

Traduzir Günter Grass

Helena Topa

Universidade Nova de Lisboa

Vier Zeilen nur
Alle Bleistifte angespitzt.
Wörter auf Abruf.
Und doch wird ein Rest
Ungesagt bleiben.

Quatro linhas apenas
Todos os lápis bem afiados.
Palavras à disposição.
E contudo ficará um resto
Por dizer.

(Günter Grass, *Fundsachen für Nichtleser*)

Lübeck, Dezembro de 2006, reunião dos tradutores de *Beim Häuten der Zwiebel* (*Descascando a Cebola*), de Günter Grass. A reunião é convocada, como já é hábito, pela editora; na verdade, trata-se mais de um convite do autor. Durante uma semana, o livro é percorrido à lupa, página a página, dúvida a dúvida. O autor lê passagens inteiras para que os tradutores escutem a cadência, o tom, e aquela escrita sobretudo visual revela uma poderosa sonoridade. Grass lê de forma magnífica e recorda a importância da leitura em voz alta para a tradução. Alguns trazem o texto já traduzido, numa primeira versão, outros começaram apenas, como eu, que só tinha traduzido quatro capítulos. Alguns, os escandinavos, conhecem-se já há anos, desde o final da década de 1970 que se encontram para estas reuniões. Eu estou ali pela primeira vez.

Estão presentes a mulher de Grass, Ute, o editor e amigo, Helmut Frielinghaus, que modera as sessões, um estudioso da obra de Grass, Dieter Stolz, e a secretária, que regista pormenorizadamente todas as dúvidas e respostas para a acta que há-de ser distribuída por todos. E recebemos também a visita de jornalistas, que assistem a uma das sessões. O representante da editora, Steidl, fornece-nos materiais de apoio, entre os quais um CD com as obras completas do autor em formato pdf, talvez o auxiliar de memória mais precioso para quem traduz textos da extensão desta obra, para além de facilitar muitíssimo o acesso a outras. Traduzir nestas condições é um luxo, um pouco estranho para um tradutor, que não está habituado a tanta atenção e tanto bulício à sua volta.

Vinte tradutores de outras tantas línguas, desde o português ao mandarim, vão ensaiando alternativas nos seus cadernos de notas ou *laptops*. Alguns têm o privilégio de ler excertos inteiros das suas traduções. Tendemos a organizar-nos por grupos de línguas, as questões são semelhantes, as soluções também, às vezes. Temos um pouco de inveja dos colegas da Dinamarca e da Holanda, porque traduzem para línguas e realidades muito próximas da original e parecem ter a vida facilitada; admiramos a versão especialmente criativa do tradutor holandês do título: “As saias da cebola”. E ficamos perplexos com a questão da ausência de referente – lamenta o tradutor chinês – para o termo “Chinatusche” (tinta-da-china) na sua língua. E sinto-me com sorte por, apesar de tudo, não estar a traduzir para um contexto tão inimaginavelmente distante. Creio que nunca aproveitei tanto das perguntas colocadas por outros, mesmo que eu própria não as tivesse. A consciência do trabalho e dos diferentes processos que estão na base da tradução nunca foi tão nítida para mim como neste encontro; as vantagens desta reunião ultrapassam em muito o mero esclarecimento de dúvidas. Aprendemos com elas, com as dúvidas dos outros, com a experiência de quem traduz Grass há longos anos, com a presença viva do texto.

Enquanto penso numa solução para reescrever em português aquela frase quilométrica, com uma sintaxe intrincada, em que o alemão, e o alemão de Grass, é pródigo, enquanto passeio pelas tendas de uma feira natalícia e provo uns “Malzbonbons” (rebuçados de malte) ou os chocalatinhos “Scho-Ka-Kola”, para saber a que sabem, para ten-

tar imaginar como dariam força e energia aos soldados que passavam fome durante a guerra, deparo, na primeira página do jornal *Lübecker Nachrichten*, com o título, também dirigido a mim: “Dichtet, Übersetzer, dichtet!”. “Lassen Sie sich was einfallen”, é o conselho que ouvimos quando chegamos a um impasse. Inventem. Criem. Contra a tendência para alisar irregularidades e simplificar passagens mais complexas que algumas editoras propõem, e mesmo que isso implique ir contra as regras da língua de chegada. Se o autor o faz com a sua língua, não espera nada menos de quem o traduz. A exigência é grande, é a de fazer literatura. Se Grass transgride na sintaxe, no vocabulário, o tradutor faça o mesmo.

Grass é tão exigente como generoso com os seus tradutores. Costuma dizer que são os seus leitores mais atentos e por isso faz questão de convidá-los, sempre que se aproxima a tradução de uma nova obra (ou reedição, como foi o caso de *Die Blechtrommel*, em 2009), para responder a dúvidas, explicar contextos históricos, fazer pedidos quanto à forma de grafar um nome (Graß, por exemplo, com “ß” e não com “ss”) ou uma data, para permitir que os tradutores se encontrem, discutindo soluções e alternativas, conhecendo “a família alargada”, como Grass gosta de dizer. E pede aos tradutores uma espécie de quadratura do círculo, que afinal toda a tradução literária comporta: rigor e criatividade. Quando escreve, não se preocupa com os tradutores; mas depois faz questão de ajudar, dar sugestões, fazer propostas, ler passagens para que talvez se faça luz.

Começar com Grass, quando se é tradutor profissional há pouco tempo, quando o que se traduziu foi quase sempre para a gaveta, é começar pelo mais difícil e arriscado. Entre a consciência (ou a previsão) das enormes dificuldades e a tentação de aceitar a proposta, começa-se. Grass é um dos muito poucos autores que manifesta não só a consciência em relação aos obstáculos com que se deparam os tradutores no seu trabalho, mas também o concretiza num apoio efectivo, ao mesmo tempo que tenta controlar a qualidade dos produtos finais.

Pedir a um tradutor que fale da sua experiência e do seu trabalho é pedir que se recorde, que refaça um percurso em que a cada dia, a cada obstáculo, haveria muito a dizer e a escrever: o que se anotou, ficou, o que não se anotou, foi-se perdendo numa memória vaga do confronto com o texto, nesse corpo-a-corpo tantas vezes sem tréguas, à mistura com a felicidade de poder fazer este trabalho, apesar de tudo um puro prazer e um privilégio.

Este é um relato na primeira pessoa da experiência de traduzir três livros de Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel*, *Schreiben nach Auschwitz* e *Die Blechtrommel*.²⁵ Em certa medida, é um trabalho de rememoração de leituras, pesquisas, dúvidas e opções com que me confronto ao escrever hoje esta reflexão, a um tempo distanciada e ainda imersa naqueles textos. De revisão de caminhos que, a serem percorridos hoje, dariam soluções diferentes porventura, necessariamente. O que me proponho fazer é tentar regressar, onde isso for possível, à oficina, consultando anotações aos originais, às traduções, as notas de reuniões de tradutores e todo um conjunto de bibliografia de apoio diversa, que vai desde comentários às obras até aos mapas dos lugares que elas habitam. E consultando a memória.

Escrever sobre o processo da tradução é bem mais estranho e ingrato do que traduzir. Estranho sobretudo quando se escreve passados alguns anos da tradução feita; habitualmente ocorre-nos falar sobre as questões de tradução quando estamos imersos no processo. E ingrato porque obriga a um exercício de rememoração que nem as muitas notas que possamos tirar ao longo do trabalho permitem que seja satisfatório. Talvez também porque quem nos lê espera que falemos das dificuldades, dos obstáculos, dos prazeres se calhar nem tanto. Quando se traduz obras de Günter Grass não há uma dificuldade maior que se destaque, mas antes um encadeamento ou uma acumulação de dificuldades que se potenciam: a sintaxe, a pletora de referências históricas, literárias, filosóficas, os jogos de palavras e as alusões, os neologismos, os diferentes registos de

²⁵ Por uma questão de economia de notas, referir-me-ei às obras de Grass através das seguintes abreviaturas: **BHZ** (*Beim Häuten der Zwiebel*), **DC** (*Descascando a Cebola*), **SnA** (*Schreiben nach Auschwitz*), **EdA** (*Escrever depois de Auschwitz*), **BL** (*Die Blechtrommel*), **TL** (*O Tambor de Lata*), com número de página no caso das citações. As referências bibliográficas completas de originais e traduções encontram-se no final.

linguagem e os dialectos, e os sociolectos, os saltos temporais e as mudanças de perspectiva em curtíssimo espaço, a variedade de domínios lexicais a explorar (história, política, pintura, arte da cantaria, escultura, culinária, estrutura e funcionamento de uma mina, etc.). Por exemplo, quando traduzi os capítulos em que o narrador autobiográfico, em *Descascando a Cebola*, e Oskar, n' *O Tambor de Lata*, descrevem o trabalho de caneteiro e gravador de lápides tumulares, consultei vários mestres da arte, de modo a perceber as diferenças entre ferramentas: macetas, badames, cinzéis, ponteiros, mas também a técnica de esponteirar, o funcionamento de uma máquina de pontear (que serve para copiar uma escultura a partir de um modelo), os matizes dos diversos graus de brilho das pedras (polido, bujardado, amaciado, etc.).

Por vezes, as dificuldades surgem em simultâneo: uma sintaxe complexa, cumulativa, quase se poderia dizer caleidoscópica, em que, tipicamente, o verbo cria uma tensão que se resolve só para o final da frase, algo que o português imita com algum esforço, quando possível; as mudanças de pessoa verbal e, conseqüentemente, de perspectiva; a simultaneidade (ou sobreposição) de planos temporais; a criação de neologismos (ou a utilização de arcaísmos). Dou um exemplo de *Beim Häuten der Zwiebel / Descascando a Cebola*:

Jetzt sehe ich einen bildhübschen Leutnant, wie er aus offener Turmluke gestikuliert, als hätte er mit bloßen Händen die Schußrichtung freischaufeln wollen, sehe jetzt schlesische Bauern, die nicht vom Fluchtgepäck lassen wollen (...) werde jetzt aber durch einen Federstrich zum in jüngste Zeitweil versetzten Grimmelshausen, dem sich im Verlauf mörderischer Kriegsjahre Geschichte nach Geschichte, Schlacht nach Schlacht reiht, habe weißnichtwelchen Einflüsterer im Ohr, sehe mich alles, was geschieht, zugleich sehen, glaube zu träumen, bin und bleibe aber hellwach, bis mir der Stahlhelm, dessen Riemen sich gelockert hat, jetzt, genau jetzt vom Kopf gerissen wird und mir die Sinne schwinden. (BHZ, 170)

Agora vejo um tenente de belas feições gesticular por fora da escotilha da torre, como se quisesse rasgar com as mãos nuas a linha de tiro, vejo agora camponeses silésios que não querem largar da mão as trouxas de refugiados (...) mas torno-me agora, a traço de pena, no Grimmelshausen transposto para o período de tempo da actualidade que, no decurso de anos de guerra assassinos, coleciona história atrás de história, batalha atrás de batalha, tenho nãosei quem que me segreda ao ouvido, vejo-me a ver em simultâneo tudo o que acontece, penso estar a sonhar, estou e continuo, porém, acordadíssimo, até o capacete de aço, cuja correia se

alargou, agora, neste preciso momento, me ser arrancada da cabeça e eu perder os sentidos. (DC, 139)

Neste excerto, a sintaxe combina um padrão paratático, aditivo, que pretende sustentar a visão / projecção de imagens, com uma estrutura hipotáctica. Estamos em plena guerra, no ano de 1944 muito provavelmente, o adolescente Grass combate sob a insígnia das *Waffen-SS*. É uma de muitas frases longas e intrincadas que encontramos tanto nesta obra como n' *O Tambor de Lata*. Esta frase cria uma tensão que culmina num tiro que lhe arranca o capacete da cabeça; até lá, o narrador desdobra-se por dois/três planos temporais, o da batalha, o do presente da narrativa, e ainda o da Guerra dos 30 Anos, através da alusão ao *Abenteuerlicher Simplicissimus* de Grimmelshausen, criando a ilusão de dois momentos presentes (o do jovem soldado, o do narrador-colecionador de histórias) ligados por uma vertiginosa aceleração. A palavra que utiliza para designar essa noção de período de tempo é o arcaísmo “Zeitweil”, que Grass utiliza com muita frequência. Há uma cadência e uma sucessão que leva a sintaxe aos limites, algo que é especialmente difícil de dar em português. Tanto por opção de tradução como pela indicação expressa que recebi de que estas transgressões e idiosincrasias devem ser mantidas na sua estranheza, e não aplanadas ou diluídas, procuro manter-me muito próxima do texto, sempre que possível. E sei que corro riscos. O texto tem de soar a português, mas também tem de soar a Grass.

A memória é o grande tema, e o motor de escrita, de *Descascando a Cebola*. O livro que saiu antes de ser publicado, já era conhecido antes de ter sido lido, uma vez que os jornais, sobretudo o *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e Frank Schirrmacher, fizeram questão de converter em escândalo.²⁶ O voyeurismo e a avidez da revelação de uma confissão, a de ter pertencido ao corpo de elite do exército hitleriano *Waffen SS*, dificilmente permitiriam uma leitura que não fosse uma espécie de *pars pro toto*, em que duas páginas transbordavam e ocupavam insidiosamente o resto do texto. Não é, porém, da história da recepção do livro, na Alemanha e em Portugal, que este relato pretende dar

²⁶ Martin Kölbl (2007) reuniu, num grosso volume de mais de 300 páginas, todos os artigos que saíram na imprensa a propósito desta obra de Günter Grass, só nos meses de Agosto e Setembro de 2006 (o livro saiu a 15 de Agosto), o que testemunha o interesse invulgar e a violenta polémica que desencadeou.

conta, ainda que esse ruído estivesse presente e levasse a um questionamento acerca das fronteiras entre literatura e história, política e ética, e ao papel do tradutor nesta encruzilhada de discursos.

Descascando a Cebola é a história de um rapazinho que cresce num meio pequeno-burguês, é a história de um adolescente que não fez perguntas, é a história de um jovem nazi, é a história de um homem velho que não pode deixar de fazer este trabalho de revisão e memória, é a história de um narrador com uma memória que o trai, que escreve (ou é escrito também pelas suas personagens – Oskar Matzerath está sempre por perto), mas também de um céptico que sabe dos perigos da narrativa autobiográfica; e é ainda a história daquele que sabe rir-se de si mesmo.

É, pois, essencialmente um trabalho em torno do tempo e da memória. Duas poderosas metáforas corporizam no texto estes temas: o âmbar e a cebola. O âmbar cristaliza, sedimenta o tempo, é translúcido e desvela; a cebola esconde, encapsula a memória e está sempre pronta a trazer o sofrimento à superfície, a (in)capacidade de chorar e de fazer lutos. Eu e tempo, ou o eu no tempo, não forçosamente por esta ordem, constituem dois eixos centrais da narrativa, construindo-se segundo a lógica estratificada da cebola, em que as camadas se sucedem, mas também permanecem lado a lado, sincronicamente. O registo autobiográfico, a narrativa na primeira pessoa, constitui provavelmente o primeiro e maior desafio à leitura, à interpretação e, por essa via, à tradução deste texto. Quem é o eu que fala? E de quem fala quando fala de si? E como passar para português o sistema pronominal que Grass desenvolve de forma mais ou menos transgressora, mas que é absolutamente rigorosa no confronto entre primeira e terceira pessoa?

Ich bereits angejährt, er unverschämt jung; er liest sich Zukunft an, mich holt Vergangenheit ein; meine Kümernisse sind nicht seine; was ihm nicht schändlich sein will, ihn also nicht als Schande drückt, muß ich, der ihm mehr als verwandt ist, nun abarbeiten. Zwischen beiden liegt Blatt auf Blatt verbrauchte Zeit. (BHZ, 51)

Eu entrado já nos anos; ele descaradamente jovem; ele apropria-se do futuro ao ler, de mim é o passado que se apropria: as minhas preocupações não são as dele; tenho de ser eu, alguém que lhe é mais do que aparentado, a lidar com aquilo que para ele não quer ser vergonhoso, que não o oprime como vergonha, portanto. Entre ambos há tempo usado, folha por folha. (DC, 45)

Memória e recordação digladiam-se e contradizem-se por vezes. Porque a memória é a capacidade sobretudo cognitiva, racional de armazenar informação, enquanto a recordação é emocional, afectiva e se pode permitir distorcer e efabular. Grass, num discurso de 2000, a propósito da infância em Danzig, formula todo um programa de escrita:

A recordação pode fazer batota, dourar, iludir; a memória, pelo contrário, gosta de apresentar-se como um guarda-livros incorruptível. Sabemos, no entanto, que a memória piora com a idade, enquanto a recordação condensa muitas vezes em momentos de felicidade tudo aquilo que parecia há muito enterrado – a infância –, fazendo-a aparecer próxima. [...] A recordação tornou-se medida para mim. (cit. in Stolz, 2007)

Foi por sugestão de Oili Suominen, a tradutora finlandesa de Grass, um dos elementos mais antigos do grupo que conheceu em Lübeck, que me candidatei a uma bolsa para o Europäisches Übersetzerkollegium, em Straelen, algo que já tinha pensado fazer. Já não tinha ido a tempo para *Descascando a Cebola*, mas fui para *O Tambor de Lata*. Estava mais ou menos a meio da tradução. Como sabem os tradutores que por lá passaram, este centro de tradutores dispõe de condições únicas para trabalhar com grande proveito: a biblioteca, a existência de outras traduções da obra que estamos a traduzir (no caso de *Die Blechtrommel* eram várias), a tranquilidade, o encontro com colegas de ofício, tudo está montado para que o trabalho se desenvolva a um ritmo impensável noutras circunstâncias. Num mês e pouco avancei, em quantidade e qualidade, o equivalente a cerca de sete meses. A possibilidade de confrontar a minha tradução com traduções em castelhano, italiano, inglês e francês deu-me segurança e uma perspectiva alargada das hipóteses de solução para muitas palavras, idiomatismos, passagens inteiras, registos de linguagem, problemas de sintaxe. O método contrastivo é, na minha experiência, extremamente produtivo, desde que o tradutor tenha definido para si uma linha de coerência nos vários planos textuais e discursivos. Em Straelen pude consultar, entre outros manuais, dicionários e enciclopédias a que dificilmente temos acesso em Portugal, um utilíssimo guia do jargão nacional-socialista (Brackmann & Birkenhauer, 1988),

tantas são as referências a patentes militares, propaganda, a realidades do quotidiano marcadas por uma linguagem fortemente politizada, com que já tinha lidado, em parte, na tradução de *Beim Häuten der Zwiebel*.

A ideia de agarrar na tradução de *Die Blechtrommel*, o romance de Grass a todos os títulos gigante, era assustadora. O texto já tinha a tradução portuguesa de Augusto Abelaira, de 1964; embora feita a partir da tradução francesa, com muitos cortes, era um antecedente que não podia ignorar. E tratava-se agora de fazer uma nova tradução comemorativa dos 50 anos da primeira publicação da obra, em 1959. A editora de Grass, Steidl, decidira promover a feitura de novas traduções do romance em vários países do mundo. Recebi a encomenda em meados de 2007, a tempo de ter cerca de um ano e meio para traduzir o livro. O sentimento de responsabilidade era tanto maior quanto o tradutor que inicialmente tinha sido indigitado para este trabalho era João Barrento, que tinha participado já na reunião de tradutores em Gdansk (antiga Danzig).

Recolhida a documentação saída desse encontro, perguntava-me como iria começar. E comecei pelo princípio: releitura integral. Anotações minhas, juntamente com as que recebera de João Barrento e do encontro de tradutores. A vontade que tinha era a de começar a tradução pelo meio, pela adolescência de Oskar, ou pelo nascimento. Mas comecei justamente pelos capítulos que se revelaram ser dos mais difíceis: os dois primeiros. Tinha concluído a tradução de *Beim Häuten der Zwiebel* há pouco tempo, texto que terminava com o relato dos anos parisienses de Grass, precisamente os anos de escrita deste romance de estreia. Mas o trabalho tinha pouco de continuidade, o registo era muito diferente. E apesar disso, o tempo e a memória dolorosa, corporizados na metáfora do descascar da cebola ou do tambor, da arte de convocar o passado através do tambor (“Kunst des Zurücktrommelns”, BL, 623), estavam presentes em ambos; em ambos carregavam a necessidade de invocar e fazer o luto do passado.

O meu primeiro contacto com *Die Blechtrommel* foi através do filme de Volker Schlöndorff (1979), só mais tarde li o romance. Este facto moldou a minha leitura do texto, pela diferença de perspectiva inicial (não é o anão adulto, deformado, internado

num asilo de alienados que narra, mas a criança), e sobretudo pelo facto de aquela personagem, Oskar, se impregnar de forma indelével na memória visual, passando a ser *aquela* Oskar do filme a figura que vejo sempre quando leio: na fisionomia, no vestuário, na mímica, na expressão facial, naquele olhar azul tão decisivo para a primeira frase do romance. E na estridência da voz e do tambor, no protesto, determinante para a escolha de um novo título, seguindo também a sugestão de João Barrento: *O Tambor de Lata*, em vez de *O Tambor*.

O filme de Schlöndorff termina no final do Livro Segundo, historicamente no final da II Guerra Mundial e, do ponto de vista do protagonista, com o começo abrupto do seu crescimento, a entrada na idade adulta e a migração para oeste, em direcção à Renânia. Omite, portanto, o crescimento de Oskar, o adulto-anão deformado, corcunda, que vive o milagre económico da Alemanha e se aburguesa. É este Oskar que encontramos no início do romance, internado no asilo de alienados, condição essa que só os capítulos finais esclarecem. Este narrador tem um discurso marcadamente afectado, pedante mesmo, barroco, que percorre toda a narrativa e que o tradutor deverá tentar manter, com todas as dificuldades, sobretudo nos domínios sintáctico e lexical; Oskar é um autêntico virtuoso da palavra. A tensão que se cria entre a retrospectiva do asilado e a (ilusão da) perspectiva da criança faz de Oskar um narrador radicalmente subjectivo, cuja voz é o único ponto de referência para o leitor. Um narrador que, no trabalho da memória/recorção, recorre consciente e intencionalmente à efabulação e mesmo à mentira. E que provoca e desafia a memória do tradutor.

Dou o exemplo que, na minha experiência, é dos mais eloquentes: no capítulo intitulado “Milagre!” (TL, 156-169), do Livro Primeiro, Oskar dá início às visitas que faz à Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Danzig, primeiro com o intuito de fazer o menino Jesus, sentado ao colo da Virgem Maria, tocar o seu tambor. Oskar constrói todo um processo de identificação com a figura de Jesus, que irá culminar, nos capítulos “A sucessão de Cristo”, “Os Pólvoras” e “Brincar aos presépios” (TL, 404-446) do Segundo Livro. No capítulo “Milagre!”, lê-se que a “Virgem Maria segurava o menino Jesus na coxa direita.” (TL, 163). Passadas duzentas e tantas páginas, a cena repete-se vá-

rias vezes, simplesmente o menino Jesus “continuava sentado na coxa esquerda da Virgem” (TL, 415). Fico perplexa, algo me diz que, na primeira passagem que tinha traduzido, o menino Jesus estava do lado direito. Mas agora aparecia sentado na coxa esquerda e nas passagens seguintes também, invariavelmente. A consulta ao texto (facilitada pela versão em pdf) confirmava a minha memória daquela passagem que tinha traduzido cerca de seis meses antes. Entre a tentação de deixar exactamente como estava e procurar perceber se teria havido algum lapso (afinal, nas actas das reuniões de tradutores havia indicações de erros e correcções a fazer, por isso podia ser um desses casos), optei pela segunda via e contactei a secretária, Hilke Ohsoling, e o editor de Grass, Helmut Frielinghaus, sempre disponíveis para esclarecer dúvidas. Quando recebi resposta, Hilke Ohsoling confessava que nunca aquela dúvida tinha sido colocada por outros tradutores; iria reencaminhá-la a Helmut Frielinghaus e ao próprio Grass. A reacção deste terá sido de grande divertimento, e mais não disse. Quanto a Frielinghaus, foi mais explícito, chamando-me a atenção, numa explicação (a sua versão desta “discrepância”) cheia de humor e conhecimento da escrita do autor, segundo a qual esta situação só corroborava a tendência de Oskar para as “Lügengeschichten” (histórias de mentira) e, a menos que fosse de facto um lapso, poderia ter sido uma brincadeira frequente tanto da parte de Oskar como do seu autor, que teria provocado a ambos um prazer divino (dado o contexto) ou diabólico (o diabo surge a tentar Oskar dentro daquela igreja, onde tinha sido baptizado, a estilhaçar com a voz os vitrais lá no alto). Outra explicação possível era a diferença de perspectiva de quem olha para a figura de Jesus ao colo da Virgem (de frente ou de costas). Haveria ainda a considerar o facto de Grass ser esquerdino, explicação que me agradou e divertiu particularmente, porque também o sou, e de poder ter ocorrido alguma influência da lateralidade. E era bom não esquecer também que alguns artistas religiosos tinham sentado o menino Jesus ora à esquerda ora à direita da Virgem, dando o exemplo de Albrecht Dürer. Perante todas estas explicações, e sobretudo em face da reacção de Grass, ficou para mim absolutamente claro que deveria deixar ficar como estava aquela bela incongruência. E que tinha de estar tanto mais atenta a este narrador, em quem não se pode confiar, mas por quem deveria deixar-me levar e seduzir,

sempre. Mesmo aquele Oskar, já adulto, um pouco acomodado aos confortos da nova era Adenauer, cujo tambor se cala por uns tempos e só mais tarde desperta para conduzir as pessoas a fazerem o luto do passado, chorando justamente a descascar cebolas, no capítulo “Na Adega das Cebolas” (TL, 608-627). Um Oskar que é visto, por ele próprio claro, com os olhos críticos de um cansado da vida, mas que mantém sempre a imaginação transgressiva e imoral.

Entretanto surge o pedido de traduzir *Schreiben nach Auschwitz*. Conferência proferida em Fevereiro de 1990, na Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main (é uma das “Frankfurter Poetikvorlesungen”), constitui uma espécie de contraponto, num registo textual ensaístico, dos romances, e em particular de *Descascando a Cebola*, em que o nacional-socialismo e a sua herança, de uma forma ou de outra, são presentificados. Intercalar esta tradução em pleno trabalho sobre *Die Blechtrommel* representou ao mesmo tempo uma quebra e um exercício complementar: uma quebra em termos discursivos, uma continuidade relativamente aos grandes temas de Grass: a experiência pessoal e geracional da guerra, os anos do pós-guerra e do milagre económico, do aburguesamento e da incapacidade de olhar o passado e de fazer lutos. Particularmente notórias neste ensaio são a reivindicação de uma nova possibilidade de escrever depois da “proibição” imposta por Adorno e de uma nova linguagem, ascética, em tons de cinzento (EdA, 20-25). O facto de ter de me debruçar sobre um texto de cariz eminentemente poetológico (e político), num registo marcadamente conceptual, afastou-me do discurso ficcional e mergulhou-me na reflexão acerca das possibilidades e limites da escrita após Auschwitz, segundo Grass. Curiosamente, quando interrompi a tradução de *Die Blechtrommel*, estava no capítulo “Rasputine e o abecedário” (TL, 96-109), no qual Oskar aprende a ler, através daqueles que serão sempre os seus grandes mentores, numa inusitada polaridade, Rasputine e Goethe. Este capítulo é um exemplo eloquente de que a escrita de Grass, no romance, é tudo menos cinzenta e ascética, afirmação que se aplica a toda a narrativa; é claramente um transbordar da palavra, uma reacção de desafio àquela “proibição” e à autoimposta recomendação de frugalidade.

De regresso a *Die Blechtrommel*, penso que vale a pena debruçar-me agora um pouco sobre alguns problemas mais particulares e específicos que encontrei ao traduzir este romance. Em relação às maiores dificuldades, são comuns às outras obras e já as referi atrás. Vou, por isso, terminar percorrendo o texto e as minhas notas na tentativa de iluminar algumas passagens ou questões que me lembro terem sido especialmente desafiantes, algumas frustrantes, outras também compensadoras.

Lembro-me de ter ouvido à tradutora finlandesa dizer que, na sua língua, traduzir o termo empregue por Grass para adjectivar a altura de Oskar, “dreikäsehoch” (à letra “da altura de três queijos”), era especialmente gratificante: a palavra, que eu traduzi por “meia-leca”, em finlandês é, ou pode ser, “oskarinkokoinen”. Quando um tradutor tem, no seu léxico, soluções destas à sua disposição sabe que tem de utilizá-las, porque são sempre situações em que a língua de chegada quase iguala ou vai até mais longe na correspondência e motivação que as palavras potencialmente encerram.

A passagem de uma língua para outra, de um universo histórico, político e cultural, implica sempre perdas, mas por vezes é possível compensá-las com “ganhos”, como no exemplo acabado de citar. Trata-se de uma passagem em que Oskar está hospitalizado, após a tomada dos Correios polacos pelas tropas alemãs, logo no início da II Guerra Mundial. Como acontece várias vezes ao longo do romance, também aqui Oskar se entrega a uma espécie de divagação ou sonho acordado, introduzindo um registo maravilhoso no histórico e fundindo neste dois planos (actualidade e o tempo de D. Quixote), na descrição de uma batalha, como se de um enorme quadro se tratasse. O discurso é elaborado e o tom hiperbólico e laudatório, claramente arcaizante, como é habitual nestas passagens de um plano narrativo a outro:

(...) die deutschen Panzer von vorne, die Hengste aus den Gestüten der Krupp von Bohlen und Halbach, was Edleres ward nie geritten. (BL, 325)

(...) os blindados alemães de frente, os garanhões das coudelarias de Krupp von Bohlen e Halbach, montadas nobres nunca dantes cavalgadas. (TL, 293)

Poderia ter traduzido de outra forma, igualmente correcta e condicente com a heroicidade aqui patente; no entanto, e creio que a memória não me trai, a opção por uma solução que alude a *Os Lusíadas* foi espontânea, dado o salto para um plano temporal situado algures no Renascimento.

Um problema singular, e que pode ocorrer com alguma frequência, é a diferença de género de algumas palavras na língua de partida e na de chegada, sobretudo quando essa diferença se propaga pelo contexto mais próximo, podendo ter implicações semânticas de maior ou menor monta. No primeiro capítulo, quando Oskar descreve as famosas saias da avó – onde procura muitas vezes refúgio e que constitui por si só um universo de fantasias –, a certa altura refere o género da saia como sendo masculino. Se esta fosse a única menção ao género, a tradução, ainda que consciente da violação que comete ao transmutar o género para o feminino, para que faça sentido em português, não seria demasiado complicada. Mas no texto original o narrador diz que, tal como os seus irmãos, as saias são do género masculino. Na minha tradução, optei por simplesmente passar “irmãos” para “irmãs”, e masculino para feminino, sabendo, porém, que perdia esse cruzamento de género, e de sexo, que as saias representam no universo do romance. Poderia ter optado por “saiotes” naquela passagem; no entanto, correria o risco de duplicar a identidade da saia, objecto que é uma marca maior da figura matriarcal e telúrica da avó materna de Oskar.

As aglutinações lexicais são outro dos obstáculos que o tradutor de Grass, e este texto não é excepção, tem de resolver. Dou dois exemplos que, a meu ver, o português consegue, apesar da sua estrutura analítica, compensar. O primeiro é ainda do primeiro capítulo; a palavra é “Hausputzwaschundbügelsonnabend” (BL, 14), que traduzi por uma expressão composta por justaposição “sábados de limpeza-cozinha-lavar-e-passar-a-ferro” (TL, 17). O segundo é “Abendsonnenfensterscheiben” (BL, 131), que traduzi por “vidros-de-janela-do-sol-de-fim-de-tarde” (TL, 120). Em ambos os casos, procurei que se mantivesse uma noção de síntese, de unidade dinâmica, que não devia nem queria perder.

Mais fáceis foram as situações em que, por indicação expressa do autor, o tradutor sabe que pode e deve criar, quando as palavras ou expressões são pouco usuais ou são neologismos. No primeiro caso, quando Matzerath faz cogumelos cassúbios com ovos mexidos e barriga de porco “estarecerem” na sertã (TL, 70), é porque, no original, ao colocar os ingredientes a cozinhar, eles ficam literalmente estarecidos (“kaschubische Pfifferlinge mit Rührei und Bauchfleisch in der Pfanne erschrecken”, BL, 73). Estarecer, para além de poder soar a “derreter” misturado com “estorricar”, pode, assim o entendi, transmitir uma sensação ou imagem do calor que provoca a contracção, é um verbo de certa forma onomatopaico neste contexto. No segundo caso, quando Grass cria, para as muitas situações em que Oskar põe a sua voz vitricida a funcionar, verbos que são neologismos: “zerschrie, zersang, zerscherte” (BL, 80). Embora não tenha criado, neste exemplo, um neologismo para todos três, procurei compensar essa falha com a aliteração: “estilhacei, esgriteirei, escaqueirei” (TL, 76).

Uma das palavras com que andei mais tempo às voltas até achar um termo satisfatório em português foi o nome do bando juvenil que, no final da adolescência de Oskar, resolve recrutá-lo “Die Stäuber” (título de um dos capítulos do Livro Segundo). Só por analogia com o verbo “stäuben”, uma actividade de iniciação no bando, fisicamente violenta, e que traduzi por “tirar o pó”, e, por outro lado, com o “pó efervescente” – (“Brausepulver”), realidade que, em Portugal, não tem a mesma popularidade que, na juventude de Grass e de Oskar teve –, cheguei a “Os Pólvoras”, termo que acentuava a violência com que este bando pretendia marcar a resistência e o protesto contra o nacional-socialismo.

Outra realidade para a qual não encontrei equivalente, e em que se faz sentir especialmente a distância cultural, foi o jogo de cartas chamado “Skat”, muito popular no contexto em que surge, quase ou completamente desconhecido entre nós (cf. sobretudo os capítulos “Copo, copo, copinho” e “O castelo de cartas”). Dado que, em diversos capítulos do romance, são descritas pormenorizadamente jogadas de skat, vi-me obrigada a conhecer, com algum pormenor, as regras complicadas deste jogo. Desde os movimentos dos jogadores, a estratégia, até à contagem dos pontos e ao cálculo do dinheiro,

foi uma empresa extremamente complexa a de tentar dar reproduzir de modo mais ou menos fidedigno a sequência de jogadas. Não encontrei nenhum jogo que se assemelhasse, por isso tive de pedir de empréstimo alguns termos que me eram familiares dos jogos de cartas; mesmo assim, e tendo em conta a rapidez com que Oskar narra as partidas, sei que a estranheza permanece.

A epígrafe deste relato diz que ficará sempre um resto por dizer. Chegada ao final deste relato, mais certo seria dizer que fica o mais importante por dizer, e que dificilmente se deixa compartimentar num elenco de dificuldades mais ou menos típicas de todo o processo de tradução. Faltaria dizer o que é traduzir a poesia do capítulo “Niobe”, a mulher-escultura literalmente fatal, bela e sensual a seu modo, brutal como a sexualidade de Herbert Truczinski, que tenta violá-la e morre. Faltaria dizer o prazer de traduzir o final do capítulo “Milagre!”, o cruzamento e miscigenação da linguagem religiosa, do ritual da celebração do baptismo, das citações bíblicas e da linguagem blasfema de Oskar e do diabo que o tenta. Faltaria dizer o incómodo físico que se sente ao ler, sensação que ao traduzir aumenta exponencialmente, ao passar, palavra a palavra, o episódio em que Oskar e a família assistem à pescaria de enguias. Faltaria dizer o puro gozo com que acompanhei, quase sem me parecer que estava a traduzir, o desenvolvimento e aperfeiçoamento das artes vocais de Oskar, a sua lei contra o mundo dos adultos. O essencial do trabalho do tradutor fica por dizer; talvez os teóricos saibam dizer o que é, eu só sei contar alguns episódios.

Referências bibliográficas

- Brackmann, K.-H.; Birkenhauer, R. 1988. *NS-Deutsch. “Selbstverständlich Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus”*. Straelener Manuskripte Verlag.
- Frielinghaus, H. (Hg.). 2002. *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen*. Göttingen: Steidl.

- Grass, G. 1997. *Fundsachen für Nichtleser*. Göttingen: Steidl.
- Grass, G. 1997. *Die Blechtrommel* [1959]. Göttingen: Steidl.
- Grass, G. 1964. *O Tambor*. (Trad. Augusto Abelaira). Lisboa: Estúdios Côr.
- Grass, G. 2009. *O Tambor de Lata*. (Trad. Helena Topa). Lisboa: D. Quixote.
- Grass, G. 1997. Schreiben nach Auschwitz [1990]. In *Essays und Reden. Bd. III (1980-1997)*. Göttingen: Steidl.
- Grass, G. 2008. *Escrever depois de Auschwitz*. (Trad. Helena Topa). Lisboa: D. Quixote.
- Grass, G. 2006. *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl.
2007. *Descascando a Cebola*. (Trad. Helena Topa). Lisboa: Casa das Letras.
- Kölbel, M. (Hg.). 2007. *Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' "Beim Häuten der Zwiebel"*. Göttingen: Steidl.
- Neuhaus, V. 2010. *Günter Grass. Die Blechtrommel. Kommentar und Materialien*. Göttingen: Steidl.
- Neumann, U. (Hg.). 2009. *Trommelwirbel. Fünfzig Jahre "Die Blechtrommel"*. Göttingen: Steidl.
- Stolz, D. 2005. *Günter Grass. Der Schriftsteller. Eine Einführung*. Göttingen: Steidl.
- Stolz, D. 2007. *Beim Häuten der Zwiebel oder "Ich erinnere mich..."*. Konferenz "Günter Grass Literatur – Kunst – Politik". Gdansk.