chrétien de Troyes, por exemplo, poderiam aparecer nas bocas de duas outras personagens situadas numa época mais próxima de nós; no entanto, noutros contextos, sobretudo quando intervêm personagens de posição hierarquicamente superior, o autor recorre a determinadas estratégias lexicais ou frásicas que pretendem caracterizá-las enquanto pertencentes ao mundo medieval. Como tal, essa característica foi mantida no português, em particular recorrendo ao uso da segunda pessoa do plural em todos os contextos, isto é, quando há um interlocutor plural ou quando o interlocutor exige um tratamento mais respeitoso ou cerimonioso – o que, no contexto de grande parte dos leitores portugueses da atualidade, funciona como um mecanismo linguístico de um certo distanciamento epocal, visto o tratamento por “você” estar de facto a sobrepor-se ao tradicional “vós”. Quanto a diversos vocativos dirigidos a altas personalidades, como o basileu Manuel Comneno ou o rei Amaury de Jerusalém, “Majestade” correspondeu naturalmente a “Majesté”, “Alteza” a “Altesse”; o vocativo “Sire”, com que Guilherme de Tiro introduz as suas interpelações ao imperador e ao rei, foi traduzido por “Meu Senhor” (por exemplo no capítulo 41). De resto, estes vocativos não são muito frequentes nos diálogos, o que permitiu evitar uma das grandes dificuldades que se coloca quase sempre ao tradutor de narrativas literárias, devido ao facto de, neste âmbito, haver poucas equivalências

exatas, ou adequadas, de língua para língua. Por isso mesmo, optei por traduzir literalmente uma expressão vocativa frequente no romance: “beaux doux sires” (capítulo 13) passou a “belos e doces senhores”, tal como “beaux et doux frères” (capítulo 63) a “belos e doces irmãos”, embora eu desconheça se tais expressões alguma vez foram proferidas espontaneamente em Português. Pareceu-me contudo que, neste contexto, essa tradução literal seria mais válida e eficaz do que suprimir qualquer adjetivação que resultasse num inexpressivo “senhores” ou “irmãos”.

Por outro lado, são inúmeras, ao longo do romance, as exclamações exortativas ou interjeicionais proferidas pelas diversas personagens, sobretudo em contextos de dramatismo intenso, como as batalhas (veja-se o capítulo 18) ou as situações aventurosas inesperadas. Como se compreende, essas exclamações têm um contexto religioso: os cristãos gritam por S. Jorge, por S. Martinho, por Nossa Senhora (no original, por “Saint Martin”, por “Saint Georges”, por “Notre-Dame”), os sarracenos por “Alá, o todo-poderoso”, pela “barba do Profeta” (correspondendo, naturalmente, a por “Allah tout puissant” e a por “la barbe du Prophète”). Ou seja, estas equivalências de língua para língua são imediatas e óbvias, no caso das referências cristãs devido à partilha de crenças e tradições nos universos francês e português, no caso das referências muçulmanas porque se trata de expressões já validadas por inúmeras utilizações que as tornam completamente perceptíveis para o leitor. Contudo, foi no âmbito das interpelações aos santos cristãos que surgiram verdadeiras dificuldades intraduzíveis: na parte inicial do romance, quando a ação se desenrola ainda em França, surgem as referências a Saint Trémur de Carhaix (capítulo 5) e a Saint Vaast (capítulo 9), santos de devoção muito localizada nas regiões da Bretanha e da Normandia, respetivamente, que nunca foram venerados, nem sequer conhecidos, em Portugal. Tais referências não dizem portanto rigorosamente nada ao leitor português, mas arranjar-lhes um equivalente mais comum entre nós seria desadequado, pelo que se optou por manter as designações originais, que fazem todo o sentido no contexto em que se inserem¹⁶.

Esta estratégia deve-se à minha convicção de que traduzir tudo a todo o custo não é necessariamente a melhor solução. Para aceder ao universo evocado e recriado é por vezes preferível manter elementos inalterados, se a única alternativa for fazer uma qualquer adaptação cultural, que um leitor informado estranhará sem dúvida. O leitor da tradução de *Morgennes* tem consciência de que está entre duas dimensões, a da matéria narrada e a da língua que a mediatiza, e de que elas não se correspondem necessariamente na totalidade; como tal, está preparado para se confrontar com referências não traduzidas que, contudo, fazem mais sentido na narrativa. Foi também por essa razão que não se traduziu a exclamação guerreira “*Montjoie!*” com que Morgennes se lança contra o exército muçulmano na Terra Santa (capítulo 18), visto ser esse o grito exortativo comum dos soldados franceses da Idade Média; todos os possíveis equivalentes noutras línguas, nomeadamente em Português, seriam obviamente desadequados na boca dessa personagem.

¹⁶ Quando muito, poderiam surgir no texto português como “São Trémur de Carhaix” e “São Vaast”; na altura, a opção foi contudo a da manutenção total da designação francesa.

Em contrapartida, traduziram-se outras exclamações sem equivalente em Português, mas cuja transposição literal transmitiria bem o seu valor expressivo: “Par le ventre de Dieu” passa a “Pelo ventre de Deus” e “Par la langue de Dieu” a “Pela língua de Deus”. Permite-se assim ao leitor da tradução a aproximação a um contexto que se perderia por completo se se optasse por uma qualquer adaptação à realidade portuguesa. Contudo, noutros casos, a força expressiva e iconoclasta das juras exclamativas originais (em que a língua francesa, de resto, é extremamente rica) perdeu-se em grande medida, como em “Par le poitron du Dieu sanglant!” (capítulo 15), que não me parece ter (nem nunca ter tido) um verdadeiro equivalente em Português. Como tal, traduzi a expressão por um inócuo “Pelo sangue de Deus!”, que pelo menos apresenta semelhanças estruturais com as duas outras exclamações acima referidas.

Assim, como se vê, esta questão específica do romance foi a que me suscitou mais dificuldades a nível da escolha de uma atitude tradutiva. Perante as características linguísticas e estilísticas dessas passagens, foi minha intenção, acima de tudo, equilibrar o seu valor expressivo original com a legibilidade do texto traduzido.

2.4- Nomes próprios

A mesma atitude foi mantida relativamente aos muitos nomes próprios que se encontram no romance: uns foram traduzidos, caso essa tradução representasse um uso já reconhecido na nossa língua, outros foram mantidos tal qual, outros foram apenas adaptados na ortografia, também de acordo com o uso português. Estas decisões decorreram do facto de muitas das personagens do romance terem tido existência real e de, portanto, aparecerem já referidas em muitas obras, nomeadamente de História, nas quais busquei informação. Assim, foram mantidos no francês original os nomes de Chrétien de Troyes, do rei Amaury, de Bernard de Clairvaux, de Pierre Lombard, de Bérout, entre muitos outros; traduziram-se porém os nomes de Guilherme de Tiro, de Saladino, de Balduino, ou do Preste João das Índias, uma vez que é por estas designações que tais personagens históricas são conhecidas entre nós. Nalguns casos, relativos a personagens não francesas (mas que, no texto-fonte, são designadas pelos nomes por que são conhecidas no contexto francês) procedeu-se à adaptação à ortografia portuguesa, igualmente de acordo com o uso instituído por obras canónicas, visto tratar-se de personalidades históricas: Manuel Comneno, Chirkuh.

Relativamente às personagens fictícias, aparentemente não deveria dar-se esta alternância de procedimentos, uma vez que os seus nomes não fazem parte de nenhuma tradição que lhes dê uma forma estável em Português; contudo, foi necessário também tomar algumas decisões, dada a heterogeneidade da proveniência dessas personagens e dos seus nomes. Ficaram inalterados os nomes de Alexis de Beaujeu, de Gargano, de Galet ou de Sagremor, por serem franceses ou de origem indefinida, mas optou-se naturalmente por adaptar à grafia do português nomes gregos como Palamedes ou Nicéforo, visto as designações que aparecem no romance, respetivamente Palamède e Nicéphore, serem de facto o afrancesamento dos nomes originais. Mais difícil foi

decidir acerca dos nomes da mulher e da filha de Morgennes, respetivamente Guyane e Cassiopée. Numa primeira fase da tradução, os nomes destas duas personagens ficaram por traduzir; depois, porém, decidi traduzi-los, visto estas duas personagens não serem verdadeiramente francesas e o romance não explicitar se os nomes que as designam não serão apenas um afrancesamento ortográfico - e, nesse caso, faria sentido optar pelas versões portuguesas, comuns e plenamente reconhecíveis, de “Guiana” e “Cassiopeia”. Outra importante decisão diz respeito a Poucet, o superior do convento de S. Pedro de Beauvais. Essa personagem, que no início não parece partilhar com a dos contos tradicionais populares nenhuma característica além do nome, acaba por revelar a sua identificação com o Pequeno Polegar, devido às suas botas de Sete-Léguas. A opção óbvia deveria ser portanto traduzir o seu nome, uma vez que existe um correspondente muito comum em Português. Decidi, contudo, manter o nome original, por me parecer pouco adequado o seu equivalente no contexto português. Poucet, apesar de tudo, é uma personagem respeitável, digna do cargo de abade superior que ocupa no convento de S. Pedro de Beauvais, e dar-lhe o nome de “abade Pequeno Polegar” criaria um efeito estranho e um pouco grotesco.

Finalmente, o nome Morgennes ficou inalterado, como não poderia deixar de ser, embora a carga significativa deste nome não seja facilmente descodificável pelo leitor português – é, como se explica no primeiro capítulo, a adaptação homófona de uma frase pronunciada pelo endireita no momento do parto da personagem: “Le mort gène”, “O [gémeo] morto atrapalha”. Sabendo-se a importância que tal cena tem para o protagonista e para o desenrolar da ação, bem como a ideia de um destino fatal marcado pela morte, o nome de Morgennes ganha assim uma relevância indiscutível, que não é possível reproduzir em Português. A solução escolhida foi naturalmente explicar ao leitor português toda esta rede de sentidos com recurso a uma nota-de-rodapé – solução nem sempre apreciada pelos tradutores literários, mas que se me afigura inevitável em certas situações como esta.

Os muitos topónimos referidos na obra colocaram questões semelhantes e igual necessidade de escolher entre traduzi-los ou não. Os locais identificados por onde deambulam as personagens (em França, na Terra Santa, em Constantinopla, no Egito) são todos reais, ainda que suscetíveis de servirem de cenário aos mais fantásticos acontecimentos, de modo que as mesmas obras que me ajudaram na identificação das personagens históricas permitiram-me encontrar a solução adequada para as designações toponímicas. Assim, Jafa, Damietta, Edessa, Bilbeis correspondem no texto traduzido a Jaffa, Damiette, Edesse, Bilbaís, enquanto a generalidade das referências de origem francesa fica inalterada, sejam elas relativas a povoações em França (Beauvais, Arras), ou a locais construídos pelos Cruzados na Terra Santa (castelo de La Fève, castelo de Belvoir).

Estas questões onomásticas exigiram, assim, uma reflexão profunda que sustentasse as escolhas feitas em cada caso e em cada contexto e nem sempre foi fácil tomar algumas dessas decisões. Sei, contudo, que nenhum tradutor literário desconhece tais dificuldades – ainda que, de um ponto de vista leigo ou pouco informado, os nomes

próprios pareçam ser um pseudoproblema tradutivo que se resolve por si só, visto essa subclasse gramatical aparentemente não ser portadora de significado e, portanto, poder ser transposta tal e qual de uma língua para outra (Ballard 2001)¹⁷. Se, por um lado, muitas vezes os nomes próprios não exigem de facto ao tradutor mais do que uma mera transposição do texto-fonte para o texto-alvo, ocorrendo aquilo a que Jean Delisle chama um processo de *report*¹⁸ (Delisle 1993: 42), por outro, não serão raras as vezes em que esse tradutor se vê confrontado com a necessidade de avaliar bem o real valor significativo do termo e a sua inserção no sistema da língua, para poder tomar uma decisão eficaz e coerente na tradução.

2.5- Intertextualidades

Uma das questões mais interessantes do romance, do meu ponto de vista, e uma das que mais problemas tradutivos poderia vir a suscitar, é a intertextualidade que nele surge frequentemente e, mais ainda, que estrutura muitas das suas dimensões narrativas. Como já referi, essa intertextualidade verifica-se a diversos níveis (das personagens, das tradições adotadas, das situações narrativas, dos estilos utilizados), uns claramente identificáveis, outros mais discretos ou subtis, mas sempre interessantes para o leitor minimamente informado tanto sobre a matéria narrada, como sobre os contextos literários subjacentes. Não surpreende portanto que, para mim, tenham sido particularmente atrativos os capítulos em que o narrador, Chrétien de Troyes, faz referências ou tece considerações sobre aspetos da sua vida (enquanto personagem e poeta de existência real) ou da sua obra. Assim acontece no capítulo 4, quando traça uma pequena autobiografia que diz bem da estratégia ficcional em que se insere, visto pôr em destaque toda a incerteza que o rodeia hoje, acerca de dados biográficos específicos (o local e o ano de nascimento) e da autoria de certas obras que chegaram até nós¹⁹ – questões sobre as quais o próprio Chrétien de Troyes não deveria ter dúvidas.

Estas referências, porém, foram pacíficas do ponto de vista da tradução. Mais desafiantes foram os capítulos 7 a 9, que narram a chegada de Morgennes e de Chrétien de Troyes a Arras e a participação de ambos no Puy, a célebre contenda de poetas da época, pois neles se encontram, para além de descrições pormenorizadas do ambiente (e portanto as consequentes questões lexicais), várias referências a autores reais da época

¹⁷ Na sua obra *Le Nom propre en traduction*, Michel Ballard começa por mostrar como tal atitude está presente mesmo em certos estudiosos da tradução, que remetem o nome próprio para uma espécie de grau zero na escala dos processos tradutivos.

¹⁸ O processo de *report* é definido por Delisle da seguinte maneira: “Opération du processus cognitif de la traduction, consistant à transférer tout simplement du TD dans le TA des éléments d’information (noms propres, nombres, dates, symboles, vocables monosémiques, etc.) qui ne nécessitent pas ou presque pas d’analyse interprétative.”

¹⁹ Em *Morgennes*, a personagem de Chrétien de Troyes alterna entre dados tidos como fiáveis pelos estudiosos de hoje (a autoria de obras como *Cligès*, ou mesmo da obra *Du roi Marc et d'Yseult la blonde*, entretanto perdida – mas que no romance surge como tendo sido roubada pelo poeta Béroul), especulações não provadas (o facto de ter origem judia ou mesmo de ser membro de uma ordem religiosa) e, obviamente, pormenores totalmente ficcionais.

(Jaufré Rudel, Bérout, Circamon, Marcabru, Gautier d'Arras) e, sobretudo, pequenas citações de obras suas. Não foi difícil detetar essas citações, uma vez que, em dois casos (a citação de *Cligès*, de Chrétien de Troyes, e a de *Tristão e Isolda*, de Bérout), elas surgem no contexto da própria declamação das obras em que se inserem; uma outra citação, a do *Chant du lavoir*, de Marcabru, aparece inserida em pleno diálogo social dos poetas, e poderia passar despercebida, mas é clarificada ao leitor (tanto ao leitor do texto original como ao da tradução) ao mesmo tempo que eles a clarificam a Morgennes. Além disso, o estilo, o ritmo das frases, o recurso a certos processos poéticos como a alteração da ordem dos constituintes sintáticos e, no caso da citação de *Cligès*, a manutenção da ortografia do século XII permitem a identificação dessas passagens intertextuais.

O problema que se me colocou foi, na altura da realização da tradução, não ter encontrado nem qualquer tradução em português desses textos (e, para além de ser minha convicção que o tradutor literário deve pelo menos informar-se de traduções anteriores das obras referidas ou citadas, é também uma exigência da editora, explicitada no contrato que assinei previamente com ela, recorrer a essas traduções já existentes), nem sequer os textos originais, para poder contextualizar devidamente as citações presentes em *Morgennes*. Contudo, como se tratava de citações muito breves e com uma função meramente ilustrativa, sem grandes consequências para o desenrolar da narrativa, optei por traduzi-las de forma bastante literal, simplificando até a de *Cligès*, por receio de, sem contexto suficiente e tendo em conta a grafia utilizada, correr o risco de a interpretar mal. Assim, a citação “*D’Alixandre vos conterai, Qui tan fu corageus et fiers Que il ne deigna chevaliers Devenir an sa region*” ficou reduzida a “*De Alexandre vos contarei Que tão corajoso e nobre foi*”, o que representa sem dúvida uma perda (quando não uma *infidelidade*), motivada, porém, pelo objetivo de não adulterar involuntariamente o sentido original. De qualquer modo, as próprias citações das obras de Marcabru e de Bérout no texto original são já uma adaptação num francês moderno, como facilmente se constata se pensarmos que o primeiro desses dois autores escrevia em *langue d’oc* e o segundo em anglo-normando e se verificarmos que nenhuma dessas citações respeita os octossílabos em que teriam sido escritos. Como tal, não foi minha intenção encontrar qualquer rigoroso equivalente métrico na tradução para Português.

O leitor atento ou informado divertir-se-á também com a inserção, no capítulo 16, de mais uma achega intertextual, quando vê Guilherme de Tiro (outra personagem do romance retirada da vida real) subitamente obrigado a substituir Morgennes e Chrétien de Troyes no papel de animadores dos Hospitalários e a declamar o início de uma obra efetivamente escrita por si, a *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, obra monumental escrita em latim, mas desde cedo traduzida para língua vernacular sob o título de *Histoire occidentale des Croisades*, que deu celebridade à frase citada no romance²⁰. Mais uma vez, tal obra não está traduzida para Português, de

²⁰ O mesmo leitor divertir-se-á também no capítulo 31, quando Manuel Comneno recebe de presente uma magnífica escultura de um elefante, enviada pelo Preste João, e o megaduque Coloman comenta: “*Nous les Grecs, nous nous méfions toujours des cadeaux*”, numa clara paródia da célebre frase da *Eneida* “*Timeo Danaos et dona ferentes*” (Temo os Gregos, mesmo quando nos dão presentes).

modo que traduzi o excerto sobretudo de maneira a ligá-lo ao contexto da conversa que Guilherme de Tiro tivera com Chrétien de Troyes e Morgennes no final do capítulo: “*le petit commencement*” dos Hospitalários foi assim traduzido por “*um início humilde*”, o que, embora fugindo “à letra”, funciona como uma explicitação útil para o leitor português, a quem a citação original não dirá rigorosamente nada. De resto, o capítulo 39 inclui uma longa citação dessa obra de Guilherme de Tiro (provavelmente extraída do Livro XIX), que foi também inteiramente traduzida por mim.

Ainda relativamente a citações inseridas no romance, há a considerar as epígrafes em cada capítulo, retiradas em grande parte das obras canônicas de Chrétien de Troyes, os seus romances de matéria cavaleiresca *Érec et Énide*, *Cligès ou la fausse morte*, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, *Yvain ou le Chevalier au lion* e *Perceval ou le Conte du Graal*. Contudo, surgem também excertos de duas outras obras: *Philomena*, uma tradução/adaptação das *Metamorfoses* de Ovídio, escrita provavelmente ainda antes das obras referidas acima, e *Guillaume d’Angleterre*, cuja autoria não reúne ainda a consensualidade dos críticos. Com esta dimensão “em segunda mão”²¹, o autor de *Morgennes* quis uma vez mais colocar o seu romance sob a égide da referência maior da narrativa cavaleiresca francesa e prestar-lhe a devida homenagem, tanto mais que cada epígrafe liga-se de maneira muito clara à matéria tratada em cada capítulo.

Uma vez mais, na altura em que realizei esta tradução, procurei estas obras de Chrétien de Troyes traduzidas já para português, a fim de me servir delas para a transposição das epígrafes; contudo, a única obra disponível era *Perceval ou le Conte du Graal*, traduzido (em prosa) por Jacqueline Medeiros Baptista e editado pelas Publicações Europa-América em 1998 com o título *Perceval ou o Romance do Graal*. Assim sendo, limitei-me a procurar nesta obra os excertos correspondentes às epígrafes e a transcrevê-los para a tradução. No caso das citações retiradas das outras obras, verifiquei que não levantavam grandes problemas nem do ponto de vista interpretativo, nem do tradutivo; contudo, pus à consideração de um especialista de literatura medieval as minhas traduções desses excertos, para me assegurar da sua adequação contextual.

3- Considerações finais

Como já tive oportunidade de afirmar, esta análise da tradução de *Morgennes* não tem por objetivo uma observação detalhada e minuciosa de todos os processos tradutivos utilizados, nem uma comparação exaustiva do texto original e do texto traduzido; mais do que isso, pretende ser uma reflexão tanto sobre o resultado final do trabalho executado, como sobre o gradual processo de realização da própria tradução. Parece-me, assim, mais eficaz e mais relevante centrar-me em algumas questões gerais que efetivamente me obrigaram a um trabalho de investigação ou de maturação mais

²¹ Alusão à obra de Antoine Compagnon *La seconde main ou le travail de la citation* (Seuil, 1979).

profundo e que, simultaneamente, me levaram a reflexões mais abrangentes sobre aspetos importantes da tradução literária.

Além disso, tendo esta tradução sido feita há alguns anos, não posso precisar todas as reflexões que me levaram a determinadas escolhas tradutivas, nem o processo concreto de resolução de determinados problemas. Assim, todos os aspetos referidos acima na análise são de facto representativos das principais questões suscitadas pela tradução de *Morgennes* e, conseqüentemente, do meu amadurecimento reflexivo como tradutora literária.

Reler a tradução de *Morgennes*, e sobretudo pensar sobre ela, leva-me necessariamente a interrogar-me sobre o resultado genérico deste trabalho tradutivo: seria ele o mesmo, se hoje voltasse a traduzir este romance? Em termos gerais, não haveria provavelmente muitas diferenças; a minha atividade de docente de unidades curriculares de tradução confirma-me esta intuição, pois já me aconteceu propor aos alunos em anos letivos diferentes o trabalho sobre um mesmo texto e, ao comparar posteriormente as versões que eu própria realizo em cada um desses contextos de aula, verificar que há sempre muita coincidência de resultados. Contudo, e voltando a *Morgennes*, não tenho dúvidas de que, relativamente a aspetos concretos e se calhar de relevância mínima no contexto do trabalho geral, poderia enveredar por outros caminhos. Creio, de resto, que tal acontece com todos os tradutores, quando confrontados com um trabalho seu já não muito recente – porque, efetivamente, o contacto com outras reflexões ou outros pontos de vista teóricos, a continuação da prática tradutiva e a comparação com outros trabalhos vão, e ainda bem, alterando a nossa visão de todo o amplo universo que rodeia a situação de tradução de um texto. Como tal, não há traduções perfeitas, ou imutáveis, nem soluções tradutivas objetivas e indiscutíveis. João Barrento define a tradução literária como um *work in progress* (Barrento 2002: 48), o que exprime bem a dimensão imprevisível deste trabalho, no qual cada resultado a que se chega pode ser a abertura para novas possibilidades.

É inegável, porém, que reler uma tradução própria, sobretudo algum tempo após o fim do trabalho, é um exercício importante e útil para a continuação da prática tradutiva. Permite-nos avaliar com mais distanciamento o trabalho realizado e a validade das opções tomadas e recolocar de modo menos premente, mas talvez mais profundo, todos os problemas de tradução que tinham surgido, o que, por sua vez, permite uma capacidade de reflexão mais alargada e mais informada sobre o próprio universo da tradução e das suas questionações. A tradução é, de facto, um constante movimento de passagem, de ida e de regresso, não só de um texto para outro e de uma língua para outra, mas também da teoria para a prática e vice-versa²². Conseqüentemente, cada trabalho concreto de tradução é simultaneamente uma aplicação de conhecimentos e de práticas já experienciadas e uma descoberta constante de novas inquirições, inclusivamente relativas a problemas tradutivos que já antes se tinham colocado ao tradutor.

²² Esta ideia está igualmente sugerida no título da obra dirigida por Jean Peeters *La Traduction. De la Théorie à la pratique et retour* (Presses Universitaires de Rennes, 2005)

CONCLUSÃO

Realizar este trabalho de reflexão e de análise revelou-se uma tarefa extremamente gratificante, na medida em que me permitiu tomar consciência de muitas questões e aprofundar outras que já me acompanhavam. Algumas delas tinham obviamente a ver com determinados aspetos concretos das teorias da tradução ou com problemas específicos habitualmente colocados na prática tradutiva em geral; muitas, porém, diziam respeito à minha própria prática enquanto tradutora, o que me permitiu fazer uma avaliação mais detalhada do meu processo de trabalho e tomar consciência real de procedimentos que executei sobre os quais nunca tinha refletido de modo tão sistemático.

Algumas ideias que julgo fulcrais acompanharam-me ao longo deste trabalho e, em grande medida, sustentaram-no subjacentemente.

A primeira dessas ideias é a da inserção da tradução literária no vasto domínio da tradução. Como já foi referido, o processo de tradução é sempre genericamente o mesmo e a tradução literária terá de se ocupar antes de tudo das questões fundamentais colocadas pela atividade tradutiva entendida em sentido global; contudo, é inegável que o texto literário, pela sua especificidade, pela forma original como se manifesta, levantará problemas que só a ele dizem respeito, ou que nele ganham uma dimensão mais importante ou mais incisiva. Mais ainda, e ao contrário do que pode acontecer frequentemente noutros tipos de tradução, um texto literário traduzido nunca oblitera ou faz esquecer por completo o texto-fonte, que continua a exercer uma qualquer autoridade ou força de modelo sobre ele.

Da mesma maneira, se é inegável que a atividade de tradução obriga a ler com atenção redobrada seja que texto for, a tradução literária exige que essa atenção se desdobre em inúmeros níveis, de modo a que todos os planos significativos do texto sejam devidamente descodificados e transpostos para o processo de tradução.

A segunda questão relaciona-se necessariamente com esta, mas focaliza-se essencialmente no tradutor literário. Mais uma vez, como acontece com qualquer tradutor, o seu trabalho exige a consulta e o apoio de inúmeros recursos, sejam eles linguísticos, culturais ou contextuais, o que não impede que seja uma atividade eminentemente solitária, pois do tradutor dependem em primeiro lugar uma leitura

interpretativa e, em segundo, uma recomposição textual que é feita de escolhas suas e que há de ter necessariamente a sua marca pessoal. Como tal, perante a tradução realizada, e particularmente quando a visualiza na sua derradeira formatação, o tradutor literário não deixará de se ver a si mesmo simultaneamente como artífice e artista – das suas mãos saiu um objeto material, um artefacto, que pode ser também, pelas suas características específicas, uma obra de arte.

Finalmente, a última questão prende-se simultaneamente com aquilo que a tradução literária é e aquilo que exige do tradutor. Por muitas traduções que um tradutor realize, por muita experiência que o tradutor tenha, cada nova proposta de tradução de uma obra literária é uma espécie de regresso às origens. É um novo desafio, uma nova interpelação. O tradutor vai certamente deparar com problemas tradutivos já conhecidos, com os quais já se confrontou anteriormente e que já resolveu da maneira mais adequada possível. Ainda assim, é como se tudo aconteça pela primeira vez: diante do tradutor perfila-se um novo texto, uma nova expressão, novos significados – um universo inteiro a revelar-se, a exigir a intervenção interpretativa e mediadora do tradutor e a obrigá-lo a questionar-se sobre os fundamentos essenciais das partilhas linguísticas e culturais dos seres humanos.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- A Phala*. Nº 1 (2007) *De S. Jerónimo a Cesariny*. Lisboa: Assírio & Alvim
- BAKER, Mona (1992) *In Other Words*. London/New York: Routledge
- BALLARD, Michel (2001) *Le Nom propre en traduction*. Paris: Ophrys
- BARRENTO, João (2002) *O Poço de Babel – Para uma Poética da Tradução Literária*. Lisboa: Relógio d'Água
- BASSNETT, Susan (2003) [1991] *Estudos de Tradução*. Tradução de Viviana de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- BERMAN, Antoine (1999) *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Le Seuil
- CHESTERMAN, Andrew & WAGNER, Emma (2002) *Can Theory Help Translators? A Dialogue Between the Ivory Tower and the Wordface*. Manchester, UK/Northampton MA: St. Jerome Publishing
- DELISLE, Jean (1993) *La Traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa
- ECO, Umberto (2005) *Dizer Quase a Mesma Coisa – Sobre a Tradução*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel
- GENTZLER, Edwin (2001) *Contemporary Translation Theories*. Clevedon/Buffalo/Toronto/Sidney: Multilingual Matters
- GOUADEC, Daniel (2002) *Profession: Traducteur*. Paris: La Maison du Dictionnaire
- HOLMAN, Michael, & BOASE-BEIER, Jean (ed.) (1999) *The Practices of Literary Translation – Constraints and Creativity*. Manchester: St. Jerome Publishing
- JAKOBSON, Roman (1963) *Aspects linguistiques de la traduction, Essais de linguistique générale*. Tradução e prefácio de Nicolas Ruwet. Paris: Éditions de Minuit
- JORGE, Guilhermina (coord.) (1997) *Tradutor Dilacerado. Reflexões de Autores Franceses Contemporâneos sobre Tradução*. Lisboa: Edições Colibri

- LAMBERT, José (1995) *A Tradução* in Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema e Eva Kushner (dir.) *Teoria Literária. Problemas e Perspectivas*. Tradução de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote
- LARBAUD, Valéry (1997) [1946] *Sous l'invocation de Saint Jérôme*. Paris: Gallimard
- LEFEVERE, André (1992) *Translating Literature – Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America
- MESCHONNIC, Henri (1999) *Poétique du traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier
- MOUNIN, Georges (1963) *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard
- NEWMARK, Peter (1991) *About Translation*. Clevedon/Buffalo/Toronto/Sidney: Multilingual Matters
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês (1999) *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin.
- OUSTINOFF, Michael (2003) *La Traduction*. Paris: Presses Universitaires de France
- PEETERS, Jean (dir.) (2005) *La Traduction. De la théorie à la pratique et retour*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes
- PYM, Anthony (2013) *Teorias Contemporâneas da Tradução – Uma Abordagem Pedagógica*. Tradução de Ana Maria Chaves, Eduarda Keating e Fernando Ferreira Alves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- RICOEUR, Paul (2004) *Sur la Traduction*. Paris: Bayard
- STEINER, George (2002) *Depois de Babel - Aspectos da Linguagem e Tradução*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água
- VENUTI, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London and New York: Routledge
- VILELA, Mário (1994) *Tradução e Análise Contrastiva: Teoria e Aplicação*. Lisboa: Editorial Caminho
- VINAY, J.-P. & DARBELNET, J. (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Paris: Didier