

# TRADUÇÃO DE CONTOS DE MOREIRA CAMPOS PARA O FRANCÊS: ESBOÇO DE UMA PAISAGEM LITERÁRIA

Martine Kunz\*

## Resumo

*Este trabalho pretende relatar uma experiência de tradução literária aplicada a alguns contos do escritor cearense Moreira Campos (1914 – 1994). Tentamos aqui definir uma paisagem literária específica a partir da identificação de temas que remetem tanto a um conteúdo quanto a uma realidade formal: aridez, tempo marcado/tempo apagado, diluição do sujeito/consagração do objeto; temas esses ilustrados através de narrativas sintéticas, uma prosa seca e despojada, um ritmo breve, um enredo que se perde no tempo indefinido. Pretendemos mostrar como essa paisagem literária serviu de quadro referencial ao ato tradutório, para nortear de modo coerente e apropriado as nossas escolhas lingüísticas e estilísticas.*

**Unitermos:** paisagem literária; temas; tradução.

## Resumé

*Ce travail rend compte de l'expérience de traduction littéraire, du portugais vers le français, d'un ensemble de nouvelles de l'écrivain cearense Moreira Campos (1914 – 1994).*

*Nous avons tenté de définir un paysage littéraire spécifique à partir de l'identification de thèmes et de couples antinomiques, qui renvoient aussi bien à un contenu qu'à une réalité formelle: aridité, temps compté/temps effacé, dilution de l'être/affirmation de l'objet, thèmes déployés à travers des récits courts et synthétiques, une prose sèche et dépouillée, un rythme bref, une intrigue qui se perd dans l'indéfini du temps. Nous montrerons comment ce paysage littéraire nous a servi de cadre de références pour guider, de façon cohérente et adéquate, nos choix stylistiques et linguistiques à l'heure de la traduction.*

**Mots-clés:** paysage littéraire; thèmes; traduction.

De um total de 137 contos de Moreira Campos, traduzimos 12 para o francês, dos quais 10 foram retirados da mesma coletânea *O puxador de terço* (1969), cuja concepção literária revela a tendência realista do autor. Os dois outros contos provêm das coletâneas *Os doze parafusos* (1978) e *A grande mosca no copo de leite* (1985). Há uma unidade e uma coerência nesse conjunto, asseguradas por vários fatores.

Trata-se de narrativas curtas, sintéticas, difíceis de contar, pois quase inexistente uma trama. No entanto, uma atmosfera nos envolve, penetrante. A morte, o sexo, a religião fazem a tessitura de dramas menores, rotineiros, sem desfecho trágico.

Os personagens diferem de um conto para outro mas todos eles, pequenos burgueses, trabalhadores do campo ou da cidade, marginais: loucos, doentes, miseráveis, moribundos ou vivos, todos são imbuídos de tristeza, solidão. Um desamparo ontológico. Os homens são nus, a alma seca. Uma melancolia embalada na mesmice de vidas mesquinhas.

O tom é sempre contido, como o afeto dos personagens. O ponto de vista é realista, nada heróico, pouco complacente. A prosa é despojada, concisa e límpida, sem grandes dificuldades de vocabulário ou de sintaxe.

A nossa leitura mais intuitiva do que analítica procurou registrar convergências, ecos, analogias, uma rede de associações significativas e recorrentes. É essa coerência interna, essa paisagem literária que tentamos restituir ao leitor estrangeiro de língua francesa. O estudo lingüístico e a reflexão sobre a realidade literal do texto guiaram os nossos passos, mas é na obra literária enquanto percepção singular do mundo, que encontramos o sentido profundo da nossa aventura.

Sabendo que cada leitor é uma leitura e que outros percursos são possíveis, concordando com Edmond Cary quando afirma que *“La distance existant entre deux cultures laisse une empreinte inévitable sur la façon de traduire, bien*

\*Universidade Federal do Ceará - UFC

*plus que les rapports purement linguistiques*” (Cary, 1986), e cientes, infelizmente, de que toda tradução dessacraliza de certo modo o texto original, aceitamos o desafio que ultrapassava os limites da simples operação lingüística. Almejávamos a “*magia simpática*” que nas palavras de Marguerite Yourcenar consiste em se transportar em pensamento no interior de alguém. Vislumbramos um universo peculiar, trazido à tona pelo estilo do autor, o estilo não só enquanto técnica mas enquanto visão, enquanto maneira de “*ser-no-mundo*” e de apreender a realidade sensível.

Da leitura dos 12 contos escolhidos para tradução, alguns temas emergiram, temas esses recorrentes no conjunto da obra. Retomando os comentários de Daniel Bergez acerca da crítica temática, entendemos por tema “*tout ce qui, dans une oeuvre, est un indice particulièrement significatif de l’ “être-au-monde” propre à l’écrivain.*” (Bergez, 1996). Portanto, o tema não se restringe à palavra, o sentido não emerge da insistência ou da frequência, mas de um conjunto de conexões desenhado pela obra, em relação com a consciência que nela se expressa.

Procuraremos mostrar, sem entrar no detalhe das dificuldades específicas encontradas, a importância desse quadro referencial para nortear de modo coerente e apropriado as nossas escolhas lingüísticas e estilísticas no ato tradutório.

Vejamos essa paisagem literária como um tríptico. O painel central é branco. O branco que deu na memória das cores. O branco da paisagem descolorida pelo sol. O branco da aridez. Duas meias-portas laterais fechadas sobre o painel central, recobrem-no completamente. Uma retrata o colapso do tempo, é preta. É o preto no branco. É o preto e branco do Nordeste, de *Deus e o diabo na terra do sol*, o preto e branco da xilogravura nordestina. “*Cor, na verdade, na terra do sol, é coisa que se percebe bem cedo, quando o céu ainda não está iluminado de todo, ou no final da tarde, quando a luz ainda não se apagou de todo,...*” (Avellar, 1995). A outra meia-porta deixa entrever o silêncio dos objetos. Uma natureza-morta com candeeiro e caixa de fósforos vazia, janela e relógio, rede e caneco, paletó e vestido, berço e caixão. Inventário do banal. O resto permanece *hors champ* e os objetos nos olham, triunfantes.

Áridas são a terra, a alma, a prosa. A prosa é tão seca como o chão desértico do conto *O peregrino*: “*Chão rude, áspero, mais de pedregulhos. Um que outro bode ou cabra nas escarpas. O vento e os redemoinhos de folhas secas. Sobre os lajedos, ao meio-dia, modorravam lagartos. Os casebres em distância de léguas. Seres em farrapos, ...*” (Campos, 1996, p.133).

Nessa terra sem seiva, o trágico tornou-se tédio à força de repetição. Surgem outros cenários desoladores: espaços domésticos, exíguos, promíscuos; ou espaços públicos: hospital, necrotério, cemitério, prisão, confessionário... onde a vida é posta entre parênteses. O próprio personagem parece indiferente à vacuidade da sua existência. São os seres carcomidos do conto *Os fantasmas*, de memória fragmen-

tada e com raros e fugazes momentos prazerosos, “*seres encolhidos, embuçados, à margem do mundo, vivendo os seus próprios recolhimentos*” (Campos, 1996, p.109). Mundo sem água e sem sentimento. O deserto é interiorizado. Não há seres flamejantes. Nesses contos acachapantes, só flameja o sol do meio-dia.

A morte roda sempre, o sexo é furtivo, adultérios e voyeurismo desconhecem a fraternidade. A religião resume-se a normas e transgressões sem a grandeza transbordante da fé. A alma é achatada, tudo é ralo, ressequido. A prosa leva as marcas dessa parcimônia. O ritmo é marcado por períodos breves, diálogos esparsos, curtos, às vezes monossilábicos, ou palavras soltas, em tom de monólogo. A economia transparece também nos encadeamentos de frases nominais que permitem a elipse de verbos e a supressão dos conectivos de subordinação. A comunicação entre os personagens passa mais pelo olhar, o gesto; há mais ruídos do que palavras. É a ciência do deserto.

São os ruídos que regem o silêncio e o passar do tempo: um bater de carne na tábua, um bater de pano no tanque, o ranger de um armador ou o tilintar de uma chave, metrônomos implacáveis. Sem pensar no futuro, alguns relógios rebocam um presente sem fôlego, esquecendo um passado que nunca foi histórico. É um passado mal delineado, que não flui, não passa, como se fosse um bloco. É o imperfeito que reina em quase todos os contos. Como o enredo que não tem começo, meio e fim, a mancha do imperfeito não tem começo nem fim. O valor durativo, repetitivo do imperfeito duplica o tédio e afoga tudo no mesmo clima de insensibilidade e negligência: o adultério torna-se rotineiro, o voyeurismo tão banal como a leitura do jornal, a hipocrisia um exercício diário. O tempo estica-se sem progredir. Não tem antes e depois, é um tempo que não mostra linha de demarcação. Vejamos por exemplo *O puxador de terço*. Esse conto narra a vida de um homem “*ligado à igreja e a entidades beneficentes, e que puxa o terço nas procissões, sofre de úlcera e, a pretexto de não aumentar a azia crônica, que lhe dá um mau hálito nauseabundo, manda que o afilhado surre um cabrito antes de sangrá-lo, para que a carne fique mais branda*” (Azevedo, 1992). O nivelamento de todas as ações pelo uso do imperfeito reforça o clima de insensibilidade moral, o arrote final do puxador de terço torna-se mais espetacular do que a crueldade tranqüila da matança.

Se o imperfeito não apresenta problemas na hora da tradução, a sua influência é determinante na hora de traduzir os pretéritos perfeitos do texto original. Alguns *passés simples* vão surgir no texto francês, fixando uma sensação efêmera, um gesto melhor desenhado, uma idéia fugitiva. Mas a morosidade do *passé composé* retoma logo seus direitos, monótono como a miséria das almas, longe de qualquer revelação ou momento epifânico. Vamos considerar três exemplos: *O peregrino*, *O banho*, *Profanação*. Nesses três exemplos o pretérito perfeito aparece quase tanto quanto o

imperfeito, enquanto na maioria dos outros contos o imperfeito domina absolutamente.

O conto *O peregrino* é o único do conjunto que pertence à vertente do conto regionalista, o conto “*mais da terra do que do homem*” como define Herman Lima em *Variações sobre o conto* (1967). De fato, todos os personagens de vida áspera emergiram dessa terra árida, desse “*duro mundo, carente de umidades*”. Um rapaz morre por falta de assistência médica, a viúva-menina não tem lágrimas e não se assusta quando, um dia, o sogro “*pousou a mão áspera, de muitos calos, um casco, sobre a sua coxa magra. Antes deu-se, sem espanto. Um objeto.*” (Campos, 1996, p. 135), outro filho nasce, irmão-tio do primeiro, a mesma miséria, sem drama. São apenas *vidas secas*. Nenhum fato é isolado, não tem momento crucial, não tem etapa-chave. O *passé composé* vem então substituir naturalmente o perfeito português. Ele traduz a experiência concreta do mundo e unifica, num período vago, acrônico, ações disparatadas, reforçando a monotonia. Tem uma idéia de inventário vinculada a esse tempo, uma idéia de balanço, de falência.

No conto *O banho*, a ação se restringe à descrição do banho de um rapaz pedreiro após um dia de trabalho. O banho se dá no tanque do cemitério. No quadro final, o rapaz ainda permanece incomodado por um caroço de argamassa no cóis das calças e a lembrança do “homem”, o patrão autoritário e zangado.

As observações de Affonso Romano de Sant’Anna acerca do vaqueiro Fabiano em *Vidas secas* poderiam aplicar-se ao nosso personagem, irmão de gente miúda, figurante em sua própria vida. “*Aí está o homem silencioso, tão pobre de linguagem [...], com idéias fragmentadas sobre a realidade que o conforma; aí está o homem oprimido pelo patrão invisível, [...], ele não consegue se livrar das situações através de um discurso lógico e convincentemente estruturado.*” (Sant’Anna, 1984).

“Ele” não tem nome, “ele” parece preso na trama apertada de uma vida clandestina. Como se a miséria mantivesse os seres na fronteira do lícito. O banho não é fonte de vida, de vigor, de pureza. Não traz alegria. É uma água estagnada, morta, cercada, retida entre as paredes do reservatório de cimento. “Ele” tem o cuidado de não deixar rastro da sua passagem, é uma água que poderia trair. No entanto, o mergulho traz um certo reconforto e se prolonga. Mas entre covas e cruzeiros, sob o “*silêncio de luz*” da lua que faz “*brancas as coisas*”, a imersão mais parece um sepultamento e os túmulos, pedras vivas. E o velho relógio da estação corrói o tempo dos homens. Então, nas intermitências da sua vida interior, “ele” pensa na cachaça. Meia garrafa. Comprar meia garrafa no bar do Mundico. Entre os miseráveis, nada é jamais perfeito, inteiro, ganho. O caco de pente, o resto de sabão, a sobra do feijão. É a ópera do pobre, quando o irrelevante recebe em homenagem o artigo definido, que dá notoriedade ao irrisório. Na tradução, ao privilegiar o *passé composé*, resolvemos acentuar a diluição do sujeito, o afo-

gamento no vácuo. Quatro *passés simples* aparecem para expressar a sensação física do frio quando “*se encarçou todo, e [...] se cobriu com os braços*” e quando pensou em comprar após o banho meia garrafa de cachaça no bar do Mundico. O resto é só *passé composé*, que deixa a realidade achatada e a personagem vencida.

O terceiro conto é *Profanação*. Nesse conto delicioso, refrescante, humorístico, um jumento e uma jumenta resolvem se unir na sacristia da igreja, numa pequena cidade do interior. Os perfeitos do texto original são quase tão numerosos quanto os imperfeitos. É que um pouco de amor faz mais barulho do que todos os dramas da humanidade. É o único exemplo de sexo festivo, à vista de todo mundo, desmontando a igreja, indiferente às imprecações do padre, verdadeiramente transgressor, desestabilizador, enfim, sexo. Essa pequena revolução mereceu uma boa dúzia de *passés simples*. O fato entrou na História. No final, os novos Adão e Eva são expulsos da sacristia, “*a cidade voltou à tranquilidade de sempre: à tarde, os carneiros ruminavam à sombra da igreja.*” *Passé composé* e imperfeito voltaram. Tempos privilegiados da narração sem ornamentos de uma realidade que não se torna nunca espetáculo.

Esse tempo improdutivo, sem vigor, enfraquece a força ativa do sujeito e participa, de certo modo, da consagração do objeto. O objeto volta, permanece de um quadro a outro, refrão melancólico, como certas expressões ou frases inteiras que reaparecem de um conto a outro ou até no mesmo texto, cercando-o como duas voltas de uma chave impiedosa. O terço e o chapéu, a bacia e a vela, simples, humanos, prosa do cotidiano. Eles recebem o artigo definido quando caberia um indefinido, um artigo definido que tem o peso do demonstrativo, que mostra, identifica, e até confere um valor de categoria, de conceito. Tem um efeito generalizante. A presença do objeto é definitiva, dilatada. Em *A caixa de fósforos vazia*, que conta a relação incestuosa de uma tia com o sobrinho, a cumplicidade muda das coisas torna-as pacíficas e inquietantes ao mesmo tempo. Uma violência adormecida. “*O moço mantinha-se calado. Todas as coisas se mantinham caladas. Só eles dois e o gato encolhido ao lado da jarra, que tinha a boca amarrada com o pano, o cabo comprido do caneco pendente do prego.*” (Campos, 1996, p. 34).

Objetos enormes no cenário da penúria, no *huis-clos* da prosa nova. Objetos inchados, memória da infância rara, do sexo escuso, da morte solitária. Objetos do mundo sensível, mas ancorados na eternidade, inalteráveis. Reagindo contra a velocidade do mundo, a deliquescência da carne e o colapso do tempo.

Essa paisagem construída e revelada na obra de Moreira Campos foi o espelho e a janela de nosso texto-tradução. Seria ilusório pretender levar o leitor do texto traduzido a compreendê-lo e apreciá-lo da mesma maneira que o outro receptor em relação ao texto original. No entanto, se traduzir é impossível, é preciso fazê-lo. Pelo mistério da

alteridade e pela magia simpática “*comme on transforme sa main en la mettant dans une autre*” (Eluard apud Bergez).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, José Carlos. (1995). Branco e preto em cores. In: GRÉLIER, Robert. *As crostas do sol*. Rio de Janeiro: Ed.Index/Massangana. 162p. p.143-148.
- AZEVEDO, Sânzio de. (1992). Moreira Campos e a Arte do Conto. In: *Novos ensaios de literatura cearense*. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar. 168p. p. 9–23.
- BERGEZ, Daniel. (1996). La critique thématique. In: BERGER, D. et al. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Dunod, 189p. p.85-120.
- CAMPOS, Moreira (1996). *Obra completa: contos II*. Org Natércia Campos. São Paulo: Maltese, 427p.
- CARY, Edmond. (1986). *Comment faut-il traduire?* Réédition. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- LIMA, Batista de. (1993). *Moreira Campos: a escritura da ordem e da desordem*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará. 88 p.
- LIMA, Herman. (1967). *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Tecnoprint
- MONTEIRO, José Lemos. (1980). *O discurso literário de Moreira Campos*. Fortaleza: Edições UFC. 128p.
- SANT'ANNA, (1984). Affonso Romano de. *Análise estrutural de Romances Brasileiros*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 212p.