

**DRUMMOND, TRADUTOR DE FRANÇOIS MAURIAC:
UMA ANÁLISE CRÍTICA DA TRADUÇÃO DE THÉRÈSE DESQUEYROUX**

Gabriela de França Nanni

Universidade Federal de Santa Catarina

gabnann@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo consiste em uma análise da tradução feita por Carlos Drummond de Andrade do romance *Thérèse Desqueyroux* (1927) de François Mauriac. Com base nas colocações de Antoine Berman em seu livro *John Donne: pour une critique des traductions* (1995), a análise que segue procura considerar o *faire œuvre positive du traducteur*, isto é, o fato de que o tradutor realiza durante o processo tradutório um verdadeiro trabalho textual, mais ou menos em correspondência com o original. A análise aqui proposta pretende também confirmar o paradigma da tradução aplicado a Drummond por Costa (2002), a saber: aquele que “supõe um escritor já realizado e que se dá ao luxo e à generosidade de recriar a autoria estrangeira em sua língua”.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução literária, Teoria da tradução e Literatura francesa.

ABSTRACT

This article consists of Drummond’s translation analysis of the novel *Thérèse Desqueyroux* (1927) from the French author François Mauriac. Based on the Antoine Berman observations in his book *John Donne: pour une critique des Traductions* (1995) the analysis attempts to consider the *faire oeuvre positive du traducteur*, that is, the fact of during a translation the translator make a true textual work, more or less corresponding to the original. The analysis proposed wants to confirm Drummond’s translation paradigm defended by Costa (2002): “that supposed a writer achieved that can recreate the original author in his own language”.

KEYWORDS: Literary translation, Translation theory and French literature.

Inúmeros são os teóricos – Ezra Pound, Aroldo de Campos, Walter Benjamin, etc. – que defendem a tradução como uma forma de crítica, em que tradutor é levado, se sua intenção é restituir não só o sentido da obra, mas toda força significativa nela contida, a conhecer com afinco o autor e também o texto que se pretende reproduzir na língua de chegada. Nesse sentido, lembremos de Berman, que em seu último livro *John Donne: pour une critique de traductions* (1995) afirma que a crítica de uma tradução, para que ela seja positiva, deve impor para o crítico da tradução a mesma exigência, isto é, sua análise deve ser amparada pelo estudo crítico do autor e de sua obra. Após elevar a crítica da tradução ao mesmo patamar da grande Crítica, isto é, aquela que se realiza

como ato produtivo e fecundo, assim como enunciava Schlegel, o teórico vislumbra como seu objetivo último o de “[...] demonstrar a excelência de uma tradução e as razões da excelência. A fecundidade da análise reside, portanto, na demonstração para o leitor do *faire-œuvre positif du traducteur* e na exemplaridade da própria tradução” (BERMAN, 1995, p. 97) .

Ao se propor a analisar a tradução de um romance em que prosa e poesia se enlaçam, como é o caso de *Thérèse Desqueyroux*, feita pelo grande poeta brasileiro, é necessário um estudo preliminar do autor e de sua obra, a fim de que os elementos significativos desta sejam, se não totalmente, ao menos em parte deslindados. Dessa forma, o crítico tem a possibilidade não só de apontar os acertos e/ou deslizos como também de justificá-los, uma vez que lança mão do conhecimento de elementos que singularizam a obra analisada. Importante ressaltar que a interpretação que o crítico faz da obra é, incontestavelmente, uma operação afetiva e pessoal ; portanto, sua análise não pretende dar conta de seu caráter inexaurível de verdade. Tendo em vista que a fonte originária do texto literário é inesgotável, a análise crítica da tradução a que me proponho parte tão somente de uma compreensão pessoal do romance de Mauriac, compreensão esta que pode se transformar e se renovar a cada nova leitura.

O romance *Thérèse Desqueyroux* (1927) foi republicado em 2002 pela editora Cosac & Naify, em sua coleção *Prosa do Mundo*, e conta com a tradução do grande poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade. Esta edição retoma o título original, o qual havia sido primeiramente traduzido por “Uma gota de veneno”, mas conserva na íntegra a tradução e o prefácio do poeta, já publicada em 1943 pela editora Irmãos Pongetti, do Rio de Janeiro. Além disso, essa nova edição é acrescida de um ensaio de Mauriac, intitulado “O Romancista e suas Personagens” (1932), traduzido por Samuel Titan Jr.

Neste romance que é, ao lado de *Le Noeud de Vipères* (1932), o grande êxito do escritor bordelês, Mauriac nos conta a história de Thérèse, uma mulher oprimida pelas convenções provincianas, mas que, por carregar em si o gosto pelas terras, acaba realizando um casamento de interesse. Insatisfeita com seu marido, Thérèse o envenena; porém, do começo ao fim do romance, a autoria desse crime “malogrado” permanece nas entrelinhas. Seu marido, para salvar a reputação da família, decide inocentá-la. Thérèse, separada de sua filha, sofreria um castigo pior do que a própria prisão, sendo obrigada a viver enclausurada sob o comando e as acusações de seu marido.

A partir daí, Mauriac convida o leitor a uma viagem na superfície espessa da consciência da personagem, em que não há linha divisória entre romance e leitor. Graças à colusão entre a singularidade de seus personagens e a humanidade comum seus romances conduzem o leitor a um misto de investigação e cumplicidade.

O romance se passa em um pequeno vilarejo nos arredores de Bordeaux, terra natal do escritor; fato este importante para se compreender a atmosfera que paira no romance, pois Mauriac já afirmara, em conferência proferida em 1932, que seus heróis nasciam das núpcias que ele contraía com a realidade; na mesma ocasião afirma ser impossível para ele conceber um romance sem que se tivesse em mente a casa que lhe serviria de teatro. A intimidade com os lugares descritos determina a atmosfera presente em seus romances, pois, embora não conseguisse distinguir a face de uma determinada personagem, era fundamental para o autor conhecer todos os cheiros e rumores que ela escutava a tal hora do dia e da noite. Conforme afirmou: “[...] é preciso que as aléias mais secretas do jardim me sejam familiares e que toda a região ao redor seja minha conhecida. Nenhum drama pode começar a viver em meu espírito se não os situo nos lugares que sempre vivi”. (MAURIAC, 2002, p. 159)

Não é por acaso que o escritor Marcel Aland observa a habilidade de Mauriac em fundir e misturar as diferentes sensações tiradas de sua juventude: “o mínimo pormenor parece não imaginado, mas evocado, saído da alma, e adquire logo um valor poético” (ALAND *apud* MAURIAC, 2002, p. 12).

No tocante à polêmica em torno de Mauriac, por muitos conhecido como um romancista essencialmente católico, é oportuno lembrar que, a despeito da verdade cristã, seu ofício não era influenciado negativamente pelos sentimentos que dela se originavam. Este autor profícuo, profundo conhecedor de seus meios e limites, revela-se um escritor de imaginação que torna visível e tangível um mundo repleto não só de santidade como também de delícias criminais. A este respeito, ele próprio se declarou: “Rien ne pourra faire que le péché ne soit l’élément de l’homme de lettres et les passions du cœur le pain et le vin dont chaque jour il se délecte”.(MAURIAC *apud* MAJALUT, 1946, p. 197)

Após esta breve exposição sobre o romance e o autor, vale destacar a concepção do tradutor sobre a tradução, já que o objetivo é analisar a tradução feita pelo poeta brasileiro. Em uma carta dirigida ao seu tradutor de *Máquina do Mundo* para o espanhol, Manolo, Drummond revela seu descontentamento frente às traduções de alguns poemas, pois, segundo ele, parecia impossível aproximar o mistério que no

interior de uma outra língua resplandecia em toda sua intensidade. Sua sentença dá uma virada quando, ao ser traduzido para o espanhol, ele se encanta diante da força rejuvenescedora que a tradução exercia sobre seus poemas:

Agora com o seu trabalho sobre o meu poema, o que senti foi um pouco da criação e o afastamento desse mistério, pois os versos eram meus familiares, quase não me produziam mais sensação alguma, e eis que a passagem para o castelhano lhes deu aquele halo e aquela distância que jamais poderia eu esperar para qualquer coisa de minha autoria.”(DRUMMOND, 2002, p.407).

Quanto aos procedimentos estilísticos utilizados por Mauriac e sua reprodução em outra língua/cultura, deve-se atentar para o fato de que sua prosa, por criar uma atmosfera própria, coloca para seus tradutores dificuldades semelhantes àquelas colocadas pela poesia. Já ao levarmos em conta o tradutor, minha análise pretende percorrer o paradigma da tradução que, segundo Costa, “supõe um escritor já realizado e que se dá ao luxo e à generosidade de recriar a autoria estrangeira em sua língua (2002).

Trata-se de uma afirmação tirada, em parte, da análise feita por Costa da tradução de Drummond da peça *Doña Rosita, la soltera* de Gabriel Garcia Lorca. Costa observa a desenvoltura de Drummond diante do texto de Lorca, o que lhe permite introduzir na literatura brasileira não só “fragmentos cintilantes”, mas também uma vasta porção do corpus literário mundial¹ até então inexistentes no Brasil – e isso sem chamar a atenção para seus próprios procedimentos.

E por falar em peça teatral, cabe lembrar que, além da poesia latente presente na prosa de Mauriac, há também nela elementos evidentes da dramaturgia. Uma das grandes virtudes de seu estilo se deve certamente ao fato de que, enquanto romancista, Mauriac preferia desprezar as convenções romanescas em nome de uma intensidade própria ao teatro. Nesse sentido, Pierre Henry Simon constata com razão que Mauriac, ao decidir tornar-se dramaturgo, pouca coisa precisou modificar em seus procedimentos estilísticos, uma vez que seus romances denotam o estilo de um “romancier racinien, qui prend la situation le plus près possible de la crise, supprime le temps morts, ne recule pas devant la scène et fixe chaque personnage dans un caractère fermement dessiné (SIMON, 1953, p. 49)”.

No prefácio dedicado à sua tradução de Thérèse Desqueyroux, Drummond se mostra consciente do estilo do autor bordelês, oferecendo-nos uma exímia sinopse do que viria a ser a aventura interior de sua heroína:

É a galope que ele nos conta a história de Teresa Desqueyroux, com resíduos de monólogo interior, fazendo luz não sobre os objetos e os fatos, mas sobre a lembrança deles. Dir-se-ia que a história se passa no escuro, apenas, de quando em quando, uma lanterna passeia nas trevas, e a essa claridade sem aviso as coisas se apresentam na sua humildade e ignóbil realidade. (DRUMMOND apud MAURIAC, 2002, p.14).

Passemos agora a análise da tradução, que, como procuramos ilustrar nas linhas acima, foram pautadas no estudo preliminar da temática e do estilo do autor francês.

A análise que se fará se vale de alguns trechos que permitem ilustrar o traquejo de Drummond diante do texto de Mauriac e, por conseguinte, discutir certas escolhas do poeta-tradutor para reproduzir a prosa-poética do autor francês.

Os capítulos de onde foram extraídos os trechos a seguir descrevem o percurso de Thérèse até a casa onde seu marido a aguardava após o julgamento, do qual saíra incólume graças ao temor de que a honra das famílias fosse abalada – seu pai era político e os Desqueyroux, importantes latifundiários da região. Procedimento caro ao autor, o cenário sombrio e lento vem como que para melhor sugerir, através do monólogo, o arguto exame de consciência de Thérèse.

Vejamos as escolhas lexicais de Drummond e em que medida elas reproduzem o efeito do original.

Le destin, à toutes les étapes, peut encore la délivrer; Thérèse cède à cette imagination qui l'eût possédée, la *veille* du jugement, si l'inculpation avait été maintenue: l'attente du tremblement de terre. Elle enlève son chapeau, appuie contre le cuir odorant sa petite tête blême et ballottée, livre son corps *aux cahots*. Elle avait vécu, jusqu'à ce soir, d'être *traquée*. (p.19)

Em qualquer etapa o destino pode ainda surgir e libertá-la. Teresa cede a essa imaginação que a teria dominado, na *vigília* do julgamento, se a acusação fosse confirmada: a espera do terremoto. Tira o chapéu, apóia no couro cheiroso sua pequena testa pálida e sacudida; e entrega o corpo *aos solavancos*. Tinha vivido até aquela tarde de ser *acuada*. (p.27)

Nesse trecho, a dimensão concreta do estado de vulnerabilidade em que se encontra a personagem é sugerida através do emprego de um léxico que se confunde com aquele utilizado para descrever o trajeto precário e repleto de armadilhas no qual ela segue. Esse efeito é alcançado por Drummond com o uso de *vigília*, que acaba por enfatizar a apreensão da personagem, de *solavancos*, que sugere sua vulnerabilidade frente aos acontecimentos futuros e *acuada*, que reproduz o dilema da personagem, pois, assim como acontece aos animais da floresta, Thérèse sempre tivera que recuar diante das armadilhas que a vida lhe pregava.

Sans perdre son *gibier* des yeux, le juge dépose sur la table un paquet minuscule, cacheté de rouge. [...]Le juge *éclate de rire*... Le frein *grince* contre la roue. Thérèse s'éveille; sa poitrine dilatée s'emplit de brouillard (ce doit être la descente du ruisseaux banc). Ainsi rêvait-elle, adolescente, qu'une erreur l'obligeait à subir de nouveau les épreuves du brevet simple. (p.21)

Sem perder de vista a *caça*, o juiz coloca sobre a mesa um pacote minúsculo, lacrado de vermelho. [...] O juiz *cai na gargalhada* ... o freio *range* contra as rodas. Teresa desperta; seu tórax dilatado se enche de nevoeiro (deve ser a descida do rio branco). Adolescente, ela sonhava que um erro a obrigaria a repetir os exames do curso normal. (p.29)

Ao longo de seu exame de consciência, a personagem traz à tona em sua mente lembranças que se confundem com o presente, como se pode notar no parágrafo acima. Assim, ela se lembra do juiz como um caçador que não perde de vista sua presa. O deboche do juiz é reforçado com o barulho das rodas na difícil subida, que, por sua vez, evocam elementos oníricos que a faziam temer os exames do colégio. A tradução reproduz facilmente esse efeito com o uso de *caça*, da expressão *cai na gargalhada* e do verbo *ranger*.

Le plus précis des hommes, ce Bernard : il classe tous les sentiments, les isole, ignore entre eux *ce lacis de défilés, des passages*. Comment l'introduire dans ces régions indéterminées où Thérèse a vécu, a souffert? [...] Elle n'ose espérer qu'il consente à cheminer à pas si lents sur cette route tortueuse ; pourtant rien n'est dit de l'essentiel : "Quand j'aurais atteint avec lui ce *défilé* où me voilà, tout me restera encore à découvrir." (p. 24 e 63)

O mais preciso dos homens, aquele Bernardo: classifica todos os sentimentos, isola-os e ignora que há entre eles *uma rede de meandros, de comunicações*. Como introduzi-los nestas regiões indeterminadas onde Teresa viveu e sofreu? Não ousa esperar que ele concorde em caminhar a passos tão lentos nessa estrada tortuosa; entretanto nada foi dito do essencial: "Quando tiver com ele nesse *desfiladeiro* em que me encontro, tudo me restará ainda por descobrir" (p. 31 e 61)

A caracterização de Thérèse e de seu marido é feita através de uma metaforização, uma vez que o léxico utilizado para descrever a concepção que tem a personagem dos sentimentos humanos "*ce lacis des défilés, des passages*" remete ao trajeto em que Thérèse se encontra. Embora Drummond tenha recuperado perfeitamente o sentido, tem-se a impressão de que suas escolhas lexicais não reproduzem tão bem a figura do original, uma vez que *défilés* encontra seu correspondente imediato no termo *desfiladeiro* e *passages* no termo *passagens*, os quais remetem sobremaneira à situação concreta de seu percurso. Esse tropeço é confirmado mais adiante quando a personagem se interroga se seu marido conseguiria segui-la nesse caminho tortuoso percorrido por seu pensamento e onde Drummond retoma o termo original *desfiladeiro*.

Quelle fatigue ! A quoi bon découvrir les *ressorts* secrets de ce qui est accompli? (p. 28)

Que cansaço. Para que descobrir as *molas* secretas do que está consumado ? (p. 34)

Ao se indagar sobre as causas secretas de suas ações, a personagem emprega o substantivo *ressorts* em seu sentido figurado, convenientemente reproduzido por *molas*, visto que este, no sentido figurado, significa impulso, incentivo.

Pourtant ce n'est pas lui que Thérèse, les paupières baissés, la tête contre la vitre du wagon, voit surgir à bicyclette en ces matinées d'autre-fois, sur la route d'Argelouse, vers neuf heures, avant que la chaleur soit à *son comble*; nom pas le fiancé indifférent, mais sa petite sœur Anne, le visage en feu – et déjà les cigales *s'allumaient* de pin en pin et sous le ciel commençait à ronfler la fournaise de la lande. [...] Du fond d'un compartiment obscur, Thérèse regarde ces jours purs de sa vie – purs mais éclairés *d'un frêle bonheur imprécis*; et cette trouble lueur de joie, elle ne savait pas alors que ce devait être son unique part en ce monde [...] Mais les volets à peine entrouverts, la lumière pareille à une *gorgée de métal en fusion, soudain jaillie*, semblait brûler la natte, et il fallait, de nouveau, tout clore et tapir. (p. 33 e 35)

Entretanto, não é ele que Teresa. pálpebras cerradas, a cabeça junto à vidraça do vagão, vê surgir, naquelas manhãs de antigamente, na estrada de Saint-Clair a Argelouse, às nove horas, antes que o calor *chegasse ao máximo*; não é o noivo indiferente, mas sua irmãzinha Ana, o rosto em fogo – e já as cigarras *se inflamam* de pinheiro em pinheiro e sob o céu começava a roncar a fornalha da lande. [...] Do fundo de um compartimento obscuro, Teresa contemplava essas alegrias puras da vida – puras mas iluminadas por uma *frágil, imprecisa felicidade*; e esse trêmulo clarão de alegria, ela ignorava que era seu único quinhão na Terra. [...] Mas, pela janela apenas entreaberta, a luz, semelhante a um *jato de metal em fusão, saltando bruscamente*, parecia queimar o tapete e era preciso fechar tudo de novo e se esconder. (p. 38 e 39)

Na passagem acima, o êxtase que Thérèse experimentava ao longo de seus passeios com sua cunhada Ana se confunde com o cenário daqueles dias de antigamente. Passagem sugestiva em vários aspectos, nem sempre reproduzidos na tradução. Por exemplo, ao traduzir *à son comble* por *ao seu máximo*, Drummond parece ignorar a relação daquele com clímax da personagem. Outra escolha problemática foi a de traduzir *frêle* por *frágil*, que, embora válida, não reproduz o fato de que se tratava de uma satisfação *vã, frívola*. Porém, há também escolhas felizes tais como emprego do verbo *inflamar* para descrever o aparecimento das cigarras e “*jato de metal em fusão, saltando bruscamente*” para reproduzir a imagem dos raios de sol adentrando a janela.

Des nuées orageuses leur proposaient de *glissantes images*; mais avant que Thérèse ait eu le temps de distinguer la *femme ailée* qu'Anne voyait dan le ciel, ce n'est déjà plus, disait la jeune fille, qu'une étrange *bête étendue*. [...] Rien à se dire, aucune parole : les minutes fuyaient de ces longues *haltes* innocentes sans que les jeunes filles songeassent plus à bouger que ne bouge le chasseur lorsqu'à l'approche d'un vol, il fait le signe du silence. Ainsi leur semblait-il qu'un seule geste aurait fait fuir *leur informe e caste bonheur*. (p.35 e 36)

Nuvens tempestuosas ofereciam-lhes *imagens fugitivas*, mas antes que Teresa tivesse tempo de distinguir a *mulher de asas* que Ana via no céu, já a figura, no dizer da moça, não era mais que um estranho *animal espichado*. [...] Nada tinham a se dizer; os minutos fugiam nesses longos “*altos*” inocentes, sem que elas pensassem em mover-se mais do que o caçador, ao fazer sinal de silêncio à aproximação de um voo. Também lhes parecia que um simples gesto faria desaparecer aquela *casta e informe felicidade*. (p.39 e 40)

No exemplo acima, a contemplação das amigas diante das imagens instantâneas e pueris formadas pelas nuvens precede outra passagem que sugere a fugacidade dos momentos felizes. Esse efeito é alcançado por Drummond com o emprego de *imagens fugitivas, animal espichado, “altos” inocentes e casta e informe felicidade*. Entretanto, a escolha em traduzir *femme ailée* por *mulher de asas* acaba por se distanciar da imagem angelical sugerida no original.

Thérèse se bouchait les oreilles; un cri ivre s'interrompait dans le bleu, et la chasseresse ramassant l'oiseau blessé, le serrait d'une main précautionneuse et, tout en caressant de ses lèvres les plumes chaudes, l'étouffait.(p.36)

Teresa tapava os ouvidos ; um grito louco se interrompia no azul, e a caçadora apanhava o pássaro ferido, apertava-o com a mão cautelosa e, acariciando-o com os lábios quentes, estrangulava-o.(p.40)

Um dos traços que caracterizam a heroína Thérèse é a sagacidade com que define os sentimentos. Para ela, a felicidade que o ser humano experimenta em relação ao amor estaria intimamente ligada ao sentimento de posse. Uma vez que essa frase vem como que sugerir a desvirtuação dos sentimentos humanos, o verbo *estrangular* não parece adequado para traduzir *étouffer*, pois o amor desmesurado pode sufocar e não estrangular o outro.

Au plus épais d'une famille, elle allait couvrir, pareille à un feu sournois qui rampe sous la brande, embrase un pin, puis l'autre, puis de proche en proche crée une forêt de torches. (p. 43)

No mais espesso de uma família, ia remoer como um fogo traiçoeiro que rasteja embaixo da moita, lambe um pinheiro, depois outro, enfim sucessivamente cria uma floresta de tochas.(p. 45)

Nesse exemplo, cabe comentar a reprodução de dois traços fundamentais da obra de Mauriac: a maestria na sugestão de imagens e o ritmo de suas frases. As escolhas do verbo *remoer* e do adjetivo *traiçoeiro* atestam a sensibilidade do poeta brasileiro às imagens que surgem do paralelismo entre a terra e o homem. Essa comparação breve e concisa, que designa uma descoberta repentina, é embalada por ondas sucessivas e precipitadas, também recriadas na tradução.

Outra questão que merece ser destacada na tradução diz respeito às escolhas operadas para reproduzir as expressões idiomáticas; o regionalismo observado em algumas expressões do original nem sempre é observado na tradução de Drummond. A seguir alguns exemplos.

Elle imaginait la tache de son corps en bouille sur la chaussé. (p.61)
Ela imaginava a mancha de seu corpo em papa na calçada. (p.58)

Elle disait aux La Trave : *donnez-vous les gants de céder un peu, offrez-lui de voyager avant de prendre aucune décision...* (p. 63)

[...] elle écrase des fleurs qu'elle ne voit pas, longe les grilles à *pas de biche*, cherchant une issue... (p. 65)

Du fond de cette fortune où il avait fait son trou, quel voyage d'amour se rappelait ce vieil homme, soudain, quelles heures bénies sa jeunesse amoureuse ? (p. 66)

Lui-même subissait alors les premières atteintes d'une obsession si commune aux gens de sa race, bien qu'il soit rare qu'elle se manifeste avant la trentième année : cette peur de la mort d'abord étonnait *chez un garçon bâti à chaux et à sable*. (p.75)

Dizia aos de La Trave: *tomem a iniciativa de ceder um pouco ; proponham-lhe viajar antes de uma decisão...* (p. 62)

[...] ela pisa flores que não vê, costeia as grades *a passo de corça*, procurando uma saída... (p. 62)

Do fundo de sua riqueza onde se instalara, que viagem de amor recordava subitamente aquele velho, que horas abençoadas de sua juventude amorosa ?(p.63)

Ele próprio experimentava então os primeiros sinais de uma obsessão tão comum Às pessoas de sua raça ; embora raramente se manifeste antes dos trinta anos ; aquele medo da morte a princípio era espantoso, *num rapaz tão sólido*. (p.70)

Embora o texto de Drummond apresente aqui a ali algumas escolhas discutíveis , o paradigma observado por Costa pode perfeitamente ser aplicado a essa tradução, visto que, de modo geral, ela reproduz a atmosfera do original. E no intuito de ilustrar a confirmação da hipótese levantada acima, destaco, para finalizar, duas passagens espinhosas que não impediram o poeta-tradutor de reproduzir com apuro a prosa poética de Mauriac:

Paris grondait comme le vent dans les pins. Ce corps contre son corps, aussi léger qu'il fût, l'empêchait de respirer; mais elle aimait mieux perdre le souffle que l'éloigner. [...] Elle essayait de *retrouver* ses imaginations nocturnes; au reste il n'y avait guère plus de *bruit* dans Argelouse, *et l'après midi n'était guère moins sombre que la nuit. En ces jours les plus courts de l'année, la pluie épaisse unifie le temps, confond les heures ; un crépuscule rejoint l'autre dans le silence immuable.* [...] avec méthode, elle cherchait, dans son passé, des visages oubliés, des bouches qu'elle avait *chéries* de loin, des corps indistincts que des rencontres fortuites, *des hasards nocturnes* avaient rapproché de son corps innocent. (p.151)

Paris sussurrava como os ventos nos pinheiros. Esse corpo junto ao seu corpo, por mais leve que fosse, impedi-a de respirar; mas preferia perder a respiração a afastá-lo. [...] Procurava *recompor* suas imaginações noturnas; de resto quase não havia mais *ruído* em Argelouse *e a tarde era pouco menos sombria que a noite. Nesses dias, os mais curtos do ano, a chuva espessa unifica o tempo, confunde as horas; um crepúsculo se liga a outro no silêncio imutável.* [...] metodicamente, pesquisava no passado rostos esquecidos, bocas que *amara* de longe, corpos indistintos que encontros fortuitos, *acazos noturnos* haviam aproximado de seu corpo inocente. (p.127)

No exemplo acima é salutar discorrer acerca de algumas escolhas. Primeiramente, o animismo e/ou personificação do vento observado no original com o verbo *gronder* foi devidamente reproduzido pelo poeta com o uso do verbo *sussurrar*,

personificação essa altamente significativa, uma vez que na passagem seguinte a intimidade de dois corpos unidos foi por ela reforçada. A seguir, observa-se novamente a fusão entre a imaginação de Thérèse – que tenta em vão reavivar em sua memória os encontros furtivos do passado – e o silêncio imutável de Argelouse. Drummond se mostra sensível não só aos matizes, ao empregar o verbo *recompor* e o substantivo *ruído*, como também ao ritmo pausado que completa a monotonia da paisagem. Finalmente, é possível observar também, no último trecho, a preocupação do poeta em recriar o ritmo da frase: o ritmo aqui é crescente e precipitado assim como a imagens que surgem na consciência de Thérèse.

La fenêtre était ouverte; les coqs semblaient déchirer le brouillard dont les pins retenaient entre leurs branches des lambeaux diaphanes. Campagne trempée d'aurore. Comment renoncer à tant de lumière? Qu'est ce que la mort? On ne sait pas ce qu'est la mort? Thérèse n'est pas assurée du néant. Thérèse n'est pas absolument sûre qu'il n'y ait personne. Thérèse se hait de sentir une telle terreur. Elle, qui n'hésitait pas à y précipiter autrui, se câble devant le néant. [...] La maison s'éveille: Balionte a rabattu les volets dans la chambre de tante Clara. (p.140)

A janela estava aberta; os galos pareciam rasgar o nevoeiro, de que os pinheiros retinham entre seus ramos pedaços diáfanos. Campo úmido de aurora. Como renunciar a tanta luz?. Que é a morte? Não se sabe o que é a morte? Teresa não está segura do nada. Não está absolutamente certa de que no nada não haja ninguém. Odeia-se por sentir um tal terror. Ela que não hesitava em precipitar outrem aí, empaca diante do nada. [...] A casa desperta: Balionte já escancarou as janelas do quarto de tia Clara. (p.118)

Uma das características da obra de Mauriac é o tom trágico em que ele pendura algumas passagens, como se pode notar através de alguns elementos presentes no exemplo acima. Primeiramente, a imagem sombria que sugere o conflito interno de Thérèse foi facilmente reproduzida com o uso do verbo *rasgar*; mais adiante, o poeta se mostra sensível ao dispensar a literalidade traduzindo *trepée* por *úmido* assim como ao conservar o ritmo crescente da passagem, que vai se elevando com as três interrogações de caráter metafísico seguintes. Em seguida, ainda atento ao tom trágico do original, Drummond transpõe a sobriedade das atitudes e dos gestos com os termos *empacar* e *escancarar*.

O que podemos concluir após uma análise exaustiva em torno das escolhas do tradutor? Enquanto pesquisadora da tradução e tradutora, posso afirmar ter sido esta análise um exercício extremamente enriquecedor, pois nos ajuda a melhor conhecer os procedimentos estilísticos do autor e a melhor detectar as possibilidades e limitações oferecidas pela nossa língua. Enquanto leitora de obras traduzidas, posso afirmar que a leitura dessa tradução, graças à sensibilidade e à maestria do tradutor na transposição de passagens significativas, se revelou tão prazerosa quanto à leitura da obra original.

NOTAS

¹ De 1947 a 1956 Drummond traduziu para a Globo de Porto Alegre três grandes clássicos franceses: *As relações perigosas* (*Les liaisons dangereuses*) de Choderlos de Laclos, em 1947, *Os camponeses* (*Les paysans*), de Balzac, em 1954 e *A fugitiva* (*Albertine disparue*) de Proust, em 1956. Seguem *Dona Rosita*, de García Lorca, em 1959, *Beija-flores do Brasil* (*Oiseaux-mouches orthorhynques du Brésil*), de Jean-Théodore Descourtilz, em 1960, *O pássaro azul* (*L'Oiseau bleu*) de Maurice Maeterlinck (1962); *Artimanhas de Scarpino* (*Les fourberies de Scapin*), de Molière (1962).

REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

COSTA, WALTER. “Um Tradutor invisível”. In *Poesia Sempre*, ano 10, n.16, out-02.

ANDRADE, Carlos Drummond. *100 Poemas – Carlos Drummond de Andrade*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2002. Organização e Tradução Manuel Graña Etcheverry.

MAJOULT, Joseph. *Mauriac et l'art du roman*. Paris : Laffont, 1946.

MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*. Paris: Bernard Grasset, 1927.

MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Trad. de Carlos Drummond de Andrade e Samuel Titan Jr.

SIMON, Pierre Henry. *Mauriac par lui-même*. Paris : Seuil, 1961.