

De la traduction littéraire: "Le ravissement de Lol V. Stein" de Marguerite Duras traduit en portugais

Zlatka Timenova

(Professora na Universidade Lusófona)

Maria Paula Lourinho

(Aluna no Curso de Tradutores e Intérpretes)

En France, à partir de 1540, il se forme une attitude dépréciative par rapport à la traduction littéraire. Du Bellay, dans son ouvrage célèbre intitulé "*La défense et illustration de la Langue française*" paru en 1549, ne fait que préciser cette tendance en posant la traduction littéraire comme un acte second par rapport à la création littéraire. Il ne lui reconnaît aucune capacité fécondatrice, tant sur le plan culturel que linguistique.

En effet, depuis toujours le drame du traducteur se joue-t-il entre création originale et *re-création* de l'original. Dans le cas de la traduction littéraire, d'une part, l'acte créateur de l'écrivain est un acte unique. D'autre part, l'acte du traducteur est tout aussi unique, mais plus complexe. Son résultat dépend de l'équilibre de deux états distincts: un état d'*empathie* envers le texte original, c'est-à-dire, une identification possible du traducteur à l'auteur, et un état de *ravissement*, de *transport*, qui implique un mouvement créateur de l'esprit et permet de *vivre* le texte et de le transmettre dans une autre langue. Or, la transmission exige aussi une discipline et une responsabilité de la part du traducteur, outre des connaissances linguistiques et culturelles et un savoir-faire. Le *ravissement* doit être réprimé sans être supprimé pour féconder une nouvelle expression, pour donner souffle à un nouveau texte. Différent et semblable au premier. Différent, parce que créé par le traducteur dans un état de ravissement. Semblable, parce qu'investi d'une énergie d'empathie qui circule entre l'auteur et le

traducteur.

Par ailleurs, l'acte du traducteur est un acte de courage: le traducteur littéraire est en difficulté dans sa propre langue, il en éprouve les limites et il doit oser. Oser repousser ces limites pour accueillir l'autre, l'étranger, l'inattendu qui enrichit et libère la langue et la culture d'accueil.

Pour compléter ces quelques réflexions générales sur la traduction littéraire, nous avons voulu porter notre attention sur la traduction en portugais d'un des plus beaux romans de Duras, notamment *Le ravissement de Lol V. Stein*, publié en France en 1964, et faisant partie de la deuxième période de son œuvre où son écriture défie les règles du langage et de la narration et porte le fait littéraire à ses limites.

La plupart des textes de Duras sont traduits en portugais. Par conséquent, il ne serait pas sans intérêt de faire une étude comparative et d'essayer de cerner l'image de l'écrivain-e et de son style que les traductions offrent aux lecteurs portugais.

Les quelques notes critiques sur la traduction d'un des textes de Duras qui vont suivre ne représentent qu'un premier pas timide et prudent au long du chemin difficile de l'analyse du style de cette écrivain-e qui occupe une place particulière sur la scène des Lettres françaises. Par ces notes nous ne prétendons pas porter un jugement sur la totalité des textes de Duras publiés en portugais, ni sur les autres expériences du traducteur portugais du *Ravissement de Lol V. Stein*.

Le titre du texte choisi représente déjà un défi pour le traducteur.

En effet, la valeur des titres que Duras donne à ses textes est depuis longtemps reconnue par les critiques et les lecteurs. Des titres d'une originalité indiscutable, des titres ambigus, poétiques, choquants: *La maladie de la mort*, *L'amante anglaise*, *Détruire, dit-elle*, *India song*, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *C'est tout...* Des titres qui suscitent l'attente du lecteur, qui intriguent, qui ont leur propre poétique et existent par eux-mêmes. Des titres qui suggèrent les lignes de force de la pensée durassienne et de son style.

Le substantif *ravissement* vient du verbe *ravir*, p.p. *ravi*, être *ravi* ; le substantif *rapt* est du même champ sémantique.

Avant de voir quel est l'équivalent que le traducteur portugais a proposé pour ce titre, rappelons-nous le texte de Roland Barthes sur le ravissement. Ce texte constitue un des *Fragments d'un discours amoureux*, ouvrage que Barthes écrit pour défendre le sujet amoureux et son discours.¹

Barthes signale d'abord l'équivalence historique de l'amour et de la guerre. Depuis des temps ancestraux, en amour comme en guerre, il est question de capture/capturer, de ravissement/ravir, de conquête/conquérir, d'enlèvement/enlever. Ensuite le ravissement est associé à la fascination, à l'enchantement, à la folie. Une autre idée importante, c'est la disponibilité préalable du sujet au rapt, le sujet est vide.

Le dictionnaire des synonymes associe *ravissement* au *transport* et renvoie au langage mystique où le mot suppose "une vision qui subjugué l'âme par son caractère extraordinaire et grandiose".

Ayant en vue le titre et le contenu du roman de Duras, nous allons retenir: *enlèvement, fascination, vide, folie, vision extraordinaire*.

Outre la polysémie qui engendre une ambiguïté complexe, il nous faut signaler également l'ambivalence grammaticale contenue dans le titre: Lol est-elle l'agent d'un ravissement ou en est-elle le patient?

La valeur extraordinaire du roman réside dans cette hésitation fondamentale, posée déjà lexicalement et grammaticalement par le titre, et qui investit le personnage et le roman de l'énergie de l'inachevé, de l'indicible et du manque. Ainsi, comment parler de l'effet fulgurant de la scène du bal où Lol perd son fiancé, Michael Richardson? Lol elle-même oublie d'en souffrir: "la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser" (p. 19) écrit Duras.² Et encore: "elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour". (p. 19) Or, notre langage détruit la fulgurance. Il faudrait donc détruire le langage. Duras le fait. La syntaxe isolante frise l'incorrection et donne une nouvelle force aux mots. Seuls, libres pour entrer dans des combinaisons inattendues et signifier autrement, les mots émergent des plages blanches où les phrases s'évanouissent. L'extase de la fulgurance et le vide qui s'en suit, l'indifférence, l'indolence, mettent à mal le langage. À la fin du bal Lol crie, et tout au long de son histoire, "sa difficulté devant la recherche d'un seul mot paraissait insurmontable" (p.24). Le récit s'élance, se poursuit avec simplicité pour se briser d'un coup et se perdre dans des doutes, des suppositions, des hypothèses, des "je ne sais rien, je crois ceci, je n'en suis pas convaincu, j'invente...". Duras raconte sans raconter. Enfin, comment raconter l'extase ou la béance qui s'ouvre après? Comment saisir le personnage de Lol toujours "en allée" que le traducteur a malheureusement traduit par "ausente"? Duras choisit une écriture qui nous fait *voir* l'histoire tout comme ses films nous font *lire* l'image.

Est-ce que le roman a rencontré sa traduction? Le traducteur a-t-il réussi à transmettre en portugais le ravissement de Lol? A-t-il osé réinventer sa propre langue comme Duras l'a fait pour le français?

As respostas a estas questões tentaremos encontrá-las na análise exposta nas páginas que se seguem.

As razões pelas quais prossequimos esta comunicação em língua portuguesa parecem evidentes. Em primeiro lugar, porque nos propomos analisar uma tradução, devemos concentrar-nos no texto na língua de chegada. Para além disso, em português tornam-se mais pertinentes as explicações que a análise comparativa exige.

Tal como já referimos, escolhemos para análise a tradução de José Vieira de Lima do romance de Marguerite Duras, *Le Ravisement de Lol V. Stein*, editado pelas Éditions Gallimard, em 1964, publicado em português com o título *A Ausência de Lol V. Stein*.³

Assim, ao fazer a análise comparativa entre o texto original e a versão traduzida, tivemos em conta, desde logo, o próprio título da obra, *Le Ravisement de Lol V. Stein*, traduzido por *A Ausência de Lol V. Stein*.

A palavra *ravisement* pode ter os seguintes equivalentes em português: rapto; arrebatamento; deslumbramento, encantamento, fascínio. Constatamos, assim, que se trata de um vocábulo que transmite um estado emocional invulgar. Esta palavra contém um tom poético e dá ao título uma ambiguidade que vai atrair o leitor para a história, na tentativa de descobrir o motivo do *ravisement* de Lol V. Stein... Ao longo do texto e de todo o romance, *ravisement* dá-nos outros sentidos possíveis, os quais nos vão decodificando o estado de alma da personagem principal. Quando, no texto, o narrador fala do estado de Lol como *ravie*, entendemos que a personagem vive numa esfera própria, não sendo compreendida pelos que se encontram à sua volta nem, por vezes, por ela mesma.

O tradutor escolheu a palavra *ausência* como equivalente de *ravisement*. Parece-nos que esta escolha se prende a um dos significados da palavra portuguesa que tem a ver com um estado de espírito caracterizado pelo alheamento, ou por um desvio de atenção. Ora, não é este o estado que caracteriza a personagem Lol V. Stein.

A personagem sofre, de facto, uma situação de choque após a qual se fecha sobre si própria. No entanto, ao sair desse isolamento, ela recupera a vida, mantendo-se num estado não de «ausência», mas de «encantamento». O termo «ausência» não possui, neste caso, a carga semântica do título original.

Em alternativa, poderíamos optar por traduzir o título como «*O encantamento de Lol V. Stein*». Para além da significação mais forte que esta palavra encerra, ela transmite melhor a ambiguidade do título original. Ademais, à medida que acompanhamos o percurso da personagem ao longo da história, descobrimos que ela não ficou propriamente marcada, num sentido negativo, pelo episódio do baile⁴. Ficou antes num estado de *encantamento*, como se fosse transportada para outra dimensão e aí se mantivesse, sem que as coisas quotidianas a afectassem. De acentuar ainda que a palavra *ravisement* possui também esse sentido de transporte, de passagem para uma outra dimensão...

Finalmente, poderíamos ainda optar por um outro termo equivalente: *arrebatamento*. Apesar de este vocábulo não possuir a mesma beleza fonética de *encantamento*, ele aproxima-se um pouco mais do som da palavra francesa:

arrebatamento / *ravissement*. No entanto, o sentimento de ficar «arrebatado» é frequentemente um estado de curta duração no tempo; esta palavra não transmitiria assim, na totalidade, a situação permanente que a palavra *encantamento* nos transmite de uma forma mais rica.

Em suma, não pretendendo, de maneira nenhuma, pôr em causa a escolha do tradutor, notamos, no entanto, que as marcas de ambiguidade e de incerteza que nos dão o título original do romance e o contexto da história não transparecem totalmente no título em português, escolhido pelo tradutor.

A extensa obra literária de Duras sofreu, num dado momento da sua vida, uma alteração a nível de estilo e de estrutura narrativa. Devemos concordar que essa «segunda fase», se assim lhe podemos chamar, dificilmente se enquadra na literatura «padrão» da França do seu tempo. Foi precisamente nessa segunda fase que Duras escreveu a obra cuja tradução agora analisamos.

Com este trabalho não pretendemos fazer uma crítica da tradução, mas antes uma breve reflexão acerca do modo como a autora é entendida e a sua obra é dada a conhecer, na língua portuguesa. Assim, decidimos concretizar essa reflexão através da análise comparativa de ambos os textos (na língua de partida e na de chegada).

Para tal, debruçámo-nos, por um lado, sobre alguns aspectos mais genéricos da tradução e, por outro, sobre alguns pontos mais concretos a nível morfo-sintáctico e estilístico. Gostaríamos de referir que, apesar de terem sido comparadas ambas as versões, na sua totalidade, não apresentamos todas as imprecisões e/ou erros de tradução detectados - tal seria, aliás, despropositado num trabalho desta natureza. Os exemplos que escolhemos constituem apenas uma amostra mais significativa do estilo do texto original e evidenciam as dificuldades da tradução.

Uma dessas dificuldades é o problema do excesso versus omissão. Estando conscientes de que é impensável reproduzir, na tradução, o número exacto de palavras presentes no original, pensamos, no entanto, que o tradutor não deve descurar a importância da fidelidade em relação às ideias, não se permitindo omissões. Por outro lado, o tradutor não se pode «sobrepôr» ao autor, acrescentando elementos que não constam do original. O tradutor não pode traduzir «em excesso».

Para ilustrar o que acaba de ser exposto, escolhemos um trecho que retrata a omissão de uma parte significativa da frase, constituindo assim um exemplo de tradução de fraca qualidade.

"Elle se voit, et c'est là sa pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels : elle vient d'apercevoir cette aurore alors qu'eux ne l'ont pas encore remarquée." (p. 47)

«Vê-se - e esse é o seu único pensamento - no mesmo local, nesse fim, sempre, no centro de uma triangulação em que o alvorecer são os termos eternos: apercebeu-se agora dessa primeira luz, eles ainda não repararam que o dia vai nascer.» (p. 35)

Como se pode verificar facilmente, foi omitido: «entre eux deux», parte importante da frase. Fala-se de um triângulo que, como se sabe, tem três ângulos; Lol encontrava-se no centro desse triângulo, cujos ângulos eram a aurora e «eles os dois» (Michael Richardson e Anne-Marie Stretter). Esta omissão, para além de destruir a ideia central da frase, torna-a mesmo incorrecta do ponto de vista morfo-sintáctico, pois o sujeito e o predicado não concordam: «... o alvorecer são os termos...».

Continuando a analisar o mesmo período, deparamo-nos com uma situação de excesso, por terem sido acrescentados elementos desnecessários. A frase teria resultado melhor se se tivesse mantido a tradução mais próxima do original: «...acaba de se aperceber dessa aurora enquanto que eles ainda não deram pela sua chegada.» É também importante manter a locução conjuntiva *alors que/enquanto que* no sentido de *tandis que* para indicar não só a anterioridade da primeira acção («elle vient d'apercevoir cette aurore»), mas também a importância desse facto em relação ao estado de espírito de Lol.

A carga semântica da escrita de Duras caracteriza-se sobretudo pelo estilo poético que imprime à prosa. Ao traduzir a obra desta autora, torna-se fundamental atentar nesse estilo, cujo transporte para outra língua é muitas vezes difícil de conseguir na totalidade, sem uma compreensão profunda do contexto e do pensamento da autora.

Ao fazermos a análise comparativa entre o texto de partida e o de chegada, privilegiamos os seguintes aspectos do estilo de Duras:

- a repetição;
- o emprego dos tempos verbais;
- a estrutura da frase;
- o uso frequente dos pronomes pessoais «ele», «ela» (em vez do nome da personagem)

Duras serve-se frequentemente da repetição de palavras, por vezes até na mesma frase. Essa repetição tem o intuito de dar ênfase, chamando a atenção do leitor para determinados aspectos, cuja importância é vital para a compreensão do contexto da história. De assinalar o valor poético que essa repetição contém. Vejamos o exemplo:

"Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein". (p. 24)

A repetição da palavra *long* pretende transmitir uma sensação de duração infindável, sempre repetida, como se de um ciclo se tratasse. Pois é precisamente a ideia de «duração infindável» que está imanente ao estado de encantamento da personagem. Analisemos, no entanto, a tradução desta frase:

«Quando falava, era apenas para dizer que não conseguia exprimir até que ponto lhe era penoso ser Lol V. Stein.» (p. 18)

O tradutor optou pelo adjectivo «penoso» (com o qual traduziu *ennuyeux* e a repetição de *long*) que, na nossa opinião, não traduz o valor semântico e poético da repetição.

Alternativamente, poderíamos chegar à seguinte tradução:

«Quando falava, era apenas para dizer que não conseguia exprimir *quão tedioso e interminável, que interminável* era ser Lol V. Stein.» Deste modo, manter-se-ia o aspecto sintáctico e ainda a atmosfera poética da frase.

Debrucemo-nos agora sobre um outro aspecto do estilo de Duras que é o uso dos tempos verbais, analisando a tradução dos três pretéritos: *imparfait*, *plus-que-parfait* e *passé simple*. A escritora recorre ao uso do *imparfait* com o qual nos vai descrevendo acções que se prolongam, sem que haja urgência de chegarem ao fim. Vai alternando o *imparfait* com o *passé simple* e o *plus-que-parfait* e sobretudo, através deste último, indica-nos acções que tiveram uma determinada duração, mas cujo termo entretanto ocorreu. De referir ainda que o uso do *plus-que-parfait* é particularmente importante, pois este tempo aplica-se na perfeição a determinados contextos em que o aspecto hipotético está presente - e o que é mais hipotético que o estado de encantamento sempre presente nesta história?

Da coordenação entre os três tempos verbais resulta uma espécie de jogo em que Duras marca o ritmo das acções. Esse ritmo produz o efeito visual que caracteriza a escrita da autora. Por outro lado, o estilo da sua prosa transmite uma certa musicalidade poética. Consegue este efeito musical por meio do uso de frases curtas intercaladas com frases mais longas. Assim sendo, o trabalho de tradução deve ser suficientemente eficaz para transferir para a língua de chegada essa musicalidade. Neste caso concreto, em determinadas situações, tal não acontece, pelo facto de o tradutor não ter aplicado os tempos mais adequados.

No exemplo:

"L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait." (p. 15)

encontramos o ritmo marcado por duas frases que relatam acções distintas. A acção da primeira frase encontra-se concluída; a da segunda, vai terminando naturalmente.

«A orquestra parou de tocar. Terminara uma dança.» (p. 21)

Como se sabe, o pretérito mais-que-perfeito expressa uma acção anterior a uma outra; assim, esta tradução diz-nos que a dança terminara antes de a orquestra parar de tocar. No entanto, o que as frases originais nos indicam são duas acções quase simultâneas: «A orquestra parou de tocar. Terminava uma dança.» Enquanto que a primeira acção se encontra terminada, a segunda ainda se prolonga. Ora, o imperfeito tem precisamente essa função de transmitir uma certa sensação de subjectividade de duração da acção.

Fica assim comprovado como teria sido mais correcto manter o uso do imperfeito que, também em português, indica uma acção que não termina abruptamente, mas que se vai extinguindo, o que nos dá esse efeito visual.

Analiseemos um segundo exemplo:

"La piste s'était vidée lentement. Elle fût vide." (p. 15)

Num primeiro momento, a pista *tinha-se esvaziado lentamente*. Num momento seguinte, *ficou vazia*. O tradutor junta as duas frases, resultando no seguinte:

«A pista foi-se esvaziando lentamente até ficar deserta.» (p. 21)

Ao juntar as frases, perde-se completamente o ritmo com que Duras distingue as duas situações, ou seja, a tradução não corresponde ao ritmo sintáctico do original.

Propomos, então, a seguinte variante:

«A pista tinha-se esvaziado lentamente. Ficou deserta.»

Deste modo, ao mantermos as duas frases, mantemos também o ritmo que distingue duas acções:

- A primeira é expressa pelo uso do pretérito mais-que-perfeito composto que, em conjunto com o advérbio de modo, possibilita um olhar subjectivo sobre a situação;
- A segunda é uma acção terminada que «coloca um ponto final» sobre a cena

e transmite um facto concreto.

Estes dois exemplos mostram que os tempos verbais a que o tradutor recorreu não correspondem aos que foram escolhidos pela escritora para conseguir o ritmo e a musicalidade das frases.

O ritmo do texto é-nos dado pela alternância entre frases curtas e frases mais longas. Na verdade, também aqui podemos identificar na escrita de Duras características que se assemelham a um filme. A sucessão das frases, em conjunto com a alternância dos tempos verbais, aparece-nos como uma sequência de imagens cinematográficas. O exemplo que se segue ilustra bem o efeito de sequência fílmica que Marguerite Duras imprime aos seus textos. Trata-se de um só período que conjuga várias frases independentes, intercaladas por vírgulas e por travessões.

"Bien que Michael Richardson fût plus jeune que cette femme, il l'avait rejointe et ensemble - avec Lol -, tous les trois, ils avaient pris de l'âge à foison, des centaines d'années, de cet âge, dans les fous, endormi." (p. 19)

«Apesar de Michael Richardson ser mais novo que aquela mulher, as suas idades pareciam agora idênticas; tinham envelhecido, os dois e Lol, centenas de anos, tinham acumulado, em tão pouco tempo, toda essa idade que nos loucos fica para sempre adormecida.» (p. 15)

A nossa proposta de tradução é a seguinte:

«Apesar de Michael Richardson ser mais novo que aquela mulher, ele tinha alcançado o tempo dela e os três - os dois e Lol - tinham acumulado toda essa idade, centenas de anos dessa idade que nos loucos fica adormecida.»

Outra das marcas distintivas da escrita literária de Duras é o uso frequente do pronome pessoal na terceira pessoa do singular (ele/ela), em vez de usar o nome da personagem. Tendo em conta a época em que Duras escreve - em pleno Modernismo - encontramos nesta preferência pelo uso dos pronomes uma característica literária que predominou em grande parte do século XX. O facto de as personagens não serem designadas pelo nome revela a sua condição de «sujeito desintegrado»; o uso do nome próprio dá ao sujeito um carácter único, enquanto que o uso de um pronome representa como que a sua destruição, diluindo o seu carácter próprio no conjunto de todos os outros. «Ele», «ela» são qualquer um de nós, e não Jean Bedford ou Lol V. Stein em particular. Apesar de não haver referência ao nome da personagem, ao ler o texto original, o leitor identifica imediatamente quem é que o narrador refere

quando diz, por exemplo: «Elle le suit sans mal» ou «Il ne savait pas».

Acontece que, na tradução em causa, o tradutor nem sempre respeita esta característica, optando, várias vezes, por escrever o nome da personagem, quando no original apenas consta o pronome.

"Il reconnut le portail, là où elle s'était cachée." (p. 28)

«Jean Bedford reconheceu o portal onde ela se tinha escondido.» (p. 21)

"Toujours docile, elle le suivit chez lui." (p. 29)

«Irremediavelmente dócil, Lol V. Stein seguiu-o até à casa dele.» (p. 22)

Julgamos que a intenção do tradutor, ao proceder a tal substituição, foi a de esclarecer, clarificar a pertença da acção. Mas, como também já referimos, tal não se torna necessário pois, neste e noutros exemplos que poderíamos aduzir, da cena fazem parte apenas duas personagens que não dão azo a qualquer equívoco: ele e ela.

O que torna mais interessante a leitura desta obra é um certo espírito «enigmático» que paira ao longo de toda a história. Duras desafia a perspicácia semiótica do leitor ao escrever frases cujo sentido conotativo lhes confere uma marca de polivalência. É o caso do exemplo que se segue:

"Elle désire suivre. Suivre puis surprendre, menacer de surprise. Cela depuis quelque temps. Si elle désire être surprise à son retour, elle ne veut pas que ce soit avant qu'elle l'ait décidé." (p. 55)

Este trecho insere-se no capítulo em que Lol V. Stein decide perseguir, na rua, uma das personagens (que é, aliás, o próprio narrador). Foi traduzido como se segue:

«Ela quer segui-lo. Seguir e depois surpreender, ameaçar de surpresa. Há algum tempo que assim é. Talvez deseje também ser surpreendida, mas só quando o decidir.» (p. 41)

Como se pode constatar, a primeira frase apresenta já um erro. No original não está escrito «elle désire le suivre» mas «elle désire suivre.» Não foi, portanto, respeitada a ambiguidade de todo este trecho. Na nossa interpretação, o contexto em que esta sucessão de frases se insere indica-nos mais o estado de alma da personagem, do que a acção física de perseguir. Lol V. Stein, acabada de regressar à sua terra natal depois de uma longa ausência, não quer ser surpreendida, mas antes ser ela própria a surpreender os outros. A ambiguidade das frases permite-nos diversas interpretações, explorando assim a riqueza do texto. Ora, na tradução tal ambiguidade não é visível. O tradutor suprimiu-a ao acrescentar, por sua iniciativa, um pronome que não consta do texto de partida.

Por fim, gostaríamos de referir a importância da compreensão das personagens, do contexto da obra e do pensamento de Duras. O que se segue é um exemplo claro de que o tradutor não interiorizou o pensamento da escritora.

"L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. (...) Une audace pénétrée d'elle-même, semblait-il, seule, la faisait tenir debout." (p.16)

Esta última frase foi traduzida como: «Uma audácia antiga parecia por si só sustê-la.» (p.12). «Une audace pénétrée d'elle-même» não tem o sentido de «uma audácia *antiga*», mas antes «uma audácia *muito própria, muito interiorizada*». Este aspecto é particularmente importante, não só para a compreensão da personagem mas também da escrita da própria autora, de um *je-ne-sais-quoi* que lhe imprime uma marca de distinção. Então, poderíamos traduzir esta expressão por «uma audácia muito sua».

Em conclusão, gostaríamos de reiterar o facto de que traduzir Marguerite Duras não é um exercício fácil. O tradutor deve, por isso, ter um conhecimento mais profundo do texto e do estilo da escritora, para que a tradução em português dê uma imagem completa da originalidade da obra.

Não podemos, no entanto, deixar de ressaltar o facto de a tradução constituir o produto final de um trabalho colectivo. Nunca podemos imputar responsabilidades apenas ao tradutor, ainda que este seja o elemento mais importante no processo da tradução e, por isso mesmo, o maior responsável por esse trabalho.

A tradução é um veículo que permite a troca de conhecimentos entre culturas, sendo a língua o instrumento através do qual se realiza essa permuta. Ao traduzir qualquer texto, transportamos para a nossa própria cultura marcas vindas do exterior. A tradução desempenha um papel «dinamizador» de interculturalidade, na medida em que é responsável pelo fenómeno de intercâmbio de modelos culturais. O tradutor - enquanto peça fundamental do processo - deve interiorizar o pensamento do escritor e os elementos culturais presentes no texto. É na transposição adequada desses elementos da língua de partida para a de chegada que a tradução enriquece a cultura do povo leitor.

NOTAS

¹ Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977

² Duras, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964. Todas as referências e citações (em francês) presentes neste trabalho provêm desta edição

³ Duras, Marguerite, *A Ausência de Lol V. Stein*, Lisboa, Difel, 1989. Todas as referências e citações (em português) presentes neste trabalho provêm desta edição

⁴ O baile representa a cena inicial que permite o desenrolar da narrativa e o despoletar do estado de *ravissement* da personagem.