

TRADUZIR THOMAS PYNCHON

PAULO HENRIQUES BRITTO

Quando, em 2000, a Companhia das Letras me incumbiu de traduzir o novo romance de Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, minha reação foi um misto de entusiasmo e trepidação. Até então, o maior desafio em toda a minha carreira profissional fora a tradução da obra-prima de Pynchon, *Gravity's rainbow*, romance experimental que apresentava (pensava eu na época) todos os tipos de dificuldade que um tradutor literário poderia imaginar. Após a perplexidade dos primeiros capítulos, eu me deixara envolver pelo fascínio verbal dessa obra única, e finda a empreitada, onze meses depois do início, já havia me transformado num admirador de Pynchon. Assim, a idéia de voltar a mergulhar no universo fantástico desse autor era estimulante. Ao mesmo tempo, porém, sentia-me um tanto apreensivo com relação a *Mason & Dixon*.

O livro conta a história de Charles Mason e Jeremiah Dixon, dois cientistas ingleses, versados em astronomia e agrimensura, que na década de 1760 traçaram a chamada “linha Mason-Dixon”, a divisa entre os futuros estados de Maryland e Pensilvânia. Muitos anos depois, a linha seria usada metaforicamente para designar a separação entre o Norte industrial e o Sul agrícola e escravista, que terminaram por entrar em choque na Guerra de Secessão. Como em todos os seus romances, Pynchon mobiliza um número imenso de personagens, uns baseados em figuras históricas, outros puramente fictícios, e entremeia à narrativa central histórias secundárias, muitas delas fabulosas, com animais falantes e mecanismos que ganham vida, além de inúmeras canções e poemetos. Porém há um problema adicional: toda a longuíssima narrativa é redigida num pastiche de inglês do século XVIII. Assim, além de todas as referências obscuras, trocadilhos infames, termos técnicos, sotaques e coloquialismos encontrados no *Arco-íris da gravidade*, seria necessário agora enfrentar um novo obstáculo. Na tradução do livro anterior, eu recebera ajuda do próprio Pynchon, que respondia regularmente minhas longas listas de perguntas com explicações extremamente detalhadas (e muitas

vezes bem-humoradas). A Companhia das Letras garantiu-me que o autor estava disposto a retomar a correspondência comigo a fim de esclarecer todas as dúvidas que surgissem no decorrer do trabalho, o que de fato ele fez com a mesma boa vontade e presteza de antes. Mas a linguagem de *Mason & Dixon* era uma dificuldade que eu teria de resolver sem a ajuda do autor.

A questão não era tanto compreender o falso inglês setecentista de Pynchon (evitado de anacronismos propositais, porém mantendo um sabor que eu conhecia de Sterne e Fielding), até porque não há problema de vocabulário que não seja resolvido pelo *New Oxford Dictionary*. O problema estava na língua-meta, meu idioma nativo: o português. Para recriar a prosa portuguesa do século XVIII, era necessário ter um mínimo de familiaridade com ela. Ora, minha formação literária em português é um tanto assimétrica: embora meu conhecimento de poesia brasileira e portuguesa das diferentes épocas seja razoável, em matéria de prosa meu forte sempre foi a literatura brasileira dos séculos XIX e XX; e nem mesmo fazendo um esforço de memória me ocorria ter lido uma única obra em prosa em português setecentista. Recorri à maior autoridade brasileira em literatura portuguesa, a professora Cleonice Berardinelli, minha colega de trabalho na PUC-Rio, e confessei-lhe minha absoluta ignorância nessa área. D^a Cleonice indicou-me alguns textos que eu poderia encontrar na biblioteca da universidade, mas advertiu-me que o século XVIII não era dos períodos mais férteis para a prosa portuguesa. De fato, encontrei na biblioteca um alentado tratado de filosofia, algumas obras sobre navegação e pouca coisa mais; passei algumas tardes sonolentas folheando essas páginas nada apaixonantes, anotando num caderno palavras, expressões, peculiaridades sintáticas e outras marcas que eu poderia utilizar em minha tradução.

A questão mais importante levantada pela linguagem era precisamente a da escolha das marcas arcaizantes. Elas não deveriam ser de tal grau de complexidade que tornassem penosa a leitura do livro para um leitor medianamente culto, pois o original está longe de ser inacessível ao leitor médio, porém deveriam ser abundantes e conspícuas o bastante para causar um certo estranhamento e manter a ficção de que se trata de um texto de época. Naturalmente, o uso das convenções ortográficas setecentistas nem sequer foi cogitado. Isso porque ao contrário do inglês, que jamais sofreu uma reforma ortográfica radical, a escrita do português passou por tantas mudanças profundas que um texto em ortografia antiga — o que, de resto, estaria acima da minha competência produzir — afastaria de saída os leitores (nunca muito numerosos) que se sentiriam atraídos pelo novo calhamaço de Pynchon. Assim, limitei-me a copiar do original o recurso de utilizar iniciais maiúsculas de modo mais ou menos errático, restringindo a prática, porém, apenas aos substantivos, embora o autor por vezes colocasse maiúsculas em adjetivos e verbos. Também adotei uma pon-

tuação caprichosa, como era comum na época, com uma abundância de travessões.

Naturalmente, as marcas lexicais — termos de época — desempenharam um papel importante no meu trabalho. Usei e abusei de palavras de sabor arcaizante e sentido transparente, como “cousa”, “mui” e “bodega”, mas não raro empreguei palavras que hão de levar o leitor de minha tradução ao dicionário — tal como o leitor anglófono de Pynchon é obrigado a recorrer ao *Webster* ou ao *Oxford* de vez em quando. Resolvi também evitar usar palavras e expressões que ainda não tivessem curso no idioma no século XVIII. Mas como fazer isso? Os dicionários de que eu dispunha, o *Aurélio* e o *Michaelis*, não traziam nenhuma informação quanto à época em que cada palavra surgira no português. Para isso, eu precisaria recorrer a dicionários etimológicos, que estavam todos esgotados. Havia alguns na biblioteca da PUC, mas seria impraticável realizar o trabalho de tradução lá. Assim, achei melhor adiar a solução do problema para a fase de revisão e começar logo a traduzir o romance. A pedido da editora, porém, interrompi o trabalho quando já havia rascunhado cento e poucas laudas, para assumir outras tarefas, mais urgentes; e foi durante esse interregno que o *Houaiss* foi lançado. Imediatamente comprei o novo dicionário, e constatei, com uma satisfação imensa, que na maioria dos verbetes era assinalado o ano ou século em que o item lexical em questão fora documentado no idioma pela primeira vez. Antes mesmo que a editora me mandasse retomar a tradução do livro de Pynchon, fiz uma primeira revisão no que já conseguira produzir até então para verificar a idade de todas as palavras que me despertaram desconfiança. Dei-me conta, então, do quanto minha intuição era enganosa. Para traduzir *macaroni*, por exemplo, eu evitara “dândi”, cômico de que a palavra fora importada do inglês em tempos muito recentes, e optara por “janota”. Consultando o *Houaiss*, porém, fiquei sabendo que “janota” só entrou no português em 1851. Recorri à sinonímia do termo, surpreendentemente abundante (“bonecado”, “ajanotado”, “almofadinha”, “aperaltado”, “casquilho”, “chibante”, “dândi”, “embonecado”, “embonecrado”, “empetecado”, “espanéfico”, “estarola”, “estouradinho”, “faceiro”, “fajola”, “fresco”, “gamenho”, “garrido”, “papo-seco”, “peralta”, “peralvilho”, “pintalegrete”, “pintão”, “sécio”, “taful”), e me pus a verificar a datação de cada um. Terminei optando por “casquilho”, termo documentado já em 1740. Esse procedimento foi repetido inúmeras vezes ao longo do livro.

Com relação à sintaxe, tentei me aproximar da norma lusa: favoreci a ênclise (“dou-te”) e a mesóclise (“dar-te-ei”) em detrimento da próclise (“te dei”), e usei mais as formas verbais sintéticas (“farei”) do que as analíticas (“vou fazer”). Não abusei, porém, de formas demasiadamente associadas à fala de Portugal na consciência dos brasileiros, já que o efeito buscado era mais o de arcaísmo que o de lusitanismo.

Assim, para substituir “estava dormindo”, por exemplo, no mais das vezes utilizei “dormia” em vez de “estava a dormir”.

Problema particularmente interessante foi o das formas de tratamento. No decorrer do romance, vemos os dois personagens centrais serem apresentados, tornarem-se colegas de trabalho e por fim amigos cada vez mais íntimos. Em inglês, temos a passagem do tratamento formal “Mr. Mason” e “Mr. Dixon” para “Mason” e “Dixon” e por fim “Charles” e “Jeremiah”. Mas não é tão comum no diálogo a utilização de vocativos, enquanto a ocorrência do polivalente *you* é onipresente. Que forma deveria ser usada para traduzir *you*? Decidi recorrer ao tradicional sistema triádico de formas de tratamento, que ainda vigora em Portugal e em algumas regiões do Brasil: nele, “o senhor” é a forma deferencial, “você” o tratamento utilizado entre iguais e “tu” a forma íntima, empregada também ao dirigir-se a crianças e animais. Assim, fiz com que Mason e Dixon, ao se conhecer, tratem-se por “o senhor”. Como achar o momento exato de mudar de forma de tratamento? A passagem de “o senhor” para “você” foi feita tão logo os personagens pareciam íntimos o suficiente para dispensar o uso de “Mr.” Para a passagem de “você” para “tu”, escolhi o trecho em que os protagonistas se reúnem para redigir uma carta oficial e, no calor da discussão, trocam palavras pela primeira vez.

Para um dos problemas apresentados para o livro, porém, não encontrei uma solução razoável. Há um velho ditado na indústria cinematográfica, atribuído a um dos grandes *tycoons* dos tempos áureos de Hollywood — talvez Sam Goldwyn — segundo o qual é impossível ambientar um filme na idade das cavernas ou no Egito dos faraós sem cair no ridículo. A meu ver, coisa semelhante acontece no âmbito da tradução literária: pelo menos na grande maioria dos casos, é impossível transplantar um dialeto, regional ou étnico, do inglês para o português sem produzir efeitos involuntários de comicidade. Em *Mason & Dixon*, um dos personagens centrais, Jeremiah Dixon, é um *Geordie* — isto é, um nativo do nordeste da Inglaterra. Tendo optado por traduzir *Geordie* por “nordestino”, cheguei a cogitar a hipótese de levar a brincadeira adiante e fazer com que Dixon na minha tradução falasse com um carregado sotaque pernambucano; porém recuei a tempo. (Pensei até em consultar Pynchon a esse respeito, mas desisti, temendo que o autor aprovasse a idéia com entusiasmo — trata-se de uma idéia essencialmente pynchonesca — e que depois meus revisores e leitores não reagissem bem.) Assim, tudo que fiz foi assinalar a entoação interrogativa da fala de Dixon, tal como no original, marcando suas falas com reticências seguidas de um ponto de interrogação (“Eu decerto que não...?”), e deixar o sotaque do personagem por conta da imaginação de cada leitor.

No decorrer da tarefa — que, com as interrupções, prolongou-se por cerca de três anos — constatei que pouco a pouco ia me acostumando com a linguagem altamente artificial que havia adotado; por

volta da lauda de número 200 o texto já fluía com absoluta naturalidade. Essa naturalidade, é claro, não passa de um efeito de estilo; nenhum leitor deve imaginar que estou de fato recriando o português setecentista: afinal, trata-se de uma imitação do que, no original, não é mais que um pastiche. O efeito de minha imitação sem dúvida estará aquém do que Pynchon conseguiu realizar em seu texto; assim mesmo, tenho esperança de haver conseguido passar para o leitor brasileiro alguma coisa do espírito dessa obra originalíssima.

PAULO HENRIQUES BRITTO, poeta e tradutor, é professor na PUC-RJ.

ENSAIO

232