

## MARGUERITE DURAS: ALGUNS PROBLEMAS DE TRADUÇÃO

**Maria Cristina Vianna Kuntz** (ORCID 0000-0001-5528-7246)  
*Universidade de São Paulo (Brasil)*

Marguerite Duras, uma das grandes escritoras da Literatura Francesa da segunda metade do século XX, apresenta uma obra complexa. Após o sucesso imenso de *O Amante* (1984), romance pelo qual recebeu o prêmio Goncourt, Duras chega ao grande público brasileiro com traduções quase concomitantes às publicações originais.

A obra durassiana caracteriza-se por um despojamento da escrita: vocabulário simples, muitas vezes coloquial, abundância de diálogos, frases curtas. Entretanto a aparente facilidade da sintaxe e do "parentesco da língua" esconde uma linguagem complexa que encerra todo o intrincado mundo interior da autora. Vê-se que a maioria das traduções para o português coloca a obra de Duras "a serviço do leitor", seguindo uma via de "literalidade" que, muitas vezes, não chega a contemplar uma "linguagem mais elevada" em que se possa ouvir "o eco do original ressuscitado" conforme propõe Benjamin (BENJAMIN 2008: 25-49).

Em seu *Versões homéricas*, Borges declara que "nenhum problema é tão consubstancial com as letras e com seu modesto mistério como o que propõe a tradução" (BORGES 1985: 71). No mesmo ensaio, o autor incita-nos a uma liberdade de tradução criadora, transparente, capaz de conduzir até a uma expressão nova que enriqueça a língua de chegada; por outro lado, reconhece que em certas obras (como *D. Quixote*), existem expressões, termos, frases imutáveis e insubstituíveis (Ib., 72).

Considerando os comentários de Duras sobre a espontaneidade de sua escritura, que ela chama de fenômeno "desconhecido", algo que "chega no voo do vento" (DURAS 1993: 52), diríamos que, se por um lado nossa proposta se afasta da tradução literal, a poeticidade da escrita de Duras está a exigir uma reflexão pro-



funda por parte do tradutor a fim de preservar em sua "recriação", além da leveza e harmonia melódicas da linguagem de saída, a importância do significado.

Para Haroldo de Campos, a tradução "transcriadora" considera um exame total do texto: não se contenta apenas com a "imagem do significado", mas também, acende a "imagem do seu significante", da sua "forma significante" (DE CAMPOS 2010a: 35, *apud* GERONIMO 2017: 4).

Após a reflexão, veremos que, além do conhecimento das Línguas de saída e de chegada, faz-se necessário ao tradutor o profundo conhecimento do autor, assim como da natureza da obra (BENJAMIN 2008), já que, também para Haroldo de Campos: "a tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematidade é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido" (DE CAMPOS 2010a: 43, *apud* GERONIMO 2017: 3).

### A obra de Duras

Marguerite Duras publica seu primeiro romance em 1943 -*Les impudents*- e mais alguns títulos na década de 1950. Com o romance *Moderato Cantabile* (1959), a autora envereda por caminhos menos convencionais e dá início a uma escrita mais hermética e mais silente. A musicalidade das palavras confere um segundo sentido às frases e todas as minúcias passam a ser significativas. Dir-se-ia que o sentido ultrapassa as palavras.

Na década seguinte, os romances do ciclo da Índia -*Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*, *L'Amour* e *Détruire, dit-elle*- tornam-se mais e mais fragmentados e os "brancos" invadem os textos com sua carga significativa.

A própria autora reconhece a dificuldade de seus textos, para serem escritos, para serem lidos. Declara que o sentido não constitui uma preocupação, mas "vem depois", depreende-se das palavras mais que da sintaxe (DURAS, GAUTHIER 1974: 11).



Considerando-se que sua escrita emerge de um espaço profundo, de uma “sombra interior” (Ib.: 50), é preciso tentar atingir esse espaço “subterrâneo” a fim de aproximar-se de sua palavra para então traduzi-la para outra língua.

Neste trabalho, mostraremos alguns dos problemas de tradução em *Moderato Cantabile*, publicado em 1958, em *Le Ravissement de Lol V. Stein* de 1965 e em *Le Vice-Consul* de 1966. Para tanto, exemplificaremos algumas ocorrências nas traduções de Vera Adami para *Moderato Cantabile* (1985); de Fernando Py para *Le Vice-Consul* (de 1982) e de *Le Ravissement de Lol V. Stein* feita por Ana Maria Falcão em 1986.

### ***Moderato Cantabile***

Em *Moderato Cantabile*, os diálogos curtos, muitas vezes monossilábicos parecem não oferecer nenhuma dificuldade à tradução. Contudo, entremeiam-se passagens densas e poéticas nas quais o tradutor terá que fazer escolhas fundamentais. Logo no primeiro capítulo, após um diálogo entre a mãe-protagonista e a professora de piano, segue-se um parágrafo que anuncia a temática do romance -o amor maternal e a morte da mulher:

*Anne Desbaredes baissa la tête, ses yeux se fermèrent dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin. En bas, quelques cris, des appels, maintenant raisonnables, indiquèrent la consommation d'un événement inconnu* (DURAS 1959: 16).

Anne Desbaredes abaixou a cabeça, seus olhos fecharam-se no sorriso doloroso de um parto infinito. Embaixo, alguns gritos, chamados, agora inteligíveis, indicaram a consumação de um fato desconhecido (DURAS 1985: 21).

Neste trecho, a subjetividade do “sorriso doloroso” liga-se ao assassinato da mulher e seu grito, e este trará à lembrança da protagonista o momento de seu parto. Assim, observamos que a tradutora, Vera Adami, resguardou a “*poiésis*” da escrita de Duras.



Entretanto, em outros momentos, registramos que as repetições, tão características do estilo da autora, não foram igualmente respeitadas. O advérbio “*autrement*” aparece sete vezes neste romance; seus diferentes sentidos parecem somar-se, encaminhando-se rumo a uma abrangência maior. Embora nem sempre apresentem o mesmo valor semântico, acreditamos que a repetição por parte da autora tenha sido proposital e significativa, e portanto, deveria ter sido conservada, na medida do possível.

Na tradução de 1985, acima mencionada, observam-se soluções diversas, semanticamente corretas, porém, a meu ver, a importante e insistente repetição desse advérbio perde-se totalmente.

Já no segundo capítulo, quando Anne começa a investigar as causas do crime, ela procura entender as origens desse relacionamento louco:

*A le voir faire avec elle, dit-elle doucement, comme si vivante ou morte, ça ne lui importait plus désormais vous croyez qu'il est possible d'en arriver... là... autrement que... par désespoir?* (DURAS 1959: 29; grifo nosso).

\_ Ao ver o que ele fez com ela - falou Anne devagar - como se viva ou morta, isso não tivesse mais importância, você acredita que é possível chegar a isso... **a não ser**... por desespero? (DURAS 1985: 37; grifo nosso).

Com outro sentido, o mesmo advérbio permite entrever o desenrolar do relacionamento dos dois:

\_ *Puis le temps est venu où il crut qu'il ne pourrait plus la toucher autrement...* (DURAS 1959: 88).

\_ Depois veio a época em que ele achou que não poderia tocá-la **a não ser** para... (DURAS 1985: 129)

\_ Depois veio a época em que ele achou que não poderia tocá-la de **outra maneira**... (nossa sugestão).

Mais adiante:



*\_On ne peut pas éviter les heures fixes, comment faire **autrement**? Je pourrais vous dire que je suis déjà en retard sur l'heure du dîner si je compte tout le chemin que je dois à faire. Et aussi j'oubliais, que ce soir il y a une réception à laquelle je suis tenue d'être présente.*

*\_ Vous savez que vous ne pourrez faire **autrement** que d'y arriver en retard, vous le savez?*

*\_ Je ne pourrai pas faire **autrement** (DURAS 1959: 89).*

\_Se não é possível evitar os horários fixos, **o que fazer então?** Eu poderia dizer que já estou atrasada para a hora do jantar, se contar com o caminho que preciso percorrer. E, além do mais, estava esquecendo, esta noite há uma recepção naquela casa à qual sou obrigada a estar presente.

\_ Você sabe que não poderia **deixar** de chegar atrasada, não é?

\_ Eu não poderia **evitá-lo**, eu sei (DURAS 1985: 121).

Assim, neste trecho, embora o sentido da frase seja contemplado, fica patente a perda da repetição daquele advérbio que se seguiu três vezes. Nossa sugestão seria:

*\_Não se pode evitar os horários fixos, como fazer **de outra maneira**? Eu poderia dizer que já estou atrasada para a hora do jantar, se contar com o caminho que preciso percorrer. E, além do mais, estava esquecendo, esta noite há uma recepção naquela casa à qual sou obrigada a estar presente.*

*\_ Você sabe que não poderia **senão** chegar atrasada, não é?*

*\_ Eu não poderia **senão** chegar atrasada, eu sei.*

No final do romance, “*autrement*” apresenta-se com o mesmo sentido, porém, modificado por um advérbio de intensidade; emprenha-se, pois, de um significado mais radical a fim de indicar a impossibilidade de prosseguir a relação sem que se satisfaça o desejo sexual:

*[...] Leurs mains étaient si froides qu'elles se touchèrent illusoirement dans l'intention seulement, afin que se fût fait, dans la*



*seule intention que ce le fût, plus **autrement**, ce n'était plus possible* (DURAS 1959: 118).

[...] Suas mãos estavam tão frias que se tocaram apenas na intenção, ilusoriamente, para que isso fosse feito, apenas na intenção de fazê-lo, **não mais**, mais não era possível (DURAS 1985: 163).

Nossa sugestão:

[...] Suas mãos estavam tão frias que se tocaram apenas na intenção, quase ilusória, para que isso fosse feito, apenas na intenção de fazê-lo, **de outra maneira** não seria possível.

Já no final do romance, Chauvin, o amante, retoma as palavras de Anne e parece mostrar-lhe outra possibilidade:

*\_ Elle ne parlera plus jamais, dit-elle.  
\_ Mais si. Un jour, un beau matin, tout à coup, elle rencontrera quelqu'un qu'elle reconnaîtra, elle ne pourra pas faire **autrement** que dire bonjour. Ou bien elle entendra chanter un enfant, il fera beau, elle dira il fait beau. Ça recommencera* (DURAS 1959: 120).

*\_ Ela não falará nunca mais- disse então.  
\_ É claro que sim. Um dia, de manhã, de repente, ela encontrará alguém que vai reconhecer, e não **poderá deixar** de vir dar bom-dia. Ou então ouvirá uma criança cantar, o dia estará bonito, e dirá, o dia está bonito. Vai recomeçar* (DURAS, 1985: 165).

Nossa sugestão:

*\_ É claro que sim. Um dia, de manhã, de repente, ela encontrará alguém que vai reconhecer, e não poderá **senão** dizer bom-dia. Ou então ouvirá uma criança cantar, o dia estará bonito, e dirá, o dia está bonito. Vai recomeçar.*

Vimos, pois, que em favor da língua de chegada, houve uma adaptação na tradução, mas perdeu-se a ênfase da busca de mu-

dança por parte da protagonista. É o *vivre autrement / faire autrement* que, desde o início, leva Anne a procurar uma saída para o tédio conjugal. É a repetição desse advérbio ao longo de todo o romance que permite ao leitor desvendar uma somatória de significados que reunirá, nessa última cena, o “desespero” mortal do início do romance à impossibilidade da relação. Assim, a violência da mulher assassinada no bar, na primeira cena do romance, contrapõe-se ao tédio do casamento de Anne; cada uma à sua maneira, procura uma mudança: “*vivre autrement*”. Portanto, ante a esse desfecho fatal, um desejo mais forte impulsiona essa mulher insatisfeita à busca da felicidade. Contudo o relacionamento impossível entre Anne e Chauvin leva-os à impossibilidade de “*faire autrement*” - “*fazer de outra maneira*”. Por isso é este advérbio que nos conduz ao significado do romance: imaginar a única vivência possível para a relação, isto é, vivê-la “*autrement*”, na morte, como o outro casal.

Já por ocasião da publicação desse romance, a crítica reconhece a força da palavra de Duras:

*L'extraordinaire acuité de l'oreille et du regard, l'extraordinaire discrétion de l'écriture vont de pair chez Marguerite Duras avec une intensité presque diabolique, qu'il s'agisse de la présence des êtres ou de celle des choses. Elle dit en ne disant pas. Elle impose en érudant. Elle forme une espèce de creux où ce qu'elle ne décrit ni ne nomme s'engouffre irrésistiblement, s'établit, éclate avec évidence* (AURY, *apud* DURAS 1959: 135).<sup>1</sup>

Sabe-se que esse romance marca a grande mudança na escrita durassiana: a importância de cada palavra e daquilo que a

---

<sup>1</sup> "A extraordinária agudeza do ouvido e do olhar, a extraordinária discrição da escrita vão juntas em Marguerite Duras com uma intensidade quase diabólica, quer se trate da presença de seres ou de coisas. Ela diz não dizendo. Ela impõe disfarçando. Ela forma uma espécie de oco onde o que ela não descreve nem nomeia se engolfa irresistivelmente, se estabelece, brilha com evidência." (AURY, *apud* DURAS 1959: 135) (tradução nossa).



autora diz, não dizendo, isto é, apenas sugerindo sutilmente. Por outro lado, o peso da palavra que percorre todo o romance como um fio condutor constrói e desvenda a "significância" (BARTHES 1973: 101).<sup>2</sup>

### *Le Vice-Consul*

Em *Le Vice-Consul*, também as repetições serão fundamentais, bem como os silêncios do narrador.

Em seu estudo sobre *Le Vice-Consul* e *Le Ravissement* de Lol V. Stein, Robert Ricatte chama a atenção para essas características do estilo de Duras: “Les répons, les répliques créent une circularité obsédante qui saute aux yeux, pris de dérision qui encadre l’objet dramatique du roman” (RICATTE 1996: 8).<sup>3</sup>

As repetições seriam, pois, uma forma de insistir sobre a importância de alguma assertiva ou signo. As palavras ou as expressões ecoam como um pano de fundo, de base, para o significado do romance. Como em *Moderato Cantabile*, algumas dessas repetições estabelecem um fio condutor para a compreensão da história.

Já na primeira página de *Le Vice-Consul* observam-se repetições de signos e de expressões que se revelarão fundamentais para a construção de sentido do romance.

*Elle marche, écrit Peter Morgan.*

*Comment ne pas revenir? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu’on connaît, diriger ses pas vers le point de l’horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécage que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi.*

---

<sup>2</sup> “[...] signifiante au sens que Julia Kristeva a donné à ce mot comme lieu de jouissance [...]”.

<sup>3</sup> “As respostas, as réplicas criam uma circularidade obsedante que salta aos olhos, tomados de desrazão que enquadra o objeto dramático do romance”.





*Elle le fait. Elle marche pendant des jours, suit les talus, les quitte, traverse l'eau, marche droit, tourne vers d'autres marécages plus loin, les traverse, les quitte pour d'autres encore.*

*C'est encore la plaine du Tonlé-Sap, elle reconnaît encore.*

*Il faut apprendre que le **point de l'horizon** qui vous porterait à le rejoindre n'est sans doute **pas le plus hostile**, même si on le juge ainsi, mais que c'est le **point** qu'on ne penserait à juger du tout qui l'est (DURAS 1966: 9).*

*Tête baissé, elle rejoint le **point le plus hostile de l'horizon, tête baissé**: elle reconnaît les coquillages dans la vase, ce sont ceux de Tonlé-Sap (DURAS 1966: 10 ; grifo nosso).*

Ela caminha, escreve Peter Morgan.

Como não voltar? É preciso perder-se. Não sei. Vais saber. Gostaria de uma indicação para me perder. É preciso não ter segunda intenção, dispor-se a não mais reconhecer coisa alguma do que se conhece, dirigir seus passos até **o ponto mais hostil do horizonte**, uma espécie de extensão imensa de **pântanos que mil escarpas cortam** em todos os sentidos não se sabe por quê.

Ela prossegue. Caminha durante o dia, segue as escarpas, deixa-as, atravessa a água, anda em linha reta, volta-se na direção de **outros pântanos** mais distantes, atravessa-os, deixa-os por outros além.

É ainda a planície de Tonlé-Sap, reconhece-a de novo.

É preciso saber que **o ponto do horizonte** que a levaria a encontrá-lo não é de maneira nenhuma, **o mais hostil**, mesmo se assim o julgam, mas aquele que absolutamente não pensaria em julgar dessa forma.

**Cabeça baixa**, ela atinge **o ponto mais hostil do horizonte, cabeça baixa**: reconhece os mariscos no lodo: são os de Tonlé-Sap (DURAS 1982: 7).

O tradutor, Fernando Py, respeitou a repetição nesta primeira página, exceto no quinto parágrafo onde substituiu o segundo “ponto” pelo pronome “aquele”, conferindo um estilo mais claro e elegante ao período, o que, em nosso ponto de vista, absolutamente a autora não pretendeu.



Dir-se-ia que o último parágrafo dessa primeira página, propositadamente, confunde o leitor por sua sintaxe complicada, intrincada; por isso, minha proposta de tradução seria:

É preciso aprender que o **ponto do horizonte** que a levaria a encontrá-lo não é, de maneira alguma, **o mais hostil**, mesmo se assim o julgam, mas **que é o ponto que não se imaginaria, de tanto que ele é.**

Parece-nos que o narrador deixa a frase em suspenso com a clara intenção de indicar a ingenuidade e ignorância da protagonista, bem como anunciar o inóspito caminho que ela percorrerá. Assim, repetindo-se três vezes, "o ponto mais hostil" marcará o horizonte da protagonista que, por ora "suspenso", se estenderá por todo o romance.

A essa caminhada, sempre indicada pelo verbo “*marcher*” (caminhar), acrescentam-se o sono e a fome da protagonista. A fraqueza a faz dormir e a repetição prenuncia o sono definitivo, a morte.

A frase inaugural do romance é a própria história da moça. A repetição do verbo indica a extensão do périplo da mendiga: “*Elle marche, elle marche*” (DURAS 1966: 10). Seu passo desorientado, vacilante fará ressoar no texto o peso de sua tragédia.

Trata-se da história de uma caminhada, um percurso, um longo percurso de descoberta, ou melhor, de aprendizagem. Por isso, ao invés de “Vais saber”, eu diria literalmente: “Você aprenderá”. Porque *Le Vice-Consul* é um “romance de aprendizagem”, embora se encontre aí mais um paradoxo durassiano uma vez que o romance encerra uma “desaprendizagem”, isto é, uma aprendizagem de “perdição”: a protagonista deverá “não mais reconhecer coisa alguma do que ela conhece” (DURAS 1982: 7). A palavra de ordem de sua mãe é clara: “*il faut se perdre*” (DURAS 1966: 9): “é preciso perder-se”.

A repetição desse sintagma “o ponto mais hostil” e essa “*tour de force*” no final da primeira página revelam ao leitor a



importância da miragem que a protagonista perseguirá a despeito de todos os obstáculos. Estes são simbolizados pelas escarpas (*talus*) e pântanos, tortuosos e inóspitos caminhos, os percalços encontrados por qualquer ser humano, uns mais outros menos.

Assim, esse “ponto do horizonte” norteará todo o romance uma vez que, tanto Anne-Marie, protagonista da narrativa principal, como o Vice-Cônsul, personagem-título do romance, estarão constantemente em busca desse mesmo “ponto do horizonte”. Aliás este parágrafo é repetido *ipsis litteris* ao final do romance na descrição do caminho percorrido por Anne-Marie e seus amigos: “*Immense étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens*” (DURAS 1966: 175). O adjetivo “hostil” do início do romance anuncia as adversidades –materiais e espirituais– que todos encontrarão, cada um em seu percurso.

Portanto, essas repetições indicam o tema do romance: um universo sem saída, um horizonte sempre adverso aos desejos e realizações humanas.

Vimos, pois, alguns aspectos de dois romances de Marguerite Duras. Em ambos verificamos que, às vezes, a solução estilística mais elegante nem sempre é a mais adequada porque se arrisca o tradutor a subtrair a ambivalência de seu vocabulário ou até a simplificar a mundivisão da autora. Lembrando que Borges ao recomendar a “liberdade” ao tradutor, valoriza sobretudo a ambiguidade na literatura (BORGES 1957: 71).

### ***Le Ravissement de Lol V. Stein***

*Le Ravissement de Lol V. Stein*, publicado em 1964, é um dos romances mais complexos da autora. Lacan alerta-nos em sua “Homenagem a Marguerite Duras pelo *Arrebatamento de Lol V. Stein*” que a palavra *ravissement* “cria um enigma” (LACAN 1986: 123). O título do romance em Francês oferece uma riqueza polissêmica que corresponde à própria intriga, mas que se vê limitada na tradução portuguesa: *Arrebatamento* e na brasileira, *Deslumbramento*.



Em Francês conforme o Dicionário *Le Nouveau Petit Robert*, (1)- *ravir une personne* - é raptá-la à força ou por ardil; (2)- arrancar uma pessoa da afeição de seus amigos, de seus pais (por exemplo pela morte); (3)- *ravir l'honneur à une femme* - seduzir uma mulher; (4)- *ravir quelqu'un* - despertar em alguém um vivo sentimento de admiração, de encantamento; (5)- *être ravi de* - experimentar um grande prazer; uma imensa alegria; transportado ao céu, êxtase (6)- *ravissement* - rapto, encantamento, deslumbramento, arrebatamento; (7)- *ravissant* (adjetivo) - *séduisant, joli, charmant* - sedutor, encantador.

O título já anuncia, pois, uma história de sedução. Sedução tripla: o noivo de Lol é seduzido, “raptado” (*ravi*) por uma mulher no baile; Lol seduz o amante de Tatiana que, por sua vez, corresponde a essa sedução. No baile, Lol fica extasiada (*ravie*), paralisada ante o abandono infligido por seu noivo que lhe é, pois, “arrancado” (*ravi*) por outra mulher.

No campo de centeio, ao contemplar ou imaginar a cena amorosa dos dois amantes, Lol tem um momento de exaltação, de deslumbramento -*ravissement*. Posteriormente, em sua noite de amor, no trem e no hotel, com Jacques Hold, ela também atinge finalmente o êxtase, o grande prazer, seu encantamento (*ravissement*).

Assim, a autora parece explorar todos os significados semânticos da palavra “*ravissement*”, mas, como diz o mesmo Lacan: “a arrebatadora é Marguerite e nós os arrebatados” (Ib.: 123).

Neste romance, a escrita durassiana propõe ao leitor um enigma que corresponde ao mistério da protagonista. Destacam-se, além das repetições de cenas, de palavras e de expressões, construções hipotáticas, fragmentadas, que muitas vezes dificultam o entendimento e por isso mesmo a tradução.

Desde o início do romance, apresenta-se a frágil personalidade de Lol:

[...] *il manquait quelque chose à Lol pour être - elle dit : là* (DURAS 1964: 12).



*[...] que c'était peut-être en effet le coeur de Lol V. Stein qui n'était pas - elle dit : là.* (Ib.: 13)

*En quelque point qu'elle s'y trouve Lol y est comme une première fois. De la distance invariable du souvenir elle ne dispose plus : elle est là.* (Ib.: 43)

No colégio, diz ela, e não era a única a pensar dessa maneira, já faltava algo a Lol para estar **\_ela diz: presente** (DURAS 1986: 8).

Tatiana tenderia a acreditar que na verdade era, talvez, o coração de Lol V. Stein que não estava **\_ela diz: presente\_** provavelmente ele viria, mas ela não o havia conhecido (Ib.: 8).

Em qualquer ponto que se encontre, Lol está como se fosse a primeira vez. Da distância invariável da lembrança não dispõe mais: **está presente** (Ib.: 31).

Observa-se, pois, que a tradução prejudicou a fragmentação, o ritmo e ainda, a palavra “presente” parece anular completamente o sentido de distância *-ailleurs-* que era o lugar preferido de Lol, como se lê, logo em seguida:

*Je crois qu'elle devait trouver là dans la monotonie de la pluie, **cet ailleurs**, uniforme, fade et sublime, plus adorable à son âme qu'aucun autre moment de sa vie présente, **cet ailleurs** qu'elle cherchait depuis son retour à S. Thala* (DURAS 1964: 44).

Acredito que devia encontrar aí, na monotonia da chuva, **aquele lugar** distante, uniforme, insípido e sublime, mais adorável à sua alma do que nenhum outro momento de sua vida presente, **aquele lugar** que procurava desde seu retorno a S. Thala (DURAS 1986: 32).

Assim, vemos que a repetição de palavras confere um ritmo à frase e imprime um eco à narrativa que ressoará para o leitor, contribuindo para a compreensão dessa estranha personalidade. Campos destaca a importância dos elementos fônicos em uma



tradução, mesmo em detrimento do valor semântico, exatamente com o intuito de "recriar" a obra original (DE CAMPOS, *apud* GERONIMO 2017: 4). Neste caso, parece-nos que a aliteração reforça justamente a "ausência" e não a "presença" de Lol: /Lol-lá/; Lol é a "*dormeuse debout*" (p.33), aquela que está apenas de corpo presente, mas seu pensamento, sua alma está "*ailleurs*", "*là*", naquela noite, naquele baile...

*Le bal tremblait au loin, ancien, seule épave d'un océan maintenant tranquille, dans la pluie, à S. Thala. Tatiana, plus tard, quand je lui ai dit, a partagé mon avis* (DURAS 1964: 45).

O baile tremia ao longe, velho, único destroço de um oceano agora tranquilo, na chuva, em S. Thala. Tatiana, mais tarde, quando lhe disse isso, compartilhou minha opinião (DURAS 1986: 33).

Outro problema com que se depara o tradutor são alguns trechos que, destacando-se por uma hipotaxe exagerada ou até por uma sintaxe retorcida, fruto da escrita espontânea da autora (DURAS 1987: 153), propositadamente confundem o leitor, como por exemplo estas observações do narrador em relação à protagonista:

*Pensées naissantes et renaissantes, quotidiennes, toujours les mêmes qui viennent dans la bouscoulade, prennent vie et respirent dans un univers disponibles aux confins vides et dont une, une seule, arrive avec le temps, à la fin, à se lire et à se voir un peu mieux que les autres, à presser Lol un peu plus que les autres de la retenir enfin* (DURAS 1964: 45).

Pensamentos nascentes e renascentes, cotidianos, sempre os mesmos, que vêm em enxurradas, ganham vida e respiram em um universo disponível de confins vazios, sendo que um, apenas um, chega com o tempo, no fim, a ser lido e visto um pouco melhor que os outros, a instar Lol um pouco mais que os outros a retê-lo enfim (DURAS 1986: 33).



É, pois, “*dans la bouscoulade*”, falando de roldão, de forma abrupta, que o leitor reconhece a clara intrusão da autora na narrativa a fim de criticar a hipocrisia do casamento tradicional:

*Ainsi Lol fut mariée sans avoir voulu, de la façon qui lui convenait, sans passer par la sauvagerie d'un choix, sans avoir à plagier le crime qu'aurait été, aux yeux de quelques uns le remplacement par un être unique du partant de T. Beach et surtout sans avoir trahi l'abandon exemplaire dans lequel il l'avait laissé* (DURAS 1964: 31).

Assim, Lol casou-se sem querer, da maneira que lhe convinha, sem passar pela selvageria de uma escolha, sem ter de plagiar o crime que teria sido, aos olhos de alguns, a substituição daquele que partiu de T. Beach por um ser único e principalmente sem ter traído o abandono exemplar em que ele a tinha deixado (DURAS, 1986: 22).

Nesses casos, o tradutor deve respeitar essa ordem/ desordem como bem observou a tradutora, a fim de preservar a intenção da autora. Em nossa opinião, qualquer mudança poderia comprometer a interpretação do texto. Por isso mesmo, lembrá-riamos mais uma vez, as palavras de Borges a respeito da impossibilidade de modificar algumas grandes obras (no caso, D. Quixote): “sei unicamente que toda modificação é sacrílega [...]” (BORGES 1985: 72).

Em diversos momentos, neste romance, o próprio narrador alude à dificuldade para expressar um sentimento ou uma determinada situação. Através da busca da palavra exata, ouve-se a voz da autora quando ela parece ultrapassar a história e atingir um nível metaficcional. Trata-se de uma brusca interrupção na narrativa e uma reflexão sobre a escrita e o silêncio, o “*mot-trou*”; só assim, talvez, a escrita conseguiria traduzir as catástrofes como as guerras ou mesmo a extensão da solidão, da morte -as dores humanas:



*[...] Ç'aurait été **un mot absence, un mot-trou** creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on n'aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis, à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort sur la plage en plein midi, ce trou de chair. Comment ont-ils été trouvés les autres? Au décrochez-moi de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein étouffées dans l'oeuf, piétinées et des massacres, oh! qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons amoncelés, et parmi eux ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie [...] le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein (DURAS 1964: 48).*

[...] Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio, teria retido os que querem partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo, que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante. Faltando, essa palavra estraga todas as outras contaminando-as, é também o cão morto na praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. Como foram encontradas as outras? No bricabraque de algumas aventuras paralelas à de Lol V. Stein, esmagadas **na origem**, pisadas, e massacres, **ah como os há!** Quantos **inacabamentos** sangrentos ao longo dos horizontes amontoados, e entre eles, essa palavra que não existe e que no entanto está aí: espera você **a uma volta** da linguagem, desafiando-o, nunca adiantou erguê-la, fazê-la surgir fora de seu reino perfurado de todos os lados, através do qual se escoam o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein (DURAS 1986: 35; grifo nosso).

Neste trecho tão hermético, a autora invade a narrativa e faz uma reflexão sobre a escrita. O problema da criação mistura-se ao horror do sofrimento humano (cão morto), os massacres, símbolo





das guerras e das injustiças. Comparável dor. A meu ver, observam-se alguns problemas na tradução: eu diria literalmente -“no ovo” em lugar de “na origem”, ligando-se a “aves mortas na praia” (p.35.); a exclamação “ah como os há”, seria substituída pelo verbo existir -“existem”; em lugar de “inacabamentos” que é um neologismo, eu colocaria “incompletudes”; ao invés de “uma volta”, diria “na curva da linguagem”. Nossa sugestão, pois:

No bricabraque de algumas aventuras paralelas à de Lol V. Stein, esmagadas **no ovo**, pisadas, e existem massacres! Quantas **incompletudes** sangrentas ao longo dos horizontes amontoados, e entre eles, essa palavra que não existe e que no entanto está aí: espera você **a uma curva** da linguagem, desafiando-o, nunca adiantou erguê-la, fazê-la surgir fora de seu reino perfurado de todos os lados, através do qual se escoam o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein (grifos nossos).

Vimos, pois, nestes trechos da tradução deste romance, que além das repetições significativas e melodiosas, também aparecem dificuldades de natureza semântica e sintática que, para serem dirimidas, exigem que o tradutor considere não somente a palavra em questão, mas o seu lugar no todo, no total da obra.

Embora Borges recomende a liberdade em detrimento da fidelidade, por outro lado, insiste que deve o tradutor considerar a mundividência do autor, aquilo que dele provém, sendo, imprescindível, portanto, conhecê-lo a fundo. Neste sentido é que podemos concordar com ele quando sugere que a tradução é uma “interpretação” (BORGES, *apud* CESCO 2004: 84).

### Conclusão

Em *Moderato Cantabile*, em *Le Vice-Consul* e em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, observamos até que ponto o respeito à palavra da autora e à sua repetição muitas vezes revelam-se fundamentais para a construção do sentido, não só daquele texto, mas referem-se à obra como um todo conforme nos alerta Haroldo de Campos:



"A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido" (DE CAMPOS, 2010a: 43, *apud* GERONIMO 2017: 3).

Portanto, muitas vezes a "recriação" pode embelezar o texto e contribuir para uma "língua pura" no texto de chegada (BENJAMIN), desde que se preserve o significado da obra.

Examinamos, pois, alguns trechos de romances fundamentais da obra durassiana que mostraram exemplos da complexidade e da dificuldade em traduzir Duras. A simplicidade de seu vocabulário, de suas frases curtas, diretas, ou sugestivas, interrompidas, fragmentadas ou em turbulentos períodos encerram, de fato, problemas de difícil solução. É preciso, pois, mergulhar no mundo atípico, nebuloso da autora a fim de vislumbrar a o totalidade de sua obra. Sua palavra sedutora envolve o leitor, seduz, arrebatada e desafia o tradutor.

Por isso mesmo, dir-se-ia que a trajetória deste é longa, repetitiva, espinhosa, desafiadora, como a da própria autora, que semelhante à da mendiga não para, avança sempre em direção "ao horizonte hostil", assim,

[...] elle marcherait et la phrase avec elle [...] (DURAS 1966: 180).

[...] ela caminharia e a frase com ela [...] (DURAS 1982: 146).

## Referências bibliográficas

- AURY, Dominique. (1958). *N.R.F.*, 1-6-1958, *apud* DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Paris: Minuit, p. 135.
- BARTHES, Roland. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter. (2008). "A tarefa do tradutor." En: CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benja-*



- min: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte, Fale/UFMG, pp.25-49.
- BORGES, Jorge Luis. (1985). *Versões Homéricas. Discussão*. Tradução Cláudio Fornari, São Paulo: Difel.
- CESCO, Andrea. (2004). “Borges e a tradução”. *Cadernos de tradução*. v. 1, no. 13, Florianópolis: UFSC, pp. 81-98. (Consulta: 25/07/2017).  
<<<https://ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6299/5852>>>
- DURAS, Marguerite. (1959). *Moderato Cantabile*. Paris: Gallimard.
- . (1964). *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard.
- . (1966). *Le Vice-Consul*. Paris: Gallimard.
- . (1982). *O Vice-Cônsul*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- . (1985). *Moderato Cantabile*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: José Olympio(ed. Bilíngue).
- . (1986). *O Deslumbramento*. Trad. Ana Maria Falcão. São Paulo: Nova Fronteir.
- . (1987). *Emily L.*. Paris: Gallimard.
- .(1993). *Écrire*. Paris: Gallimard.
- DURAS, Marguerite & GAUTHIER, Xavière. (1974). *Les Parleuses*. Paris: Gallimard
- LACAN, Jacques. (1989). *Homenagem a Marguerite Duras pelo Arrebatamento de Lol V.Stein. Shakespeare. Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Arruda Alvim, p. 123.
- GERONIMO, Vanessa. (2017). “A Teoria da Transcrição de Haroldo de Campos: O Tradutor como Recriador”. *Qorpus*. Florianópolis: UFSC, Nº. 013.  
<<<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-013/a-teoria-da-transcricao-de-haroldo-de-campos-vanessa-geronimo>>>, (Consulta: 12-06-2017).
- REY-DEBOVE, Josette & REY, Alain. (2002). *Le nouveau Petit Robert*. Paris: Dictionnaire Le Robert.
- RICATTE, Robert. (1996). “Silences et echos chez Marguerite Du-s.” *Littérature*. Paris: Larousse, 102: 3-13 (Mai 1996).



**RESUMEN:**

**MARGUERITE DURAS: ALGUNOS PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN**

Marguerite Duras presenta una obra aparentemente sencilla: vocabulario común, muchas veces coloquial, abundancia de diálogos y frases cortas. Pero la facilidad de la sintaxis y el “parentesco de la lengua” encubren un lenguaje que comprende todo el intrincado mundo interior de la autora. Se ve que la mayor parte de las traducciones al Portugués ponen la obra de Duras “al servicio del lector” siguiendo una vía de “literalidad” que no llega a contemplar el “lenguaje elevado” en el que se pueda oír “El eco del original resucitado”, como propone Benjamin (BENJAMIN 2008: 25-49). En este artículo mostraremos algunos de los problemas que presentan las traducciones al Portugués en *Moderato Cantabile* (1959), *O deslumbramento (Le Ravissement de Lol V. Stein, 1964)* y *O Vice-cônsul* (1966). Veremos que resulta necesario para el traductor, no solamente el conocimiento de los idiomas de salida y de llegada, sino también contar con un profundo conocimiento del autor y de la naturaleza de la obra (cf. Benjamin), una vez que “la traducción de la poesía (o de la prosa que le equivaldría) es más que nada una vivencia interior del mundo y de la técnica de lo traducido” (DE CAMPOS 2001: 43, *apud* GERONIMO 2017).

**Palabras clave:** Marguerite Duras; Traducción; Literalidad; Interpretación

**ABSTRACT:**

**MARGUERITE DURAS: SOME PROBLEMS TO THE TRANSLATION**

Marguerite Duras’ work is apparently simple: a simple vocabulary, often colloquial, plenty of dialogues and short phrases. But the facility of the syntax and the “similarity of the language” hide a language that comprehends the author’s intricate inner world. We



can stress out that the most part of the translations of Marguerite Duras' works into Portuguese puts her works “at the service of the reader”, following a way of “literality” that does not contemplate a “higher language” in which one could hear “the echo of the original language resurrected”, as Benjamin proposes (BENJAMIN 2008: 25-49). In this article, we will examine some problems that appear in the translations from French into Portuguese in *Moderato Cantabile* (1959), *O deslumbramento (Le Ravissement de Lol V. Stein)*, 1964), and *O Vice-cônsul* (1966). We will be able to verify that it is required to the translator, not only the knowledge of the source language and the target language, but also the deep knowledge of the author and the nature of his work (cf. Benjamin). Thus “the translation of poetry (or similar prose) is an inner experience of the world and the technic of the translated” (DE CAMPOS 2001: 43, *apud* GERONIMO 2017).

**Keywords:** Marguerite Duras; Translation; Literality; Interpretation

