

O caso do vestido: tradução e interpretação de “Combray”, de Marcel Proust

The Case of the Dress: Translation and Interpretation of “Combray”, by Marcel Proust

Davi Andrade Pimentel

Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
davi_a_pimentel@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

Resumo: A partir da análise comparativa das três traduções brasileiras de “Combray” (2022, 1992 e 1948), primeiro capítulo de *Du côté de chez Swann* [*No caminho de Swann*, na tradução de Mario Quintana, de 1948, e na de Fernando Py, de 1992 / *Para o lado de Swann*, na tradução de Mario Sergio Conti, de 2022], do escritor francês Marcel Proust, este artigo pretende demonstrar como uma alteração estrutural-semântica na tradução de uma cena proustiana específica – a cena do vestido de musselina azul – pode resultar em sérios equívocos interpretativos para o leitor em geral e em uma grande problemática para o pesquisador acadêmico da obra de Proust.

Palavras-chave: “Combray”; Marcel Proust; vestido de musselina azul; tradução.

Abstract: From the comparative analysis of three Brazilian translations of “Combray” (2022, 1992 e 1948), first chapter of *Du côté de chez Swann* [*No caminho de Swann*, in the translation by Mario Quintana, from 1948, and by Fernando Py, from 1992 / *Para o lado de Swann*, in the translation by Mario Sergio Conti, from 2022], by the French writer Marcel Proust, this article intends to show how a semantics-structural modification in the translation of a specific Proust’s scene – the blue muslin dress scene – can result in serious interpretative misconceptions to the reader, in general, and in a great issue to the academic researcher of Prout’s work.

Keywords: “Combray”; Marcel Proust; blue muslin dress; translation.



Nossa mãe, esse vestido
tanta renda, esse segredo!

(Andrade, 2012, p. 69)

1 Tecer e traduzir uma vez mais *À la recherche du temps perdu*

A traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade.

(Benjamin, 2013, p. 103-104)

Em 2022, ano em que se celebrou o centenário de morte do escritor francês Marcel Proust,¹ um terceiro projeto de tradução para o português de sua obra *À la recherche du temps perdu* teve início com as publicações de seu primeiro e segundo volumes,² *Para o lado de Swann* e *À sombra das moças em flor*, respectivamente traduzidos por Mario Sergio Conti e por Rosa Freire d'Aguiar, pela editora Companhia das Letras.

Diferentemente da primeira e da segunda tradução de *À la recherche du temps perdu*, os atuais tradutores optaram por traduzir o substantivo francês *recherche* por *procura*, distanciando-se assim da lógica tradutória das versões brasileiras anteriores que optaram pelo substantivo *busca*. A tradução do título da obra proustiana passa a ser então: *À procura do tempo perdido*,³ e não mais *Em busca do tempo perdido* – título este que, desde 1948,⁴ estabeleceu e marcou na memória cultural, na leitura e nas pesquisas acadêmicas brasileiras a obra de Marcel Proust, mantendo-se relevante até os dias atuais. Portanto, um primeiro *incômodo* com o qual essa terceira tradução precisa lidar é com o desconforto do leitor e do pesquisador conhecedores da obra proustiana em relação ao seu novo título,⁵ uma vez que os argumentos

¹ Faz-se imprescindível lembrar que a obra proustiana, *À la recherche du temps perdu*, ressignificou tanto a temporalidade narrativa do romance moderno quanto o modo como a memória, em sua complementaridade com o esquecimento, poderia ser reencenada a partir de uma escrita espiralada que torceria toda e qualquer categoria temporal para se manifestar textualmente enquanto palavra ficcional em constante tensão com uma possível realidade de seu autor.

² A obra *À la recherche du temps perdu* é composta por sete volumes: *Du côté de chez Swann*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le côté de Guermantes*, *Sodome et Gomorrhe*, *La prisonnière*, *Albertine disparue* e *Le temps retrouvé*.

³ Talvez a opção dos tradutores pelo substantivo *procura* tenha a ver também com um desejo de aproximar, e de fazer ecoar melhor, a estrutura do título traduzido com a do título original: *À procura* reverbera estruturalmente de certo modo *À la recherche* – o artigo craseado imprime essa semelhança.

⁴ A primeira tradução de *Em busca do tempo perdido* tem início em 1948, é publicada pela editora Livraria do Globo (hoje, Globo Livros), tendo como tradutores Mario Quintana (volumes I, II, III e IV), Manuel Bandeira e Lourdes Alencar (volume V), Carlos Drummond de Andrade (volume VI) e Lúcia Miguel Pereira (volume VII). Já a segunda tradução da obra de Proust tem início em 1992, é publicada pela editora Ediouro, tendo como único tradutor Fernando Py.

⁵ Este artigo não se propõe a manifestar uma verdade em tradução, como a apontar uma tradução correta e uma tradução errada, pois sabemos que esse tipo de ideia não se sustenta mais no trabalho e na pesquisa de tradução. Na verdade, o que está sendo proposto neste artigo é um trabalho comparativo e interpretativo de três traduções brasileiras em diálogo com o original francês para apresentarmos como o trabalho de tradução

dos tradutores sobre a escolha do substantivo *procura* não são de todo convincentes, principalmente quando se tem a leitura de Proust:

No francês do original, *À la Recherche du temps perdu*, *recherche*, palavra surgida no século XV, está próxima de “procura” no sentido de ensaiar, tentar, estudar. Tanto que se traduz comumente *recherche scientifique* para “pesquisa científica”. Já “busca” (*quête*), com origem no século XII, leva a um sentido mais místico, como em *A busca do Santo Graal*, o relato medieval da demanda do cálice milagroso, com o sangue de Cristo, pelos cavaleiros da Távola Redonda do rei Artur (Conti, 2022, p. 10-11).

Dos argumentos acima destacados, duas observações se fazem necessárias: primeira, na literatura, a palavra adquire diversos significados, muitos deles não associados a ela no plano da realidade humana, como bem destaca Georges Bataille em *A experiência interior* (2016, p. 177):

Se palavras como “cavalo” ou “manteiga” entram num poema, fazem-no liberadas das preocupações interessadas. Por mais que essas palavras: “manteiga”, “cavalo” sejam aplicadas a fins práticos, o uso que a poesia faz delas libera a vida humana desses fins.

Ou seja, o significado do substantivo *recherche* – de *recherche scientifique* – no plano da realidade não legítima, e pode não se manter, no plano literário, dado que, em Proust, o substantivo *recherche* performa sentidos outros para além das esferas de sentido preestabelecidas pela organicidade do mundo real. E, caso consideremos a fala de Roland Barthes, em “Mesa-redonda sobre Proust”, de *Dois regimes de loucos*, a ideia de *pesquisa* na obra proustiana é sumariamente posta em questão:

A meu ver, a *Busca do tempo perdido* (e tudo o que nela é possível aglomerar de outros textos), pode provocar apenas ideias de busca e não de pesquisas. Nesse sentido, o texto proustiano é uma excelente substância para o desejo crítico. É um verdadeiro objeto de desejo para o crítico, pois tudo se esgota na fantasia da busca, na ideia de buscar alguma coisa em Proust e, por isso mesmo, também, tudo torna ilusória a ideia de um resultado dessa busca. A singularidade de Proust é ele não nos deixar nada mais a fazer exceto isto: *reescrevê-lo*, que é o contrário mesmo de esgotá-lo (Barthes, 2016, p. 36).

A segunda observação segue em estreito diálogo com Barthes, uma vez que o sentido mais “místico” do substantivo *busca* está, por sua vez, presente na estrutura de “Combray”, primeira parte de *Du côté de chez Swann*, na qual a *busca* do Narrador para reaver e reencenar a sua memória se entretetece com novelas medievais de cavalaria, com mitos de origem cristã, com interpretações sacras da cor branca da flor do espinheiro no Mês de Maria e, sobretudo, com seu anseio pelo beijo de boa-noite de sua mãe à hora do deitar.

Logo, esses argumentos dos tradutores da terceira tradução brasileira de Proust não sustentam a mudança do título de uma obra que já se tornou, digamos, uma aquisição do

levanta múltiplas questões, sobretudo, quando nas traduções de uma mesma obra, os seus tradutores optam por caminhos tradutórios divergentes, o que enriquece a obra em si, bem como produz questionamentos importantes sobre o fazer tradutório. E, claro, cada leitor e pesquisador pode comparar, questionar e refletir a escolha de um tradutor, mas jamais desvalorizá-la ou diminuí-la.

patrimônio cultural brasileiro. Ainda mais porque os sentidos de *busca*, de *procura* e de *pesquisa* atravessam, por meio da tradução para o português do substantivo *recherche* e do verbo *rechercher* franceses ora por *busca/buscar*, ora por *procura/procurar*, ora por *pesquisa/pesquisar*, toda a obra proustiana. A depender do contexto narrativo em Proust, o tradutor opta por *busca*, *procura* ou *pesquisa*, não havendo em português, como se compreende em termos de tradução, uma acepção *fiel* – aquela que o autor quis dizer – que corresponda de fato às palavras francesas *recherche* e *rechercher*. Nesse sentido, o trabalho do tradutor está estreitamente alinhado com o seu trabalho de interpretação. Disso resulta que, como nos lembra Maurice Blanchot, em “Traduire” [“Traduzir”], texto presente em *L’amitié* [A amizade], cada tradução é uma obra, a um só tempo, próxima e distante do original:

Trata-se, muito mais, de uma identidade a partir de uma alteridade: a mesma obra em duas línguas estrangeiras e em razão de sua estrangeiridade tornando, com isso, visível o que faz com que essa obra seja sempre *outra*, movimento do qual é preciso necessariamente extrair a luz que iluminará, por transparência, a tradução (Blanchot, 1971, p. 72, tradução própria).⁶

Na verdade, por ter sido a primeira tradução brasileira e por terem optado pelo substantivo *busca* dentre os possíveis significados do substantivo francês *recherche*, o título *Em busca do tempo perdido* se consagrou, no Brasil, como a porta de entrada de uma das maiores obras do século XX, associando-se, por conseguinte, à imagem de Proust, reafirmada pela segunda tradução brasileira do título da obra proustiana que manteve o substantivo *busca*. Por essa razão, um outro fator merece ser considerado: quando a tradução de um novo título de uma obra seminal não se apresenta tão relevante, há a possibilidade de que este seja suplantado pelo título clássico, em especial, no imaginário dos não-leitores de Proust que o associam, por sua constante reverberação em vários níveis e instâncias de nossa sociedade, ao título *Em busca do tempo perdido*. A propósito, no Brasil, será um trabalho difícil desassociar a imagem de Proust da imagem do título *Em busca do tempo perdido*.

Por outro lado, seguindo a máxima benjaminiana presente em “A tarefa do tradutor” – de que cada época de uma sociedade convoca a sua própria tradução de um original, uma vez que, se as palavras de um original não sofrem mudanças, a linguagem do tradutor sim –, a terceira tradução brasileira de *À la recherche du temps perdu* atualiza e areja, através das modificações sintáticas e semânticas atuais de nossa linguagem, a narrativa proustiana, bem como tende, mediante a atualização da linguagem, a aproximar e a trazer novos leitores para Proust. Seguindo essa perspectiva temporal, é válido destacarmos que, entre a primeira tradução (1948) e a terceira tradução (2022) de *À la recherche*, passaram-se setenta e quatro anos, inclusos os trinta anos entre a segunda tradução (1992) e a última.

Nesse longo período de nossa língua brasileira, diga-se de passagem, palavras entraram em desuso, perderam ou ganharam significados; além disso, novas configurações sintáticas foram concebidas, assim como novos acordos ortográficos foram implantados – o que não invalida de modo algum as duas traduções anteriores, embora, devido a certos usos de linguagem e em determinados movimentos narrativos, essas traduções percam o viço, a sua

⁶ “Il s’agit, bien davantage, d’une identité à partir d’une altérité: la même œuvre dans deux langues étrangères et en raison de leur étrangeté et en rendant, par là, visible ce qui fait que cette œuvre sera toujours *autre*, mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction”.

vitalidade: pereçam diante da devastação do tempo tal qual os personagens da obra proustiana. Nesse sentido, o tempo, a matéria com a qual o Narrador de *À la recherche* se confronta a todo instante em sua narrativa, é implacável para toda e qualquer tradução:

Assim como tom e significação das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, assim também a língua materna do tradutor se transforma. E enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução de sua língua e a soçobrar em sua renovação (Benjamin, 2013, p. 108).

Com base nessas reflexões em torno da tessitura temporal na tradução da obra proustiana, proponho analisar, a partir da terceira tradução brasileira de “Combray”, capítulo inicial do primeiro volume de *À procura do tempo perdido*, e mantendo um diálogo com a primeira e a segunda traduções brasileiras, a cena do vestido materno de musselina azul, na qual a cor azul é substituída pela cor branca em uma das três traduções brasileiras da obra proustiana. Tal substituição produz, portanto, algumas problemáticas interpretativas tanto para o leitor quanto para o pesquisador de Proust. A seguir, apresento como uma substituição tradutória pode interferir na interpretação de uma obra.

2 A construção da (possível) cena nubente em “Combray”

A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão.
Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão.

(Berman, 2007, p. 18).

Dividida em duas partes, “Combray” é a primeira seção de *Para o lado de Swann*,⁷ seguida por “Um amor de Swann” e por “Nomes de lugares: o nome”. Sempre temerariamente, mas tendo em vista um possível esboço panorâmico dos grandes temas dessas duas partes de “Combray”, poderíamos concluir que os temas centrais da primeira parte seriam: o drama do deitar do Narrador quando criança, em que o (não) beijo de boa-noite de sua mãe mobiliza toda uma sobrecarga de desejos e de sentimentos variados em seu ser, e o episódio do chá com madalenas. Já em sua segunda parte, os dois temas, a meu ver, mais aprofundados pelo Narrador seriam: as digressões sobre os lados/caminhos opostos de Méséglise e de Guermantes, e o episódio da cena (sádica) lésbica da Srta. Vinteuil com sua amiga mais velha na casa de seu falecido pai, o Sr. Vinteuil.

Em suas recordações de infância, de quando passava as férias na casa de campo de sua tia-avó Léonie, em Combray, os momentos de angústia de ter que se deitar cedo na expectativa de não poder receber o beijo de boa-noite da mãe – seja por terem convidados para o jantar, seja por terem ido caminhar para o lado de Guermantes, situações que retinham a mãe à mesa, prisioneira das convenções sociais – ensejam um cenário narrativo ambíguo que nos

⁷ Tanto Mario Quintana quanto Fernando Py, na tradução de *Du côté de chez Swann*, optaram por traduzir “du côté” por “no caminho”: *No caminho de Swann*. Em Proust, *du côté*, a depender do contexto em que esteja inserido, pode ser traduzido ora por *lado* ora por *caminho*, em um nível mais subjetivo-espacial do que o substantivo *recherche*.

permite interpretá-lo, tomando como pressupostos as associações infantis que o Narrador faz de sua relação materna com as novelas de cavalaria e com os ritos religiosos do casamento, como um desejo inconsciente do filho de deitar-se com a mãe. Ou seja, um cenário no qual mãe e filho, enquanto enamorados, estariam separados pelas imposições nefastas de um destino que os impossibilita de se unirem:

E assim que tocavam a sineta, apressava-me em correr para a sala de jantar onde o grande lustre suspenso, ignorante de Golo e Barba Azul, e que conhecia meus pais e a carne de panela, produzia a sua luz de todas as noites; e caía nos braços de mamãe, que as desgraças de Geneviève de Brabant me tornavam mais querida, enquanto os crimes de Golo me faziam examinar minha própria consciência com maior escrúpulo.

Depois do jantar, hélas!, era logo obrigado a deixar mamãe, que ficava conversando com os outros, no jardim se o tempo estava bom, no salão pequeno onde todo mundo se refugiava se estava ruim (Proust, 2022, p. 40).

De sua lanterna mágica, sob a qual era inserida uma lâmpada, projetava-se em todo o seu quarto a lenda amorosa do cavaleiro Golo e da nobre Geneviève de Brabant, da qual descenderia a família Guermantes – um amor impossível tanto no plano narrativo quanto no plano da realidade. Pois o encontro entre os dois enamorados não chega a ser narrado pela tia-avó do Narrador, a quem coube contar os pormenores da lenda merovíngia à criança. Deles somente sabemos o quão distante estão de se unirem: o cavaleiro permanece a cavalgar, a avançar, sem nunca se aproximar de fato do castelo da dama, apenas escuta o seu lamento sem poder ver o seu rosto ou tocar o seu corpo; e a nobre devaneia solitariamente – ambos acabam presos à imaginação de um amor fadado à irrealização. Uma prisão, por sua vez, que já se revelava em suas imagens estáticas sobre a lanterna mágica – por mais que a criança girasse a sua lanterna, jamais Golo e Geneviève se encontrariam: “E nada podia parar sua lenta cavalgada” (Proust, 2022, p. 39). Para o Narrador, todo esse processo de escuta e de visão da lenda da frustração amorosa antecipava, reavivando-o, o seu drama da hora de deitar: se receberia ou não o beijo de Geneviève, sua mãe. E os crimes de Golo que o faziam refletir seriam possivelmente aqueles direcionados à figura de seu pai, o seu maior oponente:

Às vezes, depois de ter me beijado, quando ela abria a porta para partir, queria chamá-la, dizer “me dê mais um beijo”, mas sabia que ela logo fecharia a cara, pois a concessão que fazia à minha tristeza e à minha agitação ao subir para me beijar, trazendo-me aquele beijo de paz, irritava meu pai, que achava esses ritos absurdos [...] (Proust, 2022, p. 42).

Detendo-me um pouco mais na lenda merovíngia, verifico que há, na constituição do nome de Geneviève, um significativo componente, ou um segundo nome: “ève”, que, em francês, é o nome da primeira mulher e da primeira mãe da humanidade – Ève [Eva]. Portanto, a um só tempo, em Proust, a imagem da primeira mulher da linhagem dos Guermantes e a da primeira mulher do mito cristão se condensam, estando na origem dos sonhos infantis do Narrador, ora enquanto desejo erótico ora enquanto desejo de ascensão social ao maravilhoso, de ter acesso ao que é interdito aos demais moradores de Combray: “Sonhava que madame de Guermantes, tomada por uma súbita fantasia, me fazia vir ali; o dia inteiro pescaria trutas comigo” (Proust, 2022, p. 189). Por outro lado, para o jovem Narrador, a nobreza

de madame de Guermantes refletia a nobreza do ato criador da literatura – a criação de mundos, de personagens, de temporalidades e de espaços para além do real: “Ela me fazia dizer o tema dos poemas que eu tinha intenção de compor” (Proust, 2022, p. 189). Ou seja, o desejo por ascender socialmente, de ter o contato com o elemento nobre interdito aos demais seres, era motivado particularmente por seu desejo de ser um escritor, de ser um nobre criador e/ou um criador nobre: “E esses sonhos me advertiam de que, como queria um dia ser escritor, era tempo de saber o que pensava escrever” (Proust, 2022, p. 189). Já no plano onírico do desejo sexual, é sintomática a primeira menção do Narrador a um sonho erótico:

Às vezes, como Eva nasceu de uma costela de Adão, uma mulher nascia durante o meu sonho de uma falsa posição da minha coxa. Formada pelo prazer que estava a ponto de sentir, imaginava que era ela quem o oferecia. Meu corpo, que sentia no dela meu próprio calor, tentava juntar-se a ela, e eu acordava (Proust, 2022, p. 34).

Na descrição de seu sonho erótico, em que da fricção de suas pernas se origina um corpo de mulher com o qual se delicia, mas cujo gozo (uma vez mais) é frustrado, a imagem de Eva – Ève no original – traz em si, a meu ver, três gêrmens temáticos que florescerão no decorrer da lembrança infantil do Narrador, configurando-se, assim, como uma imagem rizomática, jamais arbórea, essencial de sua narrativa.⁸ Primeiro, a costura textual, que se dará sempre por associações, entre os mitos gregos e os mitos cristãos, como vimos acima: em seu sonho, o nascimento da mulher se assemelha ao nascimento de Dionísio da coxa de Zeus, logo, do Narrador/Adão/Zeus nasce uma Mulher/Eva/Dionísio – um atravessamento de mitos que, sobretudo na perspectiva cristã, é algo profanador. Segundo, a mulher originada em sonho, bem como o ato da criação que se dará sempre em seus sonhos, diz de sua busca em tornar-se escritor, de dar à luz uma escrita que o transforme em um ser pertencente à literatura: “Pouco a pouco a lembrança dela [da mulher] se esvanecia, eu esquecia a moça, filha de meu sonho” (Proust, 2022, p. 35).⁹ Ou seja, uma imagem onírica na qual a mulher passa a ter também uma marca filial, uma vez que criada de sua coxa/sonho.

E terceiro, a ambiguidade da relação entre mãe e filho, que ganhará uma nuance mais reveladora quando da leitura da lenda merovíngia e da identificação do Narrador criança com Golo e de sua mãe com Geneviève: a mulher de seu sonho, ao ser associada a Eva, cuja imagem mescla mundanidade e maternidade, passa também a compartilhar da imagem de

⁸ Neste ponto, dialogo com a ideia do *fazer rizoma* de Gilles Deleuze e Félix Guattari presente em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2* (v. 1). Segundo os filósofos (2011, p. 48), *fazer rizoma* é fazer com que o pensamento se desvie de um padrão arbóreo, de cuja unidade central – de cujo pensamento dado como mais verdadeiro – nasceriam as demais raízes, ou melhor, os demais pensamentos, sujeitados a uma proposição ou afirmação já predefinida.

⁹ É interessante destacarmos a saída encontrada por Conti para a tradução dessa passagem. No original, lê-se: “Peu à peu son souvenir s'évanouissait, j'avais oublié la fille de mon rêve” (Proust, [1913] 1999, p. 14). Em francês, o substantivo feminino *fille* pode tanto significar *filha* quanto *menina* ou *moça*. Há, como se constata, uma ambiguidade presente em *fille*, da qual a narrativa proustiana se utiliza para se manter também ambígua. E, para não suprimir essa importante ambiguidade, Conti optou por manter em sua tradução os dois sentidos da palavra *fille*, exatamente para que o leitor sinta essa tensão – mulher e filha – provocada pela imagem onírica dessa *mulher* que é a ambiguidade imagética. Na tradução de Quintana ([1948] 2006, p. 22), lemos: “Pouco a pouco sua lembrança se dissipava, e eu esquecia a filha de meu sonho”. Na de Py ([1992] 2016, p. 24), lemos: “Aos poucos, a sua lembrança se esvanecendo, eu esquecia a filha do meu sonho”. Nessas duas traduções, a ambiguidade do substantivo *fille* desaparece.

Geneviève e de sua mãe, pois todas estão atadas por uma imagem maior, a de Eva. Se a mãe está imagetivamente em Geneviève, esta em Ève [Eva] e Eva na mulher do sonho, é possível, então, interpretar a imagem onírica desta última em relação com a imagem materna. Nesse sentido, talvez esteja nessa associação imagética o motivo do corte de seu sonho – que o leva a acordar – como uma espécie de sobressalto que não o deixa concluir o seu prazer, o deitar-se em definitivo com a *mulher-Eva-mãe* sem nenhuma barreira moral. Embora não possua o corpo da mulher, ainda que em sonho, resta-lhe, ao despertar, o calor de seu beijo: “meu rosto tinha ainda o calor do seu beijo, meu corpo doía devido ao peso do dela” (Proust, 2022, p. 34-35). Atentemos para o que resta da lembrança do beijo dessa *mulher*: o seu rastro se situa no rosto do Narrador, e não em sua boca, como seria o esperado de uma mulher que, deitada sobre o seu corpo, lhe proporcionaria prazer. Por sua vez, é também em seu rosto que o tão aguardado beijo de boa-noite de sua mãe lhe é dirigido. Assim, as duas mulheres e os dois beijos se sobreporiam, tendo Eva, a mãe e a mulher, como imagem de fundo, que a tudo rege.

A partir das cenas do sonho e da lenda, um cenário interpretativo sobre o possível caráter nubente da relação entre mãe e filho – o desejo (talvez) inconsciente do filho de deitar-se com a mãe – é construído e, digamos, validado por uma cena do vestido materno que o estruturaria de modo magistral. Porém, essa cena não existe, não consta no original em francês, apenas em uma de suas traduções para o português. E aqui nos deparamos com uma substituição tradutória que acaba por conduzir o leitor a uma “interpretação fechada”, “redonda”, impossível de encontrar embasamento no texto do original.

3 O vestido azul, e não branco, de “Combray”

Partimos do seguinte axioma: a tradução e tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*.

(Berman, 2007, p. 33).

Ao analisar as três traduções brasileiras de “Combray”, identifico uma substituição tradutória em uma delas que nos leva a refletir sobre algumas interpretações de leitura que tomaram como base a cena do vestido materno que apresentarei a seguir. Mas, antes de prosseguirmos, gostaria de dar a ver a cena do vestido em seu original:

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin *en mousseline bleue*, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux (Proust, [1913] 1999, p. 20, grifo próprio).

Na composição dessa cena proustiana da espera pelo beijo de boa-noite materno relatada pelo Narrador, a mãe se dirige ao quarto do filho com um vestido de musselina azul – uma cor que não ofusca a imagem da criança em sua dolorosa espera e perda da presença

da mãe e nem acrescenta, digamos assim, um valor interpretativo maior para a cena. Na tradução de Conti e na de Py, a cor do vestido se mantém, mas não na de Quintana:¹⁰

Tradução de Conti (2022, p. 42, grifo próprio):

Meu único consolo, quando subia para me deitar, era que mamãe viria me beijar quando estivesse na cama. Mas aquele boa-noite duraria tão pouco tempo, ela descia tão depressa, que o momento em que a escutava subir, e depois quando passava pelo corredor de porta dupla, o leve barulho de seu vestido campestre *de musselina azul*, do qual pendiam pequenos cordões de palha trançada, era para mim um momento doloroso.

Tradução de Py ([1992] 2016, p. 30, grifo próprio):

Ao subir para me deitar, meu consolo único era que mamãe fosse me beijar quando já estivesse na cama. Mas durava tão pouco isso, e ela descia tão depressa, que o momento em que a ouvia subir, e depois quando ela passava pelo corredor de porta dupla o ruído ligeiro de seu vestido de jardim, *de musselina azul*, com pequenos tirantes de palha trançada, era um momento doloroso.

Tradução de Quintana ([1948] 2006, p. 32, grifo próprio):

Quando subia para me deitar, meu único consolo era que mamãe viria beijar-me na cama. Mas tão pouco durava aquilo, tão depressa descia ela, que o momento em que a ouvia subir a escada e quando passava pelo corredor de porta dupla o leve frêmito de seu vestido de jardim, *de musselina branca*, com pequenos festões de palha trançada, era para mim um momento doloroso.

Ao fazermos um trabalho de comparação entre as três traduções brasileiras de “Combray”, precisamos levar em consideração dois aspectos: primeiro, o vestuário em Proust. O tecido, a cor e o tamanho das vestimentas dos personagens proustianos detêm um valor simbólico muito forte que define, por antecipação, os sentimentos, a moralidade, o status social, a sexualidade e a palavra interdita que o personagem não diz, mas que se deixa falar pela roupa que veste, como, por exemplo, a saia cor de ameixa da avó do Narrador cujo tom arroxeadado ou de um vermelho escuro intenso diz de suas preocupações com o neto – pensamentos angustiados e amorosos não revelados para os demais familiares, mas que a sua saia reverbera em seus tons roxo e/ou vermelho escuro:

[Minha avó] com seus passinhos entusiasmados e sacudidos, regulados pelos diversos movimentos que lhe excitavam na alma a embriaguez da tempestade, o poder da higiene, a estupidez de minha educação e a simetria dos jardins, mais do que pelo desejo, desconhecido por ela, de evitar manchas de lama na sua saia cor de ameixa, sob as quais ela sumia até uma altura que era sempre um desespero e um problema para a sua criada (Proust, 2022, p. 41).

¹⁰ Agradeço ao Francisco Renato de Souza, pesquisador da obra proustiana, por ter me lembrado que, em Quintana, a cor azul é substituída pela cor branca.

No parágrafo seguinte, a cor de ameixa da saia da avó Bathilde se refletirá, em um tom de roxo mais leve, o violeta, em suas faces – sendo a cor roxa e suas variantes o signo da angústia afetiva:

[...] seu belo rosto de faces morenas e sulcadas, com a idade tornadas quase da cor malva das terras aradas no outono, cobertas, se ela saía, por um pequeno véu semierguido, e sobre as quais, trazida pelo frio ou algum triste pensamento, estava sempre a enxugar uma lágrima involuntária (Proust, 2022, p. 42).

Em outras cenas narrativas de “Combray”, a vestimenta é aquilo que resta, em um primeiro momento, na memória do Narrador, e não o nome do personagem que a vestia. Ou seja, o que é rememorado, e somente muito depois a lembrança dará nome e corpo, é a cor de um vestido, como o da dama de rosa (2022, p. 101) e como o da senhora de branco (2022, p. 161). Na construção interpretativa de um possível cenário nubente entre mãe e filho, a cena rememorada pelo Narrador da senhora vestida de branco é de grande valia. Esta senhora é a esposa de Charles Swann – eles são os pais de Gilberte, a garota por quem o Narrador, na segunda parte de “Combray”, se enamora. Essa mesma senhora é a dama de rosa, uma espécie de cocote, com a qual o seu tio-avô Adolphe se relacionava. Todavia, a sua identidade somente é revelada no sétimo volume de *À la recherche*, em *Le temps retrouvé*.¹¹ Portanto, é apenas no fim da obra que o leitor poderá associar a senhora de branco à dama de rosa – sendo a cor o que resta em estado de latência e de potência, logo, de sugestividade, na enunciação do Narrador, e não o ser em definitivo.

Como a recordação de sua infância e juventude não se costumam em uma temporalidade linear, mas em um entrelaçamento de fios temporais em que presente, passado e futuro rememorados se interpõem a cada dinâmica cênica sem uma ordenação prévia, não nos é possível afirmar qual das duas cenas do vestido da esposa de Swann, Odette, é a primeira. Porém, há um traço em comum nessas duas cenas, a mundanidade. Quando de rosa, Odette é uma cocote. E, quando de branco, a senhora Swann já é conhecida pelo povoado de Combray como adúltera: “Acredito que ele [Swann] tem muitos problemas com sua mulher depravada que, como toda Combray sabe, vive com um tal senhor de Charlus. É o assunto da cidade” (Proust, 2022, p. 62). Baseando-nos na tradução de Quintana, as únicas duas mulheres em “Combray” que usam branco são a mãe do Narrador e Odette, configurando-se como dois polos divergentes, o materno e o mundano, que acabam por convergir a uma única imagem, a de Eva. Assim, caso o vestido materno fosse realmente branco, a cena da subida da mãe, tal qual uma amante em fuga para dar um beijo em seu amado, ganharia uma perspectiva interpretativa mais “redonda”, uma vez que amarraria tanto as cenas que a antecedem (a do sonho e a da lenda) quanto as cenas que a sucedem (a dos espinheiros brancos do Mês de Maria e a da senhora de branco) – uma amarração de cenas que, ao contrário da cor branca, a cor azul frustra e invalida.

O branco do vestido materno – se realmente fosse branco – teria um valor simbólico extremamente forte, sobretudo em seu diálogo com a cena que vem a seguir, a dos espinheiros brancos do Mês de Maria (maio, o mês das noivas), na qual o Narrador associa a profusão dessas flores de tons brancos no altar da igreja de Saint-Hilaire à cauda de um vestido de

¹¹ Na tradução de Lúcia Miguel Pereira (1957), esse título é traduzido por *O tempo redescoberto*; já na tradução de Py (1995), esse título é traduzido por *O tempo recuperado*.

noiva. Uma associação do branco com o vestido de noiva que, na tradução de Quintana, pode ser visto/lido em antecipação no vestido de musselina branca da mãe. Disso resultaria uma sobreposição da imagem da noiva na imagem da mãe que validaria um cenário interpretativo sobre o caráter nubente entre mãe e filho:

Foi no Mês de Maria que me lembro de ter começado a gostar de espinheiros. [...] tornados ainda mais belos pelos festões da sua folhagem, na qual eram semeados em profusão, como numa cauda de vestido de noiva, pequenos buquês de botões de uma brancura deslumbrante (Proust, 2022, p. 134).

Em seguida, como destaquei anteriormente, o imaculado da cor branca – da noiva e da mãe – será maculado pelo corpo adúltero de Odette que estará também vestida de branco: uma associação entre o maternal e o mundanismo que nos conduziria ao início da narrativa de “Combray”, a Eva, ao primeiro sonho erótico (e frustrado) do Narrador. Desse modo, seguindo a tradução de Quintana, o cenário nubente entre mãe e filho estaria validado, seria uma interpretação acabada, redonda, sem, digamos, contradições. Contudo, a narrativa proustiana suspende toda e qualquer verdade interpretativa ao construir a cena da subida da mãe ao quarto do filho para dar-lhe boa-noite com um vestido de musselina azul, desconstruindo a harmonia, o equilíbrio e a simetria de um cenário que, por meio da tradução de Quintana, se apresentaria tão perfeitamente estruturado. De certa maneira, a cor branca do vestido materno aplaina as complexidades afetivas, as dubiedades amorosas e o cinismo do Narrador, retirando dos seus sucessivos fracassos a força motriz que lhe permite a possibilidade de escrever, a buscar tornar-se um escritor: “Sem a infelicidade a ela ligada como a sombra à luz, uma pronta indiferença responderia à felicidade. Isso é tão verdade que os romances descrevem indefinidamente o sofrimento, quase nunca a satisfação” (Bataille, 2015, p. 133). Por sua vez, a cor branca do vestido materno abrandava o desconforto da mãe – sua infelicidade – com o hábito do filho pelo beijo de boa-noite, um hábito que poderia fragilizar a sua formação moral: “e ela [mãe] queria que perdesse a necessidade, o hábito, que estava muito longe de permitir que adquirisse o costume de pedir, quando ela já estava na porta, mais um beijo” (Proust, 2022, p. 42).

Nessa cena, portanto, a cor azul imprimiria um certo afastamento materno das supostas intenções do filho. Por outro lado, a cor branca sugestionaria uma espécie de condescendência materna com as fantasias do filho, que inexiste no texto original. É por essa razão que a substituição tradutória de Quintana pode gerar alguns equívocos de interpretação da obra proustiana, pois, além de substituir uma palavra por outra em nível estrutural, o tradutor acaba por rearranjar consciente ou inconscientemente, em nível semântico, toda uma possível carga interpretativa da obra de Proust, que poderá pôr em questão, por exemplo, algumas leituras e trabalhos acadêmicos que se basearam na cena do vestido de musselina branca. Logo, a tradução de Quintana, por seu caráter importante e inaugural, é o segundo ponto a ser considerado quando se compara as três traduções brasileiras de “Combray”.

Atualmente, nas leituras e nas pesquisas sobre Proust, a tradução de Mario Quintana segue sendo a mais procurada e a mais trabalhada,¹² tendo, por seu grande sucesso editorial, chegado, em 2006, à sua terceira edição – uma edição revisada e com o aporte de notas expli-

¹² Tomo como base meu estudo comparativo de artigos científicos sobre *À la recherche du temps perdu* publicados em revistas acadêmicas brasileiras entre os anos de 2020 a 2023. Esse período foi delimitado para destacar qual

cativas de Guilherme Ignácio da Silva. Mas, fato surpreendente, não houve, nem na segunda e, principalmente, nem na terceira edição, qualquer menção e/ou reparação da substituição da cor azul pela cor branca efetuada pelo tradutor em uma das cenas centrais de “Combray”, o que certamente nos leva a refletir sobre todo o processo de revisão, de editoração e de publicação da Editora Biblioteca Azul (selo da Globo Livros): há algum motivo para se manter essa substituição tradutória na tradução de uma das obras mais relevantes do século XX? Seria talvez a imagem do tradutor, por ter sido um poeta brasileiro consagrado, um impedimento para uma revisão mais aprofundada de sua tradução? E o consumidor final dessa tradução, como medir – seria factível? – os possíveis equívocos que essa substituição tradutória causou, causa e causará em sua interpretação? E quando se trata de pesquisas acadêmicas, daquelas que estruturaram o seu estudo a partir da cena do vestido de musselina branca, que, como sabemos, é uma cena que dialoga com outras cenas ao longo de *À la recherche du temps perdu*, como manter esses trabalhos ainda atuais? Seria o caso de rever todo um legado acadêmico baseado na cena (inexistente no texto original proustiano) do vestido de musselina branca materno?

A meu ver, a força da tradução de Quintana provém do fato de ter sido a primeira tradução brasileira de uma obra proustiana, sendo aquela que deu acesso aos leitores não francófonos ao mundo ficcional de Proust, formando, conseqüentemente, a primeira grande leva de pesquisadores de sua obra. Essas pesquisas formaram, por sua vez, outros pesquisadores, alimentando um círculo acadêmico de estudos proustianos que tiveram como base a tradução de Quintana. Cabe ressaltar ainda que, entre a primeira e a segunda tradução brasileira de *À la recherche du temps perdu*, passaram-se mais de quarenta anos, somado ao fato de que a versão de Fernando Py não logrou sair da sombra da de Quintana. Ou seja, ainda que a tradução de Py sinalizasse para a substituição tradutória de Quintana, para outras escolhas tradutórias e trouxesse uma atualização da língua portuguesa, isso não foi o bastante para que seu trabalho se igualasse em procura e em objeto de pesquisa em relação à tradução de Quintana. Espera-se que esse episódio não se repita com a terceira versão brasileira de *À la recherche*, muito embora a mudança drástica apresentada na tradução de seu título sem um relevante argumento tenha, de antemão, afastado leitores e pesquisadores, que suspeitam mais de uma jogada de marketing editorial do que de uma proposta tradutória realmente necessária e satisfatória – o que dificulta o acesso a essa versão que atualiza a obra de Proust.

Somadas todas essas reflexões, compreende-se melhor a dificuldade que se tem de desatar os nós provocados pela substituição tradutória de Quintana na cena do vestido materno de “Combray”. Em uma outra perspectiva, pode-se questionar se não houve, na verdade, uma gralha editorial. Mas uma gralha que não é corrigida na segunda e nem na terceira edição comentada de uma tradução é pouco crível. Não que a segunda e a terceira versões brasileiras de *À la recherche* não tenham gralhas – toda tradução é passível de equívocos, mas de equívocos que podem e devem ser revistos e corrigidos em suas reedições futuras. Ou, pode-se ainda questionar, talvez o equívoco tenha sido do tradutor que, confundido pela semelhança das palavras do original francês, acabou trocando azul por branco. Contudo, os adjetivos franceses com marcações no feminino – *bleue* [blø] (*azul*) e *blanche* [blã] (*branca*) – não são homófonos, nem homônimos e nem homógrafos. Ou seja, a substituição de um por

tradução brasileira foi a mais utilizada pelos pesquisadores em um período mais recente do trabalho de pesquisa sobre a obra proustiana.

outro não seria um descuido provocado pelo acaso sonoro ou de escrita, nem do ponto de vista da língua francesa e nem do da língua portuguesa.

Outra hipótese provável é a de que a interpretação da leitura de Proust no original em francês tenha influenciado a substituição tradutória na tradução de Quintana. Em 1920, um ano após o autor ganhar o prêmio Goncourt por *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*,¹³ segundo volume de *À la recherche*, um seleto grupo de escritores e de intelectuais brasileiros, afinados com a língua francesa, inicia mais expressivamente a leitura de Proust. É justamente nessa época que Quintana também se aproxima da obra proustiana. Nesse sentido, muito antes de traduzir ou de pensar em traduzir Proust, Quintana foi leitor de sua obra, sendo rapidamente arrebatado por ela e tendo conseqüentemente estruturado uma interpretação sobre ela. Portanto, é provável, uma vez que fora previamente um leitor proustiano, que sua interpretação tenha inconscientemente, por acreditar estar mais em conformidade com sua leitura, alterado o original e, conseqüentemente, a sua tradução, ao trocar a cor azul pela cor branca, pois esta talvez edificasse melhor um cenário nubente entre mãe e filho. Entre uma hipótese e outra, o certo é que nada podemos afirmar sobre a origem dessa substituição tradutória de Quintana, mas apenas inferir a respeito de suas razões, sem contudo jamais chegar a uma resposta definitiva. Por outro lado, os possíveis equívocos provocados por sua substituição têm uma origem constatável – a troca do azul pelo branco – que poderia ter seus efeitos minimamente amenizados se a segunda edição de sua tradução, após uma revisão, a tivesse percebido e corrigido. No entanto, isso não ocorreu até o presente momento. E a tradução de Quintana, com sua substituição tradutória, segue nas livrarias brasileiras, fazendo da cor azul um branco nubente.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Caso do vestido. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 69-74.

BARTHES, Roland. Mesa-redonda sobre Proust. In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 35-62.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 101-119.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BLANCHOT, Maurice. Traduire. In: BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971. p. 69-73.

¹³ Em 1951, Mario Quintana traduziu esse título por: *À sombra das raparigas em flor*. Em 1992, Py o traduziu por: *À sombra das moças em flor*. E, em 2022, Rosa Freire d'Aguiar o traduz também por: *À sombra das moças em flor*.

CONTI, Mario Sergio. Introdução. In: PROUST, Marcel. *Para o lado de Swann*. Tradução de Mario Sergio Conti. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. (*À procura do tempo perdido*; v. 1).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

PROUST, Marcel. Combray. In: PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Éditions Gallimard, 1999. p. 11-154. (*À la recherche du temps perdu*; v. único).

PROUST, Marcel. Combray. In: PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, [1948] 2006. p. 19-235. (*Em busca do tempo perdido*; v. 1).

PROUST, Marcel. Combray. In: PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1992] 2016. p. 23-165. (*Em busca do tempo perdido*; v. 1).

PROUST, Marcel. Combray. In: PROUST, Marcel. *Para o lado de Swann*. Tradução de Mario Sergio Conti. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 29-202. (*À procura do tempo perdido*; v. 1).