

Universidade Federal do Maranhão

Campus Dom Delgado

Programa de Pós-Graduação em Letras

Mestrado

ANDRÉ FILIPE SERRÃO VIÉGAS

A TRADUÇÃO DA POÉTICA DE *TROIS FEMMES*

***PUISSANTES* DE MARIE NDIAYE**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

SÃO LUÍS – MA

MAIO-2023

André Filipe Serrão Viégas

A tradução da poética de *Trois femmes puissantes* de Marie

Ndiaye

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Émilie Geneviève Audigier

São Luís – MA

Maio-2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Serrão Viégas, André Filipe.

A tradução da poética de Trois Femmes Puissantes, de Marie Ndiaye / André Filipe Serrão Viégas. - 2023.

97 p.

Orientador(a): Émilie Geneviève Audigier.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

1. Marie Ndiaye. 2. Paulo Neves. 3. Tradução Literária. I. Geneviève Audigier, Émilie. II. Título.

ANDRÉ FILIPE SERRÃO VIÉGAS

A TRADUÇÃO DA POÉTICA DE *TROIS FEMMES PUISSANTES*, DE MARIE
NDIAYE

Dissertação apresentada como um dos requisitos para o cumprimento parcial das exigências para obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão.

Orientadora: Prof^a Dr^a Émilie Geneviève Audigier.

Aprovada em : ____/____/____

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Émilie Geneviève Audigier
Doutora em Tradução Literária
Universidade Federal do Maranhão

Prof^a Dr^a Viviane Dantas Moraes
Doutora em Letras: Linguística e Teoria Literária
Universidade Federal do Maranhão

Prof^a Dr^a Cláudia Grijó Vilarouca
Doutora em Teoria Literária
Universidade Federal do Pará

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais Carla Serrão e Janilson Viégas pelo amor e pelo apoio essenciais durante toda a minha trajetória até aqui. Sou imensamente grato aos dois, palavras de fato são pouco para expressar minha gratidão.

Agradeço ao meu irmão Pedro Viégas, que além de irmão é meu melhor amigo e é com quem eu tive e tenho o privilégio de compartilhar muito do que houve e há de melhor na minha vida.

Agradeço à prof^a Émilie Audigier pela paciência, pelos incentivos e pela orientação antes e durante todo o mestrado. Seu apoio também foi essencial ao longo de toda esta etapa da minha vida.

Sumário

Resumo	7
Resumé	8
Introdução	9
1. Marie Ndiaye, a escritora.....	10
1.2 O romance Três Mulheres Fortes.....	13
2. A leitura em tradução.	20
2.1 Antoine Berman e a <i>ética da tradução</i>	21
2.2 Paul Ricoeur e a construção da narrativa.	25
3. A poética de Marie Ndiaye na tradução brasileira.	28
3.1 A inadequação enquanto aspecto externo da realidade – Norah.	29
3.2 A inadequação enquanto aspecto da psiquê da protagonista.	33
3.3 A poética do vago e metalinguagem.	40
3.4 Os efeitos da focalização alternada – Rudy.	45
3.6 Intertextos.	57
3.7 Exílio, despertencimento e migração – Khady Demba.	60
4. Considerações Finais.	70
Referências Bibliográficas.....	74
ANEXO I – Trechos do romance traduzido e original destacados na pesquisa.....	78
ANEXO II – Entrevista com Paulo Neves.	85

Resumo

Neste trabalho nos debruçamos sobre a tradução do romance *Trois Femmes Puissantes*, de Marie Ndiaye (2009, Gallimard), intitulada *Três Mulheres Fortes*, publicada no Brasil em 2013 pela editora Cosac Naify e traduzida por Paulo Neves. As principais questões das quais trataremos são temas como identidade, pertencimento, exílio, migração e família – temas centrais às obras de Marie Ndiaye – além de investigar escolhas tradutórias utilizadas no romance traduzido. Primeiramente faremos uma apresentação da autora, do panorama literário em que surgiu, na sua estreia; sua posterior trajetória e consagração até a publicação no Brasil do romance que trataremos. Em seguida, trataremos de algumas teorias tradutórias e literárias, como Antoine Berman e sua *ética* da tradução, Umberto Eco, e seus comentários acerca de experiências tradutórias e a teoria de Paul Ricoeur acerca da natureza das narrativas, que nos servirão como ferramentas para compreender a escrita desta autora e deste romance em particular. A terceira seção de nossa pesquisa, a parte principal deste trabalho, trará nossas próprias investigações acerca da configuração da intriga neste romance, acompanhada pelo exame e comentário acerca da tradução brasileira de Paulo Neves.

Palavras-chave: Tradução Literária, Marie Ndiaye, Antoine Berman, Umberto Eco, Paul Ricoeur.

Resumé

Ce travail porte sur la traduction du roman *Trois Femmes Puissantes*, de Marie Ndiaye, (2009, Gallimard) intitulé *Três Mulheres Fortes*, au Brésil, publiée par Cosac Naify en 2013 et traduit par Paulo Neves. Les principales questions dont on traitera dans cette investigation sont des thèmes comme identité, appartenance, exil, migration et famille, tous des thèmes centraux dans l'œuvre de Marie Ndiaye. Dans un premier temps, dans notre recherche, nous présenterons l'écrivain, la scène littéraire dans laquelle elle est apparue, lors de ses débuts, sa trajectoire et sa consécration ultérieures jusqu'à la publication au Brésil du roman dont nous traiterons. Ensuite, nous aborderons quelques théories de la traduction et de la littérature, comme Antoine Berman et son éthique de la traduction, Umberto Eco avec ses commentaires sur des différentes expériences traductoires et la théorie de Paul Ricoeur sur la nature des récits, qui nous serviront d'outils pour comprendre l'écriture de cet auteur et de ce roman en particulier. La troisième section de notre recherche, la partie principale de ce travail, apportera nos propres investigations sur le cadre de l'intrigue de ce roman, accompagnées d'une analyse et des commentaires sur la traduction brésilienne de Paulo Neves.

Mots-clés : Traduction littéraires, Marie Ndiaye, Antoine Berman, Umberto Eco, Paul Ricoeur.

Introdução

A leitura das obras de Marie Ndiaye nos transporta para uma realidade peculiar, onde há um forte aspecto de incompletude e deslocamento que parece afligir as personagens e compôr o mundo que as cerca. Ao notarmos as características que compõem a poética desta escritora, buscaremos investigar de que forma estas aparecem na tradução brasileira do romance. O cerne desta pesquisa desenvolve-se precisamente sobre os aspectos mais peculiares da prosa de Marie Ndiaye; uma prosa racional, sintética, cuja construção arquiteta uma série de dilemas existenciais e identitários que, através da prosa, dão forma ao caráter geral da obra. Para isso, usaremos teorias da tradução, como a de Antoine Berman, e seu modelo de *ética* da tradução, cujo objetivo central é de receber o outro enquanto outro, manifestá-lo, através da tradução, em sua estranheza. As concepções do tradutor e autor Umberto Eco serão utilizadas em nossa investigação como uma espécie de complemento a esta, uma vez que o próprio tradutor Paulo Neves cita o nome deste pensador como uma referência em sua tradução. Também nos serviremos da teoria de Paul Ricoeur acerca da natureza das narrativas e seu papel para a invenção do tempo humano, dimensão narrativa fundamental na trama do romance aqui estudado. Finalmente, ao cabo de nossas análises, buscaremos compreender de que maneira cada tendência tradutória contemplam a versão brasileira de *Três Mulheres Fortes*. Para isto, tentaremos encontrar evidências textuais que mostrem as nuances de tom, sentido, escolhas de léxico, ritmo e registro de língua no texto traduzido que possam ser destacadas ao as observarmos sob o prisma destas teorias distintas. Além de nossa pesquisa, incluímos nesta dissertação uma entrevista realizada com o tradutor Paulo Neves, através da qual o indagamos sobre algumas das questões que considerávamos mais importantes para a compreensão de seu trabalho em *Três mulheres fortes*. A entrevista está inclusa no Anexo II deste trabalho.

1. Marie Ndiaye, a escritora.

Marie Ndiaye é uma premiada autora francesa contemporânea cuja carreira teve início nos anos 80, com o romance *Quant au riche avenir*, escrito e publicado em 1985 pela editora Les Éditions de Minuit, ainda em sua adolescência. Apesar de ter apenas quatro de suas obras traduzidas e publicadas no Brasil – *Coração Apertado* (2010, *Cosac Naify*), *A diaba e sua filha* (2011, *Cosac Naify*), *Três mulheres fortes* (2013, *Cosac Naify*), traduzidos por Paulo Neves e *Rosie Carpe* (2021, *Imã Editorial*, com tradução de Juçara Valentino) – a autora obteve grande sucesso em seu país, com algum destaque para o livro *Três Mulheres Fortes*, sobre o qual discutiremos aqui. Hoje, Ndiaye tem publicadas sob seu nome dezenas de obras de gêneros variados, como romances, peças de teatro e roteiros para cinema. Devido à sua profícua e relevante produção, há também bastante material crítico sobre sua obra, entre os quais poderíamos destacar os trabalhos de Andrew Asibong, Andrea-Madalina Voicu, Dominique Rabaté, Cornelia Ruhe, entre outros. Isto nos permite ter uma perspectiva ampla e aprofundada acerca dos temas presentes em sua literatura.

Já que trataremos de sua obra aqui, o primeiro aspecto relevante a ser comentado, acerca desta autora, é sua recepção em seu próprio país. Após sua estreia no mundo literário francês em 1985 com o romance *Quant au riche avenir*, uma das questões mais prementes acerca de toda a obra de Marie Ndiaye são sua recepção e aceitação dentro de seu próprio país, a França. Um aspecto bibliográfico de destaque dentro de sua vida e de sua carreira é o fato de Ndiaye ser uma mulher francesa negra, filha de um pai senegalês e uma mãe francesa. Este fato é modulado por um segundo, de igual importância: o contato que a autora tivera com o país e a cultura do pai – e com o próprio pai –, foram curtos e superficiais, quase nulos. Ndiaye passara a maior parte de sua vida na França, onde crescera e se educara. Isto se reflete na obra da autora, que, sobretudo no início de sua carreira, escreveu de forma a afirmar seu lugar de pertencimento dentro da cultura na qual crescera. Seu primeiro romance foi publicado por uma grande editora francesa, Les Éditions de Minuit, quando Ndiaye ainda era uma adolescente e a proposta de publicação

lhe fora feita pelo próprio editor-chefe da empresa. A obra, elogiada por seu arrojo estilístico e literário, lançara a escritora no mercado editorial francês com um impacto importante. Ao mesmo tempo, logo que Marie Ndiaye é introduzida ao público leitor francês suas origens tornam-se uma questão que instiga tanto público quanto a crítica a compreendê-la. A estreia literária de Marie Ndiaye lhe permite afirmar-se enquanto força criativa; os críticos louvam seu domínio estilístico e da escrita, tratando-a como um jovem prodígio. As obras subsequentes seguem no mesmo tom. Ndiaye prova-se uma autora exímia a cada novo livro, mostra-se capaz de construir romances complexos e peculiares sem repetir-se, sem aderir a lugares comuns. Seu sétimo romance, *Rosie Carpe*, de 2001, recebe o prêmio literário francês Femina, um dos mais prestigiados do país, marcando um momento de destaque e reconhecimento em sua carreira. A esta altura, porém, apesar da recepção entusiasmada e elogiosa por parte da crítica literária, a autora ainda não era uma figura amplamente conhecida do público, e assim permaneceria até a publicação de *Trois Femmes Puissantes*. Este romance, lançado em 2009 pela editora Gallimard, foi uma publicação de grande sucesso comercial, chegando a ser um dos mais vendidos da França, no ano de seu lançamento. Além do sucesso comercial, a autora foi contemplada com um segundo prêmio literário de grande prestígio da França, o prêmio Goncourt, pelo romance *Trois Femmes Puissantes*. Com este livro, a escritora atinge um status de best-seller, e o prêmio a consagra no meio literário francês, impulsionando sua publicação em países estrangeiros, entre eles o Brasil.

Uma vez que lhe fora conferido o status de autora consagrada, a obra de Ndiaye tornou-se objeto de pesquisa em diversos meios acadêmicos franceses e de outros países. Dentre estes estão, por exemplo a pesquisadora romena Andrea-Madalina Voicu, que em sua tese de doutoramento, de 2016, tratou sobre as temáticas principais dos romances de Marie Ndiaye publicados até então. Um segundo pesquisador cujo trabalho foi muito útil a esta pesquisa é o pesquisador londrino Andrew Asibong, que no livro *Marie Ndiaye: Blankness and Recognition* trata das diferenças entre os romances da primeira e os da segunda fase da autora. O que é encontrado nestas pesquisas são questões sobre pertencimento, família, e sujeitos deslocados de seus meios sociais. A constatação destes aspectos na obra da autora instiga a crítica a investigar a possível associação entre as temáticas de exílio, família, pertencimento, estranheza e migração que são retratados em seus romances e os fatos bibliográficos da vida de Ndiaye. Uma parte da crítica suscita a influência de tensões étnico-raciais na vida da autora como os motivos que originam a expressão dos dilemas identitários vividos por suas personagens – em *Trois Femmes*

Puissantes temos por exemplo, o drama vivido pela advogada francesa Norah, que deixa a estabilidade de sua vida e família em Paris para ir a Dakar a pedido de um pai que nunca demonstrara afeto ou cuidado por ela. No entanto, os primeiros romances de Ndiaye não mencionam questões raciais ou étnicas explicitamente. Embora seus livros sejam povoados de personagens que se sentem deslocados, ostracizados, às vezes até mesmo desumanizados dentro de suas próprias cidades, em suas famílias e, até certo ponto, alienados em suas próprias vidas, a autora não expressa estas questões por um viés estritamente ou explicitamente racial em seus livros. A observação destes temas recorrentes e o fato evidente de que Marie Ndiaye é uma mulher francesa negra, filha de um pai senegalês, dão um relevo próprio à sua figura enquanto artista.

No entanto, os romances de Marie Ndiaye, com suas tramas e personagens marcadas por indefinições e inadequações, repelem tentativas de classificação. A matéria que os constitui é difusa, o que dificulta as tentativas de classificar suas obras como pertencentes a um ou outro viés ou gênero literário já existente. Há características, em suas obras, que indicam pertencas divergentes e, quando não, simplesmente não há indícios que apontem a qualquer definição que seja, relegando-a a um espaço muito peculiar em sua forma de representar o estranhamento, o exílio familiar, a negação da identidade de suas personagens. Esta indefinição, contudo, não é desproposita, ou gratuita. Críticos da obra de Ndiaye argumentam que os romances iniciais da autora, com sua arquitetura esquiva, indefinida, a permitem inserir-se de forma quase inconspícua na cultura literária de seu país. No excerto abaixo, extraído do livro *Marie Ndiaye, Blankness and Recognition*, do psicoterapeuta, analista, professor e pesquisador londrino das áreas de cinema, psicanálise, línguas modernas e literatura Andrew Asibong, o autor sustenta este ponto:

Desde o início, então, Ndiaye foi festejada pela elite literária francesa como um prodígio inquestionável cujas pretensões à genialidade não eram apenas legítimas, mas estavam além de qualquer defeito ou qualificação, e certamente além de quaisquer reflexões insultantes acerca de seu sexo, classe social ou 'raça'. [...] A estratégia literária de Ndiaye durante os anos 1980 e 1990 foi, de acordo com Sarah Burnautzki (2013a: 155), 'marcada por um jogo estético astucioso de dissimulação e de desvelamento de diferenças étnicas fiel ao dogma republicano de indiferença à cor'. (Asibong, p.21, 2013, tradução nossa)¹

¹ From the start, then, NDiaye was feted by the French literary establishment as an indisputable prodigy whose claim to genius was not only legitimate but beyond all fault and qualification, and certainly beyond any potentially insulting reflections on her sex, social class or 'race'. [...] NDiaye's literary strategy during the 1980s and 1990s was, according to Sarah Burnautzki (2013a: 155), 'marquée par un jeu esthétique astucieux de dissimulation et de dévoilement de différences ethniques fidèle au dogme républicain de l'indifférence à la couleur' (Asibong, p.21, 2013).

Nos anos seguintes à sua gradual consagração enquanto escritora Ndiaye reafirma sua educação francesa, os anos de sua infância em Paris, suas férias na região da Beauce e, ao mesmo tempo, seu desconhecimento acerca da cultura do pai. Esta circunstância faculta à escritora afirmar-se enquanto indivíduo e enquanto autora, assumindo assim uma posição mais definida sobre sua ascendência e sua cultura. Estes atos de autoafirmação complementam a figura que se quer formar sobre a pessoa e a artista que é Marie Ndiaye, e é importante reconhecer neste ponto que, ao passo que, num nível pessoal, Ndiaye defende sua identidade e cultura francesas, a autora expressa em seus romances uma posição problematizadora e crítica da realidade do seu país. A França que conhecemos através da obra de Marie Ndiaye é carregada de preconceitos, cinismos, segregações, as quais são vividas por suas personagens em diferentes circunstâncias. Um outro exemplo de dilema vivido por suas personagens, também extraído de *Trois Femmes Puissantes* é a crise vivida por Rudy Descas, ex-professor de literatura de uma escola de prestígio no Senegal, expulso desta e do próprio país africano – onde, por sinal, sentia-se mais bem-vindo que em sua França natal – depois de uma agressão cometida contra alunos. Esta capacidade para a expressão franca e nuançada de distintos problemas sociais e identitários, inclusive, é uma das qualidades da sua escrita. A autora pôde, através de seus romances, observar as relações humanas em seu país por vieses diferentes, mas igualmente pungentes, igualmente relevantes, reconhecíveis e presentes em seu tempo. Como apontado anteriormente, o que se nota, ao considerarmos a trajetória de Marie Ndiaye por este ponto de vista, é que a autora soube, desde o início de sua carreira, como negociar seu espaço dentro da sociedade e da literatura francesas, estabelecendo-se enquanto artista – assumindo, por exemplo, o compromisso de tratar de temas universais – e, por outro lado, resguardando sua identidade que, apesar de problemática para alguns, a estabelece em lugar único.

1.2 O romance Três Mulheres Fortes

O romance *Trois Femmes Puissantes* marca uma mudança de paradigma nas obras de Marie Ndiaye. A primeira e talvez mais relevante destas é que este é o primeiro livro cuja trama acontece na África, especificamente em Dakar, no Senegal. Em segundo, é uma obra que difere ligeiramente das anteriores no que diz respeito à indefinição identitária que as caracteriza. A saber, a indefinição, este traço marcante das obras da

escritora ainda está presente neste livro, porém, alcança um momento de parcial atenuação no desfecho dos capítulos que contam a história de cada uma de suas protagonistas Norah, Rudy e Khady. Enquanto, por um lado, as protagonistas das primeiras obras de Marie Ndiaye enfrentam situações de deslocamento e alienação familiar sem que encontrem meios para encontrar um espaço para si no meio social ao qual acreditam pertencer ou sequer recebam a faculdade de definirem-se enquanto indivíduos, as personagens de *Três mulheres fortes* descobrem em si uma força da qual lançam mão para recuperar ou protegerem seu espaço e pertencimento aos seus respectivos círculos sociais. Em outras palavras, ainda segundo Andrew Asibong, as primeiras obras da autora mostram protagonistas cujas representações afetivas e identitárias são negadas e empobrecidas violentamente, ao ponto de que algumas delas chegam a completamente desaparecer da existência – evidentemente isto ocorre nos romances a partir dos recursos ao sobrenatural comuns às obras de Ndiaye, o que não atenua a gravidade da penúria afetiva das protagonistas dos romances desta fase.

Ao analisar em seu livro *Marie Ndiaye: Blankness and recognition*², os temas e características mais recorrentes nos romances de Marie NDiaye, Asibong os separa em dois ciclos distintos – cuja diferença baseia-se também neste aspecto particular – e apresenta o seguinte argumento para introduzir os desenvolvimentos que caracterizam as personagens de *Três Mulheres Fortes*:

Retratado assim, pareceria que este segundo ciclo de romances de Ndiaye é ainda mais sombrio que o primeiro em seu tratamento do desenrolar material e emocional, adicionando a decepção parental à já significativa ‘maldição’ da dissolução individual. No entanto, mesmo que as relações pais-filhos em *La Sorcière*, *Rosie Carpe*, *Mon Coeur à l’étroit*, *Trois femmes puissantes* e *Ladivine* estejam arruinadas pelas neuroses não trabalhadas de suas protagonistas, certos elementos da subjetividade destas protagonistas – elementos que estão fora de sua função parental específica – recebem, contudo, chances ocasionais de ter algo como um desenvolvimento ‘saudável’.
(Asibong, p. 71-72, 2013, tradução nossa)³

Este desenvolvimento “saudável” terá contornos diferentes dentro das histórias de Norah, Rudy e Khady-Demba, mas, ainda assim, marca uma importante distinção entre as personagens deste romance e as dos romances anteriores, como exploraremos mais à

² Andrew Asibong, *Marie Ndiaye: Blankness and Recognition*, Liverpool University Press, 2013.

³ Framed in this way, it would appear that this second cycle of novels by NDiaye is even bleaker than the first in its treatment of material and emotional unravelling, adding parental disappointment to the already significant ‘curse’ of individual dissolution. However, even if parent-child relationships in *La Sorcière*, *Rosie Carpe*, *Mon coeur à l’étroit*, *Trois femmes puissantes* and *Ladivine* are generally blighted by the protagonist-parent’s non ‘worked through’ neuroses, certain elements of that protagonist’s subjectivity – elements lying outside her specifically parental function – are nevertheless offered occasional chances of something like ‘healthy’ development (Asibong, p. 71-72, 2013).

frente. Por hora, voltaremos ao caráter de indefinição tipicamente encontrado nos romances Ndiayanos.

A dificuldade que os críticos encontram ao tentarem definir a autora Marie Ndiaye e sua literatura, de certa forma também circunscreve as personagens de seus romances. Como introduzido anteriormente, existe um aspecto de indefinição, de incompletude, que é inerente às suas personagens e, em algum grau, às suas tramas também. Cada uma das protagonistas de seus romances confronta alguma situação em que há um ou mais aspectos de sua própria existência e de seu próprio espaço no mundo que lhe escapa, seja o pertencimento dentro de sua família, seja sua capacidade de discernir a realidade dos fatos bizarros as cercam. Esta inadequação da personagem para consigo e seu entorno, por sua vez, em alguns dos romances da autora está atrelada a algum elemento fantástico. Frequentemente há um elemento misterioso ou mágico acerca do que ocorre em volta de suas protagonistas, o qual frequentemente influi – e às vezes é determinante – na construção da perspectiva das personagens e, posteriormente, na conclusão da intriga. A colocação seguinte, dada por Paulo Neves em uma entrevista cedida a esta pesquisa, apresenta o ponto de vista do tradutor sobre estes aspectos do romance:

São três histórias ou capítulos independentes, de caráter mais realista e menos fantástico do que no livro anterior, mas os procedimentos da autora são os mesmos. O que ela narra é também perpassado de elementos estranhos ou às vezes sobrenaturais, colocados ali como um índice da perturbação das personagens, de seus medos e alucinações, de suas relações tensas com os outros, em particular as relações culturais entre povos diferentes. Em cada uma das três histórias é tematizada, indiretamente, a questão das raízes africanas da autora e a consciência do deslocamento cultural que ela percebe, literalmente, na própria pele. Jean-Claude Bernardet observou muito bem, na orelha do livro, que a prosa de Marie “mergulha na viscosidade do nosso cotidiano massudo mas rasgado de faíscas que abrem para o maravilhoso”. Essa força poética, que se manifesta na acentuação de detalhes, em repetições de frases, inserções de trechos de poemas (como as do autor medieval Rutebeuf, no capítulo 2) ou de cantigas populares, impede que o tom da narrativa jamais se desenvolva numa dimensão puramente realista. (NEVES, p.6, 2023)

Em *Três Mulheres Fortes*, por exemplo, Norah confronta o dilema que lhe aflige ao atender ao pedido do pai que a negligenciara; um pai rude, frígido e ardiloso que às vezes toma a forma de um pássaro e às vezes emite uma misteriosa luz de seu corpo arredondado e envelhecido. Rudy Descas, por sua vez, é perturbado pelas aves agourentas que sua esposa Fanta lhe envia, em punição às suas faltas enquanto pai e marido; Khady Demba, a terceira protagonista, lida com sinistros homens-pássaros e mulheres-serpente que a conduzem ou a acompanham em sua peregrinação e, ao fim desta, termina transformando-se em pássaro ela mesma. No excerto a seguir a pesquisadora em literatura Andrea-Madalina Neamtu Voicu, em sua tese de doutoramento intitulada *L'impuissance*

de la puissance: entre obstacle et oportunity (*Trois femmes puissantes et Ladivine de Marie Ndiaye*)⁴ comenta o aspecto fantástico da prosa ndiayeana, sobretudo naquilo que diz respeito à introdução de elementos fantásticos no contexto de deslocamento e estranheza que caracteriza as personagens dos romances da autora francesa.

Se não se trata sempre do fantástico clássico, a deformação do real ou a falta de lógica são traços recorrentes ao longo de toda a carreira literária de Marie Ndiaye, mesmo que sua importância seja variada. [...] Nestas duas obras, é o vão contínuo entre as expectativas e projeções dos protagonistas e as ações daqueles que lhes cercam que produz um sentimento de estranheza. (Voicu, p.32, 2016, tradução nossa)⁵

Ainda acerca deste sentimento de estranheza, presente em vários dos romances de Ndiaye, que é permeado pelo surgimento dos elementos irrealis, bizarros, que estão relacionados ao desarranjo social em que se veem os personagens de Marie Ndiaye:

No entanto, esse estranhamento ligado à impossibilidade de pertencer a um grupo social, de ser aceito, existe desde os primeiros trabalhos até os mais recentes. Ele “vem dessa discordância entre o personagem principal e o mundo que o rejeita, um mundo de devir e mudança sem vínculos morais.” Norah, Rudy, Khady, Malinka/Clarisse, todos sofrem porque são diferentes e incapazes de superar essas diferenças. Além disso, nos romances posteriores, o confronto de duas, ou mesmo três culturas e países, acrescenta uma dimensão étnica explícita ao sentimento de estranheza e inadequação dos heróis. (Voicu, p.33, 2016, tradução nossa)⁶

Os eventos bizarros que assomam nas vidas das protagonistas, no entanto, constituem apenas a face externa da dimensão fantástica e insólita das tramas de Marie Ndiaye. Existe também uma face interna igualmente importante, que está mais sutilmente tecida à narrativa e que exige igual atenção. Esta face, retratada através da própria narrativa, aponta para as mudanças na focalização e para as divergências entre a perspectiva do narrador observador e a das personagens; assim, são parte constituinte da intriga e por esta razão conduzem o leitor a impressões distintas acerca da indecisão e do estado de choque com o qual as personagens têm de lidar durante os eventos bizarros que distorcem suas percepções do real. Andrea-Madalina, novamente em sua tese de

⁴ Andreea-Madalina Neamtu-Voicu. *L'impuissance de la puissance : entre l'obstacle et l'opportunité* (*Trois femmes puissantes et Ladivine de Marie NDiaye*). Linguistique. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2016.

⁵ Si ce n'est pas toujours un fantastique classique, la déformation du réel ou le manque de logique sont des traits récurrents tout au long de la carrière littéraire de Marie NDiaye, bien que leur importance soit variable. [...] Dans ces deux œuvres, c'est le décalage continu l entre les attentes et les projections des protagonistes et les actions de ceux qui les entourent qui engendre un sentiment de bizarrerie. (Voicu, p.32, 2016).

⁶ Toutefois, cette étrangeté liée à l'impossibilité d'appartenir à un groupe social, d'être accepté, existe des premières jusqu'aux œuvres les plus récentes. Elle « vient de cette discordance entre le personnage principal et le monde qui le rejette, monde du devenir et du changement sans attaches morales. »4. Norah, Rudy, Khady, Malinka/Clarisse, tous souffrent car ils sont différents et incapables de surmonter ces différences. De plus, dans les derniers romans, la confrontation de deux, voire trois cultures et pays, ajoute une dimension ethnique explicite au sentiment de bizarrerie et   l'inad quation des héros. (Voicu, p.33, 2016).

doutoramento, comenta sobre este aspecto de quase realismo mágico presente nas obras de Marie Ndiaye:

[...] nos livros de Marie NDiaye há uma mistura entre a representação da realidade e o uso de elementos explicitamente sobrenaturais cuja presença já não choca. É por isso que é possível falar de realismo mágico. “Quando o foco narrativo apresenta um evento sobrenatural sobre o mesmo plano que um evento ordinário, os níveis do natural e do sobrenatural são fundidos. Eles não são mais percebidos como antinômicos pelo leitor implícito.” (Voicu, p.40, 2016, tradução nossa)⁷

Como observado pela pesquisadora, os elementos fantásticos da trama estão de tal forma inseridos dentro da narrativa e da perspectiva das personagens que, para estas, a distinção entre o real e o fantástico em algum momento se torna borrada até parecer não existir mais. Voicu aponta ainda que, embora a prosa de Marie Ndiaye esteja pontuada por elementos narrativos fantásticos ou que remetem ao realismo mágico, não se pode afirmar que suas obras pertençam a um ou ao outro gênero. A dinâmica que resulta desta escrita, nas obras de Ndiaye, na verdade tem um outro fim, conforme explica a seguir:

A estranheza dos escritos de Marie NDiaye é inquestionável; mas, atribuí-la exatamente a um gênero, seja fantasia ou realismo mágico, é impossível. A escritora não faz literatura fantástica no estilo de Maupassant, Poe ou Kafka, embora certas influências possam ser percebidas. Se trata de uma ferramenta para transfigurar a realidade, para melhor potencializar o ordinário das situações em que os personagens estão envolvidos. Vanessa Besand sustenta que “recorrendo à estratégia estética do estranho [...] a romancista evita uma leitura exclusivamente social ou racial para oferecer uma mais universalizante e, portanto, adequada para envolver todos os leitores possíveis.” (Voicu, p.42, 2016, tradução nossa)⁸

Trata-se, como apontado acima, de um artifício para acentuar o aspecto ordinário das vidas de suas personagens e, ao mesmo tempo, fazê-las parecer mais humanas em suas hesitações e dilemas.

Esta ordinariedade, comum às personagens de Ndiaye, muitas vezes é acompanhada por um sentimento de culpa. A sensação de inadequação que lhes aflige, quando não conseguem sentir-se pertencentes às suas comunidades, às suas famílias, ou, de outra forma, às particulares circunstâncias em que vivem, as conduz à conclusão de

⁷ En effet, le merveilleux est plutôt caractéristique des contes de fées. Il crée un univers à part, complètement dissocié du réel. Il y intègre des êtres qui n'existent pas : fées, dragons, sorcières, animaux qui parlent... Or, dans les livres de Marie NDiaye il y a un mélange entre la représentation de la réalité et le recours aux éléments explicitement surnaturels dont la présence ne choque plus. C'est pour cela qu'il est possible de parler de réalisme magique [...] (Voicu, p.40, 2016).

⁸ L'étrangeté des écrits de Marie NDiaye est indubitable ; mais l'assigner avec exactitude à un genre, soit le fantastique, soit le réalisme magique, est impossible. L'écrivain ne fait pas de littérature fantastique dans le style de Maupassant, Poe ou Kafka, bien que certaines influences puissent se percevoir. Il s'agit d'un outil pour transfigurer le réel, pour mieux valoriser l'ordinaire des situations dans lesquelles sont impliqués les personnages. Vanessa Besand soutient que « par le recours à la stratégie esthétique de l'étrange [...] la romancière évite une lecture exclusivement sociale ou raciale pour en proposer une qui soit plus universalisante et par conséquent, propre à impliquer tous les lecteurs possibles. »3. (Voicu, p.42, 2016).

que, se as pessoas de seus entornos não podem vê-las como iguais – ou sequer vê-las como pessoas – o motivo que justifica sua alienação só pode ter sua origem nelas mesmas. Esta culpa está presente nas protagonistas do romance *Três Mulheres Fortes* e é modulada pelos eventos fantásticos que lhes ocorrem. Norah, por exemplo, é afligida pela culpa de distanciar-se da filha e da vida bem-estabelecida que construíra para si na França, enquanto viaja ao Senegal para encontrar-se com o pai que mal conhecera. Rudy se vê aturdido pela culpa que herda do crime cometido pelo seu pai, pelo crime cometido por ele mesmo e por ter faltado à promessa de vida que fizera à esposa. Khady Demba sofre a culpa de não poder ter dado um filho a seu marido e por não poder tanto quanto gostaria na vida da avó, embora o sentimento de culpa lhe aflija de forma bastante atenuada, em comparação às outras personagens. Esta culpa ressalta, nas três personagens, a incapacidade de adequarem-se, ou de estar em harmonia com seus próprios sentimentos e com os laços afetivos que gostariam de nutrir. Por outro lado, esta culpa, que nos romances antecedentes a *Três Mulheres Fortes* termina por não repousar sobre ninguém e impede uma conclusão sobre o que de fato acontece às personagens, neste romance encontra um mínimo lugar de definição. À conclusão de cada capítulo, as protagonistas de NDiaye conseguem identificar em outros indivíduos – ou em si mesmos – ao menos parte da responsabilidade pela alienação que lhes aflige. E porque a encontram assim parecem tornar-se capazes de livrarem-se, ao menos parcialmente, da impotência que lhes afligia e que deslegitimava aspectos de sua existência no mundo.

Três Mulheres Fortes é o primeiro romance de Ndiaye a mencionar a África explicitamente, o que faz com que seja também um marco em relação às temáticas tratadas ao longo da carreira da escritora. Contrasta-se a este momento de definição a vaziez que caracterizava as personagens dos romances antecedentes. Esta vaziez, segundo Asibong, conferia aos romances e às personagens uma indefinição que pontuava uma negociação realizada pela autora sobre o ponto de vista da própria Marie NDiaye em relação à imagem que tinha de si. Uma vez que notamos esta diferença de tom entre este romance e os anteriores, podemos perceber nas histórias vividas pelas personagens que protagonizam *Três Mulheres Fortes* que todas têm um caráter de afirmação identitária, embora nuançadas de formas diferentes. Comentaremos estas dinâmicas posteriormente.

Um aspecto interessante da intriga nas histórias de cada uma das três protagonistas do romance *Três Mulheres Fortes* é o fato de que as três passam por uma cadeia de eventos que culmina em uma transformação interna que as faz notarem o poder que possuem, aludido no título original francês, porém ausente na tradução brasileira, que fez

uso do termo “fortes”, que possui uma conotação mais passiva em comparação a “puissantes” (poderosas). A manutenção desse poder, ou sua transformação, é resultado da capacidade adaptativa ou de resistência das personagens, como aponta Maïté Snauwaert:

Sobretudo, estas personagens demonstram uma capacidade sem fim de se adaptar, de reagir, realizada senão a nível molecular, ao menos através de mudanças na pele e mudanças de cor, por ferimentos e outras aflições da carne até sua exaustão e às vezes até mesmo após a morte. (Snauwaert, p.2, 2016, tradução nossa)⁹

Curiosamente, ainda que as três tramas tenham desfechos onde se percebe uma conclusão similar, há diferenças claras nas tramas de cada capítulo personagem. A própria estrutura narrativa de cada capítulo do romance é diferente. A autora se aproveita das nuances particulares de cada trama para construir narrativas com características próprias, cuja poética não é exatamente a mesma e, concomitantemente, amplia o plano de recursos que formam a tessitura do romance. Dada esta configuração variada, multi-tonal, surgem algumas questões: De que forma a tradução da obra resolve estas questões de variação estilística dentro do mesmo romance? Como aparecem, na tradução, as questões literárias mais proeminentes do romance?

Adicionam-se a estas mudanças de tom e poética entre os capítulos do romance os temas recorrentes da literatura de Marie Ndiaye. Estes formam uma segunda camada de conotações dentro do texto e frequentemente aparecem não apenas como elementos da narrativa, mas como elementos estilísticos, o que nos leva a observá-los com igual atenção. Ressalta-se o fato de que alguns dos aspectos característicos da obra de Ndiaye estão de fato presentes no livro *Três Mulheres Fortes* e que, como tais, são um elemento constitutivo importante dentro da escritura da autora, daí que examiná-los, ou buscá-los, no texto traduzido certamente nos trará um painel de elementos críticos acerca do livro traduzido.

Os dois primeiros capítulos do romance se destacam em nossa pesquisa pois são aqueles em que a autora lançou mão uma gama maior e mais variada de recursos estilísticos particularmente interessantes à tradução (barroquismo, uso de elementos fantásticos, alternância de perspectivas, lacunas narrativas), sobretudo no que diz respeito à intercalação de vozes e perspectivas dentro da trama, o que acrescenta camadas de

⁹ Plutôt, ces personnages font preuve d’une capacité sans fin d’adaptation, de réagencement, accompli sinon au niveau moléculaire, du moins à travers les changements de peau et les modifications de couleur, les blessures et autres affections de leur chair, jusqu’à l’épuisement et parfois jusqu’après leur mort. (Snauwaert, p.2, 2016)

complexidade à tessitura do texto e, conseqüentemente, requer uma atenção especial do tradutor. Atentando às escolhas do tradutor poderemos notar como se manifestam estas construções dentro do texto traduzido e que tipo de abordagem o tradutor Paulo Neves propõe em relação ao original.

2. A leitura em tradução.

As teorias da tradução, adição recente à história desta atividade, configuram-se como estudos cujo objetivo é a produção de parâmetros e diretrizes que buscam direcionar as inexatidões típicas da atividade tradutória. Dentre os aspectos frequentemente abordados e discutidos em respeito à tradução, as questões que mais importam às teorias tradutórias dizem respeito às formas de pesquisa, abordagem e de solução para os problemas gerados a partir da tradução de um texto. O objetivo geral das teorias da tradução, contudo, costuma girar ao redor das figuras diretamente implicadas no processo de tradução de um texto: o autor, o tradutor e o leitor. Quando há tradução, naturalmente há um jogo de poder entre estas três figuras, o qual é frequentemente influenciado por elas, mas também por fatores importantes que lhes são externos. Dito isto, muitas teorias da tradução visam examinar este jogo de poder e moderá-lo visando objetivos diferentes. Algumas destas estratégias visam aproximar o texto traduzido de seu autor, outras, favorecem o leitor, outras ainda têm por objetivo o enriquecimento da língua para a qual se traduz e um quarto tipo busca moderar o conteúdo do texto de modo que contemple mais de uma necessidade, ajustando a abordagem hora a um e hora a outro, conforme o sentido do texto, autor, leitor e idioma o exigem.

As teorias tradutórias que abordaremos aqui trazem perspectivas diferentes acerca das figuras que protagonizam o jogo de poder que modula a atividade tradutória, logo, propõem estratégias diferentes acerca do que deve ser feito em tradução. O pensador francês Antoine Berman propõe uma teoria da tradução voltada à tradução literária que traz um caráter filosófico, holístico em sua abordagem. Sua proposta é sensível ao conteúdo profundo das obras literárias, o qual Berman afirma ser um componente indispensável à tradução. Por outro lado, o autor e tradutor italiano Umberto Eco parte de uma posição moderadora acerca da tradução. Suas observações de traduções de textos diversos – também literários, embora Eco não evidencie esta característica – realizados por tradutores de idiomas também diversos, apresentam estratégias tradutórias que não

favorecem nem autor, leitor ou tradutor, mas visam sobretudo discorrer sobre a negociação de sentidos que o tradutor deve operar no momento da tradução. Eco considera variáveis como reversibilidade, equivalência, sinonímia, perdas e ganhos, reprodução de efeitos de sentido. Estas variáveis, presentes no corpo de qualquer texto, configuram valores a serem negociados entre o texto original e o texto traduzido.

É evidente que devido às diferenças entre as duas abordagens, cada uma delas contemplará aspectos diferentes do romance *Três mulheres fortes*, porém esta diferença entre uma outra contribuirá para que possamos ter uma visão ampliada e mais profunda sobre o romance traduzido.

Dado o enfoque sobre a análise da tradução do romance, revelamos a distinção entre as concepções teóricas que priorizam a língua de recepção e aquelas que defendem que o texto traduzido deve respeitar o caráter do original. O contraste entre estas duas práticas tradutórias se torna mais relevante dentro do trabalho com tradução literária. A literatura, por seu próprio caráter artístico, subjetivo, imprime uma nuance própria à atividade tradutória. Os sistemas através dos quais uma obra literária gera sentido podem ser e frequentemente são múltiplos, pois visam provocar a subjetividade do leitor, o que contrasta, por exemplo, com a tradução de textos técnicos, cuja terminologia exige uma tradução direta e fixa. O caráter das obras de Marie Ndiaye é de sempre apresentar distintas camadas de conotação, intertextualidades e referências que aprofundam a experiência de leitura. Esta rede de interconexões evidentemente aumenta a complexidade do texto, sobretudo porque se encontra ao longo de toda a obra da escritora, havendo inclusive traços comuns em obras de épocas diferentes. A existência destes traços comuns constitui um primeiro prisma sob o qual examinaremos a tradução do romance, já que são componentes basilares da prosa de Marie Ndiaye.

2.1 Antoine Berman e a *ética da tradução*.

O modelo de tradução literária proposto por Antoine Berman no livro *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo* (Copiart, 2013) preconiza traduções que levem em conta a densidade conotativa de uma obra literária. Este modelo enfatiza, por exemplo, o fato de que uma obra literária não tem de ter um significado fixo e que a tradução deve ser regida uma por *ética* que respeite aquilo que há de próprio e de estranho dentro de uma obra literária. Ainda, esta ética tradutória não tem por objetivo a anexação de obras

de outros idiomas à língua para a qual se traduz. No mesmo sentido, a tradução ética não quer domesticar a língua ou o jogo de valores estéticos que estrutura uma obra literária. Logo, é uma teoria que, ao mesmo tempo, cede espaço à introdução do universo literário particular de uma obra dentro da cultura e língua para as quais ela é traduzida e busca respeitar o que há de original no texto de partida. De forma complementar, esta *ética* tradutória deve seguir uma *analítica*, que consiste num processo de análise dos aspectos linguísticos da obra. Esta análise tem o propósito de revelar as peculiaridades do texto original com o intuito de que sejam apropriadamente restituídas/representadas na tradução. Segundo a abordagem defendida por Berman, a tradução literária deve acolher o texto original em sua estranheza e recebê-lo dentro da cultura e língua receptoras.

Em *A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo*, livro em que elabora acerca da ética da tradução, Berman apresenta um argumento decisivo à compreensão da tradução da *letra*. Trata-se, primeiramente, de distinguir o que se pretende por comunicação e tradução. A saber, comunicar pretende a existência de uma *mensagem* que se queira transmitir de um interlocutor para outro. Isto é principalmente aplicável a um texto técnico, onde não há espaço para abstrações, e onde de fato existe uma mensagem que necessariamente deve ser transmitida de forma clara e direta. Porém, isto não vale para a literatura. Uma obra literária, defende o autor, abre à *experiência* de um mundo (Berman, 2009, p.90). A tradução literária, de forma análoga à da literatura, gera sentido num grau de densidade que só é realmente possível enquanto experiência, e por isso não se conforma à fixidez de sistemas e métodos, como seria conveniente à ação comunicativa. É necessário observar também a oposição que Berman quer estabelecer neste ponto ao colocar, de um lado, as traduções adaptadoras, e, do outro, aquelas que empreendem o que ele chama de um projeto de *educação à estranheza*. O *etnocentrismo* é o traço que define o grupo das primeiras, em sua vontade domesticadora, desfigurante. Ao segundo, pertencem as traduções que se alicerçam sobre o atributo fundamental da tradução, que é a abertura ao Outro para sua manifestação enquanto portador de *estranheza*. É esta estranheza que deve ser revelada através da tradução sob a forma de peculiaridades linguísticas, traços culturais e tudo mais que caracteriza a riqueza interpretativa de uma obra. A abertura ao estranho é o principal caráter da tradução *ética*. Consequentemente, seu compromisso ético firma-se em uma fidelidade do tradutor para com o texto original. Esta fidelidade, por sua vez, repousa no ato de reconhecer e receber o Outro enquanto Outro (Berman, 2009, p.95).

À luz deste problema, torna-se especialmente enfática a escolha de Berman para o título de seu livro: *A tradução e a letra ou o Albergue do Longínquo*. A tradução eticamente comprometida com o texto original é aquela que busca revelá-lo, servi-lo, de certa forma. É aquela que visa recebê-lo, enfim, tal como se recebe alguém de outro país, como defende Berman em: “Ora, assim como o Estrangeiro é um ser carnal, tangível na multiplicidade de seus signos concretos de estrangeiridade, também a obra é uma realidade carnal, tangível, viva no nível da língua” (Berman, 2009, p.98). E ainda, em complemento ao argumento anterior, “O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra.” (Berman, 2009, p.98).

Uma vez que Antoine Berman apresenta uma abordagem geral acerca da tradução literária desprovido de um método particular que direcione a prática da tradução, examinaremos no romance *Três mulheres fortes* indícios da manifestação prática da filosofia bermaniana sobre a tradução. Este exame será realizado através da observação dos elementos narrativos do texto original, em sua poética e em sua estranheza, tal qual defende Berman, e prosseguiremos com mesmo tipo de análise no texto traduzido.

2.3 A tradução enquanto *negociação*, segundo Umberto Eco

Ao tratar da tradução a partir de variadas experiências com esta atividade, Umberto Eco sugere, em seu livro *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*¹⁰ (Grasset & Fasquelle, 2006), que traduzir um texto frequentemente significa dizer “quase a mesma coisa”. É evidente que “quase a mesma coisa” é uma definição insuficiente para que se possa abordar a tradução de qualquer obra, por isso o autor estabelece algumas estratégias e parâmetros que estabelecem de forma mais precisa o que significa “quase a mesma coisa”. Eco estabelece, em primeiro lugar, que é preciso que o tradutor de um texto priorize questões como o *sentido* produzido no texto original, os *efeitos* gerados a partir deste sentido, e a importância de revelar o mundo mostrado através da obra, o que remete ao entendimento de Antoine Berman quanto à tradução literária.

¹⁰ Referências para a tradução brasileira do livro: Umberto Eco. Quase a mesma coisa: experiências de tradução. São Paulo: Record, 2007, 458 pp. Tradução de Eliana Aguiar.

Segundo Eco, uma das estratégias para que se possa traduzir bem um texto é interpretar e negociar o sentido dos termos. Isto é sugerido desta forma porque, segundo o autor, as palavras possuem sentidos múltiplos e, mesmo dentro de um contexto que limite suas conotações, muitas palavras expressam uma gama de sentidos que podem contribuir conjuntamente para a interpretação do que está sendo dito. Eco argumenta, contudo, que as palavras possuem um Conteúdo Nuclear, que consiste “[...] nas noções mínimas, as qualidades elementares para que se reconheça um dado objeto ou para que se compreenda um dado conceito – e compreender a expressão linguística que o corresponde. (Eco, 2006, p.110)” Considerada a existência deste Conteúdo Nuclear, muitos casos de tradução exigem que o tradutor investigue qual é o sentido mais apropriado para a tradução de um determinado termo. Em alguns casos, é possível que haja um termo em ambas as línguas cuja equivalência seja ideal e que transmita o mesmo conjunto de sentidos dos termos da língua original, porém isto não ocorre sempre. Em muitos dos outros casos será preciso pesar a carga conotativa do termo ou expressão original e um outro da língua-alvo, para que se atinja um resultado razoável que contemple tanto quanto possível as conotações expressas no texto original.

O exemplo que Eco utiliza para ilustrar este tipo de negociação é a escolha realizada por um tradutor italiano em um trecho extraído da peça shakespeariana *Hamlet*. No dito trecho a personagem de Hamlet diz, em inglês, a frase “How now! A rat!”, ao ouvir o som produzido por Polonius, que se esconde atrás de um tapete. Neste caso em particular, a palavra “rat”, utilizada pelo príncipe Hamlet, expressa, em um primeiro nível semântico, o animal roedor, e em um segundo nível, uma pessoa traiçoeira, alguém que arma e participa de complôs. O sentido figurado da palavra rato, que se refere a uma pessoa traiçoeira, um ladrão ou mau-caráter, existe no português, o que facilitaria a tradução dos sentidos expressos nesta fala da peça shakespeariana, contudo, existem, no idioma italiano, três palavras distintas que designam o referido animal: topo, sorcio e ratto. Nenhuma delas, contudo, expressa o sentido existente na língua inglesa e no português, de pessoa traiçoeira, logo, o tradutor italiano, teve de decidir qual, dentre as três possibilidades de tradução do termo inglês “rat” melhor desempenha o sentido expresso no texto original. Uma vez que o sentido figurado não existe no idioma-alvo, o tradutor abre mão desta conotação em particular, servindo-se apenas do Conteúdo Nuclear expresso pela palavra rato, que é aquele que diz respeito ao pequeno mamífero roedor. A perda, contudo, não é de tão prejudicial ao texto, já que o próprio rato é um animal sorrateiro, que pode ser encontrado escondido em espaços pequenos e cuja presença pode

trazer prejuízos econômicos ou de higiene às casas nas quais decide instalar-se ou buscar alimentos. Assim se configura um exemplo de negociação de sentidos num texto traduzido. Cada caso apresenta nuances próprias, exatamente graças à multiplicidade de sentidos que um texto pode produzir e devido também à compatibilidade maior ou menor entre o idioma original e aquele para o qual se traduz.

Por outro lado, a recomposição dos efeitos gerados a partir do sentido seria um complemento a este primeiro parâmetro e constitui uma instância negociável dentro da tradução. Os efeitos são uma camada mais sutil da produção de sentido e estão revelados no texto através de questões estilísticas, linguísticas, de sintaxe e através de expressões típicas de cada idioma. Os efeitos de sentido produzidos, por exemplo, por um texto hermético, arcaizante e formal, serão bastante diferentes daqueles de um texto de caráter informal, simples e moderno. Também é necessário ressaltar que a composição particular de uma obra pode certamente mesclar efeitos divergentes de produção de sentido e, de acordo com este raciocínio, cada aspecto relevante à forma do texto e à maneira pela qual ele retrata o mundo ficcional são também relevantes à tradução. Em outras palavras, os efeitos dizem respeito a uma camada profunda da produção de sentido, a qual frequentemente é fundamental para a estrutura e caráter da obra e pode ser mesmo um aspecto definidor de sua identidade enquanto obra ficcional, por isso devem ser contemplados, sempre que possível, em uma obra traduzida.

2.2 Paul Ricoeur e a construção da narrativa.

Por fim, entendemos que, para que possamos discutir o processo de construção do romance e explorar suas nuances narrativas, o observaremos a partir da perspectiva teórica de Paul Ricoeur, conforme apresentada em seu livro *Tempo e Narrativa*, onde elabora acerca da capacidade humana de decodificar o tempo através da narrativa e, conseqüentemente, fazer da narrativa uma ferramenta para compreensão do mundo. Esta concepção se estende, entre outros gêneros narrativos, à ficção, o que coaduna com o objeto de nossa pesquisa, sobretudo porque a trama do romance *Três Mulheres Fortes* de fato usa recursos que entrelaçam eventos de maneira pouco convencional, dentro da intriga e esta é uma característica essencial do romance. Logo, ao compreendermos as implicações e o papel da intriga na construção do tempo ficcional, poderemos destacar os

aspectos do romance que dão relevo à sua forma. Consequentemente, a observação destes aspectos contribui para que possamos também observá-los no romance traduzido, ressaltando que tipo de equivalência ou negociação é realizada entre o texto francês e a tradução brasileira.

Segundo Paul Ricoeur, a compreensão da ação do tempo origina-se do potencial que possui o ato de narrar, o qual permite-nos circunscrever um recorte temporal que abarque nossa experiência em vida. Esta faculdade repousa sobre o poder da linguagem de representar o mundo e seus fenômenos. Assim, a compreensão humana acerca do tempo é um produto do uso da linguagem, a qual pode servir para a construção de dois tipos essenciais de narrativa, a narrativa histórica e a narrativa ficcional (ou narrativa poética). Nas palavras do próprio Ricoeur “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo e a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (Ricoeur, 1994, p.85). Na narrativa ficcional, que é a que nos interessa dentro desta pesquisa, a intriga é o fio que atravessa e organiza a trama dos eventos em uma ordem temporal compreensível. A intriga é justamente a representação da ação humana sobre a tessitura dos fatos no tempo; por sua vez, a intriga é também o eixo sobre o qual se organizam os eventos dentro de qualquer narrativa poética. Ainda podemos expor a natureza da intriga da seguinte forma, nas palavras do próprio Paul Ricoeur:

“[A intriga] primeiro faz mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais e uma história considerada como um todo. Quanto a isso, pode-se dizer equivalentemente que ela extrai uma história sensata de – uma pluralidade de eventos ou de incidentes (os pragmata de Aristóteles); ou que transforma os acontecimentos ou incidentes em – uma história”. (Ricoeur, 1994, p.103)

Outro argumento igualmente pertinente elabora acerca da organização de eventos e suas consequências dentro do curso de uma história, justificando a ideia de que a sucessão dos eventos dentro do tempo permite-nos compreender o que causa o quê e como a trama nos instiga, ao mesmo tempo, a antecipar uma conclusão, uma vez que compreendemos que toda sucessão de eventos deve culminar num fim.

“Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. Essa conclusão não é logicamente implicada por algumas premissas anteriores. Ela dá a história um “ponto final”, o qual, por sua vez, fornece o ponto de vista do qual a história pode ser percebida como formando um todo. Compreender a história, é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos.” (Ricoeur, 1994, p.105).

Espera, congruência, sucessão, são elementos narrativos de destaque dentro da prosa Ndiayeana, sobretudo porque as narrativas desta autora – e deste romance em particular – têm um caráter pouco convencional, propositalmente distinto e peculiar, que dá ao romance seu relevo complexo, às vezes insólito e fortemente provocador.

Aqui, nos parece não só justa como necessária a associação que se pode fazer entre o argumento apresentado por Paul Ricoeur acerca do papel exercido pelo leitor, que, imerso no mundo fictício da obra, é sujeito às expectativas geradas pela intriga, as quais dizem respeito à forma da própria intriga, à configuração do tempo narrativo no romance e à congruência dos eventos que compõem a narrativa. Estes elementos, partes constituintes do romance, remetem à própria experiência do mundo existente na obra de ficção, o que se correlata à ideia de Berman acerca da tradução da *letra*. Afinal, o próprio tradutor é também leitor, e o que traduz é, em algum grau, sua própria experiência da obra enquanto leitor. Ao responder a uma das perguntas elaboradas em nossa entrevista o próprio Paulo Neves traz a seguinte ideia: “Na ficção o tradutor precisa, mais do que em outros gêneros, estar próximo do autor, sentir uma empatia, praticar uma espécie de mimetismo de tom. A compreensão intelectual e o envolvimento com a forma do texto é que impulsionam a tradução”. Ora, compreensão intelectual e forma do texto são dois elementos de grande importância dentro da trama Ndiayeana. E não apenas são importantes como são, de fato, complementares. Se entendermos a compreensão intelectual aqui aludida enquanto capacidade analítica de se reconhecer as nuances sensíveis do texto, estaremos finalmente falando da forma do mesmo; dos elementos que o compõem, de suas peculiaridades, do texto em seu íntimo, se pudermos dizê-lo desta forma. Isto ganha implicações ainda maiores quando levamos em conta o fato de que a *estranheza*, relevada por Berman em sua filosofia da tradução, é um elemento da prosa de Marie Ndiaye. Se pensarmos sobre a correlação entre estas duas formas de estranheza, encontraremos um paralelo entre ambas. A estranheza Bermaniana é sobretudo de natureza linguística, pois diz respeito à estilística, à poética de uma obra, ou seja, sua corporeidade textual, mas também diz respeito à cultura manifesta em uma obra de ficção, pois está ligada à maneira pela qual um idioma identifica os fenômenos do mundo e da sociedade. A estranheza Ndiayeana é, por assim dizer, a impressão digital da obra, seu caráter e expressividade. Ela é, de certa forma, uma estranheza sentida em duas vias distintas: a primeira é aquela que é sentida pelo leitor, ao ter contato com a obra e tentar compreender o mundo e as personagens que ali existem; já a segunda diz respeito à estranheza sentida e vivida pelas próprias personagens, que se encontram exiladas, marginalizadas, excluídas dos meios sociais aos

quais acreditam pertencer. Contudo, isto tudo está manifesto através da própria forma do texto. Está manifesto no caráter lacunar da intriga, na memória falha das protagonistas, na fluidez e vagueza do mundo que lhes cerca. É justamente porque estas características estão manifestas em *Três mulheres fortes* de forma tão imbrincada que não podemos deixar de ver como estas duas formas de estranheza podem – e talvez aqui devem – ser observadas a partir de uma perspectiva que as enxergue enquanto partes conjugadas, sobretudo no que diz respeito à transposição desta estranheza que queremos encontrar na tradução de Paulo Neves.

3. A poética de Marie Ndiaye na tradução brasileira.

Agora que introduzimos as principais características dos romances – e as teorias a partir das quais as examinaremos no texto original e na tradução – de Marie Ndiaye destacando dentre estas as que podem ser encontradas no livro *Três Mulheres Fortes* seguiremos com nossos comentários acerca da tradução brasileira. Nossa intenção é de, através desta exposição, pôr em relevo as características mais essenciais à poética e à intriga do texto original, para em seguida mostrar como o texto traduzido as revela. Para isto, tomaremos exemplos do texto original em que há traços importantes da escrita de Marie Ndiaye, cotejando-os com os termos e expressões que lhes equivalem na versão brasileira. Nesta comparação, tentaremos destacar quais aspectos da tradução aproximam-se das teorias tradutórias das quais utilizamos durante nossa leitura do romance traduzido. Vale ressaltar que nossa pesquisa sobre o texto traduzido o observará sob duas dimensões distintas e complementares: num nível, observaremos questões macro como estilística, a estrutura geral da intriga; em um segundo nível, observaremos o vocabulário e expressões pontuais.

Para facilitar nosso processo de exposição, discutiremos os capítulos do romance na ordem em que aparecem no livro, destacando as características mais importantes em cada um deles.

Ao primeiro contato, a prosa de Marie Ndiaye causa uma impressão marcante em seu leitor. O primeiro parágrafo do romance *Três mulheres fortes* introduz seu leitor a uma escrita rebuscada, estendida sobre longos períodos cuja regência complexa o persuade a um exercício de domínio sintático. Este tom permanece relativamente

constante ao longo de todo o romance, sendo eventualmente atenuado ou exacerbado conforme a narrativa o exige. De toda forma, ao primeiro contato logo se tem uma impressão bastante distinta do que é uma obra Ndiayeana. A leitura nos convida a compreender a narrativa a partir de um sistema particular de narração dos fatos e dos pensamentos das personagens. Como discutimos anteriormente, o uso desta escritura mais arrojada é uma ferramenta utilizada pela autora com o fim de mostrar a potência intelectual de suas criações assim como é um recurso que visa atender as exigências e tradições da literatura francesa. Em terceiro lugar, mas não menos importante, é uma espécie de impressão digital da autora, uma marca graças à qual seus escritos são reconhecíveis enquanto seus. Ao comentar sobre as peculiaridades da escrita de Marie Ndiaye, Andrea-Madalina Voicu reconhece o atributo barroco da prosa de seus romances:

O barroco é essencial. Entre as características importantes dessa corrente, é possível detectar: “a sobrecarga ornamental, o deslocamento e esgotamento das formas, o excesso de pesquisa ou refinamento, a gratuidade grandiloquente das frases etc. »¹. No entanto, pode ser um equívoco falar de gratuidade quando se trata das ricas frases da escritora. Tudo é refletido, trabalhado, importante seja para a compreensão, seja para o suspense da trama, seja para a harmonia musical das palavras. (Voicu, p.47, 2016, tradução nossa)¹¹

Como destacado, há uma intenção e um propósito racionalmente concebidos cujo meio é precisamente o barroquismo de *Três mulheres fortes*. A forma evocada pelo estilo barroco, presente em muitos dos trechos que apresentaremos doravante, por sua vez, é o aporte para a execução das outras nuances que formam a escrita de seus romances. As discutiremos a seguir.

3.1 A inadequação enquanto aspecto externo da realidade – Norah.

Uma questão importante modula os embates das protagonistas NDiayeanas com o insólito mundo que as cerca: aquilo que é externo às personagens, que as choca e de alguma forma as desloca ou as impede de compreender o que ocorre no entorno delas, tem algo de definidor acerca do entendimento que elas buscam ter sobre si mesmas. Assim

¹¹ Le baroque est essentiel. Parmi les traits importants de ce courant, il est possible de déceler : « la surcharge ornementale, la dislocation et l’exténuation des formes, l’excès de recherche ou de raffinement, la gratuité grandissante du propos, etc. »¹. Il serait peut-être déplacé de parler de gratuité en ce qui concerne les phrases riches de l’écrivain. Tout est réfléchi, travaillé, important soit pour la compréhension ou le voilement de l’intrigue, soit l’harmonie musicale des mots.

é quando, por exemplo, Norah é levada a rebater as afirmações de seu pai acerca de suas estadias passadas no Senegal. O mesmo ocorre quando a advogada contesta as alegações do pai quando ele apresenta a ela e à sua família algumas fotos borradas, onde afirma estar ela, Norah, em sua infância, à ocasião de uma estadia em Dakar da qual Norah não tem recordações, mas que também sugerem um episódio de sua vida que destoa da narrativa que ela mesma tinha de si.

Para que possamos compreender melhor o desenvolvimento destes aspectos dentro do romance, vejamos o exemplo a seguir, onde se pode notar algumas das características mais relevantes da prosa de Marie NDiaye, em particular do romance *Três mulheres fortes*. Trata-se de um parágrafo retirado do trecho inicial do romance, constituído por apenas um longo e complexo período, o que expõe o barroquismo da escrita ndiayeana, e onde há evocações de um elemento fantástico – a capacidade do pai de Norah de transformar-se em pássaro – e expõe, por fim, as desconformidades das impressões presentes e passadas de Norah acerca de seu estranho progenitor, num exemplo de provocação causada pela intriga, que visa levar o leitor a deduzir o que há por detrás das lacunas de informação, que tipo de evento preenche os vazios narrativos apresentados aqui:

No máximo podia afirmar que ele usava naquele dia, decerto agora usava sempre, achava, uma camisa amarrotada e com manchas de suor, e que sua calça estava esverdeada e lustrosa nos joelhos, onde formava bolsas de aspecto desagradável, talvez porque, ave muito pesada, toda vez que entrasse em contato com o chão ele caísse, ou então porque, pensava Norah com uma piedade um pouco cansada, tivesse afinal se tornado, também ele, um velho maltratado, indiferente ou cego ao asseio, mesmo conservando os hábitos de uma elegância convencional, vestindo-se, como sempre fizera, de branco e de creme e nunca se mostrando, mesmo no umbral daquela casa inacabada, sem primeiro ajeitar o nó da gravata, mesmo ao sair de alguma sala empoleirada, mesmo tendo levantado voo de algum flamboaiã exausto de tanto florir. (Ndiaye, p.11, 2013)¹²

O trecho destacado, um dos muitos exemplos de barroquismo ao longo do romance, revela a concatenação dos frequentes apostos que formam a estrutura do texto original. Percebemos que estas pequenas digressões, que introduzem introspecções ou

¹² Tout au plus pouvait-elle affirmer qu'il portait ce jour-là, qu'il portait sans doute toujours maintenant, songeait-elle, une chemise froissée et tachée d'auréoles de sueur et que son pantalon était verdi et lustré aux genoux où il pochait vilainement, soit que, trop pesant volatile, il tombât chaque fois qu'il prenait contact avec le sol, soit, songeait Norah avec une pitié un peu lasse, qu'il fût lui aussi, après tout, devenu un vieil homme négligé, indifférent ou aveugle à la malpropreté bien que gardant les habitudes d'une conventionnelle élégance, s'habillant comme il l'avait toujours fait de blanc et de beurre frais et jamais n'apparaissant fût-ce au seuil de sa maison inachevée sans avoir remonté son nœud de cravate, de quelque salon poussiéreux qu'il pût être sorti, de quelque flamboyant exténué de fleurir qu'il pût s'être envolé. (Ndiaye, p.5, 2009)

rápidas referências a eventos anteriores, criam um tipo de expectativa bastante particular dentro desta trama, impondo uma certa não-linearidade à narrativa. Ao mesmo tempo, a descrição detalhada, um tanto indireta e exaustiva dos detalhes que compõe a cena, destaca-se enquanto característica típica do barroquismo presente ao longo do romance, sobretudo neste primeiro capítulo. Ressaltamos que, embora o aspecto barroco seja encontrado nos três capítulos de *Três mulheres fortes*, no capítulo protagonizado por Norah ele possui um caráter mais descritivo, permeado de perspectivas retiradas da própria subjetividade de Norah, como se esta fosse essencial ao desenvolvimento da trama e à exposição dos eventos para o leitor suposto. A tradução brasileira, em relação a este aspecto em particular, oferece ao leitor o mesmo tipo de tessitura apresentada no texto original, reproduzindo os tempos verbais sem divergências e assumindo o ponto de vista do narrador observador, essencial ao caráter descritivo da narrativa.

Quanto ao vocabulário, podemos notar, neste mesmo trecho que, ao descrever a cor das roupas do pai de Norah, o tradutor opta pelo vocábulo “creme”, o qual faz a vez da palavra francesa “beurre”, que, caso traduzida literalmente, significa manteiga. A manteiga, por sua vez é um alimento que geralmente tem a cor amarela, o que causa uma impressão distinta daquela oferecida pela palavra francesa. Podemos deduzir que o uso deste termo, em português, em detrimento ao uso da tradução literal da palavra “manteiga”, é que esta é uma palavra incomum, que soa um tanto estranha ao ser usada para descrever a cor de uma roupa. Contudo, é comum que a manteiga tenha uma coloração de amarelo suave, próxima do bege – o qual, por sua vez é um adjetivo usado para descrever as cores de roupas, que no campo semântico de cores, é um equivalente válido à palavra “creme”. Ainda assim, a palavra utilizada “creme”, utilizada na tradução brasileira, também é um tanto incomum para a descrição da cor de uma peça de roupa, mas, conserva parcialmente o campo semântico alimentar sugerido pela palavra francesa e, ao mesmo tempo, evoca a mesma cor sugerida no texto original, embora configure uma escolha lexical mais familiar ao leitor brasileiro.

A trama, marcada pelo ritmo truncado e hermético do texto barroco, transporta o leitor a uma intriga de progressão relativamente lenta, talvez excessivamente detalhada, que exige um esforço de decodificação para que se compreenda com clareza de que forma a ação se desenvolve. Conseqüentemente, a ação se desenvolve sob suas exigências: complexa, descritiva, e articulada entre eixos narrativos que frequentemente veem-se em lados opostos. Estes eixos, representados, por um lado, pelo discurso do narrador observador, onde frequentemente o leitor pode perceber a presença da perspectiva de

Norah e, por outro lado, o discurso direto produzido pelas personagens, o qual introduz uma disputa de entre Norah e seu pai – e que, em outros momentos, talvez devido ao excesso de descrição e alternância entre versões, narra eventos e impressões que aturdem o leitor, seja por sua estranheza, seja pela abundância de detalhes que compõem a narrativa.

Em nossa leitura do romance traduzido, gostaríamos de destacar a manifestação deste traço em particular da prosa de Marie Ndiyae, pois ela é essencial ao relevo da trama, sobretudo neste primeiro capítulo. É um dos aspectos essenciais da tessitura original da trama que porta consigo uma dimensão crucial da estranheza que rege o mundo fictício de *Três mulheres fortes*. Mais que uma mera escolha estética, ela é um alicerce da arquitetura da intriga e da poética desta obra. O leitor é então transportado à experiência de mundo ficcional onde congruência e sucessividade são aspectos vagos e lacunares da narrativa. Esta estrutura distinta, apresentada logo no início do romance, instaura uma lacuna narrativa essencial à trama, a qual servirá como uma pedra de toque e, ao mesmo tempo, um fio condutor que só receberá um contorno definido ao fim do capítulo. O que queremos expor, através deste argumento, é que há um evento crucial na linha do tempo da personagem Norah que só será de fato fundado no desfecho da trama, embora diferentes narrativas sobre este sejam oferecidas pelas personagens ao longo do capítulo.

Dentro do escopo geral do romance, os trechos que evocam este tipo de desconformidade desempenham um papel muito importante dentro das histórias de Norah e Rudy, mas, não estão tão presentes no capítulo protagonizado por Khady-Demba, a protagonista do terceiro capítulo do romance. O processo de fundação do tempo narrativo desta personagem – Khady Demba – através da intriga não apresenta a vagueza e indefinição observados na narrativa das heroínas dos primeiros capítulos. É sobretudo por um viés de medo, ignorância e alienação que o mundo aturde a jovem Khady, e através dela e de seu olhar, o leitor. É, portanto, a ingenuidade de Khady, provocada pelo seu exílio forçado, que cria fantasmas e confere a seres ordinários uma aura sinistra, às vezes ameaçadora e que, conseqüentemente dá a sua narrativa um tom próprio.

Os aspectos de vagueza e indefinição destacados dentro da prosa ndiayeana devem ser observados como recursos narrativos que revelam um subtexto de grande importância dentro de sua obra: as operações e porquês do sentimento de estranheza, de inadequação, de culpa e alienação sofridos pelas personagens. A trama, desta forma, incorpora a incompletude das identidades das protagonistas, confundindo-se com o relevo peculiar da intriga. Andrea-Madalina Voicu discorre abaixo sobre as maneiras como as personagens

de Marie Ndiaye encontram-se desconectadas de suas famílias, de seus meios sociais e de como elas não têm êxito em posicionarem-se, em definirem-se enquanto indivíduos. Esta percepção deslocada, de não-identificação, é enfatizada pelo enfoque individualista, subjetivo, que prevalece nas obras da escritora. Como aponta Voicu, a Ndiaye interessa tratar da realidade, de dramas reais, porém não de uma forma documental, mas sim a partir do ponto de vista de suas personagens, o que a permite construir narrativas que têm a peculiar faculdade de serem difusas, indefinidas, fluidas:

São as histórias individuais, ao invés dos grandes eventos históricos, que interessam à autora de *Três Mulheres Fortes*. Por outro lado, até mesmo para apresentar o fenômeno da imigração ilegal em seu romance de 2009, ela prefere limitar o escopo de seu estudo à uma única mulher. A focalização interna e o aturdimento constante da heroína diante do real anulam o efeito de documentário. (Voicu, p. 26, 2016, tradução nossa)¹³

3.2 A inadequação enquanto aspecto da psiquê da protagonista.

Este aspecto é quase que exclusivamente presente nos dois primeiros capítulos de *Três Mulheres Fortes*, e não apenas está presente, mas é um elemento essencial da construção das narrativas destas seções do romance. Enfatizamos aqui a relevância deste aspecto da prosa NDiayana na construção da psiquê das protagonistas. O tom imposto pelo uso deste recurso conduz o leitor às hesitações experimentadas pelas personagens e modula elementos do passado, do presente e da memória destas. Dado sua recorrência dentro da narrativa, este elemento da prosa de Marie NDiaye – que a esta altura já é reconhecível como uma marca sua – muitas vezes é o próprio fio que traça a narrativa. A manifestação deste recurso na prosa frequentemente confunde-se com as mudanças de focalização. Isto se dá, evidentemente, porque sempre que o foco narrativo se afasta do ponto de vista do narrador observador, volta-se necessariamente para os pensamentos das personagens. Mas, ainda que ocorram dentro do mesmo espaço, cada um constitui um elemento distinto dentro da arquitetura narrativa do romance. Observamo-lo quando, por exemplo, temos acesso aos pensamentos de Norah, hesitante em reconhecer que o pai pode ter razão ao citar fatos passados que sugerem que ela tenha participado da vida do pai em mais circunstâncias do que gostaria de admitir ou recordar, tal como a seguir:

¹³ Ce sont les histoires individuelles, en dehors des grands événements historiques, qui intéressent l’auteur de *Trois femmes puissantes*. Par ailleurs, même pour présenter le phénomène de l’immigration illégale dans son roman de 2009, elle préfère limiter la portée de son étude à une seule femme. La focalisation interne et l’étourdissement constant de l’héroïne face au réel annule l’effet documentaire. (Voicu, p. 26, 2016).

Sentia agora que ele sempre lhe guardaria rancor por ter conhecimento daquele mistério, ela, que ele nunca designara para conhecê-lo. Seria por isso que ele procurara confundi-la com a história da foto tirada no Grand Yoff? Ela nem sequer se lembrava de ter estado naquele bairro. O único detalhe perturbador, ela reconhecia, era a irmã usar um vestido tão parecido com o seu, aquele vestido verde-jade com florzinhas amarelas que a mãe confeccionara para ela com um corte de tecido que Norah comprara nas lojas Bouchara. (NDiaye, p.75, 2013).¹⁴

O trecho acima destaca um dos vários momentos em que Norah tem a impressão de ter as memórias de seu passado serem conspurcadas pelo pai, que parece estar munido de uma variedade de fatos acerca da vida da filha cuja veracidade parece lhe desconcertar, reforçando em a Norah a impressão de que ele tem um poder perverso de tomar-lhe a narrativa de alguns episódios de sua própria vida. Mas, logo em seguida, Norah é aturdida por um segundo pensamento, advindo de sua própria memória, que acusa um grau de plausibilidade ao fato mencionado pelo pai e põe em xeque a sua própria perspectiva. A conclusão que parece se impor então é de que talvez o pai esteja dizendo a verdade, e talvez é esta a possibilidade que mais perturba Norah, justamente por ser aquela que a retira do papel no qual ela se gostaria de ver dentro de suas próprias lembranças. Uma das temáticas aludidas a partir disto é o impacto do processo migratório sobre a vida de Norah. Enquanto leitores, acompanhamos os dilemas da personagem que, por um lado, quer ver a si mesma como uma cidadã francesa bem adaptada à cultura do país de sua mãe, mas que é impedida de levar a realização desta imagem pela herança paterna, a qual ela não aparenta ter forças para negar definitivamente, quando decide ir a Dakar atender ao pedido do pai, sobretudo depois da profunda cisão que este causara em sua família.

Embora este excerto da trama não exija que destaquemos aspectos específicos da estrutura para que notemos nestas a tessitura da trama, a forma pela qual o narrador desvela os fatos deste universo ficcional diz muito sobre como a realidade interna do romance se mostra, oscilando entre perspectivas opostas que, ao passarem pelo filtro da perspectiva da protagonista, parecem ganhar um tom de verossimilhança, ainda que Norah relute e o perceba com alguma desconfiança. O momento inicial do trecho, narrado em terceira pessoa, mostra que Norah entende que ganhara um poder sobre um aspecto

¹⁴ Elle sentait maintenant qu'il lui en voudrait toujours d'avoir part à ce mystère, elle qu'il n'avait nullement choisie pour l'apprendre.

Était-ce la raison pour laquelle il avait cherché à l'embrouiller avec cette histoire de photo prise à Grand-Yoff ?

Elle ne se rappelait même pas être jamais allée dans ce quartier.

Le seul détail perturbant, elle le reconnaissait volontiers, était que sa sœur eût porté une robe si semblable à la sienne car, cette robe vert tilleul aux petites fleurs jaunes, la mère de Norah la lui avait confectionnée avec un coupon de tissu que Norah avait trouvé chez Bouchara. (Ndiaye, p.62, 2009)

da vida do pai, o que vai contra os desejos deste, e a constatação seguinte, de que o exercício deste poder novo, por parte da filha, provoca o pai ao ponto de ser respondido por ele com uma espécie de contra narrativa que visa desestabilizar Norah e que a atinge de maneira quase insidiosa, levando-a a questionar a veracidade de suas próprias lembranças. O leitor, por sua vez, apresentado às versões conflitantes do mesmo episódio é provocado, levado a decidir, intuitivamente, acerca do que de fato é verdadeiro, mas, não obtém uma resposta clara, pois na trama há apenas indícios e suspeitas.

Podemos, contudo, destacar o uso de algumas palavras neste trecho do romance que nos remetem a uma escolha lexical cujo sentido difere ligeiramente do vocábulo escolhido no texto francês. Na tradução brasileira, a cor atribuída ao vestido é “verde-jade”, a qual oferece uma referência relativamente familiar ao leitor médio. Já o texto em francês utiliza o adjetivo “vert tilleul”, verde tília, em uma tradução literal. A tília é uma árvore frondosa cujas folhas têm um tom de verde pouco vibrante, discreto, não muito diferente do tom verde-jade, a depender da textura onde o vemos. A tília é uma espécie de árvore típica do hemisfério norte, e é uma espécie nativa da França, o que possivelmente auxilia a imaginação do leitor francês a conceber o tom de verde do dito vestido. Contudo, a mesma árvore não é encontrada facilmente no Brasil, país do hemisfério sul, portanto configura uma referência rara, pouco familiar ao leitor brasileiro. Considerada esta diferença, é possível deduzir que a cor “verde-jade”, utilizada na tradução de Paulo Neves, fora escolhida pelo caráter referencial mais acessível ao leitor brasileiro médio.

É importante que notemos também o uso de símbolos e jogos semióticos que conforma as identidades das personagens do romance. Uma das primeiras associações semióticas propostas pelo romance é o conjunto de símbolos que definem o pai de Norah. Desde o início da trama sabemos, por exemplo, que a heroína vê o pai como um pássaro velho e maltratado, que emite um estranha luz branca e pousa sob os galhos do flamboaiã que decora a porção frontal de sua casa. Apesar desta pretensa imagem fragilizada percebemos, sobretudo a partir do olhar de Norah, o quanto aquela figura exercera o papel de uma força implacável em seus desígnios. Andrea-Madalina Voicu observa o quanto este poder inevitável remete à própria imagem de Deus, enquanto pai todo-poderoso e punidor.

O primeiro capítulo do romance publicado em 2009 é fortemente permeado de contações religiosas. O pai, jamais nomeado, grave autoritário, quase todo-poderoso, faz a vez de Deus. Empoleirado num flamboaiã sobrecarregado de flores, ele permite que seu filho Sony seja acusado de um crime ainda que seja

inocente. Tão inocente que remete a Cristo: ele deve ser punido para absolver os pecados de toda a família. (Voicu, 2016, p.70, tradução nossa)¹⁵

A árvore e a casa, da mesma forma, são extensões da existência do pai, e refletem o que ele mesmo se tornara. A árvore, que não é uma espécie nativa do Senegal, de aparência chamativa e exótica, simboliza a expressão ostensiva do pai Norah, da mesma forma que sua casa, embora esta revele também a decadência de sua jornada. Norah percebe, ao visitar a mansão imensa e vazia – como é emocionalmente vazio o proprietário – relembra os tempos do auge dos negócios do pai e de como a casa estivera então povoada de pessoas que o cercavam e lhe davam importância por aquilo que ele mostrava, posses e dinheiro. Hoje, quando já não desfruta de nenhum dos dois, sua propriedade encontra-se desprovida de habitantes e o dono, de companhia.

3.2.1 As questões migratórias – Norah

Um dos aspectos mais importantes do romance, o qual se desenvolve em uma complexidade de fatores, é a questão da imigração. As protagonistas de *Três mulheres fortes* passaram todas por algum tipo de processo de imigração em suas vidas, o qual sempre tem consequências profundas na formação de seus caracteres e que traz implicações múltiplas à trama e à psiquê das personagens. Dentro deste tópico da migração subjazem questões que dizem respeito a pertencimento, racismo, educação e família. Podemos interpretar, por exemplo, que o evento que desencadeia toda a trama de Norah é a ida de seu pai à França, durante sua juventude, o qual não é narrado no romance. Este primeiro movimento, do qual surgira a relação do pai com a mãe de Norah, um homem negro senegalês e uma mulher francesa branca, tivera como frutos os três filhos de etnia mista. A partir deste ponto se estabelecem alguns conflitos culturais que marcam a construção psíquica das personagens. O pai de Norah, convictamente depreciador da cultura europeia, a qual ele vê como efeminada e fraca, passa a ver nas filhas sinais da manifestação da cultura deste povo pelo qual ele tem pouco respeito. É evidente que isto denuncia também sua misoginia, a qual lhe impedirá de ter laços com as filhas mais velhas e ao mesmo tempo será um forte trauma na infância de Norah e da irmã, que herdaram do

¹⁵ Il y a également une réécriture du martyr, surtout avec Fanny (En famille), Sony et Khady (Trois femmes puissantes). Le premier volet du roman paru en 2009 est intensément connoté du point de vue religieux. Le père, jamais nommé, grave, autoritaire, presque tout-puissant, fait office de Dieu. Perché dans un flamboyant surchargé de fleurs, il permet que son fils Sony soit accusé d'un crime alors que celui-ci est innocent. Tellement innocent qu'il ressemble à Christ : il doit être puni pour absoudre les péchés de toute sa famille. (Voicu, 2016, p.70)

pai uma indiferença avassaladora, além de uma eventual censura tirânica, que talvez terá seus resultados mais violentos sobre a irmã de Norah, que torna-se uma adulta psiquicamente disfuncional, e sobre Sony, que sofrerá o trauma de ser afastado da mãe e das irmãs aos cinco anos de idade. O impacto deste afastamento forçado e radical também é traumático para a mãe, que durante muitos anos nutria esperanças de ver o filho novamente, mas que seria sumariamente impedida pelo pai de ter o mínimo contato com Sony. Norah, por sua vez, responde a esta cisão buscando criar para si uma vida estável, simples, através de sua carreira na advocacia, porém quando é contatada pelo pai que a pede que vá tratar de assuntos com ele em Dakar, Norah deixa a vida bem estabelecida na França e sua própria filha Lucie, numa espécie de movimento que em algum grau assemelha-se à escolha feita pelo pai anos antes.

A chegada de Norah revela a verdadeira extensão das intenções do pai e insere a protagonista no drama em que seu irmão vivia. A reinserção de Norah no país do pai dá início à disputa à qual havíamos aludido anteriormente. Enquanto leitores, compreendemos que Norah nutre uma espécie de desejo de reparação ou vingança pelo detrato dispensado pelo pai a toda a família. Este desejo é alimentado quando Norah descobre que o pai a havia chamado para que ela tomasse conta do caso jurídico de um assassinato cometido por Sony, que agora estava detido na prisão de Reubeuss. Os traumas da separação acontecida anos atrás são reacendidos na mente de Norah. Ela relembra a transformação sofrida pela mãe, emocionalmente arrasada depois de muitas tentativas completamente rechaçadas de ter contato com o filho, além do sofrimento ocluso do próprio Sony, que, ainda menino aos poucos se dá conta que não teria o convívio com a mãe, por um capricho autoritário do pai. Logo torna-se evidente que há um confronto de vontades ao qual de certa forma a própria trama está sujeita. Por este motivo, temos a impressão de que sempre que Norah relembra, ainda que involuntariamente, das suas estadias no Senegal, ou sempre que a possibilidade de prevalecimento do discurso do pai sobre seu passado ou suas intenções parece sobrepujar a sua versão acerca dos fatos, Norah sente seu corpo manifestar fisicamente o desarranjo existencial que ela sofre. Sob este confronto geracional e de perspectivas jaz o cerne da lacuna que atravessa a narrativa de Norah. Podemos perceber a preocupação da heroína, e alguma relutância, que gera dúvida no leitor, em trechos como este:

Por que ela se recusava a olhar para a casa com alguma atenção?
Confusa consigo mesma, deu uma espiada nas paredes de um rosa desbotado, na calçada estreita que passava defronte, nas modestas casas vizinhas diante das quais crianças brincavam.

Já que vira a foto, não tinha como impedir sua memória de reconhecer o lugar, pensou.
Mas a lembrança não vinha de mais longe?
Não havia, atrás daquelas paredes rosa, duas saletas com piso de ladrilho azul-escuro e, nos fundos, uma minúscula cozinha impregnada de cheiro de curry? (Ndiaye, 2013, p. 79)¹⁶

Acima, temos um exemplo da confluência de dois eixos marcados pela inadequação tipicamente provocada pelos romances ndiayeanos. Neste momento em particular, Norah era levada por Masseur, o empregado de seu pai, para ver uma casa onde o pai afirmava que Norah havia vivido algum tempo atrás, quando viera ao Grand-Yoff. A confirmação deste episódio parece impor a Norah uma espécie de derrota psíquica, portanto a heroína rejeita a possibilidade de ter vivido ali, mas recusa-se a tomar sua investigação a sério quando se recusa a olhar para a casa atenciosamente. Enquanto leitores, percebemos a hesitação de Norah, o que nos leva a supor que ela não tem certeza de ter estado ali ou não. Ainda, sabemos que há um jogo de poder acontecendo entre Norah e seu pai e no centro deste jogo está o embate entre a vontade das duas personagens. As ações do pai de Norah visam sempre o controle – e uma espécie de protagonismo torpe – dentro da vida dos filhos. Um fator importante nesta construção é destacado por Margarete Zimmerman.

Trata-se de lembranças bastante perturbadoras pois todas as referências estão perdidas e a memória de Norah falha a cada vez que ela tenta se aproximar aos fragmentos de suas lembranças. (Zimmerman, p.9, 2013, tradução nossa)¹⁷

Norah, por sua vez, marcada pela aspereza e sordidez do pai, reivindica o protagonismo para si. Sentimos nela a vontade de afastar-se da tirania de seu progenitor e, por isso, ceder espaço à admissão de qualquer derrota mínima – como por exemplo, dar um olhar atencioso à casa – é uma ação que a heroína evita para garantir que a sua versão dos fatos prevaleça. Apesar de suas convicções, ela é tomada por alguma

¹⁶ Pourquoi se refusait-elle à regarder attentivement la maison ?

Confuse vis-à-vis d'elle-même, elle jeta un coup d'oeil aux murs d'un rose passé, à la galerie étroite qui courait devant, aux modestes maisons voisines devant lesquelles jouaient des enfants.

Puisqu'elle avait vu la photo, elle ne pouvait plus empêcher, songeait-elle, son esprit de reconnaître les lieux.

Mais le souvenir ne venait-il pas de plus loin ?

N'y avait-il pas, derrière ces murs roses, deux petites pièces carrelées de bleu foncé et, sur l'arrière, une minuscule cuisine imprégnée de l'odeur du curry ? (Ndiaye, 2009, p.65).

¹⁷ Il s'agit de retrouvailles plutôt troublantes car tous les repères sont perdus et la mémoire de Norah défaille chaque fois qu'elle essaie de s'accrocher aux bribes de ses souvenirs. (Zimmerman, p.9, 2013).

incerteza e pondera sobre a possibilidade de um passado ali, na casa que ela se recusara a ver.

Agora, eles estavam inclinados a acreditar nele e a duvidar dela.

E não tinham razão?

E o que se contestava ali não eram todos os seus princípios de educação, em seu rigor, em sua clareza, em sua severidade?

Porque se eles chegassem à conclusão de que ela mentira, dissimulara ou curiosamente esquecera, ela se veria tanto mais culpada de ter exigido e pregado, na vida que levavam juntos, tanta virtude.

Mas não tinham razão? (Ndiaye, 2013, 80) ¹⁸

A disputa entre Norah e seu pai perpassa as dimensões da vida que a protagonista construíra para si em Paris, conseqüentemente, abarca a família que formara lá. Sabemos que a advogada buscara construir para si e para a filha uma vida austera, independente, que fosse uma atestação de seu afastamento da influência perversa do pai. Entendemos também que, por ter aquiescido ao estranho e inesperado pedido do pai, Norah sente como se houvesse traído a si mesma, e em consequência, sua família e a vida que construíra. Portanto, sua tentativa de manter o ideal que a sustentara e sobre o qual erguera os pilares da sua família nos anos antecedentes, configura a persistência da atitude que busca rechaçar a influência do pai. O problema, contudo, parece tender a escapar do controle de Norah. Em primeiro lugar, ela cede ao pedido do pai, indo ao seu encontro, abandonando a família e a vida estável na França. Em segundo lugar, e em consequência da primeira decisão, Norah sente-se alienada de seus sentimentos maternos, o que evidentemente a choca e a incita a levar o confronto com o pai às últimas consequências, com o desejo de que, ao vencê-lo, finalmente, recobrará também o amor que perdera pela filha. Aqui cabe mencionarmos o comentário de Andre-Madalina Voicu acerca do posicionamento das personagens Ndiayeanas frente à suas famílias. Segundo a pesquisadora, o peso moral que resulta da tarefa de resguardar esta entidade social parece ser de total responsabilidade das protagonistas, as quais, contraditoriamente, estão marginalizadas a um espaço de não-pertencimento dentro deste círculo social:

Enquanto as personagens secundárias se permitem tais tipos de comportamentos, “uma inflexível lei moral (de natureza quase kantiana, já que ela pesa como um imperativo categórico, embora, absurdamente, para uma só pessoa) se aplica ao protagonista”. O herói se encontra na impossibilidade de se conformar à vida errática daqueles que o cercam. Ele está preso à família

¹⁸ Ils étaient maintenant enclins à le croire et à douter d'elle.

N'avaient-ils pas raison ?

Et n'était-ce pas tous ses principes d'éducation qui étaient contestés, dans leur rigueur, leur éclat, leur âpreté ?

Car s'ils devaient penser qu'elle avait menti ou dissimulé ou bizarrement oublié, elle apparaîtrait d'autant plus coupable d'avoir exigé et prôné, dans la vie qu'ils menaient ensemble, une telle rectitude.

Mais n'avaient-ils pas raison ? (Ndiaye, 2009, p.67)

por uma obrigação inquebrável pela qual ele é o único responsável. (Voicu, 2016, p.105, tradução nossa)¹⁹

Tal como exposto por Voicu, Norah parece ser a única personagem, dentre as que a cercam, que toma para si a responsabilidade de ser guardiã da unidade familiar, embora ela seja a única a ver-se alienada e ao mesmo tempo responsável pela manutenção da integridade de sua família. Jakob lhe parece displicente em sua maneira de ser, como um adulto infantilizado, e o pai é uma força desagregadora, alguém que, aferrado ao seu próprio egoísmo e narcisismo, termina por traumatizar aqueles por quem deveria ter amor e cuidado. Por estes motivos, Norah entende que cabe a ela restaurar a funcionalidade de seu clã, o que culmina em um confronto direto com a autoridade de seu pai.

3.3 A poética do vago e metalinguagem.

Cornelia Ruhe aponta, em um artigo chamado *La poétique du flou de Marie Ndiaye*, como a poética da escritora – seu estilo próprio de escrita – é construída de tal forma que os eventos narrados em seus romances parecem vagos, indefinidos. Iniciando sua análise a partir de uma edição da obra *Autoportrait en Vert*, a qual inicia com uma interessante seleção de fotos onde o foco nunca está muito claro, onde as feições das figuras ou do cenário que as cercam parecem apenas borrões, formas indefinidas. A comparação se torna mais compreensível se observamos o fato de que em fotografia o foco é essencial para a apresentação do objeto retratado e que, de forma similar, em um romance cabe ao narrador definir o foco dos eventos narrados. O foco, nos romances de Marie Ndiaye, é difuso, tal qual as fotos da seleção que precedem o livro *Autoportrait en Vert*. Segundo Ruhe, o jogo semiótico entre os dois tipos de mídia não é mera coincidência; através de sua escrita Marie Ndiaye produz narrativas que propositalmente produzem um foco “borrado” sobre o que se passa com e ao entorno de suas personagens. Há inclusive uma passagem do romance *Três Mulheres Fortes* em que a autora utiliza um recurso metalinguístico interessante incluindo uma foto borrada de uma de suas protagonistas dentro da narrativa, o que resulta em um desdobramento deste efeito de

¹⁹ Tandis que les personnages secondaires se permettent de tels comportements, « [u]ne inflexible loi morale (de nature quasi kantienne puisqu'elle pèse comme un impératif catégorique, mais absurdement pour un seul) s'applique au protagoniste principal ». Le héros se trouve dans l'impossibilité de se conformer à la vie erratique de ceux qui l'entourent. Il est attaché à la famille par une obligation inébranlable dont il est le seul dépositaire.

indefinição que é característico às suas obras. Um dos argumentos utilizados por Ruhe em seu artigo nos parece pontual em sua colocação ao defender que:

A ambivalência, a imprecisão, a fantasia dos textos de NDiaye convidam o leitor a desempenhar neles um papel ativo e fundamentalmente importante [...] Isso vale para o leitor como observador, mas, por extensão, para qualquer observação: é um ato de diferenciação, criação e, por assim dizer, design. No sentido próprio do termo “construtivismo radical”, é através do observador que se cria o mundo e suas normas. (Ruhe, p.11, 2013, tradução nossa)²⁰

Esta característica é fundamental ao considerarmos a escritura de Marie Ndiaye. Através dela o leitor é inserido na trama como participante, é instigado a tirar suas próprias conclusões acerca da intriga e, portanto, é conduzido a completar as lacunas que constituem o texto – ainda que estas o constituam enquanto ausências. Discutiremos sobre os trechos de *Três Mulheres Fortes* que possuem justamente este caráter e, em seguida comentaremos acerca das soluções utilizadas por Paulo Neves na tradução do livro.

Há um traço comum aos três capítulos do romance *Três Mulheres Fortes*, o qual é um dos recursos narrativos que dá o tom das tramas contidas no livro. Embora a maior parte do livro esteja escrita e narrada em terceira pessoa há trechos cruciais onde a voz interna das protagonistas está imbrincada dentro da visão distanciada do narrador-observador. Este jogo de perspectivas instiga o leitor a transitar entre visões distintas do mesmo fato. Esta fluidez e indefinição são características comuns às obras de Ndiaye. A autora tende a construir tramas nas quais a indefinição ou inconclusão de perspectivas é um fator que afeta a percepção dos personagens e do próprio leitor. No caso particular de *Três Mulheres Fortes* esta narrativa fluida, intercalada, está mais presente no segundo capítulo, aquele que é protagonizado por Rudy Descas. Esta personagem, que ao longo da trama se vê vacilando entre percepções divergentes acerca de seus próprios atos presentes e passados, do que resulta uma sensação de indefinição e de dúvida também no leitor. Hora percebemos a história contada por um narrador-observador, hora a percebemos a partir do ponto de vista do próprio Rudy, que por sua vez, hesita entre admitir e confrontar a realidade, ou fazer vista grossa às suas próprias ações, dando vazão a uma imagem complacente, narcisista e vitimista de si mesmo. O estado de indecisão mental de Rudy é tencionado por suas relações familiares, as quais se dividem em dois grupos distintos: de um lado, a mãe, que é uma figura pivotal dentro da relação de Rudy

²⁰ L’ambivalence, le flou, le fantastique des textes de NDiaye invitent le lecteur à y jouer un rôle actif et foncièrement important [...] Cela est vrai pour le lecteur en tant qu’observateur, mais, par extension, pour toute observation : il s’agit d’un acte de différenciation, de création et, pour ainsi dire, de conception. Au sens propre du terme « constructivisme radical », c’est à travers l’observateur que le monde et ses normes sont créés. (Ruhe, p.11, 2013).

com o seu passado; do outro, sua esposa e filho, dos quais Rudy se sente afastado e alienado, mas que são pilares de sua vida presente. Observemos o excerto seguinte onde nota-se este tipo de construção:

Tirou dali uma pequena foto quadrada que virou na direção de Norah.
Como todas as fotos tiradas pelo pai, a imagem, intencionalmente ou não, estava um pouco desfocada.
Ele dá um jeito para que tudo seja impreciso para poder afirmar o que quiser.
(NDiaye, p. 73, 2013).²¹

A vagueza no trecho acima repousa em dois pontos: em primeiro lugar há o uso de um recurso metalinguístico, que é a foto de imagem borrada, tirada pelo pai de Norah. A foto de imagem borrada perde a qualidade de precisão documental que deveria ser capaz de oferecer. Ao invés disso, parece ser usada como uma ferramenta, pelo pai de Norah, numa tentativa de demonstrar um poder que a protagonista não contava que ele teria sobre ela. Além disso, a foto remete à própria seleção de imagens destacadas por Cornelia Ruhe em seu artigo *La poétique du flou*, onde todas as imagens têm um caráter vago, devido à imprecisão de seu foco. Em um segundo momento, na última frase do parágrafo, temos uma mudança de perspectiva. A frase final do parágrafo não é narrada por alguém que observa os fatos à uma distância, pelo contrário, parece ser um pensamento, uma impressão ou reação imediata de Norah sobre a artimanha do pai. Quando observamos o evento a partir do ponto de vista de Norah, notamos o tom levemente ultrajado de sua reação à foto e à atitude do pai. Esta perspectiva, produzida a partir do interior da personagem, tem uma força que não se encontra na narração em terceira pessoa. Ela fornece não apenas um ponto de vista, mas um vínculo emocional relacionado ao que está sendo narrado. Por este mesmo motivo, é um tanto mais persuasiva, mas não necessariamente mais confiável justamente por trazer uma conotação subjetiva. Este jogo de perspectivas, como aponta Deborah Gaensbauer, incita o leitor a decidir entre ao menos duas explicações possíveis:

Torna-se cada vez mais incerto a Norah e ao leitor se sua negação da evidência fotográfica borrada corresponde à repressão de um trauma psíquico ou a uma genuína refutação das manipulações do pai. (Gaensbauer, p.8, 2015, tradução nossa)²²

²¹ Il en sortit une petite photo carrée qu'il tourna vers Norah.

Comme toutes les photos que prenait son père, l'image, intentionnellement ou non, en était un peu brouillée.

Il s'arrange pour que tout soit flou et pouvoir ainsi affirmer n'importe quoi. (Ndiaye, p.60, 2009).

²² It becomes increasingly unclear to Norah and to the reader whether her denial of the hazy photographic evidence corresponds to repression of psychic trauma or to factual countering of her father's manipulations. (Gaensbauer, p.8, 2015).

Em episódios que antecedem este momento na trama – por exemplo, na cena do jantar, onde o pai mostrara a Jakob, Lucie e Grete a foto de Norah no Grand-Yoff – a protagonista tivera de responder à provocação, afirmando que o pai estava enganado e que ela não vivera ali.

Ao fim do capítulo, quando a disputa entre Norah se aproxima de um clímax, percebemos que o confronto ganha uma dimensão metanarrativa própria. O que se busca retratar, nestes momentos, é precisamente a culminância do arco vivido por Norah desde sua saída da França. Por este motivo, temos a recorrência maior aos recursos que põem em xeque a visão da protagonista, e, ao mesmo tempo, a reiterada insistência do pai em apropriar-se de uma vez não apenas do discurso, mas também da inocência e em certa medida, da virtude moral. A este ponto, contudo, o leitor já tivera mostras da verdadeira natureza vilanesca do pai, porém ainda não sabe se o revés final chegará a ele ou à heroína. A expectativa que nos fora gerada até então, enquanto leitores, é a de que teríamos um momento de esclarecimento acerca do passado de Norah. Afinal, ela havia ou não estado no Grand-Yoff em algum momento do passado? E se de fato houvesse estado ali, isto implica que ela desejava ter alguma espécie de reparação com o pai? A trama nos apresenta informações fragmentadas acerca do passado das personagens, somos obrigados a aceitá-las assim, de certa forma inconclusas. Este tempo passado, cujo domínio é a matéria do confronto entre Norah e seu pai que, cada um à sua maneira, clama uma verdade distinta, implicando que suas versões – narrativas que se opõem – querem fundar tempos diferentes.

E às vezes levantava os olhos do dossiê e contemplava com prazer o pequeno quarto branco e despojado e aceitava a ideia de que talvez, dez anos antes, tivesse dormido naquele mesmo quarto, pois ficara mais fácil para ela admitir francamente essa possibilidade do que rejeitá-la com temor e cólera, de modo que se deixava invadir sem ansiedade pela impressão de *déjà-vu* que também podia se originar do fato de ter experimentado em sonho o que vivia agora. (Ndiaye, 2013, p.82-83)²³

O episódio acima retrata uma mudança no comportamento e na psiquê de Norah. Ao empoderar-se do caso de seu irmão Sony, a protagonista conforma-se em aceitar que talvez tenha algum dia estado ali. Enquanto leitores podemos deduzir que o que motiva esta mudança é exatamente o poder que Norah passa a exercer sobre o destino do irmão.

²³ Et elle levait parfois les yeux du dossier et considérait avec plaisir la petite pièce blanche et nue et elle acceptait l'idée qu'elle avait peut-être, dix ans auparavant, dormi dans cette même chambre, car il était maintenant plus simple pour elle d'admettre, le coeur ouvert, une telle éventualité, que de la rejeter avec effroi et colère, de sorte qu'elle laissait sans crainte l'envahir une impression de déjà-vu qui pouvait aussi bien provenir de ce qu'elle avait traversé en rêve ce qu'elle vivait à présent. (Ndiaye, 2009, p.68)

Um poder que, ao mesmo tempo, lhe permite confrontar a influência do pai e libertar a ela e a Sony da sordidez de seus atos. Havendo compreendido sua importância na quebra deste ciclo, Norah já não contesta as possíveis versões de um passado onde vivera em Dakar, pois o que agora importa é que ela agora tem o poder de reaver o irmão, reconquistar seus sentimentos maternos e protagonizar sua vida mais uma vez, como fizera até então. É preciso notar também que, apesar de preferir não confrontar mais a ideia de que vivera ali anos atrás, Norah não cede completamente à veracidade dessa versão, supondo que talvez a houvesse vivido em sonho, o que mantém o tom de ambiguidade prevaiente nesta narrativa.

Por fim, o contraponto do capítulo de Norah, narrado a partir da perspectiva do pai, mostra que a partir daquele momento em diante a contenda dos dois se dará sob outros termos, o que é mostrado através da imagem simbólica de Norah transformada em um pássaro que assume um lugar no flamboaiã ao lado de seu pai. Vejamos abaixo como o texto trata a mudança:

Ele percebia perto de si uma outra respiração que não a dele, uma outra presença nos ramos. [...] O fato não o irritava, pois na obscura quietude do flamboaiã seu coração batia entorpecido e seu espírito se mostrava indolente. Mas o fato não o irritava: sua filha Norah estava ali perto dele, empoleirada entre os ramos agora sem flores, no cheiro ácido das pequenas folhas, estava ali, na sombra, com seu vestido verde-jade, a uma distância prudente da fosforescência do pai, e por que teria vindo aninhar-se no flamboaiã senão para estabelecer a paz definitiva? [...] (Ndiaye, 2013, p.87)²⁴

Antes de voltarmos aos símbolos do romance, notamos que o parágrafo acima apresenta uma pequena diferença para com o texto original, a respeito do termo “paz”. No texto francês temos a palavra “concorde”, que pode ser traduzida literalmente para “concordia”. A concordia é um sentimento de harmonia, de convivência pacífica, o que condiz com o sentido expresso na obra original, porém, a ideia de concordia pode ser entendida como um acordo meramente formal, sob o qual não há sentimentos que o sustentem. O termo “paz”, utilizado pelo tradutor em português, por sua vez, possui uma conotação mais poderosa, quiçá mais perene e radical. Embora a correspondência entre ambos seja bastante válida neste contexto, a versão brasileira ganha em expressividade, particularmente no que diz respeito ao uso desta palavra. Voltando finalmente aos

²⁴ Il percevait près de lui un autre souffle que le sien, une autre présence dans les branches. [...] Il n'en éprouvait pas d'irritation car dans l'obscur quiétude du flamboyant son coeur battait alangui et son esprit était indolent. Mais il n'en éprouvait pas d'irritation : sa fille Norah était là, près de lui, perchée parmi les branches défleuries dans l'odeur sure des petites feuilles, elle était là sombre dans sa robe vert tilleul, à distance prudente de la phosphorescence de son père, et pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive ? (Ndiaye, 2009, p.73)

símbolos, a árvore, que até então simbolizara o pai em sua autoridade, distância e poder, agora era também o espaço onde Norah exerceria sua própria autoridade. Como se houvesse, finalmente, ascendido a um ponto de igualdade de onde pudesse assumir ela mesma o controle de sua vida, encerrando assim, os embates entre ela e seu progenitor.

3.4 Os efeitos da focalização alternada – Rudy.

O segundo capítulo de *Três Mulheres Fortes* destaca-se neste quesito. A narrativa protagonizada por Rudy Descas porta uma densidade bastante maior de trechos em que as vozes do narrador observador e os pensamentos do protagonista se intercalam, em comparação com a história de Norah e a de Khady-Demba. Esta diferença parece proposital; a narrativa deste capítulo nos apresenta os fatos decorridos de forma tão entremeadada que frequentemente se tem a impressão de que estamos acompanhando uma narrativa em primeira pessoa. Isso resulta do fato de que somos frequentemente convidados, enquanto leitores, a conhecer os pensamentos e os dilemas de Rudy Descas a partir de sua própria perspectiva. Esta mudança de perspectiva, por sua vez, nos conduz às (in)conclusões particulares à personagem com respeito a quase tudo aquilo que é retratado na história. Vejamos um exemplo:

Com um desespero de criança, desejou então arrancar-se desse sonho interminável, desse sonho monótono e frio no qual Fanta o abandonaria porque ele, sem que conseguisse lembrar, teria de algum modo lhe dado essa ordem, quando nada de mais horrível podia acontecer a ele – ele, que sabia, não sabia?, que ela já havia feito, já havia tentado fazer isso, não é verdade, Rudy Descas? (Ndiaye, 2013, p.105).²⁵

No início do parágrafo, seguimos o ponto de vista afastado do narrador observador, o que está marcado, por exemplo, pelo uso do verbo “desejou”, na terceira pessoa do singular. Conforme avançamos, porém, já nas últimas linhas do mesmo parágrafo, percebemos que lemos a história pela perspectiva interna de Rudy, que interpela a si mesmo sobre a sua ciência acerca do que acontecera em embates entre ele e a esposa Fanta, no passado. Duas expressões nos interessam, no trecho acima, quanto à escolha do tradutor. A primeira, “podia acontecer a ele”, que substitui “lui tomber dessus”. A expressão francesa, cujo significado tem uma conotação metafórica e pode ser traduzida

²⁵ Avec un désespoir d'enfant il souhaite alors s'arracher à ce rêve interminable, ce rêve monotone et froid dans lequel Fanta allait le quitter parce qu'il le lui aurait, sans pouvoir se le rappeler, en quelque sorte ordonné, et alors que rien de plus horrible ne pouvait lui tomber dessus — il le savait, n'est-ce pas, car elle l'avait déjà fait, elle avait déjà tenté de le faire, pas vrai, Rudy Descas ? (Ndiaye, p.85, 2009)

por “cair sobre ele”, talvez não seria adequada ao texto em sua forma literal, sobretudo porque não existe em português. A alternativa escolhida pelo tradutor é uma expressão mais formal e bastante comum, que, por causa de sua formalidade, perde o sentido metafórico e a conotação particular às expressões idiomáticas, mas desempenha o papel que lhe cabe sem que as percas operadas pela tradução prejudiquem o texto de forma sensível. A alternância das perspectivas, no entanto, se dá, por outras vezes, de maneira mais evidente e menos imbrincada. Notamo-la, por exemplo, no trecho abaixo, onde a separação entre os pontos de vista é enfatizada devido à pausa feita entre uma frase e a frase subsequente:

Quase teve vontade de defender Fanta de si mesmo e de seus maus pensamentos.
Mas, o que podia fazer, se a amava?
Que outra coisa posso fazer, meu Deus, meu pai do céu, bom e pequeno deus de minha mãe?
(NDiaye, p.123, 2013).²⁶

A manifestação desta estrutura dinâmica, oscilante, resulta em uma intriga complexa, na qual estarão inseridos tanto a observação dos fatos pelo narrador observador, quanto o ponto de vista do protagonista do capítulo. Isto assemelha-se, em definição, ao capítulo protagonizado por Norah, porém, a execução da trama nos permite perceber que o caráter da intriga neste capítulo é diferente daquele da primeira. Aqui, o entrelaçamento das duas perspectivas é mais fluido e mais frequente que no capítulo inicial. Como nos trechos destacados acima, os parágrafos deste capítulo às vezes iniciam com a narração em discurso indireto, característico ao narrador observador, porém terminam em orações que remetem ao discurso direto, como se tivéssemos acesso à consciência do herói. Em adição a este fator importante, devemos atentar ao fato de que, também de forma análoga ao capítulo de Norah, somos introduzidos, no início deste capítulo, a uma lacuna narrativa intimamente ligada à percepção do protagonista. Portanto, quando acompanhamos o desenvolver da intriga a partir de seu ponto de vista, vemos também o desenvolvimento de sua compreensão de seu próprio desarranjo social – característica recorrente das personagens ndiayeanas – e, ao fim do capítulo, a possível resolução deste mesmo desarranjo.

²⁶ Il lui prenait presque l’envie alors de défendre Fanta contre lui-même et ses méchants calculs.
Oh, que pouvait-il faire puisqu’il l’aimait ?
Que puis-je faire d’autre, mon Dieu, brave petit père, bon et brave petit dieu de maman ? (NDiaye, p.100, 2009)

3. 5 Focalizações, intertextos e confrontos edípicos.

A saga de Rudy Descas é povoada de muitos elementos que a entrecortam, sabidamente devido ao fato de que a personagem se vê em uma situação de crise constante, além de uma espécie de auto fuga e desculpabilização, dos quais dependem seu bem-estar. Dentro da sua jornada, são variados os objetos que aumentam sua ansiedade e insegurança; se pudéssemos nomeá-los conforme surgem no romance temos: a briga inicial com a esposa Fanta, os conflitos subsequentes que dizem respeito a seu filho Djibril, a frustração por trabalhar com venda de cozinhas prontas, o relacionamento desequilibrado que tem com a mãe, a estátua do artista Gauquelan, os ciúmes e inveja que sente de seu chefe (e possível amante de Fanta) Manille e o profundo mal-estar que sente ao dar-se conta da correlação entre o destino de seu pai e o próprio. Estas tensões constituem o panorama de perturbações que afligem Rudy Descas, porém todas gravitam em torno de uma questão principal, o sentimento de irresolução que assombra os eventos ligados à derrocada de Abel Descas, o pai de Rudy. Ao longo da sua jornada, cujo objetivo principal é anunciado ainda no início do capítulo, o protagonista procura encontrar uma forma de reconciliar-se com sua família e consigo mesmo, sendo frustrado pelos obstáculos citados acima. O leitor, ao acompanhar a jornada de Rudy, ignora sobretudo o que ocorrera no passado de Rudy. É ao longo do decorrer da trama, e através das indagações do próprio Rudy, conforme tenta chegar a termos com os conflitos que lhe atormentam, que nos são apresentados os eventos cruciais de seu passado.

Seu presente, a partir do momento em que sai de casa, no início do capítulo, incitando a esposa a “voltar para onde ela tinha vindo”, é revelado ao leitor ao longo da trama e tanto a personagem quanto o leitor não são levados a questionar a veracidade dos eventos vividos por Rudy, conforme estes se apresentam. O passado, contudo, passado – tanto o passado recente quanto o passado distante – parece difusos. Rudy não se vê inserido em nenhum dos papéis sociais que hora tivera; vivera uma carreira de sucesso na África e hoje trabalha numa função que detesta e lhe causa vergonha; fora professor e hoje é vendedor de cozinhas, emprego que obtivera graças à influência da mãe, que o ajudara a tornar-se empregado do homem que viria a ter um pretenso caso com sua esposa. A própria vida conjugal de Rudy havia tido um momento de convivência harmônica, a qual fora quebrada e cuja quebra teve como consequência o afastamento de Rudy do seu filho Djibril e da esposa.

A culpa é um sentimento pivotal, dentro da narrativa de Rudy, assim como também o é na história de Norah. Sua importância não é meramente simbólica, mas sim concreta, já que o estopim para a derrocada da personagem havia sido a agressão que cometera contra estudantes da escola na qual lecionava no Senegal, na época em que sua relação com Fanta era boa e parecia promissora, a mesma época em que Rudy sentia-se satisfeito com sua posição social e quando exercia o cargo de professor, o qual lhe conferia um nível de prestígio essencial à sua autoestima.

Esta culpa que é ao mesmo tempo mal disfarçada e confessa pelo protagonista desde o início da narrativa, quando tenta convencer a si mesmo de que não lembra da frase ofensiva que proferira à esposa, o conduz a uma tentativa de reparação que abarca um eixo tríplice dentro das suas relações. Rudy propõe a Fanta que ele mesmo vá buscar Djibril na escola, o que era geralmente feito pela esposa, e que, em seguida, o levaria à casa de sua mãe, ao que Fanta responde, em discordância, afirmando que “ela não gosta do Djibril” (Ndiaye, 2013, p.118). Rudy responde a esposa contestando sua perspectiva, “Você está completamente enganada, ela adora o menino.” (Ndiaye, 2013, p.118). No entanto, Rudy não se sente convencido de sua opinião, mas a decisão de buscar o filho lhe surge como uma opção real de revanche contra a esposa, a quem ele atribui a culpa pelo conflito mostrado no início da narrativa. Ainda assim, a contradição entre os pontos de vista opostos instaura um dilema que será essencial ao decorrer da trama. A veracidade do amor da mãe de Rudy por Djibril e pelo próprio filho é o eixo sobre o qual estará centrado o núcleo da narrativa de Rudy e será peça essencial para a fundação dos eventos de seu passado em uma narrativa que contemple a sua existência presente. No excerto a seguir podemos perceber o quanto este ato torna-se uma espécie de escape para Rudy conforme ele mesmo admite:

Onde estava a honestidade no que ele pedia?
Deus de minha mãe, pai misericordioso, eu vos suplico...
Onde estava essa honestidade, [...] – onde estava a verdade da sua alma, quando ele sabia que não era com a mãe que se preocupava ao declarar que confiaria a ela Djibril naquela noite, que não era de jeito nenhum no prazer ou na felicidade da mãe que pensava, mas unicamente na sua própria paz de espírito, impedindo assim que Fanta... (Ndiaye, 2013, p. 119)²⁷

²⁷ Où était-elle, l’honnêteté, dans ce qu’il demandait ?

Bon petit dieu de maman, père compatissant, je vous en supplie...

Où était-elle, son honnêteté [...] – où était-elle, la vérité de son âme, dès lors qu’il savait que ce n’était pas de maman qu’il se souciait en déclarant qu’il lui confierait Djibril pour la nuit, que ce n’était nullement du plaisir ou du bonheur de maman qu’il prenait soin mais uniquement de sa propre tranquillité d’esprit, en empêchant ainsi Fanta... (Ndiaye, 2009, p.97).

Há uma outra característica importante, uma configuração textual própria ao capítulo protagonizado por Rudy, que é já aludida imbricação das vozes do narrador e da personagem. A alternância entre as duas é uma dinâmica bastante usual, e dá o tom de boa parte da intriga. Ao contar o que se passa a Rudy Descas e às personagens ao seu redor, o narrador frequentemente conduz o leitor a uma rápida incursão aos pensamentos da personagem, retratado, por exemplo, na forma de questionamentos retóricos que Rudy faz a si mesmo. O trecho abaixo exemplifica com clareza a nuance desta construção:

O que ela na verdade desejava, sussurrava-lhe uma vozinha zombeteira, é não mais ouvir o som da sua voz até o fim do dia, e de resto ela compreende que você se sinta culpado e busque de uma forma ou outra emendar-se, quando você queria precisamente acabar com essa mania de jogar nas suas costas a inteira responsabilidade dos desentendimentos de vocês pois na certa ela não vai estimar mais você por isso e talvez até o despreze um pouco por usar de subterfúgios depois de ter sido violento, por buscar perdão e consolo junto dela depois de ofendê-la dizendo, dá pra imaginar?, que voltasse para o lugar de onde tinha saído, dá pra imaginar? (Ndiaye, 2013, p.127)²⁸

Algumas mudanças ocorridas entre o texto traduzido e o original operam ligeiras diferenças no tom do excerto acima. A primeira delas diz respeito ao uso da voz verbal na qual os verbos estão conjugados. No texto francês os verbos que representam a voz de um interlocutor hipotético que indaga Rudy – que é o próprio Rudy, desvelando sua própria hipocrisia moral – estão conjugados na segunda pessoa do singular. Na tradução brasileira, os textos estão conjugados na terceira pessoa do singular. A diferença tem uma justificativa bastante simples e usual: a terceira pessoa do singular, na língua portuguesa, pode representar o uso da segunda pessoa, sobretudo quando subentende o pronome “você”. É exatamente esta a escolha operada pelo tradutor no parágrafo destacado. Apesar da adequação simples e usual desta escolha, podemos ponderar sobre a possibilidade de uso da segunda pessoa do singular, a qual pode expressar um tom mais direto e inquisitivo no português, sobretudo em um diálogo informal, tal qual as vozes internas simulam em seus momentos de introspecção. A vozinha zombeteira, mencionada aqui, é a voz da consciência dele, Rudy, que se acovarda, evitando a responsabilidade pela sua truculência e, simultaneamente expõe sua estratégia hipócrita. As frases do fim do parágrafo, como pequenas inserções da voz interna de Rudy a interpelar-se diz “dá pra imaginar?”,

²⁸ Bien plutôt, lui susurrant une petite voix ricaneuse, elle souhaite ne plus entendre le son de ta voix jusqu'à ce soir, et elle comprend du reste que tu te sens coupable et cherches d'une façon ou d'une autre à t'amender alors que tu voulais précisément en finir avec cette manie de prendre sur ton pauvre dos l'entière responsabilité de toutes vos altercations, puisqu'elle ne t'en estime sans doute pas davantage pour cela et peut-être même te méprise un peu de flancher après avoir été redoutable, de chercher pardon et consolation auprès d'elle que tu as offensée en lui disant, est-ce imaginable, de repartir d'où elle venait, est-ce vraiment imaginable. (Ndiaye, 2009, p.104)

eliminam a ilusão do narrador onisciente e inserem o leitor imediatamente na consciência da personagem, além disso, no caso particular da tradução brasileira, onde temos a inclusão do ponto de interrogação – ausente no texto francês – podemos perceber mais intensamente, através desta frase de tom intensamente familiar para os falantes de português brasileiro, seu teor retórico. A tensão conduzida pela intriga repousa, desta forma, em dois eixos, um externo e outro interno, que hora apresentam informações divergentes, hora se contradizem ou se complementam. A manifestação deste aspecto da prosa ndiayeana, retratado através da tradução em suas peculiaridades é uma demonstração da adoção de uma abordagem tradutória que compreende e incorpora estes aspectos cruciais da trama. O excerto a seguir explicita o uso da focalização *Três mulheres fortes* e de que forma seu uso e sua alternância de perspectivas conforma a trama do romance:

O uso da focalização interna permite que se possa seguir o fluxo dos pensamentos das personagens, suas digressões, suas lembranças, seus tormentos, enfim, toda sua vida íntima. O herói se mostra e às vezes se esconde, mergulhado nos meandros de seu inconsciente. (Voicu, 2016, p.44, tradução nossa)²⁹

Entre as paradas de Rudy, durante a jornada que sucede sua alteração com Fanta, está seu local de trabalho, a loja de cozinhas de Manille. A esta altura compreendemos, graças a digressões anteriores, que Rudy agora trabalhava ali porque sua mãe pedira ao próprio Manille que o empregasse. Somos cientes também da suspeição de um caso entre Manille e Fanta, cujo desfecho havia sido o retorno de Fanta ao relacionamento infeliz com Rudy – retorno que Rudy creditava somente à presença de Djibril. Durante esta parada, Rudy é confrontado pela colega Cathie que, após sua chegada à loja, lhe mostra uma série de brochuras decoradas com imagens de anjos, deixadas ali pela mãe de Rudy. A referência às brochuras dá mais relevo ao caráter da mãe. Sabemos, através de Rudy, que ela mesma as desenha e imprime e que são uma obsessão sua, um subterfúgio do qual se utiliza para evitar sua depressão. Rudy sente-se ofendido pelo pedido de Cathie, de que não permita à mãe ir ali distribuir suas brochuras, mas, também se sente constrangido pela reverberação das mensagens e desenhos toscos veiculados através daquelas brochuras. Segue-se que, deste embate entre Rudy e a colega Cathie, o chefe Manille aproxima-se de Rudy em sua mesa, no intuito de esclarecer a situação. Um dos desenhos trazidos pela mãe de Rudy havia sido rasurado por alguém que dera a um dos anjos da imagem um

²⁹ L'utilisation de la focalisation interne permet de suivre le flux des pensées des personnages, leurs digressions, leurs souvenirs, leurs troubles, bref, toute leur vie intime. Le héros s'offre et se cache à la fois, plongé dans les méandres de son inconscient. (Voicu, 2016, p.44)

indiscreto órgão genital. Rudy então indaga a Manille se havia sido ele a fazer aquilo com o desenho de sua mãe. Manille retruca que nunca faria algo assim à mãe de Rudy e em seguida indaga o empregado sobre um fato passado do qual, até então, Rudy parecia não se lembrar. Manille relembra, neste momento, que em sua infância a mãe de Rudy o recebia em sua casa quando o pequeno Manille tinha de ficar sozinho – quando seus pais tinham de trabalhar – e lhe proporcionava, desta forma, uma estadia da qual Manille guarda lembranças gratas até então. Ao leitor é deixada a sugestão de que é a gratidão que Manille tem pela mãe do protagonista que o levava a empregar Rudy em sua loja. (Ndiaye, 2013, p.149). Porém, este não é o desfecho das explicações surgidas neste episódio, como veremos à frente.

A rememoração destes episódios reaviva lembranças desagradáveis, para Rudy. A presença do filho do casal vizinho em sua casa – cuja identidade ele não associara a Manille depois de todos esses anos – revelava a preferência da mãe pela outra criança. Um menino mais velho, que trazia à mãe uma alegria que não se manifestava na presença do filho. Eis que Rudy dá-se conta de que a mãe e seu chefe haviam sempre compartilhado este segredo e o mantido apenas entre eles. O descobrimento casual deste segredo é um dos pontos em que a intriga constrói o tempo ficcional de seus personagens de forma retroativa – recurso que ainda será utilizado em outras passagens, durante o capítulo de Rudy. O comentário seguinte nos permite compreender melhor o estado em que Rudy se encontrava até então, assim como elucida a mudança que ocorre depois desta descoberta:

Vergonha, estranhamento, impossibilidade de pertencer a um grupo determinado, todos estes aspectos determinam um sentimento de culpabilidade esmagadora. Com a exceção da extraordinária Khady, as outras protagonistas são perseguidas pela consciência de uma culpa todo-poderosa e indizível. Em geral, o herói ou heroína de Marie Ndiaye não pode explicar exatamente qual é sua falta quanto às regras da sociedade e da família. Sua ignorância pode ser real ou dissimulada. (Voicu, 2016, p.113, tradução nossa)³⁰

Todos estes são fatores que perpassam as crises vividas por Rudy. Sua culpa, curiosamente, é dissimulada e autêntica, pois como percebemos a partir deste episódio, alguns eventos de seu passado lhe foram escondidos, ou simplesmente omitidos por pessoas de seu entorno. A instauração deste conhecimento novo – as visitas de Manille durante a infância – revelam ao protagonista um pacto do qual não tinha ciência. Um

³⁰ Honte, étrangeté, impossibilité d'appartenir à un groupe déterminé, tous ces aspects déterminent un sentiment de culpabilité écrasante. À l'exception de la remarquable Khady, le reste des protagonistes est poursuivi par la conscience d'une faute toute-puissante et indicible. En général, le héros ou l'héroïne de Marie NDiaye ne peut (s') expliquer exactement quel est son manquement aux règles de la société et de la famille. Son ignorance peut être réelle ou dissimulée. (Voicu, 2016, p.113)

acordo tácito entre a mãe e seu chefe os quais, na ocasião mencionada, manifestavam um laço afetivo mais intenso que aquele existente entre mãe e filho. Daí em diante, torna-se impossível, para Rudy, relevar a preterência de sua mãe. A culpa pela possível de sua exclusão familiar ganha contornos alheios ao protagonista, o que o liberta parcialmente das responsabilidades pela sua alienação, mas acentua suas perturbações e as dão um alvo novo.

Curiosamente, nos eventos que sucedem a visita à loja de Manille, Rudy rememora a agressão que cometera anos atrás contra os estudantes senegaleses da escola onde trabalhava. O teor das memórias, desta vez, dá indícios de que o protagonista revê sua responsabilidade e culpa nos eventos mencionados. Um dos eventos chave a ocorrerem depois da visita de Rudy à loja de Manille merece destaque em nossa investigação, pois pontua uma passagem importante dentro da obra de Marie Ndiaye como um todo. Havíamos mencionado anteriormente como o psicoterapeuta e pesquisador Andrew Asibong classifica os romances de Marie Ndiaye em duas fases particulares, diferenciadas sobretudo pela maneira como as obras de um grupo e do outro abordam os traumas psíquicos de suas personagens. A primeira fase, segundo Asibong, é uma fase de negação da manifestação dos traumas. Nas obras desta primeira fase – que coincidentemente diz respeito às primeiras obras da autora – é interdita às protagonistas a manifestação do horror, da alienação, das aflições sofridas por estas personagens que, em contrapartida, demonstram apenas sinais de uma vaziez e ausência. Esta vaziez, não por acaso, é consequência da própria interdição sofrida pelas personagens. Elas se encontram de tal forma excluídas e alienadas de suas próprias existências que passam a perder aquilo que as constitui, não sobrando-lhes sequer os recursos psíquicos que lhes permitem a externalização de suas angústias.

Em *Três mulheres fortes*, é concedida esta faculdade às protagonistas. Por isto, enquanto leitores, testemunhamos eventos como as micções involuntárias de Norah, as dores hemorroidais de Rudy, naquilo que Asibong se refere como “grotescas danças de auto desintegração” (2013, p.104). Porém, não é apenas através da própria auto desintegração que as protagonistas de *Três mulheres fortes* manifestam suas angústias. Entre as respostas sofridas e manifestadas pelos seus corpos temos, por exemplo o choque de Rudy Descas ao chegar à casa da sra. Menotti, uma cliente a quem ele prestara um serviço de instalação de cozinha de forma tão displicente que, ao dar-se conta do resultado, não consegue evitar um estado de torpor emudecido seguido de uma gargalhada nervosa.

Porém, retornando ao tema da culpa, acompanhamos Rudy conforme lentamente ele parece aproximar-se de uma reconciliação consigo mesmo, cuja chave é o reconhecimento da culpa que lhe compete. Compreendemos a aproximação de uma perspectiva renovada quando, por exemplo:

Mas rechaçara sua impressão para bem longe a fim de não sem envolver mais com ela, assim como, pensou, pusera de fora de alcance até hoje a verdade sobre o rapaz da Dara Salam, sobre toda a história de Dara Salam. (Ndiaye, 2013, p.180)³¹

A consciência de Rudy, através desta lembrança, suscita uma narrativa expressamente omitida pela própria personagem. A esta, ainda se acrescenta o pensamento seguinte, ocorrido depois de admitir de sua incompetência e total displicência para com o serviço prestado na cozinha da sra. Menotti:

Pareceu, porém, à luz das confissões que aceitava fazer a si mesmo, que começava a emergir do sonho antigo, do velho e insuportável sonho no qual, não importava o que pudesse dizer, não importava o que pudesse fazer... (Ndiaye, 2013, p.182)³²

O sonho insuportável, aqui mencionado, é aquele ao qual Rudy refere-se no início do capítulo e pode ser lido como espécie de referência ao estado geral em que se encontra Rudy, sobretudo no que diz respeito à sua relação com a esposa e o filho. Podemos compreender que Rudy sente que escapa deste sonho opressor ao admitir a culpa que lhe compete.

O que estas dinâmicas nos revelam, em uma camada mais profunda da intriga, é a maneira pela qual o desvelar da memória dos protagonistas aos poucos recompõe os eventos de seus passados num processo de recuperação de suas identidades. A memória bloqueada, que é uma espécie de tempo narrativo interdito, praticamente não-existente, é um sintoma do deslocamento, do não pertencer. Disto observamos que, como no episódio citado, o estado de perturbação das protagonistas é atenuado conforme estas ganham ciência – ou alguma forma de primazia – sobre a narrativa de suas próprias vidas. Tempo, identidade e memória estão assim imbricados ao longo de todo o romance.

A visita à casa da sra. Menotti, de onde Rudy sai suspeitando que perderá o emprego, dado o erro grotesco que negligenciara naquela venda, e que talvez por este

³¹ Mais, cette impression, il s'était contenté de la renfoncer bien loin pour ne plus en être embarrassé, de même, pensa-t-il, qu'il avait repoussé hors d'atteinte, jusqu'aujourd'hui, la vérité sur le garçon de Dara Salam, sur toute l'histoire de Dara Salam. (Ndiaye, 2009, p.153)

³² Il lui semblait pourtant, à la lumière des aveux qu'il acceptait de se faire à lui-même, qu'il commençait à émerger du rêve ancien, du vieux et insupportable rêve dans lequel, quoi qu'il pût dire, quoi qu'il pût faire... (Ndiaye, 2009, p.154)

motivo seja um episódio ainda mais desastroso que sua visita à loja de Manille, o conduz à casa do escultor Gauquelan, responsável pela obra cuja semelhança para com o próprio Rudy é constrangedora ao passo que torna o autor alvo do rancor do protagonista. Tomando conhecimento do endereço da casa do escultor através de uma lista telefônica encontrada na residência da sra. Menotti, Rudy decide – inadvertidamente – ir até lá para prestar contas com o homem que odeia. Ao chegar, se dá conta de que o domicílio está aberto e então adentra, encontrando o proprietário em pleno sono vespertino. Rudy vê esta como uma oportunidade para assassinar o homem que era uma das causas de seus sentimentos de impotência e fracasso. A pulsão de assassinio compele Rudy a comparar-se ao seu pai, que matara o único amigo e sócio senegalês, Salif. Contudo a comparação faz surgir um questionamento: Rudy vira Abel, seu pai, assassinar Salif, que na época era seu amigo e sócio? A imagem do fato parece real, em sua mente, mas a certeza objetiva de que de fato vira o episódio ocorrer diante de si não lhe parece certa. A dúvida o faz hesitar e desistir do crime que iria cometer. Rudy deixa a casa de Gauquelan, ainda questionando a possibilidade de ter testemunhado ou não o crime cometido pelo pai. Neste momento, uma possibilidade insólita, porém plausível, lhe aturde. Havia sido ele mesmo a ver toda a agressão seguida do fatal atropelamento, ou havia sido sua mãe a contar-lhe sobre o tal fato em todos os detalhes? O excerto abaixo ilustra os questionamentos de Rudy e o progresso, concomitante, de sua lida com o sentimento de culpa.

Mas Rudy vira realmente o corpo alto e magro do sócio do pai se estatelar na poeira, ou imaginara e sonhara o salta para trás, quase cômico, que Salif parecera executar sob o impacto do golpe.
De repente era insuportável não saber isso.
[...] Como faria para saber? (Marie Ndiaye, 2013, p.195-196)³³

A pergunta ao fim do parágrafo será o fio condutor do desfecho desta trama, que é encerrada através de um artifício psíquico cujo funcionamento decidimos observar sob as perspectivas de duas teorias de base psicanalítica que aqui se complementam. Os aspectos da trama deste capítulo em particular que examinaremos sob a perspectiva psicanalítica dizem respeito justamente ao desajuste que existe na família de Rudy. Uma vez que compreendemos a associação entre o crime cometido por Abel – um crime,

³³ Mais Rudy avait-il vraiment vu le grand corps mince de l'associé de son père s'écrouler dans la poussière ou avait-il imaginé et rêvé le saut en arrière, presque comique, que Salif avait semblé exécuter sous l'impact du coup ?

Il lui était soudain insupportable de ne pas le savoir.
Comment ferait-il pour le savoir ? (Ndiaye, 2009, p. 167-168).

devemos ressaltar, cuja motivação fora banal, injustificável e racista, tal como é mostrado no romance – e a agressão cometida pelo próprio Rudy contra estudantes africanos da escola onde trabalhava. A agressão ocorre num que contexto remonta o episódio protagonizado por Abel. Ao ser interpelado pelos adolescentes, que se supostamente dirigem a Rudy chamando-o de “filho de assassino”, para o que a resposta fora uma ofensa verbal racista e um ataque físico violento contra os estudantes. A consequência do ataque fora a expulsão de Rudy, seguida de um julgamento, cuja sentença Rudy aguardara isolado, vivendo em um apartamento, separado do filho e da esposa. Durante este mês de auto exílio familiar Rudy sentira surgir em si uma antipatia por Djbril, a qual ele buscara rechaçar dentro de si, até então sem sucesso. Podemos deduzir que Djbril, por ser uma criança de etnia mista, relembra a Rudy os alunos que atacara, o que provocaria o sentimento de antipatia em seu pai.

Os eventos seguintes aproximam a trama de algo que fora anunciado ainda no início do capítulo, e que nós já havíamos discutido brevemente aqui devido sua importância para o desenvolvimento da intriga. Depois de deixar a casa de Gauquelan, Rudy vai à escola, buscar o filho Djibril, como havia sugerido a Fanta. Durante o trajeto para até a escola, Rudy é atacado por uma ave raivosa, a quem Rudy associa a presença da esposa Fanta. A associação entre a mulher e o pássaro retoma a simbologia que perpassa todo o romance e, sugere um subtexto de exotismo folclórico, uma vez que denota uma espécie de poder sobrenatural e está sempre associada às personagens africanas. Ao chegar à escola para buscar o filho, Rudy é recebido com decepção e indiferença, pelo pequeno. O encontro dos dois revela a distância entre pai e filho. A troca de palavras entre Rudy e Djbril é inquietante, desconexa, reveladora da ausência de um laço saudável. O próprio leitor, ao acompanhar a chegada dos dois à casa da mãe de Rudy pode antecipar o agravamento da distância entre pai e filho quando, por exemplo, Djbril se assusta ao perceber que o pai o levava para dormir na casa da avó e quando, depois, antes de chegarem à casa da mãe de Rudy, Djibril vira as costas para a casa e apoia o rosto na barriga do pai, num gesto de protesto defensivo. Neste momento, a águia raivosa anuncia sua presença novamente, e Rudy leva o filho às pressas para a casa da mãe. Ao chegar, Rudy a encontra sorridente, bem-humorada. O fato lhe parece estranho e logo Rudy compreende que a alegria que ela sentia não se devia à presença do filho e do neto. Havia uma criança vizinha na casa mãe, um pequeno menino, cuja companhia lhe causava animação e em cuja aparência ela via traços angelicais: a pele clara, os cabelos loiros cacheados. Rudy havia lembrado, poucos instantes antes, de como a mãe parecera

decepcionada ao ver Djbril pela primeira vez e descobrir que seu neto não tinha estas características físicas. Além disso, este encontro parece quase espelhar a experiência de Rudy durante sua infância, quando um outro menino loiro, de pernas fortes, que há apenas poucas horas Rudy descobrira ser Manille, os visitava em sua casa, proporcionando à mãe um contentamento do qual ele mesmo, Rudy, jamais se vira ser a causa. A percepção desta segunda traição, intensificada pela lembrança do aviso de Fanta, faz com que Rudy sofra uma mudança interna. Ele decide que não deixaria o filho ali. Andrew Asibong, ao examinar este episódio, discorre o seguinte:

Rudy *sente* sua própria inveja reprimida, uma inveja que Freud sem dúvida descreveria como “edípica”, quando ele vê o cuidado que sua mãe dispensa ao pequeno menino loiro, e, contudo, esta é uma inveja que pode agora ser transfigurada em preocupação pelo seu próprio filho: ‘Sentiu-se como enciumado, ao mesmo tempo por ele e por Djibril’ (Ndiaye, 2013, p.221). É então o reconhecimento de Rudy (manifestado em sensações físicas: lágrimas ácidas, vontade de vomitar) do afeto ausente anterior que prepara o caminho para seu próprio renascimento como pai.

[...] A aceitação de que não apenas sua mãe é incapaz [de oferecer] o tipo de nutrição que ele sempre esperara dela, mas que, além disso, seu racismo é um de um tipo que irá, em última instância, prejudicar seu próprio filho, afasta Rudy do fantasmal espaço materno (adornado, ironicamente, com anjos) e o insere em um novo rumo, no fim do qual existe a possibilidade do amor, auspiciosos anjos-urubus e um novo tipo de família: a família Franco-Senegalesa que ele criara com a participação de Fanta. (Asibong, 2013, p.108)³⁴

Este trecho do romance, que encerra o capítulo de Rudy Descas, atinge o clímax da intriga logo em seguida, quando o protagonista indaga a mãe sobre os últimos dias de seu pai, sobre o porquê de seu suicídio na prisão. A mãe então lhe informa, por sua própria conta, que Abel não desejava mais viver que enfrentar a penúria da prisão e um processo legal corrompido. O trecho abaixo revela subtextos importantes deste diálogo:

[...] Fiz o que pude, tentei saber qual era o anjo dele, mas contra sua vontade, contra seu espírito maligno, sua incredulidade, que resultado eu podia obter? [...] -Ele se convenceu sozinho de que estava perdido – continuou no seu tom acerbo, queixoso, monótono –, de que a instrução ou aparência de instrução do caso só serviria para provar sua culpa, embora já fosse possível mostrar que aquele sujeito, o Salif, tinha realmente trapaceado, foi o que logo descobri ao verificar a contabilidade[...] Nunca entendi como seu pai pôde dar tanta confiança ao sujeito, lá é preciso desconfiar de todo mundo, as pessoas só pensam em afanar os outros pelas costas. Amizade é uma coisa que não existe lá. Eles podem acreditar em Deus, mas não acreditam nos anjos, desprezam, dão risadas deles. Quando você voltou para tentar fazer a vida lá, eu sabia que não daria certo, e você viu que não deu certo mesmo, eu sabia.

³⁴ Rudy feels his own repressed envy, an envy which Freud would doubtless describe as ‘oedipal’, when he sees the care his mother is bestowing on the little blond boy, and yet it is an envy which can now be transfigured into concern for his own child: ‘Il en fut jaloux, à la fois pour lui et Djibril’ (TFP, 236). It is thus Rudy’s recognition (manifested in physical sensations: acid tears, the desire to vomit) of previously blanked-out affect which prepares the way for his own rebirth as a father. (Asibong, 2013, p.108)

-Se não deu certo – disse Rudy –, não foi por causa do país, mas do meu pai. (Ndiaye, 2013, p.227)³⁵

A fala da mãe de Rudy, primeiramente, expõe o quanto sua obsessão produz uma visão enviesada da vida e o quanto ela está presa e isolada às concepções que dizem respeito à salvação ou bondade. Em segundo lugar, expõe novamente sua atitude racista. Quer sua versão dos fatos sobre Salif seja verdadeira ou não, ela atribui ao povo senegalês a incapacidade para a honestidade e para o bem. No entanto, a esta altura, quando já conhecemos o seu caráter e as contradições intrínsecas à sua visão mundo, seria possível dar crédito a esta personagem? Rudy, por sua vez, não lhe dá ouvidos. Sua resposta à mãe dá corpo ao entendimento que acabara de obter acerca do crime e da morte do pai, e já que a ofensa cometida por ele mesmo também espelha o assassinato cometido por Abel, Rudy dá-se finalmente conta de que fora de fato culpado pelas suas ações, assim como Abel fora culpado pelas suas.

Uma vez encerrada esta, que era a maior lacuna narrativa do capítulo, Rudy retorna com Djibril à sua casa. O contraponto, narrado pelo ponto de vista da sra. Pulmaire, vizinha de Rudy e Fanta anuncia uma mudança de atitude nesta última, ressaltando as inéditas leveza e alegria de sua expressão, que até aquele dia não haviam sido testemunhadas nenhuma vez, pela sra. Pulmaire. A mudança no semblante de Fanta quer sugerir ao leitor que a personagem de alguma forma sentira a mudança ocorrida em sua família, e que esta a alegrava, como se a vida houvesse seguido o plano que ela mesma desenhara.

3.6 Intertextos.

O segundo capítulo de *Três Mulheres Fortes* também apresenta o caso mais interessante de intertextualidade do romance. Trata-se de citações em itálico integradas a alguns parágrafos e que servem como comentários complementares sobre o estado de

³⁵ Je faisais ce que je pouvais, j'ai essayé de connaître son ange pour lui mais, contre sa volonté, contre son mauvais esprit, son incrédulité, quel résultat est-ce que j'aurais pu obtenir ? [...] Il s'était persuadé tout seul qu'il était fichu, reprit-elle de son ton acerbe, plaintif et monocorde, que l'instruction ou ce qui en tiendrait lieu ne serait faite qu'à charge, alors qu'on aurait déjà pu montrer que ce type, Salif, l'avait bien escroqué, je l'ai compris très vite en mettant de l'ordre dans les affaires [...] Moi, je n'ai jamais compris comment il avait pu accorder une telle confiance à ce type, il faut se méfier de tout le monde là-bas, les gens ne pensent qu'à te tondre la laine sur le dos. L'amitié, ça n'existe pas là-bas. Ils peuvent croire en Dieu mais les anges, ils les méprisent, ils en rigolent. Quand tu es reparti essayer de faire ta vie là-bas, j'étais sûre que ça ne marcherait pas, et tu vois ça n'a pas marché, j'en étais sûre. — Si ça n'a pas marché, dit Rudy, ce n'est pas à cause du pays mais de mon père. (Ndiaye, 2009, p.197)

espírito de Rudy Descas. Ao mesmo tempo, estas citações estão cuidadosamente contextualizadas dentro da história do herói: são excertos extraídos de poemas medievais, os quais remetem à formação e ao passado de Rudy como professor de literatura e às aspirações que projetara para sua vida. Há dois tipos de textos principais incluídos no corpo do texto desta forma, o primeiro grupo é constituído de frases retiradas de um poema chamado “La complainte de Rutebeuf”, escrito pelo próprio Rutebeuf, poeta francês medieval. As frases desta seção estão colocadas no texto em itálico, e estão apresentadas de forma que se tem a impressão de que é Rudy que as relembra, ao sentir-se vivendo uma situação semelhante àquela retratada pelo poeta.

Ela não me censura por tê-la colocado em perigo, não porque seja boa, embora seja, mas porque a consciência do perigo não a atingiu, ele pensou, e será isso a coragem, enquanto eu sou apenas um audacioso? *Pois, quando Deus me pôs à prova não vi um único amigo ao meu lado.* (NDiaye, p.99, 2013).³⁶

No excerto acima, ao refletir sobre a atitude de Fanta para consigo e sobre sua própria responsabilidade durante um episódio em que a levava para ver uma mansão que Rudy prometera ser sua futura morada, sem ter certeza disso. Nesta visita à tal casa, três cães furiosos haviam saído dos fundos da casa e corrido em direção ao casal. Rudy ainda tem uma lembrança clara do pavor que sentira ao ver os cães, mas lembra-se também da impassividade da esposa, que permanecera serena diante dos animais. O ataque, compreendido por Rudy como a manifestação de uma força que anunciava a impossibilidade da realização de sua promessa, fora impedido por um assóvio do dono dos cães, mas não evitara que Rudy Descas se sentisse envergonhado e impotente naquela ocasião. A conclusão a que chega ao tentar justificar a serenidade de Fanta é que a sensação de perigo iminente não a havia atingido, porém ele logo se indaga se não seria esta uma demonstração genuína de coragem, enquanto, que quisera vangloriar através da visita à mansão, demonstrara apenas uma audácia vazia. A expressão utilizada por Rudy para se referir à atitude de Fanta é “Ela não me censura”, na tradução brasileira, embora a expressão utilizada em francês é “Elle ne m’en veut pas”, que, se traduzida literalmente, quer dizer “Ela não guarda rancor de mim”. Guardar rancor é uma atitude emocional bastante mais intensa que censurar, além de bastante distinta, em língua portuguesa. Porém, no idioma francês, “en vouloir quelqu’un” pode expressar também uma atitude de repreensão ou censura, o que nos conduz à conclusão de que o sentido original é

³⁶ Elle ne m’en veut pas de l’avoir mise en danger, non parce qu’elle est bonne, bien qu’elle le soit, mais parce que la conscience du danger ne l’a pas atteinte, songeait-il, est-ce cela, être brave, et je ne suis qu’un audacieux ? *Car jamais, tant que Dieu m’assailit, je n’en vis un seul à mes côtés.* (NDiaye, p.80-81, 2009).

mantido. Ao fim do parágrafo temos uma outra expressão que se destaca é a primeira oração do verso do poema “La complainte de Rutebeuf”. Curiosamente, as inserções deste texto na trama, destacadas pela fonte em itálico, parecem primeiramente serem uma mudança de perspectiva dentro da narração. Uma vez que o texto está escrito em primeira pessoa, o leitor pode ter a impressão, ao lê-lo, de que está lendo os pensamentos de Rudy, sobretudo porque o conteúdo do poema condiz com muitas das situações em que o protagonista se encontra. Além disso, a mensagem narrada pelo eu-lírico neste poema, inserida na trama de Rudy Descas, parece ter o mesmo tom hipocrisia e vitimismo sob o qual o herói frequentemente tende a ver a si mesmo. Quanto à própria escrita do poema, o texto francês traz expressões de teor um tanto rebuscado, como em “Car jamais, tant que Dieu m’assaillit”, o qual é traduzido para o português como “Pois, quando Deus me pôs à prova”, o qual suprime o termo “jamais”, equivalente ao advérbio de frequência “nunca”, em português. A adição desta palavra a esta frase implicaria em um desdobramento que a alongaria, num processo de alteração mais profundo que a simples remoção da palavra, portanto o tradutor opta pela opção mais direta e curta, mas adiciona a palavra “amigo”, ausente na frase original, referente ao verso citado anteriormente. Outra diferença interessante à tradução é o uso do tempo verbal *passé simple*, cujo uso em literatura é comum – e que está inclusive presente ao longo de todo o romance – que denota uma certa erudição, mas que não se faz presente da mesma forma no texto traduzido. O que temos na versão traduzida é a locução verbal “me pôs à prova”, a qual tem um tom um tanto formal, mas não denota a mesma erudição que o tempo verbal utilizado no texto francês. Contudo, como o uso do *passé simple* é bastante usual em literatura francesa, o uso de tempos verbais mais comuns no português parece uma solução adequada, que mantém o tom da narrativa.

O segundo grupo de citações constitui um segundo texto medieval, este de autoria anônima, chamado “Les quinze joyes du mariage”, que, ironicamente, trata das dificuldades advindas de um casamento e remete à crise vivida pelo próprio Rudy em seu casamento. Este texto, onde se percebe a presença de arcaísmos, foi traduzido na versão brasileira, mas, pode-se notar que a versão traduzida está escrita em português moderno, o que torna o texto mais acessível ao público geral, ao passo que renuncia a uma abordagem mais próxima do teor original.

[...] a sra. Menotti não podia imaginar que ele havia sonhado com um cargo de professor na universidade nem que havia se considerado por algum tempo um especialista em literatura da Idade Média e que agora nada mais deixava adivinhar nele essa bela erudição que docemente se esfumava, docemente sepultada sob a cinza das dificuldades que não cessavam de aumentar. *Os que*

se casam se assemelham ao peixe nadando em liberdade em uma grande água... (Ndiaye, p.152, 2013).³⁷

Este grupo de citações, também destacado no texto pelo uso da fonte em itálico, acrescentam mais este conteúdo parcialmente metalinguístico e intertextual à trama e ao caráter de Rudy, fazendo novamente referência aos seus estudos em literatura. Diferentemente do poema anterior, escrito em primeira pessoa, este surge na trama como uma narrativa superposta à primeira, fator que talvez produza uma diferença de tom diferente o bastante para que o leitor note que de fato se trata de uma citação.

Há um exemplo de intertextualidade mais sutil e discreto também no terceiro capítulo do romance, aquele protagonizado por Khady Demba. Ndiaye afirmara que, em preparação para a escrita da história de Khady, lera um livro do jornalista italiano Fabrizio Gatti, o que acompanhara o trajeto de refugiados senegaleses em direção à Itália. O texto, de caráter documental, lhe servira como uma espécie de referência para a construção da trama vivida por Khady Demba. A autora ressalta, contudo, que não desejava produzir um texto de caráter documental, pois entende que há uma força coercitiva maior em um texto de ficção, que narra a partir da subjetividade, e que se relaciona com o leitor de forma mais direta.

3.7 Exílio, despertencimento e migração – Khady Demba.

O terceiro capítulo do romance, protagonizado por Khady Demba, é o que mais difere dos outros quanto à sua prosa e à construção da intriga. Os temas caros a Marie Ndiaye ainda são encontrados aqui: pertencimento, família, identidade, passado... Porém, há uma diferença marcante na atitude mental de Khady Demba para consigo mesmo e para com seu passado, a qual parece se opor ao perfil das personagens anteriores.

A trama que cerca a jovem mulher senegalesa se inicia com suas lembranças do período em que fora casada. Ao mesmo tempo, Khady pondera acerca das consequências de uma grande perda, ocorrida em um período anterior ao início da narrativa: a perda de seu marido. As lembranças de Khady acerca deste homem são

³⁷ [...] et Menotti ne pouvait imaginer qu'il avait prétendu à un poste de professeur d'université ni qu'il s'était considéré à un moment comme un expert de la littérature du Moyen Âge car rien ne se laissait plus deviner en lui maintenant de cette belle érudition qu'il avait eue, qui doucement s'estompait, doucement ensevelie sous la cendre des tracas n'en finissant pas de se consumer. *Ceux qui sont en mariage ressemblent au poisson étant en grande eau en franchise...* (Ndiaye, p.127, 2009).

pacíficas e certas. O esposo, agora falecido, era um homem calmo, paciente, que a respeitava. Havia, contudo, uma urgência ligada ao seu matrimônio, antes que houvesse chegado ao fim com o falecimento repentino do marido, que era o desejo de que tivessem uma criança. Esta realização, jamais conquistada pelo casal, agora torna-se um peso que Khady terá de carregar sozinha. As primeiras personagens a lhe antagonizarem são a mãe e as irmãs de seu falecido marido. Khady, sendo uma nora que não concedera um herdeiro à família, é recebida por esta com ostracização. Seu pertencimento àquele clã é visto como uma espécie de mau-agouro. Khady é mau quista pela sua sogra e cunhadas, que chegam a agredir-lhe fisicamente. A partir de então, estando marginalizada na família do esposo, o caráter de Khady passa a se revelar. Sua personalidade é dotada de um estoicismo e um poder de autoafirmação forte o suficiente para que não se sinta agredida pelas ofensas desferidas pela sogra e pelas cunhadas. Sabemos, por exemplo, que Khady é levada a ocupar um aposento mau cuidado dentro da casa e que é obrigada a ser responsável pelas partes mais penosas do trabalho doméstico. Entretanto, sua força mental é suficiente para que, mesmo permanentemente agredida, Khady sinta-se ainda mais ativa que suas cunhadas, as quais se vêem frustradas pelas próprias ações mesquinhas e cruéis, que atingem a jovem Khady sem derrubá-la, sem que sua autoestima pareça dar sinais de derrota. Neste aspecto particular, Khady Demba é muito diferente de Norah e Rudy Descas. Enquanto aos dois primeiros há um legado traumático que enquanto permanece desconhecido e inacessível, os mantém reféns de suas próprias consciências. No mesmo sentido, enquanto Norah e Rudy são assombrados por um sentimento de culpa que leva toda a jornada de suas narrativas para ser enfrentado e vencido, Khady não deposita sobre si mesma nenhuma espécie de sentimento de culpa. Pelo contrário, ela é ciente de que tentara o possível com o marido – enquanto este estivera vivo – para que tivessem uma criança, mas, a concepção não havia sido possível. Khady é consciente de que performara seu papel enquanto mulher e esposa, o que mantém sua consciência clara acerca de suas obrigações.

Graças a este sólido sentimento de retidão moral para consigo, entendemos que a jornada desta mulher forte não perpassará o confronto de memórias reprimidas. Contrariamente aos capítulos anteriores, não há lacunas no passado desta personagem. Sua jornada haverá de ter uma face diferente daquela percorrida por Norah e Rudy.

Conforme avançamos na narrativa, nos é dado conhecer o passado de Khady Demba aos poucos. Estas digressões também diferem das que vemos nas narrativas das protagonistas dos dois primeiros capítulos. As narrativas de Norah e Rudy gravitavam em

torno da desorganização mental que lhes afligia. Quer esta fosse autoimposta, ou infligida por outrem, coubera às personagens descobrir a origem do bloqueio em suas memórias. Suas lembranças, quando estas vinham à tona, surgiam de forma desordenada, espontânea, como que irrompendo em reação aos eventos que viviam. Para Khady, isto ocorre de forma muito diferente. A heroína tem pleno conhecimento dos fatos que compõe sua memória passada e conforme estes surgem dentro da narrativa, são como breves adendos, compondo uma imagem concisa de quem esta mulher fora. Assim é em relação à vida com seu marido e com a avó, outra pessoa com quem Khady nutria um laço afetivo profundo e saudável, cujas lembranças parecem fortalecer seu caráter e lhe dão a certeza de que é uma pessoa amável. A certeza e a segurança que estes laços afetivos conferem a Khady também a distanciam das protagonistas dos capítulos anteriores. Tanto Norah quanto Rudy veem-se em uma espécie de crise afetiva fruto da cisão entre eles mesmos e seus progenitores. Para Rudy e Norah, o peso da não-afetividade paternal se lhes configura como uma responsabilidade afetiva canhestra para com os próprios filhos. A dinâmica afetiva destes laços é distinta, para as protagonistas anteriores. Norah vê-se alienada dos sentimentos maternos ao envolver-se no confronto com seu pai, que lhe exige que recupere o laço para com seu irmão Sony. Esta exigência dupla parece impedir Norah de manter o afeto para com a filha Lucie, embora o desfecho da trama anuncie uma mudança também dupla: a recuperação do laço fraternal e do amor pela filha. Rudy, por sua vez, tem de descobrir a verdade sobre o crime cometido por Abel Descas, seu pai. Um fator crucial dentro deste embate é a lembrança incerta, guardada por Rudy, de que vira o ato acontecer diante de seus olhos. Ao fim do capítulo, Rudy descobre que tudo o que soubera havia sido contado a ele pela sua mãe e que a certeza acerca de como tudo ocorrera talvez lhe seja sempre interdita. Por sua vez, Rudy decide deixar o episódio para trás e voltar suas energias ao presente, representado sobretudo pela sua aproximação com o filho Djibril e seu afastamento da mãe, que lhe fora indiferente quando ele necessitara de seus cuidados e afeto.

Retornando à Khady, compreendemos que seus laços afetivos estão bem estabelecidos em sua consciência e que são peças essenciais de seu espírito, ainda que ambos tenham chegado a um fim, já que tanto o marido quanto a avó já estão mortos. Sua jornada será diferente daquela das protagonistas anteriores, o que se reflete na própria trama.

O capítulo protagonizado por Khady não conta com muitos dos elementos que compõem a tessitura dos capítulos anteriores, sobretudo porque não aborda os temas do não-pertencimento, estranheza e alienação da mesma forma que os capítulos precedentes.

O início da jornada de Khady acontece de fato quando ela é expulsa da casa da família de seu esposo e forçada a seguir uma peregrinação à Europa. Este novo princípio é o que conduzirá a narrativa, e que assim apresentará mais camadas da personalidade de Khady Demba, assim como introduzirá os elementos que compõe o mundo em que habita.

Há de se notar, neste capítulo, que embora não seja construído da mesma forma que os anteriores – não conta, principalmente, com as profusas alternâncias entre as vozes do narrador e da personagem – ainda mostre um pouco do barroquismo aparente nos capítulos de Norah e Rudy, além de portar uma narrativa de configuração mais direta. O suspense, no terceiro capítulo de *Três mulheres fortes* repousa sempre no porvir da jornada de Khady. Não há um mistério a ser descoberto, a não ser aquele que revela-se na imediatez em que a história é contada – enquanto é eventualmente pontuada por episódios que revelam o passado da heroína. Outro elemento comum à prosa ndiayana que é importante neste capítulo é o aspecto sobrenatural dos locais e pessoas que Khady conhece ao longo de sua peregrinação. É interessante que se ressalte, contudo, que embora a narrativa deste capítulo seja conduzida em terceira pessoa, o narrador onisciente toma emprestadas as impressões da protagonista ao descrever as pessoas e locais que a cercam. Nota-se, assim, uma dimensão ingênua e supersticiosa da personalidade de Khady quando ela vê, por exemplo, homens sinistramente ameaçadores que se assemelham a corvos. Mulheres de espírito ardiloso que se parecem com serpentes. A visão destas figuras animalizadas advém da psiquê de Khady e habitam seu mundo, pois são tudo o que ela conhece. As histórias de fantasmas e de metamorfos contadas a ela pela avó ganham forma na gente e nos lugares que Khady desconhece. Por isto, temos aparições como esta:

Uma moça que poderia ter sido ela, Khady, em sua vida de outrora, saiu à calçada e retirou o painel de madeira que fechava a única janela do seu bar, e, ao ver esse corpo alto e delgado, estreito nos quadris e nos ombros, com a cintura apenas levemente marcada mas tão densa e elástica como o corpo de uma serpente, ela reconheceu um perfil semelhante ao dela e tomou consciência da ação dos músculos que a faziam andar com passo ligeiro [...] (Ndiaye, 2013, p.247)³⁸

³⁸ Une jeune femme qui aurait pu être elle, Khady, dans sa vie d'autrefois, sortait sur le trottoir et retirait le panneau de bois qui fermait l'unique fenêtre de sa buvette, et en voyant ce corps long et fin, aussi étroit aux hanches qu'aux épaules et la taille à peine marquée mais aussi dense et vigoureux dans sa minceur que le corps d'un serpent, elle reconnut une silhouette du même genre que la sienne et elle prit conscience du travail de ses muscles qui la faisaient aller d'un si bon pas [...] (Ndiaye, 2009, p.211).

Este tipo de encontro passa a ser mais frequente a partir do início da jornada de Khady. A aparição de figuras como esta diz mais a respeito da própria Khady do que sobre as pessoas que avista ou sobre os locais que conhece ao longo de seu caminho. É uma espécie de atestação da ingenuidade e ignorância da protagonista, as quais dão lugar às superstições que se estendem ao mundo real, conferindo-lhe um aspecto bizarro, sobrenatural. É possível imaginar que há tipos de pessoas, situações e locais que simplesmente fogem à experiência de mundo de Khady, por isso a assustam e este susto – combinado com sua ignorância – é que lhes dá uma forma sinistra. Também há um aspecto folclórico às superstições de Khady, que origina muito destes aspectos bizarros que ela parece ver naquilo que desconhece. Isto, por sua vez, fala sobre sua própria história e sobre a forma como fora educada, além de mostrar como o pertencimento à sua cultura formara sua visão de mundo. Vejamos um exemplo:

[...] e embora Khady olhasse um ponto distante à frente pela fenda das pálpebras semicerradas, podia adivinhar pela ausência de vibrações, por uma certa qualidade estagnada do ar ao redor, que o homem, pastor ou carcereiro, protetor ou secreto causador de malefícios era o único a agitar-se, percorrendo de um lado para outro, febril, o asfalto arenoso e danificado, dando pequenos saltos involuntários com seus tênis verdes, exatamente, pensou Khady, como saltavam não longe dali os corvos pretos e brancos, pretos no pescoço com uma larga franja branca, dos quais, ele talvez, talvez, fosse o irmão transformado em homem durante o tempo de conduzir Khady. (Ndiaye, 2013, p.253)³⁹

Percebemos a continuação do aspecto barroco e descritivo do texto, um traço que o capítulo possui em comum com os anteriores, embora estruture a intriga de forma ligeiramente diferente, aqui, onde não está intercalado de indagações e questionamentos advindos da mente das personagens. Aqui, é sobretudo uma forma de apresentar a profusão de coisas do mundo a atraírem o olhar de Khady, ao passo que é também uma ferramenta que revela o olhar da heroína sobre o mundo. Existe um vocábulo do texto francês que, extraído da versão traduzida, subtrai uma informação que, embora não seja crucial à narrativa, adiciona um elemento descritivo que insere o leitor dentro da visão de mundo de Khady-Demba. Ao descrever o homem que presume estar transformado em corvo, no texto original Khady utiliza a expressão “*finement changé*”, a qual se poderia

³⁹ [...] et bien que Khady regardât droit devant elle par la fente de ses paupières mi-closes, elle pouvait deviner à l'absence de vibrations, à certaine qualité stagnante de l'air autour d'elle, que l'homme, berger ou geôlier, protecteur ou secret artisan de maléfices, était seul à s'agiter, arpentant fébrile le bitume sableux et défoncé, et dansotant, rebondissant involontairement dans ses chaussures de sport vertes exactement, songeait Khady, comme sautillaient non loin les corbeaux noir et blanc, noirs au cou largement bordé de blanc, desquels il était peut-être, peut-être, le frère finement changé en homme le temps d'emporter Khady. (Ndiaye, 2009, p.216).

traduzir literalmente por “finamente mudado” ou “finamente transformado”. A utilização do termo em francês adiciona uma informação qualitativa atribuída não pelo narrador onisciente, mas pela própria Khady Demba, que vê a transformação como uma espécie de mentira muito bem contada, ou um tipo de disfarce executado com perícia, atestando à ideia de que a possibilidade sobrenatural da transformação de um pássaro em uma pessoa lhe parece de fato um fenômeno real do mundo, embora possa ser executado com artilosidade e até uma certa elegância, conforme a própria personagem o descreve. Supomos, neste caso, que a ausência do termo na tradução brasileira se deve à estranheza que seria provocada pela ideia de que um animal está finamente transformado em um ser humano. A colocação pareceria uma espécie de referência a histórias de magos e bruxas tirada de um livro de fantasia infanto-juvenil, porém, este mesmo aspecto pueril é um componente que de fato está presente na personalidade de Khady e influencia a forma como ela compreende o mundo. A ingenuidade de Khady, sua surpresa perante coisas ordinárias do mundo e a delimitação de experiência de vida estão também retratados em encontros como este:

No céu de um azul claro e suave Khady via voarem gralhas e gaivotas, consciente de vê-las voar e surpresa, quase amedrontada por essa consciência, pesando, não de forma nítida mas confusa e frouxa, com o pensamento ainda preso nas brumas dos devaneios, pensando: Há muito tempo não venho até aqui – até a beira do mar aonde a avó a enviava, em criança, para comprar peixe dos pescadores recém-desembarcados. (Ndiaye, 2013, p.248)⁴⁰

A passagem acima nos mostra o quanto coisas simples, como a visão do mar e das aves marinhas atingem Khady como elementos quase tão insólitos quanto as figuras estranhamente ameaçadoras que ela vê nas pessoas desconhecidas que aparecem em sua jornada. Outra característica reveladora do caráter de Khady é o fato de que ela não tirara proveito de sua vida escolar. Seu próprio conhecimento do francês é limitado, o que aumenta seu sentimento de estranheza em determinadas circunstâncias. O episódio abaixo expõe a experiência de Khady na escola, ambiente onde ela não se sentira necessariamente pertencente:

Deixava que a litania de palavras indiscerníveis proferidas num voz sem timbre pela mulher de rosto brutal, aborrecido, flutuasse acima dela, sem fazer a menor ideia da ordem de coisas a que essas palavras se referiam, sabendo que se tratava de uma língua, o francês, que ela era capaz de reconhecer nessa fluência apressada, colérica, enquanto uma parte do seu espírito continuava

⁴⁰ Dans le ciel d'un bleu clair et doux Khady voyait voler choucas et mouettes, consciente de les voir voler et surprise, presque apeurée de cette conscience, se disant, non pas nettement, encore confusément et mollement, sa pensée encore entravée par les brumes de ses rêveries, se disant : Il y a longtemps que je n'étais pas allée par là — vers le bord de mer où sa grand-mère l'envoyait, enfant, acheter du poisson aux pêcheurs tout juste débarqués. (Ndiaye, 2009, p.212).

sempre vigilante, voltada para o grupo das outras crianças do qual a todo momento podia partir um ataque sorrateiro, pontapé ou bofetada, quando a professora se virasse para o quadro-negro. (Ndiaye, 2013, p.252) (Ndiaye, 2009, p.215)⁴¹

Neste trecho temos duas pequenas diferenças entre a tradução e o texto original. A primeira, uma simples mudança sintática – raras, nesta tradução – é a introdução do verbo “deixava” logo no início da frase, enquanto no texto original o verbo “laisait” (deixava) ocupa uma posição bastante mais avançada no período, depois do termo “ennuyé”, equivalente à palavra “aborrecido”, no português. Além desta, há também o uso da expressão “continuava sempre vigilante”, que no francês está expresso como “gardant [...] son esprit aux aguets”, a qual, se traduzida literalmente, expressa praticamente o mesmo que a expressão utilizada pelo tradutor. No entanto, o termo francês “aux aguets” conota também a ideia de vigilância a partir de um ponto de observação, como um poste ou um local mais elevado, embora frequentemente queira dizer simplesmente “estar atento”, de onde se pode perceber a adequação do termo em português, que, embora perca a ideia de local expressa pelo termo original, traz o mesmo sentido de vigília ou atenção.

Seu medo quanto ao desconhecido e a forma como recorre ao conhecimento popular herdado da avó, fonte primária de seus conhecimentos sobre o mundo e sobre as pessoas, podem ser vistos como no excerto a seguir:

Como interpretar os indícios da má-sorte?

Lembrou-se de maneira bastante indistinta de uma história de serpente contada pela avó, sobre um animal violento e invisível que tentara várias vezes pegar a avó de Khady e que um vizinho conseguira matar embora ninguém chegasse a vê-la, mas não se lembrava de nada relacionado a corvos e isso a apavorava. (Ndiaye, 2013, p.255)⁴²

Uma outra passagem, ocorrida pouco tempo depois de sua expulsão da casa dos sogros, expõe o quanto o pertencimento de Khady está ligado à sua terra, àquilo que lhe

⁴¹ La litanie de mots indiscernables proférés d’une voix sans timbre par la femme au visage brutal, ennuyé, elle la laissait flotter au-dessus d’elle, n’ayant aucune idée de l’ordre de choses auquel ces mots se rattachaient, sachant bien qu’il s’agissait d’une langue, le français, qu’elle était en mesure de parler un peu et d’entendre mais incapable de la reconnaître dans ce débit pressé, coléreux, gardant toujours par ailleurs une partie de son esprit aux aguets, tournée vers le groupe des autres enfants d’où pouvait à tout instant provenir une attaque sournoise, coup de pied ou claque quand l’institutrice se tournait vers le tableau. (Ndiaye, 2009, p.215).

⁴² Comment interpréter les indices de malchance ?

Elle se rappela très indistinctement une histoire de serpent racontée par sa grand-mère, une bête violente et invisible qui avait tenté plusieurs fois d’enlever la grand-mère de Khady et qu’un voisin avait réussi à tuer bien qu’on ne pût la voir, mais elle ne se souvenait de rien concernant les corbeaux et c’était ce qui l’effrayait. (Ndiaye, 2009, p.217).

é familiar e próximo. Neste episódio, Khady encontra-se dentro de uma vã que a levaria até o fim de um primeiro trecho de sua migração forçada.

[...] Khady podia perceber entre a cabeça do motorista e a do passageiro da frente, através do para-brisa rachado, e essa estrada era toda margeada de casas feitas de blocos de cimento e cobertas com telhas metálicas, diante das quais ciscavam galinhas brancas e brincavam crianças alertas, casa e crianças como as que Khady havia sonhado ter com o marido de rosto doce, telha metálica brilhante, blocos de cimento bem encaixados, pátio limpo e crianças de olhos vivos, pele saudável, que seriam seus filhos e se divertiriam sem medo junto à estrada, embora tivesse a impressão de que o capô da van, veloz e largo, fosse devorá-las assim como engolia a estrada com sulcos deixados pelas rodas, e algo dentro dela quisesse gritar para avisar do perigo e suplicar ao motorista que não devorasse seus filhos que tinham todos o rosto doce do marido, mas no instante em que as palavras iam sair da sua boca ela as reteve, horivelmente envergonhada e desconcertada, pois tomou consciência de que seus filhos não eram senão corvos de plumagem hirsuta que ciscavam diante das casas e às vezes voavam, rabugentos [...] (Ndiaye, 2013, p.256) (Ndiaye, 2009, p.218)⁴³

Aí há uma simbologia muito reveladora do caráter de Khady e de como ela compreende seu pertencimento ao local onde crescera. Neste momento, quando ela começa a se afastar deste local, ela tem uma visão da família que um dia quisera ter, como se, ao dar-se conta de que finalmente qualquer possibilidade de realização daquele sonho estaria definitivamente encerrada, ela compreende, através da imagem da vã que devora sua progênie sonhada ao mesmo tempo em que a leva para terras distantes e desconhecidas, onde a segurança de seu ser estaria garantida apenas pela sua própria consciência. O veículo em que Khady é levada para lugares longínquos e desconhecidos devora a estrada, como se devorasse a realidade familiar à personagem, devora a reminiscência das possibilidades, guardadas em algum lugar na consciência (ou no inconsciente) de Khady, de ter uma família, de enraizar-se àquela terra. O texto revela uma cisão, um trauma derradeiro, parcialmente sonhado e parcialmente sofrido durante a vigília, que então vê-se expresso na despedida apressada e aflita, da qual Khady logo busca se desembaraçar, ao compreender que aquele sonho e as esperanças que ele gestava ficavam para trás em definitivo e ela seguiria em frente. A imagem de filhos-corvos aqui

⁴³ [...] Khady pouvait apercevoir entre la tête du chauffeur et celle du passager de l'avant, à travers le pare-brise fêlé, le déroulement rapide, berçant malgré les secousses, et cette route était bordée de maisons de parpaings au toit de tôle devant lesquelles becquetaient de petites poules blanches et jouaient des enfants alertes, maison et enfants tels que Khady avait autrefois rêvé d'en avoir avec son mari au visage doux, tôle brillante, blocs de ciment bien montés, cour propre et nette et enfants aux yeux vifs, à la peau saine, qui seraient les siens et s'ébattraient sans peur au ras de la route bien qu'il semblât à Khady que le capot de la voiture allait les avaler comme il engloutissait la route creusée d'ornières, rapide et large, et quelque chose en elle voulait crier pour avertir du danger et supplier le chauffeur de ne pas dévorer ses enfants qui avaient tous le doux visage de son mari mais à l'instant où les mots allaient sortir de sa bouche elle les retenait, horriblement honteuse et déconcertée car elle prenait conscience que ses enfants n'étaient que des corbeaux au plumage hirsute qui picoriaient devant les maisons et parfois hargneusement s'envolaient [...] (Ndiaye, 2009, p.218).

talvez se manifeste como uma mescla de componentes antes opostos (os corvos metamorfos, representações do medo, e a prole impossível, representações da vida e da esperança), mas que pertenciam à realidade de sua existência até então como elementos familiares à sua vida e constituintes de seu entendimento do mundo.

A ideia geral que temos, a este ponto da narrativa é de como Khady é progressivamente alienada de sua própria realidade ao longo do percurso de sua peregrinação. Sua vivência passada se torna cada vez mais insuficiente para compreender o que quer que se esteja fazendo durante o trajeto. O único recurso do qual Khady dispõe para lidar com a desorientação que lhe aflige é a consciência que tem de si enquanto indivíduo. Esta será a ferramenta mental que lhe resguardará até o desfecho da narrativa, além de ser sua maior característica enquanto personagem, o que também aumenta o contraste entre ela e as outras protagonistas do romance.

A jornada de Khady também difere da de Norah e Rudy no que diz respeito à ideia que as personagens têm de si mesmas, de suas identidades. Enquanto Norah e Rudy precisam resgatar seu pertencimento dentro do grupo social ao qual pertencem e sentem-se responsáveis pela proteção da integridade do laço que as une às pessoas de sua família, Khady compreende que pertence apenas a si mesma. O fenômeno da migração para Khady é uma jornada forçada, à qual ela não pudera impor sua vontade, mas à qual ela procura resistir lançando mão desta consciência de sua identidade, de seu nome, da ideia de que ela é uma criatura única no mundo. Esta dimensão profunda de sua psiquê a protege de uma derrota espiritual durante toda a exaustiva viagem, mas há custos físicos e carnis caríssimos cobrados a Khady. Ao longo do capítulo acompanhamos a progressão do seu estado físico cada vez mais fraco e doente, que apenas não falha completamente porque a heroína tem em seu íntimo esta força que a sempre a relembra de seu inestimável valor enquanto pessoa. No último terço de sua viagem, Khady forma uma espécie de aliança com um homem jovem chamado Lamine, que primeiramente a protege e compartilha com ela um pouco dos recursos que possui – tanto materiais quanto psíquicos – para resistir às dificuldades do trajeto. Porém Lamine não possui a mesma força mental de Khady e talvez por isso não se mantém leal à protagonista, chegando mesmo a roubar o dinheiro que ela obtém durante alguns meses em que é levada a se prostituir, no percurso final da peregrinação. Khady não o condena pelo feito, mas, é evidente que a traição lhe é custosa, sobretudo porque neste momento da trama a protagonista já está bastante fragilizada. Também no trecho final da trama temos a clara percepção do quanto Khady se sente perdida. A duração exata da viagem não é certa, mas

podemos deduzir que leva vários meses, talvez mesmo alguns anos. Na porção final, quando as personagens se encontram em uma região costeira relativamente inóspita, compreendemos que Khady não tem sequer a certeza de que estaria na Europa ou não, e não tem qualquer ideia de qual seria o país onde está. No episódio que conta o fim da narrativa, Khady chega, junto de outros imigrantes, a uma fronteira guardada por uma cerca alta de arame farpado. Ali, a vida de Khady chega a um fim prematuro, devida a uma queda sofrida por ela enquanto tentara derrubar a grade com os outros imigrantes. Mesmo em seus últimos instantes de vida, Khady Demba mantém a ideia integral que tem de seu ser, aliada ao entendimento de que a possibilidade da metamorfose em pássaro é real, portanto, ao fim, ela avista um pássaro de longas asas cinzentas, no qual ela enxerga a si mesma. Abdoulaye Imorou aponta como, através deste artifício narrativo Marie Ndiaye oferece a Khady manutenção de seu poder além da instância final da vida, a morte:

[...] Khady Demba triunfa, através de sua morte, sobre suas provas significando, com isso, que nada é insuperável uma vez que o teste final que constitui a morte pode ser vencida. Tomando distância, desta forma, da figura de mulher vítima, Marie Ndiaye não se contenta em denunciar o processo de desumanização. Ela o torna vão. (Imorou, p.16, 2013, tradução nossa)⁴⁴

O contraponto final do romance narra a vida de Lamine, que chegara enfim à Europa e que relembra Khady sentindo algum arrependimento pelo que havia feito a ela, mas, ainda crendo que, talvez de alguma forma sua presença o protegia ou o condenava.

Ela o protegia ou, ao contrário, o condenava ao pior. E quando, em certas horas ensolaradas, ele erguia o rosto e o oferecia ao calor, não era raro perceber uma meia-luz súbita, inexplicável, e então ele falava com a moça e contava o que se passava com ele, agradecia, um pássaro desaparecia ao longe.

Esta alusão final retoma a crença sobrenatural de Khady e sua transformação derradeira. Sob a forma de pássaro, agora ela atua como uma possível guardiã de Lamine, ou uma espécie de vigia rancorosa. O subtexto migratório não pode ser relevado, assim como a importância da imagem dos pássaros, símbolos e manifestações do poder das mulheres do romance, que aqui nos conduzem à interpretação possível de que Khady sobreviverá através de um tipo de existência transcendente, reencarnada, através da qual atinge seu destino.

⁴⁴ Khady Demba triomphe, y compris dans la mort, de ses épreuves signifiant, par là, que rien n'est insurmontable puisque l'épreuve ultime que constitue la mort peut être dépassée. En prenant, de la sorte, quelque distance avec la figure de la femme victime, Marie NDiaye ne se contente pas de dénoncer le processus de déshumanisation. Elle le rend vain. (Imorou, p.16, 2013)

4. Considerações Finais.

Através da nossa pesquisa, buscamos mostrar, com o entrelaçamento de três visões teóricas diferentes, as quais tentamos expor como complementares, a tessitura peculiar do romance *Três mulheres fortes*, da autora francesa Marie Ndiaye. Nosso método de leitura visou desvelar a trama do romance, tentando, a partir disto, estabelecer as características principais de sua intriga. A interpretação da intriga, que configura o romance em sua corporeidade textual, nos revela os aspectos estruturais que evidenciam a forma sob a qual o romance está alicerçado e aponta as particularidades de sua poética. Por sua vez, esta dimensão do romance, essencialmente ligada à conformação do tempo narrativo e de características como sintaxe, vocabulário, ritmo, são também atestadas através do exame da intriga. Por este motivo, a conjunção entre a teoria Ricoeuriana e Bermaniana nos pareceu conveniente, dada a objetivação destes fins comuns. Um argumento ganha grande importância dentro desta correlação, que é aquele que discute o papel do leitor. Segundo Paul Ricoeur, o ato de leitura é uma extensão da intriga, cujas lacunas e cuja congruência são um produto da imaginação, a qual é guiada não só pelo texto, mas por paradigmas narrativos familiares ao leitor, cujo papel é estabelecer expectativas possíveis dentro do desenvolvimento da trama. Em outras palavras:

O que um leitor recebe é não somente o sentido da obra, mas por meio de seu sentido, sua referência, ou seja, a experiência que ela faz chegar à linguagem, e em última análise, o mundo e sua temporalidade, que ela exhibe diante de si. (Ricoeur, 1994, p.60)

Ora, o que é discutido através das ideias de experiência, mundo e temporalidade são exatamente os aspectos textuais que compõem a tessitura de um texto, além de sua originalidade. Desta forma, se uma tradução faz manifestar em outro idioma a experiência, a temporalidade e o mundo existentes dentro de uma obra ficcional, não seria forçoso chegarmos à conclusão de que ela se aproxima da *letra* daquela obra. Pudemos, durante nossa investigação, demonstrar, primeiramente através da exposição das características típicas de uma obra ndiayeana, e então através da exposição destas mesmas características e de seu funcionamento sistemático e coeso dentro do texto traduzido, que a estranheza de *Trois femmes puissantes* subsiste em *Três mulheres fortes*. Expusemos o barroquismo, o recurso ao sobrenatural, o teor complexo da prosa deste romance, além de seus jogos

simbólicos e intertextuais ao longo de todo o texto traduzido. No próprio Berman encontramos um argumento que sustenta estas observações:

Numa obra, é o “mundo” que, cada vez de uma maneira diferente, se manifesta na sua totalidade. Toda comunicação concerne a algo parcial, setorial. A manifestação que a obra é, concerne sempre uma totalidade. Ademais é a manifestação de um *original*, de um texto que não é somente primeiro em relação aos seus derivados translinguísticos, mas primeiro em seu próprio espaço de língua. (Berman, 2013, p. 97)

Além disto, o aspecto cronológico exerce uma função especial nos dois primeiros capítulos de *Três mulheres fortes*. Sua não-linearidade imprime à trama um ritmo que contribui para a imersão do leitor na psiquê das heroínas. O uso desta temporalidade não-linear na trama também é um fator de grande importância para o desvelar de pontos cruciais ao desenvolvimento das personagens e da configuração do seu tempo através da intriga. É justamente devido à inconstância das lembranças de Norah e Rudy que, enquanto leitores, acompanhamos a condução da trama, como se estivéssemos ignorantes junto deles, em relação ao seu passado, às suas memórias. Vejamos o argumento abaixo de Andrea-Madalina Voicu que discorre acerca desta ideia:

A construção dos romances desta autora é apenas raramente linear, do ponto de vista cronológico. Um grande número de anacronias perturbam o desenrolar narrativo. Sua função primária é introduzir explicações quanto aos eventos do tempo da narrativa, fixar as temáticas sociais, familiares e pessoais. No jogo de discordâncias temporais, as preferências dos personagens em foco traem suas obsessões, suas fraquezas e a qualidade de suas memórias. (Voicu, 2016, p.122-123, tradução nossa)⁴⁵

De forma complementar, a perspectiva extraída das estratégias comentadas por Umberto Eco, mais voltada à prática tradutória em si, nos serviu como ferramenta para o exame de um nível diferente do texto. Neste nível, mais específico e menos geral (e, sob nossa perspectiva, de importância mais pontual dentro do desenvolvimento do caráter da obra) evidenciou poucas alterações, que dizem respeito sobretudo ao nível do vocabulário e da regência verbal. A análise que conduzimos acerca de tais diferenças deu relevo às negociações operadas pelo tradutor quanto ao uso, sobretudo, de vocábulos e expressões que teriam um efeito estrangeirizante no leitor. A observação deste fator revela um contraste sutil entre o texto original e a tradução, no entanto, este contraste é demasiado pontual para que desfigure o mundo ficcional existente dentro da obra. Podemos pensar que a adesão completa aos termos literais do texto original nos ofereceria uma

⁴⁵ La construction des romans chez l’auteur n’est que très rarement linéaire du point de vue chronologique. Un grand nombre d’anachronies jalonnent le déroulement narratif. Leur fonction primaire est d’introduire des explications quant aux événements du temps du récit, de fixer les thématiques sociales, familiales et personnelles. Dans le choix des discordances temporelles, les préférences des focalisateurs trahissent leurs obsessions, leurs faiblesses et la qualité de leur mémoire. (Voicu, 2016, p.122-123).

composição tanto mais fiel à literalidade do romance, contudo, também é forçoso não perceber o quanto existe de alinhamentos em profusão, no livro *Três mulheres fortes* ao passo que os desalinhamentos se manifestam a um nível micro, e ainda assim, não deixam de contribuir para a experiência geral do romance, sem investir por desvios notáveis. A essência do romance prevalece, em sua estranheza e originalidade a despeito das perdas e ganhos observados nos trechos que destacamos.

Ao longo de nossa leitura e comentários acerca da tradução do romance *Três mulheres fortes* pudemos perceber de que forma o texto traduzido incorpora as características da obra original, e o fizemos sob dois vieses principais. Sob a perspectiva da teoria bermaniana, podemos destacar aspectos macro do texto, como sua poética, os aspectos mais abrangentes da prosa de Marie Ndiaye. Esta prosa, que tanto em outros romances como neste, oferece ao leitor histórias que tratam de personagens e mundos peculiares em suas características e funcionamentos. As questões contextuais mais prevalentes dentro da obra da autora como, pertencimento, identidade, alienação, estranheza, migração, racismo, são identificadas em suas nuances mais instigantes no romance traduzido. A escritura complexa e arrojada, de Marie Ndiaye pode ser observada nos longos parágrafos, alguns dos quais às vezes se estendem por uma ou mais páginas, estão presentes no texto traduzido, conformando a experiência do leitor brasileiro às particularidades do texto ndiayeano. Da mesma forma, notamos todo o jogo semiótico por trás de figuras cruciais da trama. Os eventos bizarros e desconcertantes das vidas de Norah, Rudy e Khady-Demba têm o mesmo escopo e dimensão que na obra original. Os jogos de sentido, embora eventualmente negociados, contando algumas perdas e ganhos em relação à obra original, não operam nenhum desvio significativo no romance traduzido. Seu uso é prático e direto e a trama jamais perde seu teor poético, ou sua carga conotativa essencial. A fidelidade do texto traduzido para com o original opera-se, desta forma, principalmente enquanto um plano de coesão. É possível perceber o quanto há de comum nos três capítulos, embora estes contem histórias diferentes, de personagens diferentes. No entanto, a tessitura da intriga é vertida como se esperaria. A fundação do tempo ficcional das personagens de *Três mulheres fortes* transparece em sua estranheza profunda, revelando também a própria autora. A riqueza dos romances de Marie Ndiaye, uma riqueza coesa, em seus temas, em suas recorrências, introduz o universo do imaginário desta autora francesa, recompondo um mundo de deslocamentos, de famílias disfuncionais, de pais tirânicos e mães desorientadas. Os símbolos, componentes sutis da trama, recebem um tratamento respeitoso, no texto traduzido, sem exageros ou

modificações que tendam ao etnocentrismo. A observação destes aspectos na tradução de *Três mulheres fortes* nos permite perceber, depois deste exame bifocal, o quanto uma única teoria tradutória, ou uma abordagem singular, por vezes não são suficientes para tratar de todo o tratamento que se dá à tradução de um romance tão denso. Por fim, pudemos compreender mais a fundo o quanto a tradução de um romance é um processo complexo, permeada de fatores internos e externos que exigem uma perspectiva ampla e estratégias flexíveis durante sua execução. Assim, as teorias que aqui escolhemos – que propõem discursos diferentes acerca da tradução – não se excluem, ao contrário, complementam-se, põe em relevo características distintas do mesmo texto e assim enfatizam o quanto a pluralidade de perspectivas contribui para a riqueza interpretativa, assim como tradutória, de um romance rico e complexo como *Três mulheres fortes*.

Referências Bibliográficas

ASIBONG, Andrew. **Marie Ndiaye, Blankness and recognition**. Londres: Liverpool University Press, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução de Suzana K. Lages. NUT, 2010.

BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres; Maria Furlan; Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão SC: Copiart, 2013.

BERMAN, A.; ASEFF, M. G.. **A tradução e seus discursos**. Rio de Janeiro: Revista Alea - Estudos Neolatinos (Qualis B1), 2009. (Tradução/Artigo).

BRICCO, Elisa. **Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre, textes réunis par Andrew Asibong et Shirley Jordan**. Studi Francesi [En ligne], 164 (LV | II) | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2015, consultado no dia 25 de outubro de 2021. [URL: http://journals.openedition.org/studifrancesi/5779](http://journals.openedition.org/studifrancesi/5779); DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5779>

GAENSBAUER, D. B. Migration and Metamorphosis in Marie Ndiaye's *Trois Femmes Puissantes*, **Studies in 20th & 21st Century Literature**, [SI], Vol. 38: n° 5, Article 5. 2014. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1004>

IMOROU, Abdoulaye. Humaines et épanouies. *Trois femmes puissantes et les figures littéraires des africaines*. **French Studies in Southern Africa No 43**. p.40-62, 2013.

MARCOTTE, Anne. **L'abandon familial dans le roman français contemporain : une étude comparative de Rosie Carpe et de Trois Femmes Puissantes de Marie Ndiaye**,

Les particules élémentaires et de La Possibilité d'une Île de Michel Houellebecq. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes e Estudos Franceses), University of Sherbrooke, Sheerbroke, 2019.

NEAMTU-VOICU, Andreea-Madalina. **L'impuissance de la puissance : entre l'obstacle et l'opportunité (Trois femmes puissantes et Ladivine de Marie NDiaye).** Tese (Doutorado em Literatura Francesa). Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, Clermont-Ferrand, 2016.

NEVES, Paulo. Entrevista com o tradutor brasileiro Paulo Neves. Entrevistadores: Émilie Audigier e André Viégas. Março, 2023. [A entrevista encontra-se na íntegra no Anexo II desta dissertação].

NDIAYE, Marie. **A diaba e sua filha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Coração apertado.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **En famille.** Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. **La sorcière.** Paris : Les Éditions de Minuit, 1996.

_____. **Mon cœur à l'étroit.** Paris : Folio, 2008.

_____. **Quant au riche avenir.** Paris : Éditions de Minuit, 1985.

_____. **Rosie Carpe.** Paris : Les Éditions de Minuit, 1996.

_____. **Rosie Carpe**. Tradução de Juçara Valentino. Mimeo.

_____. **Trois femmes puissantes**, Paris : Gallimard, 2009.

_____. **Três mulheres fortes**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Cosac Naify, 2013.

QUAGLIA, E. Marie NDiaye : de l'écriture migrante à une écriture de la migration. **Publifarum**, n. 20, 13 giu. 2020.

RABATÉ, Dominique. **Marie NDiaye**. Paris : Éditions Textuels, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2007.

_____. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SNAUWAERT, Maïté. Sous la peau : les mutations subjectives des personnages de Marie Ndiaye. **Revue Analyses**. Alberta, vol. 11, n°1, p.14-48, 2016.

TOIVANEN, Anne-Leva. Not at Home in the World: Abject Mobilities in Marie NDiaye's *Trois femmes puissantes* and NoViolet Bulawayo's *We Need New Names*. **Postcolonial Text**. Vol 10, n° 1, 2015.

_____. **Traduction de la littérature française au Brésil : état de la question.**
Meta, 48 (4), 498–508. <https://doi.org/10.7202/008722ar>

ZIMMERMAN, Margarete. Le jeu des intertextualités dans trois femmes puissantes. **Une femme puissante : L'œuvre de Marie Ndiaye.** v.43, p.285-304, Brill, 2013.

ANEXO I – Trechos do romance traduzido e original destacados na pesquisa.

1º (Nota de rodapé 11)

Tradução	Original
<p>No máximo podia afirmar que ele usava naquele dia, decerto agora usava sempre, achava, uma camisa amarrotada e com manchas de suor, e que sua calça estava esverdeada e lustrosa nos joelhos, onde formava bolsas de aspecto desagradável, talvez porque, ave muito pesada, toda vez que entrasse em contato com o chão ele caísse, ou então porque, pensava Norah com uma piedade um pouco cansada, tivesse afinal se tornado, também ele, um velho maltratado, indiferente ou cego ao asseio, mesmo conservando os hábitos de uma elegância convencional, vestindo-se, como sempre fizera, de branco e de creme e nunca se mostrando, mesmo no umbral daquela casa inacabada, sem primeiro ajeitar o nó da gravata, mesmo ao sair de alguma sala empoleirada, mesmo tendo levantado voo de algum flamboaiã exausto de tanto florir. (Ndiaye, 2013, p.209)</p>	<p>Tout au plus pouvait-elle affirmer qu’il portait ce jour-là, qu’il portait sans doute toujours maintenant, songeait-elle, une chemise froissée et tachée d’auréoles de sueur et que son pantalon était verdi et lustré aux genoux où il pochait vilainement, soit que, trop pesant volatile, il tombât chaque fois qu’il prenait contact avec le sol, soit, songeait Norah avec une pitié un peu lasse, qu’il fût lui aussi, après tout, devenu un vieil homme négligé, indifférent ou aveugle à la malpropreté bien que gardant les habitudes d’une conventionnelle élégance, s’habillant comme il l’avait toujours fait de blanc et de beurre frais et jamais n’apparaissant fût-ce au seuil de sa maison inachevée sans avoir remonté son nœud de cravate, de quelque salon poussiéreux qu’il pût être sorti, de quelque flamboyant exténué de fleurir qu’il pût s’être envolé. (Ndiaye, 2009, p.5)</p>

2º (Nota de rodapé 13)

Tradução	Original
<p>Sentia agora que ele sempre lhe guardaria rancor por ter conhecimento daquele mistério, ela, que ele nunca designara para conhecê-lo. Seria por isso que ele procurara confundi-la com a história da foto tirada no Grand Yoff? Ela nem sequer se lembrava de ter estado naquele bairro. O único detalhe perturbador, ela reconhecia, era a irmã usar um vestido tão parecido com o seu, aquele vestido verde-jade com florzinhas amarelas que a mãe confeccionara para ela com um corte de tecido que Norah comprara nas lojas Bouchara. (Ndiaye, p.75, 2013).</p>	<p>Elle sentait maintenant qu’il lui en voudrait toujours d’avoir part à ce mystère, elle qu’il n’avait nullement choisie pour l’apprendre. Était-ce la raison pour laquelle il avait cherché à l’embrouiller avec cette histoire de photo prise à Grand-Yoff ? Elle ne se rappelait même pas être jamais allée dans ce quartier. Le seul détail perturbant, elle le reconnaissait volontiers, était que sa sœur eût porté une robe si semblable à la sienne car, cette robe vert tilleul aux petites fleurs jaunes, la mère de Norah la lui avait confectionnée avec un coupon de tissu que Norah avait trouvé chez Bouchara. (Ndiaye, p.62, 2009)</p>

3º (Nota de rodapé 15)

Tradução	Original
<p>Por que ela se recusava a olhar para a casa com alguma atenção? Confusa consigo mesma, deu uma espiada nas paredes de um rosa desbotado, na calçada estreita que passava defronte, nas modestas casas vizinhas diante das quais crianças brincavam. Já que vira a foto, não tinha como impedir sua memória de reconhecer o lugar, pensou. Mas a lembrança não vinha de mais longe? Não havia, atrás daquelas paredes rosa, duas saletas com piso de ladrilho azul-escuro e, nos</p>	<p>Pourquoi se refusait-elle à regarder attentivement la maison ? Confuse vis-à-vis d’elle-même, elle jeta un coup d’oeil aux murs d’un rose passé, à la galerie étroite qui courait devant, aux modestes maisons voisines devant lesquelles jouaient des enfants. Puisqu’elle avait vu la photo, elle ne pouvait plus empêcher, songeait-elle, son esprit de reconnaître les lieux. Mais le souvenir ne venait-il pas de plus loin ?</p>

fundos, uma minúscula cozinha impregnada de cheiro de curry? (Ndiaye, 2013, p. 79)	N’y avait-il pas, derrière ces murs roses, deux petites pièces carrelées de bleu foncé et, sur l’arrière, une minuscule cuisine imprégnée de l’odeur du curry ? (Ndiaye, 2009, p.65)
--	--

4º (Nota de rodapé 16)

Tradução	Original
<p>Agora, eles estavam inclinados a acreditar nele e a duvidar dela.</p> <p>E não tinham razão?</p> <p>E o que se contestava ali não eram todos os seus princípios de educação, em seu rigor, em sua clareza, em sua severidade?</p> <p>Porque se eles chegassem à conclusão de que ela mentira, dissimulara ou curiosamente esquecera, ela se veria tanto mais culpada de ter exigido e pregado, na vida que levavam juntos, tanta virtude. Mas não tinham razão? (Ndiaye, 2013, 80)</p>	<p>Ils étaient maintenant enclins à le croire et à douter d’elle.</p> <p>N’avaient-ils pas raison ?</p> <p>Et n’était-ce pas tous ses principes d’éducation qui étaient contestés, dans leur rigueur, leur éclat, leur âpreté ?</p> <p>Car s’ils devaient penser qu’elle avait menti ou dissimulé ou bizarrement oublié, elle apparaîtrait d’autant plus coupable d’avoir exigé et prôné, dans la vie qu’ils menaient ensemble, une telle rectitude.</p> <p>Mais n’avaient-ils pas raison ? (Ndiaye, 2009, p.67)</p>

5º (Nota de rodapé 19)

Tradução	Original
<p>Tirou dali uma pequena foto quadrada que virou na direção de Norah.</p> <p>Como todas as fotos tiradas pelo pai, a imagem, intencionalmente ou não, estava um pouco desfocada.</p> <p>Ele dá um jeito para que tudo seja impreciso para poder afirmar o que quiser. (Ndiaye, p. 73, 2013)</p>	<p>Il en sortit une petite photo carrée qu’il tourna vers Norah.</p> <p>Comme toutes les photos que prenait son père, l’image, intentionnellement ou non, en était un peu brouillée.</p> <p>Il s’arrange pour que tout soit flou et pouvoir ainsi affirmer n’importe quoi. (Ndiaye, p.60, 2009).</p>

6º (Nota de rodapé 20)

Tradução	Original
<p>E às vezes levantava os olhos do dossiê e contemplava com prazer o pequeno quarto branco e despojado e aceitava a ideia de que talvez, dez anos antes, tivesse dormido naquele mesmo quarto, pois ficara mais fácil para ela admitir francamente essa possibilidade do que rejeitá-la com temor e cólera, de modo que se deixava invadir sem ansiedade pela impressão de <i>déjà-vu</i> que também podia se originar do fato de ter experimentado em sonho o que vivia agora. (Ndiaye, 2013, p.82-83)</p>	<p>Et elle levait parfois les yeux du dossier et considérait avec plaisir la petite pièce blanche et nue et elle acceptait l’idée qu’elle avait peut-être, dix ans auparavant, dormi dans cette même chambre, car il était maintenant plus simple pour elle d’admettre, le coeur ouvert, une telle éventualité, que de la rejeter avec effroi et colère, de sorte qu’elle laissait sans crainte l’envahir une impression de déjà-vu qui pouvait aussi bien provenir de ce qu’elle avait traversé en rêve ce qu’elle vivait à présent. (Ndiaye, 2009, p.68)</p>

7º (Nota de rodapé 21)

Tradução	Original
<p>Ele percebia perto de si uma outra respiração que não a dele, uma outra presença nos ramos. [...] O fato não o irritava, pois na obscura quietude do flamboaiã seu coração batia entorpecido e seu espírito se mostrava indolente. Mas o fato não o irritava: sua filha Norah estava ali perto dele, empoleirada entre os ramos agora sem flores, no cheiro ácido das pequenas folhas, estava ali, na</p>	<p>Il percevait près de lui un autre souffle que le sien, une autre présence dans les branches. [...] Il n’en éprouvait pas d’irritation car dans l’obscur quietude du flamboyant son coeur battait alanguie et son esprit était indolent. Mais il n’en éprouvait pas d’irritation : sa fille Norah était là, près de lui, perchée parmi les branches défleuries dans l’odeur sure des petites feuilles, elle était là sombre dans</p>

sombra, com seu vestido verde-jade, a uma distância prudente da fosforescência do pai, e por que teria vindo aninhar-se no flamboaiã senão para estabelecer a paz definitiva? [...] (Ndiaye, 2013, p.87)	sa robe vert tilleul, à distance prudente de la phosphorescence de son père, et pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive ? (Ndiaye, 2009, p.73)
--	---

8° (Nota de rodapé 22)

Tradução	Original
Com um desespero de criança, desejou então arrancar-se desse sonho interminável, desse sonho monótono e frio no qual Fanta o abandonaria porque ele, sem que conseguisse lembrar, teria de algum modo lhe dado essa ordem, quando nada de mais horrível podia acontecer a ele – ele, que sabia, não sabia?, que ela já havia feito, já havia tentado fazer isso, não é verdade, Rudy Descas? (Ndiaye, 2013, p.105)	Avec un désespoir d'enfant il souhaite alors s'arracher à ce rêve interminable, ce rêve monotone et froid dans lequel Fanta allait le quitter parce qu'il le lui aurait, sans pouvoir se le rappeler, en quelque sorte ordonné, et alors que rien de plus horrible ne pouvait lui tomber dessus — il le savait, n'est-ce pas, car elle l'avait déjà fait, elle avait déjà tenté de le faire, pas vrai, Rudy Descas ? (Ndiaye, p.85, 2009)

9° (Nota de rodapé 23)

Tradução	Original
Quase teve vontade de defender Fanta de si mesmo e de seus maus pensamentos. Mas, o que podia fazer, se a amava? Que outra coisa posso fazer, meu Deus, meu pai do céu, bom e pequeno deus de minha mãe? (Ndiaye, p.123, 2013)	Il lui prenait presque l'envie alors de défendre Fanta contre lui-même et ses méchants calculs. Oh, que pouvait-il faire puisqu'il l'aimait ? Que puis-je faire d'autre, mon Dieu, brave petit père, bon et brave petit dieu de maman ? (Ndiaye, p.100, 2009)

10° (Nota de rodapé 24)

Tradução	Original
Onde estava a honestidade no que ele pedia? Deus de minha mãe, pai misericordioso, eu vos suplico... Onde estava essa honestidade, [...] – onde estava a verdade da sua alma, quando ele sabia que não era com a mãe que se preocupava ao declarar que confiaria a ela Djibril naquela noite, que não era de jeito nenhum no prazer ou na felicidade da mãe que pensava, mas unicamente na sua própria paz de espírito, impedindo assim que Fanta... (Ndiaye, 2013, p. 119)	Où était-elle, l'honnêteté, dans ce qu'il demandait ? Bon petit dieu de maman, père compatissant, je vous en supplie... Où était-elle, son honnêteté [...] – où était-elle, la vérité de son âme, dès lors qu'il savait que ce n'était pas de maman qu'il se souciait en déclarant qu'il lui confierait Djibril pour la nuit, que ce n'était nullement du plaisir ou du bonheur de maman qu'il prenait soin mais uniquement de sa propre tranquillité d'esprit, en empêchant ainsi Fanta... (Ndiaye, 2009, p.97)

11° (Nota de rodapé 25)

Tradução	Original
O que ela na verdade desejava, sussurrava-lhe uma vozinha zombeteira, é não mais ouvir o som da sua voz até o fim do dia, e de resto ela compreende que você se sintia culpado e busque de uma forma ou outra emendar-se, quando você queria precisamente acabar com essa mania de jogar nas suas costas a inteira responsabilidade dos desentendimentos de vocês pois na certa ela não vai estimar mais você por isso e talvez até o despreze um pouco por usar de subterfúgios depois de ter sido violento, por buscar perdão e consolo	Bien plutôt, lui susurrait une petite voix ricaneuse, elle souhaite ne plus entendre le son de ta voix jusqu'à ce soir, et elle comprend du reste que tu te sens coupable et cherches d'une façon ou d'une autre à t'amender alors que tu voulais précisément en finir avec cette manie de prendre sur ton pauvre dos l'entière responsabilité de toutes vos altercations, puisqu'elle ne t'en estime sans doute pas davantage pour cela et peut-être même te méprise un peu de flancher après avoir été redoutable, de chercher pardon et consolation

junto dela depois de ofendê-la dizendo, dá pra imaginar?, que voltasse para o lugar de onde tinha saído, dá pra imaginar? (Ndiaye, 2013, p.127)	auprès d'elle que tu as offensée en lui disant, est-ce imaginable, de repartir d'où elle venait, est-ce vraiment imaginable. (Ndiaye, 2009, p.104)
---	--

12° (Nota de rodapé 28)

Tradução	Original
Mas rechaçara sua impressão para bem longe a fim de não sem envolver mais com ela, assim como, pensou, pusera de fora de alcance até hoje a verdade sobre o rapaz da Dara Salam, sobre toda a história de Dara Salam. (Ndiaye, 2013, p.180)	Mais, cette impression, il s'était contenté de la renfoncer bien loin pour ne plus en être embarrassé, de même, pensa-t-il, qu'il avait repoussé hors d'atteinte, jusqu'aujourd'hui, la vérité sur le garçon de Dara Salam, sur toute l'histoire de Dara Salam. (Ndiaye, 2009, p.153)

13° (Nota de rodapé 29)

Tradução	Original
Pareceu, porém, à luz das confissões que aceitava fazer a si mesmo, que começava a emergir do sonho antigo, do velho e insuportável sonho no qual, não importava o que pudesse dizer, não importava o que pudesse fazer... (Ndiaye, 2013, p.182)	Il lui semblait pourtant, à la lumière des aveux qu'il acceptait de se faire à lui même, qu'il commençait à émerger du rêve ancien, du vieux et insupportable rêve dans lequel, quoi qu'il pût dire, quoi qu'il pût faire... (Ndiaye, 2009, p.154)

14° (Nota de rodapé 30)

Tradução	Original
Mas Rudy vira realmente o corpo alto e magro do sócio do pai se estatelar na poeira, ou imaginara e sonhara o salta para trás, quase cômico, que Salif parecera executar sob o impacto do golpe. De repente era insuportável não saber isso. [...] Como faria para saber? (Marie Ndiaye, 2013, p.195-196)	Mais Rudy avait-il vraiment vu le grand corps mince de l'associé de son père s'écrouler dans la poussière ou avait-il imaginé et rêvé le saut en arrière, presque comique, que Salif avait semblé exécuter sous l'impact du coup ? Il lui était soudain insupportable de ne pas le savoir. [...] Comment ferait-il pour le savoir ? (Ndiaye, 2009, p. 167-168)

15° (Nota de rodapé 32)

Tradução	Original
[...] Fiz o que pude, tentei saber qual era o anjo dele, mas contra sua vontade, contra seu espírito maligno, sua incredulidade, que resultado eu podia obter? [...] -Ele se convenceu sozinho de que estava perdido – continuou no seu tom acerbo, queixoso, monótono –, de que a instrução ou aparência de instrução do caso só serviria para provar sua culpa, embora já fosse possível mostrar que aquele sujeito, o Salif, tinha realmente trapaceado, foi o que logo descobri ao verificar a contabilidade.[...] Nunca entendi como seu pai pôde dar tanta confiança ao sujeito, lá é preciso desconfiar de todo mundo, as pessoas só pensam em afanar os outros pelas costas. Amizade é uma coisa que não existe lá. Eles podem acreditar em Deus, mas não	Je faisais ce que je pouvais, j'ai essayé de connaître son ange pour lui mais, contre sa volonté, contre son mauvais esprit, son incrédulité, quel résultat est-ce que j'aurais pu obtenir ? [...] Il s'était persuadé tout seul qu'il était fichu, reprit-elle de son ton acerbe, plaintif et monocorde, que l'instruction ou ce qui en tiendrait lieu ne serait faite qu'à charge, alors qu'on aurait déjà pu montrer que ce type, Salif, l'avait bien escroqué, je l'ai compris très vite en mettant de l'ordre dans les affaires [...] Moi, je n'ai jamais compris comment il avait pu accorder une telle confiance à ce type, il faut se méfier de tout le monde là-bas, les gens ne pensent qu'à te tondre la laine sur le dos. L'amitié, ça n'existe pas là-bas. Ils peuvent croire en Dieu mais

acreditam nos anjos, desprezam, dão risadas deles. Quando você voltou para tentar fazer a vida lá, eu sabia que não daria certo, e você viu que não deu certo mesmo, eu sabia. -Se não deu certo – disse Rudy –, não foi por causa do país, mas do meu pai. (Ndiaye, 2013, p.227)	les anges, ils les méprisent, ils en rigolent. Quand tu es reparti essayer de faire ta vie là-bas, j'étais sûre que ça ne marcherait pas, et tu vois ça n'a pas marché, j'en étais sûre. — Si ça n'a pas marché, dit Rudy, ce n'est pas à cause du pays mais de mon père. (Ndiaye, 2009, p.197)
--	--

16° (Nota de rodapé 33)

Tradução	Original
Ela não me censura por tê-la colocado em perigo, não porque seja boa, embora seja, mas porque a consciência do perigo não a atingiu, ele pensou, e será isso a coragem, enquanto eu sou apenas um audacioso? <i>Pois, quando Deus me pôs à prova não vi um único amigo ao meu lado.</i> (Ndiaye, p.99, 2013)	Elle ne m'en veut pas de l'avoir mise en danger, non parce qu'elle est bonne, bien qu'elle le soit, mais parce que la conscience du danger ne l'a pas atteinte, songeait-il, est-ce cela, être brave, et je ne suis qu'un audacieux ? <i>Car jamais, tant que Dieu m'assailit, je n'en vis un seul à mes côtés.</i> (Ndiaye, p.80-81, 2009)

17° (Nota de rodapé 34)

Tradução	Original
[...] a sra. Menotti não podia imaginar que ele havia sonhado com um cargo de professor na universidade nem que havia se considerado por algum tempo um especialista em literatura da Idade Média e que agora nada mais deixava adivinhar nele essa bela erudição que docemente se esfumava, docemente sepultada sob a cinza das dificuldades que não cessavam de aumentar. <i>Os que se casam se assemelham ao peixe nadando em liberdade em uma grande água...</i> (Ndiaye, p.152, 2013)	[...] et Menotti ne pouvait imaginer qu'il avait prétendu à un poste de professeur d'université ni qu'il s'était considéré à un moment comme un expert de la littérature du Moyen Âge car rien ne se laissait plus deviner en lui maintenant de cette belle érudition qu'il avait eue, qui doucement s'estompait, doucement ensevelie sous la cendre des tracas n'en finissant pas de se consumer. <i>Ceux qui sont en mariage ressemblent au poisson étant en grande eau en franchise...</i> (Ndiaye, p.127, 2009)

18° (Nota de rodapé 35)

Tradução	Original
Uma moça que poderia ter sido ela, Khady, em sua vida de outrora, saiu à calçada e retirou o painel de madeira que fechava a única janela do seu bar, e, ao ver esse corpo alto e delgado, estreito nos quadris e nos ombros, com a cintura apenas levemente marcada mas tão densa e elástica como o corpo de uma serpente, ela reconheceu um perfil semelhante ao dela e tomou consciência da ação dos músculos que a faziam andar com passo ligeiro [...] (Ndiaye, 2013, p.247)	Une jeune femme qui aurait pu être elle, Khady, dans sa vie d'autrefois, sortait sur le trottoir et retirait le panneau de bois qui fermait l'unique fenêtre de sa buvette, et en voyant ce corps long et fin, aussi étroit aux hanches qu'aux épaules et la taille à peine marquée mais aussi dense et vigoureux dans sa minceur que le corps d'un serpent, elle reconnut une silhouette du même genre que la sienne et elle prit conscience du travail de ses muscles qui la faisaient aller d'un si bon pas [...] (Ndiaye, 2009, p.211)

19º (Nota de rodapé 36)

Tradução	Original
[...] e embora Khady olhasse um ponto distante à frente pela fenda das pálpebras semicerradas, podia adivinhar pela ausência de vibrações, por uma certa qualidade estagnada do ar ao redor, que o homem, pastor ou carcereiro, protetor ou secreto causador de malefícios era o único a agitar-se, percorrendo de um lado para outro, febril, o asfalto arenoso e danificado, dando pequenos saltos involuntários com seus tênis verdes, exatamente, pensou Khady, como saltitavam não longe dali os corvos pretos e brancos, pretos no pescoço com uma larga franja branca, dos quais, ele talvez, talvez, fosse o irmão transformado em homem durante o tempo de conduzir Khady. (Ndiaye, 2013, p.253)	[...] et bien que Khady regardât droit devant elle par la fente de ses paupières mi-closes, elle pouvait deviner à l'absence de vibrations, à certaine qualité stagnante de l'air autour d'elle, que l'homme, berger ou geôlier, protecteur ou secret artisan de maléfices, était seul à s'agiter, arpentant fébrile le bitume sableux et défoncé, et dansotant, rebondissant involontairement dans ses chaussures de sport vertes exactement, songeait Khady, comme sautillaient non loin les corbeaux noir et blanc, noirs au cou largement bordé de blanc, desquels il était peut-être, peut-être, le frère finement changé en homme le temps d'emporter Khady. (Ndiaye, 2009, p.216)

20º (Nota de rodapé 37)

Tradução	Original
No céu de um azul claro e suave Khady via voarem gralhas e gaivotas, consciente de vê-las voar e surpresa, quase amedrontada por essa consciência, pesando, não de forma nítida mas confusa e frouxa, com o pensamento ainda preso nas brumas dos devaneios, pensando: Há muito tempo não venho até aqui – até a beira do mar aonde a avó a enviava, em criança, para comprar peixe dos pescadores recém-desembarcados. (Ndiaye, 2013, p.248)	Dans le ciel d'un bleu clair et doux Khady voyait voler choucas et mouettes, consciente de les voir voler et surprise, presque apeurée de cette conscience, se disant, non pas nettement, encore confusément et mollement, sa pensée encore entravée par les brumes de ses rêveries, se disant : Il y a longtemps que je n'étais pas allée par là — vers le bord de mer où sa grand-mère l'envoyait, enfant, acheter du poisson aux pêcheurs tout juste débarqués. (Ndiaye, 2009, p.212)

21º (Nota de rodapé 38)

Tradução	Original
Deixava que a litania de palavras indiscerníveis proferidas num voz sem timbre pela mulher de rosto brutal, aborrecido, flutuasse acima dela, sem fazer a menor ideia da ordem de coisas a que essas palavras se referiam, sabendo que se tratava de uma língua, o francês, que ela era capaz de reconhecer nessa fluência apressada, colérica, enquanto uma parte do seu espírito continuava sempre vigilante, voltada para o grupo das outras crianças do qual a todo momento podia partir um ataque sorrateiro, pontapé ou bofetada, quando a professora se virasse para o quadro-negro. (Ndiaye, 2013, p.252) (Ndiaye, 2009, p.215)	La litanie de mots indiscernables proférés d'une voix sans timbre par la femme au visage brutal, ennuyé, elle la laissait flotter au-dessus d'elle, n'ayant aucune idée de l'ordre de choses auquel ces mots se rattachaient, sachant bien qu'il s'agissait d'une langue, le français, qu'elle était en mesure de parler un peu et d'entendre mais incapable de la reconnaître dans ce débit pressé, coléreux, gardant toujours par ailleurs une partie de son esprit aux aguets, tournée vers le groupe des autres enfants d'où pouvait à tout instant provenir une attaque sournoise, coup de pied ou claque quand l'institutrice se tournait vers le tableau. (Ndiaye, 2009, p.215)

22° (Nota de rodapé 39)

Tradução	Original
<p>Como interpretar os indícios da má-sorte? Lembrou-se de maneira bastante indistinta de uma história de serpente contada pela avó, sobre um animal violento e invisível que tentara várias vezes pegar a avó de Khady e que um vizinho conseguira matar embora ninguém chegasse a vê-la, mas não se lembrava de nada relacionado a corvos e isso a apavorava. (Ndiaye, 2013, p.255)</p>	<p>Comment interpréter les indices de malchance ? Elle se rappela très indistinctement une histoire de serpent racontée par sa grandmère, une bête violente et invisible qui avait tenté plusieurs fois d'enlever la grand-mère de Khady et qu'un voisin avait réussi à tuer bien qu'on ne pût la voir, mais elle ne se souvenait de rien concernant les corbeaux et c'était ce qui l'effrayait. (Ndiaye, 2009, p.217).</p>

23° (Nota de rodapé 40)

Tradução	Original
<p>[...] Khady podia perceber entre a cabeça do motorista e a do passageiro da frente, através do para-brisa rachado, e essa estrada era toda margeada de casas feitas de blocos de cimento e cobertas com telhas metálicas, diante das quais ciscavam galinhas brancas e brincavam crianças alertas, casa e crianças como as que Khady havia sonhado ter com o marido de rosto doce, telha metálica brilhante, blocos de cimento bem encaixados, pátio limpo e crianças de olhos vivos, pele saudável, que seriam seus filhos e se divertiriam sem medo junto à estrada, embora tivesse a impressão de que o capô da van, veloz e largo, fosse devorá-las assim como engolia a estrada com sulcos deixados pelas rodas, e algo dentro dela quisesse gritar para avisar do perigo e suplicar ao motorista que não devorasse seus filhos que tinham todos o rosto doce do marido, mas no instante em que as palavras iam sair da sua boca ela as reteve, horrivelmente envergonhada e desconcertada, pois tomou consciência de que seus filhos não eram senão corvos de plumagem hirsuta que ciscavam diante das casas e às vezes voavam, rabugentos [...] (Ndiaye, 2013, p.256)</p>	<p>[...] Khady pouvait apercevoir entre la tête du chauffeur et celle du passager de l'avant, à travers le pare-brise fêlé, le déroulement rapide, berçant malgré les secousses, et cette route était bordée de maisons de parpaings au toit de tôle devant lesquelles becquetaient de petites poules blanches et jouaient des enfants alertes, maison et enfants tels que Khady avait autrefois rêvé d'en avoir avec son mari au visage doux, tôle brillante, blocs de ciment bien montés, cour propre et nette et enfants aux yeux vifs, à la peau saine, qui seraient les siens et s'ébattaient sans peur au ras de la route bien qu'il semblât à Khady que le capot de la voiture allait les avaler comme il engloutissait la route creusée d'ornières, rapide et large, et quelque chose en elle voulait crier pour avertir du danger et supplier le chauffeur de ne pas dévorer ses enfants qui avaient tous le doux visage de son mari mais à l'instant où les mots allaient sortir de sa bouche elle les retenait, horriblement honteuse et déconcertée car elle prenait conscience que ses enfants n'étaient que des corbeaux au plumage hirsute qui picoriaient devant les maisons et parfois hargneusement s'envolaient [...] (Ndiaye, 2009, p.218)</p>

ANEXO II – Entrevista com Paulo Neves.

Entrevista com o tradutor brasileiro Paulo Neves

Emilie Audigier⁴⁶ e André Viegas Serrão⁴⁷

(Universidade Federal do Maranhão)

Responsável pela tradução de três (*Coração Apertado*, *Três mulheres fortes* e *A diaba e sua filha*) dos quatro romances de Marie Ndiaye publicados no Brasil, Paulo Neves é tradutor, jornalista e escritor nascido em Porto Alegre (RS), na década de 50. Trabalhando inicialmente como jornalista em São Paulo, depois de ter deixado sua cidade natal na década de 60 para ingressar no curso de Filosofia da USP. Neves não chega a concluir o curso, mas permanece na cidade trabalhando como jornalista, escrevendo ensaios para publicações como a UPI e o *Jornal do Bairro*. Na década de 80, Paulo retorna a Porto Alegre com sua família e, reestabelecendo sua vida profissional como jornalista *freelancer*, passa a oferecer seus serviços como tradutor. A primeira proposta de trabalho viera da editora L&PM, seguida de outras editoras, como a Companhia das Letras e Martins Fontes. Paulo Neves ingressa neste mercado em um momento favorável à publicação de traduções das áreas que lhe interessavam, a literatura, as ciências humanas e a filosofia. Ao dar-se conta da demanda crescente de traduções do francês, decide especializar-se neste idioma. Estabelecendo-se na profissão de tradutor, Neves passa a trabalhar principalmente em obras de ficção e ensaios sobre assuntos variados. Entre os autores francófonos traduzidos por Paulo Neves estão grandes nomes da literatura e da filosofia como Mallarmé, Sartre, Rousseau, Balzac e a própria Marie Ndiaye.

Segundo Paulo Neves, a tradução de obras de ficção exige uma sensibilidade quanto ao modo de dizer, ao estilo de quem se traduz, e que não basta que apenas se compreenda o que está sendo dito, entendimento que contempla o romance sobre cuja tradução o inquirimos.

A obra que mais nos interessa aqui é o livro *Três mulheres fortes*, traduzido por Paulo Neves em 2010 e publicado pela editora Cosac Naify em 2013, única edição lançada no Brasil até então. O romance, sucesso de vendas na França no ano de seu

⁴⁶ Professora no Curso de Letras francês-português na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), colaboradora na Pós-Graduação em Letras da UFMA e pesquisadora docente permanente na Pós-Graduação em Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC).

⁴⁷ André Serrão Viegas é mestrando na Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, PGLetras da UFMA.

lançamento, 2009, proporciona à autora o prêmio literário de maior prestígio do país, o prêmio Goncourt e amplia os horizontes de publicação, sendo provavelmente um fator determinante para sua publicação aqui no Brasil alguns anos depois.

O entrevistamos no intuito de compreender um pouco mais sobre a história de Paulo enquanto tradutor, escritor e poeta, mas também sobre as peculiaridades e os desafios advindos da tarefa de traduzir esta escritora contemporânea, cujas obras têm um caráter marcante e peculiar, além de uma prosa original e complexa, carregada de sentidos e de artifícios linguísticos que resultam em uma leitura inquietante, reveladora de um senso estético particular, mas também da experiência de um mundo insólito, por vezes sufocante, onde suas protagonistas enfrentam dilemas essenciais à compreensão de suas identidades e potenciais.

Emilie Audigier: Você poderia nos contar sua carreira de tradutor? Como iniciou essa atividade? Como ela se vincula com sua atividade de jornalista e escritor?

Paulo Neves: Serei sucinto, porque é uma história longa. Aos 20 anos, em 1967, deixei Porto Alegre para cursar filosofia na USP. Não completei o curso. Em 1970 passei a trabalhar na agência de notícias UPI e nos anos seguintes (estabelecido em São Paulo, onde casei com uma paulista e onde nasceram meus dois primeiros filhos) tive vários outros empregos na área de jornalismo. Contudo eles se tornaram difíceis no começo dos anos 80 quando voltei a morar em Porto Alegre com a minha jovem família, por falta do diploma de jornalista que passara a ser exigido. Procurei então editoras para me oferecer como tradutor, já que eu tinha conhecimentos razoáveis do francês e do inglês. Minhas primeiras traduções, a partir de 1986, foram bem aceitas e coincidiram com um momento de expansão do mercado editorial em áreas que me interessavam – literatura, filosofia, ciências humanas e artes. Aos poucos fui me firmando como tradutor autônomo para editoras como a Companhia das Letras (então recém-criada) e a Martins Fontes, entre outras, e fazendo desse trabalho meu sustento. Portanto, foram as circunstâncias que me levaram a ser tradutor. Mas sob muitos aspectos encontrei nessa atividade uma realização e ela se tornou um aprendizado decisivo para uma escrita pessoal que eu já praticava, de forma ainda irregular. Foi graças a ela que amadureci como escritor, até publicar em 2006 *viagem, espera* (pela Companhia das Letras) e, em 2020, *rio linguagem* (Editora 7letras).

É assim que a tradução se vincula com a minha atividade anterior de jornalista e a atual, embora pequena e marginal, de escritor.

André Viegas: Você traduz de várias línguas, principalmente do inglês e do francês. Escolheu os livros que iria traduzir ou eles foram encomendados pelas editoras?

Paulo Neves: Na verdade, fiz traduções do inglês apenas no início. Depois, percebendo as exigências da tradução e considerando que as ofertas em francês eram abundantes naquele momento, vi que seria mais proveitoso eu me concentrar apenas nessa língua. Quanto à escolha do que traduzir, isso nunca aconteceu. Eu podia apenas rejeitar o que me ofereciam, ou porque o livro não me interessava ou porque a complexidade da tradução exigiria um tempo de trabalho muito maior do que a remuneração proposta (equação fundamental para quem não tem contrato permanente com editoras e sobrevive financeiramente do que traduz). Foi assim, por exemplo, que rejeitei traduzir textos em prosa de Mallarmé, um autor que aprecio muito, sabendo que levaria muito tempo para realizar uma boa tradução. Apenas recentemente, quando disponho de mais tempo e de uma pequena aposentadoria, tomei a iniciativa de traduzir por conta própria um livro (*L'île des morts*, de Jean Pichard) e de oferecê-lo a editoras, por enquanto ainda sem êxito.

EA: Você prefere traduzir ficção, ensaio, poesia? Já experimentou traduzir teatro? Quais são as competências e as sensibilidades necessárias para cada um desses gêneros, na sua opinião?

Paulo Neves: Embora eu goste muito de poesia e já tenha feito amadoristicamente várias traduções (não só do francês, também do inglês e do espanhol), é algo que sempre descartei do meu trabalho profissional em função do que eu disse acima (a não ser pequenos trechos citados em alguns livros). A boa tradução de poesia requer um tempo e um envolvimento difíceis de serem contabilizados. No caso de textos teatrais, fiz uma única experiência (duas peças de Ionesco, *A lição* e *As cadeiras*), mas isso se deve apenas à escassez de ofertas. O grosso da minha produção profissional foram obras de ficção e ensaios. Estes últimos, majoritários, abrangem assuntos muito diversos (nas áreas de

filosofia, história, antropologia, psicologia, crítica literária etc.) e exigiram muitas vezes leituras preparatórias, já que o tradutor precisa estar minimamente familiarizado com aquilo que é dito no livro. A complexidade também varia: há ensaios cuja linguagem é relativamente simples e direta, outros em que ela se mostra tão elaborada como numa obra de ficção (é o caso dos ensaios que traduzi de Descartes, Rousseau, Sartre e Lévi-Strauss, por exemplo). No caso da ficção a exigência é ainda maior. Não basta compreender o que o autor está dizendo: é preciso estar atento ao estilo, ao modo de dizer. Senti isso ao traduzir Balzac, Stendhal e autores mais modernos como Georges Perec (*W ou a memória da infância*), Michel Leiris (*A idade viril*) e Marie NDiaye, entre outros. Na ficção o tradutor precisa, mais do que em outros gêneros, estar próximo do autor, sentir uma empatia, praticar uma espécie de mimetismo de tom. A compreensão intelectual e o envolvimento com a forma do texto é que impulsionam a tradução.

EA: Vamos entrar na sua oficina de trabalho de tradutor. Poderia revelar com quais ferramentas trabalha quando traduz: dicionários, pesquisas pela internet, entrevistas com o autor?

Paulo Neves: Isso variou com o tempo e a experiência. No começo eu contava com poucos recursos, poucos dicionários, e as pesquisas para resolver dúvidas tinham que ser feitas em bibliotecas ou com pessoas mais experientes que eu no francês. A partir dos anos 90, o auxílio de novos dicionários, uma maior segurança na leitura do francês (mas não tanto na língua falada, razão pela qual me senti inibido nas raras ocasiões em que conversei com um autor por mim traduzido) e sobretudo a disponibilidade de consultas pela Internet deram uma certa consolidação ao meu trabalho, mesmo reconhecendo suas limitações.

EA: Como você iniciou sua relação com a literatura francófona contemporânea? Considera essa literatura estimulante para um escritor e um tradutor?

Paulo Neves: Eu tive a sorte de ter bons professores de francês no ensino médio, e a escolha de estudar filosofia aprofundou minhas leituras nessa língua. O francês era, em

parte ainda é, uma língua quase indispensável para uma formação geral ampla. A modernidade deve muito à vocação universal e ao senso crítico dos franceses, com seu pendor para questões culturais e de linguagem, como é o caso do estruturalismo. Esse contato não é apenas estimulante, mas necessário para um escritor e tradutor.

AV: *Quando a editora Cosac&Naify – pela qual foram publicados três romances de Marie Ndiaye (Coração Apertado, Três mulheres fortes e A diaba e sua filha, todos traduzidos por você) – escolheu essa autora, você teve alguma influência no momento de decidir pela publicação dela ou dessas obras em particular?*

Paulo Neves: Como eu disse antes, nunca escolhi o que traduzir e também não conhecia a obra de Marie NDiaye quando a Cosac me propôs *Mon coeur à l'étroit* (Coração apertado) em 2009. Mas ao ler o livro senti imediatamente uma grande empatia por essa escritora francesa de origem senegalesa, por sua linguagem clara, concisa, obstinada, suas frases lançadas de um modo abrupto, com aquele ligeiro deslocamento bizarro que caracteriza os sonhos. O clima opressivo da história ilustra sutilmente aspectos da alienação e da exclusão contemporâneas, mas sua força está na busca errática de uma personagem que ainda confia no maravilhoso e se deixa guiar pelo sentimento. NDiaye é uma escritora impregnada de cultura francesa que parece querer se aproximar de suas origens africanas, e o livro é escrito a partir do princípio moderno de suspeição generalizada (suspeição sobretudo através do que se percebe no corpo), mas busca recuperar a antiga crença de que *tudo faz sentido*, crença também indispensável para um tradutor.

AV: *No caso de Trois femmes puissantes (Três mulheres fortes), você encontrou alguma dificuldade específica na poética do romance? Alguma leitura sua de romance em português brasileiro ajudou a encontrar o tom da narrativa?*

Paulo Neves: *Três mulheres fortes*, que traduzi em 2010, é um pouco diferente de *Coração apertado* em alguns aspectos. São três histórias ou capítulos independentes, de caráter mais realista e menos fantástico do que no livro anterior, mas os procedimentos

da autora são os mesmos. O que ela narra é também permeado de elementos estranhos ou às vezes sobrenaturais, colocados ali como um índice da perturbação das personagens, de seus medos e alucinações, de suas relações tensas com os outros, em particular as relações culturais entre povos diferentes. Em cada uma das três histórias é tematizada, indiretamente, a questão das raízes africanas da autora e a consciência do deslocamento cultural que ela percebe, literalmente, na própria pele. Jean-Claude Bernardet observou muito bem, na orelha do livro, que a prosa de Marie “mergulha na viscosidade do nosso cotidiano massudo mas rasgado de faíscas que abrem para o maravilhoso”. Essa força poética, que se manifesta na acentuação de detalhes, em repetições de frases, inserções de trechos de poemas (como as do autor medieval Rutebeuf, no capítulo 2) ou de cantigas populares, impede que o tom da narrativa jamais se desenvolva numa dimensão puramente realista. Não sei dizer se eu já havia encontrado esse tom em algum escritor brasileiro. Talvez em Clarice Lispector, mas com grandes diferenças de estilo.

EA: Você se serviu de traduções anteriores, para o português e para outras línguas, durante o processo de tradução desse romance?

Paulo Neves: Não existiam traduções anteriores em português e não tive acesso a possíveis traduções em outras línguas. Foi um confronto direto com um texto original. Mas a consulta de traduções existentes é um recurso que sempre utilizo quando posso, porque ajuda a ampliar o diálogo com uma obra.

AV: Uma das características marcantes dos romances de Marie Ndiaye, defendida pela própria autora, é a construção de uma narrativa ambígua, onde geralmente não se pode encontrar uma resposta exata para os dilemas vividos pelas personagens. Esta é uma característica bastante presente em Três mulheres fortes. Esse aspecto exerceu alguma influência sobre a maneira como você pensou a tradução desse romance? De que forma?

Paulo Neves: O importante para o tradutor, como eu disse antes, é o envolvimento afetivo com o que é narrado, mesmo que não haja uma resposta para os dilemas vividos pelas personagens. Aliás, a ambiguidade está presente em muitas narrativas contemporâneas.

O que diferencia a escrita de Marie NDiaye é semear nessa ambiguidade elementos do maravilhoso que dão força poética ao que ela escreve. Foi isso, basicamente, que me orientou na tradução do romance.

AV: O romance é dividido em três capítulos e cada um deles apresenta uma escrita distinta, cujas tramas têm um relevo variado. Essa distinção entre os capítulos exigiu uma abordagem tradutória diferente?

Paulo Neves: Acredito que não, já que o tom é fundamentalmente o mesmo (marcado pelos “contrapontos” que ela inseriu no final de cada capítulo). O tradutor apenas se acomoda ao ritmo variável de cada narrativa.

AV: A escrita de Marie Ndiaye é bastante peculiar e causa uma impressão distinta e reconhecível no leitor. Dado que você também traduziu outros romances da autora para o português do Brasil, os outros projetos de alguma forma influenciaram a maneira como abordou a tradução de Três mulheres fortes?

Acho que já respondi a essa pergunta ao falar da impressão que me causou a leitura de *Coração apertado*. Faltou mencionar uma terceira tradução que fiz (mas essa em 2011, posterior à de *Três mulheres fortes*), de um pequeno livro ilustrado que a Cosac&Naify lançou numa coleção infantojuvenil, *A diaba e sua filha*. O notável desse livrinho é que ali estão condensados os traços que caracterizam os romances mais extensos de Marie: concisão, mistério, sentimento. Na minha opinião, é a obra da autora que mais se assemelha a um poema.

AV: Quais elementos da escrita de Marie Ndiaye exigiram uma atenção mais apurada, ou um cuidado maior durante o processo de tradução? Por quê?

Paulo Neves: Manter-me próximo do texto original, do ritmo das frases, respeitar seu modo de narrar direto que acentua certos detalhes deslocando-lhes o sentido, e buscar sempre as palavras mais simples e expressivas em português. Foi o que mais exigiu minha atenção no momento de traduzir.

AV: Houve algum direcionamento, por sua parte, ou por pedido da editora, que direcionasse ou aproximasse sua abordagem tradutória do leitor? Houve, eventualmente, algum direcionamento contrário, ou seja, que exigisse uma aproximação da autora, ou seja, do texto fonte?

Paulo Neves: A editora não me fez qualquer pedido de direcionamento, nem antes nem depois da tradução. Parece que esta foi bem aceita, apenas com pequenos ajustes na revisão (que não cheguei a verificar totalmente). Mas devo dizer que eu mesmo, quando traduzo, procuro espontaneamente conciliar as exigências editoriais, que são as do leitor, e as do texto original. Acho que internalizei esse processo de negociação que caracteriza, segundo Umberto Eco, o ato de traduzir.

EA: Você leu outros livros para realizar o trabalho de tradução dos romances de Ndiaye? O processo de ler em paralelo com a tradução, para procurar o tom, o ritmo ou a voz dos personagens, é recorrente em seu trabalho de tradução? Diga também quais foram as leituras mais marcantes na sua formação de autor e tradutor.

Paulo Neves: Não me lembro de ter lido outros livros especificamente para traduzir os romances de Marie NDiaye. Mas no meu trabalho a leitura paralela com a tradução sempre foi constante, seja de romances ou de ensaios; é ela que alimenta e vai criando um repertório de consulta quase subconsciente para as decisões pontuais do tradutor. É difícil dizer, no meu caso (mas acho que também para todo mundo), quais foram as leituras mais marcantes. As questões de filosofia e de linguagem sempre me interessaram intelectualmente, mas foi a literatura, e em particular a poesia, que deixou marcas mais profundas na minha formação. Em vez de citar vários autores, citarei apenas um que foi

vários, que buscou traduzir-se ou *outrar-se*, como ele diz, nos seus heterônimos: Fernando Pessoa.

EA: *Quais seriam suas dicas para se tornar um tradutor e realizar uma tradução de qualidade?*

Paulo Neves: Paciência, método e inventividade quando necessária. E, mais que tudo, a leitura em profundidade do outro (mas isso é um aprendizado da vida inteira).

Bibliografia de Paulo Neves

Obras publicadas

Mixagem, o ouvido musical do Brasil, Editora Max Limonad, 1985.

Viagem, espera (40 poemas e outros escritos), Companhia das Letras, 2006.

Rio linguagem, Editora 7letras, 2020.

Livros traduzidos

Áreas de história, política, sociologia, antropologia

* T.C.McLuhan (org.), *Pés nus sobre a Terra sagrada* (t.i), L&PM, 1986 (ano em que a tradução foi feita).

* Pascal Dibie, *O quarto de dormir*, Ed. Globo, 1987.

* Richard Morse, *O espelho de Próspero* (t.i), Cia. das Letras, 1987.

* Alain Mcfarlane, *A história do casamento e do amor* (t.i), Cia. das Letras, 1988.

* C. Fohlen, *O Faroeste*, Cia. das Letras, 1988.

* M. Pastoureau, *No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda*, Cia. das Letras, 1988.

* Alain Corbin, *O território do vazio*, Cia. das Letras, 1989.

* Michel Löwy, *Redenção e Utopia*, Cia. das Letras, 1989.

- * Jacqueline Russ, *O socialismo utópico*, Martins Fontes, 1990.
- * Georges Sorel, *Reflexões sobre a violência*, M. Fontes, 1991.
- * Jean Delumeau, *A confissão e o perdão*, Cia. das Letras, 1991
- * Gabriel Tarde, *A opinião e a multidão*, M.Fontes, 1991.
- * B. Henri Lévy, *As aventuras da liberdade*, Cia. das Letras. 1991.
- * E. Durkheim, *As formas elementares da vida religiosa*, M.Fontes, 1993.
- * E. Durkheim, *As regras do método sociológico*, M.Fontes, 1994.
- * C. Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, Cia. das Letras, 1994.
- * C. Lévi-Strauss, *Saudades de São Paulo*, Cia. das Letras, 1995.
- * G. Duby, *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*, Cia. das Letras, 1995.
- * Edgar Morin, *Terra-Pátria*, Ed. Sulina, 1995.
- * Dominique Fernandez, *O ouro dos Trópicos*, Ed. Sulina, 1996.
- * Pierre Lévy, *O que é o virtual?*, Editora 34, 1996.
- * J. Delumeau, *Mil anos de felicidade*, Cia. das Letras, 1996.
- * Mazarino, *Breviário dos políticos*, Editora 34, 1997.
- * Ph. Pignarre, *O que é um medicamento?*, Editora 34, 1998.
- * M. Senellart, *As artes de governar*, Editora 34, 1999.
- * Marcel Mauss, *Sociologia e antropologia*, Ed. Cosac&Naify, 2003
- * Pierre Clastres, *Arqueologia da violência, ensaios de antropologia política*, Cosac&Naify, 2003.
- * Julien Benda, *A traição dos intelectuais*, Ed. Peixoto Neto, 2003.
- * Bertrand de Jouvenel, *Do Poder*, Ed. Peixoto Neto, 2004.
- * Gabriel Tarde, *Monadologia e outros ensaios*, Cosac&Naify, 2004.
- * Jacques Leclerc, *Sociologia dos intelectuais*, ed. Unisinos, 2005.
- * M. Mauss e H. Hubert, *Ensaio sobre a natureza e a função do sacrifício*, Cosac&Naify, 2005.
- * Joël Schmidt, *César* (Biografias L&PM), 2006.
- * Christiane Jordis, *Gandhi* (Biografias L&PM), 2006.
- * Lucien Febvre, *Amor sagrado, amor profano*, Cosac&Naify, 2010. (/)
- * Laure Murat, *O homem que se achava Napoleão*, Três Estrelas (Publifolha), 2012.

Filosofia

- * G. Bachelard, *A Terra e os devaneios do repouso*, M.Fontes, 1989.
- * H. Bergson, *Matéria e memória*, M.Fontes, 1989.
- * G. Bachelard, *A psicanálise do fogo*, M.Fontes, 1990.
- * Simone Weil, *Lições de filosofia*, M.Fontes, 1990.
- * E. Panofsky, *Idea*, M.Fontes, 1990.
- * Simone Weil, *A gravidade e a graça*, M.Fontes, 1992.
- * Voltaire, *Tratado sobre a tolerância*, M.Fontes, 1992.
- * Alain, *Idéias*, M.Fontes, 1992.
- * Pascal, *Pensamentos sobre a política*, M.Fontes, 1993.
- * P. Ide, *A arte de pensar*, M.Fontes, 1994.
- * D.Folscheid e J.Wunemburger, *Metodologia filosófica*, M.Fontes, 1994
- * A.de Libera, *Pensar na Idade Média*, Editora 34, 1996.
- * G. Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, Editora 34, 1996.
- * M. Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, Editora Ática, 1997 (reeditado posteriormente pela Cosac&Naify).
- * François Jullien, *Tratado da eficácia*, Editora 34, 1997.
- * M.A.Rohaut, *Exercícios filosóficos*, M.Fontes, 1998.
- * Bernard Bourgeois, *O pensamento político de Hegel*, Ed. Unisinos, 2000.
- * M. Merleau-Ponty, *A prosa do mundo*, ed. Cosac&Naify, 2001.
- * M. Merleau-Ponty, *A dúvida de Cézanne*, Cosac&Naify, 2003.
- * Bernard Bourgeois, *Os atos do espírito*, Ed. Unisinos, 2003.
- * Descartes, *O discurso do método*, L&PM, 2005.
- * Annie Cohen-Solal, *Sartre*, L&PM, 2005.
- * J.-P. Sartre, *Esboço de uma teoria das emoções*, L&PM, 2006.
- * J.-J. Rousseau, *O contrato social*, L&PM, 2007.
- * Sartre, *A imaginação*, L&PM, 2007.
- * J.-J. Rousseau, *Discurso sobre a origem da desigualdade*, L&PM, 2007.
- * J. Colette, *O existencialismo*, L&PM, 2008.
- * G. Didi-Huberman, *Diante da imagem*, Editora 34, 2011.

- * Louis Lavelle, *O erro de Narciso*, É realizações, 2011.
- * Louis Lavelle, *Crônicas filosóficas (Ciência, Estética, Metafísica)*, É Realizações, 2012.
- * Voltaire, *O filósofo ignorante*, L&PM, 2010.
- * Olivier Boulnois, *Metafísicas rebeldes*, Ed. Unisinos, 2015.
- * Vincent Peillon, *Elogio do político*, Sesc-SP, 2017.
- * Francis Wolff, *Não existe amor perfeito*, Sesc-SP, 2017.

Literatura

- * Claude Esteban, *Crítica da razão poética*, M.Fontes, 1989.
- * Roland Barthes, *Michelet*, Cia das Letras, 1990.
- * Georges Perec, *W ou a memória da infância*, Cia das Letras, 1995.
- * Cícero, *Saber envelhecer/Amizade*, L&PM, 1997.
- * Tomás Morus, *Utopia*, L&PM, 1997.
- * M. Lebesque, *Camus*, L&PM, 1997.
- * Sófocles, *Édipo rei*, L&PM, 1998.
- * Balzac, *A mulher de trinta anos*, L&PM, 1998.
- * Stendhal, *O vermelho e o negro*, L&PM, 2002.
- * Erasmo, *Elogio da loucura*, L&PM, 2003.
- * Michel Leiris, *A Idade viril*, Cosac&Naify, 2003.
- * Jacques Bonnet, *O emblema da amizade*, Publifolha, 2004.
- * François Ost, *Contar a lei*, Unisinos, 2005.
- * Roger Bastide, *Machado de Assis*, Cosac&Naify, 2005. (/)
- * Balzac, *A busca do Absoluto*, L&PM, 2005. (/)
- * Balzac, *Louis Lambert*, L&PM, 2005. (/)
- * Balzac, *Séraphita*, L&PM, 2005. (/)
- * Balzac, *A duquesa de Langeais*, L&PM, 2005.
- * Simenon, *As memórias de Maigret*, L&PM, 2006.
- * Simenon, *Os escrúpulos de Maigret*, L&PM, 2006.
- * Balzac, *A pele de onagro*, L&PM, 2007.
- * Balzac, *O coronel Chabert*, L&PM, 2008.

- * Stieg Larsson, *O homem que não amava as mulheres*, Cia.das Letras, 2008.
- * Simenon, *Maigret e o ladrão preguiçoso*, L&PM, 2008.
- * Simenon, *A louca de Maigret*, L&PM, 2009.
- * Simenon, *Maigret e o negociante de vinho*, L&PM, 2009.
- * Marie Ndiaye, *Coração apertado*, Cosac&Naify, 2009.
- * Grégoire Bouillier, *O convidado surpresa*, Cosac&Naify, 2009.
- * Simenon, *Maigret e o matador*, L&PM, 2009.
- * Marie Ndiaye, *Três mulheres fortes*, Cosac&Naify, 2010.
- * Simenon, *Maigret na escola*, L&PM, 2010.
- * Simenon, *Maigret e o finado sr. Gallet*, L&PM, 2010.
- * Simenon, *Maigret*, L&PM, 2010.
- * Simenon, *Maigret em Vichy*, L&PM, 2010.
- * Simenon, *Maigret hesita*, L&PM, 2010.
- * Simenon, *Maigret e o cliente de sábado*, L&PM, 2010.
- * Simenon, *Maigret e o ministro*, L&PM, 2010.
- * Simenon, *Maigret e a mulher do ladrão*, L&PM, 2010.
- * Laurent Binet, *HHhH*, Companhia das Letras, 2011.
- * Maurice Leblanc, *Arsène Lupin, ladrão de casaca*, L&PM, 2011.
- * Simenon, *Maigret no Picratt's*, L&PM, 2012.
- * Simenon, *Carta ao meu juiz*, L&PM, 2012.
- * Voltaire, *Zadig*, L&PM, 2012.
- * Simenon, *Uma confidência de Maigret*, L&PM, 2012.
- * Simenon, *Maigret no tribunal*, L&PM, 2012.
- * Simenon, *Maigret na pensão*, L&PM, 2012.
- * Simenon, *Meu amigo Maigret*, L&PM, 2012.
- * Simenon, *Maigret se irrita*, L&PM, 2013.
- * Victor Hugo, *O último dia de um condenado*, L&PM, 2013.
- * Marie Ndiaye, *Quanto ao futuro promissor*, Cosac&Naify, 2014.(/)
- * Balzac, *A missa do ateu e outras histórias*, ed. Peixoto Neto, 2017.

Psicanálise e religião

- * J. Laplanche, *A tina - a transcendência da transferência*, M.Fontes, 1993.
- * E. Roudinesco, *Jacques Lacan - Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*, Cia. das Letras, 1994.
- * André Chouraqui, *Bíblia: Nomes* (Livro do Êxodo, cap. 18 a 40, 1996), *No Deserto* (Números, 1997), *Palavras* (Deuteronômio, 1997), *Louvores* (Salmos I e II, 1997), Ed. Imago.
- * Jean-Yves Calvez, *Os silêncios da doutrina social católica*, Unisinos, 2001.
- * Dominique Scarfone, *As pulsões*, Ed. Unisinos, 2005.
- * René Roussillon, *Paradoxos e situações limites em psicanálise*, Unisinos, 2006.
- * Jean Ladrière, *A fé cristã e o destino da razão*, Unisinos, 2007.
- * Christoph Theobald, *A recepção do concílio Vaticano II*, Unisinos, 2013-14. (/)

Artes e outros assuntos

- * M. Martin, *A linguagem cinematográfica*, Ed. Brasiliense, 1988.
- * J.E.Combes, *Dez conselhos para coordenar reuniões*, Ed. Scipione, 1992.
- * G.Gorrias, *Dez conselhos para evitar calotes*, Ed. Scipione, 1992.
- * J.P.Ryngaert, *Introdução à análise do teatro*, M.Fontes, 1994.
- * J. Suhamy, *Guia da Ópera*, L&PM, 1995.
- * Brillat-Savarin, *Fisiologia do gosto*, Cia. das Letras, 1995.
- * J.-F.Revel, *Um banquete de palavras*, Cia. das letras, 1995.
- * Doria Schmid, *Amar a vida inteira*, Editora Total, 1998.
- * G.Fechner, *Anatomia comparada dos anjos*, Editora 34, 1998.
- * Brassai, *Conversas com Picasso*, Cosac&Naify, 1999.
- * *Beleza do século*, vários autores, Cosac&Naify, 2000.
- * *O culto da Virgem*, vários autores, Cosac&Naify, 2000.
- * D.Rousseau e C.Cumerlato, *A ilha do Dr. Castro*, Ed. Peixoto Neto, 2001.
- * Jan Kott, *Shakespeare nosso contemporâneo*, Cosac&Naify, 2002.
- * Benoît Heilbrum, *A Logomarca*, Unisinos, 2002.
- * Ionesco, *A lição e As cadeiras*, ed. Peixoto Neto, 2003.
- * Evgen Bavcar, *Memória do Brasil*, Cosac&Naify, 2003.
- * *Máximas e pensamentos de Napoleão*, L&PM, 2003.
- * C.Helffer e C.Michaud-Pradeilles, *O piano*, Unisinos, 2003.

- * Salvador Dalí, *Libelo contra a arte moderna*, L&PM, 2006.
- * Le Corbusier, *A viagem do Oriente*, Cosac&Naify, 2006.
- * Gilles Plazy, *Picasso* (Biografias L&PM), 2006.
- * Claude Mourthé, *Shakespeare* (Biografias L&PM), 2007.
- * Edmonde Charles-Roux, *A era Chanel*, Cosac&Naify, 2007.
- * Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, Editora 34, 2008. (/)
- * C.G.Schwentzel, *Cleópatra*, L&PM-Encyclopaedia, 2008.
- * S.Desplanques, *O Egito antigo*, L&PM-Encyclopaedia, 2008.
- * Pascal Thiery, *As tragédias gregas*, L&PM-Encyclopaedia, 2008.
- * Viviane Alleton, *A escrita chinesa*, L&PM-Encyclopaedia, 2008.
- * G. Lipovetski, *Tela global*, ed. Sulina, 2008.
- * M. Onfray, *A teoria da viagem*, L&PM, 2009.
- * Émile Zola, *J'accuse*, L&PM, 2009.
- * David Haziot, *Van Gogh* (Biografias L&PM), 2009.
- * Sophie Chaveau, *Leonardo da Vinci* (Biografias L&PM), 2009.
- * Bernard Gazier, *Keynes*, L&PM-Encyclopaedia, 2010.
- * Bernard Fauconnier, *Beethoven* (Biografias L&PM), 2011.
- * Pascal Quignard, *Retórica especulativa, Primeiro tratado: Frontão*, Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

Livros infanto-juvenis

- * Pierre-Yves Bourdil, *O dia em que a verdade sumiu*, Ed. 34, 2000.
- * Delphine Perret, *O povo das sardinhas*, Cosac&Naify, 2007.
- * Anne Herbauts, *Silêncio*, Cosac&Naify, 2008.
- * D.Cali e S. Bloch, *O inimigo*, Cosac&Naify, 2008.
- * Olivier Douzou, *O dariz*, Cosac&Naify, 2009.
- * Marie Ndiaye, *A diaba e sua filha*, Cosac&Naify, 2011.