

Lurdes Gonçalves

(Mestranda em Literatura e Cultura Comparadas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Gonçalves, Lurdes, "A voz do autor: ruído e interferências na versão portuguesa de *Brave New World*", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 8 (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Encontramos no mito da Torre de Babel o exemplo de como, desde sempre, o homem sentiu necessidade de definir um espaço geográfico comum, símbolo de uma identidade colectiva radicada, desde os primórdios, na unidade linguística. Na quebra desta unidade e conseqüente dispersão geográfica sugerida pelo mito baseia-se a origem de toda a pluralidade cultural geradora da incessante procura de afirmação de uma identidade própria, para a qual a língua já não serve de estandarte. No entanto, o mito de Babel liga-se não só à origem da diversidade linguística, mas também à origem da actividade tradutória como fio condutor de uma nova possibilidade de diálogo na intersecção dos múltiplos sistemas culturais.

Partindo da ligação entre o mito de Babel, como primeira manifestação do pensamento utópico ligado ao ideal da uniformidade linguística e cultural, e a acção de traduzir, este texto procurará reflectir sobre alguns aspectos comuns que subjazem à construção da utopia como ficção narrativa e à própria tradução. Procurarei demonstrar que ambas – narrativa utópica e tradução – estão sujeitas a contingências incontornáveis e manifestamente determinadas desde a sua concepção, dado o público a que se destinam, o sistema cultural de chegada e as suas coordenadas espaço-temporais. Na realidade, estas condicionantes vão permitir que tanto a utopia como a tradução ponham em contacto duas realidades diferentes que, excluindo-se mutuamente, acabam por se complementar, já que uma não existe sem a outra. No caso da utopia, confronta-se a sociedade real com uma sociedade imaginária, supostamente melhor, como refere J. C. Davis:

The utopian is concerned with the links between is and ought. (...) The attack on what is elucidates the nature of what should be, just as the vision of what should be arises out of an appreciation, an analysis, of what is. (1981: 375-376)

No caso da tradução, o confronto faz-se entre o texto de partida e o texto de chegada, com todas as relações inerentes a cada um dos sistemas, ou, adoptando a terminologia de José Lambert (1985), as relações entre A1, T1, R1 e A2, T2, R2 respectivamente.¹ Neste sentido, quer o utopista quer o tradutor serão os responsáveis pela manipulação, adaptação e contextualização dos elos que constituem o cerne de todos os significados da obra, que lhe será conferido posteriormente pelo público a que se destina.

Este estudo, em particular, parece pertinente no contexto deste ensaio que versa sobre a tradução de *Brave New World*, uma utopia literária. Neste caso, como veremos, o tradutor está duplamente sujeito a contingências inexpugnáveis: as do seu próprio sistema de chegada – poéticas, ideológicas, universo do discurso – e as do sistema de chegada do utopista, reflectidas na obra por referências epocais cujo entendimento é implicitamente garantido pela relação intemporal entre A1 e R1, mas que o tradutor terá de estabelecer linguisticamente entre A1 e R2 através do T2. Este último será a ponte entre o S1 e o S2² e dará origem a um diálogo linguístico e cultural baseado ou numa relação de negociação ou numa relação de confronto de identidades culturais geradas por problemas de alteridade que o contacto com o outro sempre levanta.

1. Na procura de um paralelismo entre a teoria da utopia e a teoria da tradução, basear-nos-emos em três pressupostos avançados por Yona Friedman em *Utopias Realizáveis*. O primeiro pressuposto prende-se com as origens da utopia que nasce de uma insatisfação colectiva mais ou menos generalizada em relação a uma situação social, política e económica existente em determinado momento e em determinado lugar, suscitando o desejo de um mundo melhor e mais perfeito. Neste sentido, a utopia é efémera e local, características que são sublinhadas por Davis quando se lhe refere como "man's dreams of a better world" (1981:12). A ambivalência semântica dos termos não pode deixar de ser notada: "dreams" remete-nos para algo ficcional, irreal; "better", com toda a imprecisão e subjectividade que lhe é inerente, conduz-nos à noção de relatividade, já que a visualização de um mundo melhor será sempre reflexo das circunstâncias temporais do momento em que surge, isto é, da sociedade em que

vive o utopista, só podendo ser considerada com referência às semelhanças ou dissemelhanças em relação a essa mesma sociedade.

Como relacionar esta pré-condição de insatisfação colectiva para o surgimento de uma utopia com o aparecimento de obras traduzidas? Podemos dizer certamente que existe uma necessidade colectiva de conhecimento provavelmente ainda mais determinante, já que se radica em aspectos contextuais que envolvem o público-alvo. Já Schleiermacher, em "From 'On the different methods of translating'", se referia indirectamente à necessidade de observação desta condição para o surgimento de obras traduzidas:

(...) but this can occur [the inclination to translate] only when a taste for and knowledge of foreign intellectual Works spread and increase among those in the nation which have exercised and educated their ear without, however, making the knowledge of language their actual business. (1992: 44)

Esta noção foi materializada no conceito de *norma preliminar* de Gideon Toury, nomeadamente no que se refere à política de tradução, isto é, à escolha dos autores, obras, géneros e períodos literários a traduzir, dependentes basicamente de factores que envolvem relações extra-literárias confinadas a determinado contexto espaço-temporal, e à tal satisfação de necessidades colectivas. Segundo Toury,

A decisão de recorrer à tradução também não é verdadeiramente individual. Pelo contrário, é sempre GOVERNADA POR NORMAS, concebidas para satisfazer certas necessidades da cultura receptora e dos seus membros. (2001: 22)

Encontramos pois a primeira característica comum entre a utopia e a tradução – porventura, a mais importante – que servirá de eixo a toda a tentativa de paralelismo a estabelecer: o princípio da não-universalidade, da relatividade, da contingência, que impera como condição da sua produção e se estende até à sua recepção.

O segundo pressuposto sugerido por Yona Friedman fundamenta-se na ideia de que a utopia só nasce se houver um remédio conhecido para a insatisfação colectiva neste caso corporizado na formulação de uma alternativa por parte do utopista. De acordo com J.C. Davis, o utopista poderá formular essa alternativa de diversas formas, cada uma delas funcionando apenas como uma opção dominante a servir de fio condutor para a ficção utópica que o utopista deseja criar e que julga ser mais eficaz, tendo em conta o objectivo a que se destina e a sociedade que a suscitou. Estas diferentes formas não são nunca estanques, coexistindo, sobrepondo-se e intersectando-se. Um exemplo claro da conjugação destas duas formas é *Brave New World* (1991), onde Aldous Huxley descreve uma sociedade alternativa perfeita (porque livre de qualquer instabilidade, infelicidade, necessidade ou doença), baseada nos avanços científicos da época (anos 20-30 do século XX) nas áreas da Biologia, Fisiologia, Genética e Psicologia. O retrato constitui contudo uma sátira à perfeição quase asséptica da nova sociedade, veiculando, num registo marcado por uma certa ironia melancólica, a imagem de uma sociedade desencantada e desumanizada, moralmente decadente e culturalmente limitada, que mais não é do que uma denúncia à crença coeva no progresso infinito da ciência. De que forma encontra a teoria da tradução um paralelo neste segundo pressuposto da teoria da utopia? A resposta é simples: também os tradutores optam por fórmulas diversas na tentativa de colmatar o hiato criado pelas divergências linguísticas e culturais entre T1 e T2, e todas as relações que lhe estão subjacentes.

Na verdade, desde os primeiros discursos sobre a teoria da tradução que a questão das formas de traduzir é debatida. Desde John Dryden (1992) que se discute a opção pela *metáfrase*, imitação ou paráfrase, isto é, pela adopção de uma tradução literal, livre, ou de uma espécie de compromisso entre ambos os extremos que, segundo o autor, se devem evitar. No entanto, no discurso de Dryden a opção ainda está muito condicionada por questões de ordem ética. No caminho tomado pelos estudos de tradução, a opção da forma de tradução está hoje mais condicionada por questões de ordem sistémica, isto é, pelas contingências dos polissistemas culturais de partida e de chegada e pelo papel da tradução no seio da multiplicidade de relações e intersecções intra e inter-sistémicas, o que nos conduz directamente às noções desenvolvidas por Itamar Even-Zohar no seu ensaio "Polysystem Theory" (1990), nomeadamente, as noções de *transferência*, *reportório*, *centro* ou *periferia*.

O reportório de um sistema literário é, segundo Even-Zohar (1990: 17), um conjunto de leis e de elementos que determinam a produção de textos, cujo funcionamento está sujeito, entre outros, a processos de selecção, manipulação, amplificação e eliminação, e é baseado num sistema de transferências primárias ou secundárias ligadas a processos de inovação ou conservadorismo resultantes da constelação do polissistema de chegada. É dentro desta constelação polissistémica que a literatura traduzida pode desempenhar o seu papel, de acordo com a posição que lhe é permitido assumir, isto é,

central ou periférica.

Assim, se a literatura traduzida ocupa uma posição central no polissistema de chegada, vai fazer parte integrante das forças inovadoras desse sistema, contribuindo para a emergência de novos modelos, linguagens ou padrões e técnicas de composição literária. Neste sentido, a escolha dos próprios textos a traduzir já está subordinada à sua possibilidade de oferecer alternativas inovadoras, numa transferência inter-sistémica que Even-Zohar denomina de primária. Só esta introduz no reportório novos elementos que vão reflectir uma descontinuidade com modelos estabelecidos e implicar a adopção de normas de tradução que possibilitem ao tradutor assumir no T2 possíveis violações das convenções e padrões linguísticos existentes. Todo este processo conduzirá a uma tradução mais adequada do que aceitável, isto é, a uma tradução que, nas palavras de Gideon Toury, pode significar ou provocar a incompatibilidade do texto traduzido com o sistema linguístico de chegada e/ou as normas literárias (cf. Toury, 1978: 88). O tradutor corre o risco de sujeitar a língua de chegada a distorções estranhas para o leitor, mas, simultaneamente, também a enriquece e flexibiliza, embora, muitas vezes, à custa da destruição da tão defendida ilusão da transparência que lhe é exigida (cf. Theo Hermans, 1995).

Por outro lado, a literatura traduzida pode ocupar apenas uma posição periférica em relação à literatura central do sistema de chegada, funcionando então como factor de conservadorismo, já que modelado de acordo com normas convencionalmente estabelecidas pela dominância da literatura do S2 a que tem de se sujeitar. Consequentemente, a literatura traduzida não origina qualquer mudança no reportório de chegada e o T2 reflecte normalmente a opção forçada por um critério domesticante, isto é – e mais uma vez evocando o pensamento de Toury –, uma tradução na qual as normas linguísticas e as normas literárias do sistema de chegada são fixadas no decorrer do processo transposição do sistema de partida para o sistema de chegada (1978: 88).

Com efeito, a literatura traduzida, ao assumir um papel conservador, pode ser comparada a uma utopia moldada em torno de um sonho escapista face à realidade, representando uma sociedade diferente ou, no caso da tradução, um sistema diferente, mas não se apresentando como alternativa, como um processo efectivo de mudança. Já a literatura traduzida em contextos inovadores pode ser equiparada ao tipo de utopias que criam modelos alternativos de mudança pela apresentação de um esboço para a acção, ambas exigindo uma posição desafiadora, muitas vezes revolucionária, em relação ao estabelecido, cuja aceitação ou rejeição está sempre dependente das relações que se estabelecem dentro do polissistema de que fazem parte e ao qual as suas obras se destinam. Contudo, qualquer que seja a opção formal do utopista ou do tradutor, ambos dispõem de alternativas que, embora altamente condicionadas por elementos contextuais e extra-textuais de uma ampla rede de relações denominada sistema cultural, lhes permitem responder à insatisfação colectiva que deu origem à utopia ou à necessidade colectiva que subjaz à sua tradução.

O terceiro e mais importante pressuposto enunciado por Yona Friedman prende-se com o leitor. Refere Friedman que para uma utopia ser aceite tem de obter o consentimento do seu público-alvo. Também Davis considera o público importante:

(...) the utopian must begin by visualising his audience. It is his first fiction. To visualise and project a reconstructed society he must visualise an audience with shared values (...). Such shared values are the precondition of appreciating his critique of contemporary society and for accepting the 'perfection' of his utopian ideal. (Davis, 1981: 373)

Do mesmo modo, para ser aceite a tradução tem de obter esse consentimento do público-alvo. Se este era a primeira ficção do utopista, terá de se revelar também a primeira exigência do tradutor, já que vai desempenhar um papel bem mais desafiador do que o utopista. Este tem apenas de lidar com o leitor seu contemporâneo com quem partilha um quadro de referências comum que lhe permite estabelecer elos coerentes de ligação entre a sociedade imaginária e a sociedade real. O tradutor, por seu lado, tem como tarefa mediar uma relação complexa entre A1 e R2 através do T2, sem nunca perder de vista quer o R1, quer o T1. Hermans elucida-nos sobre esta questão:

(...) written translations normally address an audience which is not only linguistically but also temporally and/or geographically removed from that addressed by the source text. (...) translated narrative fiction addresses an implied reader different from that of the source text, since the discourse embedded and required a frame of reference which is shared between sender and receiver to be able to function as vehicles for communication. The various forms of displacement that result from translation threaten this shared frame of reference. (Hermans, 1996: 28)

Este é, talvez, o maior desafio do tradutor: movimentar-se num espaço entre dois paradigmas diferentes,

dois sistemas contingentemente determinados por ideologias, poéticas, modelos, cânones e universos de discurso (Lefevere: 1985), distanciados no espaço e/ou no tempo. Desde Bakhtine que o discurso é considerado basicamente ideológico, isto é, apenas se define em oposição a outro discurso, mas a partir do momento em que se põem em contacto dois discursos diferentes, cruzam-se também identidades culturais cuja especificidade se vê envolvida num processo de esbatimento de fronteiras e hibridização, onde a tradução pode assumir um papel preponderante. Como refere Clem Robyns,

Any discourse (re)produces its own borderlines and thus defines its own specificity with respect to other discourses. This implies that identity is always a dynamic concept, a fragile equilibrium. Translation (in the traditional sense), as an explicit confrontation with 'alien' discourses, is only the most conspicuous instance of the continuous conflicts which characterize the construction of identity (Robyns, 1994: 405).

Esta identidade de que fala Robyns pode, como explica Stuart Hall, ser cada vez menos delimitada e centralizada, através da relação espectacular que se estabelece pelo impacto do olhar do Outro e sobre o Outro, numa espécie de auto-reflexividade reveladora, só permitida por essa contemplação com a alteridade:

The notion that identity has to do with people that look the same, feel the same, call themselves the same, is nonsense. As a process, as a narrative, as a discourse, it is always told from the position of the Other (...) This is the Other that belongs inside one. This is the Other that one can only know from the place from which one stands. This is the self as it is inscribed in the gaze of the Other. (1997: 45)

A tradução, como construção da imagem do Outro e as suas consequências na imagem do eu que se lhe impõem na confrontação com a sua própria identidade, pode deparar-se com atitudes diferentes, reflexo das condicionantes do sistema de chegada, ou seja, pode definir-se como confronto aberto com o Outro ou, em alternativa, pode revelar-se um verdadeiro espaço de negociação, uma forma de relativização de diferenças e construção de novas identidades. No primeiro caso, a presença do Outro é vista como potencial ameaça à identidade do Eu já que, ao introduzir elementos estranhos no discurso, viola necessariamente códigos, normas e convenções do sistema de chegada, cuja manutenção é sinónimo de uma estabilidade identitária desejada (cf. Robyns, 1994). No segundo caso, pelo contrário, a tradução assumirá um papel inovador e primará por modelos estrangeirantes ou de compromisso entre os dois sistemas em contacto, o de partida e o de chegada, e será encarada a partir de uma das seguintes atitudes: transdiscursiva, quando não se opõe radicalmente à introdução de elementos discursivos diferentes, ou defectiva, quando estimula realmente o uso desses mesmos elementos como renovação do discurso de chegada.

Neste jogo complexo de confrontos e negociações, qual é a função do tradutor? É difícil defini-la, sem dúvida, mas Susan Bassnett fá-lo de forma brilhante:

The translator is a being in-between. (...) the translator is a kind of a cultural mediator, a go-between who occupies the traditionally marginalized in-between space between polarities (Bassnett, 1993-4: 176).

Esta definição não pode deixar de nos remeter de imediato para noções muito em voga nos Estudos Culturais, a que os Estudos de Tradução não são alheios, noções como *terceiro espaço* (Bhabha), *zona de contacto* ou *culturas de fronteira* (Pratt). O que é a tradução senão um enunciado situado numa zona de contacto entre dois sistemas linguísticos e culturais diferentes? E não funciona a tradução, como defende Homi Bhabha, como um espaço "in-between", um espaço de interstício onde a articulação das diferenças culturais é possível e que fornece o espaço para a elaboração de estratégias próprias para o início de novos sinais de identidade e de lugares inovadores de colaboração e contestação, no sentido de melhor definir a ideia de sociedade (cf. Bhabha, 1994: 1-2)? De facto, o tradutor, mais do que a definição imutável de identidades, joga com a sua transitoriedade e precariedade, habitando um espaço de fronteira. Tendo em conta que "viver na fronteira é viver em suspensão, num espaço vazio, num tempo entre tempos", a vida num espaço de fronteira surge como a possibilidade de "viver nas margens sem viver uma vida marginal" e como meio de "criatividade social capaz de resistir à arregimentação, à naturalização das rotinas e à homogeneização das diferenças" (Santos, 2000: 322), o que destrona desde logo todo e qualquer argumento de transparência e de invisibilidade do tradutor como critério imperativo numa tradução. Este é o mediador entre o público-alvo, a sua audiência, e o autor do texto de partida e todas as condicionantes que lhe estão subjacentes, assumindo um papel muito mais exigente do que

antes lhe era atribuído. Na verdade, o processo de tradução vive cada vez menos da distinção essencialista entre original e tradução, e cada vez mais do esbatimento e negociação das diferenças entre o sistema de partida e o sistema de chegada. É através de estratégias adoptadas pelo tradutor no texto de chegada que os receptores o vão investir de sentido.

Este papel assumido pelo tradutor é muito diferente do que se espera, por exemplo, do papel do utopista. Este último, apesar de poder ocupar com a sua escrita um espaço “in-between”, de confronto ou negociação entre o real e o desejado, apenas medeia a relação entre o seu mundo contemporâneo e o seu mundo imaginário. De qualquer forma, vive-se hoje uma época em que também as diferenças entre as sociedades reais e desejadas se esbatem e a realização de certas utopias se insinuam assustadoramente, como fica claro na citação de Nicolas Berdiaeff escolhida para introduzir a obra *Brave New World* de Aldous Huxley: “Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois. Et nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissant: Comment éviter leur réalisation définitive?” (Huxley, 1991: xvi).

Assim, e tendo como pano de fundo os pressupostos enunciados por Yona Friedman, podemos estabelecer algum paralelismo entre a teoria das utopias e a da tradução no que se refere às condições necessárias para o seu surgimento, às técnicas utilizadas para alcançar o objectivo do exercício da escrita pretendido e à relação que ambas estabelecem com o público a que se destinam e que investem os textos de um sentido sempre precário e efémero, porque radicado em polissistemas culturais e nas relações contingentes entre os subsistemas que os constituem e lhes conferem consistência e sobrevivência.

2. A tradução de uma utopia acarreta dificuldades acrescidas ao tradutor, já que o confronta duplamente com contingências incontornáveis (do sistema de partida e do sistema de chegada), sujeitando-o à necessidade de permeabilização entre culturas, línguas e público. A tradução revela-se cada vez mais uma actividade a operar numa “zona de fronteira” e o tradutor alguém que se move realmente em espaços “in-between”. E, neste caso, não se trata apenas do espaço que se estabelece entre S1 e S2: o tradutor deve também procurar entender como é que o A1 conseguiu, através de estratégias adoptadas no T1, estabelecer uma cadeia de significados com o R1 que lhe permita alcançar o objectivo a que se propôs e que, como vimos, já envolve na utopia todo um quadro de referências comuns e uma cumplicidade implícita entre autor e leitor. Além disso, o tradutor depara-se com todas as contingências do seu sistema de chegada e com necessidade de fazer chegar à sua audiência, através do T2, toda a rede de relações do S1, sem preterir as do S2 e sempre condicionado por elas. Apanhado no meio de intrincadas redes de relações, poderá o tradutor manter-se invisível?

Uma análise sumária de alguns aspectos da utopia de Aldous Huxley, *Brave New World*, obra profundamente imbuída de referências culturais especificamente relacionadas com determinado contexto espaço-temporal, poderá revelar que a presença do tradutor se manifesta necessariamente no discurso e através dele, basicamente devido à inscrição dos textos numa realidade cultural e à existência do que Hermans chama de “dual audience”:

(...) it is precisely with respect to the cultural embedding of texts, e.g., in the form of historical or topical references and allusions, that the translator's Voice often directly and openly intrudes into the discourse to provide information deemed necessary to safeguard adequate communication with the new audience. As a rule, translations (...) stop short of reorienting the discourse so radically that the orientation to the original Implied Reader disappears altogether. The translated text can therefore be said to address a dual audience, and thus to have a “secondary” Implied Reader superimposed on the original one. This can lead to hybrid situations in which the discourse offers manifestly redundant or inadequate information, or appears attuned to one type of Reader here and another there, showing the translator's presence in and through the discordance (Hermans, 1996: 28-29).

Nas primeiras décadas do século XX, o mundo, socialmente instável e economicamente caótico, busca na ciência, na industrialização, na racionalização extrema, um pólo de reorganização política e social que lhe permita renascer dos escombros da I Grande Guerra Mundial para uma nova sociedade. Em 1908, nos EUA, um acontecimento viria a revolucionar todo o século XX e conduzir às mudanças radicais que, de alguma forma, despoletaram o chamado Movimento Modernista: o lançamento do Modelo T, por Henry Ford. Este momento veio introduzir o sistema de linhas de produção em massa de bens estandardizados que veio a potenciar uma expansão na indústria e um aumento da produtividade nunca vistos. Este sistema, que teve consequências lógicas a nível económico, político e social, também provocou profundas alterações nas concepções artísticas, culturais e filosóficas. É assim que, numa

época entendida como o culminar da Modernidade e dos movimentos modernistas, Aldous Huxley publica o seu *Brave New World* (1932) que tem subjacente este pano de fundo histórico, ironicamente incorporado na concepção de uma sociedade considerada perfeita.

Não é de estranhar que, numa obra imbuída, a nível temático, de todo um conjunto de ideais modernistas fortemente contextualizados, se levantem problemas de tradução quer a nível linguístico quer a nível cultural que, para além de revelarem claramente a presença do tradutor, exigem também do leitor algum conhecimento prévio de determinados aspectos ou uma grande flexibilidade ao nível das estratégias de leitura. Por exemplo, o leitor terá de compreender que, num paralelismo necessário com a convenção do início da era cristã, marcada pelo nascimento de Cristo, 1908 é o ano zero em *Brave New World*. A acção é identificada como decorrendo no ano “A. F. 632”, isto é, no ano de 632 “after Ford”, assumindo Ford o papel de entidade superior venerada no Mundo Novo. Este paralelismo torna-se particularmente incisivo na língua inglesa, prestando-se a um jogo de sonoridades que o autor correntemente promove: “our Ford” em vez de “our Lord” (*BNW*, 1991: 186); “for Ford’s sake” em vez de “for Lord’s sake” (163); ou “his Fordship” em vez de “his Lordship” (25). Na tradução opta-se por uma tentativa de “aportuguesamento” das expressões e, consequentemente, pela inserção do estranho na língua de chegada, do estrangeiramento, mas acaba por se perder o jogo de sonoridades conseguido no original: “Nosso Ford”, “Por amor de Ford” ou “Sua Forderia” (*AMN*, 2001: 101). O leitor da tradução não atribuirá o mesmo simbolismo quer à data quer às expressões usadas sem recorrer a todo o pano de fundo histórico acessível ao leitor original.

É também do nome das personagens que cria que Huxley se socorre para inserir referências temporais e culturais na obra. Estas acabam por inscrever-se de forma ainda mais evidente no contexto histórico que lhe deu origem, conferindo-lhe um significado que, ao mesmo tempo, explicita e critica. Todas estas associações indirectas vêm enriquecer a narrativa com informações históricas e culturais que, a serem interpretadas, revelam muitas das teorias e concepções da época e que estão subjacentes à posição de Aldous Huxley e à mensagem que pretende transmitir com o seu *Brave New World*.³

Confrontado com as dificuldades inerentes ao hiato logicamente criado entre R1 e R2, o tradutor, na tentativa de o colmatar, vê-se na obrigação de contrariar a ideia de invisibilidade e surge, por isso, marcadamente no texto, mantendo no original certos trocadilhos frequentes na obra e fazendo-os acompanhar pela introdução de notas explicativas. A expressão “Charing-T” (*BNW*, 1991: 49), por exemplo, que designa uma espécie de hangar, é explicada numa nota do tradutor como “Trocadilho com a estação londrina de Charing-Cross, referindo a substituição das cruces por TT. (N. do T.)” (*AMN*, 2001: 72), ou ainda a expressão “Big Henry” (*BNW*, 1991: 65), que designa uma torre de relógio e que o tradutor mantém inalterável, explicitando no entanto em nota: “Charge do autor ao Big Ben, o grande relógio da torre do Parlamento em Westminster. Sendo Bem um diminutivo inglês, o autor substituiu-o por Henry Ford (N. do T.)” (*AMN*, 2001: 91).

Além destes trocadilhos, o tradutor depara-se também com problemas acrescidos para traduzir algumas expressões linguísticas a que os habitantes do Novo Mundo foram expostos quando crianças, numa espécie de condicionamento psicológico pavloviano. Funcionando como provérbios, estas manifestações linguísticas oferecem algumas dificuldades e assiste-se muitas vezes àquilo a que Antoine Berman (2000) chama de “empobrecimento qualitativo” do original, já que se têm de encontrar termos que substituam os originais que, neste caso, se revestem de uma riqueza sonora e rimática difícil de transferir linguisticamente, o que se reflecte também a nível semântico. Bastará termos em consideração alguns exemplos: “A gramme in time saves nine” (*BNW*, 2001: 74) / “uma grama é o suficiente para o deixar alegre” (*AMN*, 2001: 101); “Cleanliness is next to fordlines” (1991: 90) / “Limpeza é a aproximação da Fordinidade” (2001: 119); “The more stiches, the less riches” (1991: 99) / “Quanto mais se remenda, pior se fica” (2001: 130).

Mas a voz do tradutor, neste texto, é realmente visível, porque permite, como diz Theo Hermans (1996), salvaguardar uma comunicação adequada com o seu público de chegada. O tradutor assume deliberadamente essa visibilidade numa nota nas páginas iniciais do livro, reconhecendo as dificuldades inerentes à tradução de uma obra intrinsecamente inscrita no contexto cultural e espaço-temporal em que foi concebida. Diz o tradutor:

Esta breve nota não se quer referir em nada às já consabidas dificuldades de tradução. Quer apenas dizer que essas dificuldades foram aqui acrescidas (...) pela necessidade de manter o violento contraste entre a linguagem shakespeariana a que o autor recorre com frequência na segunda parte do livro, e a prosa inglesa moderna. (...) certas correspondências que o autor empregou só poderão ser apreendidas pelo leitor muito versado em Shakespeare, dado o grande número de passagens em que o teatro shakespeariano é referido. Entendeu-se assim dar em nota as obras a que se referem as passagens, para facilitar a compreensão ao leitor interessado. (*AMN*, 2001: 7)

Efectivamente, o texto apresenta, a partir dos capítulos centrais, e focalizadas na voz de uma das personagens principais, John, o Selvagem, muitas alusões a obras de Shakespeare. Estas assumem duas normas diferentes: por um lado, a personagem cita directamente excertos de obras que se destacam pela mancha gráfica no original, assumindo-se claramente como citações (que não são no entanto identificadas); na tradução, estas citações surgem também destacadas e traduzidas, mas as palavras originais e a referência à obra de onde são extraídas são apresentadas em rodapé, numa tentativa de remeter o leitor menos versado em Shakespeare para a peça em questão. Por outro lado, a personagem utiliza muitas alusões veladas a excertos de obras que incorpora no seu discurso como prolongamento das suas próprias palavras. O autor do original presume que o leitor, ao partilhar o seu horizonte de expectativas,⁴ conseguirá identificar essas alusões. Mas o leitor da tradução, isto é o R2, cuja relação com o A1 é estabelecida apenas pelo tradutor, não partilha esse horizonte de expectativas comum e pode facilmente assumir as alusões como o próprio discurso da personagem. Como estratégia, o tradutor opta aqui também por inserir notas de rodapé a identificar a obra, o acto e a cena de onde determinada ideia ou expressão foi retirada. Considere-se, por exemplo, a declaração de amor da personagem John a uma das personagens femininas centrais:

“- Lenina, como eu a admiro, verdadeiro píncaro de adoração, digna de tudo o que de mais precioso há no mundo ... - Ela sorriu-lhe com ternura deliciosa.
- Oh, tão perfeita (ela inclinou-se para ele, os lábios entreabertos), criada tão perfeita e incomparável (...), criada com tudo o que há de melhor em todos os seres... (28)” (AMN, 2001:198)

“(28) Admir’d Miranda!
Indeed, the top of admiration; whorl
What’s dearest in the world...?
You, o you
So perfect and so peerless are created
of every creature’s best,
(Hempstead, III, I.)”⁵

Observe-se ainda a conversa com o Administrador do Mundo Novo sobre os avanços conseguidos na organização da nova sociedade:

“-Livram-se deles. Sim, é bem a vossa maneira de agir. Livrem-se de tudo o que é desagradável, em vez de procurarem acomodar-se. Saber que é mais nobre para a alma sofrer os golpes e as flechas da fortuna adversa ou pegar em armas contra um oceano de desgraças e, fazendo-lhe frente, destruí-las...(49)” (AMN, 2001: 249)

“(49) Whether ‘tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And, by opposing end them...
(Hamlet, III, I.)”

No caso da versão portuguesa de *Brave New World*, o tradutor pode ser visto a assumir realmente o papel de intermediário, operando não só entre duas línguas mas entre dois mundos, duas culturas, dois universos espaço-temporais afastados, cabendo-lhe a difícil tarefa de pairar sobre duas realidades distintas, no tal espaço “in-between”, o espaço de fronteira, onde se tentam conciliar opostos, suspender, esbater ou negociar diferenças, no estabelecimento de relações mais precárias que imutáveis, mais efémeras que definitivas. Partindo da reflexão que foi feita acerca de um possível paralelismo entre a utopia e a tradução, podemos admitir que a viragem em direcção a um paradigma mais cultura lista da análise de ambos os tipos de escrita deu origem a todo um novo horizonte de perspectivas, a toda uma nova rede de relações dependentes de normas contingentemente determinadas por factores extra-literários, que condicionam especialmente a relação autor-leitor. Neste processo, o tradutor e o utopista revelam-se como uma espécie de embaixadores, elos de ligação na complexa teia que se estabelece no universo textual quer da tradução quer da utopia.

*

Os Estudos de Tradução surgem, assim, como uma disciplina independente e autónoma no domínio da Literatura Comparada. Paralelamente a esta disciplina surge também a Estética da Recepção que, a pouco e pouco, transcendeu as suas fronteiras iniciais até chegar a constituir, no momento, uma das correntes de investigação literária de maior difusão.

Nesta era pós-modernista, a fusão destes dois estudos torna-se possível através da investigação comparatista, no âmbito da recepção de uma língua, de um autor, e/ou de uma literatura, numa outra cultura, verificando-se que a tradução é na maioria dos casos responsável pela sua assimilação.

Este trabalho pretendeu demonstrar a complementariedade destas duas disciplinas, aplicando as suas teorias mais recentes que analisa comparativamente *Brave New World*, de Aldous Huxley, com a respectiva tradução (de responsabilidade de Mário Henrique Leiria) em português. Fica, no entanto, em aberto uma questão de suma importância: por que razão existe apenas uma tradução de *Brave New World* em Portugal?

Referências Bibliográficas

Bassnett, Susan (1993-94), "Taking the Cultural Turn in Translation Studies", in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, Edições Cosmos.

Berman, Antoine (2000), "Translation and the Trials of the Foreign", in *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), London & New York, Routledge.

Davis, J. C. (1981), *Utopia and the Ideal Society*, Cambridge, Cambridge University Press.

Dryden, John (1992), "On Translation", in Rainer Schulte/John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. Na Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago and London, University of Chicago Press.

Duarte, João Ferreira (org.) (2001), *A tradução nas Encruzilhadas da Cultura*, Lisboa, Edições Cosmos.

Even-Zohar, Itamar (1990), "Polysystem Theory", in *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, number 1.

Friedman, Yona (1978), *Utopias Realizáveis*, Lisboa, Socicultur.

Hall, Stuart (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications and The Open University.

Hermans, Theo (1996), "The Translator's Voice in Translated Narrative", in *Target 8.1*, Amsterdam, John Benjamins B. V.

Huxley, Aldous (1991), *Brave New World*, London, Longman.

----- (2001), *Admirável Mundo Novo*, trad. Mário Henrique Leiria, Lisboa, Livros do Brasil.

Jauss, Hans Robert (1993), *A Literatura como Provocação*, Lisboa, Vega.

Lambert, José / Van Gorp, Hendrik (1985), "On Describing Translations", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London and Sydney, Croom Helm.

Lefevere, André (1985), "Why waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an alternative Paradigm", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London and Sydney, Croom Helm.

Pratt, Mary-Louise (1992), *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*, London and New York, Routledge.

Robyns, Clem (1994), "Translation and Discursive Identity", in *Poetics Today*, 15/3.

Schleiermacher, Friedrich (1992), "From 'On the different methods of translation'", in Rainer Schulte/John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. Na Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago and London, University of Chicago Press.

Toury, Gideon (1978), "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", in Holmes, James *et al.* (eds.), *Literature and Translation*, Leuven, ACCO.

Venuti, Lawrence (1995), "Invisibility", in *The Translator's Invisibility*, London and New York, Routledge.

¹ Segundo José Lambert e Hendrik van Gorp (1985: 42-3), esta terminologia, que contém os parâmetros básicos do fenómeno translacional nos sistemas literários das culturas de partida e de chegada, significa: A1 = autor do texto de partida/original; T1 = texto original; R1 = leitor do texto original; A2 = tradutor; T2 = tradução do texto original ou texto de chegada; R2 = leitor da tradução.

² Segundo os autores, S1 refere-se ao sistema literário da cultura de partida e S2 refere-se ao sistema literário da cultura de chegada.

³ Só para citar alguns exemplos: *Polly Trotsky*, referência clara a Leon Trotsky (1879-1940), personalidade determinante na revolução russa, ao lado de Lenine; *Benito Hoover*, Benito remete-nos para o ditador italiano Benito Mussolini (1883-1945) e Hoover para o 31.º Presidente dos Estados Unidos, Herbert Clark Hoover, em funções de 1929 a 1933; *Bernard Marx*, referência clara a Karl Marx (1818-1883). Na cultura de chegada, mais uma vez, estas associações implícitas podem não ser, desde logo, estabelecidas pelo leitor, afastado temporal, espacial e ideologicamente da época do autor.

⁴ Em *A Literatura como Provocação*, Hans Robert Jauss define: "o horizonte de expectativa de uma obra permite determinar o seu carácter artístico, em função da natureza e do grau do seu efeito sobre um dado público. Se designarmos como distância estética entre horizonte de expectativa pré-existente e o aparecimento de uma nova obra cuja recepção pode provocar uma «mudança de horizonte», indo ao encontro de experiências familiares, ou fazendo com que outras experiências, expressas pela primeira vez, acedam à consciência, esta distância estética, inserida no espectro das reacções do público e dos juízos da crítica (sucesso imediato, rejeição ou escândalo; aprovação dos indivíduos isolados, compreensão progressiva ou retardada), pode tornar-se historicamente objectivada". (Jauss, 1993: 71)

⁵ As notas de referência shakespeariana introduzidas pelo tradutor fazem com que a tradução se torne um texto outro, pois assinala as "pegadas" que Huxley escondeu ao não fazer referência a Shakespeare no original.