



Tradução de *Contre l'obscurité*, de Marcel Proust

Felipe Navarro Bio de Toledo¹

RESUMO: Os trabalhos que Marcel Proust (1871-1922) escreveu e, em alguns casos, publicou antes da aparição do mundialmente reconhecido *À la recherche du temps perdu* são muito numerosos e interessantes. Para além do seu talento incontestável no campo da literatura, Proust foi um exímio crítico literário e observador de sua época. E não é sem interesse que os pesquisadores de *À la recherche du temps perdu* leem esses outros trabalhos de Proust, pois neles está contido o germe do estilo, dos personagens, da estrutura e de alguns episódios memoráveis do romance monumental do escritor francês; sem dizer que tais textos são também uma excelente iniciação a uma leitura mais confortável de *À la recherche du temps perdu* para o leitor não especializado. E mesmo os críticos de arte em geral poderiam aprender novas maneiras de enxergar com a sensibilidade *sui generis* de Marcel Proust. Expomos agora a público a tradução que realizamos de um artigo de Proust, *Contre l'obscurité*, publicado em 15 de julho de 1896 na *Revue Blanche*, no qual o autor se coloca em posição contrária a uma tendência literária muito em voga na sua época, o chamado "simbolismo", de uma maneira inusitada, esclarecedora e demonstrando a sua imensa capacidade de análise.

Palavras chave: Tradução, Marcel Proust, Crítica francesa

CONTRA A OBSCURIDADE²

"Você é da nova geração?", é o que pergunta a todo estudante de vinte anos que produz literatura todo senhor de cinquenta que não a produz. "De minha parte, confesso

¹Graduando, orientando de iniciação científica do Prof. Dr. Alexandre Bebian, sob a tutela do qual desenvolve tradução de textos teóricos de Proust. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail para contato: felipebio5@msn.com

²Utilizaremos como edição de base para a tradução: PROUST, Marcel. *Proust. Écrits sur l'art. Édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index* par Jérôme Picon. Paris: Flammarion, 1999. Tal escolha foi feita, pois, na edição de Picon, o conteúdo textual está preservado tal como foi originalmente publicado na *Revue Blanche*; tal texto pode ser encontrado ainda em gallica.bnf.fr em versão digital, no formato exato em que estava quando da sua primeira edição.



que não a compreendo, é preciso ser iniciado... Aliás, nunca houve tanto talento; hoje em dia quase todos têm talento."

Negando-as, tentarei desimputar da literatura contemporânea algumas verdades estéticas que eu tenho ainda mais certeza de perceber pelo fato de que ela as mostra por ela mesma. Dessa forma, vou me expor à acusação de ter desejado, antes do tempo, bancar o senhor de cinquenta anos: mas eu não imitarei o seu modo de falar. De fato, eu acredito que, assim como todos os mistérios, a Poesia não pôde jamais ser compreendida inteiramente sem uma preparação e mesmo sem uma seleção prévias. Quanto ao talento, que nunca foi muito comum, parece que ele existiu raramente em menor quantidade do que hoje. É certo que, se o talento consistir em uma certa retórica em voga que ensina a fazer "versos livres" tal como uma outra ensinava a fazer "versos latinos", cujas "princesas", "melancolias", "prostradas" ou "sorridentes", "berilos" são do conhecimento de todos, pode-se dizer que hoje todas as pessoas têm talento. Mas se trata apenas de arabescos vãos, sonoros e vazios, pedaços podres de madeira ou ferragens enferrujadas que a maré jogou na praia e que o primeiro que chegar pode pegar, se quiser, já que a geração, ao se retirar, não os levou consigo. Mas o que fazer com a madeira podre, muitas vezes o destroço de uma bela frota antiga – imagem irreconhecível de um Chateaubriand ou de um Victor Hugo...?

Mas é hora de chegar ao erro de estética que eu quis assinalar aqui e que me parece destituir de talento tantos jovens originais, se o talento for com efeito mais do que a originalidade do temperamento, quero dizer, o poder de reduzir um temperamento original às leis gerais da arte, ao gênio permanente da língua. Este poder está ausente em muitos, mas outros, talentosos demais para adquiri-lo, parecem sistematicamente não desejá-lo. A dupla obscuridade que isso causa em suas obras, obscuridade de ideias e imagens, por um lado, obscuridade gramatical, pelo outro, é justificável em literatura? É o que tentarei examinar aqui.

Os poetas jovens (em verso ou em prosa) teriam um argumento preliminar a fazer valer para eludir minha questão.



"Nossa obscuridade, poderiam nos dizer, é esse mesma obscuridade que reprovávamos em Victor Hugo, que reprovávamos em Racine. Na língua, tudo que é novo é obscuro. E como a língua não se renovaria, quando o pensamento, quando o sentimento não são mais os mesmos? Para permanecer viva a língua deve mudar junto com o pensamento, se prestar às suas novas necessidades, como as patas que se tornam palmadas nas aves que precisarão viver na água. Grande escândalo para aqueles que viram apenas aves andando ou voando; mas, com a evolução terminada, nós sorrimos com o fato de que ela tenha chocado. Um dia, a surpresa que nós causamos nos senhores surpreenderá, como surpreendem hoje as injúrias com as quais o classicismo decadente saudava os inícios do romantismo."

Eis o que nos diriam os jovens poetas. Mas nós, lhes felicitando primeiramente por essas falas engenhosas, lhes diríamos: não querendo provavelmente fazer alusão às escolas preciosistas, os senhores utilizaram de maneira equívoca a palavra "obscuridade" ao elevar tanto a nobreza da de vocês. Ela é pelo contrário bastante recente na história das letras. É tudo menos a surpresa e, se quiserem, o mal-estar que as primeiras tragédias de Racine e as primeiras odes de Victor Hugo puderam causar. Mas o sentimento da própria necessidade, da própria constância das leis do universo e do pensamento, que me impede de imaginar, à maneira das crianças, que o mundo vai mudar segundo os meus próprios desejos, me desautoriza a acreditar que as condições da arte, sendo subitamente modificadas, farão com que as obras-primas tornem-se agora aquilo que elas nunca foram ao longo dos séculos: quase ininteligíveis.

Mas os jovens poetas poderiam responder:

"Os senhores se espantam com o fato de que o mestre seja obrigado a explicar suas ideias aos seus discípulos; mas não é isso que sempre aconteceu na história da filosofia, na qual os sistemas claros não deixaram nenhum resquício, e na qual os Kant, os Spinoza, os Hegel, tão obscuros quanto profundos, não se deixam compreender sem dificuldades bastante grandes? Os senhores se confundirão com a fisionomia de nossos poemas: não são devaneios, são sistemas."



O romancista que abarrota de filosofia um romance que será inestimável aos olhos tanto do filósofo quanto do letrado não comete um erro mais perigoso que aquele que eu acabo de imputar aos jovens poetas e que eles não somente colocaram em prática, mas transformaram em teoria.

Eles esquecem, como esse romancista, que, se o letrado e o poeta podem, com efeito, mergulhar na realidade com a mesma intensidade que a do próprio metafísico, o fazem por um outro caminho, e que o auxílio da razão, longe de fortalecer, paralisa o impulso do sentimento que, somente ele, pode conduzi-los ao coração do mundo. Não é por um método filosófico, é por uma espécie de poder instintivo que *Macbeth* é, à sua maneira, uma filosofia. A essência de uma obra como essa, como a própria essência da vida, da qual ela é a imagem, permanece, até mesmo para o espírito que a revela cada vez mais, decerto obscura.

Mas é uma obscuridade de um gênero completamente diferente, densa, profunda, e impossibilita o acesso a ela pela obscuridade da língua ou do estilo é algo desprezível. Por não se dirigir a nossas faculdades lógicas, o poeta não pode se beneficiar do direito que tem todo filósofo profundo de parecer no início obscuro. Então ele se dirige às nossas faculdades opostas? Sem conseguir produzir a metafísica que requer, diferentemente, uma língua rigorosa e precisa, ele cessa de fazer poesia.

Já que nos dizem que não se pode separar a língua da ideia, aproveitaremos para assinalar aqui que, se a filosofia, na qual os termos possuem um valor mais ou menos científico, deve falar uma língua especial, a poesia não o pode. As palavras não são signos puros para o poeta. Os simbolistas serão decerto os primeiros a nos conceder que aquilo que cada palavra preserva, na sua forma ou na sua harmonia, do encanto de sua origem ou da grandeza de seu passado tem sobre nossa imaginação e sobre nossa sensibilidade um poder de evocação pelo menos tão grande quanto o seu poder estrito de significação. São essas afinidades antigas e misteriosas entre nossa língua materna e nossa sensibilidade que, à diferença de uma língua convencional como são as línguas estrangeiras, tornam a palavra uma espécie de música latente que o poeta pode, com uma doçura incomparável, fazer ressoar em nós. Ele rejuvenesce uma palavra tomando-a numa acepção antiga, desperta harmonias esquecidas associando duas imagens distantes, a todo momento nos faz respirar com prazer o perfume da terra natal. É aí que está para nós o encanto natal da língua francesa – o que parece significar atualmente a



língua de Anatole France, já que ele é um dos únicos a se preocupar com ou que ainda sabe se servir dela. O poeta renuncia a esse poder irresistível de despertar em nós tantas Belas Adormecidas se ele se serve de uma língua que não conhecemos, na qual adjetivos, senão incompreensíveis, ao menos novos demais para não serem mudos para nós, vão sucedendo, em proporções que parecem traduzidas, advérbios intraduzíveis³. Com a ajuda da glosa proposta pelos senhores, eu chegaria talvez a compreender seu poema como um teorema ou como um rébus. Mas a poesia necessita de um pouco mais de mistério e a impressão poética, que é totalmente instintiva e espontânea, não será assim produzida.

Eu passarei muito rapidamente sobre a terceira razão que poderiam apresentar os poetas, isto é, o interesse pelas ideias ou sensações obscuras, mais difíceis de serem exprimidas, mas também mais raras, do que as sensações claras e mais correntes.

De todas as consequências que podemos retirar desta teoria, é por demais evidente que, se as sensações obscuras são mais interessantes para o poeta, isso ocorre sob a condição de que ele as torne mais claras. Se ele percorre a escuridão, que seja como o Anjo das trevas: trazendo a luz.

Enfim chego ao argumento mais comumente invocado pelos poetas obscuros em favor de sua obscuridade, a saber, o desejo de proteger a sua obra contra a atenção do vulgo. Neste ponto me parece que o vulgo não está onde se pensa que ele esteja. Aquele que do poema forma uma concepção material exageradamente ingênua a ponto de acreditar que ele possa ser compreendido de outra maneira que não mediante o pensamento ou o sentimento (e se assim o vulgo pudesse compreendê-lo ele não seria vulgo), esse tem da poesia a ideia infantil e grosseira que precisamente se pode reprovar do vulgo. Esta preocupação contra a atenção do vulgo é portanto inútil para as obras. Toda preocupação dirigida ao vulgo, que seja para bajulá-lo com uma expressão fácil, que seja para desconcertá-lo com uma expressão obscura, nunca deixou que o arqueiro

³ Proust fustiga aqui toda a geração simbolista, bem representada por Mallarmé, que, na mesma *Revue Blanche* em que Proust publica seu artigo, irá escrever, em resposta, *Le mystère dans les lettres*, no qual diz: "Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché." (Deve haver algo de oculto no fundo de todos, eu acredito decididamente em algo de abstruso, significante fechado e escondido)



divino⁴ errasse o seu alvo. Sua obra guardará inexoravelmente o vestígio de seu desejo de agradar ou desagradar às massas, desejo igualmente medíocre, que alegrará, ai de mim, leitores de segunda categoria...

Permita-me dizer ainda sobre o simbolismo, que afinal é do que aqui estamos tratando, que, ao querer negligenciar as "circunstâncias de tempo e de espaço" para nos mostrar apenas verdades eternas, ele deixa de lado uma outra lei da vida que consiste em realizar o universal ou o eterno, mas unicamente nos indivíduos. Nas obras, assim como na vida, os homens, por mais comuns que sejam, devem ser fortemente individuais (Cf. *Guerra e Paz*⁵, *O moinho à beira do rio*⁶), e pode-se dizer que eles, assim como cada um de nós, no momento em que são o mais possível eles mesmos, é que encarnam mais intensamente a alma universal.

As obras puramente simbolistas se arriscam assim a ficarem carentes de vida e portanto de profundidade. Se, além disso, em vez de tocar a razão, as suas "princesas" e os seus "cavaleiros" oferecem um sentido impreciso e difícil para a sua compreensão, os poemas, que deveriam ser símbolos vivos, se tornam nada mais do que frias alegorias.

Considerando que a maior fonte de inspiração dos poetas seja a natureza, na qual, se a essência de tudo é una e obscura, a forma de tudo é individual e clara. Com o segredo da vida, ela lhes ensinará o desprezo à obscuridade. A natureza nos esconde o sol ou as milhares de estrelas, que brilham livremente, radiantes e incontáveis aos olhos de quase todos? A natureza não nos faz sentir, rudemente e sem rodeios, o poder do mar ou do vento do oeste⁷? A cada homem ela incumbe de exprimir claramente, durante sua passagem pela terra, os mistérios mais profundos da vida e da morte. Eles são por isso vulgares, apesar da vigorosa e expressiva linguagem dos desejos e dos músculos, do sofrimento, da carne apodrecendo ou em flor? E eu deveria citar sobretudo, já que ele é a verdadeira *hora da arte* da natureza, o luar, com o qual, somente para os iniciados, apesar de luzir tão docemente para todos, a natureza, sem nenhum neologismo, há tantos séculos produz luz a partir da escuridão e toca a flauta a partir do silêncio.

4 Referência a Apolo, deus grego do canto, da música e da poesia, representado como um arqueiro.

5 Romance de Leon Tolstói (original em russo) caracterizado pelo determinismo histórico contrastando com a riqueza das descrições psicológicas.

6 Romance de George Eliot (pseudônimo de Mary Ann Evans), publicado originalmente em inglês (*The mill on the floss*), em que a personagem principal luta contra as imposições do ambiente circundante.

7 Na França, os ventos marítimos sopram do oeste.



São essas as observações que eu achei pertinente fazer a propósito da poesia e da prosa contemporâneas. A severidade com que elas se dirigem à juventude, juventude esta que se desejaria que, quanto mais dela se gosta, fizesse coisas melhores, teria tornado-as mais agradáveis na boca de um velho. Que me desculpem a sua franqueza, talvez mais digna de honra na boca de um jovem.

Marcel Proust

Comentário sobre o processo de tradução

O tradutor, mais do que um decifrador de textos, é aquele que tenta resolver em palavras o sempre presente abismo que existe entre duas línguas e culturas diferentes; construções usuais em uma língua que soam artificiais em outra, palavras com a mesma etimologia que são eruditas em uma língua e vulgares em outra, efeitos de sentido decorrentes de inversões sintáticas difíceis de serem reproduzidos em outras línguas e tantas outras questões que por vezes demandam muito tempo de reflexão, discernimento e um duro trabalho. Nosso problema é ainda maior quando nos deparamos com textos jornalísticos de Proust, escritos, muitas vezes, como uma resposta a um determinado contexto ou debate, e que pressupõem, assim, uma série de informações e esclarecimentos para uma compreensão razoável do conjunto textual. Enfim, o grande desafio que se nos coloca com essa pesquisa é buscar compreender e reproduzir em língua portuguesa o *sentido* que esse texto em questão produz em língua francesa.

Bibliografia

AUTRET, Jean. L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust. Genève: Droz, 1955.

BOUILLAGUET, Annick. **Marcel Proust**: Bilan critique. Ouvrage publié sous la direction de Alain Pagès. Paris: Éditions Nathan, 1994.

BRIX, Michel. Aux sources de l'affrontement Proust-Mallarmé. **Revue d'Études françaises**. Budapest, n° 5, p. 125-139, 2000.



CARTER, Willian C. "Am I a novelist?". In: MORTIMER, Armine Kotin; KOLB, Katherine. **Proust in perspective - Visions and Revisions**. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 2002. Capítulo 2, p. 40.

CHANTAL, René de. **Marcel Proust: critique littéraire**. Montréal: Les Presses de l'Université, 1967.

LEONARD, Diane R. Ruskin and the cathedral of lost souls. In: BALES, Richard. **The Cambridge Companion to Proust**. Cambridge: University Press, 2001. p. 42-57.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Paris: Verdier, 1999.

OSEKI-DÉPRÉ, Inès. **Théories et pratiques de la traduction littéraire**. Paris: Armand Collin, 1999.

PAINTER, George D. **Marcel Proust: 1871-1903: les années de jeunesse**. Paris: Mercure de France, 1966.

_____. **Marcel Proust: 1904-1922: les années de maturité**. Paris: Mercure de France, 1966.

KOLB, Philip M. Proust et Ruskin; nouvelles perspectives. **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**. N° 12, p. 259-273, 1960.

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**: précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris: Gallimard, 1971.

_____. **Proust: Écrits sur l'art**. Édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Jérôme Picon. Paris: Flammarion, 1999.

TADIÉ, Jean-Yves. **Marcel Proust, biographie**. Paris: Gallimard, 1996.