
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ASPECTOS DA POLIFONIA NO ROMANCE *AS MENINAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES, E SUA TRADUÇÃO PARA O ITALIANO

Carolina Pizzolo Torquato
(UFSC)

RESUMO: Este artigo observa como a tradução italiana de *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, lida com a tipologia de narrador e com a multiplicidade de vozes presentes no romance. Por meio de alguns exemplos, é possível perceber que as diferenças lingüísticas entre o português e o italiano nem sempre permitem que o texto italiano preserve a ambigüidade na mudança de narrador.

PALAVRAS-CHAVE: *As meninas*; tradução; polifonia; narrador.

O romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, dá vida a três vozes femininas, a três vozes da juventude brasileira dos anos 70. Lorena, Lia e Ana Clara, aparentemente protegidas pelo pensionato religioso no qual residem, atravessam juntas os conflitos da juventude urbana em plena ditadura militar: as três amigas confrontam seus pontos de vista sobre o mundo e o período que vivenciam, representando um testemunho feito ainda no calor do momento. Cabe lembrar que não se trata de um romance que aborda gratuitamente a ditadura, mas de um romance no qual a ditadura, enquanto drama sentido cotidianamente, faz-se refletir através do universo de três meninas tão diferentes nas origens, nos sonhos, na personalidade e na ideologia. Pode-se dizer, assim, que em *As meninas* verifica-se a idéia sustentada por Antonio Candido, segundo a qual quando o romancista “está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social” (2005: 74).

Este é o caso do romance de Lygia Fagundes Telles, no qual as três protagonistas se sobressaem ao “pano de fundo social”; Lorena, Lia e Ana Clara são três vozes que compõem fragmentos de verdade, três espelhos que refletem diferentes ângulos de uma mesma realidade, de um mesmo período histórico. Tudo é visto pelo campo de visão das personagens, assim, não é apenas o diálogo com os vestígios da conjuntura histórica que caracteriza esse romance,

mas sobretudo a multiplicidade de vozes e a autonomia de cada uma delas, podendo-se afirmar que *As meninas* se sobressai como romance polifônico e dialógico.

De acordo com Bakhtin, a polifonia “pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra” (2005: 35), o que significa que as personagens e suas respectivas vozes não estão a serviço de uma única ideologia ou visão dominante. No romance polifônico, ao contrário, “cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com a sua própria voz*, expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo *n* personagens, existirão *n* posturas ideológicas” (LOPES 2003: 74).

Em *As meninas* temos a combinação de três vozes plenivalentes e imiscíveis mas em constante interação, uma vez que as consciências das protagonistas travam relações dialógicas a todo instante, interpondo-se e contrapondo-se tanto nos diálogos quanto nos monólogos interiores. A narração é assumida ora por uma ora por outra protagonista, embora uma outra voz também se faça sentir: além das três narradoras, há um narrador “ausente” da matéria narrada que intercala as diferentes falas. Podemos dizer, portanto, que há uma voz externa e três vozes internas ou, seguindo a formulação proposta por Genette (1976), que há um narrador extradiegético e heterodiegético, e três narradores intradiegéticos e homodiegéticos (função exercida pelas protagonistas).

Ao longo dos doze capítulos que compõem o romance, nota-se frequentemente a transição da voz narrativa: às vezes entre duas narrações intradiegéticas, às vezes entre uma narração extradiegética e uma narração intradiegética (ou vice-versa). Essa troca de narrador pode ser observada (1) na passagem de um capítulo para outro, (2) de um segmento narrativo para outro, (3) entre dois parágrafos ou (4) dentro de um mesmo parágrafo. Ressalta-se, ainda, que a mudança de narrador nem sempre se dá de forma clara, pois frequentemente ocorre de maneira bastante ambígua, quase sorrateira, surpreendendo o leitor.

Não seria equivocado afirmar que a ambigüidade na mudança de narrador é em alguns casos beneficiada pela estrutura da língua portuguesa – como será possível observar em alguns exemplos mais adiante. Em determinados trechos do romance é mesmo impossível definir com precisão a voz narrativa ou o tipo de narração, uma vez que o texto deixa em aberto mais de uma possibilidade. Nesse sentido, é interessante observar como uma tradução lida e reelabora esse relevante aspecto do texto de Lygia Fagundes Telles.

Desde a sua publicação em 1973, o romance já foi traduzido para o espanhol, para o inglês, para o holandês e para o francês, além de ter sido publicado em Portugal. A tradução sobre a qual versaremos neste artigo, entretanto, é a mais recente dentre todas: o volume *Ragazze*, tradução italiana realizada por Federico Pesante, foi publicado em 2006 na Itália pela editora Cavallo di Ferro.

Num romance caracterizado pela polifonia, torna-se importante preservar na tradução a imiscibilidade das vozes narrativas: o estilo de linguagem de cada personagem, a contraposição entre seus discursos e pontos de vista, a ambigüidade na transição entre as narrações. Nota-se, contudo, que no caso específico deste último elemento nem sempre a tradução para o italiano encontra fácil solução, como poderemos observar por meio de alguns exemplos.

No que diz respeito ao primeiro tipo de mudança de narração mencionado acima, isto é, a transição da voz narrativa entre dois capítulos do romance, pode-se afirmar que não constitui maior grau de complexidade para a tradução, uma vez que a própria interrupção do texto alerta para uma possível mudança de ponto de vista. Com efeito, cada novo capítulo do romance se inicia com uma diferente voz narrativa, de modo que essa

transição não chega a surpreender o leitor ou a causar maior dificuldade para o exercício da tradução.

O mesmo, porém, não se pode dizer do segundo tipo de mudança mencionado, ou seja, a transição entre dois segmentos narrativos. No primeiro capítulo do romance, por exemplo, o leitor observa uma transição entre duas narrações homodieéticas sem qualquer indício aparente, visto que os espaços em branco, que separam os segmentos narrativos, não são usados apenas para representar a mudança de narrador. Não há um narrador heterodieético que intercale as duas vozes, ao contrário, a mudança de perspectiva se dá de forma silenciosa, surpreendendo o leitor:

Ai meu Pai. Primavera, eu apaixonada e Lião falando em bolha no pé. [...] Que idéia usar meias que engrossam os tornozelos, a coitadinha está com patas de elefante. Ainda assim, emagreceu, subversão emagrece.

– Lião, Lião, ando tão apaixonada. Se M.N. não telefonar, me mato.

Estou demais aperreada para ficar ouvindo sentimentos lorenenses, ô! Miguel, como preciso de você. Falo baixo mas devo estar botando fogo pelo nariz. (TELLES 1998: 13-14)

Na tradução italiana, temos:

Oh padre mio. Primavera, io innamorata e Lião a parlare di vesciche sui piedi. [...] Che idea, mettersi calze che ingrossano le caviglie, poveretta, sembra che abbia zampe di elefante. Però è dimagrita, la sovversione fa dimagrire.

– Lião, Lião, sono così innamorata. Se M.N. non telefona, mi ammazzo.

Sono troppo stordita per restare a sentire sentimenti lorenensi, oh Miguel, quanto ho bisogno di te. Parlo piano ma devo avere le fiamme che mi escono dal naso. (TELLES 2006: 13-14)

A narração de Lorena é bruscamente interrompida no segmento que se inicia com a voz de Lia. Nota-se que num primeiro momento essa passagem da voz narrativa fica ainda menos evidente na tradução. O texto em português apresenta já na primeira frase uma expressão tipicamente nordestina (*aperreada*), assim, embora a mudança de voz surja de forma sutil, o leitor brasileiro, ao identificar a expressão típica da fala nordestina, logo reconhece nela a voz de Lia. Essa identificação, evidentemente, não ocorre na tradução pois a perda da conotação geográfica e cultural implica também na perda da possibilidade de uma imediata identificação da voz narrativa.

Por meio desse exemplo, observa-se que a questão lexical gera impasses na tradução tornando mais complexa a tarefa de preservar um importante elemento do texto, já que a palavra utilizada por Lia é intrínseca a um contexto cultural que não pode ser reproduzido no texto italiano. Encontrar na língua italiana uma palavra típica, por exemplo, da fala dos meridionais – por se tratar de um caso análogo ao dos nordestinos no que diz respeito à emigração –, seria afastar ainda mais a narrativa do seu contexto de origem. Por isso, a melhor saída encontrada por Pesante foi a escolha de uma palavra equivalente embora sem

o referente cultural, o que certamente resulta na perda do traço lexical que identifica Lia e a distingue das demais vozes narrativas.

Além do aspecto lexical, o uso dos tempos verbais também marca diferenças entre o português e o italiano e, conseqüentemente, entre o texto de Lygia Fagundes Telles e a tradução de Federico Pesante. A situação é ainda mais delicada quando há uma mudança de narração dentro de um mesmo parágrafo, visto que nem sempre é possível estabelecer com precisão de quem é a voz narrativa. A diferença lingüística, entretanto, obriga o tradutor a optar por uma interpretação, como neste fragmento:

O sofrimento e o gozo por saber exatamente como é a mulher eterna, ela que era efêmera. “Lorena, a Breve”, pensou e franziu a testa. Mas a namorada neurótica devia estar desencadeada, “Ah, Fabrizio, ame uma *p* mas não ame uma neurótica que a *p* pode virar santa mas a neurótica.” Montar naquela moto e se agarrar à sua cintura, sentindo o cheiro de couro da jaqueta, bicho-homem trepidando na ventania, “Vamos, Fabrizio? Minha mesada está inteira, comeremos como príncipes, bolinho de bacalhau e fado”. Choraria potes porque estaria o tempo todo pensando em M.N. que por sua vez estaria pensando no filho mais velho com minhocações agudas, ele tem cinco filhos. (TELLES 1998: 104)

Pesante traduz o fragmento da seguinte forma:

La sofferenza e il godimento di sapere esattamente com'è la donna eterna, lei che era effimera. «Lorena, la Breve», pensò e aggrottò la fronte. Ma la ragazza nevrotica doveva essere scatenata, «Ah, Fabrizio ama una *p* ma non amare una nevrotica che la *p* può diventare santa ma la nevrotica». Montare su quella moto e tenersi alla sua vita, sentendo l'odore di cuoio della giacca, animale-uomo a trepidare nel vento: «Andiamo, Fabrizio? Ho la mesata intera, mangeremo come due principi, polpette di baccalà e *fado*». Piangerei a catinelle perché penserei per tutto il tempo a M.N. che a sua volta starebbe pensando al suo figlio più grande in lombricamenti acuti, lui ha cinque figli. (TELLES 2006: 106)

Nesse trecho do romance, é sobretudo o uso das aspas que distingue a voz de Lorena da narração heterodiegética com focalização interna. Essa suave alternância de vozes é uma forte característica de *As meninas*, muitas vezes a passagem da narração heterodiegética para a narração homodiegética (ou vice-versa) ocorre de forma quase imperceptível, especialmente quando tal transição se manifesta dentro de um mesmo parágrafo, como no fragmento acima. Observa-se, contudo, que alguns traços revelam a identidade do narrador nesse trecho, como o uso de pronomes (“ela que era efêmera”), de verbos *dicendi* (“pensou e franziu a testa”) ou o já mencionado uso das aspas.

Se tais recursos possibilitam a identificação da voz narrativa, a focalização interna do narrador heterodiegético causa certa impressão de “mescla” de vozes, uma vez que se aproxima de tal forma do fluxo de pensamentos de Lorena que a voz parece ser da própria personagem. Isso talvez explique o fato de o tradutor italiano ter interpretado a última frase do parágrafo (“choraria potes...”) como uma continuação da narração de Lorena – o verbo

chorar foi traduzido por Pesante na primeira pessoa do singular –, narração esta que tinha sido concluída na frase anterior pelo uso das aspas (“comeremos como príncipes, bolinho de bacalhau e fado”). Se o texto em português pode manter a voz dúbia, o texto italiano é obrigado a manifestar o narrador de forma clara – e nesse caso o faz de forma equivocada.

A conjugação dos verbos em português permite certa ambigüidade, uma vez que o pronome pessoal permanece implícito no futuro do pretérito simples – *choraria* e *estaria* podem ser tanto primeira quanto terceira pessoa do singular –, desse modo, nem sempre a voz narrativa pode ser identificada com segurança. Na língua italiana, ao contrário, a voz é sempre identificada mesmo que o pronome pessoal fique implícito, pois a própria conjugação – nesse caso no *condizionale* – explicita a pessoa gramatical: (*io*) *piangerei*, (*lui/lei*) *piangerebbe*; (*io*) *starei*, (*lui/lei*) *starebbe*. A tradução, portanto, inevitavelmente perde a ambigüidade ou a sutileza na passagem de voz.

Há outros trechos ao longo do romance nos quais a hesitação e a dúvida se fazem presentes, sendo realmente difícil diferenciar e definir a voz dos narradores, como no seguinte fragmento:

“Padrão afro. Tem mulher hino e mulher balada”, pensou Lorena tirando o pijama. Sentou-se na borda da banheira e percorreu com as pontas dos dedos a superfície da água. “Eu sou uma balada medieval.” E Ana Clara? E Lia? Que gênero de música eram elas? A única forma de ajudá-las seria oferecer-lhes coisas que não tinham. Apresentar-lhes coisas que não conheciam. O espanto de Lia quando chegou de sandálias franciscanas, a sacola de juta dependurada no ombro, só mais tarde comprou a de couro na feira. “Genial, entende. Genial”, repetiu examinando os objetos de toalete no banheiro. Abriu o frasco de sais. Cheirou. E em meio do enlevo, bateu no piso a cinza do cigarro. Disfarçadamente, enquanto esticava o piso felpudo, Lorena apanhou o rolinho de cinza como se apanhasse uma borboleta. “Quer tomar um banho? Essa banheira é tão repousante”, sugeriu quando ao se inclinar viu de mais perto seus pés nas sandálias. “Posso?” – ela perguntou atirando a ponta de cigarro no trono. Apertei a descarga e preparei-lhe um banho caprichadíssimo. Ofereci-lhe água-de-colônia para uma fricção no corpo, calçava sandálias mas fazia frio. (TELLES 1998: 59-60)

O trecho é assim traduzido por Pesante:

«Tipo afro. Ci sono donne inno e donne ballata», pensò Lorena togliendosi il pigiama. Si sedette sul bordo della vasca da bagno e percorse con la punta delle dita la superficie dell’acqua. «Io sono una ballata medievale». E Ana Clara? e Lia? Che genere di musica erano loro? L’unico modo di aiutarle era di regalargli cose che non conoscessero. Lo spavento di Lia quando arrivò con i sandali francescani, la borsa di iuta appesa alla spalla, solo più tardi comprò quella di cuoio alla fiera. «Geniale, capito. Geniale», ripeté esaminando gli oggetti da toilette nel bagno. Aprì la boccetta dei sali. Annusò. E nel mezzo del sollievo, batté per terra la cenere della sigaretta. Facendo finta di niente, mentre allungava il pavimento felpato, Lorena prese il rotolino di cenere come se prendesse una farfalla. «Vuoi fare un bagno? Questa vasca è così

riposante», suggerì quando più da vicino vide i suoi piedi nei sandali. «Posso?», chiese lei tirando la cicca nel trono. Pigiai lo scarico e le preparai un bagno minuziosissimo. Le offrii acqua di colonia per una frizione del corpo, portava i sandali ma faceva freddo. (TELLES 2006: 60)

Logo no início do parágrafo diferencia-se claramente a voz do narrador heterodiegético da voz da personagem, quer pela focalização externa, quer pelo uso de aspas e do verbo *dicendi* (“pensou Lorena”). A partir do momento em que a protagonista percorre a superfície da água com as pontas dos dedos, a focalização se aproxima do seu fluxo de pensamentos tornando-se, portanto, interna: a impressão é de que a personagem, ao penetrar a superfície da água, tivesse estendido a mão, convidando a narração a penetrar os seus pensamentos. Com efeito, o foco da narração se aproxima de tal forma à personagem que chega a confundir-se com a própria; Lorena se inclina para *ver de mais perto* os pés de Lia e a focalização que já era interna parece também inclinar-se ainda mais, culminando com a passagem da narração heterodiegética à narração homodiegética. A dúvida poderia ser o ponto exato em que se dá essa passagem: na primeira frase (“Posso?” – ela perguntou atirando a ponta de cigarro no trono”), ou na segunda (“Aperfeiço a descarga e preparei-lhe um banho caprichadíssimo”)? Como se vê, aqui nem o uso de aspas ou de outro recurso pode auxiliar na identificação do narrador, não se sabe ao certo de quem é a voz na transcrição da pergunta de Lia e, nesse caso, a hesitação é legítima. Esse exemplo revela que a alternância de vozes nem sempre é sentida de forma rígida, pois não há uma barreira imperativa entre os dois tipos de narração (hetero e homodiegética), pode-se afirmar, ao contrário, que a mudança gradual de foco (do externo para o interno) permite uma passagem de voz sutil, quase imperceptível aos olhos desatentos, como um *dégradé*, em que a passagem de uma cor a outra implica que em algum ponto as duas cores se mesclam antes de se fixar com maior precisão.

A tradução para a língua italiana, porém, exige o esclarecimento dessa voz narrativa que em português se mantém dúbia, inclusive porque em italiano a questão da transição de voz está ligada ao problema da alternância entre o *passato prossimo* e o *passato remoto*. Esse é um dos problemas com os quais é preciso lidar ao traduzir do português para o italiano, pois o nosso pretérito perfeito simples do indicativo encontra dois correspondentes em italiano: o *passato prossimo* e o *passato remoto*.

Assim, qualquer que seja o tipo de narração em *As meninas* (homodiegética ou heterodiegética), encontrar-se-á sempre o pretérito perfeito simples na narração de eventos ocorridos no passado, e se a transição de voz, por si só, dá-se muitas vezes de forma ambígua no romance, tal aspecto é favorecido pela própria estrutura da língua. Já em italiano, por mais que se queira manter a ambivalência em tais casos, a própria conjugação impõe limites, obrigando a uma explicitação ou a um esclarecimento.

Verdaguer ressalta que “no que se refere à tradução em particular, nem sempre [...] a escolha entre o *passato remoto* e o *passato prossimo* é imediata” (2004: 194), visto que não há um critério que possa ser utilizado indistintamente. De fato, “não é [...] a colocação dos eventos num eixo temporal objetivo a determinar a escolha entre o *passato prossimo* e o *passato remoto*, mas a relação de estranhamento ou apropriação dos mesmos, por parte do sujeito narrante, isto é, a sua percepção subjetiva dos eventos, de acordo com o critério de “atualidade psicológica” (VERDAGUER 2004: 193).

A princípio, o *passato remoto* tende a imprimir mais objetividade à narração – razão pela qual é quase sempre utilizado na narração de eventos históricos –, enquanto o *passato prossimo* revela maior proximidade ao registro oral e, em certa medida, maior subjetividade. Nota-se que nesse trecho em que Lorena se lembra do início da amizade com Lia, Pesante optou pelo *passato remoto* seja para a narração heterodiegética seja para a narração homodiegética, o que sem dúvida contribuiu para que a transição de voz fosse sentida de forma tão sutil em italiano quanto em português. Como se vê, em determinados casos as diferenças lingüísticas entre o português e o italiano não impedem a preservação da ambigüidade, ou melhor, a sensibilidade da escolha do tradutor pode, certas vezes, driblar o obstáculo lingüístico, contribuindo para a preservação do aspecto polifônico do texto.

Considerando que em *As meninas* convergem vários ângulos de visão – variando-se também a *distância* desses olhares – podemos dizer que sua narração é híbrida: a objetiva ora se aproxima (narrador homodiegético ou narrador heterodiegético com focalização interna) ora se distancia (narrador heterodiegético com focalização externa), sendo relativa a linha divisória entre um foco e outro. Há várias gradações de cinza entre o preto e o branco, assim como há diferentes graus de distância ou de proximidade entre a presença absoluta (narração homodiegética) e a ausência absoluta (narração heterodiegética) de um narrador. A *distância* constitui-se como elemento fundamental no estatuto do narrador e a dicotomia ausente/presente não pode ser tomada como absoluta, visto que uma presença não implica total envolvimento com os fatos, bem como a ausência não significa total exclusão deles. O reflexo que se tem de um espelho depende da perspectiva com que o olhamos e da distância que nos separa dele.

Mas se tal jogo de olhares e de vozes da narrativa é beneficiado pela estrutura da língua, ele nem sempre se dobra tão facilmente à tradução: por meio dos exemplos apresentados neste artigo, podemos observar que a tradução do romance para o italiano algumas vezes implica na perda da ambigüidade na transição entre as vozes narrativas. Isso ocorre, como vimos, por imposição das diferenças lingüísticas entre o português e o italiano, pois enquanto o texto de Lygia Fagundes Telles pode deixar em aberto a questão da voz narrativa, a tradução para o italiano exige um posicionamento, uma definição quanto ao tipo de narração, tornando a sutil mudança de voz do texto em português numa mudança mais explícita em italiano. Mas podemos observar também que a habilidade do tradutor pode levá-lo a fazer escolhas que superam essa barreira lingüística, preservando, na medida do possível, o aspecto polifônico do texto.

OBRAS CITADAS

- BAKHTIN, Mikhail. 2005. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- CANDIDO, Antonio. 2005. “A personagem do romance”. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. 51-80.
- GENETTE, Gérard. 1976. *Figure III. Discorso del racconto*. Tradução de Lina Zecchi. Torino: Einaudi.
- LOPES, Edward. 2003. “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin”. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp. 63-81.
- TELLES, Lygia Fagundes. 1998. *As meninas*. 32. ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. 2006. *Ragazze*. Tradução de Federico Pesante. Roma: Cavallo di Ferro.

TORQUATO, Carolina Pizzolo. 2007. Eco de vozes – tradução e análise de *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

VERDAGUER, Maria Eugênia. 2004. “Aspecto verbal na tradução do pretérito perfeito do português ao italiano”. *Revista de Italianística n. IX* (São Paulo): 185-201.

ASPECTES OF THE POLIPHONY OF THE LYGIA FAGUNDES TELLES'S
NOVEL *AS MENINAS* AND ITS ITALIAN TRANSLATION

ABSTRACT: This paper intends to observe how the Italian translation of Lygia Fagundes Telles's novel, *As meninas*, deals with the narrator's types and the multiplicity of voices. Through some examples, we observe that sometimes the Italian text can't keep the ambiguity in the change of narrator because of the linguistic differences between Portuguese and Italian.

KEYWORDS: *As meninas*; translation; poliphony; narrator.