**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
FRANCESA**

MARGARET REIS SOBRAL SEABRA

Uma escrita contemporânea em tradução.

Marguerite Duras. *L'Amant*

v. 1

**São Paulo
2008**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
FRANCESA**

**Uma escrita contemporânea em tradução.
Marguerite Duras. *L'Amant***

Margaret Reis Sobral Seabra

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Língua e
Literatura Francesa do Departamento
de Letras Modernas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Língua
e Literatura Francesa.**

Orientador: Prof. Dr. Alain Marcel Mouzat

v.1

**São Paulo
2008**

Agradecimentos

Ao meu Orientador, Prof. Dr. Alain Marcel Mouzat, sempre atencioso e solícito em nossos encontros de trabalho.

Ao Departamento de Letras Modernas da USP, em especial à Edite dos Santos Mendez Pi.

Ao Antonio Fernando, meu marido, pelo apoio e incentivo cotidianos nessa trajetória de minha realização profissional.

Aos meus filhos, Patrícia e Luiz Felipe, que, apesar da distância, acompanharam com interesse o desenvolvimento deste trabalho.

Resumo

Publicado na França em 1984, o romance *L'Amant* de Marguerite Duras foi muito bem recebido pelo público e pela crítica. Com uma tiragem de mais de três milhões de exemplares, *L'Amant* obteve o Prêmio Goncourt e foi traduzido para quarenta línguas. No Brasil, a primeira tradução, realizada por Aulyde Soares Rodrigues foi publicada em 1985. Mais de vinte anos depois, em 2007, surgiu uma nova tradução de autoria de Denise Bottmann. Baseada nas análises desses dois textos, esta dissertação propõe-se a caracterizar os comportamentos das tradutoras diante especificidades da escrita durassiana e verificar se os textos produzidos preservam os traços essenciais identificados no texto original. Para orientar as análises e comentários, buscou-se apoio na “poética do traduzir” de Henri Meschonnic – uma teorização que nos permite uma leitura do texto em prosa que, ultrapassando o semântico, atinja por meio do ritmo e da prosódia uma verdadeira poética.

Palavras-chave: Romance do século XX, Escrita contemporânea, Poética do traduzir, Oralidade, Ritmo e Tradução.

Résumé

Publié en France en 1984, le roman *L'Amant* de Marguerite Duras a reçu un bon accueil du public et de la critique. Avec un tirage de plus de trois millions d'exemplaires, *L'Amant* a obtenu le Prix Goncourt et a été traduit en quarante langues. Au Brésil, la première traduction, réalisée par Aulyde Soares Rodrigues, a été publiée en 1985. Plus de vingt ans plus tard, en 2007, a surgi une nouvelle traduction réalisée par Denise Bottmann. Nous appuyant sur les analyses de ces deux textes, cette étude se propose de caractériser les comportements des traductrices face aux spécificités de l'écriture durassienne et de vérifier si les textes produits préservent les traits essentiels identifiés le texte original. Pour orienter les analyses et les commentaires, il a été fait appel à la "poétique du traduire" d'Henri Meschonnic – une théorisation qui nous permet une lecture du texte en prose qui, débordant le sémantique, puisse atteindre à travers le rythme et la prosodie, une véritable poétique.

Mots-clés: Roman du XXe siècle, Écriture contemporaine, Poétique du traduire, Oralité, Rythme et Traduction.

Abstract

Published in France, in 1984, the novel *L'Amant* was very welcome both by public and critics. With a three million copies issue, *L'Amant* won the Goncourt Prize and was translated to forty languages. In Brazil, the first translation, by Aulyde Soares Rodrigues, was published in 1985. More than twenty years later, in 2007, appeared a new translation, by Denise Bottmann. Based upon the analysis of both texts, this study intends to identify the approach of those translators to the Durasian writing and check if the texts that were done keep the essential traits of the original text. In order to orientate the analysis and commentaries, was sought basis on “poetry of translating”, by Henri Meschonnic – a theorization that provide us a reading of the text in prose which, passing beyond the semantics, gets by means of rhythm and prosody, to a real poetics.

Key-words: Twentieth century novel, Contemporary writing, Poetry in translating, Orality, Rhythm and Translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
 CAPÍTULO 1 – MARGUERITE DURAS	
1.1. Biobibliografia	7
1.2. A escrita durassiana – A reescritura e a fragmentação dos gêneros	22
1.3. A escrita de <i>L'Amant</i>	
1.3.1. <i>Une écriture courante</i>	32
1.3.2. <i>L'Amant</i> , uma escrita poética	36
 CAPÍTULO 2 – A POÉTICA DO TRADUZIR DE HENRI MESCHONNIC	
2.1. A evolução da teoria da tradução literária	42
2.2. A poética do traduzir	51

CAPÍTULO 3 – A TRADUÇÃO DE UMA ESCRITA POÉTICA

3.1. Visibilidade: a distribuição espacial do texto <i>L'Amant</i>	71
3.2. A pontuação como operadora sintática e semântico-prosódica	73
3.3. Critérios de seleção das unidades textuais analisadas	77
3.4. Análises e comentários	80
3.4.1. <i>Le visage</i> , desencadeador da narrativa	80
3.4.2. As reiteraões de palavras, grupos de palavras e frases	93
3.4.3. Os fenômenos rítmicos: as sonoridades e as acentuaões prosódicas	135
3.4.4. O efeito autobiográfico: as referências ao narratário e a intertextualidade	145
3.4.5. As oscilaões entre os efeitos autobiográfico e ficcional: os jogos entre os pronomes <i>je / elle</i>	151
3.4.6. As inserões do discurso direto	156
3.4.7. O sistema temporal: as oscilaões dos tempos verbais	159

3.4.8. A escrita vazada: as descompletudes na significação, na sintaxe e na narrativa	177
3.4.9. Conclusão das análises	205
CONCLUSÃO	208
BIBLIOGRAFIA	213

INTRODUÇÃO

Durante muito tempo a linguagem foi vista como um modelo reservado aos técnicos da linguagem, os lingüistas, uma vez que parecia evidente que sua definição era essencialmente lingüística, ou seja, que sua unidade específica era a reunião de um som e de um sentido – de um significante e de um significado –, os dois constituindo o signo lingüístico.

É inegável que a linguagem é um sistema de signos com dupla articulação: os fonemas (próprios a cada língua, são elementos que definem um sentido, mas por si só não têm sentido) e as unidades de sentido – as palavras.

Essa representação tecnicista da linguagem, no entanto, apagava algo de essencial para o conhecimento da linguagem: o fato de que o signo, assim concebido, não representa toda a linguagem, sendo apenas um modelo de funcionamento, um paradigma.

Esse modelo de funcionamento lingüístico do signo, baseado no dualismo do significante lingüístico visto como a forma e do significado visto como o sentido, tinha, evidentemente, implicações no âmbito da tradução literária. Sendo os aspectos do significante (da forma) relacionados à especificidade da língua de partida, o bom senso recomendava naturalmente que se conservasse o essencial – o sentido. Assim, acreditava-se que, em nome do natural em sua língua, o tradutor poderia e deveria ignorar a forma e privilegiar o sentido.

Com a redefinição da escrita literária a partir do final do século XIX e início do século XX, o dualismo do signo lingüístico vai-se mostrar insuficiente como modelo a ser seguido na tradução dessa nova escrita, em que o significante predomina sobre o significado. Na esteira das transformações processadas na escrita literária, surgem teorias inovadoras acerca

da tradução literária. Postulando basicamente a insuficiência da concepção dualista que opõe forma e conteúdo, essas teorias vão buscar novas formas de abordagem dos textos literários.

A evolução da teoria da tradução literária não se deu de maneira linear. Conseqüentemente, ainda encontramos, nos tempos atuais, muitos tradutores que trabalham baseando-se na teoria dualista do signo lingüístico.

No Brasil, Mário Laranjeira, grande teórico-tradutor de poemas e adepto da visão antidualista na tradução de textos literários, postula com muita propriedade a impossibilidade de separar na teoria e na prática da tradução literária a forma do fundo. Para ele, “ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo – como intraduzível”¹ é inaceitável na prática tradutória.

De acordo com essa perspectiva, ao traduzir um texto literário, principalmente um texto em que a escrita se mostra, de forma evidente, mais relevante do que o conteúdo, como é o caso de *L’Amant*, o tradutor deve priorizar o trabalho na cadeia de significantes como geradora de sentidos.

As especificidades da escrita de Duras em *L’Amant* – uma escrita contemporânea de ruptura – nos levaram à sua escolha como apoio para observar o comportamento das tradutoras Aulyde Soares Rodrigues e Denise Bottmann. Tratando-se de uma escrita em que as descompletudes, as perturbações de ordem sintática e gramatical, as flutuações nos tempos dos verbos, as oscilações entre o autobiográfico e o ficcional desestabilizam as marcas enunciativas, é de esperar que na tradução as tradutoras ultrapassem o patamar do sentido para atingir o nível da geração interna de sentidos mediante o trabalho na cadeia de significantes.

Pensando assim, buscamos embasamento teórico na “poética do traduzir” de Henri Meschonnic – uma proposta que visa fazer da tradução uma poética pela primazia do ritmo e

¹ LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 29.

da prosódia no movimento do sentido. Segundo ele, o tradutor de textos literários só atinge seu objetivo – gerar na língua-cultura de chegada um texto que faça o que o original faz – quando consegue perceber que o modo de significar está, muito mais do que no sentido das palavras, no ritmo.

L'Amant, texto cujas especificidades esperamos mostrar no decorrer desta dissertação, foi publicado na França em 1984 sob a menção de “roman”. Em razão das semelhanças dos fatos relatados com outros narrados por Duras em obras anteriores, o romance logo foi rotulado pela crítica e pela imprensa como autobiográfico, embora a própria autora o negasse. O fato é que essa classificação contribuiu fortemente para seu estrondoso sucesso junto ao público francês, europeu e mundial.

No Brasil, a tradução intitulada *O Amante* (1985), assinada por Aulyde Soares Rodrigues e publicada pela Editora Nova Fronteira, teve uma boa recepção. Atualmente, com edição esgotada, o livro só pode ser encontrado em sebos, a preços módicos. Em junho de 2003, a Publifolha, editora da Folha de São Paulo que costuma publicar obras literárias a preços mais populares, lançou nas bancas de jornais, entre trinta outros títulos, uma edição da tradução de Aulyde Soares Rodrigues.

Mais de vinte anos depois, surge no final de 2007 uma outra tradução, desta vez publicada pela Editora Cosac Naify e assinada por Denise Bottmann.

A nosso ver, tratando-se de um trabalho de análise de tradução, é preciso indagar quem são as tradutoras – uma tarefa essencial do ponto de vista metodológico.

De acordo com um artigo da *Revista Veja* em novembro de 1998², Aulyde Soares Rodrigues é uma tradutora que “trabalha em ritmo acelerado, chegando a traduzir quarenta laudas num dia”. Sua reputação se fez com *bestsellers*, entre os quais os suspenses de John

² Artigo intitulado “Síndrome de Taffarel” publicado na edição da *Revista Veja* de 25 de novembro de 1998. Disponível em: http://veja.abril.com.br/251198/p_184.html. Acesso em: 21 de março de 2008.

Grisham e as ficções científicas de Michael Crichton, lançados pela Editora Rocco. Ainda segundo a *Revista Veja*, “Aulyde sabe muito bem o que o fã desse tipo de literatura espera: um texto fluente e cativante, sem esbarrar em frases rebuscadas”. Traduz habitualmente muita literatura policial, de suspense, romances açucarados, livros de auto-ajuda, sempre do inglês para o português. Entre traduções do francês para o português estão *L’Amant* e um livro de Sartre (*Carnets de la drôle de guerre*, 1939 / *Diário de uma Guerra Estranha*, 1983) traduzido em parceria com Guilherme João de Freitas Teixeira.

Tradutora de clássicos como *Comunidades imaginadas*, de Benedict Andersen, e *Piero de La Francesca*, de Roberto Longhi, Denise Bottmann centra seu foco em obras de filosofia, história, história da arte, jornalismo, literatura de autores ingleses, italianos e franceses. Participa, atualmente, com outros profissionais da área, do movimento de denúncia de plágios em traduções, fazendo o cotejo de uma série de obras. Sobre o recente caso de plágio protagonizado pela editora paulista Nova Cultural, declarou: “A Nova Cultural está tripudiando uma herança construída pelo esforço de toda uma geração, está adulterando a história do país. É um grande escárnio, uma grande fraude”³. Divulgando o caso num *blog*⁴ na Internet, Denise organizou um abaixo-assinado em repúdio a plágios e pela valorização do ofício de tradutor no Brasil. No que se refere à tradução de *L’Amant*, comenta que sua atenção se deteve naquilo que chama de “untuosidade” da fala da personagem:

Pareceu-me um tipo de texto eminentemente oral – quando lido em voz alta, você sente uma espécie de onda, não fluida, não líquida, não avassaladora nem, ao contrário,

³ Jornal *O Globo*. Rio de Janeiro. Caderno Prosa&Verso, 24 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://assinado-tradutores.blogspot.com/search?q=Jornal+o+Globo+24+de+fevereiro+de+2008> . Acesso em: 21 de março de 2008.

⁴ <http://assinado-tradutores.blogspot.com/>. Acesso em: 21 de março de 2008.

‘embaladora’. É uma fala untuosa, diria eu – não chega a envolver nem arrastar, mas como que impele leve e inexoravelmente o leitor, como se seus pés estivessem mergulhados (não presos) em um ou dois palmos de lama.⁵

Com certeza, pelas circunstâncias de publicação das traduções – a primeira em 1985 em virtude do estrondoso sucesso de *L’Amant* na França, e a segunda, que pode ser considerada uma espécie de correção da primeira –, pelas áreas a que se dedica cada uma das tradutoras e pelas obras traduzidas, trata-se de trabalhos diferentes.

Embora a tradução de Denise Bottmann tenha sido publicada quando este trabalho já se achava em fase avançada, não poderíamos deixar de incluí-la. A possibilidade de comparar duas traduções diferentes para um mesmo texto só veio enriquecer nossa reflexão, pois como o próprio Meschonnic declarou, é no acúmulo das traduções “que podemos confrontar um invariante e suas variações. O seu porquê, o seu como”⁶, transformando o traduzir em uma poética experimental.

O corpo da presente dissertação está dividido em três capítulos. O Capítulo 1, composto de três partes, tem como objetivo re-situar a obra e a escrita de Duras. Na primeira parte, elaboramos uma biobibliografia da escritora, relacionando sua vida com as obras produzidas. Considerando que em seus textos entrecruzam-se de modo expressivo e original as linguagens do teatro, do cinema e do romance, expomos na segunda parte a evolução da sua escrita, com o intuito de situar *L’Amant* dentro dessa extensa obra. Aqui focalizamos a reescritura, que recria a mesma história com diferentes meios de expressão e a fragmentação

⁵ Disponível em: www.cosacnaify.com.br/noticias/oamante.asp. Acesso em: 7 de maio de 2008

⁶ MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Paris: Ed, Verdier: 1999, p.11. - (As citações em português de textos estrangeiros, quando o tradutor não é mencionado, são traduções minhas). (“C’est là qu’on peut confronter un invariant, et ses variations. Leur pourquoi, leur comment.”)

dos gêneros, que reflete a recusa de Duras em classificar seus escritos nos limites de um gênero literário. Na terceira parte, após abordarmos a *écriture courante* e a ambigüidade engendrada pela oscilação entre os efeitos autobiográfico e ficcional, definimos e indicamos os elementos que fazem de *l'Amant* uma escrita poética.

No Capítulo 2, visando situar a “poética do traduzir” de Henri Meschonnic na evolução das teorias da tradução literária, estabelecemos, na primeira parte, um paralelo entre a história da teoria da tradução e a história da literatura. Na segunda parte, dadas as particularidades da escrita durassiana e considerando-se que traduzir é tentar recuperar o poético, expomos a teoria do ritmo de Henri Meschonnic, com o intuito de demonstrar sua adequação na análise e tradução do texto *L'Amant*.

Finalmente, no Capítulo 3, antes de convocarmos as unidades textuais para análise, expomos a relevância da distribuição da massa textual de *L'Amant* e da pontuação na operação tradutória.

Cabe aqui deixar claro que não se pretende elaborar uma crítica das práticas tradutórias de Aulyde Soares Rogrigues e Denise Bottmann, mas sim identificar as conseqüências das imposições específicas, localizar e analisar as soluções adotadas e tentar extrair algumas conclusões.

CAPÍTULO 1 – MARGUERITE DURAS

1.1. Biobibliografia

“Marguerite Duras, c’est quelqu’un qui rendait les autres intelligents et sensibles. Dans cinq cents ans, on parlera encore d’elle.”

(Gérard Depardieu, mars, 1996)

Marguerite Duras nasce Marguerite Donnadiou em 1914, no atual Vietnã, que à época era uma colônia francesa, a Indochina. O pseudônimo será adotado em 1943, em seu primeiro livro, *Les Impudents*. Marguerite o adota em homenagem a seu pai, que havia nascido numa pequena cidade chamada Duras do departamento francês de Lot-et-Garonne.

Alguns anos antes, seus pais, Henri Donnadiou e Marie Legrand Donnadiou, haviam deixado a França, seduzidos pela propaganda governamental, para trabalhar como educadores na colônia francesa. Uma vez morando e trabalhando na Indochina, ele como diretor e ela como professora primária em uma escola da cidade de Gia Dinh, o casal Donnadiou tem três filhos: Pierre, Paul e Marguerite.

Em 1921, Henri Donnadiou, muito doente, é obrigado a retornar à França para se tratar e falece no ano seguinte, quando Marguerite tem apenas sete anos. Em 1922, Marie Legrand Donnadiou muda-se com seus três filhos para Platier, cidade em que havia falecido seu marido e onde permanecerá por dois anos. Em 1924, a família retorna à Indochina e passa a viver dividida entre duas realidades: não é suficientemente rica para fazer parte da burguesia

colonial, nem tão pobre quanto os colonizados. A mãe retoma seu posto de professora na cidade de Phnom Penh, no Cambodja. Em seguida, é transferida para Vinh Long, Sadec e Saigon. Em 1928, cansada da vida nômade e temendo a pobreza, compra com suas economias uma concessão de terras no Cambodja, onde pretende cultivar arroz. Mas ela não sabe que para obter uma boa terra é preciso subornar os funcionários do cadastro. Conseqüentemente, recebe uma terra inundada pelo mar e por isso mesmo incultivável. Essa experiência marcará profundamente Marguerite Duras, assim como sua relação com seus dois irmãos, um odiado e outro amado.

O personagem Joseph do livro *Un barrage contre le Pacifique* (1950) é uma síntese dos dois irmãos. A história da luta da mãe com seus três filhos pela sobrevivência nessas terras incultiváveis, Marguerite Duras a reviverá em *L'Amant* (1984) e em *L'Amant de la Chine du Nord* (1991).

Arruinada, Marie Donnadieu retoma sua carreira de professora primária e Marguerite Duras muda-se para uma pensão em Saigon, onde faz seus estudos secundários no liceu Chasseloup Laubat Saigon.

Em 1932, aos 18 anos, após o término dos seus estudos secundários (*baccalauréat* de Filosofia), Marguerite Duras instala-se definitivamente na França e, em Paris, estuda Matemática, Direito e Ciências Políticas, antes de trabalhar como secretária no Ministério das Colônias no início de junho de 1938.

Ao chegar a Paris, Marguerite reencontra Pierre, seu irmão mais velho, que continua levando a mesma vida irregular, numa miséria assustadora e praticando pequenos golpes para sobreviver. Do jovem sem escrúpulo que era na Indochina, tornara-se gigolô e traficante de ópio. Em *Les Impudents* (1943), encontramos no personagem traços dessa necessidade insaciável por dinheiro do irmão mais velho, sempre disposto a enganar as pessoas com o

intuito de obter vantagens. Podemos ainda observar o irmão presunçoso, perverso e golpista em *Des journées entières dans les arbres* (1954).

Marguerite, cansada da vida irregular do irmão, decide afastar-se e vai viver numa confortável pensão de estudantes endinheirados. Paga suas despesas com o dinheiro que sua mãe lhe dera por ocasião de sua partida da Indochina e chega até a comprar um carro em 1935. Nessa pensão conhece um estudante chamado Jean Lagrolet, por quem se apaixona e com quem passa a ter um relacionamento. Apaixonados por literatura, ambos sonham em tornar-se escritores. Muito culto, Jean a inicia em literatura estrangeira, principalmente a americana. Marguerite descobre Faulkner em *Lumière d'août*, lê os poemas de T.S. Eliot e a obra de Conrad de quem ela gostará tanto que o lerá até o final da sua vida. Esse contato com a literatura americana a influenciou sobremaneira na confecção de seus primeiros romances, o que foi sublinhado pela crítica literária.

A relação com Jean é muito conturbada, pois, apesar de sedutor e romântico, ele é extremamente melancólico e tem muitas crises de depressão e pesadelos. Ambos estão no terceiro ano da faculdade de Direito e Marguerite é uma aluna muito aplicada. Apaixona-se por economia política e inscreve-se na Escola de Ciências Políticas, além de freqüentar as aulas de matemática. Obtém bons resultados em todos os cursos, distinguindo-se por sua inteligência e vivacidade e surpreendendo seus colegas com sua capacidade de trabalho. Mas o Direito não a seduz e Marguerite continua pensando na profissão de escritora. Apaixonada por cinema, ela costuma freqüentar o *Bonaparte*, onde assiste a todos os lançamentos. Graças a Lagrolet, Marguerite descobre também o teatro: o palco substitui então a tela, tornando-se sua paixão. Freqüenta pelo menos duas vezes por semana o teatro da *Comédie Française*, onde assiste às peças do repertório clássico, principalmente Racine. Descobre Antonin Artaud e Jean-Louis Barrault. Adora o grupo *Octobre* e assiste religiosamente às produções

de Louis Jouvet e Charles Dullin. Sua paixão pelos palcos culmina quando descobre Ludmilla e Georges Pitoëff. Graças às tarifas para estudantes, ela pode ver e rever *Roméio et Juliette*, ouvir Claudel, Ibsen e Pirandello. O casal Pitoëff a fascina a ponto de provocar-lhe uma profunda perturbação física. Vem daí, dessa descoberta do teatro, o desejo de que tudo que escrevesse pudesse ser pronunciado num palco de teatro. Um dos segredos de Georges Pitoëff era poetizar tudo o que tocava e tornar mágica e encantadora a mais pobre das cenas.

Para levar à cena um espetáculo teatral, é preciso primeiramente remontar à inspiração primeira do autor, costumava explicar Pitoëff; é preciso saber penetrar em suas intenções, entrar em seu universo. Uma vez descoberta essa fonte, o *metteur en scène* pode apossar-se naturalmente da totalidade.⁷

Mais tarde Duras saberá relembrar essa lição: eliminar do texto os resíduos, atingir sua essência, para atingir o corpo do espectador. É exatamente o que ela não cansará de tentar nos palcos dos teatros por toda a Europa.

Marguerite leva uma vida de pequena burguesa culta que deseja ter sucesso nos estudos e aproveitar a vida. Não participa dos movimentos políticos que seus colegas de faculdade costumam frequentar. Tem idéias de esquerda, é antifascista e republicana, mais sentimentalmente do que politicamente. Como sua relação com Jean Lagrolet se complica em razão das constantes crises depressivas que o acometem, Marguerite decide deixar a pensão e morar sozinha num pequeno apartamento. No entanto, sua ligação amorosa com Jean não

⁷ ADLER, L. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998, p.121. (“*Pour pouvoir mettre en scène, il faut d’abord remonter jusqu’à l’inspiration première de l’auteur, avait coutume d’expliquer Pitoëff; il faut savoir pénétrer ses intentions, entrer dans son univers. Une fois cette source découverte, le metteur en scène peut s’emparer de la totalité naturellement.*”)

termina. Em 1936, ele a apresenta a dois companheiros: Georges Beauchamp e Robert Antelme. Os três passam a estudar e a sair juntos. Marguerite é a rainha do grupo. Robert também estuda Direito, e é apaixonado por literatura, teatro e história da Antigüidade. Entre ele e Marguerite nasce uma paixão que provocará um drama de amizade, pois Marguerite deixará Jean. No início, para não magoá-lo, os dois são discretos e suas relações se dão mais no plano intelectual do que amoroso. Marguerite nutre um grande respeito por Robert e o admira.

Viver uma paixão amorosa como estudante ou intelectual nessa época no Quartier Latin significa compartilhá-la com um grupo de amigos nos cafés de Montparnasse, cujos salões abrigam discussões intermináveis, durante noites inteiras, sobre as conseqüências do hitlerismo, o futuro da Frente Popular e a maneira mais eficaz de ajudar os espanhóis republicanos. O amante-camarada não se tornará necessariamente um marido. Os jovens estudantes são emancipados e vivem o amor no dia a dia. Sartre e Simone de Beauvoir vivem nos bistrôs, compartilham discussões sobre literatura e política, mas cada um tem sua vida. Marguerite é uma jovem emancipada e independente. Recebe regularmente dinheiro de sua mãe, que mantém uma escola em Saigon.

O grupo formado por Jean, Georges e Robert continua a se freqüentar. À medida que as esperanças depositadas na Frente Popular desmoronam, os três camaradas se tornam cada vez mais pacifistas. Numa das reuniões que costumam freqüentar, cruzam com um condiscípulo da faculdade de Direito – François Mitterand. Mas só o conhecerão realmente seis anos mais tarde, quando entrarão para a Resistência.

Nenhum desses jovens sente a necessidade de aderir politicamente a um partido e tampouco tem uma ideologia particular. Nutrem o sentimento de que é preciso mudar, pois o velho mundo não é mais capaz de enfrentar as dificuldades econômicas. Rejeitando o dogma

do comunismo e do fascismo, eles escolhem, entre um certo número de correntes de pensamento, as que priorizam o desenvolvimento espiritual do indivíduo, e se autoproclamam não-conformistas e vagamente revolucionários. Nesse ambiente intelectual e moral ao mesmo tempo incerto e exaltado, em que as opiniões políticas e os sentimentos não são definitivos, evolui o casal Marguerite Donnadieu-Robert Antelme. É nessa época que ambos conhecem Claude Roy, que mais tarde formulará, num jornal comunista, uma opinião sobre *Un barrage contre le Pacifique* de Duras. Alguns desses jovens apaixonados por Nietzsche e desejosos de uma revolução que não sabem ainda nomear reencontrar-se-ão após a guerra na casa de Marguerite Duras, unidos numa mesma paixão pelo comunismo.

No final do verão de 1938, Robert é chamado a integrar as tropas do exército e vislumbra uma ruptura que será talvez definitiva com a vida de antes – uma grande desordem intelectual. Ele sabe que está em plena busca pessoal e que precisa de tranqüilidade de espírito. Além disso, não quer afastar-se de Marguerite, por quem está apaixonado. No exército, vai experimentar um profundo sentimento de angústia e desesperança. A Europa está em declínio, a democracia agoniza. Robert abandona seu pacifismo e se coloca ao lado dos que acreditam que ceder a Hitler constitui uma desonra. Em meio a esse turbilhão de sentimentos, sempre que pode retorna a Paris.

Marguerite obtém seu diploma em Ciências Políticas e, em junho de 1938, começa a trabalhar no Ministério das Colônias. Robert, em seu acampamento em Rouen, sente a guerra se aproximar. Passa as noites conversando com seus colegas sobre o hitlerismo, a invasão da Albânia por Mussolini, e pressente que os franceses estão caminhando para um confronto com a Alemanha. Um dia, recebe um telegrama de Marguerite: “Quero me casar com você. Venha a Paris”. Enlouquecido de felicidade, consegue três dias de folga e pega o primeiro trem para Paris. Em 23 de setembro de 1939, numa cerimônia íntima no cartório do XV

arrondissement, casa-se com Marguerite. No entanto, a declaração da guerra os impede de ficar juntos e, na noite de núpcias, ela retorna ao seu apartamento e ele viaja de volta para Rouen.

Marguerite continua morando em Paris e seu emprego no Ministério lhe rende em 1940 a oportunidade de co-assinar um livro (ainda com o sobrenome Donnadieu) com Philippe Roques: *L'Empire français*, uma encomenda de propaganda do ministro Georges Mandel. Trata-se de sua primeira obra, e nela Marguerite ressalta os méritos da colonização francesa, cuja corrupção denunciará, dez anos mais tarde, em *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Marguerite vai renegar esse primeiro livro escrito aos 26 anos e o fará desaparecer de todas as suas bibliografias.

Com a ocupação de Paris, Marguerite é obrigada a se deslocar para Brive, onde vai ocupar o cargo de redatora na prefeitura, mas na qualidade de funcionária do Ministério das Colônias. Embora nunca o tenha evocado em suas numerosas entrevistas e em seus romances, Marguerite participou indiretamente das trágicas jornadas em que a república francesa agonizava. Segundo Laure Adler ⁸, Marguerite presenciou os momentos de decisão por ocasião da ocupação de Paris e acompanhou o êxodo dos funcionários do Ministério quando o poder público foi transferido para fora de Paris.

Em novembro de 1940, Marguerite pede demissão do Ministério e muda-se com Antelme para a rua Saint-Benoît, no famoso bairro de Saint-Germain-des-Prés. Desde o final de setembro, ele começara a trabalhar na prefeitura de polícia de Paris como redator auxiliar. Muitos o acusarão de ter colaborado com os alemães numa Paris ocupada, antes de entrar para a Resistência. Essas pessoas, no entanto, ignoram que, ao se tornar um obscuro funcionário público, ele poderá se dedicar às atividades de resistente. Na verdade, Robert

⁸ ADLER, L. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998, p. 140-141.

Antelme tem a chance de trabalhar com Jacqueline Lafleur, que ocupa o cargo de redatora na prefeitura de polícia desde março de 1938 e que, desde a Ocupação, milita para a Resistência.

O apartamento do casal passa a ser um lugar de trocas e de encontros entre intelectuais para discussões sobre literatura e política. Marguerite o transforma numa espécie de fórum permanente, um esteio da liberdade e da amizade no coração de Saint-Germain-des-Prés. Ele será, durante a guerra, um esconderijo e um abrigo para os resistentes, e depois da guerra, o lar de uma comunidade inteligente, reunindo um grande número de intelectuais franceses.

O número 5 da rua Saint-Benoît será também o território da escrita de Marguerite, até sua morte. Os lugares serão determinantes tanto em sua vida como em sua obra. Constituirão até o título de um de seus livros, co-assinado por Michelle Porte – *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977). Ela comprará, graças à venda dos direitos de adaptação cinematográfica de *Un barrage contre le Pacifique*, a casa de Neauphle e, depois, o apartamento em Trouville, diante do mar. Para ela, as casas funcionam como uma espécie de suporte e respaldo para escrever.

É na casa de Neauphle que Marguerite realmente se reencontrará. É nessa casa que redescobrirá sua história, sua alma. Ela será seu lugar de solidão, onde poderá se desligar do mundo e se dedicar ao que mais prezava na vida – escrever. Nela escreverá *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) e *Le Vice-Consul* (1965) e filmará *Nathalie Granger* (1973), com Jeanne Moreau e Gérard Depardieu, e mais tarde as cenas internas de *Le Camion* (1977).

Na rua Saint-Benoît, as noites de discussões intelectuais continuam acontecendo. Marguerite tem seu próprio quarto, onde recebe seus amantes. O apartamento da rua Saint-Benoît é o lar da comunidade, o lugar das trocas, sejam elas culinárias, ideológicas ou literárias. Marguerite leva uma vida agitada, dividida entre a costura, o *bricolage*, a culinária e a escrita. Em abril de 1941, envia à editora Gallimard o manuscrito de seu primeiro livro,

que nunca foi publicado – *La famille Taneran*. É nessa época que ela conhece Raymond Queneau, que após ler o manuscrito o desaprova para a publicação, sem, no entanto, deixar de reconhecer algumas qualidades que se escondem na narrativa. Entre os dois nasce uma grande amizade, e ele será um dos pilares dos jantares de pós-guerra da rua Saint-Benoît. Esse encontro será de grande importância para Marguerite em sua trajetória como escritora. Ele a aconselha a abandonar seus modelos americanos, a usar uma linguagem mais clara, menos complicada, a ir direto ao essencial. E, finalmente, é ele quem lhe dará apoio na publicação de seu segundo livro, *La Vie tranquille* (1944).

No final do outono de 1941, Marguerite fica sabendo que está esperando um filho. Mas o bebê nasce morto e ela passa por momentos de profunda depressão. Seu passado de menina solitária, que apanhava do irmão e que era ignorada pela mãe, reflui e traz com ele um sofrimento atroz. Marguerite tenta compreender os motivos da morte do bebê e se sente culpada. Somente com o nascimento de seu segundo filho, anos mais tarde, ela superará essa perda.

Em maio de 1941, Robert Antelme deixa a prefeitura de polícia e vai trabalhar no serviço de informação e documentação, no escritório do ministro da Produção Industrial, e Marguerite, em julho de 1942, entra como assalariada para o Comitê de organização do livro. Ela não ignora o grau de colaboração desse organismo com a Ocupação alemã. Uma comissão de controle é encarregada da leitura de todos os manuscritos e da decisão do que pode ser publicado. Como secretária dessa comissão de controle, Marguerite comanda um grupo de quarenta leitores encarregados de ler os manuscritos e preencher fichas de leitura que orientam na escolha dos livros a serem publicados. A preocupação com a penúria de papel faz com que as reimpressões sejam praticamente suspensas e os relatórios de leitura das obras novas sejam cada vez mais detalhados. Marguerite precisa de novos leitores. É assim

que, tendo encontrado uma primeira vez Dionys Mascolo, que viera ao Comitê defender a causa dos livros da Gallimard, onde trabalhava há pouco tempo, ela propõe contratá-lo como leitor da comissão. Ele aceita e, com o tempo, a relação profissional que há entre ambos evolui para uma relação amorosa. Marguerite nunca escondeu que foi amor à primeira vista.

O encontro entre Marguerite e Dionys acontece em novembro de 1942. Começam a sair juntos e só depois de quinze dias ela lhe conta sobre Robert. Conta-lhe também que Antelme tem uma amante, e ela, vários. Mas ela não sente que o trai, que o engana. No entanto, com Dionys é diferente. Logo, ambos experimentam o desejo de que seu amor dure. Seis meses após o início da relação, Marguerite pede a Dionys que conheça Robert. Ele, por sua vez, apresenta-lhe sua mãe. A história começa a se tornar oficial. Entre Robert e Dionys nasce uma grande amizade, baseada em afinidades, admiração e respeito.

O fato de ter seu primeiro livro recusado para publicação não desencoraja Marguerite, que continua a escrever em seus momentos de folga. É assim que, finalmente, em 1943, consegue publicar seu primeiro livro – *Les Impudents* –, pela editora Plon. O romance conta a história de uma mãe inteligente e depressiva, de um irmão jogador e ladrão que furta a própria mãe e de uma jovem revoltada que não consegue deixar o círculo familiar sufocante. O dispositivo durassiano já está instalado: a mãe apaixonada pelo filho perverso, o dinheiro que compromete tudo, o irmão mais novo martirizado pelo mais velho, a mãe que, por cansaço, permite que a injustiça do filho se instaure como única lei dentro da família, e a angústia oscilante da jovem. Vinte anos mais tarde, Marguerite dirá que é um romance medíocre e que nunca pensou em relê-lo.

Em 1943, Marguerite, com Robert e Dionys, engaja-se na Resistência, na rede dirigida por François Mitterand. Em junho de 1944, Robert é detido pela Gestapo e deportado para o campo de concentração de Buchenwald, e ela, com a ajuda de Mitterand, consegue escapar.

Em agosto, Paris é libertada e Marguerite inscreve-se no Partido Comunista Francês. Em dezembro, *La Vie tranquille*, seu segundo romance, é publicado. O relatório de leitura, assinado por Raymond Queneau, é rigoroso e comenta a falta de organização da narrativa e a grande influência americana, principalmente de Faulkner. Apesar dessas constatações, Queneau, que faz parte do comitê de leitura da editora Gallimard, autoriza a publicação do livro. Nesse romance, a história é a mesma de *Les Impudents*: uma triste história de família em que predomina a relação entre um irmão e uma irmã. A protagonista tem 26 anos, chama-se Françoise (assim como a protagonista de *Un barrage contre le Pacifique*, 1950) e vive, desde sua infância, numa fazenda. Marguerite recebe a notícia da morte do seu irmão mais novo quando está redigindo o romance e deixa transparecer sua dor na narrativa.

Marguerite aguarda o retorno de seu marido, que, em 1945, é finalmente libertado com a ajuda de François Mitterand. Ela o trata com a assistência de um médico e, em abril de 1947, divorcia-se para viver com Dionys. Um filho seu, de nome Jean, nasce em junho desse mesmo ano.

Em 1950, a perda do Vietnã como colônia francesa obriga sua mãe a retornar à França. Em maio, Marguerite é excluída do Partido Comunista Francês. Mas continuará a se declarar comunista até o fim de sua vida.

Un barrage contre le Pacifique, romance de inspiração autobiográfica que conta a saga de sua infância na Indochina e denuncia a corrupção na administração colonial, é publicado em junho de 1950 e tem uma ótima recepção na crítica e no público. Seis anos haviam-se passado entre a entrega do manuscrito *La Vie tranquille* e *Un barrage contre le Pacifique*. Queneau, desta vez, não se mostra um crítico rigoroso, pelo contrário, afirma que Marguerite pode ser, doravante, considerada uma das melhores romancistas de sua geração. Claude Roy, amigo fiel e fervoroso admirador de Marguerite, publica, em um jornal comunista, um artigo

em que, além dos elogios, destaca o lado político engajado do romance. Selecionada para concorrer ao prêmio Goncourt, Marguerite, apesar do apoio de alguns jornalistas e da própria Gallimard, obtém apenas um voto e perde o prêmio para Paul Colin autor de *Les jeux sauvages*. A romancista não se conforma e atribui sua derrota à censura, por parte dos jurados, a uma comunista revolucionária.

Alimentadas pelos acontecimentos da infância, suas obras posteriores continuarão a dar forma ao seu universo asiático, onde as personagens aparecem em luta constante para escapar da solidão. Serão reescritas as mesmas histórias em que várias figuras obsessivas vão se encontrar (Anne-Marie Stretter, o vice-cônsul, a mendiga, o amante chinês...).

Marguerite separa-se de Dionys Mascolo em 1956. Conhece Gerard Jarlot, jornalista de *France-Dimanche*, em 1957, ano em que morre sua mãe. Passa a trabalhar com ele em diversas adaptações cinematográficas e teatrais. Com ele e graças a ele, escreve romances em novo estilo, alguns dos quais serão indicados pela crítica literária como dos mais importantes de sua autoria: *Moderato cantabile* (1958) e *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964). Sua escrita, assim como sua visão da escrita, se transforma. Os críticos observam que ela se livra da influência de alguns escritores, como Hemingway, Vittorini e Beckett, e que passa a buscar dentro de si forças para escrever. Antes, acreditava que os mais velhos, os mais cultos, podiam ajudá-la. Depois da descoberta do amor com Jarlot, ela só acreditará em si mesma.

No outono de 1960, milita ativamente contra a guerra da Argélia. Em 1961, sua relação com Gérard Jarlot chega ao fim e, em 1963, ela compra um apartamento no antigo hotel Les Roches Noires, em Trouville. Alcança seu primeiro sucesso no teatro com a peça *Des journées entières dans les arbres*, protagonizada por Madeleine Renaud em 1965. A multiplicação de seus talentos a faz ser reconhecida em três domínios: literário, cinematográfico e teatral. Colocando em cena personagens inspirados na leitura de *faits*

divers, ela inova nos deslocamentos dos atores, na musicalidade das palavras e dos silêncios. Exaurida pelo álcool, submete-se a um tratamento e consegue parar de beber. Em maio de 1968, participa de protestos ao lado dos estudantes contra as injustiças e cria *slogans* definitivos defendendo o proletariado: “*Il est interdit d’interdire*”; “*Sous les pavés, les plages*”; “*Nous ne savons pas où nous allons, mais ce n’est pas une raison pour ne pas y aller*”.⁹

Paralelamente a esse engajamento, Marguerite continua escrevendo e suas obras exploram um imaginário cada vez mais orientado para a loucura, a profunda abertura existencialista, o feminismo. A década de 60 trará mais obras polêmicas e, em 1964, Marguerite dará início ao que se chama “Ciclo da Índia” ou “Ciclo de Lol”, que reúne as obras *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-Consul* (1968) e *L’Amour* (1971), em que aparece o personagem recorrente de Anne-Marie Stretter.

É por meio da escrita que Duras aproxima-se progressivamente do cinema. Já em 1958, oito anos após sua publicação, *Un barrage contre le Pacifique* é levado às telas por René Clément. Um ano mais tarde, ela colabora no roteiro de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), cuja estética formal lembra seu estilo de escrita. Várias adaptações de seus romances e roteiros, entre as quais a de Peter Brook (*Moderato cantabile*, 1960) e a de Henri Colpi (*Une aussi longue absence*, 1961), precedem suas realizações cinematográficas, iniciadas em 1966 com *La musica*, uma co-realização com Paul Seban.

Insatisfeita com as adaptações feitas de seus romances, Duras lança-se na produção cinematográfica. Seu primeiro filme é feito em 1969, *Détruire, dit-elle*, e seu título evocativo define acertadamente o que é o cinema para ela: um jogo de imagens, vozes e

⁹ Disponível em: [http://www.elle.fr/elle/societe/les-enquetes/les-femmes-de-mai/\(gid\)/5949](http://www.elle.fr/elle/societe/les-enquetes/les-femmes-de-mai/(gid)/5949). Acesso em: 29 de junho de 2008

música. Filma em seguida *Nathalie Granger* (1972) *La Femme du Gange* (1973), *India Song* (1975), *Des journées entières dans les arbres* (1976), *Le Camion* (1977), *Le Navire Night* (1978), *Césarée* (1979), *Les Mains négatives* (1979), *L'Homme Atlantique* (1981). Sua obra cinematográfica, muito confidencial para seus admiradores, não atinge o grande público. Duras quer mostrar, pela decalagem entre imagem e texto escrito, que o cinema não é narrativo. *La femme du Gange* é composto de planos fixos, e, em *Les Mains négatives*, Duras lê um texto enquanto imagens de Paris deserta à noite são passadas na tela. O limite extremo é atingido em *L'Homme Atlantique*, no qual se ouve sua voz em uma imagem completamente escura durante trinta minutos.

Concomitantemente, Duras leva uma vida privada tumultuada e, principalmente, bebe muito. Em 1980, é internada por cinco semanas no hospital de Saint-Germain-en Laye. Ao retornar para casa, escreve para Yann Lemée, um jovem admirador que havia conhecido cinco anos antes em Caen, ao final de uma projeção-debate de *India Song*. Após cinco meses de abstinência, ela tem uma recaída e volta a beber. Serge July, redator-chefe do *Libération*, convida-a para escrever uma crônica semanalmente no jornal, durante todo o verão. Uma noite, Yann Lemée lhe telefona e eles se encontram em Trouville. Começam a viver juntos e ela passa a chamá-lo Yann Andréa.

Em 1981, Marguerite vai ao Canadá para uma série de entrevistas coletivas em Montreal e filma *L'Homme Atlantique* com seu companheiro como ator. Em 1982, encontrando-se impossibilitada de escrever em razão das mãos trêmulas, dita para Yann Andréa *La Maladie de la mort*. Em outubro, aceita fazer uma desintoxicação no hospital americano de Neuilly. No ano seguinte, Duras dirige Madeleine Renaud na peça de teatro *Savannah Bay*, que escrevera para ela.

Em 1984, publica, pelas *Éditions de Minuit*, *L'Amant*, romance que se alimenta da mesma fonte de inspiração colonial e autobiográfica de *Un barrage contre le Pacifique*. Mas, desta vez, vai mais longe nas confidências e conta sua ligação com aquele que ela chama *Le Chinois*. O romance ganha o prêmio Goncourt e tem um imenso sucesso popular, com uma tiragem de aproximadamente três milhões de exemplares e traduções em quarenta línguas. Seu estrondoso sucesso junto ao grande público é creditado a dois fatores. Primeiramente, por ter sido alardeado pela publicidade como uma autobiografia, e em segundo lugar porque Duras teria escrito um livro de narrativa mais simples, mais acessível ao leitor comum. Nas várias entrevistas concedidas por ocasião da publicação do romance, Duras se mostra contraditória e evasiva. Por vezes, sustenta que era a mais autobiográfica de suas obras; em outros momentos nega tudo, afirmando que o mais importante era a escrita.

O produtor Claude Berri transforma *L'Amant* em um projeto de filme e Duras, a pedido dele, dedica-se a escrever o roteiro. Mas esse trabalho é logo interrompido em virtude de uma nova internação. Duras entra em coma e permanece por seis meses no hospital. Jean-Jacques Annaud é chamado a fazer o filme e inicia a adaptação. Duras sai do hospital e retoma o projeto em curso ao lado do cineasta. No entanto, a parceria não dá certo, pois Marguerite discorda de Annaud em muitas questões, e o filme é feito sem sua colaboração. Sentindo-se privada do domínio de sua história, ela vai reescrevê-la, e *L'Amant de la Chine du Nord* é publicado em 1992. Daí em diante, cortejada pela mídia, Duras torna-se um ícone e manipula com sabedoria a personagem por ela mesma construída.

Cada vez mais, dificuldades físicas vão impedindo-a de escrever. Contudo, ela não deixa de publicar: seus livros passam a ser ditados. Seu último livro, *C'est tout* (1995), é uma coletânea de palavras suas colocadas no papel por Yann Andréa, seu companheiro até seus últimos dias.

No dia 3 de março de 1996, num domingo, às oito horas, Marguerite Duras falece no terceiro andar do número cinco da rua Saint-Benoît. Ela faria 82 anos em abril.

1.2. A escrita durassiana – A reescritura e a fragmentação dos gêneros

Mesclando características do romance, do cinema e do teatro, rompendo a ilusão referencial e focalizando os processos de construção de sentido, os escritos de Duras situam-se entre os grandes renovadores da narrativa da segunda metade do século passado. Sua extensa obra fornece elementos para reflexão sobre muitos temas mais freqüentemente abordados pela teoria e pela prática literárias das últimas décadas.

Ler Marguerite Duras é penetrar em um mundo de experiências narrativas, de múltiplas possibilidades da palavra, de motivos insistentemente repetidos, de histórias recomeçadas e recriadas. Seus escritos são voltas de uma trajetória em espiral. Duras narra como se perseguisse um texto ideal, absoluto, implícito, que se renova e se realiza de maneira diferente em cada texto concreto que produz. Ao narrar obsessivamente e de diferentes maneiras o mesmo episódio – é o caso das obras que compõem os chamados “Ciclo da Índia”, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-Consul* (1965) e *L'Amour* (1971), e “Ciclo da Indochina”, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Éden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) –, Duras reflete e leva a refletir sobre o ato de escrever, pondo em foco os papéis do autor e do leitor, do narrador e do narratário.

A crítica literária em geral relaciona a necessidade de Marguerite Duras de escrever às circunstâncias de sua infância: a loucura de sua mãe e as ameaças que pesavam sobre sua própria sanidade. Assim, seus primeiros livros são marcados pela presença da mãe e da Indochina, porém num quadro estritamente romanesco. Mas já deixam transparecer alguns temas do universo durassiano: amor e ódio familiares, loucura, morte. Os romances

publicados no início de sua carreira seguem ainda a linha dos romances tradicionais, apresentando lugares definidos, cronologia e memória lineares.

Em 1950, ainda conservando as características realistas dos romances anteriores, surge *Un barrage contre le Pacifique*, primeiro livro de grande sucesso de Marguerite Duras. A narrativa é centrada em uma personagem chamada apenas de *mãe*, que ainda jovem deixa a França para trabalhar como professora na Indochina, onde se casa e tem dois filhos: Suzanne e Joseph. Viúva, ela tem de trabalhar também como pianista em um cinema: o *Éden Cinéma*. Investe todas as suas economias em uma concessão de terras que obtém do governo da colônia. As terras, porém, revelam-se incultiváveis: no mês de julho, época de maré alta, as águas do oceano invadem-nas, destruindo qualquer plantação feita. Inconformada, a mãe passa a vida a lutar contra a injustiça de que foi vítima, construindo barragens contra o Pacífico. As barragens sucumbem à força das águas, mas a mãe as reconstrói incansavelmente. O livro pode ser visto como metafórico, premonitório: antecipa o que viria a ser o fazer escritural de Duras – construir, escrever, reescrever.

A história contada em *Un barrage contre le Pacifique* vai se repetir em *L'Éden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) e, mais tarde, em *L'Amant de la Chine du Nord* (1992). O que muda é a ênfase que a autora empresta, em cada um desses romances, à história narrada. Assim, em *Un barrage contre le Pacifique*, o ponto central do relato é a luta da mãe para sobreviver e sustentar seus filhos. Nos outros dois, é a história do amor proibido entre uma jovem branca e pobre e um rapaz chinês rico. A escrita também sofre uma mutação e surge, a cada vez, em cada um desses livros, de forma diferente do anterior. *Un barrage contre le Pacifique* contém, em germe, os livros posteriores. É começo, origem, início de construções de textos muitas vezes recomeçados, retraçados. *L'Éden Cinéma* retoma, em forma de teatro, a história narrada em *Un barrage* – mesmas personagens, mesmos lugares, mesmas situações. *L'Amant* constitui o ponto-chave na reescritura que cria o “autobiográfico”. A mesma história é

recriada em outra linguagem, é reescrita. A enunciação desnuda-se, revelando-se mais importante do que os acontecimentos em si. *L'Amant de la Chine du Nord* é a reescritura explícita de *L'Amant* sob a forma de roteiro de filme – o roteiro que ela não aceitou partilhar com Jean-Jacques Annaud. Personagens, épocas, histórias passeiam de um livro a outro, passam do livro à peça teatral e ao filme. Motivos são repetidos, episódios e personagens são recriados.

Além da reescritura, um outro aspecto tão ou mais importante para entendermos a trajetória da escrita de Marguerite Duras refere-se à diluição das fronteiras entre os gêneros. Na época da publicação de seus primeiros livros, já se observa nas produções literárias francesas essa ruptura das fronteiras entre os gêneros e principalmente a ruptura do gênero romanesco. Contudo, seus primeiros livros¹⁰, publicados com a menção genérica “roman”, têm em comum as características da narrativa romanesca, que privilegia a intriga, os personagens e a cronologia linear. São considerados romances tradicionais, alguns com forte influência americana de autores como Hemingway, Steinbeck e Faulkner.

É por volta de 1955 que a escrita de Duras começa a distanciar-se da narrativa linear, da história tal como era contada no século XIX. Ela inaugura técnicas inovadoras com *Le Square* (1955), um romance híbrido, posto que inteiramente dialogado. O diálogo em sua obra ocupa um espaço considerável e é utilizado, enquanto significativo, como instrumento de perturbação das fronteiras genéricas. No período que vai de 1943 a 1995, ele ganha um espaço cada vez maior em detrimento da narrativa, e mesmo os textos não dialogados, como é o caso de *L'Amant*, tentam uma troca com o leitor: “*Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi*” (p.11).

¹⁰ *Les Impudents* (1943), *La Vie tranquille* (1944), *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953).

Em 1958, Marguerite Duras publica *Moderato cantabile*, considerado um romance que marca o início de uma nova escrita, um momento de mudança dentro de sua obra. A própria Duras, numa das poucas vezes em que concorda com a crítica, considera-o como uma mudança, “un virage vers la sincérité”¹¹. Ela abandona a história autobiográfica e também as descrições psicológicas. As afinidades aparentemente incontestáveis com o *nouveau roman* são comentadas pela crítica literária. Alain Robbe-Grillet, após ter visto algumas páginas do manuscrito de *Moderato cantabile*, incentiva a autora a trabalhar “menos tradicionalmente”, aconselhando-a a suprimir certas ingenuidades do gênero “correio do amor”¹². Duras ouve seus conselhos, mas recusa-se a aderir ao movimento e rejeita qualquer rótulo. No entanto, segundo a crítica literária, as correspondências entre Duras e o *nouveau roman* são reais e dizem respeito a pontos essenciais de sua escrita. Ela divide com os novos romancistas preocupações situadas no centro da reflexão intelectual da segunda metade do século XX: erotismo, dialética da presença e da ausência, não-linearidade cronológica, neutralidade da língua, questionamento da identidade.

A grande inovação de *Moderato cantabile* consiste em revolucionar a técnica romanesca da narrativa, mediante a redução drástica do papel do narrador – concentrado efetivamente em apenas um capítulo, num total de oito –, a ausência de construção psicológica dos personagens e, sobretudo, a valorização do diálogo, que é a base dos outros sete capítulos. Em *Moderato cantabile*, Duras opera uma ruptura com as fórmulas narrativas até então adotadas, deixando-nos perceber os traços iniciais de uma diluição das fronteiras genéricas – romance? novela? teatro?

¹¹ DURAS, M. ; GAUTHIER, X. *Les Parleuses*. Paris: Minuit, 1974, p. 59.

¹² ADLER, L. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998, p. 23.

Contudo, os títulos de seus livros continuam por muito tempo acompanhados de uma menção genérica: “roman” para *Moderato cantabile*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*, *L’Amante anglaise* (1967); “récit” para *L’Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962); “scénarios et dialogues”, théâtre” e “film” a partir de *La Musica*, em 1966. *L’Amante anglaise* é publicado em 1967 com a menção “roman” e, em 1968, com “théâtre”. É verdade que o texto denominado romance era constituído exclusivamente de diálogos (como já havia acontecido em *Le Square*, 1955) e que a passagem ao teatro introduz apenas algumas supressões.

Détruire, dit-elle aparece duas vezes no mesmo ano (1969): na primeira, sem especificação, e na segunda como “film”. Duras afirma a destruição do gênero romanesco e de qualquer gênero. Tudo é construído segundo a destruição das convenções e das evidências. O título dessa obra é bem sintomático, pois a partir dela os romances, ou aquilo que ainda poderia ser classificado sob essa designação genérica, desaparecem totalmente. Os textos durassianos vão-se tornando cada vez mais rarefeitos e atingem seu clímax com *L’Amour* (1971), considerado o “romance” mais hermético de toda a obra de Marguerite Duras. Dominique Noguez destaca essa perda de densidade da escrita durassiana afirmando que é “por volta de 1960 que o uso dessa escrita ‘pobre’, utilitária, quase telegráfica, vai deixar, em Duras, os bastidores da escrita teatral ou da escrita cinematográfica preparatória para ganhar a frente da cena, todos os textos”¹³.

No lugar da narrativa romanesca surgem filmes e peças de teatro, mas também vários textos não definidos, como *L’homme assis dans le couloir* (1980), *L’Été 80* (1980), *Agatha*

¹³ Apud ALAZET, B. et alii. *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 157. (“ a partir de 1960 environ, l’usage de cette écriture ‘pauvre’, utilitaire, presque télégraphique, va quitter, chez Duras, les coulisses de l’écrit théâtral ou de l’écrit cinématographique préparatoire pour gagner le début de la scène, tous les textes.”)

(1981) e *La Maladie de la mort* (1982). E também um livro, *Índia Song* (1973), que anuncia claramente sua mesclagem: “*texte, théâtre, film*”.

Segundo Madeleine Borgomano, a partir de 1969, Duras trabalha seus textos de tal forma que se pode claramente perceber sua oscilação entre os gêneros.

Mutações trabalham esses textos ainda nas fronteiras do romance: a narrativa se apaga com frequência, e por vezes completamente, em benefício dos diálogos, da fala, da voz. Quando resta alguma outra coisa além dessas trocas verbais, o termo narrativa não convém a essas frases minimalistas, que constata muito frequentemente que elas não contam ou nem mesmo descrevem, e lembram muito as didascálias.¹⁴

Após essa fase de indefinição, a designação “*roman*” reaparece em *L’Amant* (1984), classificado e recebido como autobiografia. *L’Amant de la Chine du Nord* (1991) é publicado sem menção genérica, mas seu prefácio termina com uma afirmação que relança o estado de confusão das definições: “Je suis redevenue un écrivain de romans”¹⁵. No entanto, esse gênero romanesco reencontrado é logo perturbado pelas (quase) primeiras palavras do livro: “C’est un livre. C’est un film”¹⁶.

¹⁴ BORGOMANO, L’oeuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres. In: DAMBRE, M.; GOSSELIN-NOAT, M. (Dir.). *L’Éclatement des genres au XXe siècle*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 214. (“Des glissements travaillent ces textes encore aux frontières du roman: le récit s’efface souvent, et parfois entièrement, au profit des dialogues, de la parole, de la voix. Quand il reste autre chose que ces échanges verbaux, le terme récit convient mal à ces phrases minimales, qui constatent bien plus souvent qu’elles ne racontent, ou même ne décrivent, et s’apparenteraient davantage à des didascalies.”)

¹⁵ DURAS, M. *L’Amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard, 1999, p. 12.

¹⁶ *Ibidem*. p. 17.

As declarações contraditórias de Marguerite Duras deixam perceber o quanto ela mesma se mostrava incerta em relação à classificação de sua obra no gênero romanesco. Em *Les Parleuses* (1974), ela diz a Xavière Gauthier:

A literatura feminina vai formar esse terreno [...] esse terreno romanesco, porque as mulheres ainda estão no romance, na maioria – não falo por mim, pois não acredito que sejam romances o que eu faço.¹⁷

Se substituirmos as complexidades do adjetivo “romanesco” pelo qualificativo “narrativa”, a questão se simplifica. Assim, Duras narra histórias, por mais tênues e fragmentárias que sejam, sustentando, no entanto, que “escrever não é contar histórias. É o contrário de escrever histórias”¹⁸.

Na verdade, a flutuação dos gêneros coincide com o período após *Moderato cantabile*, quando Duras vai diversificar sua carreira, dedicando-se ao cinema. Sua atividade cinematográfica é delimitada no tempo. Inicia-se em 1960 com a participação, como roteirista, no filme de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, e termina no início dos anos oitenta. Nesse período, o cinema ocupa o lugar da escrita. Recusando de forma violenta as adaptações feitas de seus textos para o cinema, ela mesma se dedica à passagem de alguns de seus livros para o cinema, nem sempre respeitando a direção única, do livro ao filme, praticando um vaivém, embaralhando as fronteiras genéricas.

¹⁷ DURAS, M. ;GAUTHIER, Xavière. *Les Parleuses*. Paris: Minuit, 1974, p. 36. (“*La littérature féminine va former ce terrain [...] ce terrain romanesque, parce que les femmes sont encore dans le roman, pour la plupart – je ne parle pas pour moi, parce que je ne crois pas que ce soient des romans que je fais.*”)

A recusa de Duras em classificar suas obras nos limites de um gênero literário é diferente daquela dos seus contemporâneos Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet e Claude Simon – os novos romancistas –, que sustentam teoricamente a impossibilidade de escrever romances tradicionais. Para Duras, a teorização está em contradição com sua escrita, que é uma espécie de deixar ir, deixar fazer – dar livre curso às oscilações do texto. Pouco importa a ameaça de transbordamento das fronteiras genéricas, pois, como ela mesma declarou a Michelle Porte no final de *Les Lieux de Marguerite Duras*:

Não posso estar em todo lugar ao mesmo tempo, veja, quando escrevo, no entanto, tenho vontade de investir tudo, não sou plural, e as vozes, elas me falam de todo lugar, e eu tento ... no entanto, perceber um pouquinho esse transbordamento [...] é uma espécie de multiplicidade que temos em nós [...] mas ela está sufocada [...]. Enquanto é preciso se deixar transbordar... ¹⁹

Na confusão dos gêneros, reaparecem, momentaneamente, fronteiras. O romance ressurgiu com *L'Amant*, e depois com *L'Amant de la Chine du Nord*. No entanto, esse retorno aos limites dos gêneros não dura muito e diz respeito a alguns textos apenas. Todos os outros, ao contrário, tornam-se cada vez mais inclassificáveis, ao mesmo tempo em que intensificam a tendência à rarefação, uma das formas que assume o desaparecimento dos gêneros nas obras de Duras. Seus textos, de difícil definição, situam-se numa zona de transição ou de

¹⁸ DURAS, M. *La Vie matérielle*. Paris: P.O.L., 1987, p. 31. (“Ecrire ce n’est pas raconter des histoires. C’est le contraire de raconter des histoires.”)

¹⁹ DURAS, M; PORTE, M. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977, p. 103. (“Je ne peux pas être partout à la fois, voyez, quand j’écris mais pourtant j’ai envie de tout investir, je ne suis pas plurielle, et les voix, ça me parle partout, et j’essaye de ... de quand même, de rendre compte un petit peu de ce

interferências, na instabilidade de um intermediário genérico, onde se opera toda espécie de mutação. Tentar enquadrar um texto de Duras nos limites rígidos de um determinado gênero é trabalho infrutífero. Sua obra é uma constante busca da escrita, e essa busca não se restringe ao romanesco, ao cinematográfico ou ao teatral, mas une todos eles, fundindo-os e confundindo-os por meio e em proveito da palavra.

Os dois aspectos da escrita durassiana aqui levantados – a reescritura e a diluição das fronteiras genéricas – foram selecionados por estarem em relação direta com *L'Amant*, um texto em que a reescritura é evidente e no qual o dito retorno aos limites do gênero romanesco é questionado. É evidente que muitos outros elementos poderiam ter entrado nessa reflexão. Mas isso exigiria um estudo muito mais amplo, que não caberia nos limites de nosso trabalho.

Este breve estudo sobre a evolução da escrita durassiana é essencial para nosso trabalho de comentário das traduções de *L'Amant*. Conhecer as línguas em questão, o francês e o português, não é suficiente para a operação de tradução de textos literários. Há que pesquisar sobre a escrita do autor a ser traduzido, bem como fazer a leitura de outras obras de sua autoria, para poder entender suas especificidades.

débordement [...] c'est une sorte de multiplicité qu'on porte en soi [...] mais elle est égorgée [...]. Alors qu'il faut être débordée...").

1.3. A escrita de *L'Amant*

1.3.1. *Une écriture courante*

Uma leitura superficial de *L'Amant* pode dar a impressão de que a associação livre de lembranças constitui o princípio organizador predominante. Tal idéia é reforçada pela expressão *écriture courante*, utilizada por Duras para designar seu método de redação, e pelas entrevistas por ela concedidas quando do lançamento do livro, declarando a facilidade em escrevê-lo.

Numa dessas entrevistas, concedida a Bernard Pivot, Duras afirma ter realizado em *L'Amant* a *écriture courante* que ela procurara durante muito tempo:

Como *écriture courante*, eu diria uma escrita quase distraída que corre, que tem mais pressa em agarrar as coisas do que em dizê-las, entende. Mas estou falando da crista [*crête*] das palavras, é uma escrita que corria sobre a crista [*crête*] para ir mais rápido, para não se perder, porque quando se escreve, é um drama, esquece-se rapidamente. E é assustador, algumas vezes.²⁰

²⁰ *Apostrophes*. Prod. Antenne 2, émission de Bernard Pivot, réalisation de Jean Cazenave. Diffusion le 28 septembre 1984.

Disponível em: <http://wO.ina.fr/archivespour tous/index.php?vue=notice&from=fulltext&full=d%>. Acesso em : 4 de junho de 2008.

Por trás dessa aparência de improvisação, esconde-se, no entanto, uma composição equilibrada que não escapa ao leitor atento. O início e o fim do livro situam-se em Paris e colocam em cena a narradora-personagem já madura. No interior desse quadro, desenrola-se o relato de uma história de amor que se passa na Indochina entre a jovem que ela fora no passado e seu amante chinês. A história de amor, interrompida por lembranças de diversas épocas da vida da narradora-personagem, tem, em princípio, um fio narrativo, pois trata-se de uma intriga que tem um encadeamento temporal lógico e uma situação espacial definida, desde o primeiro encontro da menina com o chinês sobre a balsa no Mekong, os encontros seguintes, quase diários, na “garconnière”, até, finalmente, a partida da jovem para a França em busca de seu sonho de escrever.

É verdade que, com *L’Amant*, Duras cai no domínio do grande público e perde parte de sua reputação de escritora hermética e difícil. No entanto, essa aparente facilidade esconde um texto marcado por rupturas, tanto no nível da narrativa como no nível da escrita.

No nível da narrativa essa ruptura se manifesta na ambigüidade esboçada pelo entrelaçamento dos efeitos autobiográfico e ficcional. Mireille Calle-Gruber aborda esse aspecto com muita propriedade ao identificar a “crise do sujeito” – “uma inconsistência da pessoa” – como um dos dispositivos que orquestram a oscilação de *L’Amant* entre ficção declarada e autobiografia. O eu narrante, indeterminado pela ausência de nome próprio e que se designa pela primeira pessoa (*je*), instaura uma ruptura na coerência da narrativa quando,

(“Pour écriture courante, je dirais une écriture presque distraite qui court, qui est plus pressée à attraper les choses qu’à les dire, voyez-vous. Mais je parle de la crête des mots, c’est une écriture qui courait sur la crête pour aller plus vite, pour ne pas perdre, parce quand on écrit, c’est le drame, on oublie tout de suite. Et c’est affreux quelquefois.”)

por vezes, fala de si próprio na terceira pessoa (*elle*) ou através de um jogo de perífrases que o designam como *l'enfant, la jeune fille blanche, la petite*.

Em *L'Amant*, o eu narrante não tem nome, de forma que sua identidade com o patronímico da capa fica sempre incerta no texto, o que torna duvidosa a opção autobiográfica. Além disso, o leitor, o próprio Narrador, apreende com dificuldade, por vezes, na uniformidade do tempo gramatical, qual é o Eu, da pessoa múltipla, que se pronuncia. [...]. O mito da unidade individual que comumente fundamenta a autobiografia, Duras o questiona, acentuando a ruptura do Eu falando de si na terceira pessoa [...].²¹

Se por um lado o autobiográfico é explicitado pela alusão a situações já narradas em obras anteriores – “*Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire*”²² – e pelo emprego repetitivo do verbo “*se souvenir*” – “*C'est une robe dont je me souviens. [...] Je ne me souviens pas des chaussures*” [...]²³ –, por outro ele é rompido com a transmutação do “*je*” em “*elle*”, com a dissociação entre narradora e a personagem – “*Je ne me supporte qu'avec cette paire de*

²¹ CALLE-GRUBER, Mireille. Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras? In: *Littérature : communiquer, représenter*. Paris: Larousse, n° 63, p. 110. Oct. 1986. (“*Dans L'amant, Je Narrateur reste sans nom, de sorte que son identité avec le patronyme en couverture demeure toujours quelque part incertaine et douteuse l'option autobiographique. De plus le lecteur, le Narrateur même, saisit mal, parfois, dans l'uniformité du temps grammatical, quel est de la personne multiple le Je qui s'énonce. [...]. Le leurre de l'unité individuelle qui fonde à l'ordinaire l'autobiographique, Duras le remet en cause, accentuant la déchirure du Je parlant de soi à la troisième personne [...]*”)

²² DURAS, M. *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984, p. 36.

²³ *Ibidem*, p. 18.

chaussures-là [...] Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, ce jour-là, dans la tenue de la petite"²⁴.

A oscilação entre os efeitos autobiográfico e ficcional leva ao sentido maior do texto: a própria escrita. Autobiografia ou ficção? Não importa. O que conta é a maneira de enunciar essas coisas e elaborar esses efeitos. O efeito autobiográfico existe, o ficcional também. Mas ambos acabam por remeter à própria escrita, ao modo pelo qual a palavra trabalha essas diferentes possibilidades.

A exploração de todas as associações de formas, sentidos e idéias é construída em torno de palavras onde se cristalizam e misturam história pessoal e ficção. O passado exumado, a história relatada são menos relevantes do que o trabalho com as palavras, pois a memória é estreitamente tecida com a escrita. Uma escrita não mais a serviço de uma nostalgia, mas da força do dizer que deixa aflorar uma poética. Esta não se refere à linguagem lírica e simbólica, às vezes rebuscada, repleta de floreios, mas à presença de um sujeito inscrito prosodicamente e ritmicamente na linguagem. Pois, como bem afirma H. Meschonnic, "la poétique est une actualisation du sujet, de sa temporalité"²⁵. É nesse sentido que trataremos a seguir a escrita poética de *L'Amant*.

²⁴ *Ibidem*, p. 19.

²⁵ MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982, p. 87.

1.3.2. *L'Amant*, uma escrita poética

“Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt.”. (Duras. *Écrire*, 1993, p. 71).

O sonho de uma escrita de passagem, sem lugar e sem amarras, perdida sobre a página, parece ser o que sempre acompanhou secretamente a obra de Duras, engendrando, conseqüentemente, uma leitura como gesto de busca e aventura escritural. Essa aventura teria eleito o território da narrativa para tomar forma, deixando, no entanto, aflorar a presença difusa, de uma dimensão poética. É justamente esse cruzamento do narrativo com o poético, a porosidade de suas fronteiras, que pretendemos examinar.

Os limites entre a escrita romanesca e a escrita poética nos textos de Marguerite Duras são tênues e flutuantes, e a própria autora ora se define como poeta, ora afirma que a poesia não faz parte de seus escritos. Tratando-se de Duras, essas afirmações contraditórias não causam nenhuma surpresa.

Em alguns momentos de sua trajetória, ela se declara poeta de um extremo a outro de sua obra, como em suas respostas a Alain Vircondelet, em 1972. Poeta, diz ela, no passado: “J’ai commencé par là [...]. C’est le surgissement le plus naturel de l’écriture, le poème?”. Poeta também no presente: “Maintenant, j’ai l’impression d’en écrire. *Abahn Sabana David*, *Moderato cantabile* sont des poèmes. *Le Vice-Consul* est fait comme un poème”²⁶.

Em *La Vie matérielle* (1987), ela opõe, de forma um pouco caricatural, o que designa como “les romans d’homme” que “n’atteignent jamais la dimension de la poésie [...] ne sont jamais des poèmes”²⁷ aos romances “vrais”²⁸, que são poemas.

E em *Le Monde extérieur* (1993), ela afirma: “Il n’y a d’écrit que l’écrit du poème”²⁹.

Já em *Écrire* (1993), ela nega a escrita poética: “Ce livre n’est pas un livre. Ce n’est pas une chanson. Ni un poème. Ni des pensées”³⁰.

Cada vez mais, ao longo do tempo, “escrita” e “poesia” parecem confundir-se para Duras, o que demonstra o desligamento de sua atividade escritural de qualquer dogmatismo. É a partir dessa perspectiva de recusa de toda e qualquer teorização que Duras define seus escritos ora como poéticos, ora como não poéticos. Assim, o poético não se reduz ao gênero literário “poesia”. Ao afirmar, por exemplo, que *Le Vice-Consul* foi feito como um poema, Duras não está se referindo a uma linguagem lírica e simbólica, mas à concepção de “poema”

²⁶ Entrevista de M. Duras a Alain Vircondelet. In: VIRCONDELET, A. *Marguerite Duras*. Paris: Seghers, 1972, p. 169-170.

²⁷ Duras, M. *La Vie matérielle*. Paris: POL, 1987, p. 213.

²⁸ *Ibidem*, p. 218.

²⁹ *Idem*, *Le Monde extérieur*. Textes rassemblés et préfacés par BLOT-LABARRÈRE, C. Paris: P.O.L. 1993, p. 218.

³⁰ *Idem*, *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993, p.90.

desenvolvida por Meschonnic: “Je dis poème pour toute la littérature, pas seulement au sens restreint à la ‘poésie’ par opposition au ‘roman’ [...] avec la réduction de la poésie à un genre”³¹.

A nosso ver, ao definir sua escrita como poema, Duras privilegia uma relação da linguagem com a dimensão da oralidade. É nesse sentido que se deve entender a poética durassiana, como a força do dizer, que evidencia a inscrição do próprio corpo na linguagem e na organização do discurso.

A oralidade intervindo como [...] o máximo do corpo, e de sua energia. Como ritmo. O ritmo como forma-sujeito. [...] Assim, as palavras são [...] a matéria e o trabalho permanente de um nascimento, e de uma física do sentido. [...] E sem dúvida só se escreve quando se inventa sua própria oralidade.³²

A força do dizer e a pulsão do ritmo constituem a oralidade de *L'Amant* e deixam transparecer um sujeito corporalmente inscrito na linguagem, produtor, no discurso, do modo de significar que se realiza numa semântica rítmica e prosódica.

A intervenção do “máximo do corpo e de sua energia” e do “ritmo como forma-sujeito” no ato de escrever pode ser observada num trecho de *Emily L.*, em que Duras define sua escrita em termos físicos:

³¹ MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, p. 9-10.

³² MESCHONNIC, H. *La rime et la vie*. Paris: Verdier, 1989, p. 290. (“ *L’oralité intervenant comme [...] le maximum possible du corps, et de son énergie. Comme rythme. Le rythme comme forme-sujet. [...] Ainsi les paroles sont [...] la matière et le travail permanent d’une naissance et d’une physique du sens. [...] Et sans doute on n’est une écriture que si on est l’invention de sa propre oralité.* ”)

Escrever segundo si mesmo e o momento que se atravessa, lançar a escrita para fora, maltratá-la quase, sim, maltratá-la, nada retirar de sua massa inútil, nada, deixá-la inteira com o resto, nada moderar, nem rapidez nem lentidão, deixar tudo no estado de aparição.³³

Duras apreende a escrita como a relação do sujeito com o material languageiro com o qual ele luta quase fisicamente (“lançar”, “maltratar”). O trabalho da escrita não aprimora o estilo, ele é um trabalho na massa (“nada retirar da sua massa inútil, nada, deixá-la inteira”). A massa designa o material languageiro de onde se extraem elementos ou palavras em sua materialidade sonora. Trabalhar “a massa” implica deixar-se levar pela escuta de um movimento íntimo e rítmico de uma onda de palavras. A exatidão do ritmo, sobre a qual Duras coloca de imediato o acento, é dada sem rodeios, sem mediações (“nada moderar, nem rapidez, nem lentidão”). Assim, a escrita de Duras, tal como ela mesma define, é atividade física, resultado de um trabalho físico, anterior ao sentido. E é precisamente o ritmo que vai determinar o sentido-forma. “A anterioridade do ritmo sobre o sentido das palavras é indissociável dessas palavras [...]. Se existe uma anterioridade do ritmo, ela precede o sentido das palavras, mas não as próprias palavras”³⁴.

O ritmo sincopado e ofegante, marcado por pausas e rupturas na escrita durassiana, é objeto de comentário em *Les Parleuses*:

³³ DURAS, M. *Emily L.* Paris: Minuit, 1987, p.15. (“Ecrire selon soi et le moment qu’on traverse, jeter l’écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse, ni lenteur, laisser tout dans l’état de l’apparition”)

³⁴ MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982, p. 99. (“L’antériorité du rythme sur le sens des mots est indissociable de ces mots [...]. S’il y a une antériorité du rythme, elle précède le sens des mots, mais non les mots eux-mêmes.”)

Xavière G. – Porque, isso, isso seria uma ruptura da cadeia simbólica. E em seus livros, há isso. [...] Para mim, seria um pouco como quando se prende a respiração. Há um ritmo e há momentos em que não se consegue mais respirar, fica bloqueado.

Marguerite D. – Sei que o lugar em que isso se escreve, o lugar em que escrevo – quando acontece comigo –, é um lugar em que a respiração se rarefaz, há uma diminuição da acuidade sensorial.³⁵

Essa escrita vazada, marcada por brancos, é muita vezes percebida como econômica e minimalista. Comenta-se, consensualmente, a simplicidade da frase durassiana, que se caracteriza pelas raras subordinações e coordenações, em proveito das justaposições. Dominique Noguez observa que a frase durassiana é curta e simples, e acrescentando “que Duras ne subordonne pas; à peine si elle coordonne: elle juxtapose” ele a descreve como “un écrivain de la parataxe”³⁶. Vários estudiosos de Duras se referem à natureza repetitiva de sua escrita. Danielle Bajomée fala “d’une dynamique qui fait jouir le texte de son propre contact multiplié”, e indica como prova “les insistances, répétitions et redondance”³⁷. Essa tendência

³⁵ DURAS, M. ; GAUTHIER, X. *Les Parleuses*. Paris : Minuit, 1974, p.12. (Xavière G. – “*Parce que, ça, ce serait une rupture de la chaîne symbolique. Et dans vos livres, il y a ça. [...] Pour moi, ce serait un peu comme quand on retient son souffle. Il y a un rythme et il y a des moments où on ne peut plus respirer, c’est bloqué.*” Marguerite D. – “*Je sais que le lieu où ça s’écrit, où on écrit – moi quand ça m’arrive –, c’est un lieu où la respiration est raréfiée, il y a une diminution de l’acuité sensorielle.*”)

³⁶ *Apud* ALAZET, B. et alii. *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 156.

³⁷ *Apud* ALAZET, B. et alii. *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 156, 157.

à repetição e às redundâncias é geralmente associada a uma simplicidade da linguagem, a um empobrecimento lexical.

A escrita de *L'Amant* é, com efeito, prolífica em insistências, reiteraões e redundâncias, que coexistem com justaposições de frases curtas insubordinadas – uma indecisão do sentido, uma imprecisão temporal, uma incompletude do dizer. No entanto, mais do que simplesmente uma escrita minimalista, o que se pode depreender da ação conjunta dessas características é a singularidade de uma escrita poética. Uma escrita que não procura se garantir sobre modelos ou sobre o sentido. Não há uma busca de originalidade, nem de lirismo. O que se observa é uma escrita vazada pela impossibilidade de contar, de dizer tudo. É nas infinitas flutuações do não-dito, nesses espaços de ressonância que deixam livre curso ao jogo semântico e musical (rítmico/prosódico) dos significantes entre si, que reside a sugestionalidade poética da escrita de Duras.

O retorno do vivido (um processo de afloramento da dor e do sofrimento por intermédio da lembrança) revela-se na forma de uma poética, a poética do silêncio, um processo pelo qual se diz menos, ou mesmo não se diz. Assim, o poético esforça-se em designar o que é silenciado na narrativa, a escrita do apagamento, o momento em que o autobiográfico e o ficcional tendem para a extinção – o que não se poderia dizer –, e no qual se exploram os limites da linguagem e do silêncio: as elipses na narração, as pausas, o discurso no condicional, a série repetitiva dos “*ne pas savoir (je ne sais pas), ne pas dire (je ne dis pas), se taire*”. O poético, relato lacunar e desconcertante, é costurado à narrativa, desenhando seus contornos, destacando os brancos, sem ocupar um lugar determinado. As fronteiras entre ambos tornam-se tênues e, globalmente, é o conjunto narrativo que prevalece, utilizando em momentos estratégicos o poético para opacificar o mistério e relançar o interesse. Assim, observa-se em *L'Amant* uma poética, a do silêncio, costurada ao romanesco, que entrelaça o autobiográfico com a ficção.

CAPÍTULO 2 – A POÉTICA DO TRADUZIR DE HENRI MESCHONNIC

2.1. A evolução da teoria da tradução literária

Conhecer a evolução da teoria da tradução literária no mundo ocidental é condição primordial para entender a proposta de Henri Meschonnic de fazer da tradução uma poética. Consciente da primordialidade dessa condição, o próprio Meschonnic dedica, em *Poétique du Traduire* ³⁸, um capítulo ao relato da relação entre a história da teoria da tradução e a história da teoria da literatura. Segundo ele, quando se ignora essa relação, corre-se o risco de isolar o estudo da tradução literária, transformando-o em uma tradutologia “com suas tecnicidades das estilísticas comparadas, que têm como unidades apenas as unidades da língua, enquanto a literatura se faz na ordem do discurso e requer conceitos de discurso” ³⁹.

Se a “literatura se faz na ordem do discurso”, traduzir segundo uma poética demanda que se considere como unidade, o discurso, o contínuo do discurso. Mas, como indica o lado

³⁸ MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, p. 32-57 *passim*.

³⁹ *Ibidem*, p. 34. (“avec ses technicités des stylistiques comparées, qui n’ont pour unités que les unités de la langue, alors que la littérature se fait dans l’ordre du discours, et requiert des concepts du discours.”)

histórico da tradução, não foi sempre assim. É com a intenção de mostrar que os procedimentos tradutórios evoluíram e mudaram com o tempo segundo uma relação estreita com o tipo de texto que se traduzia, que retomamos resumidamente o relato que faz Meschonnic, na obra acima citada, da evolução da teoria da tradução literária.

A tradução na Idade Média, relativa aos textos ditos sagrados (a Bíblia) e de um mundo do religioso, teve como unidade a palavra, privilegiando em sua sacralização generalizada da linguagem a palavra pela palavra. O limite do traduzir era o decalque, o único meio de não corromper a verdade, pois a tradução era, então, difusora do cristianismo.

O Renascimento, pela tradução massiva dos textos profanos da Antigüidade, trouxe uma dessacralização da palavra e a passagem da palavra à frase como unidade. Na França renascentista, o objetivo da tradução era enriquecer o vernáculo. Como este ainda era frágil em comparação ao latim, os tradutores buscavam alternativas para compensar as insuficiências da língua francesa. Dentre as estratégias para essa compensação, estavam: o empréstimo de palavras do latim; a paráfrase, quando necessária para a clareza textual; a criação de neologismos, acompanhados por glosas ou explicações; e combinações de palavras capazes de expressar o sentido de termos latinos ou gregos. A prática tradutória francesa nesse período caracterizava-se essencialmente pela imitação.

Nessa época, teve início a adaptação livre, que vai produzir, no Classicismo, a prática das *belles infidèles*, conceito criado por d'Ablancourt (1606-1664) e seus seguidores, que consideravam que a função da tradução era promover o belo e que este consistia em razão e clareza. A propósito do que as *belles infidèles* representavam em termos de tradução na época, é interessante o esclarecimento de John Milton em *O Poder da Tradução*:

O conceito de equivalência entre os tradutores franceses dos séculos XVII e XVIII era muito diferente da nossa interpretação contemporânea do termo. A tradução tinha de proporcionar ao leitor a impressão semelhante à que o original teria suscitado, e a pior maneira de fazê-lo seria através de tradução literal, o que pareceria dissonante e obscuro. Seria melhor fazer mudanças a fim de que a tradução não ferisse os ouvidos e que tudo pudesse ser entendido claramente. Somente fazendo essas mudanças, o tradutor poderia criar essa ‘impressão’ semelhante.⁴⁰

O Romantismo, com seu aspecto filológico de uma procura das especificidades, retomou a procura pela exatidão, o gosto pela tradução literal, visando facilitar a compreensão do texto original.

Observa-se, então, que a tradução literária passou por transformações da Idade Média ao Romantismo do século XIX. Essas mudanças estiveram sempre relacionadas a um pensamento da linguagem, ou seja, permaneceram fechadas nos limites da noção de língua, com as unidades da língua – palavra e frase. No campo da teorização, não havia uma teoria da tradução propriamente dita, mas um modo empírico de reflexão.

Contudo, Meschonnic identifica alguns momentos em que já se esboçavam as linhas essenciais de uma “poética do traduzir”, como no primeiro tratado de tradução em francês – *“La Manière de bien traduire d’une langue en aultre”* – publicado por Étienne Dolet em 1540. Um dos princípios por ele observados, a escolha em traduzir a “sentença” e a “intenção” em oposição a traduzir “palavra por palavra” já indicava a priorização do discurso, uma vez que a palavra é da ordem da língua. Um outro princípio, o da “observação

⁴⁰ MILTON, J. *O Poder da Tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 134.

dos números oratórios”, prenunciava a importância da preservação do ritmo e da prosódia na tradução literária.

Só no final do século XVIII começou-se a superar o empirismo dominante, a partir da publicação por Alexander Fraser Tytler de um ensaio em que foram apresentados três princípios considerados fundamentais para a realização e avaliação de uma tradução:

- 1) A tradução deve reproduzir em sua totalidade a idéia do texto original;
- 2) O estilo da tradução deve ser o mesmo do original;
- 3) A tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto original.⁴¹

Foi no século XIX que teve início a formulação de uma teoria da tradução propriamente dita, com as discussões começando a tirar proveito da evolução da ciência da linguagem e da hermenêutica. O estudo da tradução adquiriu um vocabulário próprio e se libertou das particularidades de um texto determinado.

Na Alemanha, Friedrich Schleiermacher em um ensaio teórico sobre a tradução literária (*Sobre os diferentes métodos de traduzir*, 1813), distingue as duas direções que pode tomar uma tradução: a da língua de partida ou a da língua de chegada. Para ele, ou o tradutor deixa o autor sossegado e leva o leitor até ele, ou deixa o leitor sossegado e leva o autor até ele. Em outros termos, o tradutor se submete ou ao original (tradução literal) ou ao leitor (tradução livre). Tomou-se, então, o partido do modo de traduzir que aproxima a língua-alvo da língua original. Assim, para Goethe (*O Divã ocidental-oriental*) a tradução ideal é a que se identifica com o original, “en sorte qu’elle puisse valoir non à la place de l’autre, mais en son lieu”. Ainda segundo Goethe, “une traduction qui vise à s’identifier avec l’original tend à se

rapprocher en fin de compte de la version interlinéaire et facilite hautement une compréhension de l'original".⁴²

A partir do século XX, a comunicação passa a ter um papel fundamental na tradução. A tradução consecutiva surge em 1919 e se torna simultânea no Processo de Nuremberg (1946), após a 2ª Guerra Mundial, estabelecendo-se nas conferências internacionais.

No âmbito da literatura, na França, as traduções se multiplicam. Simultaneamente a uma retradução dos Antigos, verifica-se a introdução massiva do romance latino-americano. A tradução se profissionaliza e passa a ser ensinada. Os manuais desenvolvem tratados de estilística comparada e generalizam a concepção de que a tradução literária é uma transposição de língua a língua, o que é incontestável, porém insuficiente, pois falta, segundo Meschonnic, a relação indispensável com uma poética dos textos. Nesse sentido, Mário Laranjeira indica com muita propriedade a necessidade e a insuficiência da contribuição da lingüística para o entendimento e para a análise do fato poético:

Sendo o poema uma manifestação concreta, um objeto de linguagem, não se pode examinar tal objeto sem as ferramentas que a lingüística nos propõe. Não se pode falar dos sons e das formas da linguagem, da sua organização, distribuição e relacionamento, sem usar do aparato formal e conceitual da lingüística. [...] a Poética transcende os estritos limites da lingüística. Noutras palavras, o modo de significar da poesia é muito mais amplo e está, portanto, a exigir uma teoria que dê conta das significações que ultrapassam os conceitos lingüísticos do signo e de estrutura.⁴³

⁴¹ Apud ARROJO, Rosemary. *Oficina da tradução*. São Paulo: Ática, 1986, p. 13.

⁴² Apud MESCHONNIC. *Op.cit.*, 1999, p. 48

⁴³ LARANJEIRA, M. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 77-78.

A partir dos anos quarenta, com o questionamento da concepção tradicional de “romance” e o surgimento de uma escrita literária de ruptura orientando a narrativa para um desvio cada vez maior do romanesco propriamente dito, a teoria da tradução literária começa a ganhar novos contornos, em razão da necessidade de restituir no texto traduzido os elementos estruturantes dessa nova escrita.

A percepção de que há algo além do sentido ou da forma a ser traduzido conduz ao início de uma redefinição da teoria da tradução literária. Mas um paradoxo fundamenta as novas concepções. Ao mesmo tempo em que se fala da importância da fidelidade e da modéstia como requisitos para uma boa tradução, exige-se do tradutor um engajamento como sujeito específico do texto traduzido. Essa contradição é claramente exposta em *Sous l’invocation de saint Jérôme*, de Valéry Larbaud, que defende a idéia de um tradutor modesto e fiel – apagado – que deve, no entanto, participar da beleza da singularidade. Além do sentido das palavras, há

[...] um sentido menos aparente, e que cria em nós a impressão estética desejada pelo poeta. É esse sentido que se deve restituir, e é nisto, principalmente, que constitui a tarefa do tradutor. [...] Esse sentido literário das obras de literatura, é preciso, primeiramente, percebê-lo; e não basta percebê-lo; é preciso, ainda, recriá-lo.⁴⁴

⁴⁴ Apud MESCHONNIC. *Op. cit.*, 1999, p. 55. (“[...] *un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l’impression esthétique voulue par le poète. C’est ce sens-là qu’il s’agit de rendre, et c’est en cela surtout qui consiste la tâche du traducteur. [...] . Ce sens littéraire des ouvrages de littérature, il faut d’abord le saisir; et il ne suffit pas de le saisir; il faut encore le recréer.*”)

“Perceber” esse “sentido literário” e “recriá-lo”, quando há o apagamento do tradutor pela modéstia e fidelidade, é impossível. “Recriar” esse sentido exige o engajamento do tradutor para que haja a invenção recíproca de um texto e do tradutor como sujeito dessa atividade. A resolução dessa contradição é dificultada pelo fato de a linguagem ainda ser representada como língua, palavra, sentido, forma. Assim, tenta-se resolvê-la escolhendo-se uma das direções entre os dois elementos da dualidade do signo: a língua de partida ou a língua de chegada, a forma ou o sentido, a exatidão ou a adaptação, sempre com o apagamento do tradutor.

Apesar de se começar a perceber a necessidade de considerar o sentido literário, a teoria da tradução continua a se fundamentar na experiência e rejeita a teoria da literatura, que tem como uma de suas bases a subjetivação do discurso, a caracterização do tradutor como sujeito da tradução.

A operação tradutória seria comparável a uma troca de código lingüístico, mantendo-se intactos o estilo, a fluência e o sentido do original. Essa imagem da transferência ou substituição ainda é usada na atualidade por alguns teóricos para descrever o processo tradutório e, igualmente, por vários tradutores na prática tradutória.

É no início dos anos setenta, com o reconhecimento das obras de Mikahil Bakhtin e seu papel decisivo na evolução da teoria literária e lingüística, que uma mudança vai-se operar na forma de ver a linguagem. As análises que até então se concentravam nas estruturas do enunciado deslocam-se progressivamente para as estruturas da enunciação. A grande questão apresentada por Bakhtin e que está no centro das discussões lingüísticas e literárias contemporâneas refere-se à incapacidade filosófica da lingüística tradicional, estruturalista e determinista em tratar de questões relativas ao discurso.

Nesse contexto, a importante contribuição de Julia Kristeva para a subversão das perspectivas semiológicas estruturalistas na França é decisiva. Recém-chegada a Paris em 1965, Kristeva, lingüista e psicanalista de origem búlgara, a partir da obra de Bakhtin, de quem ela se fez introdutora na França ao prefaciá-la para *Le Seuil* seus textos traduzidos para o francês, abre uma brecha na abordagem estruturalista. Sua intervenção corresponde a um momento particularmente oportuno em que o estruturalismo, então no apogeu, vai experimentar tentativas de ultrapassagem pelas teses desconstrutivistas de Derrida, a gramática gerativa de Chomsky e a teoria da enunciação de Benveniste. Para os estruturalistas, o texto é concebido como um tecido particular de significações, ou seja, é uma combinação de estruturas que já existem na cultura, na linguagem, nos discursos. O conceito de Kristeva de texto refere-se justamente ao que não está em nenhuma estrutura conhecida, àquilo que é transformação de estruturas, transformação da linguagem. Ela protagoniza um deslocamento em direção ao engendramento e à produtividade textual, remontando do texto às condições de sua produção. E como a lingüística estruturalista não se mostra capaz de perceber a linguagem poética produtora de sentidos nos textos literários, Kristeva propõe a “semanálise”, onde o texto é um certo tipo de produção significante. A “semanálise”, como a semiótica, se atém ao signo, mas com uma diferença, já que a autora indica um novo espaço – o da “significância” – “aberto no interior do signo”:

Sem esquecer que o texto apresenta um sistema de signos, a semanálise abre no interior desse sistema uma outra cena: aquela que a barreira da estrutura esconde e que é a *significância* como um processo de que a estrutura é apenas uma consequência deslocada. Sem nutrir a ilusão de poder abandonar, no que lhe diz respeito, o terreno do signo que a torna possível, a semanálise desvencilha-se da obrigatoriedade de um ponto de vista central

único, o de uma estrutura a ser descrita – e oferece a si mesma a possibilidade de captações combinatórias que lhe restituem a estruturação a ser gerada.⁴⁵

Essa concepção inovadora de texto traz novas perspectivas para a análise e compreensão da escrita literária e, conseqüentemente, para a atividade da tradução. O conceito de significância modifica a postura do tradutor diante do texto. O que ele deve perceber e restituir no texto reproduzido não é mais o sentido, visto como inerente a uma estrutura lingüística, mas a significância. Esta transcende o nível referencial do significado e coloca-se no nível do significante como gerador de sentidos sobre a referencialidade.

A redefinição da escrita literária determinada, como vimos acima, pelo questionamento do gênero romanesco e ruptura com ele, e a evolução da reflexão lingüística, com a mudança da unidade língua-enunciado (com suas categorias – léxico, morfologia e sintaxe) para o discurso-enunciação (com o sujeito atuante, inscrito na linguagem), na passagem do Classicismo à Modernidade e ao longo do século XX, implicam a necessidade de repensar a teoria da tradução literária.

É nesse contexto que Henri Meschonnic vem elaborar sua poética do traduzir: “um projeto de fazer a tradução como uma poética”⁴⁶. Sua concepção, inovadora pelo fato de reconhecer a inseparabilidade entre linguagem e literatura, vem questionar as teorias lingüísticas contemporâneas que trabalham apenas sobre a linguagem, separando-a da literatura, compartimentando-a. Ao incluir a tradução na teoria da literatura, Meschonnic não apenas torna possível a distinção entre os problemas filológicos (conhecimento da língua) e os problemas propriamente poéticos, que supõem um estudo prévio da poética do texto, mas

⁴⁵ *Apud* LARANJEIRA. *Op. cit.*, 2003, p. 80, 81.

⁴⁶ MESCHONNIC. *Op. cit.*, 1999, p. 11.

também situa a tradução no âmbito de uma teoria de conjunto do sujeito e do social que a literatura implementa e que cabe à poética reconhecer. Assim, a poética, estudo das obras literárias, é uma poética do sujeito, uma poética da sociedade.

2.2. A poética do traduzir

Há pelo menos trinta anos, Henri Meschonnic, poeta, tradutor e professor da Universidade de Paris-VIII, vem desenvolvendo, por meio de seus cursos, ensaios teóricos, poemas e traduções, uma teoria e uma prática da tradução literária.

Sua proposta – a “poética do traduzir” – surge para contestar os quatro modos de representação da tradução literária contemporânea, que o próprio Meschonnic designa como “pontos de vista”⁴⁷: o modo empírico, o modo empirista, o modo fenomenológico-hermenêutico e o modo lingüístico.

O modo mais antigo de representação da tradução, e que ainda se desenvolve na atualidade, é o empírico, ou seja, aquele fundamentado na experiência. Trata-se de um ponto de vista organizado em função do efeito a ser produzido, no âmbito da língua. A tradução é concebida como a passagem de uma língua a outra e está ligada à noção de estilo individual. Seu ecletismo se alimenta na lingüística.

O “ponto de vista” empirista se desenvolveu a partir do modo empírico e tem também como base a experiência e a recusa total de qualquer teoria. Seus preceitos são a busca da fidelidade e o apagamento do tradutor. Este deve procurar a transparência e fazer com que o leitor não perceba que se trata de uma tradução.

A abordagem da tradução pela fenomenologia prioriza o sentido, no dualismo do signo. O mais importante é compreender. O que possibilita até mesmo o uso sem constrangimento de glosas ou notas explicativas para o esclarecimento de passagens obscuras no texto traduzido.

A lingüística da tradução forneceu à teoria e prática da tradução conceitos de que dispunha: conceitos de língua, com suas categorias lexical, morfológica e sintática. Mesmo a lingüística do discurso só pensa o discurso com conceitos de língua, esquecendo-se do sujeito atuante, dialogando, inscrito na linguagem.

Ao identificar a insuficiência e os impasses que essas representações apresentam nas práticas de tradução literária, Meschonnic propõe como alternativa a “poética do traduzir”, um modo inovador de perceber, analisar e traduzir os textos literários por meio da linguagem e da literatura. A “poética” constitui também uma crítica aos tradutores contemporâneos que pensam a tradução com conceitos da língua.

É na poesia e para a poesia que eu trabalho a poética da tradução. Na tradução da literatura, a poética é necessariamente pressuposta: onde surge cruelmente a ausência de uma poética, em certos tradutores, que acreditam solucionar os problemas, geralmente, por meio da filologia apenas, ou por meio de uma lingüística da tradução, que faz apenas uma aplicação didática, e dogmática, do dualismo tradicional (o sentido e a forma), modulando-o segundo os modos lingüísticos, a gerativa ou a pragmática. Enfim, é como

⁴⁷ MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, p. 14-16 *passim*.

lingüista que proponho manter uma pela outra a **teoria da tradução**, a **teoria da literatura** e a **teoria da linguagem**.⁴⁸

Analisar e traduzir textos literários por meio da linguagem e da literatura, significa privilegiar o ritmo. Não se trata, no entanto, de simplesmente perceber que há ritmo no texto e restituí-lo na tradução. Conceito fundamental para entender a poética do traduzir, o ritmo não é visto por Meschonnic em sua limitação tradicional, mas é tratado, veremos detalhadamente mais adiante, como critério renovador da tradução.

Recusando-se a aceitar a idéia difundida entre tradutores que separa a teoria da prática, Meschonnic afirma que estas interagem, pois a teoria não é um saber, mas uma atividade de procura dos funcionamentos, das estratégias, das noções implícitas da linguagem.

É na condição de tradutor que teorizo. Isso contra a recusa da teoria que separa intencionalmente os tradutores e os teóricos. Porque só existe teoria da prática. A menos que se tome a má abstração pela teoria.⁴⁹

⁴⁸ MESCHONNIC, *Op. cit.*, 1999, p. 97, 98. (os grifos são de minha autoria) (“*C’est dans la poésie et pour la poésie que je travaille la poétique de la traduction. Dans la traduction de la littérature, la poétique est nécessairement présumée: où apparaît cruellement l’absence d’une poétique, chez certains traducteurs, qui croient réglés les problèmes, généralement, par la philologie seule, ou par une linguistique de la traduction, qui ne fait qu’une application didactique, et dogmatique, du dualisme traditionnel (le sens et la forme), en le modulant selon les modes linguistiques, la générative ou la pragmatique. Enfin, c’est en linguistique que je propose de tenir l’une par l’autre la théorie de la traduction, la théorie de la littérature et la théorie du langage.*”)

⁴⁹ MESCHONNIC, *Op. cit.* 1999, p. 97. (“*C’est en traducteur que je théorise. Ceci contre le déni de théorie qui sépare prétendument les traducteurs et les théoriciens. Car il n’y a de théorie que de la pratique. A moins de prendre la mauvaise abstraction pour la théorie.*”)

Aos tradutores que se recusam a aceitar uma teoria da tradução, Meschonnic responde com a “poética do traduzir”, uma investigação do funcionamento dos modos de significar. Segundo ele, os tradutores não gostam de teorizar, ou porque confundem a teoria com uma doutrina especulativa, normativa, dogmática, ou porque querem evitar que se perceba sua ausência de poética.

A necessidade de repensar a tradução dos textos literários surge da prática de tradução de textos bíblicos. Meschonnic vem trabalhando sobre traduções da Bíblia há mais de trinta anos, não só como tradutor, mas também como crítico. O que ele observa é que o conflito do signo está sempre presente nas traduções bíblicas – sentido de um lado, forma de outro. Em suas análises das traduções da Bíblia, Meschonnic aponta o fato de elas manterem “apenas as idéias (‘o espírito’), abandonarem sua ‘forma’ ao original, como intraduzível” e transformarem “uma linguagem poética em uma sublitteratura, na qual subsiste apenas o sentido”⁵⁰. Há um esquecimento, segundo ele, do contínuo que faz da linguagem na Bíblia uma parábola do ritmo dentro da língua em geral. A Bíblia tem um papel fundamental na “poética do traduzir”, não só porque apresenta uma organização única do discurso pelo ritmo, mas também porque sua oralidade neutraliza a oposição própria ao reino do signo, entre o sentido e a forma. Ela é “uma codificação do ritmo, corporal-oral, versículo por versículo, até contrariar a sintaxe”⁵¹. Assim, por mais respeitáveis que sejam suas traduções, Meschonnic não conhece nenhuma que adote, como regra rigorosa de escuta, a organização do ritmo. Surge daí todo o pensamento da “poética do traduzir” – traduzir a semântica prosódica e

⁵⁰ *Idem, Pour la poétique II. Épistémologie de l’écriture poétique de la traduction.* Paris: Gallimard, 1973, p. 411. (“ *Les traductions courantes de la Bible se sont toutes résignées à ne garder que les idées (‘l’esprit’) et ont abandonné sa ‘forme’ à l’original, comme intraduisible. Elles transforment un langage poétique en sous-littérature, ou subsiste seul le ‘sens’.* ”)

rítmica. Assim sendo, sua proposta não está restrita à tradução de textos bíblicos, mas estende-se aos textos literários em verso e prosa.

A recusa em aceitar a prática tradutória contemporânea baseada na concepção do “signo lingüístico” conduz Meschonnic a repensar a tradução literária e a propor a “poética do traduzir”. Nesse contexto, entende-se porque seu pensamento move-se dentro de um universo de conceitos que se opõem. De um lado, colocam-se os termos ditos “negativos”, todos aqueles relacionados à concepção do “signo lingüístico”. De outro, os “positivos”, que fundamentam a “poética do traduzir”. É no âmbito da tradução, e é somente aí que tais termos adquirem essa qualidade “negativa” ou “positiva”. Meschonnic opõe língua e discurso, descontínuo e contínuo, identidade e alteridade, significação e significância, enunciado e enunciação, interpretação e tradução, métrica e ritmo.

Já que as traduções não traduzem nem palavras, nem frases, mas obras, discursos, elas são o lugar de uma interação entre linguagem e literatura que somente conceitos resultantes das práticas poderão reconhecer e analisar, não como enunciados, mas como enunciações.⁵²

Às práticas tradutórias contemporâneas que se baseiam na teoria da língua e designam o “enunciado” ou frase como unidade da tradução, Meschonnic opõe a teoria da linguagem e da literatura e, como unidade da tradução, a “enunciação” ou o “discurso”.

⁵¹ *Idem*, 1999, p. 100. (“ [...] une codification du rythme, corporel-oral, verset par verset. Jusqu’à contrarier la syntaxe.”)

⁵² *Ibidem*, p. 95. (“Puisque les traductions ne traduisent ni des mots, ni des phrases, mais des oeuvres, des discours, elles sont le lieu d’une interaction entre langage et littérature que seuls des concepts issus des pratiques pourront reconnaître et analyser, non comme des énoncés mais comme des énonciations.”)

É no domínio da tradução que a confusão entre “língua” e “discurso” é mais freqüente, porque traduzir não é apenas passar o que é dito numa língua para outra língua, mas sobretudo participar de uma atividade do sujeito que, de sujeito do “enunciado” e do “descontínuo” da língua, “pode tornar-se uma subjetivação do contínuo dentro do contínuo do discurso, rítmico e prosódico”⁵³.

É muito importante entender o que Meschonnic está querendo dizer quando opõe o “descontínuo” da língua ao “contínuo” do discurso. Trata-se de dois modos diferentes de perceber a tradução literária que, dependendo da postura assumida pelo tradutor, vão nortear a prática tradutória. Ao se priorizar a “língua”, o que se traduz são as palavras, as frases, os “enunciados”, enfim o sentido, caindo-se numa descontinuidade do texto e impedindo que se perceba o “contínuo” do discurso, sua “significância” através da prosódia e do ritmo. Assim, a tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, por meio da sua prosódia, do seu ritmo e da sua “significância”.

A “significância”, termo que Meschonnic toma emprestado de Benveniste, que o entendia como “a propriedade de significar”⁵⁴, deve ser entendida na acepção geral, que consiste em produzir sentido. No entanto, ela difere da noção de “significação”, que pode designar tanto o processo de produção de sentido quanto seu resultado. Ligada à noção de sentido, a “significação” como atividade de linguagem se reduz à produção de um “enunciado” e pode ser confundida com os sentidos das palavras e com sua interpretação por um interlocutor. Assim, uma entonação diferente pode variar a “significação” de um termo

⁵³ *Ibidem*, p. 12. (“ Elle [l’énonciation] entraîne une activité du sujet qui, de sujet de l’énonciation, peut devenir une subjectivation du continu dans le continu du discours, rythmique et prosodique.”)

⁵⁴ BENVENISTE, E. Sémiologie de la langue. In: *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966, p. 51, v. 2.

cujos sentidos não variam. A “significância” designa, especificamente, a organização das cadeias prosódicas produzindo um trabalho das palavras que não se confunde com seu sentido. Segundo Meschonnic, a “significância” refere-se à “organização das marcas pelas quais os significantes lingüísticos [...] produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical [...]”⁵⁵.

A tradução de um texto literário deve fazer, segundo Meschonnic, o que um texto literário faz por meio da sua prosódia, do seu ritmo e da sua “significância”. Nessa perspectiva, os preceitos de equivalência, transparência e fidelidade da teoria tradicional ficam deslocados.

Quando a equivalência é de língua a língua, seu suporte é a noção de forma e sentido, com o conseqüente apagamento das diferenças entre as línguas, ou seja, o apagamento da alteridade. Opondo-se a essa concepção, Meschonnic postula a equivalência de discurso a discurso, anulando a identidade para fazer valer a alteridade. Conseqüentemente, a tradução literária não é focalizada no seu âmbito imediato, a literatura receptora. Rejeitando a noção de resposta, que visa à língua de chegada e leva ao apagamento da distância histórica, Meschonnic afirma que a relação entre a língua de partida e a língua de chegada se perde na tendência de focalizar a resposta do leitor de chegada. Esse tipo de tradução facilitadora anula a distância entre culturas (alteridade); uma tradução bem-sucedida é aquela que não visa à transparência, ou seja, que não anexa o outro. À noção de transparência e ao apagamento do tradutor ele opõe a concepção de tradução como:

⁵⁵ MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982, p. 217. (“ [...] l’organisation des marques par lesquelles les signifiants [...] produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical [...].”)

[...] re-enunciação específica de um sujeito histórico, interação de duas poéticas, [...]. A anexação é o apagamento dessa relação, a ilusão do natural, o como-se, como se um texto em língua de partida estivesse escrito em língua de chegada, abstração feita das diferenças de cultura, de época, de estrutura lingüística. Um texto está à distância: ou a mostramos, ou a escondemos. Nem importar, nem exportar.⁵⁶

Portanto, ao afirmar que a tradução não deve ser anexação, mas relação entre duas culturas-línguas, Meschonnic põe em xeque o objetivo da tradução, baseado na tradição etnocêntrica, de reproduzir textos fluentes, como se estivessem sido escritos na língua da cultura receptora, tornando invisível o elemento estrangeiro à obra. Para ele é fundamental respeitar a alteridade e, respeitá-la é não privar o texto traduzido, e nem a cultura receptora, de seu caráter estrangeiro.

Com efeito, adaptar o texto traduzido à recepção pelo leitor da língua de chegada é problemático, pois se enfatiza a função comunicativa da tradução, que consiste na transmissão de uma mensagem, o que implica fidelidade ao sentido. Meschonnic opõe-se radicalmente à fidelidade ao sentido, a mais comum, segundo ele, que leva a alterações da forma para conservar o conteúdo. À noção subjetiva de fidelidade Meschonnic opõe “a tradução tão-somente homogênea a um texto”, “o trabalho nas estruturas do significante”⁵⁷, cabendo ao tradutor “traduzir o marcado pelo marcado, o não-marcado pelo não-marcado, a

⁵⁶ MESCHONNIC, H. *Pour la poétique II*. Paris : Gallimard, 1973, p. 307-8. (“On lui oppose la traduction comme ré-énonciation spécifique d’un sujet historique, interaction de deux poétiques, [...]. L’annexion est l’effacement de ce rapport, l’illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d’arrivée, abstraction faite des différences de culture, d’époque, de structure linguistique. Un texte est à distance: on la montre ou on la cache. Ni importer, ni exporter.”)

⁵⁷ *Ibidem*, p. 314. (“On peut construire un rapport prosodique entre les **structures du signifiant**. [...] On construit et on théorise un rapport **de texte à texte**, non de langue à langue.”)

figura pela figura, a não-figura pela não-figura”⁵⁸, estabelecendo assim a relação entre duas poéticas.

Nesse contexto, definir uma tradução bem-sucedida em termos de equivalência, transparência e fidelidade é pensá-la como uma “interpretação”. Esta é da ordem da “língua”, do sentido, do signo, do “descontínuo”, radicalmente diferente do texto, do “discurso” que faz o que diz. A tradução bem-sucedida é aquela que se propõe tanto a fazer quanto a dizer, pois, como afirma Meschonnic, “il n’y a qu’une source, c’est ce que fait un texte; il n’y a qu’une *cible*, faire dans l’autre langue ce qu’il fait”⁵⁹.

Dessa breve exposição sobre como se movimentam no universo teórico de Meschonnic os conceitos que se opõem, conclui-se que aqueles ditos “negativos” e que compõem a teoria da tradução fundamentada no “signo lingüístico” apontam sempre para uma ruptura entre o sentido e a forma. Já os conceitos ditos “positivos”, aqueles que se articulam fundamentando a “poética do traduzir”, apontam para o contrário, para uma combinação entre sentido e forma. Ao refutar a dissociação entre forma e sentido, Meschonnic alega que “em um texto pode haver uma ‘poesia da gramática’ que faça dele um valor, uma forma-sentido”⁶⁰. O conceito “forma-sentido” enfatiza o caráter dialético da poética.

É um conceito. Não são dois conceitos, justapostos, mas uma unidade dialética que não tem mais nada a ver com as noções idealistas de *forma* ou de *sentido*. [...] A forma-

⁵⁸ *Ibidem*, p. 343. (“[...] il faudrait [...] traduire le marqué par le marqué, le non-marqué par le non-marqué: figure pour figure, non-figure pour non-figure.”)

⁵⁹ *Idem*, 1999, p. 23.

⁶⁰ *Idem*, 1973, p. 348. (“Mais, dans un texte, il peut y avoir une ‘poésie de la grammaire’ qui en fasse une valeur, une forme-sens.”)

sentido [...] inscreve, por seu hífen, uma síntese dialética entre o sujeito da escrita e o objeto-texto, e entre o objeto-texto e o sujeito-leitor ⁶¹.

Ao propor tal “unidade dialética”, Meschonnic revoluciona toda a teoria e a prática do processo tradutório contemporâneo, baseado na concepção dualista do signo linguístico, pois a separação entre som e sentido, entre significante e significado, não tem mais sustentação; quando se traduz deve-se levar em conta “l’homogénéité entre signifiant et signifié”⁶².

Enfocando a tradução como uma poética, Meschonnic considera que um significante fundamental dos textos é o ritmo, “*ritmo* portador-criador do ou dos ‘sentidos’, [...] e inseparável do texto. Um ritmo não se sobrepõe ao sentido, não adorna, não recorta: ele faz em um texto a própria homogeneidade da linguagem e do pensamento”⁶³.

Definindo o ritmo como organização do movimento da palavra [*parole*] na linguagem por um sujeito, Meschonnic ressalta a importância da escuta desse movimento na escrita – uma escuta das palavras em sua cadeia sonora.

⁶¹ *Ibidem*, p. 34. (“ *C’est un concept. Pas deux concepts, juxtaposés, mais une unité dialectique qui n’a plus rien à voir avec les notions idéalistes de forme ou de sens. [...] La forme-sens inscrit, par son trait d’union, une synthèse dialectique du sujet de l’écriture avec l’objet-texte, et de l’objet-texte avec le sujet-lecteur.* ”)

⁶² *Idem*, 1973, p.330.

⁶³ *Ibidem*, p. 423. (“*Il y a un signifiant fondamental des textes, un **rythme**, porteur-créateur du ou des ‘sens’, [...] et inséparable du texte. Un rythme ne se surimpose pas au sens, il n’orne pas, ne découpe pas: il fait dans un texte l’homogénéité même du langage et de la pensée.*” .)

É preciso ouvir o ritmo, isto é, ouvir que existe sujeito. Um sujeito. É por isso que quando há uma poética do ritmo, não é um som que ouvimos, mas um sujeito. Ele é a invenção da sua própria historicidade, que é sua especificidade.⁶⁴

Sua concepção de “ritmo” está relacionada à linguagem considerada como “discurso”, “qui suppose le sujet, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, son oralité, sa physique”⁶⁵, e não como “língua”, opondo-se inegavelmente à representação “métrica” do ritmo ligada à forma, à “métrica” que se restringe à poesia em oposição à prosa. Essa concepção, no entanto, não exclui a “métrica”; ela tem sua parte na “poética do ritmo”, ela é parte da “significância” generalizada de um “discurso”:

O ritmo é um movimento, não uma conta. Etimologicamente, um fluxo. A métrica é um meio de medir esse fluxo e uma medida desse fluxo. [...]. Simplesmente, a métrica é apenas uma das variantes na multiplicidade das *organizações do movimento da palavra*.⁶⁶

⁶⁴ MESCHONNIC, H. DESSONS, G. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998, p. 44. (“ Il est nécessaire d’entendre le rythme, c’est-à-dire entendre qu’il y a du sujet. Un sujet. C’est pourquoi quand il y a une poétique du rythme, ce n’est pas du son qu’on entend, mais du sujet. Il est l’invention de sa propre historicité, qui est sa spécificité.”)

⁶⁵ MESCHONNIC. *Op. cit.*, 1999, p. 74.

⁶⁶ MESCHONNIC; DESSONS. *Op.cit.*, 1998, p. 24, 27. (“Le rythme est un mouvement, non un compte. Etymologiquement, un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux et une mesure de ce flux. [...]. Simplement, la métrique n’est qu’une des variantes dans la multiplicité des organisations du mouvement de la parole”)

Durante muito tempo, vários preconceitos pesaram sobre os estudos do ritmo em geral e sobre os textos literários em particular, pois se acreditava que o ritmo de um texto era uma realidade acessória, conseqüentemente facultativa. Ele era considerado um simples componente da poesia, confundido com o sistema de métrica dos versos. Os estudos de textos narrativos – textos em prosa – ignoravam totalmente a noção de ritmo, que era reservada ao estudo da poesia, o que reforçava a tradicional oposição entre poesia e prosa. Assimilaram-se muitas vezes os estudos do ritmo a um conjunto de operações puramente formais, uma espécie de aritmética de acentos sem nenhuma relação com a significação dos textos. O ritmo daria literalmente forma ao texto.

O ritmo, na concepção tradicional, está então ao mesmo tempo justaposto ao sentido e em oposição ao sentido. Sem relação necessária com ele, pois é um evento da forma. É por isso que ele só é concebido e entendido quando se produz onde há um trabalho da forma. O ritmo está naturalmente disposto para que ao paradigma forma/sentido acrescente-se e superponha-se o paradigma poesia/prosa. A cadeia dualista monopoliza o ritmo na poesia e a poesia nos versos, no sentido de que a poesia é um trabalho da forma, porque o verso é uma forma e porque há até formas fixas. Como não se conhecem formas fixas de prosa, a prosa é colocada do lado do sentido.⁶⁷

⁶⁷ *Ibidem*, p. 71. (“ Le rythme, au sens traditionnel, est donc à la fois juxtaposé au sens, et opposé au sens. Sans rapport nécessaire avec lui, car il n’est qu’un événement de la forme. C’est pourquoi il n’est conçu, et entendu, que survenant là où il y a un travail de la forme. Le rythme est naturellement disposé pour qu’au paradigme forme/sens s’ajoute et se superpose le paradigme poésie/prose. La chaîne dualiste monopolise le rythme dans la poésie, et la poésie dans le vers, au sens où la poésie est un travail de la forme, parce que le vers est une forme, et qu’il y a même des formes fixes. Comme on ne connaît pas des formes fixes de prose, la prose est mise naturellement du côté du sens.”)

A teoria do ritmo de Meschonnic confere à prosa um ritmo, o que tradicionalmente era conferido somente à poesia. Para ele, o “ritmo” é o elemento fundamental de um texto literário – prosa ou poesia – pois ele opera a síntese e a sintaxe da prosódia e dos diversos movimentos enunciativos do texto.

Segundo Meschonnic, mesmo quando não se confunde o ritmo com a métrica, o único fenômeno rítmico reconhecido é a acentuação de grupo, ignorando-se um segundo fator essencial: a acentuação prosódica.

Entendemos por prosódia os fenômenos relativos ao componente fônico de um discurso. Não se trata da realidade sonora – ou “musical” – da linguagem, mas de um sistema lingüístico que constrói seqüências semânticas com unidades consonantais e vocálicas.⁶⁸

Destacam-se dois fenômenos prosódicos: a acentuação por repetição de um fonema e a acentuação de ataque de grupo.

Sabe-se que a repetição de um fonema é acentuante, ou seja, que a ocorrência de fonema acentua a sílaba da qual ele faz parte. Meschonnic recusa a nomenclatura tradicional de aliteração (repetição de uma consoante) e assonância (repetição de uma vogal), preferindo as designações “acentuação consonantal” e “acentuação vocálica”.

Entre esses dois fenômenos, o consonantal tem primazia, porque a vogal, por mudar de valor conforme a consoante de apoio, é muito instável para sustentar a acentuação. Assim,

⁶⁸ MESCHONNIC; DESSONS, *Op.cit.*, 1998, p. 137. (“Nous entendons par prosodie les phénomènes relatifs à la composante phonique d’un discours. Il ne s’agit pas de la réalité sonore – ou “musicale” – du langage, mais d’un système linguistique qui construit des suites sémantiques avec des unités consonantiques et vocaliques.”)

por exemplo, na sequência *pour pouvoir*, poder-se-ia ver na retomada do segmento [pu] a razão da acentuação prosódica “*pour pouvoir*”, mas na verdade, se a acentuação vocálica [u] reforça a acentuação, esta é determinada essencialmente pela retomada do fonema [p]. A repetição das vogais não é, no entanto, acessória na constituição da significância da linguagem. Sua função é organizar, com a consoante, séries semânticas.

Dizer quando um fonema se repete depende da definição de um intervalo máximo para que a aparição de um mesmo fonema possa ser considerada como acentuação. Na realidade, sendo um discurso realizado com um sistema fechado de fonemas, estes se acham forçosamente presentes. Assim, a proximidade dos fonemas repetidos é um dado empírico, uma vez que não se pode fornecer indicações precisas sobre uma distância máxima entre duas ocorrências. Contudo, o caráter empírico da avaliação dessa proximidade não é diferente daquele que preside a descoberta, em um texto, de um fonema, ou de qualquer outro elemento cuja análise mostra que se trata de um componente de sua poética. Todavia, para que as ocorrências de um mesmo fonema tenham um efeito acentuante, essas devem estar relativamente próximas. É o que acontece no exemplo extraído do final do romance *Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo, em que as três ocorrências do fonema [k] estão entre eles numa relação de acentuação por repetição prosódica: “*Il me semble qu'on monte l'escalier... QUATRE HEURES.*”⁶⁹

Mas uma organização particular do discurso pode introduzir uma verdadeira repetição de um fonema apesar de intervalos relativamente grandes, como o fonema [k] nessa sequência extraída do mesmo romance: “*Il s'est approché du juge pour lui dire que l'exécution devait être faite à une certaine heure, que cette heure approchait, qu'il était responsable, que d'ailleurs il pleut et que cela risque de se rouiller*”.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 140.

Num outro exemplo, há a repetição do fonema [s] no início de *Chacun sa chimère* de Baudelaire: “Sous um grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontraï [...]”.

Segundo Meschonnic, a unidade rítmica, onde se organiza a acentuação, não é redutível nem à unidade sintática da frase nem à unidade métrica do verso.

Sendo a unidade poética efetivamente o texto inteiro, as seqüências de acentuação são diferentes segundo cada discurso e “inventadas” a cada vez especificamente por um sistema poético particular.⁷⁰

A acentuação em ataque de grupo é sustentada pela consoante que se acha na abertura de um grupo rítmico. No exemplo extraído do início de *L'étranger* de Baudelaire – “Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? Ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère?” –, destacam-se as sílabas acentuadas pelas consoantes de ataque [k], [d] e [t].

Entende-se, então, a proposta de Meschonnic de que a tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário através da sua prosódia e do seu ritmo. Trata-se de perceber a composição consonantal e vocálica das palavras, da cadeia sonora, da prosódia, como uma rítmica. Além dos acentos de intensidade, há que considerar igualmente os acentos de grupos, de pares ou de séries de elementos idênticos, consoantes ou vogais, que contribuem para o caráter fechado da linguagem do texto literário. Os efeitos de série podem

⁷⁰ *Ibidem*, p. 141. (as aspas são dos autores) (“L’unité poétique étant en fait le texte entier, les séquences d’accentuation sont différentes selon chaque discours et ‘inventées’ chaque fois spécifiquement par un système poétique particulier.”)

ser seguidos, retomados e reforçados “sur un discours qui n’est poétique que de se constituer et de se lire comme um système”⁷¹.

A prosódia sendo considerada no conjunto de um texto, trata-se de semântica – de um tipo de semântica muito mais extenso do que a categoria da expressividade que faz do ritmo uma imitação do sentido das palavras (ritmo saltitante num texto sobre dança). Trata-se de procurar o que faz a oralização da linguagem no texto: “[...] la dominance en lui d’un rythme non plus seulement accentuel et pausal, mais également prosodique, par la constitution éventuelle de *chaînes de signifiance* – de véritables séries unissant des signifiants les uns aux autres”⁷². A “significância” é a maneira pela qual o discurso chama atenção para alguma coisa que não é da ordem do sentido, com seu resíduo, a forma.

Ao inovar o conceito de ritmo, Meschonnic renova a concepção de “oralidade”. Segundo ele, a “oralidade”, assim como o “ritmo”, constitui a base da “poética do traduzir”.

A oralidade, como marca característica de uma escrita, realizada em sua plenitude somente por uma escrita, é a aposta da poética do traduzir. Ela supõe, e verifica concretamente a cada vez, que a oralidade não é, não é mais o que o signo binário confundia com o oral, em oposição ao escrito. Onde tudo que não era escrito era oral, como tudo que não é Verso é Prosa [...].⁷³

⁷¹ *Ibidem*, p. 167.

⁷² *Ibidem*, p. 168.

⁷³ MESCHONNIC. *Op. cit.*, 1999, p.29. (“L’oralité comme marque caractéristique d’une écriture, réalisée dans sa plénitude seulement par une écriture, c’est l’enjeu de la poétique du traduire. Elle suppose, et vérifie concrètement chaque fois, que l’oralité n’est pas, n’est plus ce que le signe binaire confondait avec le parlé, opposé à l’écrit. Où tout ce qui n’était pas écrit était oral, comme tout ce qui n’est point Vers est Prose [...].”)

Da divisão do “signo lingüístico” em um significante e um significado, o som e o sentido, decorre a dualidade do oral e da escrita. O oral é a viva voz, o elemento fônico e auditivo do falado; a escrita é apenas sua transcrição gráfica. Nesse contexto, um discurso só pode ser oral ou escrito. Meschonnic contesta essa visão tradicional. Para ele, se o “ritmo” é a organização do movimento de um “discurso” por um sujeito, com seu acompanhamento prosódico, sua “significância”, é possível distinguir três termos e não mais dois: o falado, o escrito e uma terceira forma que o dualismo do signo mascarava – a oralidade. Pode-se chamar “oralidade”, o modo de significar caracterizado por uma primazia do ritmo e da prosódia no movimento do sentido. Não se pode mais confundir o oral – no sentido de uma maximização do “ritmo” no modo de significar de um “discurso” – com o falado. A “oralidade” pode acontecer tanto no falado quanto no escrito.

Mas se o ritmo não é mais o que era, se ele é a organização do movimento da palavra [*parole*], no sentido que Saussure confere à palavra [*parole*], uma organização que é a especificidade, a subjetividade, a historicidade de um discurso, e sua sistematicidade, então oralidade é o primado do ritmo no modo de significar. Tanto no falado como no escrito. É a literatura que o realiza, emblematicamente. É nisso e por isso que ela é literatura. Daí decorre nitidamente que em um texto literário, é a oralidade que se deve traduzir.⁷⁴

⁷⁴ Ibidem, p. 29. (“Mais si le rythme n’est plus ce qu’il était, s’il est l’organisation du mouvement de la parole, au sens que Saussure donne à la parole, une organisation qui est la spécificité, la subjectivité, l’historicité d’un discours et sa systématique, alors l’oralité est le primat du rythme dans le mode de signifier. Dans le parlé comme dans l’écrit. C’est la littérature qui le réalise, emblématiquement. C’est même en cela et par cela qu’elle est littérature. Il en découle clairement que dans un texte littéraire, c’est l’oralité qui est à traduire”.)

Para demonstrar que a imitação do falado não é mais necessariamente oral, Meschonnic cita o caso de Céline, que é, segundo ele, uma fabricação escrita pseudo-oral. A tradicional identificação do falado com o oral conduz a considerar Céline como modelo de oralidade, em oposição a Proust, exemplo de um estilo escrito, conseqüentemente sem oralidade. A poética anula essa falsa oposição: em sua frase longa, Proust tem sua própria oralidade, que é a subjetivação do seu ritmo. Assim, a “oralidade”, para Meschonnic, não é o falado. É sim o modo de presença do sujeito, historicamente inscrito, dentro do texto. O que se traduz é o ato literário que é uma “enunciação” e não um “enunciado”. A partir disso, toda a velha discussão sobre tradução entre os que privilegiam a língua de origem, os que privilegiam a língua de chegada e os que defendem o intraduzível, não tem mais sentido. Tudo pode ser traduzido, contanto que os tradutores se atribuam o pensamento e os meios literários, contanto que se acabe com o mito de Babel e com a nostalgia de uma língua única em que as diferenças seriam enfim apagadas. Tudo pode ser traduzido, pois traduzir é traduzir o diferente, o outro como outro, o texto literário como um texto literário.

Passando ao discurso, somente uma poética do discurso pode analisar o traduzir como prática do discurso. A partir do momento em que a escrita é considerada como historicidade do discurso, ela implica uma teoria das relações entre língua e literatura. Ela impõe uma análise das especificidades da enunciação.⁷⁵

O tradutor que desconhece a dimensão da “oralidade” e da “poética” tende a substituir a escrita não por uma “enunciação”, mas por um “enunciado”, ignorando as características de

⁷⁵ *Ibidem*, p. 162. (“Passant au discours, seule une poétique du discours peut analyser le traduire comme pratique du discours. Dès que l’écriture est envisagée comme historicité du discours, elle implique une théorie des rapports entre langue et littérature. Elle impose une analyse des spécificités de

“discurso”, substituindo uma “poética” por uma estilística. Em nome do “natural”, ele omite palavras e até mesmo frases; acrescenta porque acredita que a tradução deve explicar; desloca grupos de palavras supostamente com o objetivo de respeitar os hábitos da língua-cultura de chegada, sem nenhuma razão de ordem lingüística, sem nenhuma idéia de uma semântica de posição; traduz uma mesma unidade de sentido por várias, cometendo uma “não-concordância”, ou, inversamente, restitui várias unidades de sentido por uma só, configurando uma “anti-concordância”⁷⁶.

Então, suprimem-se, amenizam-se, omitem-se repetições, para fazer francês; deslocam-se grupos e recortam-se parágrafos, para fazer francês; desmembra-se toda concordância, toda consistência, para fazer francês. Para atingir a redundância normal e o *passé-partout* da língua. Parecer natural. Dar a impressão de um texto escrito na língua.⁷⁷

Ao praticar essas quatro distorções, o tradutor, querendo parecer natural dentro da sua língua, demonstra seu desconhecimento do ritmo como organização subjetiva e da predominância da oralidade e da significância sobre o sentido.

A proposta de Meschonnic é interessante uma vez que o texto de Duras vale estritamente pela sua escrita e permite ser tratado como uma “poética”. Se o objetivo da tradução de um texto literário – em que há a predominância do significante – não é apenas,

l'énonciation.”)

⁷⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 164. (“*Donc on enlève, on allège, on omet des répétitions, pour faire français; on ajoute ce qui semble indispensable, pour faire français; on démenbre toute concordance, toute consistance, pour faire français. Pour atteindre la redondance normale et passe-partout de la langue. Faire nature. Donner l'impression d'un texte écrit dans la langue.*”)

segundo Meschonnic, transmitir o sentido ou a mensagem do original, mas a sua significância, *L'Amant*, cujo significante predominante é a escrita, encaixa-se indubitavelmente nesse objetivo.

A poética é a tentativa de pensar o contínuo no discurso. Ela tenta atingir, através do que dizem as palavras, o que elas mostram, mas não dizem, o que elas fazem [...].⁷⁸

Ao postular a importância do trabalho com as palavras, ou seja, a percepção do que “elas mostram e fazem”, Meschonnic está se referindo naturalmente ao ritmo. Este, no texto *L'Amant*, não se manifesta em pontos longínquos, mas dentro do contínuo do discurso, nas estruturas semânticas, nos pares prosódicos, nas pausas, na escrita vazada e até mesmo nos silêncios.

A “poética do traduzir” se mostra particularmente conveniente como metodologia de análise da escrita de *L'Amant*, não tanto tecnicamente no detalhe da demonstração do ritmo, mas na mudança de posição em relação ao texto. Mudança que implica perceber, o “sentido-forma” e como o ritmo fundamenta o movimento da escrita sem separar semântica e lingüística. Trata-se de pensar *L'Amant* como uma “poética” e apreender a primazia do significante sobre o significado; observar que o sujeito da atividade de escrita ordena a sintaxe e o léxico de tal forma que o ritmo aflora como portador de sentido, que não é mais o referencial; compreender que a escrita trabalha sobre o modo de significar; notar um estado

⁷⁸ *Ibidem*, p. 140. (“*La poétique est l’essai de penser le continu dans le discours. Elle tente d’atteindre, à travers ce que disent les mots, vers ce qu’ils montrent mais ne disent pas, vers ce qu’ils font [...].*”)

de “poesia” onde a “semântica da significância generalizada” domina e desvia a “semântica do signo” ⁷⁹.

CAPÍTULO 3 - A TRADUÇÃO DE UMA ESCRITA POÉTICA

3.1. Visilegibilidade: a distribuição espacial do texto *L'Amant*

A distribuição da massa textual em *L'Amant* constitui, por sua peculiaridade, um aspecto importante a ser considerado quando se trata de tradução. Uma vez que tal

⁷⁹ *Idem*, 1982, p.18.

distribuição reflete na esfera semântico-prosódica, produzindo efeitos de sentido, não se pode deixar de abordá-la.

Numa leitura pré-visual, percebe-se o texto dividido em segmentos narrativos separados por espaços brancos. Num total de cento e quarenta e quatro, tais segmentos não correspondem nem a capítulos nem a parágrafos e apresentam uma dimensão variada, podendo comportar algumas linhas e chegar mesmo a ocupar o espaço de uma ou mais páginas. Tais blocos de texto e os espaços brancos que determinam sua abertura e seu fechamento compõem a visilegibilidade do texto *L'Amant*.

O conceito de visilegibilidade é a tradução proposta por Mário Laranjeira⁸⁰ para o que Jacques Anis chama de “Vi-Lisibilité”⁸¹. Postulando que as formas gráficas são um corpo significante integrado, Anis afirma que quando se lê um poema, perceber a disposição deste na página é essencial uma vez que o sentido se organiza na página.

A importância da distribuição tipográfica de um texto – a sua visilegibilidade – é retomada por Jean-Michel Adam, que afirma que “ler-ver o poema é uma das condições de acesso ao ritmo do discurso, à sua significância”⁸². Esta não se encontra apenas no sentido e na organização das palavras, mas também na forma como os elementos constitutivos do texto estão dispostos na página.

Meschonnic aborda, igualmente, a relevância da distribuição da marca textual na página e sua conseqüente importância na tradução:

⁸⁰ LARANJEIRA. *Op. cit.*, 2003, p. 101.

⁸¹ ANIS, J. Vilisibilité du texte poétique. *Langue Française*. Paris, n° 59, p. 88-103. Apud FALEIROS, A. *O tipográfico e o topográfico na tradução poética : a visilegibilidade do poema Voyage de Guillaume Apollinaire*. Disponível em : <http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos15/alvaro.pdf> . Acesso em: 19 de março de 2008.

⁸² ADAM, J.-M. *Pour lire le poème. Introduction à l'analyse du type textuel poétique*. Bruxelles:Ed. De Boeck, 1985, p.63. Apud. FALEIROS, A. *O tipográfico e o topográfico na tradução poética : a visilegibilidade do poema Voyage de Guillaume Apollinaire*. (A tradução é de Álvaro Faleiros) Disponível em: <http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos15/alvaro.pdf> . Acesso em: 19 de março de 2008.

Os brancos são necessários ao poema. Não apenas como margens, mas como entrada do branco da página no interior do corpo do texto. As entradas dos brancos marcam uma alternância entre o conhecido e o desconhecido, o não dito e o dito, avanços, recuos, as rimas da linguagem consigo mesma, as intermitências do viver-escrever. [...] O branco não é um espaço inserido no tempo de um texto. Ele é parte de sua progressão, a parte visual do dizer.⁸³

Parafraseando Meschonnic, os espaços brancos em *L'Amant* são parte da progressão do texto, a parte visual do viver-escrever. Os fatos narrados obedecem a um ritmo mnêmico, sendo relatados de acordo com as recordações que vêm à mente da narradora-personagem, livres de uma cronologia linear. A narrativa salta de um passado recente para o presente da narração e volta para um passado longínquo, e assim por diante. Segue justamente o ritmo da memória. Esse vaivém pode ser visualizado, pois a cada mudança de tempo – passado próximo, presente da narrativa, passado distante – há uma marca que evidencia a alteração. O espaço branco é essa marca.

Observa-se, então, que a distribuição da massa textual em *L'Amant* é peculiar porque difere completamente daquela de um romance, geralmente dividido em capítulos. Considerando-se essa peculiaridade da disposição textual e a importância de sua função como operadora e organizadora do espaço temporal, um dos aspectos da significância do discurso de *L'Amant*, preservá-la na tradução é fundamental. Nesse ponto, nem o texto de

⁸³ MESHONNIC. *Op.cit.*, 1982, p. 304. (“*Les blancs sont nécessaires au poème. Non comme marges seulement, mais l’entrée du blanc de la page à l’intérieur du corps du texte. Les entrées du blanc marquent une alternance de l’inconnu et du connu, du non-dit sur le dit, avancées, reculs, les rimes du langage avec lui-même, les intrmitences du vivre-écrire. [...] Le blanc n’est pas de l’espace inséré dans le temps d’un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire.*”)

Aulyde nem o de Denise, doravante designadas por suas iniciais, ASR e DB, apresentam problemas, uma vez que ambas conservam a mesma distribuição textual.

3.2. A pontuação como operadora sintática e semântico-prosódica

Um outro fator relevante a ser considerado na tradução de textos literários concerne à pontuação, uma vez que, junto com a sintaxe e o semântico, ela engendra o ritmo. Um estudo realizado por Catherine Rodgers e Gabriel Jacobs⁸⁴ elabora uma estatística da pontuação em cinco obras de Duras, entre as quais *L'Amant*, comparando-as com algumas obras contemporâneas. Foram enfocados os sinais seqüenciais [.], [;], e [,] e os sinais de enunciação marcadores de interrupção enunciativa [?], [!] e [...]. O sinal de pontuação [:], marcador hierarquizador discursivo, não foi selecionado porque os autores o consideraram como marcadores de fim de frase. De qualquer forma, Duras utiliza-os muito pouco e, na maioria das vezes, para introduzir elementos do discurso direto: “*Le proviseur lui dit: votre fille, madame, est première en français*”⁸⁵.

Comparando-se a utilização dos signos de pontuação em *L'Amant* com as obras contemporâneas do *corpus*, verificou-se que os mais empregados são os seqüenciais, sendo que o ponto, com coeficiente [1,5], tem uma utilização acima dos padrões (o padrão seria o coeficiente [1]). Essa constatação de ordem quantitativa vem corroborar o que se costuma afirmar, a partir de impressões de leitura, sobre a escrita durassiana: uma sucessão de frases rápidas, curtas e justapostas, deixando ouvir um ritmo ofegante e sincopado. Uma leitura em

⁸⁴ RODGERS, C. ; JACOBS, G. Duras en mesures: Éléments d'une analyse quantitative de l'évolution stylistique de l'oeuvre durassienne. In: ALAZET, B.; BLOT-LABARRÈRE, C. ; HARVEY, R. *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p.155-70.

voz alta de *L'Amant* evidenciaria, como se observa no trecho abaixo, uma entonação fragmentada, marcada por pausas e silêncios.

*Ça a été long.. Ça a duré sept ans.. Ça a commencé nous avions dix ans. Et puis nous eu douze **ans.** Et puis treize ans. Et puis quatorze ans, quinze ans. Et puis seize ans, dix-sept ans.*⁸⁶

Sabendo que o ritmo da escrita em *L'Amant* é marcado por numerosas pausas sucessivas, entende-se a predominância do ponto sobre a vírgula, cujo coeficiente [0,9] está bem abaixo do coeficiente daquele. Sendo o ponto considerado um sinal de pontuação forte porque marca uma pausa mais contundente, e a vírgula um sinal de pontuação fraco porque funciona como “operador sintático e semântico”⁸⁷, percebe-se o porquê da utilização da vírgula em menor escala nas frases de *L'Amant* que são simples e desprovidas de uma sintaxe mais trabalhada. Assim, na maioria das vezes, a vírgula aparece separando frases justapostas ou em enumerações. Isso não significa, no entanto, sua ausência como operador sintático e semântico. No trecho que transcrevemos a seguir, observa-se como a vírgula opera sintaticamente e semanticamente, colocando em destaque os significantes “*fatigue*”, “*à peine*”, “*brouillard*” e “*partout*”:

*Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine. Une surdité très légère aussi, un brouillard, partout.*⁸⁸

⁸⁵ DURAS, M. *L'Amant*. Paris: Minuit: 1984, p. 31.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 70.

⁸⁷ DAHLET, V. *A pontuação: regularidades e variações*. Tese (Livre-Docência). FFLCH / USP, São Paulo, 2004, p. 110.

⁸⁸ DURAS. *Op. cit.*, 1984, p. 44.

O ponto-e-vírgula, com coeficiente [0,1] em *L'Amant* e zero em todos os outros romances durassianos selecionados, é o sinal seqüencial menos utilizado por Duras.

O uso dos signos de enunciação – ponto de exclamação e reticências – está bem abaixo dos padrões, pois esses sinais estão maciçamente envolvidos em situações de diálogo e, em *L'Amant*, os diálogos em sua forma-padrão inexistem. Já o ponto de interrogação [0,7] que também é um sinal de enunciação, é utilizado fora da situação de diálogo, em passagens em que a narradora se questiona sobre certos fatos e situações de sua vida.

*Était-ce la mort de mon père déjà présente, ou celle du jour? La mise en doute de ce mariage? de ce mari? de ces enfants? ou celle plus générale du tout de cet avoir?*⁸⁹

A inserção do estudo de Catherine Rodgers e Gabriel Jacobs neste trabalho justifica-se para demonstrar o quanto a pontuação pode tornar-se um motor potente para a criação de uma determinada estética literária, que remete à marca do autor. No caso da escrita de *L'Amant*, a demonstração do ponto como signo de pontuação mais utilizado vem confirmar um ritmo marcado por pausas sucessivas, ritmo recorrente na maioria das obras de Duras, constituindo, assim, uma de suas marcas.

No âmbito da tradução, considerando-se que se trata de sistemas de línguas diferentes, em que as regras de pontuação nem sempre convergem, a preservação da pontuação do texto original constitui uma questão problemática. Segundo Meschonnic⁹⁰, ao modificar a pontuação o tradutor revela seu desconhecimento da oralidade, da rítmica e da poética do

⁸⁹ *Ibidem*, 1984, p. 22.

⁹⁰ MESCHONNIC. *Op. cit.*, 1999, p. 173.

texto. Em *L'Amant*, a organização rítmica é marcada por pausas determinadas, muitas vezes, pelos signos de pontuação. Nesse sentido, há que preservá-las na tradução, pois, além de indicarem a ruptura do padrão literário e a criação de um padrão totalmente característico da escrita durassiana, elas coordenam significação e som, determinam unidades semânticas e acentuais e são os limites da significação. Nesse contexto, é ilustrativa a afirmação de Evanildo Bechara:

Dessarte, a pontuação, num texto literário, não pode representar uma camisa de força ao poder criador do universo lingüístico do artista. Há normas de uma pontuação gramatical, que cumpre conhecer e respeitar. Mas, ao lado desta, existem usos que aparentemente são transgressões dessas normas, e que na essência se explicam pelo ritmo novo que o escritor empresta aos termos da oração. Cabe, ao leitor inteligente, descobrir esse ritmo para não ferir sua função poética.⁹¹

Assim sendo, nas traduções que analisamos procuramos verificar se os signos de pontuação são respeitados, uma vez que operam solidariamente com a sintaxe e engendram o ritmo. Casos há, certamente, em que sua preservação, tal como se encontram no texto original, torna-se impossível. São as situações em que as normas de nosso sistema lingüístico diferem das do sistema francês e exigem que modificações sejam feitas. Dessa forma, em cada caso analisado apontamos as razões que determinam sua preservação, bem como as que demandam alterações por imposição de nosso sistema lingüístico.

⁹¹ BECHARA, E. *Lições de Português pela análise sintática*. 10ª ed. Rio de Janeiro:Grifo Edições, 1976, p. 23.

3.3. Critérios de seleção das unidades textuais analisadas

Considerando a predominância da enunciação sobre os acontecimentos em si e focalizando, conseqüentemente, a “oralidade” ou a “poética” da escrita durassiana – uma forma singular de escrita que se realiza numa semântica rítmica e prosódica –, optamos por priorizar as unidades textuais em que a densidade e a precipitação de certos fenômenos e elementos evidenciam na massa textual uma desestabilização das marcas enunciativas. É nessas unidades que se verifica a falibilidade das traduções aqui analisadas, por impossibilidade em ir além do semântico e atingir a dimensão do significante.

Entre os fenômenos que contribuem de forma importante para a desestabilização das marcas enunciativas, listamos alguns que pretendemos priorizar em nossa análise. São eles:

- as repetições de palavras, grupos de palavras e frases.
- os fenômenos rítmicos: as sonoridades e as acentuações prosódicas.
- o efeito autobiográfico: as referências ao narratário e a intertextualidade.
- as oscilações entre os efeitos autobiográfico e ficcional: os jogos entre os pronomes *je/elle*.
- as inserções do discurso direto.
- o sistema temporal: as oscilações dos tempos verbais.
- a escrita vazada: as descompletudes na significação, na sintaxe e na narrativa

Essa listagem serve apenas de ponto de apoio na escolha e ordenação das unidades textuais analisadas. Dessa forma, elas se interpenetram, podendo acontecer que uma unidade convocada com foco, por exemplo, nas repetições de palavras, apresente uma referência ao narratário ou vice-versa. Por isso, em cada passagem selecionada, analisamos não apenas o fenômeno focalizado, mas todos os outros, incluindo fenômenos não listados que apresentam problemas nas traduções.

Quanto ao procedimento de apresentação de nossa análise, com o intuito de proporcionar uma visão do texto em sua continuidade, escolhemos transcrever primeiramente cada unidade selecionada por inteiro, e depois as traduções de ASR e DB. Em seguida, selecionamos nas traduções os trechos que apresentam falibilidades em relação ao texto original e tecemos nossos comentários. Finalmente, apresentamos nossa proposta de tradução para o fragmento analisado.

Para o objetivo a que nos propomos – comentar traduções considerando o contínuo do discurso –, fragmentar o texto dificulta tal tarefa. No entanto, para efeitos de análise e devido à necessidade de demonstrá-la, a fragmentação do texto se fez necessária. Dessa forma, em cada unidade selecionada procuramos relacionar os significantes que o constituem não só no âmbito do trecho em questão, mas ao conjunto do discurso de *L'Amant*, estabelecendo assim uma relação de significância para podermos verificar até que ponto o que o texto faz é preservado na tradução.

Para concluir, queremos deixar claro que, mais do que apontar falhas de tradução, os comentários e análises que aqui efetuamos têm como objetivo observar as intenções e escolhas das tradutoras. Com isso, buscamos refletir sobre a possibilidade de recriar “na língua-cultura de chegada, através da dinâmica das relações significantes, uma estruturação que mantenha com a significância do original uma relação homogênea.”⁹²

3.4. Análises e comentários

Com o intuito de imprimir uma melhor organização às nossas análises, dividimos a apresentação das unidades textuais conforme o fenômeno a ser analisado. Assim, cada subtítulo indica o aspecto a ser privilegiado, não esquecendo que à medida que outros problemas forem surgindo, serão igualmente apontados e comentados.

3.4.1. *Le visage*, desencadeador da narrativa

L'Amant inicia-se com uma referência ao rosto da narradora. Esta conta que um dia, quando já tinha bastante idade, um homem lhe disse que a achava mais bonita com seu “rosto devastado” de então do que com a fisionomia que ela tivera na juventude. Considerando-se

⁹² LARANJEIRA.*Op. cit.*, 2003, p. 81.

que essa menção ao rosto devastado funciona como um retrato a partir do qual se desenrola a narrativa, decidimos convocá-la como primeira unidade de nossa análise.

Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : "Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. (p. 9)

Essa sequência, sobre a qual a narrativa se articula, já apresenta algumas das características da escrita de *L'Amant*: a repetição da frase "*lorsque vous étiez jeune*", a redundância em "*pour moi je vous trouve*" e a justaposição de frases com uma pontuação peculiar.

Vejamos como são tratadas nas traduções tais características.

Certo dia, já na minha velhice, um homem se aproximou de mim no saguão de um lugar público. Apresentou-se e disse: "Eu a conheço há muito, muito tempo. Todos dizem que era bela quando jovem, vim dizer-lhe que para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado. (ASR, p. 7)

Um dia, eu já tinha bastante idade, no saguão de um lugar público, um homem se aproximou de mim. Apresentou-se e disse: "Eu a conheço desde sempre. Todo mundo diz que você era bonita quando jovem; venho lhe dizer que, por mim, eu a acho agora ainda mais bonita do que quando jovem; gostava menos do seu rosto de moça do que do rosto que você tem agora, devastado. (DB, p. 9)

A frase “*lorsque vous étiez jeune*” é ilustrativa da estética durassiana porque não só é repetida exatamente da mesma forma, como não há uma tentativa de evitar a repetição.

Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j’aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté.

Todos dizem que era bela quando jovem, vim dizer-lhe que para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado. (ASR)

Todo mundo diz que você era bonita quando jovem; venho lhe dizer que, por mim, eu a acho agora ainda mais bonita do que quando jovem; gostava menos do seu rosto de moça do que do rosto que você tem agora, devastado. (DB)

A supressão do sujeito e do verbo na tradução da primeira ocorrência (“*lorsque vous étiez jeune*” por “quando jovem”), nas propostas de ASR e DB, pode parecer uma interferência na forma lingüística. Em tradução, muitas vezes é mais importante lançar mão de todos os recursos disponíveis na língua e buscar uma forma lingüística mais adequada ao texto produzido do que manter a do texto original. Em francês, por questões de coerência frásica, a conjunção subordinativa de tempo *lorsque* deve ser obrigatoriamente acompanhada de um pronome sujeito e de um verbo, o que não acontece em português, pois é possível utilizá-la acompanhada de um adjetivo, suprimindo o sujeito e o verbo, sem risco de cair numa incoerência. Portanto, a opção por “quando jovem” é viável uma vez que evita uma construção repetitiva desnecessária e desaconselhável em nossa língua. Se restituirmos a totalidade da frase e a juntarmos com a oração anterior, teremos: “Todo mundo diz que a

senhora (ou você)⁹³ era bela quando a senhora (ou você) era jovem [...]” ou “Todo mundo diz que a senhora (ou você) era bela quando era jovem [...]”. A sugestão de suprimir o sujeito e o verbo não é numa tentativa de tornar a frase mais estável em nossa língua. Trata-se de sugerir uma forma lingüística mais adequada.

Note-se que na tradução de ASR, a eliminação do pronome *vous* nas duas frases – “Todos dizem que era bela quando jovem [...]” – estabelece uma imprecisão em relação ao sujeito do verbo “ser”. Como o verbo na terceira pessoa “era” é aplicável tanto a “você” (a pessoa com quem se está falando) quanto a “ela” (a pessoa de quem se está falando), fica estabelecida a ambigüidade.

Para o adjetivo “*belle*”, temos as traduções “bela” (ASR) e “bonita” (DB). O problema na tradução desse adjetivo está no fato de que em francês ele pode ser utilizado tanto com o sentido de “bela” quanto com o sentido de “bonita”. Mas em português há uma diferença. Enquanto se diz comumente em francês “*Tu es belle aujourd’hui*”, em português é mais comum dizer “Você está bonita hoje”. A forma “Você está bela hoje” é incomum. Pode-se dizer até “Você está linda hoje”. Contudo, a tradução de ASR é interessante, pois preserva a mesma sonoridade (fonemas [b] e [l]) do adjetivo original: “belle” e “bela”. E a tradução por “bonita” também é viável e se encaixa bem na situação: uma conversa informal entre duas pessoas que se encontram num lugar público. Com a intenção de preservar a mesma sonoridade, optamos por “bela”. Assim, nossa proposta para essa frase é a seguinte: “Todo mundo diz que a senhora era bela quando jovem [...]”.

Quanto à segunda ocorrência da frase *lorsque vous étiez jeune*, se no texto original ela é significativamente retomada na mesma forma e explicitada pela frase seguinte (“[...] *j’aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté.*”), é de esperar que na tradução essa construção seja preservada para não alterar a composição

⁹³ A tradução do pronome de tratamento *vous* será tratada mais adiante.

semântico-prosódica. No entanto, ASR a traduz arbitrariamente por “em sua juventude”. Essa modificação evidencia, desde já, a tendência da tradutora em perceber apenas o nível semântico, apagando, assim, a oralidade, talvez com o pretexto de que o português não suportaria o que faz o francês.

Uma outra questão a ser analisada nesse enunciado refere-se ao uso do pronome de tratamento *vous*. A complexidade do sistema de tratamento em francês é resultado dos múltiplos sentidos ligados aos pronomes de tratamento, que variam em função do contexto. O pronome *vous* pode exprimir a distância e o respeito, mas também a superioridade, enquanto o pronome *tu* pode exprimir a familiaridade e a solidariedade, mas também a inferioridade. A escolha entre um e outro dependeria de uma combinação de numerosas variáveis, algumas vezes obscuras, como a idade, as diferenças de sexo, a formalidade da interação e a distância social ou o grau de familiaridade entre os interlocutores.

Na situação presente, um homem dirige-se à narradora-personagem tratando-a pelo *pronom de politesse vous*, por duas razões. Primeiramente, ele não a conhece e, em segundo lugar, em sinal de respeito (pelo fato de ser ela uma mulher mais velha, como está explicitado em [...] “*j’étais âgée déjà [...]*”).

Na tradução para o português, em razão do contexto, duas possibilidades se apresentam: “o (a) senhor (a)” e “você”.

A origem etimológica do pronome de tratamento “você” encontra-se na expressão de tratamento de deferência “vossa mercê”, que evoluiu sucessivamente para “vossemecê”, “vosmecê” e finalmente “você”. “Vossa mercê” era um tratamento dado a pessoas às quais não era possível se dirigir pelo pronome “tu”, que carregava um valor de hierarquização (usado para tratar pessoas de nível social inferior). Atualmente, o pronome “você” é usado como substituto do pronome “tu” (que não carrega valor de formalidade), de uso restrito a algumas regiões do país. O caráter igualitário ou não hierarquizado atribuído ao pronome

“você” por diversos estudiosos, bem como a conotação de intimidade dada por seu emprego, parece sistematizar sua utilização. No entanto, o que se observa habitualmente na língua falada é que, cada vez mais, o pronome “você” pode e deve ser usado naturalmente com qualquer interlocutor, independentemente da idade, da distância social ou do grau de familiaridade.

Nesse contexto, o pronome de tratamento “o(a) senhor(a)” se restringe a situações marcadas por formalidade. Convém notar, porém, que as pessoas com mais idade fazem um uso bem mais amplo desse tratamento do que os mais jovens.

Voltando ao enunciado tratado, examinemos as propostas de tradução para o pronome *vous*.

Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune [...], j’aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté.

Todos dizem que era bela quando jovem [...], que eu gostava menos de seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado. (ASR)

Todo mundo diz que você era bonita quando jovem [...]; gostava menos do seu rosto de moça do que do rosto que você tem agora, devastado. (DB)

Observa-se que em nenhuma das duas propostas há a opção pelo pronome de tratamento formal – “a senhora”.

Para evitar ter que assumir uma posição que, como apontamos, é problemática quando se trata da tradução do pronome *vous*, ASR fica na retarguada e opta por sua omissão. Poderia ser uma solução não fossem, como já mencionamos anteriormente, a ambigüidade estabelecida em relação à pessoa tratada no início da fala do desconhecido e a eliminação de

toda uma frase na quarta ocorrência do pronome de tratamento: “[...] *celui que vous avez maintenant, dévasté*” traduzida por “[...] do que desse de hoje, devastado”.

Em contrapartida, DB encara o confronto e assume uma posição, decidindo pelo pronome “você”. É impossível apontar o que a levou a optar por essa tradução. Talvez a sistematização do uso de tal pronome na língua falada. A nosso ver, a tradução por “a senhora” também é viável porque se trata de um primeiro contato entre as duas personagens, que, conclui-se, não se conhecem.

Na verdade, a tradução para o português do pronome *vous* é, na maioria das vezes, uma questão controversa. O pronome “você” em português não marca o mesmo distanciamento de *vous* na língua francesa. E a tradução por “o(a) senhor(a)” nem sempre se encaixa na situação, podendo causar estranheza em certos casos.

Com o intuito de aprofundar um pouco mais essa questão, localizamos outras unidades textuais em que o pronome *vous* é utilizado. É de notar que sua ocorrência é relativamente escassa, uma vez que os diálogos entre as personagens são transmitidos ao leitor na forma do discurso indireto, com os verbos de elocução *dire, répondre, demander*. Na verdade, os diálogos formais são esporádicos, surgindo, de forma inesperada e surpreendente para o leitor, em meio à narrativa ou ao discurso indireto, sem nenhum verbo de elocução que os anuncie.

É o que acontece, por exemplo, quando, na balsa que atravessa o rio Mekong, a narradora-personagem encontra pela primeira vez o chinês que viria a ser mais tarde seu amante. No texto, a conversa entre os dois é restituída no discurso indireto e, de repente, surge a fala do chinês, que pergunta se ela permite que ele a leve em casa.

Voulez-vous me permettre de vous ramener chez vous à Saigon ? (p.44)

A relação de cerimônia fica patente pela utilização do pronome *vous* e é corroborada pela formalidade da construção *Voulez-vous me permettre*.

Vejamos as traduções propostas:

Permite-me levá-la até sua casa, em Saigon? (ASR, p.38)

Você permitiria conduzi-la à sua casa em Saigon? (DB, p. 28)

Observa-se que as duas tradutoras demonstram coerência em suas escolhas. ASR, assim como fez anteriormente, opta pela omissão do pronome de tratamento, enquanto DB o traduz por “você”, exatamente como fez no caso da fala do desconhecido.

No entanto, a cena descrita nessa parte do texto se passa em época diferente daquela do desconhecido. O fato de se tratar de uma sociedade colonial dos anos trinta, presume-se um certo distanciamento social e até mesmo racista entre as duas personagens, uma vez que ela é branca e representa a minoria colonizadora, e ele é chinês, da maioria colonizada. Assim, a utilização do pronome *vous* marca esse distanciamento, que o pronome “você” não consegue restituir. Talvez fosse o caso de optar pelo tratamento “a senhorita”, que marcaria esse distanciamento. Assim, propomos: “A senhorita me permitiria conduzi-la à sua casa em Saigon?”

No trecho seguinte, em que a narradora-personagem aceita a oferta do chinês e entra em sua limusine para ser conduzida até sua casa, o pronome “*vous*” reaparece, mas desta vez com uma conotação diferente. O diálogo entre os dois continua na forma do discurso indireto. Ele lhe conta sobre sua estada em Paris e fala de seus pais. Conta que sua mãe faleceu e que seu pai é o dono da fortuna. Mais uma vez, em meio ao discurso indireto, surge o discurso direto.

Il continuait à raconter. Sa mère à lui était morte, il était enfant unique. Seul lui restait le père détenteur de l'argent. Mais vous savez ce que c'est, il est rivé à sa pipe d'opium face au fleuve depuis dix ans, il gère sa fortune depuis son lit de camp. (p.45)

Examinemos as traduções propostas para o pronome “vous”:

Mas sabe como é, [...]. (ASR, p. 40)

Mas, sabe como é, [...]. (DB, p. 29)

Aqui, como se trata de uma construção coloquial, e ASR e DB entenderam bem a situação contextual, a restituição do pronome de tratamento é dispensável.

Numa outra passagem que se passa na *garçonnière* do chinês e que relata os momentos que antecedem a primeira relação sexual entre os dois, é a narradora-personagem que se dirige ao chinês. Desta vez, o discurso direto é introduzido pelo verbo de elocução “dire”.

Elle lui dit: je préférerais que vous ne m'aimiez pas. Même si vous m'aimez je voudrais que vous fassiez comme d'habitude avec les femmes. (p. 48)

Considerando-se a situação de duas pessoas em vias de consumir sua primeira relação sexual, o tratamento por *vous* causa uma certa estranheza no leitor, que a esta altura, já estaria esperando um *tu*. No entanto, as relações sociais ditadas por normas de uma sociedade colonialista racista predominam até mesmo na relação amorosa.

Vejamos, então, como ficaram as traduções:

Ela lhe diz: preferiria que você não me amasse. Ou, mesmo me amando, que se comportasse como se comporta com as outras mulheres. (ASR, p. 42)

Ela lhe diz: preferiria que você não me amasse. Mesmo que você me ame, gostaria que fizesse como costuma fazer com as mulheres. (DB, p. 31)

Nas duas propostas, a escolha de traduzir “*vous*” por “você” deixa de restituir a estranheza experimentada pelo leitor do texto em francês, aclimatando o texto para nossa língua-cultura. O que fazer então? Preservar a estranheza e traduzir por “o senhor”? Ou omitir o pronome? Nesse caso, teríamos:

Ela lhe diz: preferiria que não me amasse. Mesmo que me ame, gostaria que fizesse como costuma fazer com as mulheres.

Esses exemplos servem para mostrar a absoluta impossibilidade de estabelecer uma solução homogênea, cabendo ao tradutor respeitar, na medida do possível, os aspectos sociais que determinam cada relação nas situações que se apresentam.

Retomando a sequência de abertura, vejamos como é tratada a redundância “*pour moi je vous trouve*”

:

[...] *je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune*, [...].

[...] vim dizer-lhe que para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, [...]. (ASR)

[...] venho lhe dizer que, por mim, eu a acho agora ainda mais bonita do que quando jovem, [...]. (DB)

Na proposta de ASR, verifica-se que a eliminação da redundância, embora não interfira no nível semântico, altera o ritmo pelo encurtamento da frase e revela a tendência da tradutora em evitar “as frases rebuscadas”.

Nota-se que na proposta de DB a redundância é preservada. No entanto, a restituição de “*pour moi*” por “por mim”, embora revele uma tradução que respeita o ritmo com a preservação do número de sílabas, apresenta um problema de ordem semântica. A expressão “*pour moi*” significa “na minha opinião”, o que é diferente de “por mim”, que tem o sentido de “se for por mim” ou “se depender de mim” (*en ce qui me concerne*).

Se nesse caso DB opta por uma tradução que preserva o ritmo, não é o que acontece na tradução do adjetivo “*belle*”. Enquanto ASR preserva a sonoridade e o número de sílabas, traduzindo “*belle*” por “bela”, DB opta por “bonita” – uma opção que evidencia uma aproximação com o realismo de nossa língua-cultura. Comumente diz-se, na linguagem corrente, que uma pessoa é “bonita”, ou que ela é mais “bonita” agora do que antes. Observa-se, mais uma vez, que em tradução é difícil estabelecer soluções consensuais. Haverá sempre um porém, uma crítica à tradução proposta. Mas o que importa é a postura do tradutor de tentar encontrar soluções.

Ainda na proposta de DB, a alteração arbitrária do tempo do verbo do passado para o presente – “*je suis venu pour vous dire*”, “venho lhe dizer” – resulta numa construção formal que não corresponde à espontaneidade do dizer da frase original. A forma escolhida por DB se assemelha àquelas fórmulas de cartas cerimoniais: “Venho, por meio desta, lhe dizer”.

É de notar também, nessa mesma frase, o acréscimo de “ainda” e o deslocamento, sem nenhuma razão de ordem fraseológica ou lingüística, do adjunto adverbial “agora” (“*maintenant*”), que na frase original está situado após o predicativo do sujeito “*plus belle*” e

que na tradução de DB foi deslocado para depois do verbo “achar”. Segundo Meschonnic, o deslocamento de palavras ou grupos de palavras, quando é arbitrário, transforma o ritmo.

Um outro aspecto a ser considerado refere-se à pontuação. Examinando-se o texto original, verifica-se uma estrutura sintática com três períodos justapostos que, separados por vírgulas, aceitariam perfeitamente o ponto. Mas, como se trata de um texto literário, é o ritmo subjetivo que predomina.

A opção de DB pela substituição das vírgulas por ponto-e-vírgulas, embora não altere a sintaxe, deixa de preservar a composição rítmica. O ponto-e-vírgula, tanto no sistema lingüístico francês quanto no português, indica uma pausa um pouco mais longa do que a vírgula. Se no texto original a autora optou pela vírgula, é porque a pausa entre os períodos é breve; portanto, não se explica a opção pelo ponto-e-vírgula.

Quanto à proposta de ASR, embora a pontuação seja preservada, o acréscimo arbitrário da conjunção subordinativa “que” no início do último período altera a sintaxe, transformando uma justaposição em subordinação: “[...] *j’aimais moins votre visage de jeune femme* [...]”; “[...] que eu gostava menos do seu rosto de moça [...]”.

Em relação ao período que inicia a seqüência, nota-se na tradução proposta por ASR a transformação de uma frase verbal em nominal: “[...] *j’étais âgée déjà* [...]”; “[...] já na minha velhice [...]”. Nesse caso, diferentemente da situação que analisamos anteriormente, quando a tradução de “*lorsque vous étiez jeune*” por “quando jovem” se fez necessária por razões já explicadas, a alteração é arbitrária e revela uma infidelidade no nível lingüístico.

Nesse mesmo período, uma outra modificação, desta vez a inversão da ordem das frases – “[...] *dans le hall d’un lieu public, un homme est venu vers moi* [...]”; “[...] um homem se aproximou de mim no saguão de um lugar público [...]” –, reflete uma quebra prosódica devida à eliminação da vírgula que separa, na frase original, o adjunto adverbial de lugar

anteposto ao núcleo da frase (sujeito + predicado). Com a posposição do adjunto, a vírgula desaparece.

A interferência na pontuação e no ritmo pode ser notada, ainda, na tradução de “*Je vous connais depuis toujours*” por “Eu a conheço há muito, muito tempo”, em que a restituição de *toujours* pela paráfrase “há muito, muito tempo” inclui uma vírgula e alonga a frase.

A unidade textual que acabamos de analisar constitui um bom exemplo para a reflexão sobre os limites da tradução. Nem sempre é possível restituir inteiramente, em todos os níveis, o texto original. Cabe ao tradutor procurar recuperar e compensar possíveis perdas. Nesse contexto, constata-se, a princípio, a tendência de ASR em recuar diante das dificuldades, enquanto DB as enfrenta e corre os riscos inerentes a essa postura.

A seguir apresentamos nossa proposta para essa sequência:

Um dia, eu já tinha bastante idade, no saguão de um lugar público, um homem veio até mim. Apresentou-se e disse-me: “Eu a conheço desde sempre. Todo mundo diz que a senhora era bela quando jovem, vim dizer-lhe que, para mim, eu a acho mais bela agora do que quando jovem, gostava menos do seu rosto de moça do que desse que tem agora, devastado.

3.4.2. As reiterações de palavras, grupos de palavras e frases

No conjunto do texto *L'Amant*, as repetições de certas palavras revelam menos sua banalização do que uma acentuação da sua função e valor operat3rio, transformando-as em sintagmas significantes no desenvolvimento da narrativa. Tais palavras funcionam como n3cleo em torno do qual re3nem-se outras palavras, produzindo frases e evocando ou inspirando id3ias, imagens e epis3dios. A preservação dessas reiterações 3 crucial, pois ela fundamenta o movimento do texto, ou seja, a sua signific4ncia.

O rosto é, como já dissemos, o ponto de partida da narrativa. A situação na qual o desconhecido alude ao semblante da narradora-personagem leva-a a pensar como se deu esse envelhecimento.

Très vite dans ma vie il a été trop tard. A dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévu. A dix-huit ans j'ai vieilli.[...] Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal. Les gens qui m'avaient connue à dix-sept ans lors de mon voyage en France ont été impressionnés quand ils m'ont revue, deux ans après, à dix-neuf ans. Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. (p. 9, 10)

Nessa sequência, entre os traços marcantes da escrita durassiana, observam-se as reiteraões muito próximas do significante “*visage*”. Este aparece sete vezes, sendo cinco nas seis últimas linhas, o que confere uma forte dramaticidade ao sentimento da narradora-personagem em relação ao envelhecimento prematuro de seu rosto.

Examinemos as traduções propostas:

Muito cedo na minha vida ficou tarde demais. Quando eu tinha dezoito anos já era tarde demais. Entre dezoito e vinte e cinco anos meu rosto tomou uma direção imprevista. Aos dezoito anos envelheci. [...] Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi apossar-se dos meus traços um a um, alterar a relação que havia entre eles, aumentando o tamanho dos olhos, fazendo mais triste o olhar, mais definida a boca, marcando a testa com rugas profundas. Não tive medo e observei o envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura. Sabia também que não estava enganada, que um dia ele ficaria mais lento, tomando seu curso normal. As pessoas que me haviam conhecido à época de minha viagem à França, quando eu tinha dezessete anos, ficaram impressionadas quando me reviram dois anos mais tarde, com dezenove. Aquele rosto, novo, eu o conservei. Foi o meu rosto. Envelheceu também, é claro, mas relativamente menos do que devia. Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, sulcos na pele. Não é um rosto desfeito, como acontece com pessoas de traços delicados, o contorno é o mesmo, mas a matéria foi destruída. Tenho um rosto destruído. (ASR, p. 7, 8)

Muito cedo foi tarde demais em minha vida. Aos dezoito anos já era tarde demais. Entre os dezoito e os vinte e cinco anos, meu rosto tomou um rumo imprevisto. Aos dezoito envelheci. [...] Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi ganhar meus traços, um a um, mudar a relação que existia entre eles, aumentar os olhos, entristecer o olhar, marcar mais a boca, imprimir profundas gretas na testa. Ao invés de me assustar, acompanhei a evolução desse envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria, por exemplo, pelo desenrolar de uma leitura. Sabia também que não me enganava, um dia ele diminuiria o ritmo e retomaria seu curso normal. As pessoas que me haviam conhecido, aos dezessete anos, quando estive na França, ficaram impressionadas ao me rever dois anos depois, aos dezenove. Eu conservei aquele novo rosto. Foi o meu rosto. Claro, ele continuou a envelhecer, mas relativamente menos do que deveria. Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, a pele sulcada.

Ele não decaiu como certos rostos de traços finos; manteve os mesmo contornos, mas sua matéria se destruiu. Tenho um rosto destruído. (DB, p. 9, 10)

Como se pode notar, as reiteraões do vocábulo “*visage*” são preservadas nas duas propostas. Contudo, algumas modificaões de natureza semântica e lingüística podem ser observadas.

No início da seqüência, a repetição da expressão “*À dix-huit ans*” no começo de duas oraões é reveladora de uma construção prosódica ordenadora da evolução da narrativa.

À dix-huit ans il était déjà trop tard. [...] À dix-huit ans j'ai vieilli.

Na frase de ASR, verifica-se que tal par prosódico é eliminado com a tradução diferente para cada um de seus componentes:

Quando eu tinha dezoito anos, já era tarde demais. [...] Aos dezoito anos envelheci.

Esse procedimento revela sua não-percepção do texto em sua continuidade. Percebe-se que para ASR a unidade da tradução é a frase, e não o discurso ou enunciação. A tradução se faz de enunciado a enunciado com o conseqüente desprezo pelas relações prosódicas significantes entre unidades no contínuo do discurso. Nesse caso, nossa proposta é manter a mesma contrução nas duas frases: “Aos dezoito anos já era tarde demais. [...] Aos dezoito anos envelheci.”

No trecho seguinte, a narradora-personagem descreve as marcas que o envelhecimento deixou em seu rosto. Analisando-se sintaticamente, trata-se de um período composto de uma

oração principal (“*je l’ai vu*”) e de quatro orações subordinadas relativas reduzidas de infinitivo (“*gagner ... + changer ... + faire ... + marquer ...*”). Na terceira oração introduzida pelo verbo “*faire*” há a tripla repetição significativa do advérbio “*plus*”.

*Ce vieillissement a été brutal. Je l’ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu’il y avait entre eux, faire les yeux **plus** grands, le regard **plus** triste, la bouche **plus** définitive, marquer le front de cassures profondes.*

Observa-se, tanto na proposta de ASR como na de DB, uma quebra da prosódia resultante de interferências na sintaxe. Examinemos primeiramente a tradução de ASR.

Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi apossar-se dos meus traços um a um, alterar a relação que havia entre eles, aumentando o tamanho dos olhos, fazendo mais triste o olhar, mais definida a boca, marcando a testa com rugas profundas. (ASR)

A transformação das duas últimas orações reduzidas de infinitivo em reduzidas de gerúndio (“fazendo mais triste o olhar, mais definida a boca, marcando a testa com rugas profundas”) e o acréscimo de mais uma oração (“aumentando o tamanho dos olhos”) alteram a organização sintática do período original. Com esse acréscimo, a reiteração prosódica significativa do advérbio “*plus*” (***plus grands***, ***plus tristes***, ***plus définitive***) e sua acentuação consonantal pelo fonema [p] deixam de ser restituídas, evidenciando o desconhecimento da inclusão do ritmo na produção de sentido. Trata-se do que Meschonnic designa “recitativo”: o que as palavras fazem entre si contribuindo para o modo de significar. Evidentemente, muitas vezes na tradução, manter idênticos paralelismos fonéticos é praticamente impossível. Contudo, como eles fazem parte da função poética, o tradutor não pode simplesmente ignorá-los. Nesse caso, restituir a repetição do acento consonantal com o mesmo fonema não é

possível, mas pode-se restituí-la com o fonema [m], preservando-se, assim, a reiteração prosódica significativa: “[...] deixar maiores os olhos, mais triste o olhar, mais definitiva a boca [...]”.

A tradução de *définitive* por “definida” não restitui exatamente o sentido do adjetivo: o envelhecimento deixou marcas na boca que não serão mais desfeitas, elas são irrevogáveis: a boca ganhou uma forma “definitiva”, e não apenas definida. A escolha por “definida” reflete uma tendência comum entre os tradutores em geral: a de recusar a forma do dizer da língua-cultura de partida e substituí-la por uma mais corrente na língua-cultura de chegada. Essa conduta é aceitável desde que não interfira no nível semântico e lingüístico (sintático e prosódico) e que não signifique a produção de um texto que desfigure o texto original.

Vejamos agora a tradução de DB:

Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi ganhar meus traços, um a um, mudar a relação que existia entre eles, aumentar os olhos, entristecer o olhar, marcar mais a boca, imprimir profundas gretas na testa.

Verifica-se que a estrutura sintática original é modificada com o acréscimo de três orações: oração principal (“Eu o vi ganhar”) + seis orações subordinadas relativas reduzidas de infinitivo (ganhar ...+ mudar ...+ aumentar ...+ entristecer ...+ marcar ...+ imprimir ...). A eliminação do verbo “*faire*” e a transformação dos adjetivos “*grands*”, “*tristes*” e “*définitive*” em verbos – “aumentar”, “entristecer” e “marcar” – apagam, assim como aconteceu na tradução de ASR, a reiteração prosódica do advérbio “*plus*”.

Na última frase desse período, o substantivo “*cassures*” tem uma relação lexical e prosódica com o particípio passado com valor de adjetivo “*cassée*”, que aparece na antepenúltima frase da sequência:

[...] *marquer le front de cassures profondes.* [...]

J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée.

Nas traduções de ASR e DB temos respectivamente:

[...] marcando a testa com rugos profundas. [...]

Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, sulcos na pele.

[...] imprimir profundas gretas na testa. [...]

Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, a pele sulcada

Como se pode notar, a relação lexical e prosódica entre “*cassures*” e “*cassée*” é eliminada com sua tradução por “*rugos*” e “*sulcos*” (ASR) e “*gretas*” e “*sulcada*” (DB). Para preservar essa relação propomos a tradução por “*sulcos*” e “*sulcada*”.

[...] marcar a testa com sulcos profundos. [...]

Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, a pele sulcada.

Pode-se observar, ainda, na tradução de ASR, um exemplo de “anti-concordância”: na primeira frase “*cassures*” é traduzido por “*rugos*” e, na segunda, “*rides*” também é traduzido por “*rugos*”. Assim, duas unidades de sentido diferentes foram traduzidas pela mesma unidade.

Nos dois casos, embora haja a preservação do nível semântico, percebe-se a inobservância da prosódia no contínuo do discurso original. Considerando-se todas essas observações propomos a seguinte tradução para esse trecho:

Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi ganhar meus traços um a um, alterar a relação que havia entre eles, deixar maiores os olhos, **mais** triste o olhar, mais definitiva a boca, marcar a testa com sulcos profundos.

Examinando-se o período subsequente, verifica-se na tradução de ASR a omissão de vários termos.

Au contraire d'en être effrayée j'ai vu opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture.

“Não tive medo e observei o envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura.”

A locução prepositiva “*au contraire de*” no início do período dá uma idéia de oposição: a narradora-personagem viu o envelhecimento tomar conta de seu rosto e, ao invés de ficar assustada, observou-o naturalmente. A oposição eliminada por ASR com a omissão de “*au contraire de*”, revela uma interfência na sintaxe com reflexo no nível semântico.

Essa omissão leva a modificações no restante da frase: a transformação de “*être effrayée*” em “tive medo” e o acréscimo da conjunção coordenativa aditiva “e”, que transforma uma oração em duas orações coordenadas. Algumas omissões arbitrárias, como a do verbo “*opérer*”, do demonstrativo em “*ce vieillissement*” substituído pelo artigo definido “o envelhecimento”, da expressão “*par exemple*” e do vocábulo “*déroulement*”, com a

consequente tradução “teria dedicado” para “*j’aurais pris*”, evidenciam uma tradução restrita ao semântico. Em relação à substituição do demonstrativo “ce” pelo artigo “o”, perde-se a co-referência estrita ao grupo nominal anterior em “*Ce vieillissement a été brutal*”.

Vejamos como DB traduz essa mesma frase:

Ao invés de me assustar, acompanhei a evolução desse envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria, por exemplo, pelo desenrolar de uma leitura.

Em relação à frase “[...] *j’ai vu opérer ce vieillissement de mon visage* [...]”, vimos que em sua tradução ASR omite o verbo “*opérer*” e traduz “*j’ai vu*” por “observei”: “[...] observei o envelhecimento do meu rosto [...]”. Já DB, ao invés de omitir, busca uma solução, embora transforme o verbo “*opérer*” em substantivo: “evolução”. Quanto ao verbo “*voir*” em “*j’ai vu*” traduzido por “observei” (ASR) e “acompanhei” (DB), trata-se de duas paráfrases que amenizam o sentido incisivo do verbo “*voir*”.

Para essa frase, propomos a seguinte tradução:

Ao invés de me assustar, vi evoluir esse envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria, por exemplo, pelo desenrolar de uma leitura.

Prosseguindo na sequência, temos:

Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu’un jour il se ralentirait et qu’il prendrait son cours normal.

A sintaxe, cuja disposição apresenta uma oração principal – “*Je savais aussi*” – e três subordinadas objetivas diretas – “*que je ne me trompais pas, qu’un jour il se ralentirait et qu’il prendrait son cours normal*” –, reflete uma prosódia organizada. As conjunções “*que*” no início de cada oração colocam-se numa relação de acentuação por repetição prosódica do fonema [k]. Examinemos as traduções:

Sabia também que não estava enganada, que um dia ele ficaria mais lento, tomando seu curso normal. (ASR)

Sabia também que não me enganava, um dia ele diminuiria o ritmo e retomaria seu curso normal. (DB)

Numa das poucas vezes em que Duras “subordina”, as duas tradutoras optam por apagar essa sintaxe. Enquanto ASR, na terceira oração, suprime as conjunções “*et*” e “*que*” e altera o tempo do verbo “*prendrait*” do condicional para o gerúndio, acrescentando uma vírgula, DB mantém apenas a primeira oração subordinada “que não me enganava” e suprime a conjunção “que” das outras duas, o que transforma as subordinações em justaposições – hipotaxe em parataxe. Essas modificações na sintaxe interferem na organização prosódica do discurso, que coloca as três ocorrências do fonema [k] (no início de cada oração subordinada com a conjunção “que”) numa relação de acentuação por repetição. Assim, nossa proposta é a que segue:

Sabia também que não me enganava, que um dia ele ficaria mais lento e que retomaria seu curso normal.

No trecho seguinte, a narradora-personagem comenta como as pessoas se surpreenderam com as transformações de seu rosto no espaço de dois anos.

Les gens qui m'avaient connue à dix-sept ans lors de mon voyage en France ont été impressionnés quand ils m'ont revue, deux ans après, à dix-neuf ans.

Nas traduções, temos:

As pessoas que me haviam conhecido à época de minha viagem à França, quando eu tinha dezessete anos, ficaram impressionadas quando me reviram dois anos mais tarde, com dezenove. (ASR)

As pessoas que me haviam conhecido, aos dezessete anos, quando estive na França, ficaram impressionadas ao me rever dois anos depois, aos dezenove. (DB)

O deslocamento de grupos de palavras na tradução proposta por ASR – “As pessoas que me haviam conhecido à época de minha viagem à França, quando eu tinha dezessete anos [...]” – modifica a estrutura prosódica da frase, transferindo o acento de grupo focado na frase original em “*à dix-sept ans*” para “*lors de mon voyage en France*”. Observa-se ainda que o par prosódico formado pelas expressões “*à dix-sept ans*” e “*à dix-neuf ans*” é quebrado com as traduções “quando eu tinha dezessete anos” e “com dezenove”. Esse fato recorrente, uma vez que aconteceu no início da sequência (“À dix-huit ans il était déjà trop tard. [...]. À dix-huit ans j'ai vieilli”, traduzido por “Quando eu tinha dezoito anos, já era tarde demais. [...]. Aos dezoito anos envelheci.”), é revelador da tendência da tradutora em não considerar o texto como um sistema.

Na proposta de DB há a transformação de uma frase nominal em verbal na tradução de “[...] *lors de mon voyage en France* [...]” por “[...] quando estive na França [...]”.

Considerando tais observações, propomos a seguinte tradução:

As pessoas que me haviam conhecido aos dezessete anos, à época de minha viagem para a França, ficaram impressionadas ao me rever, dois anos depois, aos dezenove anos.

Na oração seguinte, uma sintaxe invertida – objeto direto + adjunto adnominal + sujeito + predicado (verbo + objeto direto) – reflete um ritmo marcado.

Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé.

Examinemos as traduções :

Aquele rosto, novo, eu o conservei. (ASR)

Eu conservei aquele rosto novo. (DB)

Uma sintaxe marcada por inversões, repetições, vírgulas, dá lugar, na frase de DB, a uma sintaxe simples e direta – sujeito + predicado (verbo + objeto direto + adjunto adnominal). A modificação na ordem sintática reflete uma interferência na composição prosódica: uma frase marcada é traduzida por uma não marcada. Tal procedimento vai de encontro aos princípios de uma poética do traduzir, que impõem que se traduza “o que é

marcado por marcado, o que não é marcado por não marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não figura”⁹⁴.

Um outro aspecto que merece comentário nesse enunciado por ser recorrente na escrita durassiana e suscitar confusões na tradução refere-se ao demonstrativo em “*ce visage-là*”, restituído, em ambas as traduções, por “aquele”. A razão dessa escolha parece estar na partícula “-là” que se opõe à partícula “-ci” quando o demonstrativo designa com precisão uma referência situacional (“*référence situationnelle*”)⁹⁵ de tempo e espaço. No caso presente, porém, estamos diante do emprego do demonstrativo como referenciador textual (“*référence contextuelle*”)⁹⁶.

Tanto no sistema lingüístico português quanto no francês, o demonstrativo na função de referenciador textual é usado anaforicamente para designar um referente já mencionado no texto, ou cataforicamente, para designar um referente que vai ser mencionado. O demonstrativo em “*ce visage-là*” é um anafórico fiel, pois retoma o termo “*visage*” já várias vezes mencionado no texto.

Na tradução, não haveria problemas se as formas do demonstrativo não fossem diferentes nas duas línguas. Em português temos três formas – “este, esse, aquele” – para traduzir uma forma no francês – “*ce*”.

Na língua portuguesa, os usos do demonstrativo anafórico dentro de um texto são determinados por regras⁹⁷ que definem que:

- “este” é usado quando o referente é retomado e repetido **aqui** no enunciado presente.

⁹⁴ LARANJEIRA. *Op. cit.*, p. 127

⁹⁵ CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992, p. 221, 222.

⁹⁶ *Ibidem.* p. 222 – 226.

⁹⁷ MOURA NEVES, M.H. de *Gramática de Usos do Português*. São Paulo: Unesp, 1999, p. 495 – 507.

- “esse” é usado quando o referente presente **aí** no enunciado anterior é retomado no enunciado presente.
- “aquele” é usado quando o referente presente **lá** no enunciado anterior é retomado no enunciado presente.

Na língua francesa, o demonstrativo anafórico utilizado num texto é sempre o mesmo – “*ce*” –, podendo estar acompanhado ou não da partícula “-là”, que não marca necessariamente a distância do referente retomado no espaço textual. É o caso do demonstrativo no enunciado que analisamos presentemente: “*Ce visage-là, nouveau, je l’ai gardé*”.

Se a partícula “-là” não indica necessariamente a distância, como já mencionamos, a solução na tradução fica subordinada à escolha do tradutor. Tanto faz “aquele” ou “esse”. Se se entende que a narradora-personagem está se referindo ao rosto dos dezenove anos (e que portanto está distante temporalmente) que impressionou as pessoas que a reviram, a tradução “aquele” é acertada. Mas se considerarmos que ela se refere ao termo “rosto” citado anteriormente no texto, o demonstrativo funciona como uma anáfora, uma retomada de um referente anteriormente enunciado. Nesse contexto, a tradução “esse” é mais conveniente.

Como se pode perceber, a ambigüidade da situação contextual gera diferentes interpretações e, conseqüentemente, a tradução do demonstrativo vai depender, muitas vezes, da interpretação do tradutor.

Em outras unidades textuais, verificam-se dificuldades na tradução dos demonstrativos em razão de sua ligação com as oscilações nos tempos dos verbos. Ao tratarmos da peculiaridade do sistema temporal teremos a oportunidade de examinar essas dificuldades.

Para a frase com sintaxe marcada, propomos: “Esse rosto, novo, eu o conservei”.

Prosseguindo com nossa análise, temos a seguinte frase:

Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il aurait dû.

Traduzida por:

Envelheceu também, é claro, mas relativamente menos do que devia. (ASR)

Claro, ele continuou a envelhecer, mas relativamente menos do que deveria. (DB)

Das duas propostas, a de DB restitui de forma mais exata o que é dito, embora haja uma modificação na composição rítmica pelo deslocamento de “claro” para o início da frase. Encontrados, por vezes, nas traduções em geral, os deslocamentos de palavras ou de grupos de palavras, sem nenhuma razão de ordem lingüística são, segundo Meschonnic, variantes livres e arbitrárias que modificam o ritmo. Assim sendo, propomos: “Ele continuou a envelhecer, é claro, mas relativamente menos do que deveria.”

Examinemos, finalmente, as últimas frases da sequência:

Il ne s'est pas affaïssé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit.

Não é um rosto desfeito, como acontece com pessoas de traços delicados, o contorno é o mesmo, mas a matéria foi destruída. Tenho um rosto destruído. (ASR)

Ele não decaiu como certos rostos de traços finos; manteve os mesmos contornos, mas sua matéria se destruiu. Tenho um rosto destruído. (DB)

Na proposta de ASR, notam-se modificações totalmente arbitrárias, reveladoras da tendência da tradutora em tornar o texto mais estável em sua língua.

Na tradução de “*Il ne s’est pas affaissé comme certains visages à traits fins [...]*” por “Não é um rosto desfeito como acontece com pessoas de traços delicados [...]”, observa-se que enquanto na frase original o vocábulo “*visages*” designa os rostos de traços finos, portanto das pessoas que têm rostos de traços finos, na frase de ASR ele designa o “rosto” da narradora-personagem. Dessa forma, a sexta reiteração do significante “*visage*” não corresponde ao da frase original, que, além do mais, está no plural. Essa alteração é resultado de uma outra, a da tradução do verbo “*s’affaïsser*” pelo adjetivo “desfeito”, que não conserva o mesmo significado. O dicionário *Le Petit Larousse* indica que “*s’affaïsser*” significa “*tomber comme sous l’effet d’une force, se relâcher*” e cita como exemplo: “*Traits qui s’affaïssent*”. No dicionário *Aurélio*, “desfeito” é definido como “desmanchado, desvanecido, que mudou inteiramente a forma”. Como se pode observar, o adjetivo “desfeito” não abrange o sentido que tem “*s’affaïsser*”, como algo que cai ou decai sob o efeito de uma força, no caso a força do tempo.

Nessa mesma oração, verificam-se outras alterações: a substituição de “*visages*” por “pessoas”, o acréscimo do verbo “acontece”, a tradução de “*fins*” por “delicados” que se fosse traduzido por “finos” guardaria a sonoridade do vocábulo com acentuação consonantal pelo fonema [f]. E as alterações arbitrárias prosseguem na oração seguinte, com a modificação da função sintática das palavras. Assim, na tradução “[...] o contorno é o mesmo [...]” proposta para “[...] *il a gardé les mêmes contours [...]*”, o sujeito “*il*” (o rosto) desaparece, o verbo “*garder*” no pretérito perfeito é omitido e substituído pelo verbo “ser” no presente (“é”), o vocábulo “*contours*” passa de objeto direto a sujeito no singular (“o contorno”) e o adjunto adnominal “*mêmes*” se transforma em predicativo do sujeito (“é o mesmo”). Por fim, na última oração, o possessivo “*sa*” é substituído pelo artigo definido “a”

e o verbo “*être*”, que está no presente é restituído no passado: “ [...] *mais sa matière est détruite*”; “[...] mas a matéria foi destruída”.

Na tradução de DB para esse final de sequência, observam-se também modificações, mas em número bem menor do que as operadas por ASR. Verifica-se aqui a mesma modificação na pontuação operada na primeira sequência: a substituição da vírgula pelo ponto-e-vírgula. Note-se que tal alteração não constitui um erro, uma vez que o ponto-e-vírgula e a vírgula são sinais de seqüencialização, ou seja, “eles segmentam o contínuo da escrita, delimitam as seqüências, reagrupando-as ou separando-as, por fim, hierarquizam-nas”⁹⁸. No entanto, a substituição da vírgula pelo ponto-e-vírgula alonga a pausa entre as orações, interferindo, portanto, no ritmo da frase original.

Um outro ponto a ser comentado nesse trecho refere-se à tradução de “[...] *sa matière est détruite*” por “[...] sua matéria se destruiu”. A reiteração do significante “*détruit(e)*” formando um par prosódico – “[...] *sa matière est détruite. J’ai un visage détruit*” – deixa de ser preservada com a tradução pelo verbo pronominal “se destruiu”, que, além disso, está no passado. Nossa proposta para esse trecho é a que segue:

Ele decaiu como certos rostos de traços finos, manteve os mesmos contornos, mas sua matéria está destruída. Tenho um rosto destruído.

Considerando os aspectos examinados, propomos nossa tradução para essa sequência:

Muito cedo na minha vida ficou tarde demais. Aos dezoito anos já era tarde demais. Entre dezoito e vinte e cinco anos meu rosto tomou um rumo imprevisto. Aos dezoito anos envelheci. [...] Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi ganhar meus traços um a um, alterar a relação que

havia entre eles, deixar maiores os olhos, mais triste o olhar, mais definitiva a boca, marcar a testa com sulcos profundos. Ao invés de me assustar, vi evoluir esse envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria, por exemplo, pelo desenrolar de uma leitura. Sabia também que não me enganava, que um dia ele ficaria mais lento e que retomaria seu curso normal. As pessoas que me haviam conhecido aos dezessete anos, à época de minha viagem para a França, ficaram impressionadas ao me rever, dois anos depois, aos dezenove anos. Esse rosto, novo, eu o conservei. Foi o meu rosto. Ele continuou a envelhecer, é claro, mas relativamente menos do que deveria. Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, a pele sulcada. Ele não decaiu como certos rostos de traços finos, manteve os mesmos contornos, mas sua matéria está destruída. Tenho um rosto destruído.

A repetição de certas frases em *L'Amant* revela seu papel funcional e significativo no desenrolar da narrativa.

É o caso de “*Que je vous dise encore*”, cuja singularidade como frase de abertura do relato da história a ser contada – a época em que a narradora-personagem tinha quinze anos e meio – deve ser sublinhada.

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. (p. 11)

Analisando sintaticamente, temos uma frase que se inicia pela conjunção “*que*”, sem nenhuma oração principal antecedente que a subordine. Poderíamos supor como oração principal “*Il faut*” – uma necessidade de contar – ou “*Permettez*” – um pedido de permissão.

Observam-se também dois fenômenos da escrita de *L'Amant*. A referência a um narratário pelo pronome “*vous*” e a explicitação do efeito autobiográfico pelo advérbio

⁹⁸ DAHLET, V. *A pontuação: regularidades e variações*. Tese (Livre-Docência). FFLCH / USP, São Paulo, 2004. p. 25.

“encore”, que revela tratar-se de uma reescritura. Esses dois aspectos serão tratados com maior profundidade mais adiante.

O que nos interessa aqui é a reiteração dessa frase na abertura de outras duas seqüências. Observa-se, pela indicação das páginas (11, 37, 94), que essas reiterações ocorrem em unidades textuais distantes. Mas nem por isso deixa de haver entre elas uma relação prosódica de repetição que, segundo Meschonnic, fundamenta o movimento do texto e constitui um fenômeno de oralidade. Por isso mesmo, sua preservação é importante na tradução que visa manter com a significância do texto original uma relação homogênea.

Oui, que je dise, tard déjà dans sa vie, elle a recommencé. (p. 37)

Que je vous dise aussi ce que c'était, comme c'était. (p. 94)

Vejamos como são tratadas pelas tradutoras essas reiterações.

No texto de ASR temos:

Deixe-me contar de novo, tenho quinze anos e meio. (p.8)

Sim, na verdade, muito tarde em sua vida ela recomeçou. (p.32)

Digo também as coisas como realmente eram. (p. 83)

E na proposta de DB observa-se:

Permitam-me dizer, tenho quinze anos e meio. (p.10)

Sim, devo dizer, já em idade avançada, ela recomeçou. (p. 25)

Deixem-me dizer também o que era como era. (p. 56)

No texto original temos as frases “*Que je vous dise [...]*”, “[...] *que je dise [...]*” e novamente “*Que je vous dise [...]*”.

Na proposta de ASR observam-se três traduções diferentes: “Deixe-me contar [...]”, “[...]na verdade [...]” e “Deixem-me dizer [...]”. Enquanto na primeira frase o narratário é designado implicitamente no singular por “você” (o verbo deixar está na terceira pessoa do singular), na terceira ele passa a ser “vocês” (o verbo deixar está na terceira pessoa do plural). Notam-se ainda duas traduções diferentes para o verbo “*dire*”: “contar” e “dizer”. Na segunda frase, a tradução “na verdade” deixa ainda mais clara a postura de ASR diante do texto. Para ela, a unidade da tradução é a frase e não o texto. Tanto é assim que sua não percepção do contínuo do texto a induz a propor três traduções diferentes para a mesma frase.

No caso de DB, as propostas “Permitam-me dizer [...]”, “[...]devo dizer [...]” e “Deixem-me dizer [...]” se aproximam mais da frase original, embora o verbo “permitir” utilizado na primeira frase não seja preservado. Pelo menos ela mantém a mesma estrutura, mostrando que considera o texto como unidade da tradução.

Nem sempre é possível restituir numa tradução exatamente tudo o que as palavras do original dizem e fazem. Mas é perfeitamente possível exigir do tradutor que se aproxime ao máximo disso e que produza na língua-cultura de chegada um texto homólogo ao da língua-cultura de partida. O que é inaceitável, principalmente quando se traduz segundo’’ uma poética, é que se apresente uma tradução diferente a cada recorrência da mesma frase. Ao proceder dessa forma, o tradutor demonstra seu desconhecimento da oralidade do texto e apaga toda a subjetividade poética da escrita.

Propomos, então, para as três frases significantes a seguinte tradução:

Deixem-me dizer-lhes mais uma vez, tenho quinze anos e meio.

Sim, deixem-me dizer, já muito tarde em sua vida, ela recomeçou.

Deixem-me dizer-lhes também o que era, como era.

Uma outra frase no texto *L'Amant* revela, por sua repetição em diferentes seqüências, sua importância no desenvolvimento da narrativa.

C'est le passage d'un bac sur le Mékong. (p.11)

Iniciando-se pelo presentativo “*c'est*”, a frase, indicativa do espaço em que vai se desenrolar a cena do primeiro encontro da narradora-personagem com o amante chinês, passa a impressão de uma didascália – procedimento relativo à representação teatral em que um conjunto de preceitos e instruções situa no espaço e no tempo determinada cena. A utilização de uma construção didascálica numa narrativa que não é teatral pode ser percebida como um artifício para dar ênfase a alguma coisa neste caso, ao espaço da cena, ou simplesmente como uma forma de dizer da autora que visa tão-somente contar, sem se preocupar com a estabilidade ou completude da frase.

Vejamos as propostas de ASR e DB:

Uma balsa cruza o Mekong. (ASR, p.8)

Uma balsa desliza sobre o Mekong. (DB, p. 10)

As transformações em frases estáveis e completas com sujeito, verbo e complemento são reveladoras de uma tradução pelo semântico. A recusa das tradutoras em aceitar o caráter insólito e descompleto da frase apaga, na tradução, seu caráter significante reafirmado por

sua repetição em outras passagens do texto. Na tentativa de estabilizar um enunciado que lhes parece desestabilizado, tanto ASR quanto DB se esquecem que esse mesmo enunciado é retomado, funcionando como uma forma de lembrar ao leitor o espaço da cena e dar continuidade à história que é interrompida por comentários diversos. Ou seja, ele, o enunciado, não tem nada de instável, seu papel é, pelo contrário, o de dar coerência e continuidade à narrativa.

Analisemos como são tratadas as retomadas dessa frase. Na primeira, temos as seguintes traduções:

Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. (p.16)

Quinze anos e meio. A travessia do rio. (ASR, p. 13)

Quinze anos e meio. É a travessia do rio. (DB, p. 13)

Na segunda retomada, temos:

C'est donc pendant la traversée d'un bras du Mékong sur le bac [...].(p.17)

Foi portanto durante a travessia de um braço do Mekong [...]. (ASR, p. 14)

É, portanto, durante a travessia de balsa de um braço do Mekong [...]. (DB, p. 14)

Juntando as três propostas de cada tradutora, temos:

- propostas de ASR:

Uma balsa cruza o Mekong.

A travessia do rio.

Foi portanto durante a travessia de um braço do Mekong, [...]

- propostas de DB:

Uma balsa desliza sobre o Mekong.

É a travessia do rio.

É, portanto, durante a travessia de balsa de um braço do Mekong [...]

Enquanto na primeira ocorrência as duas tradutoras estabilizam a frase, na segunda, curiosamente, elas preservam a estrutura didascálica, revelando assim sua não consideração do texto como sistema. Já a terceira frase, não apresenta dificuldade na tradução, pelo fato de o advérbio “*pendant*” dar uma certa estabilidade ao enunciado.

No caso de ASR, parece que ela tem problemas com a tradução do presentativo “*c’est*”, uma vez que ele é omitido na segunda frase e mantido na terceira.

Quanto aos tempos verbais, nota-se uma incoerência nas propostas de ASR para a primeira e terceira frases. Se na primeira ela preserva o tempo do verbo no presente (“cruza”), na terceira ela traduz “*c’est*” no passado: “foi”. Na língua francesa, como o presentativo no passado “*ça a été*” quase não é utilizado, é comum o uso de “*c’est*” no presente mesmo para indicar ou relatar uma situação passada. Nesse caso, traduz-se por “foi”. É justamente o que faz ASR. Mas, em *L’Amant*, os fatos da época do encontro com o chinês, portanto uma situação do passado, são relatados no presente, evidenciando, o efeito de presentificação do passado ⁹⁹. Ao traduzir “*c’est*” por “foi”, ASR demonstra que não percebeu como está organizado o sistema temporal em *L’Amant*. Tal falta de percepção fica

⁹⁹ A presentificação do passado será tratada no tópico 3.4.7.

mais evidente se considerarmos que a primeira frase foi traduzida com o verbo no presente: “Uma balsa cruza o Mekong”.

Considerando as questões apontadas, propomos nossa tradução para essas frases:

É a passagem de uma balsa sobre o Mekong.

É a travessia do rio.

É, portanto, durante a travessia de balsa de um braço do Mekong.

Algumas passagens descritivas em *L'Amant* são também o lugar de muitas repetições. No trecho que comentamos a seguir, a narradora-personagem evoca o clima particular da Indochina da sua infância e rememora as noites passadas no campo com a mãe.

Je me souviens mal des jours. L'éclairement solaire ternissait les couleurs, écrasait. Des nuits, je me souviens. Le bleu était plus loin que le ciel, il était derrière toutes les épaisseurs, il recouvrait le fond du monde. Le ciel, pour moi, c'était cette traînée de pure brillance qui traverse le bleu, cette fusion froide au-delà de toute couleur. Quelquefois, c'était à Vinhlong, quand ma mère était triste, elle faisait atteler le tilbury et on allait dans la campagne voir la nuît de la saison sèche. J'ai eu cette chance, pour ces nuits, cette mère. La lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence, dans des trombes de silence et d'immobilité. L'air était bleu, on le prenait dans la main. Bleu. Le ciel était cette palpitation continue de la brillance de la lumière. La nuît éclairait tout, toute la campagne de chaque rive du fleuve jusqu'aux limites de la vue. Chaque nuît était particulière, chacune pouvait être appelée le temps de sa durée. Le son des nuits était celui des chiens de la campagne. Ils hurlaient au

mystère. Ils se répondaient de village en village jusqu'à la consommation totale de l'espace et du temps de la nuît. (p. 99 – 101) ¹⁰⁰

Experiência das mais comuns e, por mais banal que seja sua experimentação por um indivíduo, a noite está sujeita, na escrita durassiana, a um tratamento claramente incomum. O leitor é confrontado, primeiramente, com a repetição de termos tais como “*nuît*” (seis ocorrências), “*ciel*” (quatro ocorrências), “*bleu*” (quatro ocorrências), “*lumière*” (duas ocorrências), “*brillance*” (duas ocorrências) e do verbo de estado “*être*” (nove ocorrências) no imperfeito do indicativo, “*étais*” e “*étaient*”. Essa prática de repetição opõe-se à variação (que consistiria na utilização de um sinônimo ou de um pronome representante, por exemplo) que seria não somente possível, mas aconselhada pelas regras do bom uso, supressoras de repetições “abusivas”.

A impressão do mesmo que retorna numa espécie de litania, de elementos que ressoam, leva a considerar-se o texto não mais unicamente como um objeto semântico, mas como, e talvez principalmente, como um objeto sonoro. A noite, além de ser um fenômeno cíclico resultante da rotação da terra sobre si mesma, é também o acontecimento sonoro que se produz na escrita e, principalmente, na própria leitura das palavras.

Às repetições juntam-se outras figuras de estilo: quiasmo, oxímoros, metáforas e hipérboles. Fundamentado nessas figuras, o momento da noite vem lançar uma perturbação na organização do mundo e em sua representação. A noite é dotada de atributos próprios para afetar os seres, no sentido de que as percepções do corpo e dos sentidos tornam-se parte integrante da descrição. Três dos cinco sentidos são evocados numa mistura sutil: a visão é explicitamente tematizada pelos termos “*on allait voir*” e “*limites de la vue*” e, implicitamente, por notações de cores (“*bleu*”), luminosidade e brilho (“*traînée de pure*

¹⁰⁰ Os vocábulos sublinhados são os que se repetem no texto.

brillance”, “*la lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence*”, “*brillance de la lumière*”, “*le ciel éclairait*”); a audição (“*silence*”, “*son des nuits*”, “*hurtaient*”); e enfim, o tato (“*l’air était bleu, on le prenait dans la main*”).

A linguagem utilizada tem origem na ordem cósmica e elementar, como acontece com frequência nas paisagens durassianas. No entanto, os termos e elementos próprios ao domínio da natureza (“*air*”, “*ciel*”, “*sols*”, “*routes*”, “*éclairage solaire*”, “*lumière*”, “*campagne*”, “*rive*”, “*fleuve*”) são trabalhados de tal forma na escrita, que o objetivo da descrição não é mais a enumeração ou acumulação, mas a realização da estreita relação entre esses elementos.

Analisemos as traduções:

Não me lembro bem dos dias. A luz intensa do sol desbotava as cores, aniquilava-as. Das noites eu me lembro. O azul estava mais distante do que o céu, atrás de todas as espessuras, recobria o fundo do mundo. O céu, para mim, era aquela causa de puro brilho que atravessa o azul, aquela fusão fria além de toda cor. Às vezes, em Vinhlong, quando minha mãe estava triste, ela mandava atrelar o tálburi e íamos para o campo ver a noite da estação seca. Tive a sorte de, nessas noites, estar com essa mãe. A luz caía do céu em cataratas de pura transparência, em trombas de silêncio e imobilidade. O ar era azul, nós o pegávamos com a mão. Azul. O céu era uma palpitação contínua do brilho da luz. A noite iluminava tudo, todo o campo de cada margem do rio até os limites da visão. Cada noite era particular, cada noite tinha a sua própria duração. O som das noites era o dos cães do campo. Ladravam com mistério. Respondiam um ao outro, de vilarejo para vilarejo, até a consumação total do espaço e do tempo da noite. (ASR,p. 89, 90).

Não me lembro bem dos dias. A claridade solar embaçava as cores, esmagando-as. Das noites eu me lembro. O azul ficava além do céu, ficava atrás de todas as densidades, recobria o fundo

do mundo. O céu, para mim, era esse rastro de puro brilho que atravessava o azul, essa fusão fria para além de toda cor. Por vezes, em Vinhlong, quando minha mãe estava triste, mandava atrelar o túburi e íamos ao campo ver a noite do estio. Tive essa sorte, nessas noites, essa mãe. A luz caía do céu em cascatas de pura transparência, em trombas de silêncio e imobilidade. O ar era azul, podia-se apalpá-lo. Azul. O céu era aquela palitação contínua do brilho da luz. A noite iluminava tudo, todo o campo das duas margens do rio a perder de vista. Cada noite era especial, cada uma era o próprio tempo de sua duração. O som das noites era o dos cães do campo. Uivavam para o mistério. Respondiam de aldeia em aldeia, até a consumação total do espaço e do tempo da noite.(DB, p. 59, 60)

Vejamos primeiramente como ficaram as ocorrências do verbo “*être*”:

Le bleu était plus loin que le ciel, il était derrière toutes [...].

O azul estava mais distante do que o céu, atrás de todas [...]. (ASR)

O azul ficava além do céu, ficava atrás de todas as densidades [...]. (DB)

Na proposta de ASR, temos a omissão da segunda ocorrência do verbo. Por outro lado, DB prefere traduzi-lo por uma paráfrase “ficava”. Nada a opor à proposta de DB, se não fosse a significância das repetições de “*être*” fundamentando o movimento do texto. Pelo menos, ela mantém as paráfrases nas duas frases, revelando sua percepção do contínuo do texto.

Dentre as seis ocorrências do verbo “*être*” com o sentido de “ser”, apenas uma não é preservada pelas duas tradutoras:

Quelquefois, c'était à Vinhlong, quand ma mère était triste, elle faisait atteler le tilbury et on

allait dans la campagne voir la nuit de la saison sèche.

Às vezes, em Vinhlong, quando minha mãe estava triste, ela mandava atrelar o tálburi e íamos para o campo ver a noite da estação seca. (ASR)

Por vezes, em Vinhlong, quando minha mãe estava triste, mandava atrelar o tálburi e íamos ao campo ver a noite da estação do estio. (DB)

Embora a omissão do verbo “*être*” não modifique o sentido da frase, ela interfere no ritmo do texto, rompendo a prosódia da repetição, que é uma das marcas enunciativas dessa unidade textual.

Quanto às repetições dos outros significantes (“*nuit*”, “*ciel*”, “*bleu*”, “*lumière*” e “*brillance*”), todas são preservadas.

O quiasmo, figura de estilo que consiste em inverter a ordem dos termos nas partes simétricas de dois membros de frase de modo a formar um paralelo ou uma antítese, estabelece, no trecho abaixo, uma relação de antítese entre a primeira e a terceira frases:

Je me souviens mal des jours. L'éclairement solaire ternissait les couleurs, écrasait. Des nuits, je me souviens.

Como se pode perceber, o quiasmo é formado pela oposição e inversão de posição dos vocábulos “*jours*” e “*nuits*” e das construções “*je me souviens mal*” e “*je me souviens*”. Sendo que no caso do verbo “*se souvenir*”, a oposição é produzida pelo advérbio “*mal*”, que o modifica.

Vejamos as traduções :

Não me lembro bem dos dias. A luz intensa do sol desbotava as cores, aniquilava-as. **Das noites eu me lembro.** (ASR)

Não me lembro bem dos dias. A claridade solar embaçava as cores, esmagando-as. **Das noites eu me lembro.** (DB)

Nota-se, nas traduções da primeira frase, uma interferência na forma de um dos componentes do quiasmo: o verbo “*se souvenir*”, que está na forma afirmativa e é modificado pelo advérbio mal (“*Je me souviens mal*”), apresenta-se na forma negativa e é modalizado pelo advérbio “bem” (“Não me lembro bem dos dias”). Embora essa modificação não interfira no nível semântico e prosódico (a mesma métrica é preservada [oito sílabas] e o acento se concentre nos advérbios, tanto na frase original quanto nas traduções), a forma negativa do verbo e a restituição do advérbio por, justamente, seu contrário, poderiam ter sido evitadas com a seguinte forma: “Lembro-me mal dos dias”, que preserva o número de sílabas e o verbo na forma afirmativa modalizado pelo mesmo advérbio original.

Na segunda frase, a narradora-personagem explica porque se lembra mal dos dias: “*L’éclairement solaire ternissait les couleurs, écrasait*”. Nota-se que a descompletude na significação determinada pela posição do verbo “*écraser*”, isolado no final da frase e sem complemento, não é aceita pelas tradutoras. Ambas inserem um complemento – “aniquilava-as” (ASR) e “esmagando-as” (DB) – determinando que a luminosidade solar, além de esmaecer as cores, esmagava-as. Além de modificar a semântica e a sintaxe, a inserção do objeto direto reflete a vontade de completude, a necessidade de fechar a significação. Observa-se também que o verbo no gerúndio, “esmagando-as”, proposto por DB, enfraquece

o isolamento dado a “*écrasait*”, estabelecendo entre as duas orações uma continuidade sintática e rítmica que não existe originalmente. A tradução do verbo “*écraser*” por “aniquilar” proposta por ASR não se explica, uma vez que temos no português o verbo “esmagar”, que guarda a mesma sonoridade. Assim, as marcas da escrita durassiana – a descompletude, a ruptura rítmica – não são restituídas na tradução, o que é inaceitável quando se traduz segundo uma poética.

Ao contrário do dia, cuja luminosidade solar esmaecia as cores, a noite as iluminava. Explica-se, então, porque a narradora se lembra mal dos dias e bem das noites. A frase que analisamos agora complementa a anterior – “*Des nuits, je me souviens*” – e inicia a descrição singular da noite da estação seca.

Le bleu était plus loin que le ciel, il était derrière toutes les épaisseurs, il recouvrait le fond du monde.

O azul estava mais distante do que o céu, atrás de todas as espessuras, recobria o fundo do mundo. (ASR)

O azul ficava além do céu, ficava atrás de todas as densidades, recobria o fundo do mundo. (DB)

Como já nos referimos às omissões do verbo “*être*” e à sua substituição por “ficava” no caso de DB, tratamos agora das traduções de “*plus loin que*” e “*épaisseurs*”.

As duas propostas para “*plus loin que*”, embora divergentes, guardam o mesmo sentido. ASR prefere uma tradução literal e DB opta por modificar propondo apenas uma palavra: “além”. É uma questão de escolha.

Em relação vocábulo “*épaisseurs*”, o dicionário *ATiLF* indica que ele pode ser empregado estilisticamente com sentido abstrato e que no plural ele tem um valor aumentativo: “*épaisseurs de l’obscurité*”, “*épaisseurs de la nuit*”. Em nossa língua, o vocábulo “espessuras” tem, segundo o *Novo Aurélio* um emprego predominantemente concreto: espessura de tinta, de uma tela, de um vidro. Falar em “espessuras” do céu, como faz ASR, não tem sentido em português. Já DB opta por “densidades”, sinônimo de “espessuras”, o que ocasiona o mesmo problema. Assim, propomos o vocábulo “camadas”.

Um outro aspecto a ser comentado nesse enunciado refere-se à repetição na segunda e terceira frases do pronome anafórico “*il*” referente a “*le bleu*”. Se na língua francesa essa repetição é obrigatória, em nossa língua ela não é recomendável. Assim, nas duas traduções, ele foi omitido. Contudo, a nosso ver, se na segunda oração sua inclusão é desnecessária, pois o verbo é o mesmo da primeira – “*Le bleu était plus loin que le ciel, il était derrière toutes les épaisseurs*” –, na terceira, como o verbo muda, ele pode ser preservado: “O azul estava além do céu, estava atrás de todas as camadas, ele recobria o fundo do mundo.”

No enunciado seguinte, a narradora-personagem descreve o céu referindo-se a sensações visuais de cores e luminosidade e faz uso de um oxímoro: “*fusion froide*”.

Le ciel, pour moi, c’était cette traînée de pure brillance qui traverse le bleu, cette fusion froide au-delà de toute couleur.

Os adjetivos demonstrativos com referência contextual são, conforme já mencionamos anteriormente, amplamente utilizados por Duras. Nesse enunciado, eles têm um uso convencional e ilustram o emprego de tipo anafórico associativo: os grupos nominais anafóricos “*cette traînée de pure brillance*” e “*cette fusion froide*” não mantêm uma relação

de correferência estrita com o grupo nominal antecedente “*le ciel*”, e os referentes aos quais eles remetem são identificados indiretamente por meio de uma relação do tipo parte-todo entre os elementos anafóricos e o antecedente¹⁰¹.

Analisemos como foram traduzidos os demonstrativos:

O céu, para mim, era **aquela** cauda de puro brilho que atravessa o azul, **aquela** fusão fria além de toda cor. (ASR)

O céu, para mim, era **esse** rastro de puro brilho que atravessava o azul, **essa** fusão fria para além de toda cor. (DB)

As diferentes propostas refletem o estado de confusão em relação à tradução dos demonstrativos. Confusão esta que tem origem na desestabilização dos tempos verbais. Nessa frase, nota-se que o emprego dos verbos “*être*” no imperfeito e do verbo “*traverser*” no presente dificulta a decisão entre “aquela” e “esse”. DB, por exemplo, opta por “essa”, mas coloca o verbo “*traverser*” no imperfeito. E ASR opta por “aquela” e mantém os tempos dos verbos. Por ser complexa a decisão entre um e outro, deixamos lançada a questão. No entanto, propomos duas soluções que são, obviamente, discutíveis. A primeira seria deixar o verbo “*traverser*” no presente e traduzir o demonstrativo por “esse(a)”: “O céu, para mim, era esse rastro de puro brilho que atravessa o azul, essa fusão fria para além de toda cor”. A segunda seria mudar o tempo do verbo “*traverser*” para o imperfeito e traduzir o demonstrativo por “aquele(a)”: “O céu, para mim, era aquele rastro de puro brilho que atravessava o azul, aquela fusão fria para além de toda cor”. Entre a primeira e a segunda soluções, optamos pela primeira porque preserva o tempo do verbo “*traverser*” no presente.

¹⁰¹ Para os diferentes tipos de relações entre os sintagmas nominais anafóricos e seu antecedente, ver RIEGEL, M.; PELLAT, J-C.; RIOUL, R. *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF, 1999, p. 614, 615.

No trecho seguinte, a narradora-personagem relata que ela e a mãe, quando estavam em Vinhlong, iam de tálburi ver a noite da estação seca no campo.

Quelquefois, c'était à Vinhlong, quand ma mère était triste, elle faisait atteler le tilbury et on allait dans la campagne voir la nuit de la saison sèche. J'ai eu cette chance, pour ces nuits, cette mère.

Às vezes, em Vinhlong, quando minha mãe estava triste, ela mandava atrelar o tálburi e íamos para o campo ver a noite da estação seca. Tive a sorte de, nessas noites, estar com essa mãe.

Por vezes, em Vinhlong, quando minha mãe estava triste, mandava atrelar o tálburi e íamos ao campo ver a noite do estio. Tive essa sorte, nessas noites, essa mãe.

Como já comentamos no início a omissão do verbo être em “*c'était à Vinhlong*”, e o restante da frase não apresenta problemas na tradução, passamos à oração seguinte, em que temos a tripla ocorrência do demonstrativo:

J'ai eu cette chance, pour ces nuits, cette mère.

No caso do sintagma nominal “*cette chance*”, trata-se de uma anáfora conceitual pois ele retoma o conteúdo da frase precedente – o fato de atrelar o tálburi e partir para o campo para ver a noite –, que ele categoriza como uma “sorte”. Quanto aos sintagmas “*ces nuits*” e “*cette mère*”, trata-se de anáforas fiéis, pois elas retomam os antecedentes “*la nuit de la saison sèche*” e “*ma mère*”. Embora a anáfora do grupo nominal “*cette mère*” seja fiel, ela é,

no entanto, particular, porque no lugar de substituir, como acontece mais freqüentemente, um determinante indefinido por um definido (ex: “*J’ai eu des moments difficiles. Ces moments, je les ai vécus avec ma famille*”), o que se constata é a substituição do determinante definido possessivo “*ma*” (“*quand ma mère était triste*”) por um outro determinante definido, o demonstrativo “*cette*” (“*cette mère*”). Ainda que essa diferença possa parecer um pequeno detalhe, ela leva o leitor a prestar atenção ao substantivo “*mère*”.

Uma segunda particularidade é que o fato de a narradora referir-se à mãe como “*cette mère*”, induz um acréscimo de determinação ao nível semântico, pois a mãe é precisamente a pessoa graças à qual a experiência da “noite da estação seca” tornou-se possível. A expressão “*cette mère*” significa literalmente “esta e não outra” e deve ser entendida no sentido de que a mãe possui nesse momento, durante essas noites em particular, atributos que ela não tem em outros momentos da vida da narradora. Em outras palavras, a imagem de uma mãe amorosa, preocupada em ensinar a seus filhos o valor da existência, transparece por meio dessa expressão demonstrativa e é uma faceta da mãe que se revela para a filha nesses momentos privilegiados de contemplação da noite e que convoca de forma indireta as outras facetas mais negativas dessa mesma mãe, evocadas no início da narrativa, essas figuras de uma mãe constantemente preocupada com problemas de dinheiro (p.33), da “mãe professora” (p.11, 12), da “mãe louca” (p.40), “da mãe que só tem amor pelo filho mais velho” (p.13), “da mãe que envergonha” (p.32). Nesse contexto, o uso do demonstrativo conduz a uma singularização da categoria geral¹⁰² “mãe”. Assim, Duras consegue, através da simples utilização do demonstrativo, ir além da categoria “mãe” para considerar as múltiplas facetas

¹⁰² Para maiores esclarecimentos sobre singularização e categoria, ver BESSE, C. *Marguerite Duras. “Souverainement banale”. Pour une poétique de la transfiguration du banal*. Suisse.Faculté de Lettres de l’Université de Fribourg, 2006, p. 77-86 (Mémoire de Licence). Disponível em: http://www.memoireonline.com/.../m_marguerite-duras-souverainement-banale-poetique-transfiguration-du-banalO.html-98k

Acesso em: abril de 2008.

de uma personalidade e a complexidade da relação que a criança (a narradora-personagem) mantém com a figura maternal.

Vejamos, então, as traduções propostas para esse enunciado:

Tive a sorte de, nessas noites, estar com essa mãe. (ASR)

Tive essa sorte, nessas noites, essa mãe. (DB)

A tradução de ASR é reveladora de sua não-aceitação da descompletude da escrita durassiana. Não preservando o demonstrativo de “*cette chance*”, ela o substitui pelo artigo definido “a” e acrescenta a preposição “de” para compor com o resto da frase “estar com essa mãe”. Com a omissão do demonstrativo, o conteúdo da frase precedente (o fato de atrelar o tálburi e partir para o campo para ver a noite), categorizado como “sorte”, deixa de ser retomado. Mais uma vez, ASR privilegia o semântico, ignorando o trabalho com o significante no modo de significar. Ela não percebe que a descompletude engendra o ritmo da frase e constitui sua oralidade. Quando os limites do sentido se esgotam, entra a tradução pela significância: o que as palavras não dizem, mas fazem.

A proposta de DB é, nesse sentido, uma tradução que tenta preservar a oralidade, o ritmo, enfim, a significância da frase original: “Tive essa chance, nessas noites, essa mãe”. No entanto, uma ressalva deve ser feita à omissão de “*pour*” em “*pour ces nuits*”, traduzido por “nessas noites”. Assim, propomos uma tradução pelo significante, pela preservação da descompletude: “Tive essa sorte, para essas noites, essa mãe”.

Continuemos nossos comentários com a análise do enunciado seguinte.

La lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence, dans des trombes de silence et d'immobilité.

Uma metáfora que estabelece uma comparação entre a luz da noite e a chuva graças aos termos “*cataractes*” e “*trombes*”, dois oxímoros que indicam uma combinação de palavras de sentido oposto (“*trombes de silence et d'immobilité*”) e duas hipérboles determinadas pela forte conotação dos vocábulos “*cataractes*” e “*trombes*” são figuras de estilo que conferem a essa frase uma força poética particular.

Vejamos como foram restituídas essas figuras de estilo:

A luz caía do céu em cataratas de pura transparência, em trombas de silêncio e imobilidade.
(ASR)

A luz caía do céu em cascatas de pura transparência, em trombas de silêncio e imobilidade.
(DB)

Se nas duas traduções a metáfora e os oxímoros são devidamente restituídos, o mesmo não acontece com a hipérbole “*cataractes*”, que perde sua intensidade na tradução de DB por “cascatas”, uma queda d’água menos intensa. A forte intensidade da luz da noite é comparada à força de uma chuva intensa, uma tempestade, graças aos vocábulos “*cataractes*” e “*trombes*”, que guardam entre si uma relação semântica (ambos designam uma queda-d’água muito forte) e uma relação prosódica pela sonoridade dos fonemas [t] e [r]. Ao traduzir por “cascatas”, DB apaga essas duas relações. Assim, propomos: “A luz caía do céu em cataratas de pura transparência, em trombas de silêncio e imobilidade”.

No trecho seguinte, é evocada, por meio de uma metáfora, uma sensação visual e tátil, atribuindo a cor azul ao ar e caracterizando-o como algo passível de ser tocado. O adjetivo “*Bleu*” em destaque após o ponto, além de reforçar, pela repetição, o inusitado da atribuição

da cor azul ao ar, revela a singularidade na forma do dizer, pois ele compõe uma frase de uma única palavra. A utilização do pronome “on”, em meio a uma narrativa em que predomina o “je”, constitui um aspecto relevante. Esse “on” não carrega absolutamente o mesmo sentido do “on” que vimos anteriormente em “*on allait dans la campagne voir la nuit de la saison sèche*”.

L’air était bleu, on le prenait dans la main. Bleu.

A experiência de uma pessoa (do “Je” que relata suas lembranças e descreve uma experiência singular) não impede a abertura para uma experiência potencial de todos pela utilização de “On”. Essa abertura evidencia o caráter deceptivo do recurso ao narrador homodiegético em Duras¹⁰³, pois no lugar de permitir ao leitor perceber a existência da narradora-personagem por meio de um mergulho em seu interior, o que geralmente é recusado pelo recurso ao narrador heterodiegético, o narrador homodiegético estabelece uma dúvida generalizada em relação às informações sobre as outras personagens, todas fornecidas pelo filtro de uma consciência subjetiva. Assim, a passagem de “je” a “on” comprova um desvio no que o estatuto narrativo homodiegético permitiria perceber e deixa visível a oscilação nos enunciados imputáveis à narradora-personagem.

Vejamos, então, como foi traduzido o pronome “on”.

O ar era azul, nós o pegávamos com a mão. Azul. (ASR)

O ar era azul, podia-se apalpá-lo. Azul. (DB)

¹⁰³ DONEUX-DAUSSAINT, I. *Dialogue romanesque chez Marguerite Duras*. Un essai de pragmatique narrative. (Doctorat en Sciences du Langage). France: Université Lumière Lyon 2, France, 2001. cap. 1 § 399 – 408. Disponível em: <http://demeter.univ-lyon2.fr:8080/sdx/theses/lyon2/2001/doneux>

A tradução de ASR de “on” por “nós” não restitui a abertura da experiência individual para a experiência de todos. Ao traduzir por “nós”, ASR interpreta que a narradora-personagem e sua mãe pegavam o ar com a mão, similarmente àquela situação enunciada anteriormente: “*et on allait dans la campagne voir la nuit*”, “íamos ao campo ver a noite”.

Já na proposta de DB, “podia-se apalpá-lo”, percebe-se a abertura do singular para o generalizado. No entanto, DB suprime o sintagma “*dans la main*” e o substitui pelo verbo “apalpar”. Nossa proposta preserva a abertura do singular para o generalizado e também o sintagma omitido por DB: “O ar era azul, podia-se pegá-lo na mão. Azul.”

No trecho subsequente, observa-se, mais uma vez a utilização do demonstrativo em “*cette palpitation*” e o reaparecimento de vocábulos anteriormente mencionados: “*ciel*”, “*brillance*”, “*lumière*”.

Le ciel était cette palpitation continue de la brillance de la lumière. La nuit éclairait tout, toute la campagne de chaque rive du fleuve jusqu’aux limites de la vue.

O sintagma nominal “*cette palpitation de pure brillance*”, do tipo anafórico conceitual, retoma o conteúdo da frase já analisada: “*La lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure brillance, dans des trombes de silence e d’immobilité*”.

Nas propostas das duas tradutoras temos:

O céu era uma palpitação contínua do brilho da luz. A noite iluminava tudo, todo o campo de cada margem do rio até os limites da visão. (ASR)

O céu era aquela palpação contínua do brilho da luz. A noite iluminava tudo, todo o campo das duas margens do rio a perder de vista. (DB)

A substituição do demonstrativo “*cette*” pelo artigo indefinido “uma” na frase de ASR transforma um determinante definido em indefinido e apaga a relação anafórica estabelecida com o conteúdo da frase anterior.

DB, que havia traduzido os demonstrativos anteriores por “essa”, opta, nessa frase, por “aquela”, sem nenhuma razão que justificasse tal mudança.

No final da segunda frase de DB, as traduções “das duas margens do rio” para “*de chaque rive du fleuve*” e “a perder de vista” para “*aux limites de la vue*” são paráfrases que, embora conservem o mesmo sentido, constituem traduções interpretativas ou por variante livre. Esse procedimento, segundo Meschonnic, transforma o ritmo, tornando a poética de um texto na retórica de um tradutor.

A noite, graças à rítmica mais ou menos engenhosa da repetição, é restituída na escrita de Duras sob a forma de um acontecimento sonoro inscrito numa temporalidade e numa espacialidade, noções que são claramente mencionadas no texto (“*fond du monde*”, “*temps de sa durée*”, “*espace et temps de la nuit*”). Elas são, no entanto, referencialmente vazias, pois não fornecem nenhuma indicação precisa. Nenhum elemento de caráter orientador é utilizado na descrição dessa noite, da qual se sabe, graças ao contexto, que é uma noite da estação seca na Indochina. As categorias descritivas são, ao contrário, suficientemente – e voluntariamente – indefinidas para poderem acolher qualquer atualização, ou seja, representar qualquer noite. Essa generalização coexiste, no entanto, por meio de uma utilização particular de categorização, com movimentos de singularização, principalmente pela notação de uma dimensão única, própria à *chaque* e *chacune* na frase que analisamos a seguir.

Chaque nuit était particulière, chacune pouvait être appelée le temps de sa durée.

A expressão “*chacune pouvait être appelée le temps de sa durée*” ganha, então, seu sentido; ela não significa outra coisa além do que o texto realiza. A noite é o que acontece na página e o que a ocupa tipograficamente, quando do acontecimento único que é a escrita, assim como quando do acontecimento potencialmente infinito que a leitura representa.

Examinemos as propostas:

Cada noite era particular, cada noite tinha sua própria duração. (ASR)

Cada noite era especial, cada uma era o próprio tempo de sua duração. (DB)

Observa-se que as duas traduções preservam os movimentos de singularização conferidos por “*chaque*” e “*chacune*” e que ASR prefere traduzir “*chacune*” por “*chaque nuit*”, criando assim um par prosódico por repetição. Uma preferência que evidencia uma tradução por variante livre, alterando a forma do dizer.

Quanto à expressão “*pouvait être appelée le temps de sa durée*”, nenhuma das duas traduções restitui o que é dito e muito menos a forma como é dito. Propomos, então: “Cada noite era particular, cada uma podia ser chamada o tempo de sua duração”.

Nas três últimas frases da seqüência, a noite é descrita através do sentido da audição:

Le son des nuits était celui des chiens de la campagne. Ils hurtaient au mystère. Ils se répondaient de village en village jusqu’à la consommation totale de l’espace et du temps de la nuit.

O som das noites era o dos cães do campo. Ladravam com mistério. Respondiam um ao outro, de vilarejo para vilarejo, até a consumação total do espaço e do tempo da noite. (ASR)

O som das noites era o dos cães do campo. Uivavam para o mistério. Respondiam de aldeia em aldeia, até a consumação total do espaço e do tempo da noite. (DB)

Observam-se na proposta de ASR três reformulações de sentido. A primeira refere-se à tradução de “*hurlaient*” por “ladravam”. “Ladrar”, sinônimo de “latir”, corresponde a “*aboyer*” em francês. Mais do que simplesmente latir ou ladrar, os cães “uivavam”. A segunda diz respeito à tradução da preposição “*au*” em “*Ils hurlaient au mystère*” por “com”: “Ladravam com mistério”. A terceira refere-se à tradução de “*de village en village*” por “de vilarejo para vilarejo”. A tradução de “*village*” por “vilarejo” é interessante uma vez que preserva uma sonoridade semelhante à original produzida pelo fonema [v], muito embora a tradução de “*village*” seja “aldeia”. Quanto à tradução da preposição “*en*” por “para”, parece que a tradutora tem lacunas no seu conhecimento das preposições em francês. Se a expressão original fosse “*de village à village*”, a tradução seria de “aldeia para aldeia”. Mas não é o caso, pois trata-se de “*de village en village*”, que seria “de aldeia em aldeia”.

Na segunda e na terceira frases, a repetição do sujeito “*chiens de campagne*”, sob a forma do pronome anafórico “*ils*” é obrigatória em francês. Em nossa língua, tal repetição não é recomendável. No entanto, como o sintagma nominal “*chiens de campagne*” não tem na primeira frase a função de sujeito, o uso do pronome anafórico, retomando-o como sujeito da frase seguinte, é aconselhável, pois do contrário soa estranho. Assim, teríamos: “O som das noites era o dos cães do campo. Eles uivavam para o mistério.[...]”

Nota-se, ainda, na terceira frase, relativamente ao verbo “*se répondre*” em “*Ils se répondaient de village en village*”, que as duas tradutoras suprimem o pronome reflexivo “*se*”, e que ASR o substitui por “uns aos outros”, alongando a frase desnecessariamente e interferindo no ritmo.

Nossa proposta para esse último trecho é a seguinte:

O som das noites era o dos cães do campo. Eles uivavam para o mistério. Respondiam-se de aldeia em aldeia, até a consumação total do espaço e do tempo da noite.

Como se pode notar pelas nossas análises, essa sequência de descrição da noite constitui uma amostra da escrita poética durassiana. O recurso às figuras de estilo, as reiterações fundamentando o movimento rítmico do texto e determinando uma sonoridade e prosódia particulares, enfim, a peculiaridade do trabalho com os significantes nos níveis semântico e lingüístico conferem originalidade e poeticidade ao discurso.

Observa-se que, nas traduções, nem sempre essa poeticidade foi restituída uma vez que houve omissões, acréscimos, interferências no ritmo e na prosódia, deslocamentos, etc. No entanto, mais uma vez verifica-se que DB, com suas escolhas e soluções, tenta mais do que ASR fazer uma tradução pelo significante e não apenas pelo semântico.

Eis nossa proposta para essa sequência:

Lembro-me mal dos dias. A luminosidade solar esmaecia as cores, esmagava. Das noites, eu me lembro. O azul estava além do céu, estava atrás de todas as camadas, ele recobria o fundo do mundo. O céu, para mim, era esse rastro de puro brilho que atravessa o azul, essa fusão fria além de toda cor. Algumas vezes, era em Vinhlong, quando minha mãe estava triste, ela mandava atrelar o tîlburi e íamos para o campo ver a noite da estação seca. Tive essa sorte, para essas noites, essa mãe. A luz caía do céu em cataratas de pura transparência, em trombas de

silêncio e imobilidade. O ar era azul, podia-se pegá-lo na mão. Azul. O céu era essa palpitação contínua do brilho da luz. A noite iluminava tudo, todo o campo de cada margem do rio até os limites da visão. Cada noite era particular, cada uma podia ser chamada o tempo de sua duração. O som das noites era o dos cães do campo. Eles uivavam para o mistério. Respondiam-se de aldeia em aldeia até a consumação total do espaço e do tempo da noite.

As reiteraões de palavras, grupos de palavras e frases constituem fenômenos recorrentes, não só em *L'Amant*, mas também na maioria das obras de Duras. Em geral, a tendência do tradutor em estabilizar o texto e torná-lo mais adaptado à língua-cultura de chegada pode induzi-lo a omitir ou substituir as repetições que lhe parecem excessivas. Concordamos que em certos casos, em razão da diferença de sistemas lingüísticos, a preservação de todas as repetições nem sempre é possível. Cabe ao tradutor perceber sua significância na composição semântico-prosódica do texto e buscar restitui-las em sua tradução.

3.4.3. Os fenômenos rítmicos: as sonoridades e acentuações prosódicas

Considerando-se que traduzir segundo uma poética é perceber o que faz um texto através de sua prosódia e ritmo, convocamos alguns fragmentos em que a acentuação consonantal e vocálica das palavras constitui uma verdadeira série, que une significantes numa relação de acentuação prosódica.

Tivemos a oportunidade de ver em outras unidades textuais, principalmente naquelas analisadas com foco nas repetições, alguns desses fenômenos rítmicos. Mas, em virtude da relevância de certas acentuações prosódicas, que não foram devidamente restituídas nas traduções, decidimos abordá-las separadamente.

A frase que reproduzimos abaixo aparece na seqüência imediatamente anterior àquela da descrição da noite, já analisada na parte em que tratamos das repetições de palavras.

En saison sèche par contre le ciel était nu, découvert dans sa totalité, cru. (p.100)

Observa-se a formação de um par prosódico pela rima entre “*nu*” e “*cru*”, com as finais vocálicas em [y]. A escolha de Duras por “*nu*” é bastante significativa semanticamente, se considerarmos que *un ciel nu est un ciel sans nuages*. Ora, da mesma forma, em português um céu nu é um céu sem nuvens, e a primeira sílaba dos vocábulos *nuages* e *nuvens* é nu.

Analisemos as traduções:

Na estação seca, ao contrário, o céu aparecia nu, descoberto em sua totalidade, cru. (ASR, p. 89)

Na estação seca, pelo contrário, o céu era limpo, totalmente aberto, cru. (DB, p. 59)

Na proposta de DB, a tradução de “*nu*” por “limpo” quebra a relação de acentuação prosódica por rima estabelecida entre “nu” e “cru” da frase original. Sendo a expressão “céu limpo” mais usual do que “céu nu”, a tradução de DB revela uma escolha pelo que é mais natural dizer em nossa língua. Tanto é assim que, logo em seguida, para “*découvert dans sa totalité*” ela propõe “totalmente aberto”. Com efeito, é costume dizer “céu limpo”, “céu aberto”. Mas, efetivamente, quando se traduz segundo uma poética, é essencial perceber o que um texto faz através de sua prosódia e ritmo. Nessa perspectiva, a tradução de DB para essa frase se pautou pela semântica apenas, desconsiderando o fenômeno rítmico.

Já a frase de ASR preserva o par prosódico original com sua tradução por “nu” e “cru”. No entanto, ela traduz arbitrariamente o verbo “*être*” (“*était*”) por “aparecer” (“aparecia”). Resta saber se ASR percebeu realmente a acentuação prosódica ou se se trata apenas de uma tradução literal.

Considerando a significância da acentuação vocálica pelo fonema [y] em “*nu*” e “*cru*”, apresentamos nossa proposta:

Na estação seca, ao contrário, o céu era nu, totalmente descoberto, cru.

O fragmento que analisaremos a seguir faz parte de uma série de seqüências que interrompem o relato da história narrada com considerações da narradora sobre seu rosto. Tais considerações são concomitantes ao momento da escrita, ao momento da enunciação.

Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. [...] Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de

cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'experiment. (p. 15-16)

As palavras sublinhadas destacam a acentuação por repetição do fonema [v], cuja proximidade forma uma cadeia sonora significativa. Na maioria das vezes, preservar na tradução a acentuação prosódica com o mesmo fonema é praticamente impossível. No caso presente, essa preservação é facilitada pela identidade semântica entre os verbos “**voir**” / “**ver**” e “**venir**” / “**vir**”, que começam igualmente pelo fonema [v]. O problema na tradução é restituir o sintagma “**visage voyant**”, que forma um par prosódico pela acentuação consonantal do fonema [v] no início de cada vocábulo.

Examinemos as traduções.

Este rosto de álcool, eu o adquiri antes do álcool. O álcool apenas o confirmou. [...] Os traços do prazer eram muito acentuados. Até minha mãe devia vê-los. Meus irmãos os viam. Tudo começou assim em minha vida, com esse rosto visionário, extenuado, as olheiras antecipando-se ao tempo, à *experiência*. (ASR, p. 13)

Esse rosto alcoólico me veio antes do álcool. O álcool só veio confirmá-lo. [...] Via-se muito bem esse rosto. Até minha mãe devia vê-lo. Meus irmãos o viam. Tudo começou desse jeito para mim, por esse rosto visionário, extenuado, esses olhos pisados antes do tempo, antes da *experiência*. (DB, p. 13)

Já na primeira frase, ASR traduz o verbo “*venir*” (“*est venu*”) por “adquirir” (“adquiri”) e na segunda, ela o suprime.

Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer.

Este rosto de álcool, eu o adquiri antes do álcool. O álcool apenas o confirmou.

A repetição prosódica do verbo “*venir*” é ignorada e a tradução se pauta pelo semântico. Além disso, ASR modifica a sintaxe da primeira frase. O sujeito do verbo “*venir*” – “*ce visage*” – é transformado em objeto direto do verbo “adquirir”, o que provoca a inserção de uma vírgula e introduz uma pausa que não existe na frase original. Assim, uma sintaxe simples de ritmo uniforme, sem quebras, transforma-se em uma sintaxe marcada por uma pausa. Vejamos a proposta de DB:

Esse rosto alcoólico me veio antes do álcool. O álcool só veio confirmá-lo.

Além de manter a repetição prosódica do verbo “venir” (“veio”), DB preserva a sintaxe simples e direta da primeira frase.

Quanto à tradução de “*visage de l’alcool*”, observa-se que ASR propõe “rosto de álcool” e DB “rosto alcoólico”. A nosso ver, nenhuma das propostas restitui o que é dito no texto, que seria “rosto do álcool”. Nota-se também que o acréscimo de “apenas” e “só” na proposta das duas tradutoras para a segunda frase agrega uma restrição que não existe na frase original. Assim, nossa proposta para as duas frases é a que segue: “Esse rosto do álcool me veio antes do álcool. O álcool veio confirmá-lo”.

Para as frases subseqüentes, observam-se as seguintes traduções:

Ce visage se voyait très fort. Ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient.

Os traços do prazer eram muito acentuados. Até minha mãe devia vê-los. Meus irmãos os viam. (ASR)

Via-se muito bem esse rosto. Até minha mãe devia vê-lo. Meus irmãos viam. (DB)

Nota-se, na proposta de ASR, uma completa transformação da primeira frase. Para que se possa entender como ela chegou a essa tradução, vejamos a frase original imediatamente anterior e sua tradução: “*J’avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance*”, “Aos quinze anos tinha o rosto do prazer e não conhecia o prazer”. Como ela traduziu “*jouissance*” por “prazer” e teve dificuldade na tradução de “*Ce visage se voyait très fort*”, optou por retomar o vocábulo “prazer” e construir uma frase que não tem nada a ver com a original. Conseqüentemente, a acentuação consonantal pelo fonema [v] do verbo “voir” nas três frases originais não é por ela restituída. Além disso, verifica-se a transformação do objeto direto das duas últimas frases, que originalmente é “o rosto” e na proposta de ASR passa a ser “os traços do prazer”.

Já DB, ao optar por uma tradução literal – “Via-se muito bem esse rosto” – consegue manter a acentuação consonantal, preservando o verbo “ver” nas três frases. Contudo, a tradução literal não restitui semanticamente a frase original, que, aliás, é de difícil tradução.

A solução que propomos passa pela expressão “*visage voyant*”, empregada na última frase, examinada a seguir. Com efeito, verifica-se uma sinonímia entre esse sintagma e a frase “*Ce visage se voyait très fort*”, uma vez que ambos se referem ao caráter evidente do rosto. Ou seja, o rosto do prazer não deixava dúvida, era patente, evidente, “dava nas vistas”. Nessa perspectiva, propomos “Esse rosto era muito evidente”, que preserva o fonema [v] do verbo “voir”, embora não na mesma posição. Juntando as três frases, teremos: “Esse rosto era muito evidente. Minha mãe devia yê-lo. Meus irmãos o yiam”.

Examinemos a última frase:

Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l’experiment.

Tudo começou assim em minha vida, com esse rosto visionário, extenuado, as olheiras antecipando-se ao tempo, à *experiência*. (ASR)

Tudo começou desse jeito para mim, por esse rosto visionário, extenuado, esses olhos pisados antes do tempo, antes da *experiência*. (DB)

A tradução de “*visage voyant*” por “rosto visionário” apresenta um problema de ordem semântica. O adjetivo “*voyant*” tem o sentido de “*est vu*”, indicando um aspecto passivo – um rosto que é visto. O adjetivo “visionário” estabelece, ao contrário, um aspecto ativo – um rosto que vê, que “tem visões”. Efetivamente, o rosto da narradora-personagem não vê, mas é visto, é manifesto, não dá para disfarçar “*le visage de la jouissance*”, todos percebem de tão ostensivo e evidente. Nesse contexto, propomos duas traduções para “*visage voyant*”. A primeira seria “rosto evidente”, em que o adjetivo “evidente” mantém a etimologia e o campo lexical de “*voyant*”. A segunda, “rosto ostensivo”, apresenta a possibilidade de retrabalhar a sonoridade por eco com o som [ost] se repetindo nas duas palavras e juntando-se com [est] de extenuado: “rosto ostensivo, extenuado”. Fica assim restabelecida, embora com outros fonemas e em posições diferentes, a recorrência fônica presente em “visage voyant”.

Um outro sintagma que apresenta problemas de tradução é “*ces yeux cernés*”, traduzido por “as olheiras” (ASR) e “esses olhos pisados” (DB). Esta última proposta se explica pela tentativa de manter o sintagma substantivo + adjetivo e pela inexistência em nossa língua de um adjetivo equivalente a “*cernés*”. Assim, DB propõe “pisados”, que não preserva o semântico. Nessa perspectiva, optamos por olheiras, mas antecedido do demonstrativo que ASR omitiu: “essas olheiras antes do tempo”. Uma outra opção seria

“esses olhos cansados”, uma vez que as olheiras são, em geral, consequência de cansaço. Ao propor “cansados”, estamos pensando também na possibilidade de retrabalhar a rima prosódica do par “extenué” e “cernés” pelo fonema vocálico [e]. Assim, teríamos uma restituição parcial dessa rima com as terminações em [ado]: “extenuado” e “cansados”.

A palavra de origem inglesa “*experiment*”, que se repete em outra passagem – “*Cela de même, je l’ai su avant l’experiment*” (p. 28) –, refere-se à aventura amorosa com o chinês. A tradução por “experiência” é uma possibilidade. No entanto, propomos “experimento”, que a nosso ver preserva o sentido de experimentação da primeira relação sexual.

Considerando os aspectos apontados, propomos nossa tradução para esse fragmento:

Esse rosto do álcool me veio antes do álcool. O álcool veio confirmá-lo. [...] Esse rosto era muito evidente. Minha mãe devia vê-lo. Meus irmãos o viam. Tudo começou dessa forma para mim, por esse rosto ostensivo, extenuado, esses olhos cansados antes do tempo, antes do *experimento*.

Um outro fragmento em que se observa um fenômeno prosódico marcante – “*fleur de farine*” – apresenta problemas na tradução.

Ces formes de fleur de farine, elle les porte sans savoir aucun, [...]. Je voudrais manger les seins d’Hélène Lagonelle [...]. Être dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens. (p. 91)

Nos dicionários *Le Petit Larousse* 2003 e *ATiLF* encontramos a expressão “*fine fleur de farine*” definida respectivamente como “*farine de blé très pure*” e “*ce qui reste de la farine une fois épurée du son qu’elle contenait*”. Nesse contexto, “*les formes et les seins de*

fleur de farine” significa que as formas e os seios de Hélène Lagonelle são tão puros quanto a mais pura farinha.

Vejamos como é restituído o sintagma “*fleur de farine*” e o eco prosódico pelo fonema [f].

Essas formas belíssimas ela ignora, [...]. Eu gostaria de comer os seios de Hélène Lagonelle [...]. Ser devorada por aqueles seios maravilhosos que são os dela. (ASR, p. 81)

Essas formas de farinha finíssima, ela porta sem saber, [...]. Eu queria comer os seios de Hélène Lagonelle [...]. Ser devorada com esses seios de finíssima farinha que são os dela. (DB, p. 54-55)

As traduções “belíssimas” e “maravilhosos” propostas por ASR não têm equivalência semântica com “*fleur de farine*”, deixam de restituir a poeticidade da expressão original e apagam o eco prosódico pelo fonema [f].

Já DB preserva a recorrência fonética com “**farinha finíssima**”.

Contudo, acreditamos ser possível, neste caso, a tradução literal “flor de farinha”. Na Bíblia fala-se da flor de farinha como oferenda de sacrifício nos templos. Naquele tempo, o trigo era socado em um pilão, o que resultava numa mistura com muito farelo. A flor de farinha era a denominação dada ao trigo amassado e peneirado em peneira fina, resultando numa farinha fina semelhante à que usamos hoje. Assim, ofertar como sacrifício no templo a flor de farinha indicava que se estava dando o melhor, o mais puro de si. Nessa perspectiva, a expressão “flor de farinha” tem o mesmo sentido de “*fleur de farine*”: algo muito puro, casto e virginal, assim como é Hélène Lagonelle. Propomos assim a tradução por “flor de farinha”, que além de preservar o semântico, mantém a mesma acentuação consonantal pelo fonema [f].

Essas formas de flor de farinha, ela as porta sem saber, [...]. Eu queria comer os seios de Hélène Lagonelle [...]. Ser devorada por esses seios de flor de farinha que são os dela.

Em *L'Amant*, o nome de Hélène Lagonelle é constatemente repetido de forma a criar um jogo fonético musical na versão francesa que se revela de difícil restituição na tradução. Na frase abaixo, observa-se o eco por rima estabelecido entre a inicial do sobrenome de Hélène (“L.”), o pronome “*elle*” e o adjetivo “*belle*”.

Elle ne sait pas qu'elle est très belle, Hélène L. (p. 90)

Nas traduções, temos:

Hélène L. não sabe que é linda. (ASR, p. 80)

Hélène L. não sabe que é belíssima. (DB, p. 54)

Nas duas propostas, a interferência na sintaxe com a eliminação da posposição do nome Hélène L., bem como da pausa que o antecede, transforma uma frase de ritmo marcado em uma de ritmo uniforme. Além disso, verifica-se a omissão do pronome “*elle*” e as traduções de “*belle*” por “linda” e “belíssima”, em razão do advérbio “*très*”.

Por razões de ordem fonética, é impossível reproduzir a mesma rima entre o pronome “*elle*” e a letra “L.”, inicial de Lagonelle. Contudo, se mantivermos a sintaxe marcada e traduzirmos “*très belle*” por “bela” apenas, preservaremos parcialmente a rima entre “ela” e “bela” e o eco pelo fonema [l]. Como já dissemos anteriormente, nem sempre é possível restituir as recorrências fonéticas exatamente como elas se apresentam. Mas o tradutor deve tentar encontrar uma solução que mantenha com o texto original uma relação de homogeneidade. Pensando assim, apresentamos nossa proposta:

Ela, Hélène L, ela não sabe que é bela.

A fidelidade aos fenômenos rítmicos e prosódicos nos parece fundamental em tradução poética, pois a presença deles, sua organização e a relação entre eles conferem ao texto sua feição poética.

É evidente que, na tradução, é praticamente impossível manter a acentuação com o mesmo fonema. Mas cabe ao tradutor buscar recriá-la e retrabalhá-la de forma a obter um texto que mantenha a linguagem trabalhada poeticamente na escrita.

3.4.4. O efeito autobiográfico. As referências ao narratário e a intertextualidade

A referência ao narratário é um fenômeno recorrente em *L'Amant*. Para que se possa entender o tipo de narratário de *L'Amant* retomamos livremente as noções desenvolvidas por Gerald Prince ¹⁰⁴, um dos primeiros a estudar a questão do narratário. Prince explica que toda narração pressupõe um narratário e que este é um ser fictício, assim como o narrador. Observando que o narratário não deve ser confundido com o leitor virtual nem tampouco com o leitor real ou com o leitor real da narrativa, Prince enumera as características do narratário grau zero. Este conhece a língua daquele que narra, é dotado de excelente memória, ignora tudo a respeito das personagens e dos acontecimentos que lhe são apresentados e não conhece nenhum outro texto. Ora, uma narrativa pode muito bem contradizer essas características, dirigindo-se a um narratário com traços diferentes. A partir desses desvios em relação às características do narratário grau zero, constitui-se, segundo Gerald Prince, o perfil de um narratário específico.

Entre as várias passagens de *l'Amant* em que há referências explícitas a um narratário, selecionamos esta que reproduzimos a seguir:

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur. (p. 36)

¹⁰⁴ Prince, G. Introdução ao estudo do narratário. Trad. Cláudia Maria Xatara e Wanda Aparecida Leonardo de Oliveira. In: *Glotta. Revista de Estudos Lingüísticos*, v. 16, p. 1-45, 1994/1995.

A frase “*vous voyez*” explicita a referência ao narratário. Este, como se pode perceber pelo conteúdo do trecho, conhece outros textos, e sua memória não é apenas intratextual, mas também intertextual. O narratário de *L'Amant* é, então, um narratário específico, que faz parte dos efeitos de sentido criados no texto.

Em *L'Éden Cinéma*, o encontro com o chinês rico dá-se na cantina de Réam¹⁰⁵. No trecho que reproduzimos acima, a narradora-personagem diz que essa informação é errônea. O fato de corrigir algo que havia dito anteriormente revela que a narradora é autora de outros livros e que o narratário os conhece. Desse modo, não apenas o narrador mas também o narratário participam do processo de reescritura e da produção do efeito autobiográfico. Se a narradora, ao se apresentar como responsável por outros textos – livros –, cria uma certa ilusão referencial, o narratário, ao ser dado como conhecedor desses livros, atesta o caráter autobiográfico dos acontecimentos.

Examinemos como é tratada nas traduções a referência ao narratário.

Portanto, não foi na cantina de Ream, como escrevi, que encontrei o homem rico da limusine preta, foi depois do abandono da concessão, dois ou três anos depois, na balsa, naquele dia que estou descrevendo, naquela luminosidade de bruma e de calor. (ASR, p.32)

¹⁰⁵ Em 1977, Duras havia escrito em *L'Éden Cinéma*:

“*Dans la cour de la cantine de Réam ce soir-là il y avait une grande limousine noire.*

À l'intérieur de cette limousine, un chauffeur en livrée qui attendait...

Mr. Jo était riche. Il était le fils unique d'un grand spéculateur de Saigon. [...]

Le seul héritier de cette immense fortune était ce soir-là à Réam...” (p. 41-42)

Portanto, vejam, não é na cantina de Réam, como eu havia escrito, que encontro o homem rico da limusine preta, é depois do abandono da concessão, dois ou três anos depois, na balsa, nesse dia que estou relatando, nessa luz de bruma e de calor. (DB, p. 24)

Enquanto DB percebe a referência explícita ao narratário pela frase no original “*vous voyez*” e a traduz por “vejam”, ASR simplesmente a omite, apagando de seu texto a relação explícita narrador/narratário. Já tivemos a oportunidade de ver que ASR omite palavras, expressões e até frases, numa postura totalmente inaceitável quando se trata de tradução. O tradutor tem o dever de restituir tudo o que está dito no texto, sob pena de produzir um texto que possa não corresponder integralmente ao original e que priva o leitor do contato com as características da escrita do autor.

Nesse contexto, ressaltamos a postura de DB, que entende a importância de preservar todas as marcas enunciativas do texto original e principalmente esta da referência ao narratário. Apenas sugerimos, ao invés de “vejam”, que é também uma boa solução, a tradução por “estão vendo”.

Além da omissão, verifica-se que ASR modifica o tempo dos verbos. Estes, empregados no presente na frase original, são restituídos no passado: “Não foi na cantina de Ream [...] que encontrei o homem da limousine preta”, “foi depois do abandono da concessão”. Essa mudança evidencia sua tendência a estabilizar o texto. Como o tempo presente lhe parece inconveniente para contar e corrigir um fato do passado, ela o modifica, revelando assim que não percebeu como está organizado o sistema temporal de *L’Amant*.

Os verbos colocados no passado levam à tradução dos demonstrativos por “naquele”, “naquela”: “[...] foi depois do abandono da concessão, dois ou três anos depois, balsa, naquele dia que estou descrevendo, naquela luminosidade de bruma e de calor”. Notam-se ainda as traduções do verbo “*raconter*” em “*ce jour que je raconte*” por “descrever” em

“naquele dia que estou descrevendo”, e de “*lumière*” em “*dans cette lumière de brume et de chaleur*” por “luminosidade” em “naquela luminosidade de bruma e de calor”.

Enquanto na tradução de ASR observa-se sua inclinação para omitir e modificar o que lhe soa estranho, na de DB verifica-se seu empenho em conservar ao máximo as especificidades da escrita original.

Apresentamos então nossa proposta:

Portanto, estão vendo, não é na cantina de Réam, como eu havia descrito, que encontro o homem rico da limusine preta, é depois do abandono da concessão, dois ou três anos depois, na balsa, nesse dia que estou relatando, nessa luz de bruma e de calor.

A referência ao narratário específico é igualmente observada em outros fragmentos do texto. Neste, que transcrevemos abaixo, o narratário é interpelado com o verbo no imperativo.

Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. (p.24) .

No início da seqüência que antecede essa frase, a narradora-personagem relata que na balsa está de tranças e discorre sobre a dificuldade em lidar com seus cabelos longos que ela gostaria que fossem lisos. Em seguida, conta que os cortou aos vinte e três anos, já em Paris. Na seqüência seguinte, a que agora tratamos, ela retoma a cena da balsa em que ainda tinha os cabelos compridos penteados em tranças. Explica-se, assim, o emprego do complemento de objeto direto sob a forma do pronome “*les*” que se referem aos cabelos longos.

Vejamos como ficaram as traduções da construção “*regardez-moi*” que interpela o narratário.

Na balsa, olhem para mim, tenho ainda os cabelos compridos. (ASR, p. 21)

Na balsa, vejam, ainda tenho os cabelos compridos. (DB, p. 18)

Se no fragmento que analisamos anteriormente ASR omite a referência ao narratário, neste ela a restitui. Isso evidencia uma certa incoerência e instabilidade na postura da tradutora. Ora ela traduz, ora ela omite. Tal procedimento caracteriza sua abordagem do texto. Ela não o percebe em sua continuidade e se atém à tradução de frase por frase, centrando seu foco no semântico. Sua proposta “olhem para mim” é uma tradução literal e mostra sua propensão, diante de uma dificuldade, de evitar um equívoco buscando a literalidade, ou como no caso anterior, de simplesmente omitir. O que é mais fácil do que aceitar o desafio e buscar uma solução.

Já DB aceita o desafio e traduz novamente por “vejam”, que resolve o problema sem cair na tradução literal. O importante na proposta de DB é que a tradutora percebe que a referência ao narratário é recorrente no texto e, ao perceber isso, ela tenta manter uma coerência na forma. Assim, como traduziu anteriormente “*vous voyez*” por “vejam”, ela mantém a mesma proposta agora. Como propusemos na primeira ocorrência “estão vendo”, mantemos agora também a mesma frase.

Quanto ao pronome complemento anafórico “*les*”, a opção das duas tradutoras por eliminá-lo e explicitar o complemento – “cabelos compridos” – revela seu intuito de dar ao texto original uma coesão, evitando, talvez, que o leitor tenha que fazer uma releitura da seqüência anterior para poder entender qual o referente retomado. Para que se possa julgar a dispensabilidade ou não dessa explicitação, transcrevemos um trecho da seqüência que antecede essa frase:

[...] *Ces cheveux remarquables, je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris, cinq ans après avoir quitté ma mère. J'ai dit: coupez. Il a coupé.[...]Après on n'a plus dit que j'avais de beaux cheveux. [...]. Après, on a plutôt dit: elle a um beau regard. Le sourire aussi, pas mal.*

Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore.(p. 24)

Se no texto original a explicitação não é feita, por que fazê-lo na tradução? Fica a pergunta para ser respondida. No entanto, nota-se que com essa modificação, a frase se alonga e perde seu ritmo original. Nesse sentido, optamos pela preservação do pronome complemento:

Na balsa, estão vendo, ainda os tenho.

As referências ao narratário, recorrentes em *L'Amant*, são fenômenos que desestabilizam as marcas enunciativas, chegando mesmo, como pudemos observar, a perturbar a coerência e coesão do texto. Evitá-las ou traduzi-las literalmente, como faz a tradutora ASR, é o caminho mais fácil para não cair num erro de tradução. Contudo, acreditamos que, como elemento característico da oralidade da escrita de *L'Amant*, as referências ao narratário devem ser preservadas e, para restituí-las, temos que buscar soluções que se aproximem o máximo possível da forma como se apresentam no texto. Nessa perspectiva, podemos afirmar que DB percebe a importância dessas referências e se empenha em restituí-las, preservando, dessa maneira, uma das especificidades da escrita de Duras.

3.4.5. As oscilações entre os efeitos autobiográfico e ficcional: os jogos entre os pronomes “je/elle”

Ao longo do texto *L'Amant*, a narradora-personagem abraça plenamente seu papel de narrar, assumindo-se como fonte da palavra que constrói a narrativa. Em muitas passagens ela se refere ao texto por meio do discurso metanarrativo¹⁰⁶, mostra sua visão de mundo a respeito de certos acontecimentos narrados¹⁰⁷, revela a memória como fonte das informações¹⁰⁸, expressa sua ligação emocional com os fatos narrados¹⁰⁹. Essa voz, no entanto, não permanece explícita ao longo de toda a narrativa. Em vários momentos, para referir-se à protagonista, à mesma personagem com a qual ela se vinha identificando e que designava pelo pronome “je”, a narradora utiliza-se da terceira pessoa “elle”, com variações para “*la petite, l'enfant, la jeune fille*”.

Essas oscilações entre as duas designações (“je” e “elle”) constituem um dos fatores que provocam a ruptura do autobiográfico, marcando uma tendência para o ficcional. A mistificação da unidade individual que comumente fundamenta a autobiografia é colocada em dúvida e acentua-se a ruptura do “eu” falando de si na terceira pessoa. A restituição desse

¹⁰⁶ “J’ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille [...]. L’histoire d’une toute petite partie de ma jeunesse je l’ai plus ou moins écrite [...]” (p. 14)

¹⁰⁷ “Il faudrait prévenir les gens de ces choses-là. Leur apprendre que l’immortalité est mortelle, qu’elle peut mourir, que c’est arrivé, que cela arrive encore.” (p. 128)

¹⁰⁸ “C’est une robe dont je me souviens. [...] Je ne me souviens pas des chaussures que je portais ces années-là [...]” (p. 18)

¹⁰⁹ “A cause de ce qu’on a fait à notre mère si aimable, si confiante, nous haïssons la vie, nous nous haïssons.” (p. 69)

jogo de pronomes não apresenta problemas na tradução, pois em geral os pronomes mudam conforme as seqüências textuais. Assim, quando um parágrafo começa com o pronome “je”, este permanece até o fim. O mesmo acontece com o pronome “elle”.

Há, contudo, certas passagens, como a que reproduzimos abaixo, em que o pronome “je” aparece ao lado de dois pronomes “elle”, um designando a narradora e o outro referindo-se a uma personagem feminina. Nesses casos, a perturbação que a oscilação dos pronomes causa na coerência da frase pode causar dificuldades na tradução.

[...] *Elle est beaucoup plus belle que moi, que celle-ci au chapeau de clown, chaussée de lamé, infiniment plus mariable qu'elle, Hélène Lagonelle, elle, on peut la marier, l'établir dans la conjugalité, l'effrayer, lui expliquer ce qui lui fait peur et qu'elle ne comprend pas, lui ordonner de rester là, d'attendre.* (p. 90)

No início desse trecho, temos o pronome “elle” referindo-se a Hélène Lagonelle. Em seguida, a narradora intitula-se “je” (“plus belle que moi”) e depois passa a se denominar pelo pronome de terceira pessoa (“que celle-ci au chapeau de clown, plus mariable qu'elle”).

Além do jogo de pronomes, observam-se também dois períodos separados apenas por uma vírgula. Nesse caso, um ponto talvez fosse mais recomendável. Mas essa pontuação é proposital e participa do jogo de sonoridades por rima entre Hélène Lagonelle e “elle” – “[...] plus mariable qu'elle, Hélène Lagonelle, elle, elle on peut la marier [...]”. O próprio nome Hélène Lagonelle reflete um par paronomásico: *lène* e *nelle*. Embora seja interessante tentar preservar esse jogo de sons na tradução, não se deve confundi-lo com uma retórica ou poética. Trata-se apenas do prazer de repetir sons, uma brincadeira muito comum entre crianças.

Examinemos as traduções.

[...] É muito mais bonita do que eu, do que aquela menina com chapéu de palhaço, sapato de lamé, é infinitamente mais adaptável ao casamento do que eu. Hélène Lagonelle, pode-se casá-la, atirá-la à vida conjugal, amedrontá-la, pode-se explicar-lhe o que a atemoriza e que ela não compreende, mandar que fique ali, que espere. (ASR, p. 80)

[...] Ela é muito mais bonita do que eu, do que esta aqui com chapéu de palhaço, sapatos de lamé, infinitamente mais casável do que ela, Hélène Lagonelle pode ser levada ao casamento, podem estabelecê-la na vida conjugal, assustá-la, explicar-lhe o que a assusta e que ela não entende, ordenar-lhe que fique ali, que espere. (DB, p. 54)

Enquanto DB percebe e restitui a alternância dos pronomes (“*je*” / “*elle*”) – “mais bonita do que eu”, “mais casável do que ela” –, ASR a ignora e mantém a designação de primeira pessoa nas duas frases – “mais bonita do que eu”, “mais adaptável ao casamento do que eu” – temendo, talvez, o não entendimento pelo leitor. Sua recusa em restituir na tradução a oscilação de pronomes, um dos elementos de desestabilização das marcas enunciativas peculiares à escrita de *L’Amant*, é reveladora de sua tendência a estabilizar o texto.

Além do pronome *elle*, a narradora se denomina como “*celle-ci au chapeau de clown*”, também uma designação de terceira pessoa, que ASR traduz por “aquela menina com chapéu de palhaço” e DB por “esta aqui com chapéu de palhaço”. Considerando-se que o pronome demonstrativo “*celle-ci*” retoma o antecedente “*moi*” e é reforçado pela partícula “*-ci*”, que indica que se trata dela mesma, da narradora que está falando, observa-se que a tradução por “aquela menina” não restitui essa particularidade, ao contrário, dá uma idéia de uma outra menina que não a narradora.

Quanto à vírgula utilizada entre os dois períodos, observa-se que ASR a substitui por um ponto, interferindo no ritmo, criando uma pausa mais longa do que a do texto original.

As rimas marcadas por “*elle*”, “*belle*”, “*celle*”, “*Hélène Lagonelle*”, são de difícil restituição em nossa língua. Pode-se, no entanto, tentar preservar parcialmente o eco pelo fonema [l] com “bela” e “ela”. Nas duas propostas temos a tradução “bonita” para “*belle*”. Como vimos no primeiro tópico em que tratamos a sequência de abertura do romance, a tradução do adjetivo “*belle*” é problemática. Naquele trecho optamos pela tradução “bela”. Com o objetivo de preservar, ainda que parcialmente, a rima entre “*elle*” e “*belle*” da frase original, propomos, então, a tradução de “*belle*” por “bela”, que rima com “ela”: “ela é muito mais bela do que eu”. Embora não seja possível manter a rima com Lagonelle, preservamos o eco prosódico com o fonema [l]: “ela”, “bela”, “Lagonelle”.

Considerando que os principais problemas de tradução desse trecho foram comentados e que os outros já foram anteriormente mencionados em outras unidades textuais, apresentamos nossa proposta:

[...] Ela é muito mais bela do que eu, do que esta aqui com chapéu de palhaço, sapatos de lamê, infinitamente mais casável do que ela, Hélène Lagonelle, ela, pode-se casá-la, estabelecê-la na vida conjugal, assustá-la, explicar-lhe o que a amedronta e que ela não compreende, mandá-la ficar ali, esperar.

Como afirmamos na introdução desse tópico, os pronomes “*je / elle*” quase não apresentam problemas na tradução uma vez que, raramente, eles se alternam numa mesma sequência. Mas, como vimos nesse trecho, a proximidade de sua alternância perturba a corência do texto e causa dificuldades na tradução. Mais uma vez, pôde-se observar como

DB está atenta às especificidades da escrita de *L'Amant* e como ASR as ignora e não as preserva em seu texto.

3.4.6. As inserções do discurso direto

Em *L'Amant* não existem diálogos. As conversas entre as personagens são quase sempre restituídas por meio do discurso indireto. Daí o amplo emprego dos verbos de elocução “dire”, “demander”, “répondre”, etc. Contudo, há em certas passagens a inserção do discurso direto sem nenhuma indicação de que se trata da fala da personagem. Tal procedimento perturba a coesão do texto e causa problemas na tradução.

No trecho abaixo, cuja cena se passa na balsa, observam-se duas frases de discurso direto: “non merci” e “laissez-moi tranquille”.

L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise.[...] Il vient vers elle lentement.[...]. Tout d'abord il lui offre une cigarette.[...] Elle lui dit qu'elle ne fume pas, non merci. Elle ne dit rien d'autre, elle ne lui dit pas laissez-moi tranquille. (p. 42-3)

Nas traduções temos:

O homem elegante desceu da limusine, fuma um cigarro inglês. [...] Aproxima-se dela lentamente. [...] Oferece um cigarro. [...] Ela diz que não fuma, agradece. Não diz mais nada, não diz que a deixe em paz. (ASR, p. 37)

O homem elegante desceu da limusine, ele fuma um cigarro inglês. [...] Aproxima-se devagar. [...] De início oferece um cigarro a ela. [...] Ela lhe diz que não fuma, não, obrigada. Não diz mais nada, não diz me deixe em paz. (DB, p.28)

Diante da desestabilização que tais construções de discurso direto causam no discurso, ASR prefere ficar no estável, restituindo-as por frases que se mantêm no discurso indireto. A primeira, “non merci” é traduzida pelo verbo “agradece”, que apaga a ruptura presente na frase original. A segunda, “*laissez-moi tranquille*”, é traduzida por “que a deixe em paz”, tradução que, com o acréscimo da conjunção “que” transforma a frase em subordinada, estabelecendo uma relação sintática que não existe originalmente.

Nas traduções de DB “não, obrigada” e “me deixe em paz”, são preservadas as marcas enunciativas do discurso direto, evidenciando sua percepção de uma organização prosódica peculiar. Ela percebe a desestabilização e a recria em sua tradução.

Segue abaixo nossa proposta para esse fragmento:

O homem elegante desceu da limusine, ele fuma um cigarro inglês. [...] Aproxima-se dela lentamente. [...] De início oferece-lhe um cigarro. [...] Ela diz que não fuma, não obrigada. Não diz mais nada, não lhe diz me deixe em paz.

O trecho a seguir, em que a narradora-personagem acaba aceitando o testamento deixado pela mãe beneficiando injustamente o irmão mais velho, também apresenta uma inclusão do discurso direto.

Je certifie que je l'accepte: je signe. Je l'ai accepté. Mon frère, les yeux baissés, merci. (p. 95)

Declaro por escrito que aceito: assino. Aceitei. Meu irmão agradece de olhos baixos. (ASR, p. 84)

Certifico minha aceitação: assino. Aceitei. Meu irmão, olhos baixos, obrigado. (DB, p. 57)

Verifica-se mais uma vez na frase de ASR a recusa em aceitar a forma direta “*merci*” e sua opção pelo verbo “agradecer”, o que indica uma tradução pelo semântico, em detrimento

do significante. Além disso, ela transforma uma sintaxe marcada – “*Mon frère, les yeux baissés, merci*” – em uma sintaxe simples e direta – “Meu irmão agradece de olhos baixos” –, transformando o ritmo pausado do enunciado original em uma unidade prosódica sem quebras.

A proposta de DB preserva a forma “*merci*”, a sintaxe e, conseqüentemente, o mesmo ritmo.

Considerando os comentários feitos, apresentamos nossa proposta:

Certifico que aceito: assino. Aceitei. Meu irmão, os olhos baixos, obrigado

A estranheza causada pelas inserções repentinas do discurso direto conduz ASR a optar por uma forma mais aceitável e mais natural em sua língua. Contudo, considerando-se que traduzir segundo uma poética é tentar preservar ao máximo os jogos com os significantes, de modo a produzir na língua-cultura de chegada um texto pelo menos homólogo ao da língua-cultura de partida, eliminar o discurso direto priva o leitor brasileiro de experimentar a mesma estranheza sentida pelo leitor francês. Sim, porque a inserção repentina do discurso direto da forma como faz Duras não é nem um pouco comum na língua francesa e, como tal, constitui um aspecto da oralidade de sua escrita – o modo de presença do sujeito, historicamente inscrito no texto. Noutras palavras, trata-se, segundo Meschonnic, da subjetivação do ritmo. Cabe ao tradutor, então, percebê-la e recriá-la em seu texto.

3.4.7. O sistema temporal: as oscilações dos tempos verbais

Em *L'Amant*, a narradora-personagem constrói sua narrativa baseando-se nas suas lembranças pessoais. Os acontecimentos são narrados à medida que as recordações vêm à sua mente. Mas certos episódios, ou melhor, a maioria deles, são narrados no presente, como se estivessem acontecendo novamente, como se fossem cenas desenrolando-se no próprio instante em que são narradas. Esses episódios são, dessa forma, tornados presentes, o passado é presentificado.

Em qualquer texto, quando um tempo é intencionalmente empregado no lugar de outro, visa-se com isso produzir determinados efeitos de sentido. No caso de *L'Amant*, quando os acontecimentos passados são narrados no presente, é como se eles fossem realmente trazidos para o presente. O passado não é simplesmente relatado, mas presentificado, revivido. A narradora-personagem não apenas se lembra da sua adolescência por meio da narrativa, mas também a revive. Olhando-se por esse ângulo, narrar é mais que recordar: narrar é reviver.

Considerando esse aspecto, selecionamos algumas unidades textuais com o objetivo de examinar como é tratada na tradução a presentificação do passado.

Na unidade textual abaixo, a narradora-personagem comenta a semelhança do chapéu e das tranças, que está usando no dia da travessia do rio, com os daquelas índias do cinema que ela nunca viu.

Je n'avais jamais vu de film avec ces Indiennes qui portent ces mêmes chapeaux à bord plat et des tresses par le devant de leur corps. Ce jour-là j'ai aussi des tresses, je ne les ai pas relevées comme je le fais d'habitude, mais ce ne sont pas les mêmes. J'ai deux tresses longues par le devant de mon corps comme ces femmes du cinéma que je n'ai jamais vues mais ce sont des tresses d'enfant. Depuis que j'ai le chapeau, pour pouvoir le mettre je ne relève plus mes cheveux. (p. 23)

Nessa passagem, observa-se que a narradora-personagem faz uso do tempo verbal presente para descrever como estava penteada no dia da travessia de balsa do rio Mekong. Como já afirmamos anteriormente, esse procedimento de presentificação do passado é um dos fenômenos de desestabilização das marcas enunciativas, e como tal pode causar problemas na tradução.

Além desse fenômeno, observa-se a presença de quatro demonstrativos. O primeiro e o quarto, em “*ces indiennes*” e “*ces femmes du cinéma*”, não têm caráter anafórico, uma vez que as tais índias do cinema não foram anteriormente mencionadas no texto. Sua utilização tem “a função de tornar presente ou visível o ser designado [‘as índias’] que está ausente no contexto”¹¹⁰. O segundo, acompanhado do adjetivo “*mêmes*”, que “tem valor demonstrativo e indica uma identidade idêntica”¹¹¹, refere-se à semelhança do chapéu usado pela narradora-personagem com o das “índias”: “*ces mêmes chapeaux à bord plat*”. O terceiro tem caráter temporal e se refere “com precisão” (pela partícula “*...là*”) ao dia da travessia do rio, dia esse que está “num momento do passado que não tem ligação temporal com o presente do ato de enunciação”¹¹².

A tradução dos demonstrativos, tivemos a oportunidade de verificar, tem sido uma questão problemática, principalmente nas traduções de ASR. Nessa passagem, eles podem causar mais problema ainda por seu atrelamento aos tempos verbais.

¹¹⁰ CHARAUDEAU. *Op. cit.*, 1992, p. 227.

¹¹¹ MOURA NEVES, M. H. de. *Op. cit.*, 1999, p. 492.

Vejamos, então, como se comportam as tradutoras diante desses fenômenos:

Nunca vi um filme com índias que usam chapéus de abas caídas e tranças sobre o peito. Naquele dia eu também estava de tranças, não as tinha enrolado na cabeça como faço hoje, mas não são as mesmas. Estou com duas longas tranças sobre o peito, como as artistas de cinema que jamais vi, mas são tranças de criança. Desde que comprei o chapéu, deixei de prender o cabelo para cima, a fim de poder usá-lo. (ASR, p. 20)

Eu nunca tinha visto um filme com aquelas índias que usam esses mesmos chapéus de aba reta e lisa e tranças sobre o peito. Naquele dia, também estou de tranças, não prendi no alto como costumo fazer, mas não são as mesmas. Minhas duas longas tranças descem sobre o peito como as daquelas mulheres do filme que nunca vi, mas são tranças de criança. Desde que tenho o chapéu, não prendo mais os cabelos em cima, para poder colocá-lo. (DB, p. 17)

No que se refere à utilização do tempo verbal presente, verifica-se na tradução de ASR uma certa incoerência, que revela sua não-percepção da relevância do sistema temporal em *L'Amant*. Enquanto ela preserva o tempo presente numa frase, noutras duas ela utiliza o passado (pretérito imperfeito e pretérito perfeito).

J'ai deux longues tresses par le devant de mon corps comme ces femmes du cinéma que je n'ai jamais vues, mais ce sont des tresses d'enfant.

Estou com duas tranças longas sobre o peito, como as artistas de cinema que jamais vi, mas são tranças de criança. (ASR)

¹¹² CHARAUDEAU. *Op. cit.*, p. 222.

Ce jour-là j'ai aussi des tresses, je ne les ai pas relevées comme je le fais d'habitude, mais ce ne sont pas les mêmes.

Naquele dia eu também estava de tranças, não as tinha enrolado na cabeça como faço hoje, mas não são as mesmas. (ASR)

Depuis que j'ai le chapeau, pour pouvoir le mettre je ne relève plus mes cheveux.

Desde que comprei o chapéu, deixei de prender o cabelo para cima, a fim de poder usá-lo. (ASR)

Já DB demonstra perceber as marcas temporais e enunciativas peculiares ao texto, ao traduzir a frase “*Ce jour-là j'ai aussi des tresses*” por “*Naquele dia também estou de tranças*”, mantendo o verbo no presente, apesar de a expressão “naquele dia” ser acompanhada pelo verbo no passado na língua portuguesa. Mesmo assim, DB opta por manter a estranheza que tal construção pode causar no leitor, privilegiando a marca enunciativa da frase original.

No que diz respeito aos demonstrativos, ASR omite três deles, mantendo apenas o de referência temporal: “*Ce jour-là*” / “Naquele dia”. Assim, para “*Je n'ai jamais vu de film avec ces Indiennes qui portent ces mêmes chapeaux à bord plat [...]*” ela propõe “Nunca vi um filme com índias que usam chapéus de abas [...]” e, para “*J'ai deux longues tresses par le devant de mon corps comme ces femmes du cinéma [...]*”, “Estou com duas longas tranças sobre o peito, como as artistas de cinema [...]”. Tais omissões passam despercebidas pelo leitor, uma vez que não interferem na estrutura das frases em questão. Mas elas se somam a

outras modificações operadas anteriormente em outras unidades textuais e, conseqüentemente, seu acúmulo modifica “traíçoeiramente o ritmo”¹¹³.

DB preserva os demonstrativos, fazendo uma pequena modificação na tradução de “comme ces femmes” por “como as daquelas mulheres”. Tal modificação é, como se pode perceber abaixo, resultado da tradução proposta para o início da frase.

J’ai deux longues tresses par le devant de mon corps comme ces femmes du cinéma que je n’ai jamais vues mais ce sont des tresses d’enfant.

Minhas duas longas tranças descem sobre o peito como as daquelas mulheres do filme que nunca vi, mas são tranças de criança.

Em lugar de traduzir o início da frase por “Tenho duas longas tranças sobre o peito como aquelas mulheres [...]” e manter o demonstrativo “aquelas”, DB prefere “Minhas duas longas tranças descem sobre o peito como as daquelas mulheres [...]”, o que a obriga a mencionar as tranças novamente por meio do demonstrativo “as” e modificar “aquelas” por “daquelas”.

Além de ter provocado a mudança no demonstrativo, a tradução proposta para o início da frase apaga a relação prosódica por repetição (do verbo “avoir”) com a frase anterior: “Ce jour-là j’ai aussi des tresses,[...]” e “J’ai deux longues tresses [...]”, traduzidas por “Naquele dia também estou de tranças [...]” e “Minhas duas longas tranças descem [...]”. Parece que DB não aceita essas construções simples e repisadas, e tenta imprimir seu estilo, com o objetivo de tornar o texto mais harmonioso e menos repetitivo. Esse procedimento

¹¹³ MESCHONNIC. *Op. cit.*, 1999, p. 220.

surpreende, uma vez que em outras passagens tivemos a oportunidade de ver seu empenho em reproduzir em seu texto um trabalho com os significantes homólogo ao original.

Na proposta de ASR, nota-se sua tendência em optar pelo que é mais corrente no português, em detrimento do que está dito no texto original. É o caso da tradução de “*femmes du cinéma*” por “artistas de cinema”.

Para o verbo “*relever*”, que tem duas ocorrências nesse trecho – “[...] *je ne les ai pas relevées comme je le fais d’habitude* [...]” e “[...] *je ne relève plus mes cheveux.*” –, ASR propõe duas traduções diferentes. Enquanto na primeira ela o traduz pelo verbo “enrolar” (“[...] não as tinha enrolado na cabeça como faço hoje [...]”), na segunda o traduz por “prender” (“[...] deixei de prender o cabelo.”), cometendo assim uma não-concordância – a tradução da mesma unidade de sentido por duas diferentes. DB mantém o mesmo verbo nas duas ocorrências: “[...] não preendi no alto como costume fazer [...]” e “[...] não prendo mais os cabelos”. Contudo, com o intuito de evitar a repetição, ela omite na primeira frase o pronome complemento de objeto direto “*les*” que retoma “*tresses*”.

A tradução proposta por ASR para “*comme je fais d’habitude*” / “como faço hoje” insere o advérbio “hoje” e traz o enunciado para o presente da escrita. Fica parecendo que, no momento em que escreve, a narradora-personagem costuma usar tranças “enroladas na cabeça”.

Tendo em vista esses comentários, apresentamos nossa proposta:

Nunca tinha visto um filme com aquelas índias que usam esses mesmos chapéus de abas retas e tranças sobre o peito. Naquele dia também estou de tranças, não as preendi como costume fazer, mas não são as mesmas. Estou com duas longas tranças sobre o peito como aquelas mulheres do cinema que nunca vi, mas são tranças de criança. Desde que tenho o chapéu, para poder usá-lo, não prendo mais meus cabelos.

No fragmento que analisaremos a seguir, a narradora-personagem refere-se, por meio dos verbos no presente, ao ano em que seu irmão mais novo morreu e ao estado de prostração em que ficou sua mãe. Mais uma vez, o passado é presentificado.

[...] *C'est en décembre 1942 que mon petit frère meurt. Elle ne peut plus bouger de nulle part. Elle est restée là-bas, près de la tombe elle dit.* (p. 38)

Além dos tempos dos verbos, analisaremos como as tradutoras trabalham a primeira frase, cuja construção com “*c'est...que*”, muito comum na língua francesa, principalmente na língua oral, é um procedimento utilizado para enfatizar um dos elementos da frase e suscita problemas na tradução para o português. Veremos também como elas traduzem a expressão “*bouger de nulle part*” e como se comportam diante da sintaxe invertida na última frase.

[...] Meu irmãozinho morreu em dezembro de 1942. Ela não podia ir para lugar algum. Ficaria lá, perto do túmulo, foi o que disse. (ASR, p. 34)

[...] Meu irmão mais moço morre em dezembro de 1942. Ela não consegue mais ir a lugar nenhum. Continua lá, ao lado do túmulo, diz. (DB, p. 25)

Quanto ao fenômeno de presentificação do passado, se por um lado DB preserva no presente os verbos “*meurt*”, “*peut*” e “*dit*” traduzindo-os por “morre” “consegue” e “diz”, por outro ASR os restitui no passado – “morreu”, “podia” e “disse”.

Em relação à frase “*C'est en décembre de 1942 que mon petit frère meurt*”, nota-se pelas duas traduções que o fenômeno de deslocamento semântico-prosódico é totalmente desconsiderado. No nível semântico, as tradutoras não percebem a ênfase dada à data da

morte do irmão pela sua posição no início da frase e pela utilização de “*c’est ... que*”. No nível prosódico, o deslocamento da data para o início da frase produz uma pausa que também não é percebida pelas tradutoras. “C’est en décembre de 1942 / que mon petit frère meurt”. Nessa perspectiva, propomos manter a mesma estrutura sintática, preservando assim os níveis semântico e prosódico: “É em dezembro de 1942 que meu irmão mais moço morre”.

Na última frase, o verbo “*rester*” – “*elle est restée*” – não é preservado no passado por nenhuma das duas: ASR o coloca no condicional “ficaria” (mais ou menos equivalente ao futuro do pretérito em português) e DB, no presente “continua”. Tanto no primeiro como no segundo caso, trata-se de transformações com o objetivo de dar coerência temporal ao texto. Como ASR coloca todos os verbos no passado, o condicional é utilizado como futuro do passado. Assim, como o irmão mais novo morreu, ela (a mãe) não podia mais ir a lugar nenhum, ela ficaria lá perto do túmulo. Já DB opta por colocar o verbo no presente porque todos os outros verbos também estão no presente. Dessa forma, como o irmão morre, ela não consegue mais ir a lugar nenhum, ela continua lá ao lado do túmulo, ela diz.

Nessa mesma frase, o deslocamento de “*elle dit*” para o final da frase produz uma sintaxe invertida e descompleta: “*Elle est restée là-bas, près de la tombe elle dit*”. Restabelendo a ordem sintática, temos a seguinte frase: *Elle dit qu’elle est restée là-bas près de la tombe*. A inversão na ordem sintática, um dos fenômenos que concorrem para a desestabilização das marcas enunciativas, é um procedimento bastante comum na escrita durassiana. Verifica-se que, recusando-se a aceitar a sintaxe da frase original, ASR a recria dando-lhe uma forma completa e estável: “Ficaria lá, perto do túmulo, foi o que disse”. Em contrapartida, DB tenta preservar a inversão e a descompletude original, mas mesmo assim estabiliza um pouco a frase ao colocar uma vírgula antes do verbo “dizer”: “Continua lá, ao lado do túmulo, diz”. Neste caso, propomos a seguinte tradução: “Ficou lá, ao lado do túmulo ela diz”.

Em relação à frase “*Elle ne peut plus bouger de nulle part*”, a expressão “*bouger de nulle part*” apresenta uma pequena incoerência, uma vez que o comum é dizer “*aller nulle part*”. Em francês essa incoerência é aceitável. Mas em português ela é muito mais forte, pois dizer “Ela não consegue mais sair de lugar nenhum” não faz sentido. Daí a solução por: “Ela não consegue mais ir a lugar nenhum”.

Levando-se em conta os problemas apontados, nossa proposta é a que segue:

[...] É em dezembro de 1942 que meu irmão mais moço morre. Ela não consegue mais ir a lugar nenhum. Ficou lá, ao lado do túmulo ela diz.

O fragmento abaixo, no qual a narradora-personagem percebe pela primeira vez a loucura da mãe, é bastante representativo das desestabilizações das marcas enunciativas da escrita durassiana, pois, além da oscilação dos tempos verbais, observam-se frases minimalistas e descompletas e a repetição de palavras e de frases.

C'est là dans la dernière maison, celle de la Loire, quand elle aura terminé avec son va-et-vient incessant, à la fin des choses de cette famille, c'est là que je vois clairement la folie pour la première fois. Je vois que ma mère est clairement folle. Je vois que Dô et mon frère ont toujours eu accès à cette folie. Que moi, non, je ne l'avais jamais encore vue. Que je n'avais jamais vu ma mère dans le cas d'être folle. Elle l'était. De naissance. Dans le sang. (p. 40)

No que diz respeito ao tempo dos verbos, percebe-se que a narradora-personagem relata a descoberta da loucura da mãe por meio dos verbos no presente do Indicativo, como se ela estivesse revivendo essa descoberta. Observa-se ainda o emprego de outros tempos verbais, cuja tradução veremos abaixo. Cabe assinalar, ainda, as repetições sintático-prosódicas de

“*c’est là...quand*” e “*c’est là ...que*”, das frases “*je vois*” (três ocorrências), “*je ne l’avais jamais encore vue*” e “*je n’avais jamais vu*”, da conjunção “*que*” no início de duas orações e a presença de frases descompletas – “*De naissance. Dans le sang*”.

Vejamos como são restituídos nas traduções esses significantes da escrita de Duras.

Foi ali, na última casa, a do Loire, quando ela terminou seu vaivém incessante, no fim de tudo para aquela família, foi ali que percebi claramente a loucura pela primeira vez. Compreendi que minha mãe era completamente louca. Vi que Dô e meu irmão sempre tiveram acesso a essa loucura. Mas eu não, eu jamais a compreendi. Jamais vi minha mãe como louca. Mas ela era. De nascença. Estava no sangue. (ASR, p. 35)

É lá, na última casa, a do Loire, quando ela interrompe seu vaivém incessante, no final das coisas dessa família, é lá que pela primeira vez vejo claramente a loucura. Vejo que minha mãe é claramente louca. Vejo que Dô e meu irmão sempre tiveram acesso a essa loucura. Eu não, eu nunca tinha visto. Nunca tinha visto minha mãe como louca. Ela era. De nascença. No sangue. (DB, p. 26-7)

Observa-se que as duas propostas preservam a repetição significativa de “*c’est là*”.

ASR, no entanto, coloca o verbo no passado – “foi lá” –, o que a obriga a manter esse mesmo tempo verbal no restante do trecho. Dessa forma, ela traduz o verbo “*voir*”, que aparece três vezes no presente – “*je vois*” –, por “percebi”, “compreendi” e “vi”, no pretérito perfeito. A tradução por “compreender” e “perceber” ameniza a força do verbo “*voir*”. A narradora-personagem não “compreende” ou “percebe” simplesmente a loucura da mãe, ela a “vê”, o que é muito mais forte. Além de alterar o tempo verbal, desfazendo a presentificação do passado, ASR quebra a relação semântico-prosódica por repetição que se observa com a frase “*je vois*” ao traduzi-la por “percebi” e “compreendi”.

O verbo “*être*” em “*Je vois que ma mère est clairement folle*” também é alterado para o passado (pretérito imperfeito): “Compreendi que minha mãe era claramente louca”. O verbo “*terminer*”, que está no *futur antérieur* (equivalente ao futuro composto do Subjuntivo) – “*aura terminé*” – é também restituído no pretérito perfeito – “terminou”. E o verbo “*voir*”, que se repete duas vezes no *plus-que-parfait* (equivalente ao mais-que-perfeito composto do Indicativo) – “*je ne l’avais jamais encore vue*”, “*je n’avais jamais vu*” –, é traduzido no pretérito perfeito por dois verbos diferentes – “jamais a compreendi” e “jamais vi” –, quebrando novamente a relação semântico-prosódica por repetição. Percebe-se, assim, a verdadeira miscelânea que ASR faz com os tempos verbais, desrespeitando a organização temporal do texto.

Em contrapartida, observa-se na proposta de DB a preservação exata dos tempos dos verbos, assim como das relações semântico-prosódicas estabelecidas pelas repetições do verbo *voir* no presente e no *plus-que-parfait* – “vejo” (três vezes) e “nunca tinha visto” (duas vezes). O único verbo que não tem seu tempo mantido é o “*terminer*” (“*aura terminé*”), que ela traduz por uma paráfrase no presente – “interrompe”. Essa paráfrase provoca uma alteração de nível semântico, uma vez que “interromper” não tem o mesmo caráter definitivo de “terminar”.

Quanto ao advérbio “*là*” em “*c’est là*”, temos as seguintes traduções: “foi ali” (ASR) e “é lá” (DB). A tradução de “*là*” é bastante problemática em nossa língua. Segundo Charaudeau¹¹⁴, por um lado “*là* opõe-se a *ici*, restringindo-se ao ambiente imediato, para criar sub-zonas no interior deste”. Com esse valor, ele só é encontrado como partícula acrescida a outras palavras: *ce...ci / ce...là, par-ci / par-là, ceci / cela, voici / voilà*, etc. Por outro lado, “ele alterna com *ici* sem que haja nenhuma diferença de localização”: *C’est ici (là) que nous nous sommes rencontrés*. Noutras palavras, a oposição de base em relação ao

¹¹⁴ CHARAUDEAU. *Op. cit.*, 1992, p. 424.

ao ambiente do sujeito falante é *ici / là-bas* e não *ici / là*. Considerando-se que no francês a alternância com de “*là*” com “*ici*” não apresenta diferença de localização e que no português, ao contrário, “aqui” e “lá” se opõem, e considerando-se também que o sujeito falante é a narradora-personagem que narra fatos passados utilizando o presente do Indicativo, as traduções por “ali” e “lá” contradizem essas acepções. Assim, observando o fato de que ao narrar fatos do passado utilizando os verbos no presente a narradora-personagem os revive, ou seja, é como se ela estivesse na cena do acontecimento, propomos a tradução por “aqui”: “É aqui, na última casa, a do Loire, [...], é aqui que vejo claramente a loucura pela primeira vez.”

No que diz respeito à conjunção “*Que*”, sua repetição no início de duas frases evidencia a relação sintática destas com a frase anterior e estabelece uma relação prosódica pela repetição do fonema [k].

Je vois que Dô et mon frère ont toujours eu accès à cette folie. Que moi, non, je ne l'avais jamais sencore vue. Que je n'avais jamais vu ma mère dans le cas d'être folle.

Vejamos as traduções:

Vi que Dô e meu irmão sempre tiveram acesso a essa loucura. Mas eu não, eu jamais a compreendi. Jamais vi minha mãe como louca. (ASR)

Vejo que Dô e meu irmão sempre tiveram acesso a essa loucura. Eu não, eu nunca tinha visto. Nunca tinha visto minha mãe como louca. (DB)

Analisando sintaticamente, temos uma oração principal – “*Je vois*” – e três subordinadas objetivas diretas – “*que Dô et mon frère ont toujours eu accès à cette folie*”;

“Que moi, non, je ne l’avais jamais encore vue”; “Que je n’avais jamais vu ma mère dans le cas d’être folle”.

Nas traduções, a omissão da conjunção no início das duas últimas frases as transforma em orações independentes. ASR, ao acrescentar a conjunção “mas”, estabelece uma relação de contraste entre positivo e negativo que não existe na frase original¹¹⁵: “[...] Dô e meu irmão sempre tiveram acesso a essa loucura. Mas eu não [...].”

Conclui-se, assim, que a quebra da relação sintática reflete a quebra da relação prosódica, pois a omissão de “*que*” elimina o acento de ataque produzido pelo fonema [k].

Nota-se, ainda, na proposta de ASR, uma incongruência na tradução de “à la fin des choses de cette famille” por “no fim de tudo para aquela família”. E também sua tendência em não aceitar as descompletudes da escrita durassiana com a restituição de “*Dans le sang*” por “Estava no sangue”. Sua necessidade de completar, de estabilizar o texto, revela sua postura *cibliste*¹¹⁶, aquela que só tem olhos para a língua-cultura de chegada.

Considerando as falhas apontadas, apresentamos nossa proposta:

É aqui, na última casa, a do Loire, quando ela tiver terminado seu incessante vaivém, no final das coisas dessa família, é aqui que vejo claramente a loucura pela primeira vez. Vejo que minha mãe é claramente louca. Vejo que Dô e meu irmão sempre tiveram acesso a essa loucura. Que eu não, eu nunca tinha visto. Que nunca tinha visto minha mãe como louca. Ela era. De nascença. No sangue.

¹¹⁵ MOURA NEVES. *Op. cit.*, 1999, p. 757.

¹¹⁶ MESCHONNIC. *Op. cit.*, 1999, p. 21-22. Meschonnic critica as duas posturas em geral assumidas pelo tradutor: a postura *sourcier*, do tradutor que sonha em reproduzir na tradução a língua de partida, e a postura

Em *L'Amant* nem sempre o presente do Indicativo é utilizado com o efeito de presentificação do passado. É possível observar em várias seqüências, sobretudo nos trechos que se referem ao próprio instante da escrita e nas muitas ocorrências da frase “*je me souviens*”, que a utilização do presente indica uma coincidência entre os momentos temporais da narrativa: o de referência, o do acontecimento e o da enunciação ¹¹⁷. É o que acontece no fragmento abaixo.

[...] *C'est la cour d'une maison sur le Petit Lac de Hanoi. Nous sommes ensemble, elle et nous, ses enfants. J'ai quatre ans. Ma mère est au centre de l'image. Je reconnais bien comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas, comme elle attend que la photo soit finie.* (p. 21)

Aqui, observa-se que os verbos no presente indicam que o momento de referência presente é o mesmo em que a narradora-personagem está vendo a foto da família (acontecimento) e é também o mesmo em que ela enuncia e escreve isso. Essa coincidência é corroborada pela frase “*je reconnais bien*”.

Vejamos se os tempos verbais são preservados nas traduções.

[...] Trata-se do pátio de uma casa no Pequeno Lago de Hanói. Estamos juntos, ela e nós, seus filhos. Tenho quatro anos. Minha mãe está no centro da fotografia. Lembro-me do seu porte desgracioso, dos lábios que não sorriam, do modo como esperava que tirassem logo a foto. (ASR, p. 18)

cibliste, do tradutor que prioriza a língua de chegada e faz todas as transformações possíveis para tornar a tradução a mais natural possível.

¹¹⁷ FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996, p. 145-147.

[...] É o pátio de uma casa no Pequeno Lago de Hanói. Estamos juntos, ela e nós, os filhos. Tenho quatro anos. Minha mãe no centro da imagem. Reconheço como ela se sente pouco à vontade, como não sorri, como espera que logo termine a foto. (DB, p. 16)

Enquanto DB preserva todos os verbos no presente, ASR coloca dois no pretérito imperfeito: “*ne sourit pas*” e “*attend*”, traduzidos por “não sorriam” e “esperava”. Mais uma vez, ASR demonstra que não considera importante a preservação dos tempos verbais e que desconhece o sistema temporal de *L’Amant*.

Verificam-se ainda, na proposta de ASR, as alterações do presentativo “*c’est*” para “trata-se do” e do verbo “*reconnaître*”, em “*je reconnais*”, para o verbo “lembrar-se” – “lembro-me”.

Uma alteração arbitrária na sintaxe da frase “*Je reconnais bien comme elle se tient mal [...]*” é observada na tradução “Lembro-me do seu porte desgracioso [...]”: ASR transforma a oração subordinada adverbial em objeto direto do verbo “lembrar-se”. A tradução da expressão “*se tenir mal*” pela paráfrase “seu porte desgracioso” não é equivalente uma vez que se refere à aparência física da mãe. Considerando-se o restante da frase – “[...] *comme elle ne sourit pas, comme elle attend que la photo soit finie*” –, conclui-se que não se trata de seu aspecto físico, mas do fato de ela estar pouco à vontade na foto porque não sorri e quer que a foto termine logo.

Ainda na proposta de ASR, verifica-se que ao traduzir “[...] *comme elle ne sourit pas* [...]” por “[...] dos lábios que não sorriam [...]”, ela suprime o sujeito “*elle*” (a mãe) e o substitui por “lábios”. E na tradução de “[...] *attend que la photo soit finie*” por “[...] esperava que tirassem logo a foto”, produz-se uma alteração na sintaxe com a transformação do sujeito “a foto” em objeto direto e o acréscimo de um sujeito indeterminado (“que [] tirassem logo a foto”).

Por todas essas alterações, pode-se dizer que a tradução de ASR afasta-se muito da frase original, enquanto o texto de DB preserva ao máximo o trabalho com os significantes.

Nossa proposta para esse trecho é a que segue:

[...] É o pátio de uma casa no Pequeno Lago de Hanói. Estamos juntos, ela e nós, seus filhos. Tenho quatro anos. Minha mãe está no centro da imagem. Reconheço como ela está pouco à vontade, como ela não sorri, como ela espera que a foto termine.

O futuro simples também faz parte do sistema temporal de *L'Amant*. No trecho abaixo, após entrar na limusine do chinês, a narradora-personagem faz antecipações temporais. A passagem do pronome “je” ao “elle” e a mudança no tempo do verbo do presente para o futuro são marcadas pelo espaço branco. Trata-se, então, de duas seqüências subseqüentes.

Elle entre dans l'auto noire. La portière se referme. [...].

Je ne ferai plus jamais le voyage en car pour indigènes. Dorénavant, j'aurai une limusine pour aller au lycée et me ramener à la pension. Je dînerai dans les endroits les plus élégants de la ville. (p. 44)

O futuro é aí utilizado em relação ao presente empregado para narrar a entrada na limusine. Se a entrada no carro tivesse sido narrada com verbos no passado, dever-se-ia utilizar o condicional presente (mais ou menos equivalente ao futuro do pretérito no português). Mas como o passado é presentificado (“entre”, “se referme”), o parágrafo citado torna-se futuro (“ferai”, “j’aurai”, “dînerai”) desse passado transformado em presente.

Vejamos as traduções propostas:

Ela entra no carro preto. A porta se fecha. [...].

Nunca mais eu viajaria num ônibus de nativos. Teria agora uma limusine para levar-me ao liceu e trazer-me de volta ao pensionato. Jantaria nos lugares mais elegantes da cidade. (ASR, p. 39)

Ela entra no carro preto. A porta se fecha. [...]

Nunca mais farei a viagem no ônibus dos nativos. A partir de agora, terei uma limusine para ir ao liceu e para me levar de volta ao pensionato. Jantarei nos lugares mais elegantes da cidade. (DB, p. 29)

Enquanto DB preserva o tempo dos verbos no futuro simples – “farei”, “terei” e “jantarei” –, ASR interfere na organização temporal do texto original restituindo-a no condicional presente – “viajaria”, “teria” e “jantaria” –, com a substituição do advérbio “*dorénavant*” por “agora”. Essa modificação é reveladora da sua incompreensão da forma pela qual se organiza o sistema temporal de *L’Amant*.

Considerando a relevância do tempo verbal futuro empregado como futuro do passado presentificado, propomos nossa tradução:

Ela entra no carro preto. A porta se fecha. [...]

Nunca mais farei a viagem no ônibus para nativos. De agora em diante, terei uma limusine para ir ao liceu e para levar-me de volta ao pensionato. Jantarei nos lugares mais elegantes da cidade.

Conclui-se, a partir dessas análises, que as numerosas alterações efetuadas por ASR no tempo dos verbos evidenciam sua não-percepção da peculiaridade do sistema temporal de *L'Amant*. Pode-se dizer também que as modificações de ordem sintática, semântica e prosódica operadas pela tradutora interferem no ritmo do texto e refletem sua tendência em amenizá-lo e estabilizá-lo.

Quanto a DB, verifica-se que, na maioria das vezes, ela entende e preserva as oscilações dos tempos verbais. No que diz respeito à observância da estrutura sintática e semântico-prosódica, concluímos que, em geral, a tradutora tenta ao máximo conservá-la, embora se perceba que em algumas passagens ela não o consegue.

3.4.8. A escrita vazada: as descompletudes na significação, na sintaxe e na narrativa

Entre as características da escrita durassiana que contribuem de forma importante para as destabilizações das marcas enunciativas em *L'Amant*, as descompletudes, as frases minimalistas e justapostas e as perturbações na ordem sintática acumulam-se em uma seqüência, muitas vezes em razão do próprio assunto tratado.

Nesta que selecionamos para análise, a narradora-personagem narra o rompimento com a mãe após a morte do irmão mais novo. Nesse relato misturam-se, num turbilhão, fatos e sentimentos que refletem uma escrita vazada, em que frases descompletas, curtas e justapostas compõem um ritmo ofegante, marcado por pausas e rupturas.

Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie, le coeur n'a pas tenu. C'est à ce moment-là que j'ai quitté ma mère. C'était pendant l'occupation japonaise. Tout s'est terminé ce jour-là. Je ne lui ai plus jamais posé de questions sur notre enfance, sur elle. Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère. De même que mon frère aîné. Je n'ai pas surmonté l'horreur qu'ils m'ont inspirée tout à coup. Ils ne m'importent plus. Je ne sais plus rien d'eux après ce jour. Je ne sais pas encore comment elle a réussi à payer ses dettes aux chettys. Un jour ils ne sont plus venus. Je les vois. Ils sont assis dans le petit salon de Sadec, habillés de pagnes blancs, ils restent là sans un mot, des mois, des années. On entend ma mère qui pleure et qui les insulte, elle est dans sa chambre, elle ne veut pas en sortir, elle crie qu'on la laisse, ils sont sourds, calmes, souriants, ils restent. Et puis un jour il n'y en a plus. Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères. Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens

plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante. (p. 37- 8)

O irmão mais moço morreu em três dias, vítima de broncopneumonia, o coração não resistiu. Foi nesse momento que deixei minha mãe. Foi durante a ocupação japonesa. Naquele dia tudo terminou. Nunca mais fiz perguntas sobre nossa infância, sobre ela. Com a morte de meu irmão mais novo ela morreu para mim. Bem como meu irmão mais velho. Não consegui vencer o horror que me inspiraram subitamente. Não me interessavam mais. Desde esse dia nunca mais soube deles. Ainda não sei como minha mãe conseguiu pagar suas dívidas aos *chettys*, comerciantes locais. De súbito deixaram de aparecer. Eu os vejo. Estão sentados na salinha de Sadec, com suas túnicas brancas, lá estão eles sem uma palavra, durante meses, anos. Ouvimos nossa mãe chorando, insultando-os, trancada no quarto, recusando-se a sair, pedindo que a deixem em paz, eles são surdos, calmos, sorridentes, eles ficam. E então, um dia, não aparecem. Já morreram, a mãe e os dois irmãos. É tarde demais também para as lembranças. Hoje já não os amo. Não sei mesmo se os amei. Eu os abandonei. Não tenho mais na mente o cheiro da sua pele nem nos olhos a cor dos seus olhos. Não me lembro da voz, a não ser às vezes da voz doce com a fadiga da noite. O riso, não o ouço mais; nem o riso, nem os gritos. Tudo acabado, não me lembro mais. Por isso escrevo sobre ela hoje com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita. (ASR, p. 32- 3)

Meu irmão mais moço morreu de broncopneumonia em três dias, o coração não resistiu. Foi nesse momento que deixei minha mãe. Era a época da ocupação japonesa. Tudo terminou naquele dia. Nunca lhe fiz perguntas sobre nossa infância, sobre ela. Ela morreu para mim com a morte de meu irmão mais moço. Assim como meu irmão mais velho. Não superei o horror que de súbito me inspiraram. Não me importo mais. Desde aquele dia não sei mais nada deles. Ainda não entendi como ela conseguiu pagar suas dívidas aos *chettys*, os comerciantes locais.

Um dia eles deixaram de vir. Posso vê-los. Estão sentados na saleta de Sadec, com tangas brancas, ficam ali sem dizer uma palavra, meses, anos. Ouço minha mãe chorando e insultando-os, ela está em seu quarto, não quer sair, grita que vão embora, eles são surdos, calmos, sorridentes, e ali ficam. E então um dia somem. Eles estão mortos, agora, a mãe e os dois irmãos. É tarde demais mesmo para as lembranças. Não os amo mais. Nem sei se os amei. Eu os deixei. Não tenho mais na memória o cheiro de sua pele nem em meus olhos a cor dos seus. Não me lembro mais da voz, exceto às vezes a voz da doçura, mesclada ao cansaço da noite. O riso, não ouço mais, nem os gritos. Está acabado, não me lembro mais. É por isso que escrevo sobre ela, agora, de modo tão fácil, tão estirado, ela se tornou escrita corrente. (DB, p. 25)

Em razão da dimensão da seqüência, decidimos dividi-la em três partes. Com o intuito de proporcionar uma melhor visualização do texto e possibilitar a percepção das rupturas nas marcas enunciativas, decidimos reescrever cada parte do original. Em seguida a cada unidade reescrita, expomos a tradução e selecionamos os trechos que apresentam incompatibilidades ou que, por algum motivo de ordem semântica, sintática ou prosódica, não preservam os significantes do original.

Na primeira unidade a narradora-personagem divide com o leitor a dor da morte de seu irmão mais novo e a conseqüente ruptura com a família.

Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie, le coeur n'a pas tenu. C'est à ce moment-là que j'ai quitté ma mère. C'était pendant l'occupation japonaise. Tout s'est terminé ce jour-là. Je ne lui ai plus jamais posé de questions sur notre enfance, sur elle. Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère. De même que mon frère aîné. Je n'ai pas surmonté l'horreur qu'ils m'ont inspirée tout à coup. Ils ne m'importent plus.

A oscilação na designação dos familiares por parte da narradora-personagem é um elemento recorrente na escrita de *L'Amant*. Na sequência da descrição da noite vimos que a mãe é designada primeiramente por meio do possessivo – “*ma mère*” – e, em seguida, verificamos o acréscimo de determinação ao nível semântico em que o demonstrativo em “*cette mère*” a designa como a pessoa graças à qual a experiência da noite da estação seca se tornou possível. No texto, em alguns momentos, ela nomeia seus familiares utilizando o possessivo – “*ma mère*”, “*mon petit frère*”, “*mon frère aîné*” – e, em outros, os reduz à categoria genérica que os inclui – “*la mère*”, “*le petit frère*”, “*le frère aîné*”. No trecho em questão, ao relatar objetivamente a causa da morte do irmão mais novo, ela o designa como “*le petit frère*”; mais adiante, ao expressar a dor e o rompimento que sua morte provocou, por “*mon petit frère*”.

Observa-se também a escrita marcada por negações (“*ne...plus*”, “*jamais*”) e por palavras e expressões que refletem o afastamento da família (“*quitté*”, “*tout s'est terminé*”, “*je ne lui ai plus posé de questions*”, “*elle est morte pour moi*”, “*je n'ai pas surmonté l'horreur*”, “*ils ne m'important plus*”).

A última frase, “*Ils ne m'important plus*” determina uma ruptura que se evidencia na escrita pela mudança do tempo do verbo do passado para o presente. Não se deve confundir, no entanto, este tempo verbal presente com aquele empregado no lugar do pretérito e que produz um efeito de presentificação do passado. O que temos aqui é um outro efeito que por ser recorrente na escrita de *L'Amant*, é um dos fatores que concorrem para a desestabilização das marcas enunciativas. O fato de dizer que a mãe e os irmãos não lhe importam mais é concomitante ao ato de enunciar e escrever isso¹¹⁸.

Feitas essas considerações, examinemos as traduções:

¹¹⁸ A utilização do presente do Indicativo apontando a coincidência do momento do acontecimento com o momento da enunciação e da escrita já foi tratada. Cf. *supra*, p. 167-168.

Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie, le coeur n'a pas tenu.

O irmão mais moço morreu em três dias, vítima de broncopneumonia, o coração não resistiu. (ASR)

Meu irmão mais moço morreu de broncopneumonia em três dias, o coração não resistiu. (DB)

Nessa frase, enquanto DB troca o artigo definido “*le*” pelo possessivo “meu”, deixando de preservar a categoria genérica “le petit frère”, alterada para “meu irmão mais moço”, ASR acrescenta arbitrariamente o vocábulo “vítima”. Nos dois casos, não se trata apenas de uma questão de escolha. A alteração operada por DB apaga a oscilação na designação dos familiares, e o acréscimo efetuado por ASR leva à inclusão de uma vírgula e de uma pausa inexistentes na frase original. Assim, propomos: “O irmão mais moço morreu de broncopneumonia em três dias, o coração não resistiu”.

Como as duas frases subseqüentes não apresentam problemas na tradução, analisaremos a quarta frase.

Tout s'est terminé ce jour-là.

Naquele dia tudo terminou. (ASR)

Tudo terminou naquele dia. (DB)

O deslocamento de grupos de palavras, sem nenhuma razão de ordem lingüística, revela o desconhecimento de ASR sobre uma semântica de posição. A ênfase dada na frase original “*Tout s'est terminé [...]*” por sua posição no início da frase se enfraquece com seu deslocamento para o final. Verifica-se também que, no plano semântico-prosódico, a inversão na ordem das palavras confere ao enunciado um tom de dramaticidade e insere uma

pausa que não existe no original: “Naquele dia / tudo terminou”. Já a proposta de DB, com a qual a nossa coincide, preserva a estrutura semântico-prosódica da frase original: “Tudo terminou naquele dia”.

Na frase seguinte, temos:

Je ne lui ai plus jamais posé de questions sur notre enfance, sur elle.

Nunca mais fiz perguntas sobre a nossa infância, sobre ela. (ASR)

Nunca lhe fiz perguntas sobre nossa infância, sobre ela. (DB)

Se por um lado ASR omite o objeto indireto “*lui*”, por outro DB suprime o advérbio de negação “*plus*”. Neste último caso, há uma alteração de ordem semântica, uma vez que “*plus*” indica que é em razão da morte do irmão, e do conseqüente rompimento com a mãe, que a narradora-personagem deixa de perguntar à mãe sobre a infância e sobre ela, pois antes o fazia. Com a omissão do advérbio, entende-se que mesmo antes da morte e do rompimento ela não fazia essas perguntas. Nossa proposta para essa frase é a seguinte: “Nunca mais lhe fiz perguntas sobre a nossa infância, sobre ela”.

Continuando, temos na sequência a frase:

Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère.

Com a morte de meu irmão mais novo ela morreu para mim. (ASR)

Ela morreu para mim com a morte de meu irmão mais moço. (DB)

Evidencia-se na tradução de ASR mais um deslocamento de grupos de palavras, motivado por seu desconhecimento de uma semântica de posição. A ênfase colocada em “Ela

morreu para mim [...]” por sua posição no início da frase se apaga e se transfere para “com a morte de meu irmão mais novo”, o que desfigura não só a composição semântica, mas também o ritmo da frase, pois é inevitável a pausa que se insere após “meu irmão mais novo”: “Com a morte de meu irmão mais novo / ela morreu para mim”.

A preposição “de” na frase “*Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère*” é empregada para indicar a causa, introduzindo o complemento circunstancial “*la mort de mon petit frère*”. Se lançarmos a pergunta, *Ma mère est morte pour moi à cause de quoi?* Obteremos a resposta: *Elle est morte pour moi de (à cause de) la mort de mon petit frère*. Esse sentido de causa pode ser mais bem observado com a seguinte frase: “*Plusieurs SDF (sans domicile fixe) sont morts de (à cause du froid) froid pendant l’hiver*”¹¹⁹. Em português, duas preposições, “com” e “de”, estabelecem relações semânticas de causa. A estrutura é “verbo + COM ou DE + sintagma nominal”¹²⁰. Assim, a tradução “Ela morreu para mim com a morte de meu irmão mais novo” restitui a relação semântica de causa. Contudo, se a preposição “de” também indica a causa, sua preservação é possível e mantém a mesma composição sintática da frase original: “Ela morreu para mim da morte do de meu irmão mais novo”.

A mudança do tempo verbal do *passé composé* para o *présent* indica uma ruptura no tempo. A narradora-personagem, que narrava fatos do passado, transporta-se para o presente, para o momento da escrita.

Ils ne m’importent plus.

Não me interessavam mais. (ASR)

¹¹⁹ POISSON-QUINTON, S. *Grammaire expliquée du français*. Niveau Intermédiaire. Paris:CLE International / VUEF: 2002, p. 173.

¹²⁰ MOURA NEVES. *Op. cit.*, 1999, p. 636-659.

Não me importo mais. (DB)

A proposta de ASR, com o tempo do verbo no passado, apaga a ruptura determinada pela mudança do tempo verbal do passado para o presente no texto original e o efeito de coincidência entre os momentos de referência, o momento do acontecimento e o momento da enunciação ou da escrita. Nota-se também a paráfrase “interessar” para “*importer*”. Em contrapartida, DB preserva o tempo do verbo no presente, mas modifica o sujeito de “*ils*” para “eu”. Apesar dessa modificação, sua proposta é sem dúvida a mais próxima da frase original, pois, além de restituir a ruptura e o efeito de coincidência entre os três momentos, mantém a mesma prosódia com os fonemas consonantais [p] e [t] (“*importent*” e “importo”) e até a mesma métrica (seis sílabas). Acreditamos, no entanto que a tradução mais próxima da frase original seria: “Não me importam mais”.

Sendo essas as considerações que reputamos importantes para esse primeiro trecho, indicamos nossa proposta:

O irmão mais moço morreu de broncopneumonia em três dias, o coração não resistiu. Foi nesse momento que deixei minha mãe. Foi durante a ocupação japonesa. Tudo terminou naquele dia. Nunca mais lhe fiz perguntas sobre nossa infância, sobre ela. Ela morreu para mim da morte de meu irmão mais moço. Assim como meu irmão mais velho. Não superei o horror que eles me inspiraram subitamente. Não me importam mais.

No trecho que segue, a narradora-personagem menciona a agonia que a mãe experimentava quando os comerciantes vinham à sua casa cobrar as dívidas.

Je ne sais plus rien d'eux après ce jour. Je ne sais pas encore comment elle a réussi à payer ses dettes aux chettys. Un jour ils ne sont plus venus. Je les vois. Ils sont assis dans le petit salon de Sadec, habillés de pagnes blancs, ils restent là sans un mot, des mois, des années. On entend ma mère qui pleure et qui les insulte, elle est dans sa chambre, elle ne veut pas en sortir, elle crie qu'on la laisse, ils sont sourds, calmes, souriants, ils restent. Et puis un jour il n'y en a plus. Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères.

O ritmo entrecortado, determinado por frases que se justapõem, é associado a certas marcas enunciativas que, tecidas na escrita, conferem ao relato uma organização equilibrada semântica e prosodicamente.

Logo no início, observa-se uma relação prosódica por repetição entre as duas frases “*je ne sais pas*” e “*je ne sais plus*”.

Vejamos as traduções:

“Desde esse dia nunca mais soube deles. Ainda não sei como minha mãe conseguiu pagar suas dívidas aos *chettys*, comerciantes locais” (ASR)

“Desde aquele dia, não sei mais nada deles. Ainda não entendi como ela conseguiu pagar suas dívidas aos *chettys*, os comerciantes locais” (DB)

Nas duas propostas, a relação prosódica a que aludimos acima, é eliminada.

Primeiramente, porque nenhuma das duas traduções, em consequência dos deslocamentos de grupos de palavras, mantém as construções significantes assinaladas no início da frase. Nas duas propostas para a primeira frase, o deslocamento de “depuis ce jour” / “desde esse dia” (ASR) / “desde aquele dia” (DB) para o início da frase transfere para esse

grupo a ênfase semântica que originalmente está em “*Je ne sais plus rien d’eux*” por sua posição no início.

Em segundo lugar, observa-se, na primeira frase de ASR, a mudança do tempo do verbo “*savoir*” para o passado, “soubes”, e na segunda frase de DB a tradução desse verbo pelo verbo “entender”. Essas mudanças são reveladoras de um certo desconhecimento, por parte das duas tradutoras, da importância, quando se traduz segundo uma poética, em preservar a prosódia, a subjetivação do ritmo. Para essas duas frases nossa proposta seria a seguinte: “Não sei mais nada deles desde aquele dia. Não sei ainda como ela conseguiu pagar suas dívidas aos *chettys*, os comerciantes locais.”

O trecho que narra a presença dos *chettys* é iniciado com “*Un jour ils ne sont plus venus*” e se fecha com “*Et puis un jour il n’y en a plus*”, enunciados que guardam entre si uma prosódia rítmica e sonora pela repetição de “*un jour*” e pelo eco formado nas terminações pelo fonema vocálico [y] em “*venus*” e “*plus*”.

Examinemos as traduções:

Un jour ils ne sont plus venus. [...] Et puis un jour il n’y en a plus.

De súbito deixaram de aparecer. [...] E então, um dia, não aparecem. (ASR)

Um dia eles deixaram de vir. [...] E então um dia somem. (DB)

Em nenhuma das propostas o par prosódico por rima “*venus*” e “*plus*” é levado em consideração. É claro que encontrar em nossa língua palavras que guardem o mesmo eco terminal vocálico em [y] sem modificar o semântico é tarefa difícil, mas pode-se tentar manter pelo menos o eco, embora com terminação diferente. Assim, por exemplo, considerando-se que o advérbio “*plus*” (“mais”) se repete nas duas frases, por que não

utilizá-lo para fechar as duas frases? Teríamos, então, algo assim: “Um dia não vieram mais. [...] E então um dia não aparecem mais.”

Nota-se, ainda, que a expressão “*un jour*”, que se repete nas duas frases originais, é substituída na segunda frase de ASR por “de súbito”, que no nível semântico não tem equivalência, uma vez que “*un jour*” significa “em certo dia” ou “em ocasião indeterminada”. Essa substituição configura o que Meschonnic chama de “não-concordância” – a tradução de uma mesma unidade de sentido por duas ou mais diferentes. Considerando-se a relação semântico-prosódica que se estabelece entre essas duas frases no texto original, percebe-se que ASR a desconsidera e traduz apenas pelo semântico, revelando, mais uma vez, sua inobservância do contínuo do texto. E na segunda frase, a colocação de “um dia” entre vírgulas modifica o ritmo continuado da frase, tornando-o marcado.

No trecho inserido entre as duas frases prosódicas que acabamos de analisar, as repetições do verbo “*rester*” são significativas uma vez que denunciam a presença contínua e silenciosa dos *chettys*, os comerciantes locais que ali ficavam inertes, insensíveis, simplesmente eles ficavam.

Ils sont assis dans le petit salon de Sadec, habillés de pagnes blancs, ils restent là sans un mot, des mois, des années. On entend ma mère qui pleure et qui les insulte, elle est dans sa chambre, elle ne veut pas en sortir, elle crie qu'on la laisse, ils sont sourds, calmes, souriants, ils restent.

Em sua primeira ocorrência, o verbo “*rester*” vem acompanhado dos complementos “*là, sans un mot, des mois, des années*”, e na segunda ele aparece destacado, sem complemento algum, no final da frase. A semelhança das posições em que eles se apresentam, após frases descritivas, confere ao trecho uma composição rítmica peculiar.

Examinemos as traduções:

Estão sentados na salinha de Sadec, com suas túnicas brancas, lá estão eles sem uma palavra, durante meses, anos. Ouvimos nossa mãe chorando, insultando-os, trancada no quarto, recusando-se a sair, pedindo que a deixem em paz, eles são surdos, calmos, sorridentes, eles ficam. (ASR)

Estão sentados na saleta de Sadec, com tangas brancas, ficam ali sem dizer uma palavra, meses, anos. Ouço minha mãe chorando e insultando-os, ela está em seu quarto, não que sair, grita que vão embora, eles são surdos, calmos, sorridentes, e ali ficam. (DB)

Mais uma vez, ASR comete uma “não-concordância”, pois na primeira ocorrência do verbo “*rester*” – “ils restent là” – ela o traduz por “estar” – “lá estão eles” – e na segunda, por “ficar” – “eles ficam”.

Em contrapartida, DB preserva a reiteração do verbo traduzindo igualmente as duas ocorrências por “ficar”, mas na segunda acrescenta a conjunção aditiva “e” e o advérbio “ali”, imprimindo uma marca prosódica pessoal até interessante: “ficam ali” e “ali ficam”. Esses acréscimos, no entanto, além de estabelecer uma completude (pelo acréscimo da conjunção, transformando uma justaposição em coordenação), descaracterizam a ênfase e o destaque dado ao verbo “*rester*”, que vem isolado no final da frase, sem complemento algum.

A tradução do advérbio *là* para o português, já tivemos a oportunidade de comentar, vai depender das condições contextuais¹²¹. No caso da frase “[...] *ils [les chettys] restent là* [...]”, as traduções propostas “lá” (ASR) e “ali” (DB) são válidas em razão do contexto. A narradora-personagem (o sujeito falante) conta uma cena que está vendo na imaginação (“*Je*

les vois”), portanto ela não está na cena. No momento da enunciação e da escrita ela conta que os vê ali (lá) na sala de estar de Sadec.

A tradução de “*petit salon*” para nossa língua é problemática. “*Salon*” designa, segundo o dicionário ATiLF “*pièce aménagée avec un soin particulier où l’on reçoit les visiteurs et où l’on se réunit en famille*”. Seria, então, para nós, a sala-de-estar. O dicionário ATiLF define o “*grand salon*” – “*salon d’apparat réservé aux réceptions*” – e o “*petit salon*” – “*salon réservé aux réunions plus intimes*”. Teríamos, então, a equivalência “salão” para “*grand salon*” e “sala de estar” para “*petit salon*”. Nas traduções, ASR assim como DB optam por diminutivos: “salinha” e “saleta”. A tradução por “sala de estar” nos parece mais acertada.

Um outro problema semântico é verificado na tradução de “*pagnes*” – a vestimenta dos *chettys*, os comerciantes locais. O dicionário ATiLF define “*pagne*” como “*vêtement rudimentaire porté par les indigènes des pays chauds, fait d’étoffe, de cuir, de plumes ou de matière végétale, ajusté autour des hanches et qui couvre le corps de la taille au genoux*”. Conclui-se, então, que a tradução “túnicas”, proposta por ASR, não corresponde ao que é descrito na definição, e que “tangas”, proposta por DB, é equivalente.

Quanto à oração “[...] *ils restent là sans un mot, des mois, des années*”, o acréscimo de palavras nas duas propostas evidencia a necessidade das tradutoras de dar completude ao que lhes parece incompleto e instável. Assim, ASR acrescenta o advérbio “durante” – “[...] lá estão eles sem uma palavra, durante meses, anos” – e DB, o verbo “dizer” – “[...] ficam ali sem dizer uma palavra, meses, anos”. Nesse caso propomos: “[...]eles ficam ali sem uma palavra, meses, anos.

Nas traduções de “*On entend ma mère qui pleure et qui les insulte [...]*”, cuja sintaxe compõe-se de uma oração principal e duas subordinadas adjetivas (*subordonnées relatives*),

¹²¹ Cf. *supra*, p.165.

temos a mudança para a forma reduzida de gerúndio: “Ouvimos nossa mãe chorando, insultando-os [...]” (ASR); “Ouço minha mãe chorando e insultando-os [...]” (DB). Essa transformação na sintaxe reflete uma interferência na prosódia, uma vez que as pausas da frase original – “*On entend ma mère / qui pleure et / qui les insulte*” – são eliminadas. O gerúndio confere à frase um ritmo continuado, apagando o ritmo marcado. Por que não traduzir então por “Ouvimos minha mãe / que chora e / que os insulta”, que mantém a mesma estrutura sintática e prosódica?

Um outro fator a ser comentado refere-se ao pronome “*on*”, traduzido por “nós” (ASR) e “eu” (DB).

On entend ma mère [...].

Ouvimos nossa mãe [...].

Ouço minha mãe [...].

Tivemos a oportunidade de ver na sequência da descrição da noite a passagem do pronome “*je*” ao “*on*”, refletindo a oscilação entre as marcas de um narrador homodiégético e as de um narrador heterodiegético. Não se trata agora do mesmo caso, pois aqui temos compondo com o pronome “*on*” o possessivo “*ma*” (“*ma mère*”) que indica a presença do narrador homodiegético.

Analisando as propostas, parece que a intenção de DB em traduzir o pronome “*on*” por “eu” é compor com o possessivo “*ma*”. Já ASR opta por “nós” e, para combinar, modifica o possessivo “*ma*” para “nossa”. A nosso ver, as duas propostas são válidas, mas pode-se optar por traduzir o “*on*” por “nós” – ela, a narradora-personagem, e os irmãos –, já que na sequência ela os menciona, e preservar o possessivo “*ma*”. Assim, teríamos: “Ouvimos minha mãe [...]”.

No restante do período, três orações se justapõem: “[...] *elle est dans sa chambre, elle ne veut pas en sortir, elle crie qu’on la laisse, [...]*”. Observa-se, na proposta de ASR, uma tradução que, por se restringir ao significado e modificar a sintaxe, transforma justaposições em subordinações reduzidas de particípio e gerúndio e deixa de restituir o trabalho peculiar com os significantes e o ritmo do dizer que determinam o modo de significar: “Ouvimos nossa mãe [...] trancada no quarto, recusando-se a sair, pedindo que a deixem em paz, [...]”. Em contrapartida, a tradução proposta por DB preserva a composição rítmica, sem constituir uma tradução literal: “Ouço minha mãe [...] ela está em seu quarto, não quer sair, grita que vão embora, [...].”

Tratamos, enfim, da última frase que surpreende o leitor por seu conteúdo (“*ils sont morts*”) e pela ruptura que ela determina. O surpreendente é o fato de que a narradora-personagem acaba de dizer que um dia os *chettys* desapareceram e, quando a frase seguinte se inicia por “*ils sont morts*[...]”, imediatamente pensa-se que ela está falando dos *chettys*, que eles morreram. E aí vem a ruptura, trata-se da mãe e dos irmãos. Para que se possa sentir essa quebra, reproduzimos um trecho da frase que antecede as duas últimas:

[...] *ils [les chettys] sont sourds, calmes, souriants, ils restent. Et puis un jour il n’y en a plus. Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères.*

Analisemos as traduções para essa frase.

Já morreram, a mãe e os dois irmãos. (ASR)

Eles estão mortos, agora, a mãe e os dois irmãos. (DB)

A frase “*ils sont morts*” se presta a duas traduções, cuja escolha vai depender do contexto. Se considerarmos que se trata do *passé composé* do verbo “*mourir*”, a tradução será “morreram”. No entanto, se concebermos que se trata do verbo de ligação “*être*” no presente e que “*morts*” é um adjetivo (predicativo do sujeito), a tradução será “estão mortos”.

Observando-se que na frase original temos o advérbio “*maintenant*”, conclui-se que a tradução apropriada é “estão mortos”. A proposta “já morreram”, além de ser uma alteração no nível gramatical e sintático, soa estranho no discurso e não preserva a ruptura produzida pela frase original. Dessa forma, a frase proposta por DB se aproxima mais da original. No entanto, ela introduz uma vírgula que isola o advérbio “agora”, engendrando um ritmo pausado que não existe na frase original. Assim, propomos: “Eles estão mortos agora, a mãe e os dois irmãos”.

Refletindo sobre os pontos aqui comentados, apresentamos nossa tradução para esse trecho:

Não sei mais nada deles desde aquele dia. Não sei ainda como ela conseguiu pagar suas dívidas aos *chettys*, os comerciantes locais. Um dia eles não vieram mais. Eu os vejo. Estão sentados na sala-de-estar de Sadec, vestidos com tangas brancas, eles ficam ali sem uma palavra, meses, anos. Ouvimos minha mãe que chora e que os insulta, ela está em seu quarto, ela não quer sair, ela grita para irem embora, eles são surdos, calmos, sorridentes, eles ficam. E então não aparecem mais. Eles estão mortos agora, a mãe e os dois irmãos.

No último trecho dessa sequência, a coincidência entre os momentos de referência, do acontecimento e da enunciação é reforçada pela repetição da frase “*je ne me souviens plus*” e pela referência explícita ao próprio momento da escrita (“*C’est pourquoi j’en écris si facile*”).

d'elle maintenant").¹²² Observa-se igualmente a prosódia significativa produzida pela repetição sucessiva das negações “ne...plus” (seis ao todo) e “ni” (três), uma das marcas da escrita poética durassiana – a poética do silenciar, do não dizer.

Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante.

Examinemos como são trabalhadas as negações nas seguintes frases:

Hoje já não os amo. Não sei mesmo se os amei. Não tenho mais na mente o cheiro da sua pele nem nos olhos a cor dos seus olhos. Não me lembro da voz [...]. O riso, não o ouço mais; nem o riso, nem os gritos. Tudo acabado, não me lembro mais. (ASR)

Não os amo mais. Nem sei se os amei. Não tenho mais na memória o cheiro de sua pele nem em meus olhos a cor dos seus. Não me lembro mais da voz [...]. O riso, não ouço mais, nem os gritos. Está acabado, não me lembro mais. (DB)

Enquanto na proposta de DB há apenas uma omissão do advérbio “*plus*” (segunda frase), na de ASR verificam-se três: na primeira, na segunda e na quarta frases. Na segunda frase ele é substituído por “mesmo”, como se a frase original fosse “*Je ne sais même pas si je*

¹²² Cf. *supra*, p. 171-172.

les ai aimés”. Tantas omissões num pequeno trecho em que a proximidade das ocorrências de “*plus*” produz uma prosódia significativa são reveladoras da tendência de ASR em ignorar o que um texto faz, preocupando-se apenas com o que ele diz.

Na proposta de DB verificam-se também algumas omissões arbitrárias. Na frase “*Maintenant je ne les aime plus*”, traduzida por “Não os amo mais”, há a omissão de “*maintenant*”. Em “*Je n’ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux*” observa-se a omissão de “*yeux*” na tradução por “Não tenho mais na memória o cheiro da sua pele nem em meus olhos a cor dos seus”. Na tradução “O riso, não ouço mais, nem os gritos” para “*Le rire, je ne l’entends plus, ni le rire, ni le cri*” verificam-se as omissões do pronome complemento “*l’*”, que retoma “*le rire*”, e de “*ni le rire*”. As repetições, assim como as redundâncias, tivemos a oportunidade de observar e comentar, são significativas na escrita de Duras, e como tal devem ser preservadas sempre que possível. A opção pela omissão evidencia o desejo tradutora DB de tornar o texto mais natural, de amenizá-lo e estabilizá-lo em nossa língua. Uma conduta “*cibliste*”¹²³.

Embora preserve as repetições – “O riso, não o ouço mais; nem o riso, nem os gritos” –, ASR modifica a pontuação transformando uma vírgula em ponto-e-vírgula, o que alonga a pausa curta da frase original. Nossa proposta seria: “O riso, não o ouço mais, nem o riso, nem os gritos”.

Quanto à frase “*Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir*”, vejamos como foram traduzidas:

Não me lembro mais da voz, a não ser às vezes da voz doce com a fadiga da noite. (ASR)

Não me lembro mais da voz, exceto às vezes a voz da doçura mesclada ao cansaço da noite. (DB)

¹²³ Cf. *supra*, p. 171-172.

No lugar do substantivo “doçura”, ASR prefere o adjetivo “doce”, o que evidencia sua recusa em aceitar a originalidade da expressão “voz da doçura” e sua tendência em optar pela forma mais corrente em nossa língua: “voz doce”. No entanto, a expressão “*voix de la douceur*” também é incomum em francês, ou seja, correntemente o que se diz é “*voix douce*”, “*douceur de la voix*”. Sendo assim, se no texto temos “*voix de la douceur*”, um sintagma que poderíamos dizer poético, por que não mantê-lo?

Já DB, embora mantenha “voz da doçura”, acrescenta logo em seguida “mesclada ao” para completar e estabilizar o texto. Sendo assim, propomos: “Não me lembro mais da voz, exceto às vezes da voz da doçura com o cansaço da noite”.

Na última frase dessa unidade, a referência à escrita reforça a coincidência dos três momentos da enunciação.

C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante.

A utilização do advérbio de intensidade “si” acompanhado de um adjetivo para modificar um verbo que não é o “être” – “*j'en écris si facile, si long, si étiré*” – não é comum nem no francês nem no português.

Vejamos as traduções:

Por isso escrevo sobre ela hoje com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita. (ASR)

É por isso que escrevo sobre ela, agora, de modo tão fácil, tão longo, tão estirado, ela se tornou escrita corrente. (DB)

No lugar de “tão fácil”, “tão longo”, “tão extenso” ASR prefere “com tanta facilidade”, “escrevo longamente, detalhadamente”, evidenciando não suportar a estranheza daquelas expressões. Essa opção a obriga a repetir o verbo “escrever”.

Em contrapartida, DB encontra uma solução para manter a composição si + adjetivo, inserindo a expressão “de modo”: “de modo tão fácil, tão longo, tão estirado”.

Semanticamente, o advérbio “detalhadamente” não corresponde em absoluto a “*étiré*”. O dicionário *Le Petit Larousse*, registra “*allonger*” e “*étendre*” como sinônimos do verbo “*étirer*”. A tradução para o português seria “alongar”, “estender”, “esticar”, “estirar”.

Observa-se ainda na frase de ASR a omissão do adjetivo “*courante*” que compõe a expressão “*écriture courante*”, que a própria Duras utilizou para definir a escrita de *L’Amant*¹²⁴.

Considerando todos esses comentários, apresentamos nossa proposta:

Para as lembranças também é tarde demais. Agora não os amo mais. Não sei mais se os amei. Eu os deixei. Não tenho mais na minha memória o cheiro da sua pele nem em meus olhos a cor dos seus olhos. Não me lembro mais da voz, exceto às vezes da voz da doçura com o cansaço da noite. O riso, não o ouço mais, nem o riso, nem os gritos. Acabou, não me lembro mais. É por isso que escrevo sobre ela de modo tão fácil, tão longo, tão extenso, ela se tornou escrita corrente.

¹²⁴ Cf. *supra*, p. 32.

Os deslocamentos sintáticos, muito naturais na língua francesa, são amplamente utilizados por Duras em *L'Amant*. Não sendo tão comuns no português, eles podem suscitar dificuldades na tradução.

Vejamos um exemplo:

L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. (p. 19)

A ambigüidade determinnante da imagem está no chapéu. (ASR, p. 16)

A ambigüidade determinante da imagem está no chapéu. (DB, p. 25)

Tanto ASR quanto DB preferem apagar o deslocamento, eliminando conseqüentemente a pausa da frase original – “*L'ambiguïté déterminante de l'image, / elle est dans ce chapeau*” –, o que instala uma diferença no nível semântico. O importante na tradução é justamente manter a pausa, pois se trata de um deslocamento semântico-prosódico.

Focalizando o fenômeno acentual prosódico da frase, propomos:

A ambigüidade determinante da imagem está é nesse chapéu.

No fragmento abaixo, uma sintaxe marcada por frases minimalistas reflete um ritmo ofegante e uma descompletude na significação, características da escrita durassiana que evidenciam a poética do silenciar e que desestabilizam as marcas enunciativas.

Elle avait acheté aussi une propriété à son fils aîné près d'Amboise. Il y avait des bois. Il a fait coupé les bois. Il est allé jouer l'argent dans un club de baccara à Paris. Les bois ont été perdus en une nuit. Là où le souvenir ploie tout à coup, où mon frère peut-être me fait venir aux

larmes, c'est après la perte de l'argent de ces bois. Ce que je sais c'est qu'on le retrouve couché dans son automobile, à Montparnasse, devant la Coupole, qu'il veut mourir. Après, je ne sais plus. (p. 39)

Além das frases descompletas, observa-se no meio de parágrafo, uma ruptura com a mudança no tempo dos verbos do passado para o presente do Indicativo.

Vejamos como reagem as tradutoras a esses fenômenos de desestabilização das marcas enunciativas.

Tinha também comprado uma propriedade para o filho mais velho, perto de Amboise. Uma casa com bosques. Ele mandou cortar as árvores. O dinheiro, ele o deixou num clube de bacará, em Paris. Os bosques foram perdidos numa só noite. É aí que a lembrança me chega subitamente, aí que meu irmão pode me fazer chorar, depois da perda do dinheiro da madeira. Tudo o que sei é que foi encontrado estendido em seu automóvel, em Montparnasse, na frente do Coupole, e que queria morrer. Não sei de mais nada. (ASR, p. 34)

Ela também tinha comprado uma propriedade para o primogênito perto de Amboise. Havia bosques ali. Ele mandou cortar. Foi jogar a dinheiro num clube de bacará em Paris. Perdeu os bosques numa noite. Onde a lembrança cede de repente, onde meu irmão talvez me leve às lágrimas é após a perda do dinheiro desses bosques. O que sei é que o encontram deitado em seu automóvel, em Montparnasse, na frente da Coupole, com vontade de morrer. Depois, não sei mais. (DB, p. 26)

Na primeira frase – *“Elle avait acheté aussi une propriété à son fils aîné près d’Amboise”* –, a vírgula inserida por ASR – “Tinha também comprado uma propriedade para o filho mais velho, perto de Amboise” – introduz uma pausa que não existe na frase original.

Na proposta de DB, a tradução de “*filz aîné*” por “primogênito” configura uma não-concordância, pois em outros trechos ela traduz por “filho mais velho”. Trata-se de duas alterações que, embora possam parecer mínimas, interferem no ritmo da frase (caso de ASR) e na prosódia do texto (caso de DB).

Na seqüência, duas frases curtas produzem um ritmo marcado.

Il y avait des bois. Il a fait couper les bois.

Uma casa com bosques. Ele mandou cortar as árvores. (ASR)

Havia bosques ali. Ele mandou cortar. (DB)

Como não aceitam a descompletude da frase “*Il y avait des bois*”, as tradutoras tentam estabilizá-la acrescentando palavras que estabelecem uma relação de completude com a frase anterior. ASR acrescenta “uma casa com” e DB, o advérbio “ali”.

Quanto à repetição do vocábulo “*bois*” nas duas frases, percebe-se a recusa das tradutoras em mantê-la. ASR muda para “árvores” na segunda frase e DB simplesmente omite o vocábulo.

Observa-se assim que as traduções propostas estão voltadas para a língua de chegada e se pautam apenas pelo semântico. É importante notar que há nas duas frases dois fenômenos de ordem rítmica e prosódica que as tornam semelhantes. As duas têm quase o mesmo número de sílabas (seis na primeira e sete na segunda) e terminam com o mesmo vocábulo “*bois*”, o que produz uma sonoridade idêntica. Tratando-se de línguas diferentes com sistemas lingüísticos específicos, é praticamente impossível manter exatamente o mesmo ritmo e a mesma prosódia. Pode-se, no entanto, encontrar uma solução que se aproxime o máximo possível do texto original. Nessa perspectiva, propomos a seguinte tradução: “Havia bosques. Ele mandou cortar os bosques.” Não sendo possível manter o mesmo número de

sílabas, preserva-se pelo menos a descompletude da primeira frase e, mesmo que parcialmente, restitui-se a prosódia por repetição (“**bois**” / “**bosques**”) que finaliza as duas frases. Se é impossível reproduzir o mesmo eco terminal vocálico, é possível manter a acentuação prosódica pela retomada do fonema [b].

Na frase seguinte, o deslocamento de palavras operado por ASR produz uma alteração de ordem sintática.

Il est allé jouer l’argent dans un club de baccara à Paris.

O dinheiro, ele o deixou num clube de bacará, em Paris. (ASR)

O deslocamento do objeto direto “dinheiro” para o início da frase obriga a inserção de uma vírgula que transforma a sintaxe simples e direta da frase original em uma sintaxe marcada por uma pausa, transformando o ritmo original.

Nesse caso, concordamos com a tradução de DB: “Foi jogar o dinheiro num clube de bacará em Paris”.

Em relação à frase subsequente, há na proposta de DB uma transformação da voz passiva em ativa.

Les bois ont été perdus en une nuit.

Perdeu os bosques numa noite. (DB)

Embora essa transformação para a voz ativa não interfira no nível semântico, não vemos nenhuma razão de ordem lingüística que obrigue essa mudança. Assim, a tradução de ASR é mais acertada: “Os bosques foram perdidos numa só noite”. Nossa proposta – “Os bosques

foram perdidos numa noite” –, como se pode perceber, difere desta última num pequeno detalhe: não acrescentamos, como faz ASR, o advérbio “só”.

A partir da frase seguinte, uma ruptura de ordem temporal se produz na narrativa com mudança dos tempos dos verbos para o presente do Indicativo.

Là où le souvenir ploie tout à coup, où mon frère peut-être me fait venir aux larmes, c'est après la perte de l'argent de ces bois.

A estrutura sintática composta por duas orações subordinadas relativas com valor locativo, sendo a primeira iniciada pelo advérbio “là”, é, como se pode ver nas traduções propostas, de difícil preservação.

É aí que a lembrança me chega subitamente, aí que meu irmão pode me fazer chorar, depois da perda do dinheiro da madeira. (ASR)

Onde a lembrança cede de repente, onde meu irmão talvez me leve às lágrimas é após a perda do dinheiro desses bosques. (DB)

ASR modifica a estrutura sintática com o deslocamento de “é” de “é depois da perda” para o início da frase, a repetição de “là”(“aí”) na segunda oração e a substituição do pronome relativo “où” pela conjunção “que”. DB mantém a sintaxe com o pronome relativo “onde” (“où”) e suprime “là”.

A dificuldade aqui está na tradução de “là où”. O dicionário ATiLF registra “dans le cas où” e “lorsque” como sinônimos de “là où” e cita como exemplo: “Là où il y a de la gêne, il n'y a pas de plaisir”. Traduzindo teríamos: “Quando há constrangimento, não há prazer.” No entanto, poder-se-ia dizer também: “Onde há constrangimento, não há prazer”.

Vê-se, então que a restituição de “là” não é necessária. Assim, a tradução de DB – “onde” – é mais acertada do que a de ASR que propôs “aí que”.

A tradução proposta por ASR – “[...] a lembrança me chega subitamente [...]” – para “[...] *le souvenir ploie tout à coup* [...]” não é equivalente e chega mesmo a ser o oposto do sentido do verbo “*ployer*”. Segundo os dicionários *Le Petit Larousse 2003* e *ATiLF*, “*ployer*” no sentido figurado é “*faire céder, faire fléchir, briser la résistance de quelqu’un*”. Nessa perspectiva, é justamente o contrário do que propõe ASR. A lembrança não chega à narradora-personagem. Ela cede, sucumbe ou se enfraquece. Assim, a proposta de DB é mais apropriada: “[...] a lembrança cede de repente [...]”.

Na proposta de ASR merecem comentário também as traduções de “*mon frère peut-être me fait venir aux larmes*” por “meu irmão pode me fazer chorar” e de “*c’est après la perte de l’argent de ces bois*” por “depois da perda do dinheiro da madeira”. No primeiro caso, temos uma paráfrase totalmente desnecessária, uma vez que é possível dizer “me faça chegar às lágrimas” ou “me leve às lágrimas”, preservando o vocábulo “*larmes*”. No segundo caso, a tradução de “*bois*” por “madeira” evidencia a postura de ASR de amenizar as repetições e configura uma “não-concordância” – a tradução de uma mesma unidade de sentido por várias. Na primeira ocorrência ela traduz “*bois*” por “bosques”, na segunda por “árvores” e na terceira, por “madeira”, deixando clara sua não percepção do contínuo do discurso.

Nossa proposta, muito parecida com a de DB, é a que segue:

Onde a lembrança cede de repente, onde meu irmão talvez me faça chegar às lágrimas é após a perda do dinheiro desses bosques.

Uma outra possibilidade seria usar o advérbio “quando”, no lugar de “onde”:

Quando a lembrança cede de repente, quando meu irmão talvez me faça chegar às lágrimas, é após a perda desses bosques.

Vejamos as traduções para as duas últimas frases.

Ce que je sais c'est qu'on le retrouve couché dans son automobile, à Montparnasse, devant la Coupole, qu'il veut mourir. Après, je ne sais plus.

Tudo o que sei é que foi encontrado estendido em seu automóvel, em Montparnasse, na frente do Coupole, e que queria morrer. Não sei mais de nada. (ASR)

O que sei é que o encontram deitado em seu automóvel, em Montparnasse, na frente da Coupole, com vontade de morrer. Depois, não sei mais. (DB)

Os verbos, que estão no presente, são colocados no passado na frase de ASR: “*On le retrouve*” traduzido por “foi encontrado” na voz passiva, e “*il veut mourir*” traduzido por “queria morrer”.

A estrutura sintática da frase original – “*ce que je sais c'est qu'on le retrouve [...] qu'il veut mourir*” – é modificada nas duas propostas. ASR acrescenta a conjunção aditiva “e” – “e que queria morrer”. DB suprime a conjunção “que” e transforma a subordinação (hipotaxe) em justaposição (parataxe) – “com vontade de morrer”. Além disso, ela converte uma frase verbal em nominal. Tais modificações refletem a tendência de ambas a dar completude ao que lhes parece descompleto, pois essa última oração, “*qu'il veut mourir*”, por sua distância da oração principal, “*Ce que je sais c'est*”, parece-lhes solta na frase. Então elas precisam estabelecer um elo com a oração anterior. A nosso ver, essa impressão de

descompletude deve ser restituída na tradução. Por isso, propomos para essa frase: “O que sei é que o encontram deitado em seu automóvel, em Montparnasse, em frente ao La Coupole, que quer morrer”.

Em relação à frase “*Après, je ne sais plus*”, a tradução proposta por ASR, “Não sei mais de nada” é reveladora de sua tendência a estabilizar o texto. Como a frase original lhe parece incompleta e instável, ela resolve acrescentar “de nada”.

Considerando as falhas apontadas, propomos a seguinte tradução:

Ela também tinha comprado uma propriedade para seu filho mais velho perto de Amboise. Havia bosques. Ele mandou cortar os bosques. Foi jogar o dinheiro num clube de bazar em Paris. Os bosques foram perdidos numa noite. Onde a lembrança cede de repente, onde meu irmão talvez me faça chegar às lágrimas, é após a perda desses bosques. O que sei é que o encontram deitado em seu automóvel, em Montparnasse, em frente ao La Coupole, que ele quer morrer. Depois, não sei mais.

As descompletudes na significação e na sintaxe formam a oralidade da escrita de Duras, e como tal refletem o ritmo e a prosódia-semântica do discurso. Nessa perspectiva, preservá-las no texto traduzido é condição indispensável para obter um ritmo que mantenha uma relação de homogeneidade com o ritmo original.

Nossas análises mostraram o quanto as duas tradutoras, principalmente ASR, tendem a omitir, acrescentar e deslocar palavras, sem perceber que se por um lado tal procedimento estabiliza o texto em nossa língua, por outro ele modifica a composição prosódica e rítmica do texto original.

3.4.9. Conclusão das análises

Retomando o objetivo a que nos propusemos com este estudo – verificar o comportamento das tradutoras diante de um texto cuja escrita peculiar levanta problemas das mais diversas ordens em tradução, e observar, conseqüentemente, a possibilidade de gerar na tradução um texto que guardasse uma poeticidade homóloga à do texto *L'Amant* –, verificou-se por meio das análises e comentários aqui efetuados que as traduções em questão, principalmente a de autoria de Aulyde Soares Rodrigues, apresentaram algumas falibilidades.

O que ficou claro no texto de Aulyde é que modificações de toda espécie desfiguraram o texto original. No que se refere aos tempos verbais, observou-se que a tradutora talvez não tenha entendido a peculiaridade da organização temporal de *L'Amant*. Assim, por várias vezes ela alterou o tempo dos verbos do presente para o passado, do futuro para o condicional presente e assim por diante, o que a fez cometer falhas na tradução dos demonstrativos, uma vez que estes estão ligados às oscilações dos tempos verbais.

Entre os vários fatores que impediram de forma decisiva a restituição da poeticidade da escrita durassiana, podemos citar a tendência da tradutora em omitir palavras, grupos de palavras e até mesmo frases inteiras, quando surgiram impasses e dificuldades na sua tradução. Em outros casos, ela optou por uma tradução literal, pensando, assim, ter encontrado uma solução.

Nesse contexto, os acréscimos arbitrários bem como as alterações de ordem sintática revelaram a recusa da tradutora em aceitar as rupturas causadas pelas frases descompletas que permeiam o texto de Duras. Diante dessas situações, Aulyde simplesmente optou por estabilizar o texto com formas mais completas e mais aceitáveis na língua de chegada. É o que aconteceu, por exemplo, com as inserções inesperadas do discurso direto que desestabilizam a coerência textual em *L'Amant*. Recusando-se a restituir essa marca

enunciativa recorrente na escrita, Aulyde optou por eliminá-la, recompondo a coesão do texto.

Quando frases ou construções idênticas se repetiram, a tradutora não percebeu a relação prosódica estabelecida e modificou uma delas, evitando assim a repetição. Isso demonstra seu desconhecimento de que as reiteraões integram e organizam o movimento rítmico do texto.

Os deslocamentos de palavras e de grupos de palavras e a conseqüente inversão na ordem das frases evidenciam sua pouca familiaridade com uma semântica de posição. Assim, muitas vezes a ênfase em um trecho foi deslocada para outro provocando uma alteração de ordem semântico-prosódica.

A não-concordância – tradução de uma mesma unidade de sentido por várias – assim como a anti-concordância – tradução de várias unidades diferentes por uma mesma – indicam a não-consideração por Aulyde do texto como sistema e como unidade da tradução.

As expressões ou construções que lhe soaram estranhas foram substituídas por formas mais correntes em nossa língua.

Quanto ao texto de Denise Bottmann, observou-se uma homogeneidade significativa em relação ao texto original. Apesar das falhas apontadas, sua tradução revelou, no conjunto e na maioria das vezes, seu empenho em reproduzir as marcas da escrita de Duras mediante um trabalho na cadeia dos significantes.

Poucas foram as situações em que ela alterou, modificou ou não preservou as perturbações de ordem sintática, as descompletudes, as rupturas que desestabilizam as marcas enunciativas. Quando não foi possível conservá-las, ela procurou e encontrou soluções que preservaram, em linhas gerais, os traços de uma escrita poética de ruptura. É importante distinguir sua postura de tradutora que não teme o confronto, que não teme o

fantasma da intradutibilidade. Ela entende e aceita o desafio, procurando resolvê-lo sem resvalar para a tradução literal ou para a simples eliminação da dificuldade.

No que diz respeito à preservação dos pares prosódicos por rima, eco e acentuação vocálica e consonantal, reconhecemos que a dificuldade em encontrar na língua portuguesa palavras que mantenham a mesma sonoridade podem ter influenciado nas escolhas das duas tradutoras. Mas não se pode compreender porque razão não tentaram pelo menos preservar a sonoridade por meio de outros fonemas, que foi o que propusemos.

Em relação à abordagem do texto *L'Amant*, verificaram-se diferenças na postura de cada uma das tradutoras. Enquanto ASR demonstrou que não tratou o texto como sistema, DB provou que o percebeu em sua continuidade. Enquanto ASR pautou-se predominantemente pelo semântico, DB foi mais longe e percebeu a predominância do significante sobre o significado. Enquanto ASR acumulou alterações em todos os níveis modificando a composição prosódica e rítmica do texto, DB tentou preservá-la ao máximo mantendo mesmo as construções que se mostraram estranhas em nossa língua. Em suma, enquanto ASR desconsiderou as marcas de uma escrita poética, DB as percebeu e procurou restituí-las em seu texto.

As análises aqui efetuadas nos permitem afirmar que Denise Bottmann realizou um trabalho consciente e responsável. Detectando as especificidades da escrita durassiana, ela percebeu que a tradução dessa escrita poética não poderia se fazer com base no dualismo sentido ou forma. Assim, por meio de um trabalho no nível dos significantes ela recriou os fenômenos dessa escrita e gerou um texto portador da mesma significância do original. Nessa perspectiva, podemos afirmar que seu texto restitui, em grande parte, a poeticidade do texto *L'Amant*.

CONCLUSÃO

Traduzir Marguerite Duras implica, nós vimos, ter em conta as características de sua escrita. Autobiografia e ficção juntam-se no que ela denomina “*écriture courante*”. Escrita corrente, porém permeada de asperidades e “*cassures*”. Escrita em que os significantes se impõem e os silêncios se fazem ouvir para além dos significados imediatos, tornando o texto difícil na tradução.

Perceber essa dimensão que ultrapassa o plano do semântico é tomar uma atitude resolutamente poética, privilegiar o ritmo, a oralidade, todas as densidades que tocam a significância. Traduzir *L’Amant* sem perder a poeticidade é, então, traduzir sua significância.

Nessa perspectiva, a publicação de duas traduções mostra bem o quanto pode ter sido insuficiente a primeira. Com efeito, a primeira tradução, como vimos por meio de nossa análise, orienta-se, predominantemente, pelo semântico. Pôde-se perceber como Aulyde Soares Rodrigues pouco soube ficar atenta ao texto e ouvi-lo em suas diversas manifestações. Conseqüentemente, apagaram-se as repetições, taparam-se os buracos, estabilizaram-se as instabilidades.

Assim, a segunda tradução só podia ser bem-vinda. Contudo, não se pode negar a importância da tradução de Aulyde na divulgação do romance de Duras no Brasil. Na verdade, é por meio de seu texto, tenha ele restituído ou não as características de uma escrita poética, que o leitor brasileiro conhece *L’Amant*. Portanto, o texto de Aulyde faz, indubitavelmente, parte da obra de Duras.

A produção de Denise Bottmann deve ser inserida na clara necessidade de retradução. Considerando-se que a tradução de Aulyde surgiu no calor do sucesso mundial de *L'Amant*, há mais de vinte anos, era de esperar que houvesse uma retradução. Isso faz parte do eterno movimento do refazer da tradução. Inúmeras são as obras retraduzidas. *Hamlet* de Shakespeare, por exemplo, tinha, segundo um estudo de 1928¹²⁵, trinta traduções francesas desde os meados do século XVIII. Atualmente, há quase quarenta.

Um fenômeno muito mais comum do que se possa pensar, a retradução resulta, em geral, de dois fatores. O primeiro é a necessidade de correção das “falhas” da tradução anterior. O segundo está ligado à necessidade de reatualização do texto traduzido, considerado ultrapassado por não responder às expectativas de um público novo: os gostos variam, as convenções literárias mudam, as línguas evoluem e tudo isso conduz à necessidade de uma nova tradução. Assim, numa dimensão mais ampla, a retradução constitui uma resposta a um horizonte de expectativa literária e cultural em constante mutação. Evidentemente, há também o fator de ordem comercial ou editorial. Como existem obras que todo editor quer ter em seu catálogo, a encomenda de uma nova tradução pode ter diferentes razões, como a impossibilidade de adquirir os direitos de publicar a tradução existente ou uma opinião crítica sobre a qualidade desta.

Quanto ao primeiro fator, as “falhas” decorrem do fato de que a primeira tradução é quase sempre uma adaptação e, por isso mesmo, respeita muito pouco as formas textuais da obra original. Ela geralmente visa aclimatar a obra estrangeira submetendo-a aos imperativos socioculturais que privilegiam o leitor da obra traduzida, atenuando assim os traços de alteridade. Dessa forma, a primeira tradução tem o papel de introduzir a obra estrangeira no âmbito da cultura de chegada. Isso feito, a retradução não precisa mais procurar reduzir as

¹²⁵ DUBEUX, A. *Les Traductions françaises de Shakespeare*. Paris: Les Belles Lettres, 1928. *Apud* MESCHONNIC, H. *Poétique du Traduire*. Paris: Verdier, 1999, p. 226.

diferenças entre as duas culturas – pelo contrário, ela deve recriá-las. E o resultado é uma maior atenção às especificidades da escrita original, ou seja, prioriza-se o trabalho com os significantes no modo de significar.

Parece ser exatamente isso o que aconteceu com *L'Amant* no Brasil. Tendo como objetivo a introdução da obra no Brasil, sua primeira tradução orienta-se pelo quadro autobiográfico amplamente difundido por ocasião da publicação da obra de Duras. Assim, o texto produzido por Aulyde pauta-se pelo semântico e, conseqüentemente, não se preocupa em preservar as marcas da escrita durassiana. Os anos se passaram e vários estudos sobre o romance de Duras surgiram, com enfoque, sobretudo, na escrita, cuja peculiaridade está na predominância do significante sobre o significado. Foram notados e amplamente comentados e estudados o entrelaçamento entre o autobiográfico e o funcional, as oscilações temporais, os jogos de pronomes, as frases minimalistas, as repetições significativas, as perturbações na sintaxe, etc. Características que evidenciavam uma escrita vazada, descompleta.

Se na época em que foi lançado *L'Amant* era visto tão-somente como um romance autobiográfico em que Duras reescrevia acontecimentos de sua vida já amplamente contados em obras anteriores e acrescentava fatos inéditos, na época atual ele é visto também pelo ângulo da escrita. É natural, então, o surgimento de uma retradução que enfoque as particularidades dessa escrita. Nessa perspectiva, tanto a tradução-introdução de Aulyde quanto a retradução de Denise são produtos do meio. O objetivo imediato da tradução-introdução é restituir o conteúdo do romance – a história de um amor proibido entre uma adolescente pobre e branca e um homem mais velho, chinês e rico. A retradução se propõe a ir além do semântico e traduzir considerando a significância – a combinatória dos significantes que determina o modo de significar. Pode-se afirmar, então, que a tradução de Denise surge da necessidade de reduzir as falibilidades da tradução de Aulyde. Que fique claro que tal afirmativa não pretende desmerecer o texto desta última, do qual se valeu este

estudo para a análise realizada. A possibilidade de comparar os dois textos só veio enriquecer nossa percepção da escrita de Duras.

Em relação à teoria de Meschonnic que embasou não só nossos comentários, mas também as propostas de tradução que fizemos, é preciso deixar claro que em momento algum ela cerceou nossa liberdade. A nosso ver, a opção por uma teoria específica só traz benefícios ao tradutor, pois ela fornece justificativas para suas escolhas e evita que muitas incoerências tomem forma no corpo do texto. Dessa forma, adotar uma teoria, como a de Meschonnic, ao traduzir uma obra literária faz com que o tradutor se conscientize das implicações do processo pelo qual ele passa. A partir de então, a possibilidade de delinear o projeto de realização de sua tradução passa a existir.

A proposta de Meschonnic de uma tradução pela poética, com foco no ritmo e na prosódia, ou seja, de uma tradução que preserve a significância do original, significa tentar preservar ao máximo o jogo entre os significantes e o significado encontrado no original. Foi a partir de sua proposta que pudemos detectar as especificidades da escrita descompleta que permeia o romance. Foi com base em sua teoria que pudemos perceber e ouvir os silêncios se impondo sobre o significado imediato. Foi considerando o contínuo do texto que pudemos ultrapassar o nível semântico e perceber e restituir o movimento rítmico e prosódico das palavras na produção de sentido.

Ao término deste trabalho, constatamos o quanto enriqueceram-se nossa postura como tradutores e nossa abordagem de um texto literário contemporâneo. Tornamo-nos mais conscientes de nosso papel como verdadeiros produtores de textos. Percebemos também que conhecer a língua para a qual se traduz ou até mesmo ser escritor não é suficiente. Se o tradutor não for capaz de perceber que a escrita se faz com o corpo, daí sua pulsação, seu ritmo pulsional, sua respiração singular, ele não poderá sentir que a rítmica e a significância do texto são mais fortes do que o semântico e chegam mesmo a gerá-lo.

Como conclusão deste trabalho e como base de reflexão para outros que se farão (assim esperamos!), citamos as palavras de Henri Meschonnic em *Poétique du traduire*:

*Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écrire*¹²⁶.

¹²⁶ MESCHONNIC. *Op. cit.*, 1999, p. 459.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998.

AHLSTEDT, Eva. *Les états successifs de L'Amant. Observations faites à partir de deux manuscrits de Marguerite Duras*. Oslo, 2002. Disponível em: <http://www.duo.uio.no/roman/ART/Rf-16-02/fra/Ahlstrdt.pdf>. Acesso em: 27 de janeiro de 2007.

ARMEL, Aliette. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris: Le Castor astral, 1990.

_____. *Marguerite Duras*. Paris: Christian Pirot, 1998.

ARROJO, Rosemary. *Oficina da Tradução*. São Paulo: Ática, 1986.

ALAZET, Bernard; BLOT-LABARRÈRE, Christiane; HARVEY, Robert. (Dir.) *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

ALAZET, Bernard; BLOT-LABARRÈRE, Christiane. (Dir.). *Cahiers de l'Herne. Duras*. Paris: Ed. de l'Herne, n. 86, 2005.

BALLARD, Michel. *Oralité et Traduction*. Presses Universitaires d'Artois, 2001.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *O Rumor da Língua (Le bruissement de la langue)*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. (orig. de 1984).

BECHARA, Evanildo. *Lições de Português pela análise sintática*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1976.

_____. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 1999.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. v. 2.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BESSE, Caroline. *Marguerite Duras. "Souverainement banale". Pour une poétique de la transfiguration du banal*. Mémoire de Licence. Faculté de Lettres. Université de Fribourg, Suisse) 2006. Disponível em: http://www.memoireonline.com/.../m_marguerite-duras-souverainement-banale-poetique-transfiguration-du-banal0.html-98k . Acesso em: abril de 2008.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*. Paris: Seuil, 1992.

BORGOMANO, Madeleine. L'œuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres. In: DAMBRE, Marc; GOSSELIN-NOAT, Monique (Dir.) *L'Éclatement des genres au XXe siècle*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. p. 211-220.

BOTTMANN, Denise. *O Amante*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BROCHEUX, Pierre; HÉMERY, Daniel. *Indochine. La colonisation ambiguë 1858-1954*. Paris: Éditions de la Découverte, 2001.

CALLE-GRUBER, Mireille. Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras? In: *Littérature: communiquer, représenter*. Paris: Larousse, n. 63, p. 104 a 119, oct. 1986.

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

CHEREM, Lúcia Peixoto. *Um olhar estrangeiro sobre a obra de Clarice Lispector – Leitura e recepção da autora na França e no Canadá (Quebec)*. Tese (Doutorado em Letras) Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP, São Paulo, 2003.

DAHLET, Véronique. Pontuação, sentido e efeitos de sentido. In: *Estudos Lingüísticos XXVII*. Anais de Seminários do GEL. São José do Rio Preto. (SP): Unesp, 1998, p. 465-471.

_____. La ponctuation et les reprises de l'indicible. In: *Revista da Anpoll*, São Paulo: Humanitas, n. 6-7, p. 297-308, jan.-dez.,1999.

_____. Robert Pinget ou la ponctuation causeuse de la voix. In: LIEBER, Jean-Claude; RENOARD, Madeleine. (Dir.). *Le Chantier Robert Pinget*. Paris: Jean Michel Place, 2000. p. 59 a 71.

_____. *A pontuação: regularidades e variações*. Tese (Livre-Docência). Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP, São Paulo, 2004.

DAMBRE, Marc; GOSSELIN-NOAT, Monique. (Dir.) *L'Éclatement des genres au XXe siècle*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. p. 211-220.

DONEUX-DAUSSAINT, Isabelle. *Le Dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*. Doctorat en Sciences du langage. Université Lumière Lyon 2. France, 2001. Disponível em: <http://demeter.univ-lyon2.fr:8080/sdx/theses/lyon2/2001/doneux> . Acesso em: abril de 2008.

DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.

_____. *Le Square*. Paris: Gallimard, 1955.

_____. *Moderato cantabile*. Paris: Minuit, 1958.

_____. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.

_____. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Le Vice-Consul*. Paris: Gallimard, 1965.

_____. *Détruire, dit-elle*. Paris: Minuit, 1969.

_____. *L'Amour*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *L'Éden Cinéma*. Paris: Mercure de France, 1977.

_____. *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984.

_____. *La Vie matérielle*. P.O.L., 1987.

_____. *Emily L.* Paris: Minuit, 1987.

_____. *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

_____. *Le Monde extérieur*. Textes rassemblés et préfacés par BLOT-LABARRÈRE, Christiane. Paris : P.O.L., 1993

_____. *C'est tout*. Paris: P.O.L., 1993.

DURAS, Marguerite ; GAUTHIER, Xavière. *Les Parleuses*. Paris: Minuit, 1974.

DURAS, Marguerite ; PORTE, Michelle . *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.

FALEIROS, Álvaro. *O tipográfico e o topográfico na tradução poética : a visilegibilidade do poema Voyage de Guillaume Apollinaire*. Universidade de Brasília. Disponível em: <http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos15/alvaro.pdf> . Acesso em: 19 de março de 2008.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996. p. 142-147.

GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*. Paris: Seuil, 2004.

GOULET, Alain. La mort dans L'Amant. In: VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras. Rencontre de Cérisy-La Salle*. Paris: Écriture, 1993, p. 25-46.

KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

KUNTZ, Maria Cristina. *Uma trajetória da mulher: desejo infinito*. Tese (Doutorado em Literatura Francesa). Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP, São Paulo, 2005.

LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 2003.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MAINGUENEAU, D. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod, 2002.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.

_____. *La Rime et la Vie*. Paris: Verdier, 1989.

_____. *Politique du rythme et du sujet*. Paris: Verdier, 1995

MESCHONNIC, HENRI ; DESSONS, Gerard. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998.

_____. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

MOURA NEVES, Maria Helena de. *Gramática de Usos do Português*. São Paulo: Unesp, 1999.

MOUZAT, Alain. *Forma e sentido na tradução: a tradução de filmes por legendas*. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP, São Paulo, 1995.

NOGUEZ, Dominique. *Duras, Marguerite*. Paris: Flammarion, 2001.

POISSON-QUINTON, S ; MIMRAN, R ; MAHÉO-LE COADIC. *Grammaire expliquée du français*. Niveau Intermédiaire. Paris: CLÉ International / VUEF, 2002.

PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrataire. In: *Poétique*. Paris: Seuil, v. 14, p. 178-196, 1973.

_____. Introdução ao estudo do narratário. Tradução de Cláudia Maria Xatara e Wanda Aparecida Leonardo de Oliveira. In: *Glotta, Revista de Estudos Lingüísticos*, v. 16, p. 1-45, 1994-1995.

RICARDOU, J. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.

RODRIGUES, A. S. *O Amante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RIEGEL, Martin ; PELLAT, Jean-Christophe ; RIOUL, René. *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF, 1999.

RIFFATERRE, M. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.

ROBBE-GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963.

STEINER, G. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. (*After Babel: Aspect of Language and Translation*). Tradução de Lucienne Lotringer. Paris: Albin Michel, 1978.

TODOROV, T. *A Conquista da América. A questão do Outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Entrevistas concedidas por Marguerite Duras

Apostrophes. Prod. Antenne 2, émission de Bernard Pivot, réalisation de Jean Cazenave, diffusion le 28 septembre 1984. Disponível em: <http://wO.ina.fr/archivespour tous/index.php?vue=notice&from=fulltex&full=d%> . Acesso em 4 de junho de 2008.

Dicionários

FERREIRA, Aurélio B. De Holanda. *Novo Aurélio – O Dicionário da Língua Portuguesa – Século XXI* . 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

Le Petit Larousse 2003. Paris: Larousse, 2002.

Dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>.

Le Trésor da la Langue Française informatisé – AtiLF – Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/>