

A CIDADE COMO LABIRINTO: TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO *LE PROFIL D'ARIANE*, DE SÉBASTIEN LAPAQUE

Émilie AUDIGIER*
Jório CUNHA**

Resumo: Este artigo, um comentário da tradução do conto “Le profil d'Ariane” (1998), de Sébastien Lapaque, busca realçar certos aspectos do texto, a partir de um paralelo feito entre ele e elementos da mitologia grega. Para tanto, buscou-se o diálogo com a tradição de outras obras da literatura mundial que falam sobre Paris. Experimentamos brevemente com a aplicação de elementos da tradução holderliniana, segundo apresentada por Berman e Haroldo de Campos, no enquadramento de uma discussão sobre os elementos que favorecem uma leitura canônica ou marginal do texto e sua tradução.

Palavras-chave: conto, Sébastien Lapaque, tradução literária, *Le Profil d'Ariane*, *Mythologie française*

Abstract: This article, a commentary on the translation of “Le profil d'Ariane” (1998), a short story by Sébastien Lapaque, is aimed at highlighting certain aspects of the text, from the viewpoint of a comparison between the story and other elements from the Greek mythology. In order to do this, we sought a dialogue between our text and others from the tradition of world literature, which have Paris as a theme. We have also briefly experimented with the application of elements of the holderlinian translation, as presented by Berman and Haroldo de Campos, within the scope of a discussion about the elements which favor a canonical or a marginal reading of the text and its translation.

Keywords: short story, Sébastien Lapaque, literary translation, *Le Profil d'Ariane*, *Mythologie française*

1. INTRODUÇÃO

O conto “Le Profil d'Ariane”, de Sébastien Lapaque, é o primeiro de um volume de contos intitulado *Mythologie Française*. Como sugerem os dois títulos, o texto propõe uma leitura da cultura francesa atual a partir da relação entre os ícones da cidade de Paris, o processo histórico de construção de uma face dominante da cultura francesa e referências da cultura grega clássica. Neste artigo, apresentaremos a nossa tradução do conto, juntamente com comentários sobre as decisões tomadas no processo e a interpretação do texto que orientou a sua tradução. Na primeira parte, falaremos

* Émilie AUDIGIER é doutora em Letras neolatinas (UFRJ/Université de Provence), pós-doutora da Pós-graduação em Estudos da Tradução (UFSC), bolsista PNPd no PosTrad (UnB).

** Jório CUNHA é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília (PosTrad/UnB).

brevemente sobre o autor e a obra. Em seguida, trataremos das especificidades desta tradução. Por fim, analisaremos os elementos presentes no texto que fazem dele um exemplo de tensão entre as expectativas estabelecidas por um cânone e as solicitações inexoráveis de uma margem que, cada vez mais, encontra sua identidade e suas formas de expressão.

2. O AUTOR E A OBRA

Sébastien Lapaque (1971-) é autor relativamente pouco conhecido de leitores brasileiros que fiam-se pela tradução para mergulhar na sua produção. De toda sua obra, somente *Sob o sol do exílio: George Bernanos no Brasil (1938-1945)* teve sua tradução para o português publicada até hoje, pela É Realizações, tradução de Pablo Simpson Kilzer Amorim. No entanto, é um escritor que tem o Brasil como um de seus temas prediletos, com alguns livros dedicados a ele (*Le goût de Rio de Janeiro*, *Court voyage équinoxial*, e *La convergence des alizés* são três exemplos). Nascido em Tübingen, Alemanha, ele descreve-se como um autor de curiosidades múltiplas, a quem tudo interessa.¹ Publicou romances, contos, ensaios, registros de viagem. Iniciou sua carreira literária com a publicação do romance *Les barricades mystérieuses*, em 1998.

Em “Le Profil d'Ariane”, Lapaque volta sua atenção à França, no intuito de radiografar a civilização francesa num curto recorte da vida cotidiana de sua capital, durante a metade de um dia de inverno em que Mondeville, o personagem principal do conto, anda por Paris, indo ao encontro de pessoas com quem mantém relações frias e distanciadas afetivamente. Descobrimos, ao longo da narrativa, detalhes da vida pregressa deste ex-oficial do exército, oriundo de família aristocrática francesa, que abandonou a noiva 25 anos antes do momento em que a estória se passa para ir em busca de uma vida de caçador de recompensas na África sub-saariana. Seu semblante e a frieza com que trata as pessoas com quem vai se encontrando ao longo da estória combinam com o clima invernal de Paris, tal qual é descrito no conto.

Os motivos que trazem Mondeville a Paris mais uma vez depois de tantos anos nunca são revelados ao leitor, que termina a estória com mais perguntas que elucidações. O final brusco e seco, no que somos levados a acreditar poder ter sido o suicídio do personagem principal, deixa claro que a interpretação do conto começa onde terminam, aparentemente, todas as chances de entendermos o que de fato aconteceu na estória. A lógica do conto somente começa a transparecer quando buscamos entender não quem são os personagens, ou quais suas motivações, mas o que eles representam.

¹ Disponível em: <<http://www.actes-sud.fr/contributeurs/lapaque-sebastien>>. Acessado em: 21/07/2015.

3. INTERPRETANDO E TRADUZINDO O CONTO

A primeira representação dá-se na tradução do título, o primeiro caso de tradução onomástica do texto. Os termos onomásticos são divididos em duas categorias: os antropônimos e os topônimos (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008), ou seja, os nomes de pessoas e os nomes de lugares. Na construção poética da obra literária os nomes próprios podem ser tanto inventados para designar um ou mais personagens, quanto podem ser escolhidos dentre o rol de nomes já existentes em uma determinada cultura. Quando os nomes dos personagens são inventados, percebemos um propósito claro da parte do autor de estabelecer uma função conotativa para eles. Porém, mesmo quando o nome eleito para designar um personagem em uma obra literária já é pré-existente, ele sofre uma remotivação onomástica (FOLKART, 1986), em virtude de sua inserção na rede significante do texto.

3.1 Ariadne e os topônimos parisienses

Ariane é um nome próprio francês que tem seu par em português, com a mesmíssima grafia. Não teríamos, em um primeiro momento, nenhum motivo para traduzi-lo, assim como não traduzimos os demais nomes próprios, como explicaremos mais à frente. Contudo, *Ariane* vem inserido dentro da expressão “*Le Profil de*”, cuja tradução para o português nos dá “O Perfil de.” Pareceria uma tradução perfeitamente possível do título: “O Perfil de Ariane”, mas o vocábulo *profil* nos lembra que há um jogo de palavras embutido neste título, que faz com que ele comunique-se com um outro contexto da tradição ocidental, uma comunicação que é crucial para a interpretação do conto. *Profil* é construído pela soma de duas sílabas, *pro* e *fil*. Enquanto que, se fizemos esta mesma separação silábica em português, obteremos duas sílabas que não têm significado próprio por si só (per + fil), em francês nós sabemos que a segunda sílaba da palavra *profil* é uma palavra autônoma, que traduz-se por ‘fio’. Dentro de *Le Profil d'Ariane*, encontra-se uma outra possibilidade de construção que nos daria *Le Fil d'Ariane*, ou “O Fio de Ariane.”

Ora, ao decompormos assim a estrutura do título, fica claro para nós que ele faz referência ao Fio de Ariadne da lenda grega, que conta a estória de Teseu e Ariadne e do labirinto de Dédalo, com seu Minotauro. Muito embora a *Ariane* do título do conto em francês faça referência a um de seus personagens, trata-se também de um homônimo da personagem da lenda grega que, em português, é grafado com um “d”.

Susan Bassnett escreve que todo texto literário “(...) é composto por uma série de sistemas que se interligam, cada um com uma função determinável em relação ao todo e é o trabalho do tradutor apreender essas funções”² (2002, p. 122). Com relação aos sistemas encontrados no texto que atuam por intermédio de sua função referencial, esse

² No original: “(...) is made up of a series of interlocking systems, each of which has a determinable function in relation to the whole, and it is the task of the translator to apprehend these functions.”

sistema de imagens que liga o conto, desde o seu princípio, a um aspecto da mitologia grega, é o primeiro que nós pudemos identificar. Eles compõem o esforço do autor em cumprir o objetivo enunciado no título do volume de contos de que “Le Profil d'Ariane” faz parte, o de esboçar uma mitologia que seja representativa ou explicativa da civilização francesa contemporânea. Neste texto de Lapaque, o labirinto cretense é projetado na cidade de Paris. Ela nos é apresentada nos detalhes do passo-a-passo do protagonista por suas ruas e de cima, do alto da torre *Montparnasse*, com seus monumentos, prédios, praças, cruzamentos, jardins e pontes. Contudo, ao contrário do fio de Ariadne mitológico, que ajudou o protagonista a escapar do labirinto, o fio de Ariadne do personagem principal do conto é uma amarra afetiva que o prende ao labirinto do qual ele nunca conseguiu escapar completamente.

O fio figurado se materializa na estória no formato da linha sinuosa que Mondeville, desenhista talentoso, traça insistentemente em sua caderneta ao longo da narrativa – ou em muros, com um pedaço de carvão, durante as paradas de uma marcha na África, ou mesmo na poeira do caminho – e que revela-se ser o traçado do perfil da noiva que ele abandonara anos antes. O fio, que na Grécia antiga representou o guia para a liberdade, no conto francês representa um vínculo com um passado mal-resolvido que atormenta o homem e constitui seu maior desafio, seu real minotauro no interior do labirinto, o reflexo abominável da fera que existe no corpo do homem e que ele não consegue, por mais que tente, domesticar. Mondeville, um Teseu contemporâneo, sem os poderes daquele outro, mítico, mas tão sujeito às intercorrências trágicas comuns nas estórias da Grécia antiga, havia abandonado a sua Ariadne para ir em busca de uma vida de aventuras como mercenário na África de colonização francesa. Mas a angústia causada pela lembrança de uma vida possível que deixara para trás, incorporada na imagem da mulher cujo amor ele rejeitou, tornara-se um fantasma que o acompanharia em tudo o que fizesse, ao longo de toda a sua vida. O minotauro do personagem contemporâneo torna-se ele mesmo, na sua incapacidade de superar o trauma de uma decisão intempestiva tomada no passado, nos anos inconsequentes de sua juventude. Mondeville, ele mesmo Teseu e minotauro, num conflito interno motivado pela sua Ariadne, é o ponto de tensão da estória.

Essa angústia é um tema desenvolvido ao longo de toda a narrativa. Em cada encontro do protagonista com outros personagens vemos uma oportunidade em que Mondeville revisita seu sofrimento, em um gesto, em um sorriso, em uma lembrança. Paris, apresentada como o labirinto onde ele irá enfrentar seu monstro interior, é um lugar frio, de árvores desfolhadas, que ele terá que percorrer. Desde o primeiro momento da narrativa, quando o personagem principal nos é apresentado, vemos as suas ações deliberadamente tomadas para a exploração do seu percurso. Ao descer do trem, reencontra a *Gare Montparnasse* das memórias de infância, compara-a com a atual e, logo em seguida, compra um mapa da cidade. A estrutura da narrativa, com uma abundância de frases curtas, declaratórias, sem rodeios explicativos (“Mondeville examina os três copos sobre a mesa. Pega um deles ao acaso, cheira. Conhaque.”), nos transmite a impressão de quem anda em um labirinto, onde se enxerga somente uma distância curta à frente e em que cada esquina deve ser abordada com uma cautela tensa,

na expectativa de um evento potencialmente traumático que pode representar uma mudança radical não só de curso, mas de circunstância. Identificamos este recurso estilístico como mais um dos sistemas descritos por Bassnett, que nos guia para essa interpretação do conto.

Quanto aos topônimos de Paris, à exceção do rio Sena, todos eles mantiveram sua grafia original. Mas não se trata, no caso do rio, de uma tradução. “*Seine*” e “Sena” são duas palavras com significados distintos nas duas línguas. O que “Londres” é para “*London*” e “Reno” é para “*Rhein*”, o nome do rio da capital francesa em português é para o seu original em francês: apenas uma modulação da pronúncia da palavra, para mais fácil articulação em língua portuguesa, desconectada de qualquer relação de correspondência semântica com o original. Logo, não trata-se de uma tradução. Se consentimos em usar ‘Sena’ na nossa tradução do conto é porque este vocábulo já está tão consagrado em língua portuguesa para a designação daquele rio, que o rompimento do padrão estabelecido chamaria muita atenção, o que fugiria da proposta da tradução.

Não é o mesmo caso de outros topônimos como *Gare Montparnasse* ou *Place de la Concorde*, por exemplo. Para eles existem três possibilidades: a manutenção de sua grafia original, suas traduções parcial ou total. A primeira opção mantém nos vocábulos a sua função referencial: designam lugares reais fora do texto. Não leva-se em consideração, neste caso, a capacidade do leitor de corretamente pronunciar as palavras ou saber seus significados. Há uma certa sacralização do topônimo. A decisão pela manutenção daquela função é porque a capital francesa é um lugar notório por sua influência cultural ao redor do mundo, com significância para a história da literatura. Ela foi escolhida por uma variedade de escritores como James Joyce, Samuel Beckett, Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Henry Miller, Enrique Vila-Matas e Ernest Hemingway – para citar alguns não-franceses – que a elegeram não somente como lugar de morada, mas como cenário ou personagem de suas histórias. Em nossa tradução do conto de Lapaque os topônimos não somente aparecem com sua grafia original como tampouco são marcados em itálico. Isto é proposital. A intenção aqui é promover um diálogo com uma conhecida obra de que a cidade é o principal motivador, *A Moveable Feast*, de Hemingway, onde os nomes dos lugares em francês aparecem misturados ao inglês, sem italicização no texto original:

I walked down past the Lycée Henri Quatre and the ancient church of St-Étienne-du-Mont and the windswept place du Panthéon and cut in for shelter to (...) the boulevard St-Michel and (...) past the Cluny and the boulevard St-Germain until I came to a good café that I knew on the place St-Michel. (1964, p. 11)³

³ “Eu passei andando pelo Lycée Henri Quatre e a antiga igreja St-Étienne-du-Mont e a place du Panthéon varrida de vento e cortei pra abrigo no (...) boulevard St-Michel e (...) passei do Cluny e do boulevard St-Germain até que eu cheguei a um bom café que eu conhecia na place St-Michel”. (Tradução nossa).

É interessante notar como no texto do escritor estadunidense não somente os nomes dos lugares (*St-Michel, Cardinal Lemoine, Contrescarpe* etc) aparecem em seu original francês, mas também suas denominações (*rue, boulevard, place*) mantêm-se na língua original, sem que sejam mostradas em itálico ou grafadas com letras maiúsculas, isso numa língua em que *place* (em português: “praça”) tem a mesma grafia da palavra que, em inglês, significa “lugar”. Utilizamos este recurso estilístico porque ele planta firmemente no texto a noção de intimidade com os lugares descritos, que têm uma significância pessoal forte para Hemingway, assim como a têm para Mondeville. Isso se mostra bastante claro em *A Moveable Feast* quando vemos que todas as demais palavras em francês que aparecem no texto, mas que não são topônimos, são escritas em itálico.

A segunda opção, a tradução parcial, exerce uma função explicativa. Em sua tradução de *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, Jorge Bastos traduz por “ponte-au-Change” a “*Pont-au-Change*” do original e por “porta aux-Peintres” a sua “*porte-aux-Peintres*”, com o claro intuito de dar a saber ao leitor de que se tratam os lugares, ainda que a especificidade de suas características permaneçam veladas sob os nomes em francês.

Finalmente, um novo cenário pode ser inaugurado por uma tradução integral dos topônimos. Eles perdem sua função referencial mas dão ao texto uma poética própria, com a revelação da motivação dos nomes dos lugares da cidade. Esta torna-se, por sua vez, algo diferente do que era, fruto da revelação de seus mistérios, um lugar mais íntimo do leitor, apesar de já não mais aquele lugar do mundo real, conhecido de todos. Passamos a ter, então, uma “Ponte do Câmbio” e uma “porta dos Pintores” na Paris de Vitor Hugo, ou um “terminal Monteparnaso” e um “jardim das Telheiras” naquela de Lapaque. Todas as três modalidades são aceitáveis, se coerentes com o projeto tradutório adotado para cada obra em particular.

3.2 Os antropônimos: uma visão das relações sociais

Concluídas as reflexões sobre os topônimos, os antropônimos são o próximo desafio. O primeiro deles é o nome do personagem principal. Mondeville. Não sabemos o seu primeiro nome. Sabemos sua origem, alguns detalhes de seu passado, mas somos deixados na sombra quanto ao resto. Se fizéssemos com o nome dele o mesmo que fizemos com o vocábulo “*profil*” do título, teríamos não só um, mas dois vocábulos autônomos: “*monde*”, que significa “mundo”, e “*ville*”, que significa “cidade”. Existe alguma relação entre estas duas palavras e o perfil do personagem do conto? Se há, de que natureza é esta relação? Sabemos que ele abandonou, aos 25 anos de idade, a promessa de uma vida de riquezas materiais, num ambiente aristocrático da alta burguesia francesa, para ir em busca das aventuras, agruras e incertezas proporcionadas pela vida de um caçador de recompensas no Congo. Não sabemos de suas motivações, se o fato de não ter sido promovido quando oficial do exército francês o deixara amargurado, ou se ele se sentira motivado pelos apelos de uma vida de contestação do *status quo* quando do seu encontro com ativistas que protestavam contra as atividades

de uma usina de energia nuclear na Bretanha. O conto nos dá poucas pistas sobre as motivações dos seus personagens.

De qualquer forma, resta-nos a evidência desse nome composto, suficientemente sugestivo. Uma cidade-mundo, a escolha do mundo como sua cidade, o nome de um expatriado, de um cosmopolita ou de um exilado. Como explica Michel Onfray, no seu *Théorie du voyage*, “A eleição do planeta inteiro para o seu périplo vale a condenação daquilo que prende e escraviza: o Trabalho, a Família e a Pátria, para os entraves mais visíveis, pelo menos”⁴ (2008, p. 16). O personagem principal do conto é batizado com a marca de uma negação, uma negação que se refletirá nas relações de rompimento que vemos no texto. A primeira delas é a separação entre os nomes masculinos e aqueles femininos. Os masculinos colocam sempre um peso maior em seus sobrenomes enquanto todos os femininos são singelos, primeiros nomes, com exceção de Maria Ndoudi, por um motivo que veremos mais adiante. Em dois momentos essa distinção fica bastante marcada. O primeiro deles, o encontro de Mondeville com Devienne, em que o narrador observa: “Esse horror do uso do primeiro nome entre homens.” O segundo é quando Mondeville encontra-se novamente com a mesma moça que lhe havia pedido uma assinatura à saída da *Gare Montparnasse* e pergunta a ela: “Qual o seu primeiro nome?”

Diante de tamanha importância atribuída aos nomes, traduzi-los ou não traduzi-los? Tomemos o caso de Mondeville. Apesar de prosaico, trata-se de um nome de família. Fléchier de Mondeville. Uma tradução desse nome seria melhor servida se encontrássemos um nome de família em português que comunicasse esta mesma tensão entre o local e o afastado, o familiar e o estrangeiro. Talvez uma tradução que não seguisse essa orientação incorresse em uma caricaturização do nome do personagem que descaracterizaria o texto. Um nome de família que concentrasse a dicotomia tão bem expressa na frase de Onfray, como “Alencastro”, que traz a sonoridade de “além” combinada com a imagem do confinamento, do aquartelamento da rotina “castrense”, ou até mesmo o cerceamento, o impedimento de uma “castração”. Fléchier de Mondeville passaria a ser encarnado em um “Flecheira de Alencastro”, por exemplo, nome suficientemente pomposo para transmitir a ideia de que se trata de alguém de linhagem nobre.

Mas onde inserir um Flecheira de Alencastro numa tradição nobre da aristocracia militar francesa? Como justificar alguém com tal sobrenome, cuja família possua um castelo na *Touraine*? Neste caso, além de expressar uma dicotomia que colabora para a construção psicológica do personagem, o nome de Mondeville exerce sua vocação de índice de pertencimento social ou geográfico (FOLKART, 1986), uma vez que há uma comuna com esse nome na região do *Calvados*, ao norte da França, algo também de suma importância para a interpretação do conto. Afinal, esta é uma estória de rompimento de velhos padrões para construções de novos. Um filho de família nobre que rompe com as

⁴ No original: “L’élection de la planète tout entière pour son périplo vaut condamnation de ce qui ferme et asservit: le Travail, la Famille et la Patrie, du moins pour les entraves les plus visibles”.

expectativas postas sobre si por sua família e por toda uma sociedade. O rompimento com o comportamento patriarcal e dominante na expressão de repulsa pelo uso do sobrenome entre homens quando se encontra com seu amigo; o rompimento de sua filha com sua herança genealógica ao assumir o sobrenome africano da mãe em detrimento do seu nome pomposo de batismo, que remete aos seus ancestrais europeus, os mesmos que submeteram e exploraram o país dos seus antepassados africanos. O esforço do autor em construir uma mitologia francesa passa pelas relações firmadas entre cultura francesa contemporânea e cultura grega antiga, que gera um sentido de elitismo, mas também da relação entre a França e seu passado colonialista, um notório gerador de conflitos.

É na tensão entre os nomes próprios que primeiro percebemos que a construção de algo novo passa pelo esfacelamento do antigo. Os sobrenomes pesados dos homens, indicando um passado de dominação, de brutalidade, de militarismo: conde Duverger de Mondeville, um dos antepassados de Mondeville, ajudante-de-ordens do Marechal de Villars; os nomes de batalhas históricas de que a França foi protagonista, alguns dos quais são topônimos de Paris: Denain, Alma, Austerlitz. Em oposição a isto, os primeiros nomes das mulheres: Ariadne, abandonada 25 anos antes, mas jamais esquecida; Claire, jovem desconhecida das ruas de Paris, que lembra a jovem Ariadne; Maria Ndoudi, filha de Mondeville com uma africana, cujo sobrenome aparece no conto para se opor conscientemente à sua herança europeia, evidente em Marie Élizabeth Charlotte Fléchier de Mondeville, seu pomposo nome de batismo. As mulheres da vida do protagonista emergem para cobrar de si um posicionamento na estória. Uma cultura de menor visibilidade começa a se apossar das prerrogativas de uma outra, dominante, patriarcal. O eixo do conto está nesse conflito e em suas representações. Por causa dessas tensões e especificidades marcados nos nomes dos personagens, decidimos que a melhor decisão seria a de não traduzi-los.

3.3 Parnasianismo, Arcadismo e o cânone em vias de marginalização

A formação de uma mitologia francesa no conto reproduz, também, as relações de poder entre deuses e mortais e os acontecimentos desestruturantes das passagens trágicas da mitologia grega. A civilização francesa conquistadora faz parte do panteão dos todopoderosos, que agora vê a derrocada do seu antigo império e precisa ressignificar a relação com os filhos que deixou para trás em terras de ultramar, onde quer que tenha plantado a francofonia. Há um constante questionamento da validade daquilo que antes era tido como certo, em favor de algo que ainda não se afigura muito preciso: um legado familiar interrompido; a evidência de uma estação triste como o inverno diante da frivolidade de anúncios comerciais que comemoram a sua chegada e do embuste dos autofalantes difundindo barulhos de gaivotas e de maré; o domínio dos restaurantes *Cyberfood* – provavelmente uma invenção *ad hoc* do autor – num país conhecido por sua culinária tradicional. Até mesmo os personagens, somente dados a conhecer em sua superficialidade e a narrativa, que termina de uma forma totalmente sem explicação ou

sentido, apontam para algo que perde sua consistência, a ser substituído por algo que não sabemos ainda o que é.

Há duas outras referências à mitologia grega no conto que, muito embora mais discretas do que a da estória do labirinto de Creta, são bastante importantes para sua interpretação. Em um certo momento da conversa entre Mondeville, Devienne, Enzo Panini e Le Brazinec, este último diz que a torre *Montparnasse* é “o símbolo de todos os encontros perdidos” e “um barco que ficou no cais”. Ele refere-se a assuntos de ordem prática, mas há um simbolismo escondido por trás da afirmação. *Montparnasse* faz referência ao Monte Parnaso, localidade da Grécia associada à cidade de Delfos e ao deus Apolo, deus da razão, da música e da beleza⁵. Também serviu de referência fundadora do parnasianismo europeu, na metade do séc. XIX. A segunda referência se dá quando Mondeville volta ao hotel onde havia se hospedado. O papel de parede do seu quarto traz desenhos de pastorinhos que brincam na grama cercados de cervos e corças, imagens bucólicas, referências ao arcadismo, movimento artístico setecentista da França que também buscou sua inspiração na Arcádia, uma região da Grécia⁶. Qual seria a significância dessas imagens para a proposta do conto?

As imagens arcadistas do quarto de hotel de Mondeville remetem a ideias de lugares tranquilos (*locus amoenus*) e de idealização do amor, características do movimento. Mas essas expectativas são quebradas pelo estado de espírito triste do personagem, por sua solidão do quarto de hotel, pelo realismo representado pelas colchas puídas, a refeição trazida sem nenhuma cerimônia por uma moça descuidada da própria higiene e pela chegada de uma prostituta negra que bate à porta para prestar seus serviços a Mondeville. Na conversa da torre *Montparnasse*, o simbolismo do cais remete à margem. O monte Parnaso de cujo cume a civilização francesa lançava olhares altaneiros sobre o resto do mundo está perdendo sua significância. O alto do monte onde habita uma das principais divindades gregas, o elitismo de um movimento literário que pregava a arte pela arte, de repente vêem-se ao nível das ruas de Paris, com os seus protestos fechando os acessos às ruas principais, tendo que encarar as consequências sociais de suas ações. Não mais a irresponsabilidade elitista, não mais a fachada de perfeição, razão e beleza apolíneos. A formação de uma mitologia francesa passa pela eclosão de mais uma crise. Dessa feita, uma crise de identidade.

Como expressar, no texto traduzido, a radicalidade das mudanças anunciadas pelo conto? A estrutura da narrativa não oferece experimentações, é um texto que insere-se numa tradição canônica, embora ele venha para proclamar a deposição desta, em favor de algo novo a ser trazido por culturas e códigos de comportamento marginais. Mas temos que ter ferramentas para evidenciar a França em uma língua que não é o francês.

⁵ Disponível em: <<http://www.consciencia.net/filosofia/apolo.html>>. Acessado em: 25/07/2015.

⁶ Disponível em: <<http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/arcadismo1.htm>>. Acessado em: 25/07/2015.

Já o fizemos ao deixarmos os topônimos sem tradução, mas naquilo que foi traduzido há como acrescentar ainda mais.

Em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Berman entra em detalhes sobre uma modalidade de tradução que oferece precisamente o efeito de que precisamos e que ele chama de uma tradução mestiçante ou diferenciante, que é aquela que acentua os elementos que o original, de alguma forma, ocultou, que resgata a origem do original (2013, p. 109-110). Para ilustrar, ele analisa o exemplo da tradução “arquiliteral” de Sófocles feita por Hölderlin no séc. XIX. Berman refere-se à filosofia da tradução dos escritores do Romantismo alemão quando escreve que “a tradução só pode ser uma passagem pelo estrangeiro *formador* se ela não for uma simples aclimatação/anexação deste” (2013: p. 111). A tradução de Hölderlin consegue forçar os limites dessa filosofia, desvelando, nas palavras de Haroldo de Campos, a “metáfora oculta nos refolhos da palavra automatizada” (1977, p. 113). À *formação* mencionada por Berman, entendamos a formação da cultura (*Bildung*) alemã. Mas, apesar de não estarmos na Alemanha oitocentista, estamos diante de um texto que pretende ser uma literatura formadora de uma mitologia francesa. Para nos equipararmos à radicalidade do projeto de Lapaque, seria o caso de precisarmos de um procedimento radical na tradução, para compensar o abandono da forma característica da língua francesa em prol daquela da língua portuguesa?

Fizemos experiências em alguns pontos do texto, sempre que percebemos que ele ganharia com esta abordagem. Buscamos uma tradução que expusesse as raízes da língua francesa, sua força e dinâmica, ali onde a repetição das estruturas linguísticas, em prol do sentido, desse a este tal vantagem sobre a forma que fizesse com que ela perdesse sua vitalidade. Por exemplo, ao invés de traduzir *Abribus* por ponto de ônibus, optamos por abrigo de ônibus, por causa do nome da estrutura e de sua aparência e funcionalidade. A “*demi-bouteille de bordeaux*”, em vez de ter se tornado uma simples meia garrafa de vinho, encarnou uma “meia garrafa de bordelês”, agregando uma sugestão da intimidade que os franceses tem com os vinhos e a origem da bebida em questão.

Foi em duas outras expressões, contudo, que melhor pudemos exercitar a proposta de tradução sugerida por Berman. A primeira delas está numa fala de Le Brazinec: “*L'Europe, n'en déplaie aux augures, sera le continent du XXI^e siècle.*” (LAPAQUE, 2004: p.15. Grifo nosso). A segunda, na frase: “*Il avait connu des marches de nuit dans la brousse, arme à l'épaule, cœur en bandoulière...*” (LAPAQUE, 2004: p. 22. Grifo nosso). A primeira expressão teria o sentido transposto para o português com algo próximo de “a despeito das previsões”, enquanto que a segunda poderia ser um “de peito aberto”. No entanto, quisemos manter a forma das expressões originais, preferimos “à pálida convenção do sentido translato a força concreta da metáfora original” (CAMPOS, 1977: p. 99), num texto que, no dizer de Haroldo de Campos, fosse uma transsubstanciação da linguagem original na linguagem da tradução (CAMPOS, 1977: p. 97). Essa opção nos deu “sem ofensa aos agouros” e “coração em bandoleira”, duas expressões poeticamente mais fiéis ao original francês, ressoando com

o frescor e a vibração das imagens que as estruturas linguísticas aos poucos foram perdendo, graças ao seu uso contínuo.

Discordamos parcialmente de Walter Benjamin quando este afirma, em seu *A tarefa do tradutor*, que de nada serve pensar num público quando se faz uma tradução, assim como o pintor e o compositor não pensam naqueles que disfrutarão de suas obras (BENJAMIN, 2008: p. 66). O tradutor, pela mera escolha de uma língua, determina um público leitor potencial. Está fora de seu alcance não fazê-lo. O leitor ideal ou essencial postulado por Benjamin nos parece tão inconsistente que é difícil aceitar sua existência. Por outro lado, o procedimento que ele defende com suas ideias é o do trabalho em uma tradução que esteja comprometido a servir à obra, não ao leitor. Nisto, estamos de acordo. Toda a nossa tradução do conto de Lapaque foi pensada para que melhor servisse ao propósito da caracterização de uma sociedade e da formação de uma mitologia, para que não fosse somente, no dizer de Benjamin, uma “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, 2008: p. 66), referência ao apagamento que o texto sofre quando o tradutor dá mais importância ao sentido/enunciado/comunicação, em detrimento de sua forma.

4. CONCLUSÃO

A tradução do conto de Lapaque insere-se no domínio da crítica e, enquanto texto crítico, ela não levou em conta os demais textos do volume de contos de *Mythologie française*. Considera-se que seja um primeiro passo de um projeto mais abrangente, que pode ser concluído ou não. Em sua situação de peça avulsa de uma obra completa, ela permanece aberta a novas leituras, à medida que for comunicando-se com traduções dos demais contos que compõem o livro. Tem, portanto, a fragilidade de não poder sustentar-se sozinha num projeto tradutório que contempla outros textos que dialogam com ela e, por isso, depende das demais traduções – que não foram feitas – para justificar-se e confirmar-se, ou sofrer alterações. Sob este ponto de vista, permanece sendo um texto marginal, por virtude de seu caráter forçosamente provisório, até quando as demais traduções forem empreendidas.

REFERÊNCIAS

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. New York: Routledge, 2002.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Lucia Castello Branco (Org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Helène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Florianópolis: Copiart PGET/UFSC, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FOLKART, Barbara. Traduction et remotivation onomastique. *Meta*, Montréal, volume 31, n° 3, p. 233-252, set. 1986. Disponível em: <<https://www.erudit.org/revue/meta/1986/v31/n3/002752ar.pdf>>. Acesso em: 23/07/2015.

HEMINGWAY, Ernest. *A Moveable Feast*. London: Trinity Press, 1964.

HUGO, Victor. *O Corcunda de Notre Dame*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

LAPAQUE, Sébastien. *Mythologie française*. Paris: J'ai Lu, 2004.

ONFRAY, Michel. *Théorie du voyage: Poétique de la géographie*. Paris: Librairie Générale Française, 2008.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle. *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites*. Paris: Armand Colin, 2008.