

LEITURAS DE UMA ESCRITURA: O AMANTE DE MARGUERITE DURAS

Todo tradutor tem consciência de que deve dispor de não poucos instrumentos e mecanismos na execução de seu trabalho, sobretudo quando enfrenta momentos de maior dificuldade. Isso porque a atividade de tradução o conduz a constantes escolhas e tomadas de decisão.

O texto literário é compreensivelmente aquele que apresenta maior número de dificuldades, visto que emprega uma linguagem simbólica. O aspecto formal tem nele, além disso, participação determinante na produção do texto. Ora, até que ponto poderia ele ser relegado a um segundo plano, no momento da tradução que é leitura e interpretação do texto?

Rosemary Arrojo relembra as sugestões de Roland Barthes sobre o fato de que “qualquer texto, por pertencer à linguagem, pode ser lido sem a ‘aprovação’ de seu autor, que pode apenas ‘visitar’ seu texto, como um ‘convidado’, e não como um pai soberano e controlador dos destinos de sua criação” (Arrojo, 1986, p. 40). A partir de uma perspectiva que dá primado à recepção, “o foco interpretativo é transferido do tex-

to, como receptáculo da intenção ‘original’ do autor, para o intérprete, o leitor, ou o tradutor”. Mas, lembra Arrojo, “isso não significa, absolutamente, que devemos ignorar ou desconsiderar o que sabemos a respeito de um autor e de seu universo quando lemos ou traduzimos um texto. Significa que, mesmo que tenhamos (sic) como único objetivo o resgate das intenções originais de um determinado autor, o que somente podemos atingir em nossa leitura ou tradução é expressar *nossa visão* desse autor e de suas intenções” (Arrojo, 1986, p. 41). Por outro lado, coloca ela ainda que “quanto mais bem informado for o leitor, quanto melhor conhecer sua comunidade cultural, quanto melhor conhecer a obra do poeta que pretende ler, quanto maior for a sua prática como leitor de poemas, melhor e mais bem-sucedida será sua leitura” (Arrojo, 1986, p. 77). É preciso sempre ter em mente que “aprender a ‘ler’ envolve [...] muita leitura, muita pesquisa, muita aquisição de informação e, acima de tudo, um espírito crítico aguçado, além de uma curiosidade persistente e difícil de ser satisfeita” (Arrojo, 1986, p. 77). Mas, “ao mesmo tempo em que aprende a ‘ler’, o tradutor/aprendiz deve também aprender a ‘escrever’, com o mesmo cuidado e com a mesma persistência daqueles que se preparam para ser escritores” (Arrojo, 1986, p. 77). Arrojo cita Octavio Paz para quem escrever e traduzir são operações “gêmeas”.

Fundamental, na nossa maneira de ver, é não esquecer ainda que “além de refletir a leitura que o tradutor elaborou a partir do ‘original’, todo texto traduzido será, para um público

que não tem acesso a esse ‘original’, texto de partida para a construção de outras leituras”. E “daí a grande responsabilidade do tradutor perante o texto (e o autor) que traduz e perante o público para quem traduz” (Arrojo, 1986, p. 77-8).

Ora, gostaríamos de colocar aqui algumas reflexões que nos foram suscitadas pela leitura da tradução brasileira de *L’Amant*, de Marguerite Duras, a qual permite, justamente, que se coloquem questões relativas à necessidade do conhecimento, por parte do tradutor, daquele “universo” de que fala Arrojo e que poderíamos situar, neste caso, no processo de escritura da autora.

A leitura de Marguerite Duras remete-nos quase imediatamente ao problema do estilo que nela se inicia pela frase simples e curta: a autora não subordina, coordena muito pouco, mas justapõe quase sempre. Como diz Dominique Noguez (1985, p. 26), “é a escritora da parataxe” já que nela cada oração, breve, “forma uma frase autônoma, quase um microcosmo”. Além disso, em Duras, a parataxe tem função temporal, pois em vez de dar uma idéia global, sintética, de um acontecimento mais ou menos longo - como faz o narrador de 3ª pessoa -, ela o decompõe na sua seqüência, momento a momento. Desse ponto de vista, a parataxe opõe-se inteiramente à elipse ou ao resumo, que são maneiras de ganhar tempo: em vez de reduzir a duração, ela tenta reproduzi-la. Isto é um dos sintomas da prática do cinema na escritura romanesca, o equivalente literário de um tipo

de seqüência cinematográfica, na qual o tempo do filme é igual ao tempo diegético.

Outro procedimento utilizado com o mesmo fim é o da repetição de palavras que têm por objetivo dilatar o tempo da leitura. Parataxe e repetição participam, assim, em Duras, de um mesmo modo de decomposição profunda da palavra. E, deve-se observar, da palavra oral, pois o texto de Duras vincula-se à ordem oral tanto quanto à escrita. Prova disso é sua tendência a passar do estilo direto ao indireto sem prevenir o leitor, o que também é marca de fluxo da consciência.

Voltando à repetição, percebemos logo que ela pode ganhar sentidos diversos, todos eles de cunho poético: tom encantatório, rima interior, refrão, assonâncias e derivações. Enfim, em Duras, tudo se passa como se a escritura, ao avançar, fosse uma conquista da concretude sobre a abstração, sobre a indiferença da abstração, a imprecisão, a generalidade.

Em Duras, ainda, as antonomásias e as perífrases são constantes, como se o nome fosse objeto de um tabu. Bem como as hipérboles que, com freqüência, se alternam com as enumerações ou se contradizem, criando oxímoros. Quanto ao emprego peculiar de tempos verbais, ele pode se explicar pela vontade que tem a autora de fazer com que as coisas se passem um pouco sob nossos olhos e outro em nossa imaginação cúmplice.

Se por um lado as descrições, as formas passivas, os artigos definidos em lugar dos possessivos a aproximam da es-

critura do Nouveau Roman, por outro lado, todos esses procedimentos aqui assinalados contribuem para fazer do estilo de Duras um dos mais peculiares da literatura contemporânea. Sem dúvida, pela grande poeticidade que apresentam.

Em Marguerite Duras, torna-se logo evidente que predomina o uso das orações breves, de preferência justapostas, cada uma delas compondo um microcosmo. Ela decompõe, por exemplo, os acontecimentos, momento a momento, lembrando as seqüências de um filme, pois Duras é também diretora de cinema. Em uma passagem do texto francês, encontramos:

Nous allons dans un de ces restaurants chinois étages, / ils occupent des immeubles entiers, / ils sont grands comme des grands magasins, des casernes, / ils sont ouverts sur la ville par des alcons, des terrasses. (Duras, 1984, p. 60)

Na tradução, no entanto, não acontece o registro desta seqüência, espécie de enumeração; ela desaparece inteiramente substituída pelo uso de uma relativa e de adjetivos: “Fomos a um daqueles restaurantes chineses / que ocupam um prédio inteiro, / enormes como uma loja de departamentos, um quartel, / abertos para a cidade com balcões e terraços” (Duras, 1987, p. 47).¹ Perde-se o efeito de fragmentação que causam as justaposições de Duras e tem-se, pelo contrário, uma seqüência descritiva que não provoca nenhum estranhamento.

¹ Os grifos das citações são nossos.

Outro exemplo ocorre em: “*C’est visible. Il est intimidé*” (Duras, 1984, p. 42), onde as orações absolutas, independentes tornam-se, na tradução, um único período composto por subordinação, também através da relativa: “Percebe-se que está intimidado” (Duras, 1987, p. 34).

A repetição é outro traço distintivo de seu estilo que é freqüentemente evitado pelo tradutor. Aliás, a repetição e a justaposição buscam provocar o mesmo efeito de decomposição da palavra, do discurso. Assim, lemos: “*pendant un an et demi nous parlerons de cette façon, nous ne parlerons jamais de nous*” (Duras, 1984, p. 62). Traduzido por: “durante um ano e meio falamos sempre assim, nunca de nós mesmos” (Duras, 1987, p. 49). Em outra passagem, encontramos: “*il dit enfin la vérité, qu’il n’a rien fait / et que son père lui a coupé les vivres, / qu’il lui a envoyé son billet de retour, / qu’il a été obligé de quitter la France*” (Duras, 1984, p. 63), onde temos quatro subordinadas relativas, e que foi traduzida por: “diz finalmente a verdade / que não estudava / e que o pai lhe cortou a mesada / e mandou uma passagem de volta, obrigando-o a deixar a França” (Duras, 1987, p. 50).

Ao fazer estes “ajustes”, o tradutor elimina o que se poderia considerar como a marca de oralidade existente na repetição das quatro relativas do período francês. Os especialistas falam da influência existente, desde as primeiras obras de Duras, da prática do teatro e do cinema em sua escritura romanesca.

A repetição parece significar ainda uma vontade de assegurar as coisas, aos poucos, como no exemplo seguinte: “*Ils ne le regardent pas non plus. Ils ne peuvent pas le regarder. Ils ne pourraient pas le faire*” (Duras, 1984, p. 64), trecho que, no entanto, foi traduzido: “Nem olham para seu rosto. Não podem. Não são capazes” (Duras, 1987, p. 50), onde não se coloca nenhuma repetição, apenas a justaposição de frases que parecem valer como explicativas.

É possível observar, assim, que o tradutor parece não atentar para a repetição, nem quando esta acontece dentro de um mesmo parágrafo e se faz por meio de uma construção não tão comum: “*C’est au cours de ce voyage que l’image se serait détachée, qu’elle aurait été enlevée à la somme*” (Duras, 1984, p. 16), traduzido por: “Durante essa viagem, a imagem poderia definir-se, destacar-se do conjunto” (Duras, 1987, p. 13). Mais no final do parágrafo, temos novamente: “*Elle n’a pas été détachée, enlevée à la somme*” (Duras, 1984, p. 17), cuja tradução é: “Não foi destacada, não foi registrada” (Duras, 1987, p. 13), na qual foi anulada a tentativa da autora de retomar a mesma expressão.

Nos textos de Marguerite Duras, o nome próprio, como já foi dito, parece ser objeto de um tabu, pois é frequentemente colocado fora de alcance, sobretudo em relação aos personagens principais. Em *L’Amant*, o título é já uma perífrase, retomada no texto ao lado de outras como “o homem elegante, aquele homem, o chinês de Cholen”. O leitor permanece na ignorância

do nome do amante da protagonista designada, ela própria, como “a moça da balsa”, “a menina com chapéu de feltro”, “a pequena prostituta branca”, “a moça branca”. Da mesma forma, referindo-se a sua família, a protagonista diz: “meu irmão mais velho” e “meu irmão mais novo”, meu irmãozinho”, “meu menino”, ou ainda “aquela mulher”, “minha mãe” - personagem que domina toda a narrativa -, cujo nome é registrado uma única vez, completo: Marie Legrand de Roubaix (Duras, 1984, p. 47).

O ato de nomear, em Duras, pode, então, tornar-se um ato de grande valor, altamente significativo, já que não ocorre por acaso. Chama por isso a atenção do leitor a insistência, ou seja, a repetição do nome *Hélène Lagonelle*, que aparece concentrado, sobretudo, em algumas páginas do romance. Neste trecho, o nome da companheira de quarto da protagonista é repetido mais de 30 vezes, enfatizado, com frequência, pelo pronome *elle* posposto, “*Hélène Lagonelle, elle [...]*”, que também é retomado e repetido em curtas frases justapostas: “*Elle est impudique, Hélène Lagonelle, elle ne se rend pas compte, elle se promène toute nue dans les dortoirs*” (Duras, 1984, p. 89). Algumas vezes, o nome *Hélène* aparece seguido apenas da inicial do sobrenome, isto é, *Hélène L.*, acentuando a repetição do som [El], também retomado de outras maneiras, como na frase: “*Elle ne sait pas qu’elle est très belle, Hélène L.*” (Duras, 1984, p. 90).

Ora, a tradução omite a reverberação do som [El], uma vez que o tradutor optou por não repetir o pronome “ela”:

“Elle a peur, elle se met à côté de vous, elle reste là à ne rien dire, souvent à pleurer” (Duras, 1984, p. 90) torna-se, na tradução: “Ela tem medo, posta-se ao lado de uma pessoa, fica ali sem dizer nada, quase sempre chorando” (Duras, 1987, p. 70) De fato, o pronome sujeito átono francês é dispensável em português, mas adquire no texto de Duras um sentido especial, funcionando como um eco do nome próprio *Hélène Lagonelle* ou *Hélène L.*, eco de um passado distante, recuperado e concretizado à força da repetição. O mesmo acontece com o pronome tônico correspondente que não é, então, utilizado apenas para dar ênfase ao sujeito: *“Hélène Lagonelle, elle, elle ne sait pas encore ce que je sais. Elle, elle a pourtant dix-sept ans”* (Duras, 1984, p. 91). Na tradução temos: “Quanto à Hélène Lagonelle, não sabe ainda o que eu sei. Ela tem, no entanto, dezessete anos” (Duras, 1987, p. 71). Da mesma forma, a frase já citada *“Elle ne sait pas qu’elle est très belle, Hélène L.”* (Duras, 1984, p. 90), é traduzida por: “Hélène L. não sabe que é linda” (Duras, 1987, p. 71). A insistência no pronome feminino *elle*, parece ainda remeter à intensa feminilidade de Hélène pois *“ce qu’il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu c’est le corps d’Hélène Lagonelle”* (Duras, 1984, p. 89), arredondado, suave, sublime, como o caracteriza a protagonista.

Em um texto como este, percebemos ser muito difícil ao tradutor preservar os procedimentos estilísticos utilizados pela autora francesa. No entanto, dentro dos recursos disponíveis na

língua portuguesa, parece-nos que o tradutor tentou, de maneiras diversas, compensar a ausência da repetição do som [EI] e resgatar parcialmente o significado dessa reverberação que tenta reproduzir o eco do passado ressoando na memória.

Vemos, assim, que as repetições são altamente significativas em Duras, já que essas seqüências de sons - no caso, assonância e aliteração - nunca são desprovidas de sentido; ao contrário, contribuem para criá-lo, como ocorre em toda escritura poética.

No romance, vê-se o fluir constante da memória, da imaginação, sobretudo através dos tempos verbais empregados: *Nous allons dans un de ces restaurants chinois à étages, ils occupent des immeubles entiers, ils sont grands comme des grands magasins, des casernes [...]. Personne ne parle dans ces restaurants [...]* (Duras, 1984, p. 60). O presente, aqui, permite-lhe construir a ficção como se ela se desenrolasse, se construísse diante de seus olhos, a partir de uma focalização de fora. Isto também se perde na tradução: “Fomos a um daqueles restaurantes chineses que ocupam um prédio inteiro [...]” (Duras, 1987, p. 47). Em outra passagem, temos: *“Il dit que parler d’argent l’ennuie, mais que si j’y tiens il veut bien me dire ce qu’il sait de la fortune de son père”* (Duras, 1984, p. 66). Na tradução, temos: “Diz que não gosta de falar de dinheiro, mas já que eu fazia questão, ia explicar o que sabia da fortuna de seu pai” (Duras, 1987, p. 48). Conclui-se que o tradutor

traduz mais ou menos aleatoriamente os tempos verbais, ignorando a função do presente, por exemplo, e usando em seu lugar os tempos convencionais da narrativa: perfeito e imperfeito.

É pelo mesmo motivo - fazer a história criar-se, aparecer diante de si, em um misto de memória e imaginação - que o futuro é empregado. Temos, então:

Pendant tout le temps de notre histoire, pendant un an et demi nous parlerons de cette façon, nous ne parlerons jamais de nous. Dès les premiers jours, nous savons qu'un avenir commun n'est pas envisageable, alors nous ne parlerons jamais de l'avenir, nous tiendrons des propos journalistiques, et a contrario, et d'égale teneur. (Duras, 1984, p. 62)

Isto se perde também na tradução, quando temos novamente o emprego do imperfeito:

Durante todo o tempo da nossa história, durante um ano e meio falamos sempre assim, nunca de nós mesmos. Nos primeiros dias já sabíamos que uma vida em comum não era possível, por isso não falávamos nunca sobre o futuro, escolhíamos assuntos como os jornalísticos, e discutíamos ambos os lados da questão”. (Duras, 1987, p. 49)

O fluxo da memória se manifesta também no emprego alternado dos discursos direto e indireto sem prevenir o leitor, ou seja, sem deixar nenhuma marca discursiva ou gráfica que pudesse indicar tal passagem. A tradução brasileira de *L'Amant* nem sempre respeita essa mudança abrupta de voz discursiva, privilegiando o discurso do narrador que acaba absorvendo o dos personagens. Conseqüentemente, enquanto no original temos duas vozes que se misturam, alternando-se na seqüência discursiva, a tradução apresenta um discurso monológico, centrado no narrador em terceira pessoa. Assim, o trecho "*Elle lui dit qu'elle ne fume pas, non merci*" (Duras, 1984, p. 43) foi traduzido por: "Ela diz que não fuma, agradece" (Duras, 1987, p. 34). Ou então: "*Si tôt le matin, une jeune fille belle comme elle l'est, vous ne vous rendez pas compte, c'est très inattendu, une jeune fille blanche dans un car indigène*" (Duras, 1984, p. 43), que apresenta a seguinte tradução: "De manhã tão cedo, uma moça tão bonita, de uma beleza inconcebível, era realmente inesperado, uma moça branca num ônibus de nativos" (Duras, 1987, p. 34).

Há casos em que a passagem de uma forma discursiva para outra é respeitada na tradução; no entanto, a presença do discurso direto vem marcada por um sinal de pontuação, o duplo travessão. Dessa forma, o trecho "*Ah, là, là, de la Coupole, de la Rotonde, moi la Rotonde je préfère, des boîtes de nuits*" (Duras, 1984, p. 45) passou a: "Oh, do Coupole, do Rotonde - prefiro o Rotonde - das casas noturnas" (Duras, 1987, p. 36).

Essa introdução de um elemento de natureza visual que corresponde a uma pausa forte na seqüência discursiva, interrompe a continuidade do fluxo de consciência, outra característica marcante da literatura de Duras.

O que se poderia concluir após a análise desses exemplos? Ora, apesar de a essência do romance, ou seja, de seu fio discursivo ter sido mantido, o **estilo** de Duras foi seriamente modificado na tradução. Ao ignorar as repetições e o discurso direto e ao mudar tempos verbais, marcas da escritura durassiana, seu estilo se perde, é diluído por uma narrativa linear, sem seus recursos originais. Dessa forma, o leitor brasileiro não terá acesso a certos aspectos importantes do universo durassiano. Daí a necessidade da leitura e do conhecimento do autor, por parte do tradutor, como bem lembrou Arrojo, para que, diríamos nós, sob o nome desse mesmo autor, não fosse oferecida ao leitor uma obra que conserve muito pouco daqueles traços que, justamente, o distinguem enquanto escritor.

Adalberto Luiz Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Guacira Marcondes Machado
Silvana Vieira da Silva Amorim

FCL – UNESP – Araraquara

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROJO, R. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986.
- DURAS, M. *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984.
- DURAS, M. *O Amante*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues.
São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- NOGUEZ, N. “La gloire des mots”. In *Marguerite Duras – L'Arc*,
n. 98, 1985.