

A TRADUÇÃO COMO COMUNHÃO ESPIRITUAL*

Yasuko Murata**

RESUMO: Este estudo esclarece em primeiro lugar duas atitudes contrastantes em literatura e, em seguida, interpreta o significado do próprio ato de traduzir com um sentido paradoxal da história como uma idéia central e, ao final, demonstra alguns casos de di-

ficuldades reais encontradas pela autora deste estudo no processo de uma tradução.

UNITERMOS: Liberdade; História; Comunidade Espiritual; Tradução.

Yehuda Amichai, um dos principais poetas israelenses, disse: “*O poema deveria ser robusto o suficiente para falar através ou apesar de uma tradução, assim como a Bíblia sobrevive a várias traduções*” (Halter, 1994). Essa é uma declaração feita por um poeta que possui confiança total no que escreve e as poesias de Amichai, de fato, sobrevivem a várias traduções, até mesmo retraduições de versões inglesas. Como é freqüente em Amichai, ele não elabora o que quer dizer por “robusto”, mas o sentido é claro. O poder das emoções e idéias expressas no original sobrevive, mesmo que técnicas elaboradas sejam perdidas ou diminuídas através da tradução. Contudo, isso não dará a entender o papel insignificante da tradução. Se

esse fosse o fato, nós, tradutores, não precisaríamos sofrer o que passamos.

O texto original, de fato, perde algo na tradução, independentemente da qualidade da tradução. É inevitável. Deixem-me citar um outro comentário de Amichai que, quando perguntado se sua poesia perde algo nas traduções, respondeu: “*Sim, claro, mas perdemos coisas todo tempo. Perdemos peso, mas isso pode ser algo bom*”¹ Com seu modo típico de explicar as coisas no dia-a-dia, através de exemplos concretos com um toque de humor, sua observação atinge um ponto vital. Descartando elementos decorativos desnecessários, pode-se tornar os poemas melhores. Possam nossas traduções funcionar desse modo o tempo todo.

* Traduzido do original inglês por Nancy Rozenchan e Alexandre Daniel da Silva Feldman.

** Universidade de Toho no Japão.

¹ De uma entrevista feita por Edgar Reichman publicada pela *UNESCO Courier* em outubro de 1994.

Quando duas línguas envolvidas são tão diferentes como o hebraico e o japonês, o ato de traduzir se torna ainda mais difícil. Os problemas que surgem no processo da tradução não são apenas aqueles relativos a como transportar uma língua para a outra, mas também como transportar uma cultura para a outra, uma cultura completamente diferente. E, às vezes, não se pode fazer essa última, simplesmente porque a distância entre as duas culturas é tão enorme. Então, o tradutor confronta-se com um verdadeiro apuro. Haverá discussões detalhadas sobre esse ponto mais adiante.

NÍVEL DE LIBERDADE

O assunto aqui é uma questão boa e antiga: quanta liberdade é permitida aos tradutores em seus trabalhos?

Como esperado, um debate ativo aconteceu sobre esse tema na Conferência Internacional para Tradutores de Literatura Hebraica, ocorrido em Jerusalém, em 1994. Hillel Halkin, um conceituado tradutor de literatura hebraica para o inglês, deixou clara sua posição ao afirmar que os tradutores têm absoluta liberdade em seu trabalho e que o texto traduzido é algo diferente e independente do original. Ele até mesmo toma uma decisão séria de, se necessário, eliminar algumas linhas do texto original.

A essa observação muito provocativa, Gabriella Avigur-Rotem, uma romancista israelense, reagiu com muito vigor. Ela disse: "*Como uma escritora, senti que sou um schnitzel, um bife à milanesa, que você serviria e eu não quero ser temperada por você ou frita por você*" (Halter).

Esse é um caso que ilustra abertamente nesse ponto o nosso assunto.

Halkin, enfrentando várias responsabilidades conflitantes como tradutor (para o autor, para o

leitor e para o texto traduzido, etc.), pensa que sua máxima é tornar o texto traduzido legível e natural. A ilegibilidade, diz ele, é a maior traição a um autor. No caso das obras de autores falecidos, a atitude de Halkin poderia ser aceita, desde que os autores originais não estejam aqui para argumentar. Entretanto, sempre há autores, falecidos ou vivos, como Avigur-Rotem, que se recusam a ser "fritos" por tradutores. Para eles, a atitude de Halkin é um crime.

Gostaria de citar, como exemplo, uma passagem de duas traduções inglesas diferentes de S. Y. Agnon, para mostrar como elas podem ser diversas.

A primeira é a tradução de Hillel Halkin.

"The rain fell noiselessly. Through a curtain of mist so thick that he could not see his own self the image of Blume appeared as brightly before him as it had on the day she had stroked his head in her room after walking out and returning. Hirshl ressed his head on the latch of the gate and began to cry".²
(Agnon, 1985)

A segunda é a versão de Robert Alter.

"Silently, silently the rain fell. A veil is cast over all the world, and you don't even see yourself. But Blume's image rises up before you as on the day she stroked your head when you entered her room and she fled and came back. Hirshl ressed his head on

2 "A chuva caiu sem nenhum barulho. Através de uma cortina de névoa tão espessa em que ele não podia ver a si próprio, a imagem de Blume apareceu de modo tão brilhante diante dele quanto no dia em que ela acariciou sua cabeça em seu quarto após sair e retornar. Hirshl descansou sua cabeça sobre o trinco do portão e começou a chorar". (Agnon, 1985)

the handles of the bolt and began to weep".³ (Alter, 1994)

A versão de Alter é "uma tradução muito mais literal" em oposição à "versão idiomática e fluente de Hillel Halkin que, em sua liberdade frente ao original, substitui uma dicção literária norte-americana moderna pela estilização sagaz de Agnon". (Alter, 1994)

O que Alter está tentando fazer aqui é capturar e reter tanto quanto possível o estilo e humor original nos quais ele elabora seu livro e que não é necessário repetir (Alter, 1994). Todavia, gostaria apenas de chamar a atenção para a primeira linha dessa passagem, assim poderemos ver o quanto Alter é bem-sucedido ao transmitir a essência do original. A sentença hebraica original, "*d'mumim d'mumim yardu hag'shamim*", com a repetição da mesma palavra que também produz um belo efeito onomatopáico, é recriada na versão de Alter num nível máximo que a tradução pode conservar. Isto prova que a tradução literal, em alguns casos, supera obviamente a tradução idiomática e fluente.

Sem dúvida alguma, Halkin possui mais liberdade do que Alter, ele exercita sua força sobre o texto original e quase cria um texto novo, mais do que o traduz, como ele mesmo declarou fazer. Alter, por outro lado, está tentando ser fiel ao original, o que alguns chamariam talvez de escravidão ao texto original. Mas será isso mesmo? A questão, em meu ponto de vis-

ta, não reside na diferença de níveis de liberdade exercidos pelos dois tradutores, mas na diferença dos níveis em que eles trabalham.

TRADUÇÃO COMO COMUNHÃO ESPIRITUAL

Observando o ato de traduzir de um ângulo um pouco diferente ou, melhor ainda, de um nível diferente, poder-se-ia dizer que "*tudo é uma tradução daquilo que vem antes*". Yehuda Amichai escreve em um de seus poemas:

*Todas as gerações anteriores a mim comigo
Pouco a pouco então, surgirei aqui em Jerusalém
de uma vez, como uma casa de orações ou filantropia
Que exige. Meu nome é o nome de meus
contribuintes.
Que exige. (Amichai, 1994)*

Na conferência de tradutores mencionada anteriormente, Amichai disse praticamente a mesma coisa que esse poema: os seres humanos "*são um tipo de tradução genética e biológica das gerações que os precederam. De um modo cultural, tudo que fazemos é baseado no que foi feito antes de nós, assim traduzimos aquela herança para o nosso uso geral cultural presente*". (Alter)

Somos todos parte de uma corrente de atividades humanas, não importando com que força reclamemos nossa individualidade e criatividade. Perceber esse fato é tão consolador quanto desencorajador: consolador porque sabemos que não estamos sozinhos e não somos os primeiros a experimentar qualquer experiência; e desencorajador porque nos sentimos pequenos e fúteis ao repetir o que foi feito antes de nós.

É, entretanto, quando nos identificamos como herdeiros da tradição, que nos confrontamos

3 "Silenciosamente, silenciosamente a chuva caiu. Um véu é lançado sobre o mundo todo e a pessoa nem mesmo se vê. Mas a imagem de Blume ergue-se diante de você como no dia em que ela acariciou sua cabeça quando você entrou no quarto dela e ela fugiu e voltou. Hirshl descansou sua cabeça sobre as maçanetas do ferrolho e entregou-se ao pranto". (Alter, 1994)

com aqueles sentimentos, ou seja, os sentimentos de consolo e futilidade fundem-se em um, para renascer como uma atitude consciente de participação numa continuidade vasta das atividades humanas – história e tradição.

A consciência acurada de fazer parte e de criar a história, portanto mantendo a tradição, não surge de uma atitude conservadora cômoda de “fazer apenas o que nossos pais e avós fizeram”. Isto seria mera repetição cega. Tal atitude é obrigatoriamente estagnada e sem vida. Quando, por outro lado, existe um sentido de história, que é “um sentido de eternidade, bem como o sentido temporal e o de eternidade e o temporal juntos”, como T. S. Eliot escreve em seu famoso ensaio, “A tradição e o talento individual”, a estagnação sem vida, na prática, é impossível (Eliot, 1972). Ela é impossível porque esse sentido paradoxal extremo da história compele a estar alerta, no sentido de que ninguém tem a permissão de descansar em apenas uma zona temporal, a saber, tanto no passado quanto no presente.

Alguém é compelido a alterar, falando desse modo do passado ao presente e deste ao passado. Tal oscilação, sem dúvida, é muito desconfortável, de fato ela nunca permite a alguém estar assentado de modo feliz em um único estado. Ela também exige a consciência de cada gesto que alguém está tomando de modo consciente e subconsciente. Manter esse cuidado em tal instabilidade é necessário se alguém quer ter esse sentido extraordinário de história. É um sentido que transcende o tempo, mas permanece simultaneamente dentro dele; esse último fator é importante para o reconhecimento completo do “aqui” e do “agora”, sem o qual é improvável para nós termos qualquer perspectiva de história.

Aqui percebemos que um outro paradoxo está atuando. Quando um escritor atinge tal

sentido histórico, Eliot diz em continuação, ele se torna mais acentuadamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. Em outras palavras, com o intuito de reconhecer completamente a posição de alguém e a situação presente, esse sentido histórico é indispensável. É, de fato, um paradoxo e um *tour de force* máximos possuir um tal sentido da história.

Esse paradoxo é visto claramente em artes tradicionais em quase todos os países. O Japão não é exceção: em artes tradicionais, tais como o Teatro Kabuki ou No, citando apenas duas, o domínio das técnicas tradicionais e estilos através de longos e dolorosos treinamentos é um dever e é essencial. Um artista é apenas uma mera engrenagem em uma imensa máquina, conhecida por tradição, e essa engrenagem tem de ser formada e lubrificada com o maior cuidado, fazendo assim com que ela trabalhe bem na máquina. O treino é tão radical que não há absolutamente nenhum lugar para uma personalidade individual se afirmar. Entretanto, apenas quando a individualidade do artista parece estar totalmente aniquilada, algo extraordinário ocorre. Quando um artista se torna consciente do que ele está passando, ou seja, o que ele está assimilando ao seguir os caminhos do passado, a individualidade reprimida, inativa por um longo período, começa a brotar. Esse milagre acontece, desnecessário dizer, apenas quando o artista tem consciência total do que faz. Conseqüentemente, as palavras de Eliot: “(A Tradição) não pode ser herdada e, se você a quiser, terá de obtê-la com muito trabalho”. (Eliot, 1972)

Sendo assim, a tradição pode ser chamada de um ato de transferência. Ela tem de transferir coisas do passado para o contexto presente; tem de recriar o passado no presente. Embora o que é transferido seja aparentemente mera

repetição das coisas do passado, é uma verdade de qualquer modo. A recriação de coisas do passado no contexto presente, se executada com um sentido agudo de história e de tradição, dificilmente pode ser mera repetição. Sempre há diferenças sutis em relação ao original. Poder-se-ia dizer que é repetição com diferenças. Quando Kierkegaard escreve, "*o que é recordado... é repetido para trás, enquanto a repetição genuína é recordada para frente*", a palavra repetição adquire um significado de uma superfície maior (Kierkegaard, 1983). O que Kierkegaard tenta expressar por "*repetição genuína*" é exatamente repetição com diferenças, em minhas palavras.

O ato de transferir, em outras palavras, repetir com diferenças sutis, sempre envolve uma distância tanto no tempo quanto no espaço, ou ambos. É um ato de atravessar essa distância. Ao atravessar, um artista, por um lado, transcende o tempo e permanece em algum lugar entre os pólos dos dois tempos ou sobre eles, mas, por outro lado, ele está formando uma ponte ali sobre a rachadura. Tais atitudes duplas, ocorrendo simultaneamente, necessitam de um estado contínuo de tensão psicológica. É uma tensão que faz com que o artista se sinta quase que cortado em duas partes. Aqueles que possuem resistência espiritual suficiente para sustentar essa tensão são capazes de realizar a travessia.

Isso, então, nos leva de volta à discussão da tradução. O ato de traduzir é transferir o texto de uma língua para outra, cruzando uma distância no tempo e no espaço. Se a transferência é vertical, significando uma travessia sobre um abismo de tempo, ou horizontal, significando uma travessia de espaço, o centro da ação é o mesmo. Atravessar um abismo vasto requer coragem. A tradução é um campo de batalha, especialmente no nível prático, o que deve demonstrar mais adiante. Ela é, entretanto, ao

mesmo tempo um relacionamento recíproco multiassentado entre o texto original (autor/poeta) e o tradutor.⁴ Há, nesse relacionamento, até mesmo um contato de comunhão, se eu puder utilizar um termo religioso, embora este não deva ser entendido como um estado de total devoção destituído de uma faculdade crítica por parte do tradutor. Se, deve-se enfatizar, esse duplo modo de inter-relacionamento não existe, tanto o texto original quanto o traduzido sofrem.

Eles sofrem porque o tradutor, em tal caso, não está atuando de modo consciente em uma comunhão criada pelo texto original (autor/poeta) e o tradutor.

Em uma comunhão espiritual que unifica o texto original (autor/poeta) e o tradutor, o tradutor esforça-se para se aproximar o máximo possível do original apesar da (ou talvez por causa da) distância entre eles. A obra do tradutor, de fato, é dupla: antes de tudo, o tradutor é um leitor ativo da obra original e, em segundo lugar, ele é um recriador em outra língua que não a original em resposta ao estímulo e inspiração despertada por ela. A primeira envolve leitura crítica do texto e uma apreciação profunda, que é provavelmente chamada de leitura criativa. Essa leitura criativa, entenda-se, não implica que o leitor tenha o poder decisivo e que quase recrie um novo texto através de sua interpretação do original. Ao contrário, deve sempre haver o máximo de fidelidade possível com o texto original e o autor/poeta por trás dele. É desnecessário dizer que essa fidelidade

4 A autora deste artigo está certamente ciente de que existe uma teoria literária que defende a absoluta independência entre o autor e seu texto. Entretanto, essa não é a posição assumida pela autora. Daqui a a justaposição do texto e do autor/poeta. Embora essa justaposição necessite um pouco mais de elaboração, ela é omitida a partir de agora pelo fato que se distanciaria do tema abordado.

não é cega e sim que permite uma reciprocidade saudável entre o texto original (autor/poeta) e o tradutor. A menos que a reciprocidade atue nos níveis espiritual e intelectual, o que chamo de comunhão entre o texto original (autor/poeta) e o tradutor é apenas possível.

Uma americana, estudiosa da cultura japonesa, que leciona literatura japonesa em uma universidade japonesa e que também é uma poeta e uma renomada tradutora de literatura japonesa para o inglês, uma vez escreveu que quando pela primeira vez aprendeu, como estudante de graduação nos Estados Unidos, sobre Honkadori (adaptação elaborada de um poema famoso geralmente antigo, uma técnica poética usada nos poemas japoneses tradicionais Waka ou Haiku), foi atingida por uma comunhão de vozes envolvendo poetas de muitos séculos atrás.⁵ Ela ficou profundamente impressionada pelo fato de que um poema mais novo é um tipo de resposta ao poema original antigo (Honka) e o leitor, assim, testemunha o diálogo milagroso ocorrido, transcendendo o vão de muitos séculos. Honkadori não é uma tradução, mas encontra seu espírito central bastante similar àquele do ato de tradução.

O relacionamento ideal entre o texto original (autor/poeta) e o tradutor, em meu ponto de vista, é uma comunhão nesse sentido. E a comunhão consiste de diálogos entre os dois. Um diálogo, por definição, ocorre entre duas entidades diferentes, o que implica, em princípio, o reconhecimento do Outro. Ainda assim, um tradutor tenta conseguir chegar, tanto quanto possível, o mais próximo do original; mas, de fato, é impossível tornar-se idêntico ao original. Um pré-requisito para o reconhecimento do Outro

é a distância que compele um deles a ser solitário. Como resultado, por mas que esse diálogo possa ser conduzido de modo ágil e profundo, a decisão final, como a de qual palavra e estilo escolher, pertence ao tradutor, exceto no caso de colaboração entre os dois. Um tradutor, no caso, tem de dar um salto mortal. Como mencionado, ai de nós, não há nenhum Deus para julgar qual salto é certo ou errado.

AGONIA DE UM TRADUTOR

O romancista israelense Amós Oz certa vez exigiu que a frase hebraica '*kos te*' fosse traduzida literalmente como "*um copo de chá*" preferivelmente à expressão idiomática "*uma xícara de chá*" (Cohen, 1990).

Embora esse episódio pareça insignificante, ele de fato revela um aspecto bastante importante da tradução. Por que "*um copo de chá*" ao invés de "*uma xícara de chá*"? Quando se vê a frase "*uma xícara de chá*", a primeira associação em nossa mente é uma cena na Inglaterra, talvez um casal de velhos ou um grupo de senhoras tomando seu chá da tarde com biscoitos e bolinhos. Essa é uma associação que vem à tona automaticamente na mente do leitor, particularmente na Inglaterra. Uma associação dessas, Oz está atento e tentando apontar, é um perigo – um perigo que um texto traduzido estrague toda a atmosfera e espírito da obra original.

Um universo que é invocado por uma expressão "*uma xícara de chá*" é decididamente diferente do que o autor Oz quis expressar em "*um copo de chá*". Ele insistiu em manter "*um copo*" porque um país onde as pessoas bebem chá em copos, não em xícaras, tem sua própria cultura nutrida em sua história, costumes, características geográficas e climáticas. E essa cultura certamente forma uma base para obras

5 Ooka Makoto, um poeta e crítico japonês, cita um artigo de Janine Beichman e refere-se às suas idéias no livro intitulado *The poet Sugawara-no Michizane*, Tokyo, Iwannami Publishing House, 1989.

literárias. Daí a recusa determinada de Oz de traduzir “um copo de chá” por “uma xícara de chá”, apesar do fato de que “um copo de chá” pareça irregular ao leitor de língua inglesa. Oz, com efeito, escolheu uma tradução literal sacrificando um som suave e natural do texto traduzido, que é, apenas para lembrar, a atitude descartada por Hillel Halkin como a mencionada no início desse artigo.

No processo real de tradução, a tomada de decisão é sempre forçada. Essa não é uma tarefa fácil, desde que existem casos em que simplesmente não se encontram respostas, não obstante o tempo e o empenho despendidos.

Aqui estão alguns exemplos de minha experiência de traduzir *Kufsah shehorah – Caixa Preta*, de Amós Oz para o japonês.⁶

Como um exemplo simbólico de um choque de duas línguas, gostaria de chamar a atenção para apenas uma palavra hebraica em *Caixa Preta*: *im'chem*. Essa pequena palavra me deu uma considerável dor de cabeça e finalmente me derrotou.

Uma protagonista feminina desse romance assinou sua última carta ao seu marido atual com essa palavra. A palavra *im'chem*, não possuindo nenhuma palavra equivalente em inglês, pode ser traduzida como “sua mãe”, mas isso não é de modo algum preciso. Esse “sua”, em hebraico, é um pronome possessivo no plural, masculino (ou gênero misto). O significado desse é totalmente perdido no equivalente inglês “sua mãe” porque em inglês “sua” (your) é ambíguo em termos de gênero e número. Essa palavra, no resultado final, significa que (a) “eu sou sua (do marido) mãe”, (b) “eu sou sua (dos dois homens, seu marido anterior e o atual) mãe”, (c) “eu sou sua (de toda humanidade

na terra) mãe”, (d) “eu sou sua (de toda raça humana combatente no universo) mãe”, revelando de um modo sutil um aspecto megalomaniaco ou fantástico dessa mulher que aparece para personificar a Grande Mãe arquetípica.

Nicholas de Lange, que traduziu a maioria dos livros de Oz para o inglês e pelo qual o próprio Oz demonstrou uma grande confiança e admiração, resolveu esse problema nesse caso ao traduzir essa palavra para “Mãe” com a letra M maiúscula, conotando de modo inteligente significados duplos e triplos escondidos por trás dessa palavra, bem como uma das personalidades poliédricas dessa mulher.

Minha tradução dessa palavra para o japonês defrontou-se com o mesmo problema. A língua japonesa não tem gênero e nem ao menos possui as formas singular e plural em um sentido estrito. Transportar tal significância simbólica e complexa da palavra *im'chem* nesse contexto estava fora de questão; com certeza poder-se-ia explicar o significado todo em algumas sentenças, mas o que era solicitado de mim era substituir essa palavra por apenas uma única palavra japonesa, ou algumas palavras no máximo, que carregassem o significado todo. Manter o efeito audacioso da palavra hebraica original era uma exigência, em parte porque era uma assinatura, que é normalmente apenas um nome, e também porque um elemento tipicamente pretensioso, bem como misterioso, do estilo da mulher não deveria nunca ser perdido.

Minha resposta foi algo similar à versão inglesa, mas muito inferior devido à característica natural da língua japonesa. Conseqüentemente, a significância simbólica da assinatura dessa protagonista foi parcial, se não completamente, perdida para minha grande agonia e insatisfação. Sentimo-nos, em tais casos, fracos e inúteis, apesar do fato de que essa falha não é exclusivamente causada por nossa incompetên-

6 A tradução japonesa de *Kufsah Shehorah* foi publicada no Japão por Chikuma Shobo Publishing, em março de 1994.

cia. Isto é, talvez, um caso típico quando o tradutor sente seu fado – um destino de se achar numa armadilha entre duas línguas e conseqüentemente duas culturas de onde não há saída.

O próximo exemplo é o caso do choque de duas culturas. Ele envolve a tradução de uma passagem da Bíblia citada por uma das personagens em *Caixa Preta*. A tradução inglesa da passagem é quase fiel à original: “*Será Efraim para mim um filho tão querido, uma criança de tal forma preferida, que cada vez que falo nele, quero ainda lembrar-me dele? É por isso que minhas entranhas se comovem por ele*” (Jeremias, cap. 31, versículo 20, negrito meus). Embora eu esteja ciente de que traduções oficiais da Bíblia levantem debates furiosos em qualquer país, apenas gostaria de abordar essa passagem como um exemplo. A tradução japonesa para essas palavras grifadas não me convenceu porque as palavras traduzidas são totalmente desprovidas das características importantes e do modo tipicamente forte de expressar emoções humanas no ambiente cultural onde a Bíblia, significando aqui o Velho Testamento, foi escrita.

Se “*minhas entranhas*” (“*meai*”, que em hebraico significa literalmente intestino) foi traduzido como “*minha mente*” (em inglês), ela sem dúvida perde o aspecto físico, o realismo duro, que é uma característica essencial do estilo da Bíblia. Essa perda enfraquece de modo sério o efeito dessa citação pela personagem nesse ponto, se eu fosse usar aqui a tradução oficial da Bíblia japonesa. A personagem se preocupa, ou finge se preocupar com seu filho adotivo, expressando seu sentimento citando essa passagem. Suas preocupações são tão ferozes que ela sente, como se seus intestinos estivessem retorcidos.

Aqui surge aquele dilema comum do tradutor: deveria o original ser respeitado ou deveria

ser “neutralizado” ou “localizado” para assim fazê-lo soar mais natural, de acordo com a natureza da língua traduzida em suas colocações culturais.

Minha decisão, nesse caso e na maioria dos casos, é a primeira. Excessiva localização, sacrificando as características do texto original e valorizando a legibilidade bem como a naturalidade do texto traduzido, arruina a coisa toda. O intestino retorcido, aspecto brutalmente forte e grosseiro da língua hebraica é, até onde posso ver, o centro em volta do qual as personagens e histórias são formadas. Se se omite ou ignora esse fato, o resultado será algo como uma criatura recheada, sem carne, sangue, cheiro, vozes, sem o som da respiração e das batidas do coração – tudo isto comprometendo não a vida da obra literária. Esforços para conservá-los o quanto for possível, acredito, são o modo de não trair o autor.

E quanto à legibilidade do texto traduzido? Essa é novamente uma questão para a qual nós dificilmente podemos esperar uma resposta simples e objetiva. A responsabilidade principal do tradutor, sem nenhuma dúvida, é tornar o texto traduzido legível de modo amplo, para que não se pareça com uma tradução. Isso, entretanto, não significa que o tradutor possui tanta margem para ação para eliminar algumas linhas do texto original como fez Hillel Halkin. O processo de tradução é um campo de batalha de duas culturas em choque: quanto mais as culturas estiverem distantes, mais feroz é a batalha. Quando se tenta ao máximo permanecer fiel ao original, sacrifica-se a legibilidade do texto traduzido, obrigando a sacrificar a qualidade essencial do original. Devo admitir que não há nenhuma resposta pronta para essa questão.

Não importa quão científica e sistematicamente uma análise possa ser conduzida no processo da criação artística, o tempo nunca che-

ga e nunca deveria chegar quando todas as obras complexas das emoções humanas e faculdades criativas são inteiramente expostas e explicadas.

O mesmo se aplica ao processo da tradução. No resultado final, se a tradução é boa ou não depende somente do sentido de equilíbrio do tradutor. Os tradutores que caem em armadilhas entre duas línguas e duas culturas são, sem dúvida, obrigados a enfrentar os mesmos problemas novamente em cada livro com o qual lidarão. Dessa forma, cada vez que passarmos

através dessa batalha com uma consciência acentuada, sem cair no hábito do tratamento mecânico dos problemas, teremos uma chance de realizar um bom trabalho.

Devemos, entretanto, ter em mente que a tradução é possível em uma comunhão espiritual entre o texto original (autor/poeta) e o tradutor. A comunicação é, nesse sentido, algumas vezes tensa e algumas vezes sublime, nunca estática. Todo momento é um campo de teste para o tradutor. Todo instante pode ser tanto uma agonia quanto um êxtase.

BIBLIOGRAFIA

- AGNON, S. Y. (1985) *Simple Story*. Tradução de Hillel Halkin. Nova York, Schocken Books, p. 148.
- ALTER, R. (1994) *Hebrew & Modernity*, Bloomington e Indianapolis. Indiana University Press, p. 13.
- AMICHAÏ, Y. (1994) *All The Generation Before Me de Now In The Din Before The Silence (1963-68)*. Tradução de Benjamin e Barbara Harshav. Incluído em Yehuda Amichai, *A Life of Poetry 1948-1994*. Nova York, Harper Collins Publishers.
- COHEN, J. (1990) *Voices of Israel*. Nova York, State Univ. of New York, p. 189.
- ELIOT T. S. (1972). *Selected Essays*. Londres, Faber and Faber, p. 14.
- HALTER, Aloma (12/01/1994) *In the beginning there was the (Hebrew) word*. In: *The Jerusalem Post*.
- KIERKEGAARD, S. (1983) *Fear and Trembling/Repetition*. In: *Kierkegaard writings V.*. Nova Jersey, Princeton Univ. Press, p. 131.

