



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

JOSÉ ROBERTO ANDRADE FÉRES

**ENTRE *LA DISPARITION* E *O SUMIÇO* DE GEORGES
PEREC: TRADUÇÃO ACOMPANHADA DE 25 OU 26 NOTAS DO
TRADUTOR**

Salvador
2015

JOSÉ ROBERTO ANDRADE FÉRES

**ENTRE *LA DISPARITION* E *O SUMIÇO* DE GEORGES
PEREC: TRADUÇÃO ACOMPANHADA DE 25 OU 26 NOTAS DO
TRADUTOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade
Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de
Doutor em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Esteves Lima

Salvador
2015

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Féres, José Roberto Andrade.

Entre La disparition e O sumiço de Georges Perec: tradução acompanhada de 25 ou 26 notas do tradutor / José Roberto Andrade Féres. - 2015.
383 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rachel Esteves Lima.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2015.

1. Perec, Georges, 1936-1982. La disparition - Traduções. 2. O sumiço. Traduções para o português. 3. Literatura francesa - Séc XX. I. Lima, Rachel Esteves. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 418.02
CDU - 81'255

JOSÉ ROBERTO ANDRADE FÉRES

**ENTRE *LA DISPARITION* E *O SUMIÇO* DE GEORGES
PEREC: TRADUÇÃO ACOMPANHADA DE 25 OU 26 NOTAS DO
TRADUTOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Literatura e Cultura.

Aprovada em 27 de outubro de 2015.

Rachel Esteves Lima – Orientadora _____

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Universidade Federal da Bahia.

Márcia Maria Valle Arbex _____

Doutora em Literatura e Civilização Francesas pela Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, França.

Universidade Federal de Minas Gerais.

José Francisco Serafim _____

Doutorado em Cinema Documentário (Antropológico) pela Université Paris X - Nanterre, França.

Universidade Federal da Bahia.

Elizabeth Santos Ramos _____

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Bahia.

Denise Carrascosa França _____

Doutora em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Bahia.

A

E

[...] porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada.

João Guimarães Rosa (2001, p. 477)

FÉRES, José Roberto Andrade. Entre *La Disparition* e *O Sumiço* de Georges Perec: tradução acompanhada de 25 ou 26 notas do tradutor. 383 f. 2015. Tese (Doutorado) — Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

La Disparition (1969), de Georges Perec (1936-1982), romance francês escrito sem nenhuma vogal *e*, letra mais frequente do idioma, já foi traduzido em onze línguas, mas jamais em português, idioma para o qual se o traduz aqui, também sem *e*, com o título *O Sumiço*. Esta tese se apresenta, portanto, não somente como um trabalho *sobre* tradução mas, outrossim, *de* tradução, propondo-se a oferecer ao público lusófono o texto integral traduzido para a língua portuguesa e reflexões a respeito do processo tradutório. Já que a tradução de qualquer texto está sempre sujeita a críticas severas, esclarecimentos da parte do tradutor se mostram indispensáveis, ainda mais quando se trata de traduzir um texto literário cuja principal *contrainte* (restrição ou regra formal) utilizada é o lipograma, que consiste em se privar de uma ou mais letras do alfabeto. No romance em questão, o autor, além de abrir mão do *e*, elabora uma narrativa voltada para o próprio ato de se escrever sem a vogal, o que implica dificuldades ainda maiores para o tradutor, dado que os jogos de linguagem que apontam, nas *entrelinhas*, para o sumiço da letra proibida fundam-se em potencialidades sonoras, visuais, numéricas etc. da língua francesa, potencialidades diversas das da língua na qual se traduz. Assim sendo, expõem-se aqui as escolhas fundamentais para a feitura de *O Sumiço*, estratégias de tradução que se baseiam, acima de tudo, em um tipo de leitura sugerido por um personagem de outra obra de ficção perecquiana, *53 Jours*, onde se afirma que é preciso ler *entre os livros* como se lê nas *entrelinhas*. Ora, a partir dessa *leitura entre os livros*, constata-se que a escrita do autor é produzida da mesma maneira, *entre os livros* e nas *entrelinhas*. Por conseguinte, deduz-se que se fazem necessários métodos de *tradução entre os livros*, tanto livros literários, artísticos e/ou teóricos quanto textos de variados gêneros e espécies; tornam-se igualmente imprescindíveis estratégias que possibilitem traduzir-se nas *entrelinhas*, *entre* as palavras, *entre* os números, *entre* as letras, *entre* as línguas — *entre* tudo. Bem como Perec, sempre driblando a interdição da letra através da sua *entredicção*, recheando *La Disparition* com pistas que *entredizem* o interdito, através de jogos que permitem que o leitor *entreveja* a vogal sumida, é assim que se dá à luz *O Sumiço*, com jogos, porém, que buscam sua eficiência em potencialidades distintas daquelas trabalhadas no francês, potencialidades inerentes à língua portuguesa. Dessa forma, o que se constata neste trabalho *de* e *sobre* tradução é que, no intuito de possibilitar ao seu leitor uma experiência com a linguagem tão potente quanto a do original, o tradutor deve criar novos jogos, ainda dentro das regras perecquianas, ou, em outras palavras (apropriadas de Haroldo de Campos): a máquina da criação passa por um desmonte implacável e, em seguida, um remonte segundo as técnicas do traduzido, em um processo de *transcrição* que faz com que o maquinário (e as maquinações) de *La Disparition* ressurgam num corpo linguístico diverso: *O Sumiço*.

Palavras-chave: *La Disparition* de Georges Perec. Tradução. Transcrição.

FÉRES, José Roberto Andrade. Entre *La Disparition* et *O Sumiço* de Georges Perec: traduction accompagnée de 25 ou 26 notes du traducteur. 383 f. 2015. Thèse de Doctorat — Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RÉSUMÉ

La Disparition (1969), de Georges Perec (1936-1982), roman français écrit sans aucune voyelle *e*, la lettre la plus fréquente de la langue, a déjà été traduit vers onze idiomes, mais jamais vers le portugais, vers lequel nous le traduisons ici, également sans le *e*, sous le titre *O Sumiço*. Cette thèse se présente donc non seulement comme un travail *sur* la traduction mais également *de* traduction, proposant au public lusophone le texte traduit en son intégralité et des réflexions sur ce processus traductif. Étant donné que la traduction de tout texte est toujours sujette à des critiques sévères, quelques éclaircissements de la part du traducteur s'avèrent indispensables, d'autant plus quand il s'agit de traduire un texte littéraire dont la principale contrainte est le lipogramme, qui consiste à se priver d'une ou de plusieurs lettres de l'alphabet pour son écriture. Dans le roman en question, l'auteur renonce au *e* et, en outre, bâtit une narrative tournée justement vers l'acte d'écrire sans la voyelle, ce qui implique des difficultés encore plus grandes pour le traducteur, vu que les jeux de langage qui suggèrent, *entre les lignes*, la disparition de la lettre interdite se fondent sur des potentialités sonores, visuelles, numériques etc. de la langue française, c'est-à-dire des potentialités diverses de celles de la langue vers laquelle nous traduisons. Ainsi, nous discutons ici sur les choix fondamentaux pour l'élaboration de *O Sumiço*, des stratégies de traduction basées surtout sur un type de lecture proposée par un personnage d'un autre récit perecquien, *53 Jours*, où l'on lit qu'il faut lire *entre les livres* comme on lit *entre les lignes*. Or, à partir de cette *lecture entre les livres*, l'on constate que l'écriture de l'auteur se produit de cette même façon, *entre les livres* et *entre les lignes*, d'où le besoin de méthodes de *traduction entre les livres*, autant *entre des livres* de littérature, d'autres arts et de théories que *entre des textes* des genres les plus variés ; et cette nécessité s'amplifie aussi, car il faut mettre en œuvre des stratégies qui nous offrent la possibilité de traduire *entre les lignes*, *entre les mots*, *entre les chiffres*, *entre les lettres*, *entre les langues* — *entre tout*. Ainsi que Perec, en contournant l'interdiction de la lettre à travers son *entrediction*, en insérant dans *La Disparition* d'innombrables indices qui *entredisent* l'interdit, à travers des jeux qui permettent au lecteur d'*entrevoir* la voyelle disparue, c'est de cette manière que *O Sumiço* voit le jour, rempli de jeux, qui cherchent pourtant son efficacité parmi les potentialités inhérentes à la langue portugaise, différentes de celles explorées en français. Bref, ce que l'on constate dans ce travail *de* traduction et *sur* la traduction, c'est que, avec le but de proportionner à son lecteur une expérience langagière aussi puissante que celle du texte original, le traducteur doit créer de nouveaux jeux, suivant toujours les règles perecquiennes, ou, en d'autres mots (empruntés de Haroldo de Campos) : la machine de la création est implacablement démontée pour être, ensuite, remontée selon les techniques du traduit, dans un processus de *transcréation* qui fait que la machinerie (et les machinations) de *La Disparition* ressurgissent dans un corps linguistique divers : *O Sumiço*.

Mots-clé: *La Disparition* de Georges Perec. Traduction. *Transcréation*.

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>ES</i>	<i>El Secuestro</i>
<i>LD</i>	<i>La Disparition</i>
<i>OS</i>	<i>O Sumiço</i>
<i>W</i>	<i>W ou a memória da infância</i>

SUMÁRIO

I	PREFÁCIO	11
1	POR QUE TRADUZIR <i>LA DISPARITION</i> — E SEM UMA LETRA?	12
2	QUEM, O QUÊ, QUE TEXTOS E/OU TEORIAS FUNDAMENTAM <i>O SUMIÇO</i> ?	18
3	POR QUE TIRAR O <i>E</i> , SE O <i>A</i> É MAIS FREQUENTE EM PORTUGUÊS?	28
	Justificativa 1: a relação entre o <i>e</i> e o nome do <i>auteur-ôteur</i>	28
	Justificativa 2: entrando nas dificuldades impostas pelo sumiço do <i>e</i>	33
	Justificativa 3: <i>e</i> átono, um convite para entrar no jogo de Georges Perec	37
	Justificativa 4: livros ligados entre eles (“eux”) por um <i>e</i>	38
4	25 OU 26 LETRAS DO ALFABETO: DUAS DÚZIAS MAIS UM OU DOIS CAPÍTULOS	40
	O SUMIÇO	43
6	5 OU 6 VOGAIS: 5 SONETOS MAIS UM LONGO POEMA NO FIM DO CAPÍTULO 10 ...	313
7	25 OU 26 SÍLABAS NUM TANCA	318
8	25 OU 26 LETRAS NUM PALÍNDROMO	322
9	5 OU 6 FILHOS DE AMAURY CONSOANT	325
III	SOME O <i>E</i>, O 3 SURGE	328
10	3 NO ESPELHO: REFERÊNCIAS VISUAIS AO <i>E</i> MAIÚSCULO	329
11	REFERÊNCIAS VISUAIS AO <i>E</i> MINÚSCULO	333
12	3 NAS ESTRUTURAS SINTÁTICAS E SONORAS	335
13	“TOUT PAR TROIS”: TRIÂNIO, TRÍDUO, TRÍSTICO, TRIO, TRIPUDIAR.....	337
IV	MAIS MATEMÁTICA E OUTRAS METATEMÁTICAS	339
14	AUTOBIOGRAFIA ENCRIPADA: 11	340
15	AUTOBIOGRAFIA ENCRIPADA: 43	342
16	“NOIR SUR BLANC”: PRETO NO BRANCO, NÃO: ATRO OU OBSCURO OU BIC NO BRANCO	343
17	O ALBATROZ	346
18	“AH MOBY DICK! AH MAUDIT BIC!”: A TAL DA MOBY DICK! O MAL DA DITA BIC!	348
19	ABAIXO O OBSCURO: HOMO ACLARA TUDO	350
V	ADEUS À GRAMÁTICA, BOAS-VINDAS À LIPOGRAMÁTICA	352
20	ERROS VOLUNTÁREOS	353
	Paragrama	353
	Aférese	354
	Apócope	355
	Metanálise	355
21	MALABARISMOS LIPOGRAMÁTICOS	358
	Perífrases	358
	Reformulação de locuções cristalizadas	358
	Malabarismos numéricos	359
22	MAIS MALABARISMOS LIPOGRAMÁTICOS	360
	Siglas	360
	Gírias e arcaísmos	360
	Línguas estrangeiras	361
23	MAIS MALABARISMOS LIPOGRAMÁTICOS AINDA	364
	Topônimos	364
	Antropônimos	364
	Zoônimos	365
VI	POS(ENTRE)FÁCIO	367
24	ENTRELAÇANDO O TODO	368
25	ENTRE OS NOMES DE PEREC	374
26	ENTRE AUTOR E TRADUTOR (— TRADAUTOR?!?)	377
	REFERÊNCIAS	379

I PREFÁCIO

1 POR QUE TRADUZIR *LA DISPARITION* — E SEM UMA LETRA?

Eu me lembro da primeira vez em que ouvi falar de Georges Perec e *La Disparition*¹: foi numa revista *Cult* do fim do milênio passado (ou do início dos anos 2000...), num dossiê especial dedicado ao OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, que, em português, dá algo como Oficina de Literatura Potencial), grupo francês fundado no início da década de 60 pelo escritor Raymond Queneau e pelo matemático François le Lionnais. Perec acabou se tornando, talvez, o mais famoso membro do grupo, o qual pesquisava e inventava restrições/regras formais (*contraintes*, em francês) que pudessem libertar os escritores das amarras da inspiração, normas que potencializassem e orientassem a criatividade. Exemplo de *contrainte* é o lipograma, a principal regra geradora de *LD*: um lipograma consiste num texto escrito sem alguma(s) das letras do alfabeto.

Publicado pouco tempo após a entrada de Perec no OuLiPo, *LD* foi um divisor de águas na sua obra. Como o autor escreve no *Postscriptum* do livro:

Alors qu'il avait surtout, jusqu'alors, discoursé sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation ou son inadaptation, [...] il voulut, s'inspirant d'un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l'absolu primat du signifiant, approfondir l'outil qu'il avait à sa disposition, [...] il croyait pouvoir s'accomplir au mitan d'un acquis normatif admis par la plupart, acquis qui, pour lui, constituait alors, non un poids mort, non un carcan inhibant, mais, grosso modo, un support stimulant (LD, p. 309-310).

Haja vista a um passado no qual, na maioria dos casos a tal altura, havia falado da sua situação, do próprio íntimo, do próprio círculo social, da sua adaptação ou inadaptação, [...] inspirado numa doutrina ao gosto do dia, a qual afirmava a absoluta primazia do *signifiant*, do lado físico do signo, quis aprofundar o aparato já à sua disposição, [...] por imaginar a si próprio como um indivíduo apto a cumprir com o ofício da criação duma obra à volta dum construto normativo admitido por uma maioria, um construto, na sua opinião, consistindo, portanto, não numa carga inútil, não num fardo inibidor, mas, a grosso modo, num apoio instigador (*O Sumiço*², p. 304).

Portanto, enquanto seus primeiros livros não seguiam uma *contrainte* específica ou, pelo menos, não tão (in)visível e rígida quanto o lipograma, *LD*, sim, era uma aposta na “absoluta primazia do *signifiant*” (o signifiante saussuriano, que, devido ao seu *e* final, não posso senão deixar em francês na tradução e adicionar uma espécie de comentário: “o lado físico do signo”). Todos os elementos de *LD* seriam gerados por sua regra formal principal, o

¹ *La Disparition*, de agora em diante, será designado pela abreviação *LD*, cujas páginas citadas remetem à edição francesa das “Referências” deste trabalho.

² Todas as citações tiradas de *LD* virão acompanhadas da tradução que apresento como parte integrante deste trabalho, juntamente com o número da página em que nele se encontra.

sumiço da vogal *e*, considerado não como um “fardo inibidor”, mas como um “apoio instigador”.

Assim, desde sua primeira publicação, em 1969, *LD* foi traduzido em onze línguas diferentes, sempre abrindo mão de uma vogal, aquela que os tradutores julgaram mais frequente no seu idioma. Estas são as traduções de que tenho conhecimento:

- *Anton Voyls' Fortgang*. Frankfurt: Zweitausendeins, 1986 (tradução de Eugen Helmlé para o alemão, sem *e*);
- *A Void*. Londres: The Harvill Press, 1994 (tradução de Gilbert Adair para o inglês, sem *e*);
- *La Scomparsa*. Nápoles: Guida, 1995 (tradução de Piero Falchetta para o italiano, sem *e*);
- *El Secuestro*. Barcelona: Anagrama, 1997 (tradução coletiva de Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda e Regina Vega para o espanhol, sem *a*);
- *Försvinna*. Estocolmo: Bonnier, 2000 (tradução de Sture Pyk para o sueco, sem *e*);
- *Istchezanie*. São Petersburgo: Ivan Limbakh, 2005 (tradução de Valéry Kislov para o russo, sem *o*);
- *Kayboluş*. Istambul: Ayrinti, 2006 (tradução de Cemal Yardimci para o turco, sem *e*);
- *'t Manco*. Amsterdã: Arbeiderspers, 2009 (tradução de Guido van de Wiel para o holandês, sem *e*);
- *Dispariția*. Bucareste: Editura Art, 2010 (tradução de Șerban Foartă para o romeno, sem *e*);
- *En-metsu*. Tóquio: Suisseisha, 2010 (tradução de Shuichiro Shiotzuka para o japonês, sem *i*);
- *Ispario*. Zagreb: Meandarmedia, 2012 (tradução de Vanda Mikšić para o croata, sem *e*);
- Três outras traduções para o inglês (sem *e*), que não foram publicadas: *A Vanishing*, de Ian Monk, *Vanish'd!*, de John Lee (ambas podem ser consultadas na Association Georges Perec, na Bibliothèque de l'Arsenal, em Paris), e *Omissions*, de Julian West³.

³ Durante uma mesa redonda composta por vários tradutores de *LD*, ocorrida no fim de 2011 (e cuja transcrição está disponível em https://www.academia.edu/2645162/Traduire_La_Disparition_de_Georges_Perec), Camille Bloomfield, a mediadora da discussão, disse ter ouvido falar em uma tradução ucraniana do livro, da qual jamais

Como se pode constatar pela lista acima, ainda não há uma versão em língua portuguesa. Por considerá-lo um romance único — nem tanto por ser um dos mais extensos lipogramas de todos os tempos, mas sobretudo por seu caráter metatextual⁴ —, acredito que a tradução que proponho e comento aqui, nesta tese de doutorado que visa aliar a(s) prática(s) à(s) teoria(s), possa vir a contribuir com os mais variados tipos de leitores, tanto possibilitando ao público lusófono a leitura de *LD* em português — ou melhor, em *sumiçol*, esse português sem *e* d’*O Sumiço*⁵ — quanto oferecendo à crítica (midiática e/ou acadêmica), aos escritores, aos tradutores e demais interessados lampejos de prazer, coriscos de estímulo e faíscas de reflexão sobre Perec e sua obra, sobre a escrita com regras formais e sobre tradução.

Quanto a ter qualificado o romance como “único”, “sobretudo por seu caráter metatextual”, talvez seja bom me apoiar às costas largas de Jacques Roubaud, outro dos mais conhecidos e reconhecidos oulipianos, para me explicar melhor:

A *contrainte* [lipogramática, sem *e*] é, ao mesmo tempo, princípio da escrita do texto, seu mecanismo de desenvolvimento e, ainda, seu sentido: *La Disparition* é o romance de um desaparecimento, que é o desaparecimento do *e*, é, portanto, ao mesmo tempo, o romance do que ele conta e o relato da *contrainte* que cria o que se conta (OULIPO, 1988, p. 55)⁶.

Escrever sem alguma(s) letra(s) do alfabeto nunca foi novidade nenhuma, nem aqui nem na China, basta ler “Histoire du lipogramme” (OULIPO, 2003, p. 73-89) para se dar conta disso, um estudo de Perec sobre as tradições lipogramáticas nas mais diversas literaturas do mundo e de variadas épocas. Só que o autor fez da eliminação da letra, como acabamos de

encontrei pista alguma. Em uma troca recente de mensagens com Bloomfield, ela me informou que tampouco achou comprovação da existência dessa tradução.

⁴ Adoto aqui o conceito elaborado pelo eminente perequiano Bernard Magné (1986, p. 77): “pertence ao metatextual todo enunciado que, em um texto, traz uma informação, denotativa e/ou conotativamente, sobre a *scription* [termo de Roland Barthes] do texto e/ou sobre sua escrita e/ou sua leitura” (minha tradução de: “appartient au métatextuel tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur la scription du texte et/ou sur son écriture et/ou sa lecture”). Importante observar que não me refiro ao “metatexto” concebido por Gérard Genette em *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Paris: Editions du Seuil, 1982), livro no qual o autor se contradiz bastante ao falar de *La Disparition*, afirmando, por exemplo, que o último “não transforma nenhum texto anterior”, e, logo em seguida, na mesma página (p. 59), citando a “transformação (ou ‘tradução’) lipogramática” de um texto anterior feita por Perec em *LD: o poema “Voyelles”, de Rimbaud...* (As traduções que aspeio aqui são minhas, já que, infelizmente, o capítulo IX do livro de Genette, intitulado “Jogos oulipianos” — em vez de oulipianos, piscada de olho neológica que demonstra bem o julgamento que o autor fazia do OuLiPo —, não foi um dos extratos constituintes da tradução brasileira de *Palimpsestes* (2010).) Sobre as querelas entre Genette e o OuLiPo, ver a tese de doutorado de Camille Bloomfield (2011).

⁵ *O Sumiço* será de agora em diante tratado pela abreviatura *OS*.

⁶ Minha tradução de “La contrainte y est à la fois principe de l’écriture du texte, son mécanisme de développement, en même temps que son sens : *La Disparition* est roman d’une disparition qui est la disparition du *e*, est donc tout à la fois le roman de ce qu’il raconte et le récit de la contrainte qui crée ce qui se raconte”.

ler nas palavras de Roubaud, o próprio tema e toda a estrutura do romance, e essa foi sua jogada de mestre.

Grosso modo, o que se conta em *LD* é o misterioso desaparecimento, ou melhor, o sumiço — como no título da tradução, já que, em “desaparecimento”, contamos com três aparecimentos do *e* (embora eu brinque em *OS*, para inserir uma pista sonora na página 260, com o erro voluntário “disaparição”) — de um dos personagens e, em seguida, a investigação feita pelos demais em busca do(s) porquê(s) desse sumiço. À medida em que suas investigações vão progredindo, vão todos, também, sumindo, a cada momento em que algum deles vislumbra a solução do mistério. Mas cada um desses sumiços — ou mortes, morridas ou matadas — esclarece um pouco mais o enigma. E assim vamos, como eles (se) vão, coletando as pistas deixadas pelos sumiços, até o fim do romance.

Claro, a trama, a história, o conto, contam muito, mas, quiçá, não tanto, ou, no máximo, tanto quanto conta a forma na qual tudo isso vai vir contado, vai tomar corpo, palavra por palavra, borrão por borrão, atro no branco, tinta na folha...

Entre as letras, entre as linhas, entre os livros que nos são apresentados pela narrativa, tudo nos remete ao metatextual (de Magné, não de Genette, como já foi (a)notado mais acima): tudo nos conta como o que se conta é contado e, também, que o que se conta só é contado porque é assim contado; tudo são pistas que deixam transparecer a *contrainte*/regra formal que se adota para a escrita do livro, o lipograma em *e*, o desaparecimento da letra *e*, e, ao mesmo tempo, que indicam que tudo o que se escreve ali tem por desencadeador — e única razão de ser — esse mesmo sumiço. Para uma melhor compreensão do que tento dizer, vejamos por alto alguns dos temas que introduzo aqui nas páginas iniciais deste trabalho e que serão retomados — direta ou indiretamente — dentro de instantes e após o texto integral de *OS*, temas que dizem respeito, obviamente, à metatextualidade da história que resumi dois parágrafos atrás.

Antes de tudo, se passarmos os olhos no sumário do livro (*OS*, p. 311), veremos que se somam 26 capítulos (em algarismos arábicos), organizados em VI partes (em algarismos romanos), mas existe um espaço em branco lá onde o capítulo 5 e a parte II deveriam estar.

Ora, o *e* é a quinta letra do alfabeto francês, no qual contam-se vinte e seis letras: por isso o sumiço do capítulo 5 dentre os 26 do total.

Ora, o *e* é também a segunda das seis vogais francesas (incluindo-se, portanto, o *y*): por isso o sumiço da parte II dentre as VI do total.

Ora, é logo antes do capítulo 5 que lemos o bilhete deixado pelo personagem sumido que será o ponto de partida para toda a investigação dos demais, e ele se chama — nada mais,

nada menos que — Anton Voyl, cujo nome é tirado da palavra “vogal”, em francês, *voyelle*: ou seja, excluindo-se a vogal sumida do texto, temos Voy[e]l[le], Voyl, sobrenome que traduzo por Vagol (um anagrama de “vogal”, trocando o *a* de lugar com o *o*), enquanto seu primeiro nome transformo em Antoin (na esperança de que meu leitor conheça e se lembre de um nome francês muito comum: *Antoine*, mas sem a vogal proibida).

Ora, Anton Voyl, ou Antoin Vagol, tem cinco irmãos e, com certeza, não é por acaso que seus nomes formam o que é oulipianamente denominado uma “sequência vocálica”⁷: Anton Voyl, Douglas Haig Clifford, Hassan Ibn Abbou, Olga Mavrokhordatos, Ottavio Ottaviani — que constava primeiramente no cartório como Ulrich — e Yorich: A, [ai] (pronunciado como o *e* no francês), I, O, U, Y.

Ora, esses seis irmãos (como o número de vogais) são uma das gerações de uma família formada por vinte e seis membros (tal qual o número de letras do alfabeto).

Ora, no topo dessa árvore genealógica — ou, digamos, *abecedológica* —, há um sujeito cuja descrição física apresentada no livro faz lembrar por demais a fisionomia do autor do livro, Georges Perec (*LD*, p. 237-238; *OS*, p. 243), um tal de “Barbu” (“Barbudo”), assim apelidado por seu nome ser impronunciável (*LD*, p. 246; *OS*, p. 250): Georges Perec (?!), que praticamente só comporta a vogal *e* no nome e que espalha por todos os cantos do livro suas consoantes — por exemplo, “G-P.R.C.” (*LD*, p. 77; *OS*, p. 102) — ou duas palavras justapostas com suas iniciais em maiúsculo, por nenhuma razão aparente, a não ser por começarem com as iniciais do próprio nome do escritor, GP — para exemplificar, no fim do primeiro verso da quinta estrofe de “Booz assoupi”, lemos (com grifos meus) “**g**rand **P**atron” (*LD*, p. 119), “**g**rão **P**atrão” na tradução (*OS*, p. 139)⁸.

Ora, como se não bastasse, descobrimos no fim do livro — recomendo, então, que salte ao próximo parágrafo quem não gostar de *spoilers*, comentários que podem acabar estragando o prazer da descoberta por si mesmo — que esse “Barbudo”, além de ser, por assim dizer, o ponto originário de quase todos os personagens, era também aquele que colocava o ponto final nas suas vidas, que dava sumiço nos coitados logo que eles estavam próximos da solução do mistério, próximos da descoberta da vogal sumida, da revelação do nome do assassino. Existe um paralelismo incontestável entre o “Barbudo” e o próprio escritor, este inserindo-se na ficção no papel daquele, ambos autores da vida e da morte dos demais.

⁷ Temos uma sequência vocálica quando as iniciais das palavras seguem a ordem das vogais da língua (OULIPO, 1988, p. 263).

⁸ Sobre as aparições das consoantes GP e Georges Perec inserindo-se como personagem em *LD*, ver Parayre, 1992, p. 212-223.

No fim das contas, cada acontecimento, cada intertextualidade, cada nome próprio, cada frase de *LD* nos reserva, no mínimo, um duplo sentido: um superficial e outro metatextual⁹; um no plano de uma diegese razoavelmente compreensível — conquanto, às vezes, um tanto inverossímil — e outro que se refere à maneira como foi gerado o livro.

Segundo Marc Parayre (1992, p. 518), *LD* “é o romance da linguagem, romance construído — evidentemente — *por* — mas também e sobretudo — *sobre* a linguagem”¹⁰. E quem, o quê, que textos e/ou teorias poderiam melhor se acamaradar com uma tradução dessas, cujo objetivo é, além de dar sumiço numa vogal, traduzir o metatexto, aquilo que aponta — literalmente, como se aponta um lápis — para o sumiço da vogal?

⁹ Quando digo “superficial”, tenho consciência de que “a profundidade não é senão um jogo e uma ruga da superfície” (FOUCAULT, 1997, p. 19, tradução de Jorge Lima Barreto). O que pretendo aqui é advertir o leitor apressado, avisar que, se ele fizer uma leitura mais cuidadosa, poderá enxergar um pouco mais que a ponta do iceberg, pois Perec também constrói sua obra à imagem do “bulbo” do qual fala Raymond Queneau, um texto que apresenta várias camadas, como uma cebola a ser descascada pelo leitor que queira descascá-la (apud PARAYRE, 2005, p. 321).

¹⁰ Minha tradução de: “est le roman du langage, roman construit — évidemment — *par* — mais aussi et surtout — *sur* le langage”.

2 QUEM, O QUÊ, QUE TEXTOS E/OU TEORIAS FUNDAMENTAM *O SUMIÇO*?

O ponto de partida para se pensar na fundamentação, na sustentação, na *étayage* de *OS* vem de Antoine Berman (1994, p. 68):

De maneira geral, traduzir exige leituras vastas e diversificadas. Um tradutor ignorante — que não lê dessa forma — é um tradutor deficiente. Traduzimos com livros [“E não somente com dicionários”, acrescenta ele na nota de rodapé]. A essas leituras, às quais é necessário recorrer, damos o nome [...] de *sustentação do ato tradutivo*.¹¹

Fui guiado por esse princípio desde sempre, lendo e buscando apoio nos mais diversos tipos de textos, tanto teóricos quanto críticos, bem como em entrevistas de Péricles, seus escritos e outras obras relacionadas com o autor. No caso de *LD*, devido às dificuldades que o romance impunha, senti igualmente a necessidade de consultar (estudar, fazer um mestrado sobre) traduções estrangeiras do romance (e algumas delas serão mencionadas aqui), ainda seguindo Berman (1994, p. 85), que afirma que “toda tradução que venha após uma outra, mesmo que esta seja estrangeira, é *ipso facto* uma retradução”¹², e, como ficará evidente mais abaixo, refletir sobre o fazer dos precursores pode ajudar muitíssimo na elaboração de uma nova tradução. Quanto às teorias que permeiam este trabalho *de* tradução, e não somente *sobre* tradução¹³, tentarei não me alongar muito.

A tradução — ou ao menos uma grande parcela do que se construiu até hoje de teoria específica sobre a tradução — parece ter sempre se submetido a rígidos pares de possibilidades, de opções, de escolhas, parece ter sempre se pensado em pares, mas pares de elementos geralmente excludentes: ou um ou o outro, ou isto ou aquilo, oito ou oitenta...

Esses binômios, esses conceitos binários, por mais que consistam em meios interessantes para se pensar a tradução, soam aos meus ouvidos como ideias por demais compartimentadas e, até certo ponto, improdutivas — se seguidas à risca —, e elas se

¹¹ Minha tradução de: “D’une manière générale, traduire exige des lectures vastes et diversifiées. Un traducteur ignorant — qui ne lit pas de la sorte — est un traducteur déficient. On traduit avec des livres [“Et pas seulement avec des dictionnaires” — ajoute-t-il en note de bas de page]. Nous appelons ce nécessaire recours aux lectures [...] l’*étayage de l’acte traductif*”.

¹² Minha tradução de: “toute traduction qui vient après une autre, fût-elle étrangère, est *ipso facto* une retraduction”.

¹³ Em “Da tradução como criação e como crítica” (apresentado em um congresso em 1962), Haroldo de Campos (1992, p. 43) retoma a visão poundiana de “crítica” e cita a partir de Paulo Rónai, J. Salas Subirat, “o tradutor para o espanhol do *Ulysses* de Joyce”: “Traduzir é a maneira mais atenta de ler”. E por isso, segundo Haroldo, “a tradução é crítica”, por isto: porque “é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação”. E é por isso, também, que a tradução que se encontra neste trabalho também é crítica, “é uma forma privilegiada de leitura crítica” (CAMPOS, 1992, p. 45).

demonstram, por vezes, excessivamente normativas e exclusivistas, não admitindo via intermediária alguma, nenhum meio-termo.

Remontando a um passado longínquo, esses pensamentos bipartidos a que me refiro já estavam esboçados naquilo que, segundo Michel Ballard (2007, p. 40), “constitui talvez um dos primeiros escritos teóricos sobre a tradução”¹⁴, composto por volta de 46 a.C. por Cícero, em que se percebe uma distinção entre o trabalho de um “orador” e o de um “tradutor”, devendo o último se preocupar mais com a forma do texto, aproximando-se daquilo que conhecemos por tradução literal, palavra por palavra, enquanto que o primeiro, o “orador”, deve privilegiar o conteúdo, o sentido, adaptando-o à linguagem dos ouvintes ou leitores da tradução. No entanto, essa separação entre forma e conteúdo, conquanto pareça ultrapassada, ainda a constatamos em construtos semelhantes que figuram em discursos datados de mais de dois mil anos adiante, por exemplo, na voz de Jean-René Ladmiral (1994, p. xv), que cunha dois neologismos que nos remetem a uma “oposição” que não se distancia muito daquela — presumida — originária:

há duas maneiras fundamentais de se traduzir: os “fontistas” prendem-se ao *significante* da *langue* [no sentido saussuriano do termo], e eles privilegiam a língua-*fonte*; enquanto que aqueles que chamo de “alvistas” não colocam a tônica nem no significante nem no significado, mas no *sentido*, não da língua mas da *parole* [outro termo de Ferdinand de Saussure] ou do discurso, tratando-se de traduzir lançando mão dos meios próprios à língua-*alvo*¹⁵.

Colocando nosso foco um pouco mais na atualidade e numa outra terminologia especializada, em “Tradução e ilusão“, Paulo Henriques Britto (2012, p. 21) nos recorda que os termos *domesticação* e *estrangeirização*, no que concerne à atividade tradutória, apesar de recentemente criados pelo teórico norte-americano Lawrence Venuti, advêm de “duas concepções de tradução [que] foram distinguidas há duzentos anos pelo pensador alemão Friedrich Schleiermacher“. Tais concepções são assim explicadas por Britto (2012, p. 21):

A tradução domesticadora visa facilitar o trabalho do leitor, modificando tudo aquilo que lhe poderia causar estranheza, aproximando o texto do universo linguístico e cultural que já lhe é familiar. A estratégia estrangeirizadora faz o contrário: ela mantém muitas das características originais do texto — referências nada óbvias para o leitor da tradução, recursos estilísticos desconhecidos na cultura-alvo, até mesmo alguns

¹⁴ Minha tradução de: “constitue sans doute l’un des premiers écrits théoriques sur la traduction”.

¹⁵ Minha tradução de “il y a deux façons fondamentales de traduire : les "sourciers" s'attachent au *signifiant* de la *langue*, et ils privilégient la langue-*source* ; alors que ceux que j'appelle les "ciblistes" mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié mais sur le *sens*, non pas de la langue mais de la *parole* ou du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue-*cible*”.

elementos do idioma-fonte — com o intuito de aproximar o leitor do universo linguístico e cultural da obra original.

Relembrando e reformulando agora, por minha vez, as palavras do próprio Venuti (1995), a tradução *domesticadora* pretende oferecer uma leitura corrente, fluida, sem entraves, durante a qual não se tropece em particularidades da cultura estrangeira que possam incomodar ou desacelerar o leitor da tradução, o que acaba nos fazendo pensar novamente tanto no “orador” de Cícero quanto no “alvista” de Ladmiral. Já a *estrangeirizadora* propõe o oposto, trazer à tona as diferenças entre as culturas, dar ao leitor da tradução o gosto do estranhamento e, por conseguinte, da descoberta daquilo que não lhe é familiar linguisticamente, mesmo que seja a custo de pausas para questionamento, demandando uma leitura mais atenta e minuciosa, facilmente comparável com o trabalho que faria o “tradutor” de Cícero e o “fontista” de Ladmiral.

O problema é que, quando retornamos às “duas concepções de tradução” — das quais parecem derivar a *domesticação* e a *estrangeirização* — expostas por Schleiermacher em 1813, nos deparamos com uma fala impositiva, supostamente dona de uma verdade absoluta, um discurso de autoridade que busca impedir que haja qualquer réplica possível, qualquer diálogo, qualquer acordo entre uma concepção e outra:

que caminhos pode ele [o tradutor] trilhar? Ao meu ver, há somente dois. Ou o tradutor deixa o autor o mais possível em paz e leva o leitor ao seu encontro, ou deixa o leitor o mais possível em paz e leva o autor ao seu encontro. Ambos são tão completamente diferentes um do outro que, por isso, um deles deve ser seguido o mais rigorosamente possível, pois de qualquer mistura depreende-se necessariamente um resultado dos menos confiáveis, e há de se temer que autor e leitor se desencontrem totalmente (SCHLEIERMACHER, 2011, p. 22).

E Schleiermacher (2011, p. 24) ainda acrescenta um pouco mais adiante, no mesmo texto: “não há mais formas possíveis de procedimentos”: ou um ou o outro, ou isto ou aquilo, oito ou oitenta...

Suas afirmações, apesar de muito pertinentes em certos momentos, acabam perdendo parte de sua potência justamente por tentarem se mostrar demasiado potentes, por tentarem impor a escolha de um único caminho como o válido. Ora, reflitamos por um instante sobre essa tentativa de se excluir a possibilidade de mescla, de cruzamento entre os dois caminhos por ele propostos: se todo autor, de uma forma ou de outra, tenta ir ao encontro de um leitor no momento em que escreve e se faz publicar — senão não escreveria nem se faria publicar —, bem como todo leitor, de certa forma, tenta ir ao encontro do autor quando toma um texto

para ler — caso contrário, não tomaria um texto para ler —, por que motivo deveríamos nós “temer que autor e leitor se desencontrem totalmente” quando o tradutor promove um encontro que faça com que ambos se movam, um em direção ao outro? Não é esse, pelo menos em parte, o desejo tanto do autor quanto do leitor, aproximar-se e ser aproximado¹⁶?

De qualquer maneira, como bem o disse Britto (2012, p. 22):

basta um momento de reflexão para concluirmos que uma tradução absolutamente estrangeirizadora seria a que mantivesse o texto tal como ele se encontra, no idioma original; a partir do momento em que substituímos as palavras do original por itens lexicais de uma língua estrangeira, já estamos incorrendo num certo grau de domesticação. Do mesmo modo, uma tradução radicalmente domesticadora resultaria em algo que não se poderia considerar mais uma tradução, e sim uma adaptação.

Por um lado, todo ato tradutório é *ipso facto* um ato domesticador e, caso o fosse em absoluto, ele seria o ato de criação de uma obra cem por cento nova — e o “novo” sequer existe... Por outro lado, qualquer “tradução absolutamente estrangeirizadora” não poderia resultar senão numa transcrição. Não há, portanto, como fazer *ou* isto *ou* aquilo, mas, sim, um pouco disto *e* daquilo; não há como ser oito *ou* oitenta, e, sim, oitenta *e* oito; não há como trilhar um caminho *ou* o outro, pois o caminho é, no mínimo, triplo, tortuoso, trilhado — no mínimo, outrossim — pelo autor *e* o leitor *e* o tradutor.

E é nesse sentido que Britto nos dá sua contribuição com “Tradução e ilusão” (2012), relativizando posições supostamente inflexíveis, incontestáveis, colocando-as em relação umas com as outras, abalando-as de certa forma.

Mencionando uma última teoria bifurcada comentada em seu artigo — e que nos importa aqui também —, Britto fala-nos daquela formulada por Jiří Levý. Mas, sucinta e primeiramente, trataremos do assunto com a ajuda de um dos tradutores de Levý no Brasil, Filipe Mendes Neckel (2012, p. 15):

Levý concebe dois métodos de tradução: o *ilusionismo* e o *anti-ilusionismo*. No primeiro método “o tradutor ilusionista oculta-se atrás do original, o qual apresenta ao leitor sem intermediários, por assim dizer, com o objetivo de

¹⁶ Pedro Gabriel (2014, p. 55), mais conhecido por “Eu me chamo Antônio”, febre internética que se tornou livro(s) pela editora Intrínseca, tem um ótimo trocadilho sobre essa aproximação que o autor busca: “(Mas) eu só versifico para ver se fico menos só”. E lembro também de uma reportagem sobre David Foster Wallace, autor de *Graça infinita* (traduzido por Caetano Galindo, ganhador do prêmio Jabuti por sua recente retradução do *Ulysses* de Joyce), em que Francisco Quinteiro Pires (2015) cita “Lee Konstantinou, professor de Literatura da University of Maryland e editor de *The Legacy of David Foster Wallace* (University of Iowa Press)”: “A ideia de que a escrita representa uma maneira de superar a solidão e os efeitos de um individualismo radical é um dos temas mais importantes da ficção de Wallace”.

despertar neste a ilusão tradutória, ou seja, a ilusão de que lê o original” (Levý, 1969, p. 31). Em contrapartida, no segundo método, o tradutor, não só caracteriza seu texto como tradução, mas simula a realidade, interfere no andamento da narrativa, acrescenta seu ponto de vista, se dirige diretamente ao leitor, entre outros.

Impossível, agora, não identificar no “tradutor ilusionista” algo do *domesticador* — ou, digamos, do “orador”, do “alvista” —, o qual, para proporcionar ao seu leitor “a ilusão de que lê o original”, para lhe dar a impressão de que o livro foi originalmente escrito na sua própria língua, buscará oferecer ao leitor uma tradução menos estranha, mais familiar, mais doméstica. No entanto, é justamente esse *ilusionismo* que, por mais *domesticador* que possa parecer, vai se conciliar com a *estrangeirização* em Britto e resultar no que, para ele, constituiria “uma tradução ideal”. Assim, ao imaginar o seu Dostoiévski dos sonhos em português, Britto (2012, p. 23-24) diz o seguinte:

Eu diria mesmo que uma tradução ideal é precisamente isto: um tanto estrangeirizante [...], porém ilusionista [...]: uma tradução que respeite o que há de estrangeiro, e de estranho, no original, proporcionando-me a ilusão de que estou lendo uma obra de Dostoiévski, mas que seja também um romance em português, e não uma peça metalinguística [...] construída sobre o texto de Dostoiévski.

Enfim, é dentro dessa espécie de conciliação de procedimentos aparentemente inconciliáveis que me insiro, sobretudo quando se trata de traduzir algo como *LD*, em que o único lugar no qual vejo espaço para o tradutor é o *entre*.

Entremos, então, no cerne da questão com um exemplo de *LD*, este episódio no qual peço que se preste atenção, principalmente, no latim, nas meias e nas publicações que provavelmente falarão de Amanda Von Comodoro-Rivadavia:

On pouvait voir Amanda Von Comodoro-Rivadavia, la star à qui Columbia avait garanti par contrat un milliard pour trois films. Amanda portait — sancta simplicitas — un pantalon bouffant d’ottoman incarnat, un ras du cou corail, un caraco purpurin, un obi colcotar, un foulard carmin, un vison nacarat ; bas rubis, gants cramoisis, bottillons minium à haut talons zinzolin. Urbain d’Agostino, son soupirant du mois, l’accompagnait : jabot au point du Puy, frac d’Ungaro à col Mao, gibus, Grand Sautoir. On montrait du doigt Maharadjahs, PDG, Kronprinz, Paladins, Hospodars ; chacun avait son nom au Gotha ou, au moins, au Bottin Mondain. Ça froufroulait dans un grand tralala.

O público podia admirar Amanda Von Comodoro-Rivadavia, a diva com a qual a Columbia havia assinado um contrato bilionário por uma trilogia. O figurino da Amanda, *sancta simplicitas*: calças tufadas duma otomana atijolado vivo, um colar coral, um vasquim púrpuro, uma *obi* colcotar, uma fina manta carmin, um visom nacarado; uma lupo rubi, luvas alaranjadas, botas minio com altos saltos rubros. Não vinha sozinha, mas com sua paixão atual, Urbain d’Agostino, o qual usava um jabô Puy, um *smoking* Ungaro com gola Mao, cartola, brasão nos punhos. Por todos os lados, Marajá, Magnata, Principículo, Paladim, Hospodar; cada um viraria notícia nas colunas sociais, num

Gotha ou num *Bottin Mondain*. O lugar
(*LD*, p. 80; *OS*, p. 105) frufuhlava num luxo só.

Verificado que o parágrafo acima demandou estratégias bastante opostas umas às outras, digamos que, muito provavelmente, Schleiermacher diria que meus métodos apresentam “um resultado dos menos confiáveis”. Explicar-me-ei com o auxílio da terminologia comentada mais atrás.

Para traduzir “*bas*”, haja vista (grossa) ao *e* em meias, que seria a tradução literal do termo, por falta de opção, hesitei entre “ $\frac{3}{4}$ ” e “lupo”. Como Perec só usa números que não contêm *e*, ou seja, que podem ser escritos por extenso no romance sem infringir a regra lipogramática, achei melhor deixar de lado “ $\frac{3}{4}$ ” e *domesticar* o trecho com “lupo”, marca que, por via de uma metonímia, remete um brasileiro a meias, mas não um francês. No entanto, no fim do mesmo excerto, para não naturalizar demais o texto, para não *domesticá-lo* demais, para não trazê-lo de uma vez por todas a um contexto abrigado, substituindo por algo como “Caras” ou “Contigo” os almanaques “Gotha” e “Bottin Mondain”, preferi acrescentar ao corpo do meu texto uma sorte de esclarecimento cultural (“nas colunas sociais”), medida que *estrangeiriza* a tradução ao manter as referências francesas mas, ao mesmo tempo, é *anti-ilusória*, pois comenta, dá uma explicação que não existia antes, por ser desnecessária para um francês.

Ponderando um pouco mais sobre o trecho e outras das teorias apresentadas, preservo na tradução a expressão latina “*sancta simplicitas*” (uma *estrangeirização* já presente em Perec), o que faz lembrar uma tradução literal, palavra por palavra, como a de um “tradutor” ciceroniano ou um “fontista” de Ladmiral. Em contrapartida, adiciono uma nota de rodapé (“Do latim: Santo simplismo”), uma postura talvez “alvista”, a ajudar o público-alvo a compreender o sentido do discurso, bem como o faria um “orador”. Só que minha nota, por tampouco conter *e*, não passa de um jogo, gera *estran(geir)heza* ao mesmo tempo que *domestica*, pois, imagino eu, qualquer um que leia “*sancta simplicitas*” estará esperando por uma “santa simplicidade” na tradução, que não está, que não pode estar lá.

Sim, Schleiermacher deve estar se debatendo no caixão neste momento, mas nada posso para apaziguá-lo, pois não posso deixar descansando “em paz” nem o autor do original nem o leitor da tradução, não posso seguir nenhum dos dois caminhos possíveis para ele. Meu trajeto não se bifurca, e sim, no mínimo, se trifurca (com esse prefixo “tri-” que, mais adiante, fará bastante sentido — metatextual — para quem me lê).

Claro que nem tudo em uma tradução pode ser um pouco disto *e* daquilo, oitenta *e* oito, um *e* outro; tampouco tudo, para mim, pode ser *ou* um *ou* o outro, *ou* isto *ou* aquilo, oito *ou* oitenta quando se traduz *LD*. Sua própria linguagem, uma linguagem própria, um francês sem *e* (que já soa estranho até para o francófono de nascença) que remete a números, a imagens visuais (como a que se relaciona com o “tri-” — que acabei de mencionar e explorarei com minúcia na parte III deste trabalho, o “*trois*”, o 3, muito semelhante a um *E* invertido), ao próprio ato da escrita regrado pela falta do *e*, essa linguagem extremamente manipulada, mais do que literária, literal, já produz, por si só, uma experiência em que está em jogo uma tensão constante entre um certo *ilusionismo* e *anti-ilusionismo*, uma criação de um mundo de ilusão que combate qualquer ilusão de que a ficção se despreza do real, que, aqui, é a própria escrita; uma tensão constante entre uma sorte de *domesticação* e *estrangeirização*, um estranhamento provocado por um novo olhar sobre o familiar e, em concomitância, um processo de familiarização com algo que nos parecia estranho (e/ou estrangeiro) antes de tê-lo vivenciado *na* e *pela* linguagem; uma tensão constante entre o movimento que faz o autor em direção ao leitor e vice-versa, no diálogo que se instaura entre a escrita e a leitura de um texto. Assim sendo, por que deveria o tradutor anular tais tensões em seu trabalho? Como ser “orador” ou “tradutor”; “alvista” ou “fontista”¹⁷; *ilusionista* ou *anti-ilusionista*; *domesticador* ou *estrangeirizador* — se o próprio escritor é tudo isso ao mesmo tempo?

Como diria Boris Schnaidermann (2011, p. 31), amigo e colega de ofício de Haroldo de Campos (e deste falarei longamente daqui a pouco): “O tradutor não pode ater-se a normas muito rígidas e, em cada caso, tem que fazer apelo à criatividade”.

Assim, em busca de autores, tradutores e teóricos mais afeitos a esse tipo de pensamento, é sobretudo nas palavras do tradutor, intérprete e escritor John Lee (um daqueles cuja tradução de *LD* para o inglês não foi publicada) que encontro um esboço de uma teoria¹⁸ que me parece se aproximar mais daquilo que julgo importante (e que pratico) com *OS*. No entanto, John Lee vem mesclado, na minha mente, com Haroldo de Campos e sua transcrição, mescla imaginária cujas linhas gerais tentarei expor agora¹⁹.

¹⁷ Henri Meschonnic (2007, p. 102) toma o par de neologismos de Ladmiral, *sourcier* (“fontista”) e *cibliste* (“alvista”), e mistura-os para demonstrar sua discordância com eles, afirmando que é necessário ser *sourbliste* (“fontalvista”) e *circier* (“alfontista”).

¹⁸ Se digo “esboço”, é porque Lee não tem a pretensão de elaborar uma “teoria” nos seus artigos, e sim descrever seu trabalho tradutório, preocupando-se muito mais em relatar como fez sua tradução de *LD* que se imiscuir nos embates teóricos que, às vezes, no meio universitário, chegam a fazer com que nós, acadêmicos, descartemos o valor da prática de exímios tradutores, só por usarem um ou outro termos por vezes repudiados pela academia.

¹⁹ Creio que já tenha ficado óbvio que não abraço nem defendo com unhas e dentes nenhum teórico ou linha teórica em específico e que, portanto, se abrirei aqui um pequeno segmento dedicado mais precisamente a Lee e

John Lee (2000, p. 118) percebe e preconiza a necessidade de se chegar a uma “equivalência global”²⁰, a um acordo entre forma e conteúdo para a tradução de *LD*, de não privilegiar um ou o outro, ou uma ou outra teoria, mas seguir as exigências que nos impõe o próprio texto a ser traduzido, o que podemos ler claramente nestas palavras suas:

[...] a escrita a partir de uma *contrainte* forte [...] exige uma escolha, [...] fornece os seus critérios, e até uma escolha de critérios. Assim, para o tradutor, a meu ver, trata-se de tomar uma posição em relação a dois tipos de equivalência aparentemente inconciliáveis: equivalência *semântica* e equivalência *formal* (LEE, 2000, p. 117)²¹; [...] a tradução tem uma particularidade, ela pode visar uma equivalência global em que parâmetros formais e semânticos se reconciliem (LEE, 2000, p. 118)²².

E a transcrição de Haroldo de Campos compartilha dessa conciliação entre “parâmetros formais e semânticos” da qual fala Lee. Embora o poeta, tradutor e teórico brasileiro não faça referência alguma ao tradutor britânico — e vice-versa — e nem cite as obras de Pécerc em seus escritos, suas afirmações podem, sim, se conjugar com aquelas de Lee e com aquilo que *LD* parece demandar da parte de um tradutor. Apropriando-me de Haroldo de Campos (1992, p. 35) para falar do processo tradutório de Lee: “Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade”.

Um outro ponto em comum entre John Lee e Haroldo de Campos é o que o último chamava de “lei das compensações em poesia”, explicada por Boris Schnaiderman (2003, p. 177) da seguinte maneira, referindo-se ao momento em que, juntamente com o poeta brasileiro, compilava e traduzia poemas russos:

Campos, não quer dizer que sou partidário de tudo o que disseram ou fizeram, mas que, simplesmente, algumas das suas palavras — que citarei aqui — foram aquelas que mais contribuíram, direta ou indiretamente, com este trabalho. Voltando um pouco mais atrás para reforçar este meu posicionamento, tomei por base da discussão anterior um artigo de Paulo Henriques Britto, poeta e tradutor de mancha, em cujos escritos teóricos encontro muitos elementos dos quais discordo, mas cujo olhar pragmático é precioso para mim.

²⁰ O termo “equivalência” soa mal aos meus ouvidos, assim como aos de tantos outros que não veem a tradução como uma simples transcodificação, como um mero transporte de um conteúdo de uma língua para a outra, obtendo assim, na tradução, algo “equivalente” àquilo que estava no original. Mas não creio, de forma alguma, que se deva, como afirmo agora há pouco, descartar ou desvalorizar as reflexões e a experiência de John Lee por tão pouco, só por causa de um termo que não nos soa bem. Se assim fosse, e se pensarmos em outro dos termos que geram muita polêmica em discussões sobre tradução, deveríamos tapar os ouvidos para um dos mais densos e frutíferos textos já escritos sobre o assunto, “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, já que o autor emprega o termo “original” para se referir ao texto-fonte, ao texto-de-partida, enfim, ao texto a ser traduzido; poderíamos condenar também Haroldo de Campos, outro dos que integram o “original” ao seu vocabulário...

²¹ Minha tradução de: “l'écriture à contrainte forte [...] exige un choix, [...] en fournit les critères, et même un choix de critères. Il s'agit alors pour le traducteur, à mon avis, de se situer par rapport à deux types d'équivalence apparemment inconciliables : équivalence *sémantique* et équivalence *formelle*”.

²² Minha tradução de: “la traduction a ceci de particulier qu'elle peut viser une équivalence globale où paramètres formel et sémantique se trouvent réconciliés”.

Houve ocasiões em que o verso traduzido soava mais forte que o original, mas isto nos parece absolutamente indispensável. Haroldo costumava falar em “lei das compensações em poesia”. Quer dizer, se eu não consigo reproduzir todos os processos construtivos de um poeta, em todas as passagens em que eles aparecem, devo acrescentar em outros procedimentos que são inerentes ao trabalho criador no original.

Em comparação com o que sugere John Lee, quando um ponto específico de *LD* apresentava-lhe um obstáculo insuperável, ele também optava por uma certa “compensação” alhures: “a não ser que seja referido em nota [...] [esse elemento] só pode ser incorporado em outro lugar do texto, seja substituindo-o por um elemento secundário ainda enfraquecido pela tradução, seja duplicando-se um elemento conservado” (LEE, 2000, p. 120)²³. Obviamente, minha tradução não pode abrir mão desse procedimento, compensando, deslocando, duplicando, reforçando elementos em momentos distintos daqueles do texto de Perec, ou até mesmo substituindo um elemento por outro diferente, um elemento novo possibilitado por uma especificidade da língua da tradução, mas causando um efeito análogo àquele causado por uma outra especificidade da língua de *LD*.

Para encerrar esta aproximação entre John Lee e Haroldo de Campos, leiamos mais dois trechos do brasileiro:

[...] tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca (CAMPOS, 1992, p. 35);
 [...] a tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso (CAMPOS, 1992, p. 43).

Primeiramente, uma rápida observação a partir do que acabamos de ler: a transcrição não se limita à poesia, podendo-se aplicar muitíssimo bem à “prosa que a ela equivalha em problematicidade”, a “textos criativos” como, por exemplo, *LD*, ao qual, como estamos constatando aqui, caberia até mesmo a descrição de “poesia” dada por um autor que Haroldo também integra à sua teoria, Roman Jakobson (2010, p. 72, tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes):

²³ As palavras de Lee que acabo de citar (minha tradução de: “à défaut d'être renvoyé en note [...] [cet élément] ne peut que s'incorporer à un autre endroit du texte, soit en se substituant à un élément secondaire affaibli encore par la traduction, soit en redoublant un élément maintenu”) deixam claro que não há por que condená-lo, por exemplo, por ter utilizado o termo “equivalência”, já que, fundada em métodos criativos de “compensação” e em “especificidades” de cada língua (que citarei na página seguinte), sua “equivalência”, “equivalência global”, não se enquadra naquela dos que creem em processos rasos de transmissão de conteúdos prontos em tradução.

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria.

De volta a Haroldo de Campos, lê-se ali sua concepção de tradução (que denominaria mais tarde transcrição) de textos dessa espécie: deve-se desmontar a “máquina da criação” do original, a sua estrutura estética, e remontá-la com as peças que um “corpo linguístico diverso” põe à disposição do tradutor, peças que serão, em grande parte, também diversas, distintas daquelas do original, mas que, dentro da nova máquina, em contato umas com as outras, funcionarão de uma maneira “autônoma, porém recíproca”, como foi citado anteriormente.

John Lee, relacionando-o agora com essa concepção, ao abordar na citação abaixo tão somente a sua tradução de *LD*, fala sobre uma “dupla exigência”: “chegar a um texto especificamente francês, ao mesmo tempo produzindo um texto inglês na sua especificidade de tradução, sobretudo por meio da dimensão autorreferencial de ambos” (LEE, 2000, p. 122)²⁴. Sendo que o que Lee chama de “dimensão autorreferencial” não é senão aquilo que denominei mais no início — com a ajuda de Magné — metatextualidade, o que ele faz é, assim como o faria Haroldo de Campos, remontar a “máquina” original, “especificamente francesa”, e que tem por móbil a metatextualidade, produzindo uma nova máquina também em torno da metatextualidade, porém com a “especificidade de tradução” da língua inglesa, um “corpo linguístico diverso”²⁵.

Em resumo, inúmeras são as teorias que contribuem para este trabalho — mesmo em suas divergências —, além de inúmeros os livros que poderiam ser aqui mencionados. Mas John Lee e Haroldo de Campos são aqueles que se mostraram mais úteis e compatíveis com meus métodos, justamente por privilegiarem, em vez de uma ou outra teoria, os critérios depreendidos da “vivição implacável” da obra a ser traduzida, a ser recriada ou transcrita a partir da “máquina da criação” do original, porém numa relação de reciprocidade com as especificidades da “máquina” da tradução, com vistas a uma nova estrutura, “autônoma, porém recíproca”, que funcione mais ou menos como — ou tão bem quanto — a estrutura anterior a ela.

²⁴ Minha tradução de: “rendre un texte spécifiquement français, tout en produisant un texte anglais dans sa spécificité de traduction, par le biais notamment, de la dimension autoréférentielle de l'un et de l'autre”.

²⁵ Portanto, a “equivalência” buscada por Lee reside numa tentativa de fazer com que a criatividade relacionada à “autorreferencialidade” do texto em inglês, ainda que com suas “especificidades”, com seus *valores* diferentes dos de *LD*, equivalha o máximo possível à do texto de Perec, no sentido de ser tão *valorosa* quanto.

3 POR QUE TIRAR O *E*, SE O *A* É MAIS FREQUENTE EM PORTUGUÊS?

Da mesma maneira que Lee e Campos me aportam um suporte teórico inestimável, são a dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Marc Parayre (1985 e 1992) que me dão as pistas mais ricas que encontrei para a “vivição implacável” de *LD*, para a localização dos indícios metatextuais escondidos no romance. No entanto, a equipe de tradutores espanhola — inicialmente reunida por Parayre e, em seguida, acompanhada por ele à distância —, tendo optado pela supressão do *a*, teve de tecer uma rede textual radicalmente nova em *El Secuestro*²⁶. A propósito, lembro a advertência de Lee (2000, p. 122):

[...] uma conduta formalista pode acarretar modificações consideráveis, ou até mesmo incontroláveis, um distanciamento grande em relação ao significado. [...] É, *a priori*, o risco que Marc Parayre me parece correr traduzindo até a *contrainte*, que então se transforma na supressão da letra mais frequente na língua empregada — portanto, o “a” no espanhol, em vez do “e”, a letra mais usada no francês²⁷.

Esse “distanciamento”, essas “modificações consideráveis” acarretadas pela troca da letra *a* ser eliminada em *ES* são de fato bastante marcantes e abundantes e, embora as soluções ali apresentadas sejam extraordinárias, há, sobretudo, um aspecto bem preciso de *LD* — que some em *ES* — que me fez decidir pela preservação da *contrainte*, da regra formal de Perec, isto é, pelo desaparecimento do *e*: o nome do presumido autor dos atentados contra os personagens do romance, contra a língua e contra o seu próprio nome próprio — e a favor da sua potencialidade.

Cá estão os quatro principais argumentos que fundamentam a escolha pelo sumiço do *e* na minha tradução.

Justificativa 1: a relação entre o *e* e o nome do *auteur-ôteur*

Não passemos diretamente a *LD*, façamos uma digressão, um passeio pela obra perecquiana que será bastante valiosa.

Certamente o nome Serge Valène pode soar familiar até mesmo para aqueles que só leram, de Perec, *Um homem que dorme* — terceiro romance publicado do autor, anterior a

²⁶ *El Secuestro* será doravante designado por *ES*.

²⁷ Minha tradução de: “une recherche formaliste peut entraîner des écarts considérables, voire incontrôlables, quant au signifié. [...] C'est, *à priori*, le risque que Marc Parayre me semble courir en traduisant jusqu'à la *contrainte*, qui devient alors la suppression de la lettre la plus fréquente de la langue employée — donc 'a' en espagnol, au lieu d' 'e', la lettre la plus usitée en français”.

LD —, mas ele aparece ali somente numa lista de nomes e endereços aparentemente desinteressantes²⁸; todavia, no passado, como se lê em *Entretiens et conférences* (Entrevistas e conferências) (PEREC, 2003, v. I, p. 231), o escritor havia usado esse nome como pseudônimo num artigo escrito para a *Lettres nouvelles*. Portanto, ele já assinava, pelo menos a partir de *Um homem que dorme*, suas narrativas no interior delas mesmas, conquanto só os especialistas, os iniciados possam reconhecer essa assinatura. Em contrapartida, n’*A vida modo de usar* — e em *LD*, porém por meios distintos — o procedimento se complexifica e Valène adquire uma outra dimensão, ou outras dimensões.

Em primeiro lugar, Valène não é mais um sujeito qualquer no meio da multidão, ele se torna um personagem — importantíssimo — d’*A vida modo de usar*, e não é à toa que é um pintor, pois se trata justamente da arte que Péric (2003, v. I, p. 259) queria produzir no início: “Minha maior vontade era ser pintor”²⁹. Uma das suas motivações era, portanto, autobiográfica, já que faz de um personagem com seu pseudônimo o artista que ele próprio queria ser num dado momento; mas isso não é senão uma pista para que cheguemos a algo bem mais elaborado.

Sendo que o pincel é para o pintor o que é a pena para o escritor, Péric (2003, v. II, p. 79) comenta que *A vida modo de usar* “é a história do quadro que ele [o personagem Valène] teria pintado” e que “esse pintor que pinta o quadro sou eu, que estou escrevendo o livro” (PEREC, 2003, v. I, p. 231)³⁰. Assim, graças a essa *mise en abyme*, colocando-se na pele do personagem que faz o que o próprio autor está fazendo, Péric pode utilizar a linguagem da pintura para uma discussão sobre a escrita, pode fingir falar só de quadros enquanto que, igualmente, está falando de livros, pode fingir que está simplesmente pintando uma tela branca com a tinta do seu pincel enquanto que, nem tão preto no branco assim, está pensando com sua tinta num papel em branco.

E, se Péric está (fingindo que está) falando só de pintura, ele vai até o fim, pinta seu autorretrato no quadro que se encontra no seu próprio quadro, que é esse romance no qual lemos, com a tradução de Ivo Barroso, que ele se pinta “como se não tivesse querido muito que chamasse atenção, como se não devesse ser mais que um sinal para os iniciados” (PEREC, 2009, p. 277). Dessa forma, Péric aparecerá ali com uma dimensão referencial,

²⁸ Na tradução de Dalva Laredo Diniz: “Serge Valène, Rua Lagarde n° 11” (PEREC, 1988, p. 48), em que se encontra uma outra pista: o número 11, que também tem seu espaço reservado neste trabalho.

²⁹ Minha tradução de: “J’avais surtout envie d’être peintre”.

³⁰ Minha tradução de: “est l’histoire du tableau qu’il [Valène] aurait fait, le cas échéant” e “ce peintre qui fait le tableau, c’est moi [Péric] qui suis en train d’écrire le livre”.

através de uma referência visual, sua própria imagem, seu rosto, por se tratar da descrição de um quadro:

[...] pela comparação do quadro [em que o pintor, já morto há muito tempo, teria pintado a si mesmo] com os esboços preparatórios encontrados no sótão de um museu, [...] talvez então nos daremos conta do que havia sido sempre o toque peculiar dessa pequena personagem, [...] ou certa maneira de inclinar imperceptivelmente a cabeça, algo que poderia parecer compreensão, certa doçura, uma alegria talvez mesclada de saudade (PEREC, 2009, p. 277).

Para os iniciados, impossível ler a descrição desse personagem um pouco “particular” e não identificar esse pintor e sua “certa maneira de inclinar imperceptivelmente a cabeça” com as fotografias que já viu do escritor. Ou, para quem nunca se deparou com uma imagem sua, mas já leu *W*, no original ou na tradução de Paulo Neves, Péric (1995, p. 65) descreve ali sua peculiar inclinação: “Inclino de leve a cabeça para a esquerda (para a direita na foto)”.

Esse retrato de Péric, pintado em um personagem seu, transborda das molduras desse quadro, das páginas d’*A vida modo de usar* e contamina toda a obra, inclusive *LD*, só que de outra(s) maneira(s), sobretudo relacionada(s) com a escrita privada de uma letra, não mais com a pintura.

Como comentei *en passant* na primeira seção deste “Prefácio”, *LD* nos apresenta um pai — que é também avô — que é ímpar — apesar de par —, um “Barbu”, um “Barbudo” responsável pela maior parte dos assassinatos (ou sumiços) dos personagens — que são seus filhos e netos —, e Péric insere no seu texto várias pistas para que esse Barbudo (“nous ignorons son nom, ou plutôt sa prononciation” — *LD*, p. 246; “cujo antropônimo ignoramos, ou, no fundo, ignoramos sua pronúncia” — *OS*, p. 250) seja descoberto pelo leitor. Ora, dado que o móbil de *LD* é a metatextualidade, uma escrita regrada que sempre nos remete a ela mesma, isso não poderia ser diferente no que concerne ao papel do escritor na trama. Claude Burgelin (2002, p. 107) afirma que “o genitor que massacra sua progenitura, aquele que tira suas vidas [ôteur] é, evidentemente, aquele que é o autor [auteur] das suas vidas”³¹, e que basta ler a descrição do Barbudo para reconhecer nele a fisionomia de Péric:

Il s'agissait d'un individu aux traits plutôt lourdauds, pourvu d'un poil châtain trop abondant, touffu, ondulant, plutôt cotonnant, portant favoris,

³¹ Minha tradução de: “le géniteur qui massacre sa progéniture, l’ôteur des vies est, bien sûr, l’auteur de ces vies”. (Na impossibilidade de encontrar para o português um par homofônico análogo ao *auteur-ôteur* de Burgelin, mantenho-o em francês neste meu artigo.)

barbu, mais point moustachu. Un fin sillon blafard balafrant son pli labial (*LD*, p. 237-238);

Figurava ali um indivíduo com os traços um pouco grossos, provido duma juba castanha um bocado abastada, volumosa, ondulada, um tanto algodoada, com suíças no rosto barbudo, mas não bigodudo. Um fino sulco pálido cortava a borda do lábio (*OS*, p. 243).

É Burgelin (2002, p. 107) quem igualmente nos ajuda a concluir que essa “cicatriz com contornos rousselianos [referência a Raymond Roussel, autor que abordo na seção oito], com a inscrição do branco sobre a borda do lábio, vem como uma assinatura para o autorretrato”³². Essa cicatriz é uma marca, um “sinal distintivo” (expressão muito recorrente em *LD*) que Perec adquiriu quando menino, comentado em *W ou a memória da infância* (PEREC, 1995, p. 130), publicado em 1975, seis anos após a publicação de *LD*:

[Um rapaz] pegou um de seus bastões de esqui e me desferiu um golpe no rosto com a ponta do bastão [...]. A cicatriz resultante dessa agressão [...] tornou-se uma marca pessoal, um sinal distintivo [...]: talvez não seja por causa dessa cicatriz que uso barba, mas é provavelmente para não dissimulá-la que não uso bigode.

Portanto, podemos agora reafirmar juntamente com Burgelin que esse “branco sobre a borda do lábio” do “barbudo, mas não bigodudo” *auteur-ôteur* de todas as vidas que circulam em *LD* está intimamente relacionado com o mesmo “branco”, com o “borrão”, com o “buraco”³³ deixado pela vogal proibida, na ponta da língua de todos, mas que, uma vez pronunciada, faria com que sumissem: “l’insignifiant son qui aurait à jamais, aussitôt, aboli la Saga où nous vagissons” (*LD*, p. 216), “o som bobo, o qual, com toda sua insignificância, logo aboliria toda a Saga na qual vamos vagindo” (*OS*, p. 225); “aussitôt dit, aussitôt transcrit, il abolirait l’ambigu pouvoir du discours où nous survivons” (*LD*, p. 216) “dito, transcrito, logo aboliria a ambígua força do discurso no qual vamos subsistindo” (*OS*, p. 225). É exatamente por isso que cada um dos personagens que estão a ponto de pronunciar a vogal tabu devem morrer, pois *LD* só existe graças ao sumiço dessa letra. Se alguém chegasse a pronunciar-la, não haveria mais romance, pois se cortaria pela raiz — a *contrainte* lipogramática — a intriga do Barbudo/Georges Perec, a trama do *auteur-ôteur* da vida desses seres de letras, desse mundo de letras que é *LD*; o Barbudo não poderia matar mais ninguém,

³² Minha tradução de: “cicatrice aux contours rousseliens, avec l’inscription du blanc sur le bord de la lèvre, vient signer l’autoportrait”.

³³ “Branco”, “borrão”, “buraco”: são três palavras especialmente carregadas metatextualmente e que também serão contempladas com mais cuidado neste trabalho.

pois ele próprio teria morrido pela possibilidade da pronúncia do seu nome e, da mesma forma, Perec não poderia dar sequência à escrita do romance, pois ele(s) teria(m) comido a própria língua através da violação (explícita) da *contrainte* geradora de toda a história.

Dois dos membros da equipe de tradutores espanhola, Hermes Salceda e Regina Vega, assumem abertamente o paradoxo causado pela escolha do desaparecimento do *a* em *ES*, que não aparece uma única vez no nome do *auteur-ôteur* Georges Perec:

O pai assassino não é ninguém mais, ninguém menos, que o próprio Georges Perec, designado em *La Disparition* como “o barbudo de Ancara” (SALCEDA & VEGA, 1997-1998, p. 36)³⁴;
[...] em *LD*, a supressão do *e*, em primeiro lugar, implica para o autor a perda do seu nome. Por isso o afamado pai vingador e assassino de *LD* nunca pode ser citado e sempre aparece travestido de múltiplas formas, mas ninguém nunca chega de fato a identificá-lo. Em contrapartida, em *El Secuestro*, paradoxalmente, o nome do assassino pode ser dito sem que isso suponha o fim do romance (SALCEDA & VEGA, 1997-1998, p. 42)³⁵.

Talvez seja esse o ponto mais fraco — na minha opinião, um dos poucos pontos fracos — da tradução espanhola³⁷. Voltando a Haroldo de Campos (1992, p. 35), à sua afirmação de que a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, *autônoma porém recíproca*” (grifo meu), *ES* dá mostra de uma *autonomia* que, construída sobre os alicerces da interdição do *a*, deixa a desejar no plano de uma possível *reciprocidade* no que diz respeito ao nome do autor e sua importância na obra.

Certamente, esse paralelismo entre *auteur* e *ôteur* deve perder sua força não somente em *ES*, mas em todas as demais traduções de *LD* que optem por trocar a letra suprimida, que tenham eliminado ou venham a eliminar a letra mais frequente da língua da tradução — caso esta não seja o *e* — com o objetivo de manter o mesmo nível de dificuldade presente na língua do original³⁸.

³⁴ Minha tradução de: “El padre asesino no es otro que el proprio Georges Perec, designado en *La Disparition* como ‘*le barbu d’Ankara*’”.

³⁵ Minha tradução de: “en *LD* la supresión de la *e* implica en primer lugar para el autor la pérdida de su nombre. Por eso el famoso padre vengador y asesino de *LD* no puede ser nunca citado y aparece travestido de múltiples formas pero nadie acaba de identificarlo del todo. Por el contrario en *El Secuestro* paradójicamente el nombre del asesino puede decirse sin que eso suponga el fin de la novela”.

³⁷ No entanto, é certamente desse “ponto mais fraco” que advêm todos os outros pontos — fortíssimos — de recriação da obra para o espanhol, pois obriga os tradutores a uma pesquisa aprofundada que resulta, por exemplo, na instigante alteração de inúmeras referências (bibliográficas, cinematográficas, musicais...) de *LD*.

³⁸ Estou ciente daquilo que Foucault (2000, p. 19) chamava de “quimera da origem” e de toda a carga hierárquica e autoritária que se pode depreender da palavra “original”. Mas, outrossim, graças aos desconstrutivistas, já é consabida a inexistência de “um conjunto de significados estáveis e imóveis” (como diz, por exemplo, Rosemary Arrojo, 2007, p. 24), e é nessa perspectiva que gostaria que meu leitor olhasse para o “original” ao se deparar com esse termo nas minhas linhas: um neologismo se dá não só com a criação de uma nova palavra, mas também com a alteração ou o acréscimo de um novo significado a uma palavra pré-existente

Da minha parte, no que diz respeito a essa primeira justificativa para a escolha do sumiço do *e*, pelo desejo de evitar essa contradição que me parece muito significativa, pelo desejo de não perder essa conexão primordial entre a realidade do ato da escrita (assinado pelo *auteur*) e a ficção dos atestados de óbito (assinados pelo *ôteur* das vidas) dos personagens, achei mais sensato não mudar a *contrainte* de Perec, mesmo que, na língua portuguesa, o *e* não pareça ser senão a segunda letra mais empregada, como veremos logo abaixo. Optei portanto por seguir a advertência de John Lee — mencionada mais acima —, que muito tem a ver com outra dada também por ele: “if it ain’t broke, don’t fix it” (LEE, 2000, p. 140), uma expressão muito popular entre os anglófonos, que eu traduziria por outra expressão tão popular quanto, só que entre nós, lusófonos: para que mexer em time que está ganhando?

Justificativa 2: entrando nas dificuldades impostas pelo sumiço do *e*

Houve uma vez em que Perec (2003, v. I, p. 252) resumiu o trabalho da escrita em uma única frase: “no fim das contas, fazer um livro nada mais é do que reorganizar, de certa forma, as vinte e seis letras do alfabeto”³⁹. De fato, escrever não passa disso, o que não parece nada complicado, a não ser que o escritor resolva se impor a proibição de uma das vinte e seis letras à sua disposição. E tudo se complica ainda mais quando ele se proíbe de usar, em francês, a letra *e*, a mais frequente da língua. Contudo, mesmo que o autor de *LD* confirme

(tal qual o sentido pessoal existente na “equivalência” de John Lee); assim, adotando o “original”, pretendo contribuir para a desestabilização do “conjunto de significados estáveis e imóveis” (relacionado a uma suposta superioridade, autoridade e, ainda mais, intencionalidade do autor) que parece recender do termo, já que o trabalho que faço nesta tese doutoral demonstra, por *a* mais *b*, o quanto há de “original” na própria tradução e, ao mesmo tempo, o quão pouco “original” é o “original”, com todas as outras obras que ele (re)toma emprestadas. Se lanço mão da palavra “original”, é igualmente por não haver melhor opção na minha opinião, pois “texto-fonte” também lembra um ponto tão polêmico quanto a “origem”, a “fonte”, e “texto de partida”, no que me concerne, é tão problemático quanto os outros dois, pois, por exemplo, se a própria *LD* “parte” de tantas referências e reescritas (que já começamos a examinar e continuaremos), minha tradução não pode tomar por “texto de partida” só o romance de Perec (sem contar que essa expressão, sinceramente, me faz recordar por demais Vinay & Darbelnet, cujos escritos não me atraem muito, embora eu reconheça a utilidade pedagógica dos seus construtos, construtos que muito auxiliaram nos meus primeiros passos como tradutor). Ademais, se não abro mão do “original”, é ainda porque empregam-no autores que admiro, como Roman Jakobson, Walter Benjamin, ou Haroldo de Campos (2013, p. 56), que nem por isso deixou de ser um “tradutor-usurpador”, um “tradutor luciferino”, jamais deixando de “ameaçar o original com a ruína da origem”, de “transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução”. Para concluir com um último motivo para a adoção do “original”, recorro a Antoine Berman (1995, p. 87), que nos faz atentar a problemas de “comunicabilidade” (“communicabilité”) na crítica, nas análises de tradução, cuja “tecnalidade terminológica” compromete a sua “legibilidade” (“lisibilité”). Enfim, “original” me soa menos hermético e mais comunicativo, mais legível e acessível que “texto-fonte” ou “texto de partida”, embora também seja assaz controverso.

³⁹ Minha tradução de: “après tout, faire un livre n'est jamais que réorganiser les vingt-six lettres de l'alphabet d'une certaine façon”.

que esse tenha sido seu ponto de partida, “a impossibilidade de escrever uma frase sem ‘e’”⁴⁰, a vogal toma significações que vão bem além de meros dados estatísticos, como na relação da letra com o nome impronunciável do pai⁴¹ visto na justificativa anterior. Warren F. Motte (1990, p. 45) chega a falar de uma “onipresença da ausência” do *e* no livro, uma ausente onipresente que não julguei passível de descarte por conta de míseros 1,8%.

Em espanhol, a supremacia do *a* é questionável⁴², mas isso não parece ocorrer tanto na língua em que estou traduzindo: o *a* parece realmente ser a letra mais usada no português⁴³. Sua frequência varia entre 13,9% (REIS, [s.d.]) e 14,64% (TKOTZ, 2005), enquanto que a do *e*, que ocupa o segundo lugar, fica entre 12,2% (REIS, [s.d.]) e 12,57% (CARVALHO, 2006, p. 28), uma diferença de cerca de 1,8% de uma para a outra, dependendo dos estudos consultados.

No entanto, a supressão do *e* acaba sendo bastante devastadora para o português, sobretudo porque implica a proibição do uso de palavras gramaticais essenciais para as línguas latinas. Cá estão três das consequências da eliminação dessa vogal na minha tradução.

(i) Perco o digrama — grupo de duas letras, seja numa palavra formada por somente essas letras, seja numa palavra em que essas letras estejam uma ao lado da outra — mais empregado da língua: “de” (TKOTZ, 2005; REIS, [s.d.]). Muito frequente no francês também, *Perec* podia utilizá-lo como preposição diante de palavras que comesçassem com vogal, por meio da elisão do *e*, graças à apóstrofe, e às vezes chegava a jogar exatamente com isso. Por

⁴⁰ Minha tradução de: “l'impossibilité d'écrire une phrase sans 'e'”(apud PARAYRE, 2004, p. 57).

⁴¹ Elizabeth Ramos, derridiana muito certa na pontaria, fez o apontamento, durante o exame de qualificação deste trabalho, de o quanto isso faz lembrar o, também impronunciável, nome do Pai com “P” maiúsculo — “YHWH, nome impronunciável” (DERRIDA, 2002, p. 18, na tradução de Junia Barreto) —, Pai que provocou a confusão das línguas e evitou que os homens O alcançassem com *Torres de Babel* — ou, quem sabe, no caso d’*O Sumiço*, torres de papel, já que tudo se refere à sua escrita, de uma forma ou de outra.

⁴² Quase vinte anos após a publicação de *ES*, é o próprio Parayre (2004, p. 72) quem confessa que a predominância do *a* no espanhol não é incontestável: “Essa afirmação comumente aceita [de que o *a* é o mais frequente na língua espanhola] foi, no entanto, colocada em questão por um estudo recente que apresenta estatísticas que trazem o *e* na primeira posição. (Ver o site: www.jura.ch/lcp/cours/dm/codage/stat/espagnol.html).” (Minha tradução de: “Cette affirmation communément admise [que le *a* est le plus fréquent en langue espagnole] a pourtant été remise en cause par une étude récente qui présente des statistiques faisant apparaître le *e* en première position. (Voir le site internet: www.jura.ch/lcp/cours/dm/codage/stat/espagnol.html).”) Tentei consultar o site indicado, mas não está mais no ar; a maior parte das fontes virtuais que encontrei sobre o assunto apresentam o *e* como mais frequente em língua espanhola. Em papel, achei um único livro, em alemão, de 1964 — cerca de vinte anos antes da publicação de *ES* —, que mostra que o *e* é a letra mais utilizada em espanhol: 13,77% contra os 11,26% do *a* (MEIER, 1964, p. 334).

⁴³ Digo “parece” porque, apesar de nenhum dos estudos consultados apresentarem o *e* como mais frequente em português, eu mesmo fiz várias análises com uma ferramenta gratuita (disponível *online* no site http://www.wiley.com/college/mat/gilbert139343/java/java11_s.html) e, ao utilizar um *corpus* constituído pela poesia reunida de Hilda Hilst de 1950 a 1996, para a minha surpresa, o *e* e o *a* empataram, ambos com 12%. Repito e exclamo: o *e* e o *a* empataram (!!!), ambos com 12%!!!

exemplo, no capítulo em que se trata de uma reescrita do “Zahir” de Jorge Luis Borges, há um “Arthur Philip Taylor” que, na verdade, era “Philip Meadows Taylor” em Borges (2002, p. 593), alteração que lhe permite não só evitar o *e* de Meadows, mas ainda usar o “de” com o nome que ele insere, iniciado por uma vogal: “*un manuscrit original du rapport d’Arthur Philip Taylor*” (LD, p. 139). Como não posso fazer o mesmo com o “de” em português — pois não podemos contar com a apóstrofe tanto quanto o francês —, retomo o nome encontrado em Borges, mas substituindo o *e* de Meadows por um *i*, na tentativa de lembrar tanto o, por assim dizer, pré-original (de Borges) por detrás do original (de Perec) quanto uma pronúncia possível para o nome em inglês: “um manuscrito original narrado por Philip Miadows Taylor” (OS, p. 158).

Ainda sobre a apóstrofe utilizada com o “de” elidido, ela é empregada na língua portuguesa em raríssimas exceções, em, por exemplo, expressões fixas como “um copo d’água” ou “uma passada d’olhos”⁴⁴. Obviamente, tiro proveito, sim, desses tipos de expressão ao traduzir, pois eles apresentam a vantagem de (re)velar o *e* sumido de uma forma totalmente natural, sem provocar nenhum estranhamento no leitor. Por exemplo:

lui offrir la boisson qui la ragaillardirait (LD, p. 277);

hidratá-la com um pouco d’água (OS, p. 280).

E claro que, para suprir a falta da preposição, OS abunda em formas correntes como *do, da, dum, duma, disso, daquilo...*

(ii) Fica proibido também o trigramma mais frequente do português, “que” (TKOTZ, 2005; REIS, [s.d.]), do qual, como pronome relativo, Perec podia lançar mão, assim como no caso do “de”, com a apóstrofe precedendo palavras que começassem com vogal. Voltando ao mesmo texto borgiano examinado acima, o “Julius Barlach” de Borges (2002, v. 1, p. 592) se transforma com base na pronúncia do *j* alemão em Perec, tornando-se “Iulius Barlach”, justamente para se poder usar o “que”: “*un in-octavo colossal qu’Iulius Barlach publia*” (LD, p. 139). Mais uma vez, já que a troca do *j* pelo *i* só faz sentido para se eliminar o *e* do pronome relativo e que isso seria uma trapaça barata em português — o que não quer dizer

⁴⁴ Uma outra exceção na lusofonia é a poesia, que às vezes lança mão da apóstrofe sobretudo por questões de métrica, para eliminar vogais que estejam fazendo com que o verso exceda o número desejado de sílabas poéticas. Todavia, por outras vias, a apóstrofe pode fazer parte de um jogo muito maior do poeta, como o de Zuca Sardan em *Ximerix*, no qual se pode ler um divertido idioma franco-brasílico. Para ilustrar, veja só tanto o “de” apostrofado quanto o *pas de chat* de Zuca Sardan (2013, p. 51): “D’arcanos num salto / belíssimo padechá”.

que eu não trapaceie, como com alguns *o qual* e *a qual* gramaticalmente mal empregados —, aqui preferi restaurar a grafia do, por assim dizer, texto de antepartida, isto é, voltei à grafia de Borges, anterior à de Perec, autor do meu texto de partida propriamente dito: “colossal in-octavo publicado por Julius Barlach” (*OS*, p. 158).

Mas, de maneira geral, minhas soluções para a tradução dos relativos “que” e “qui” do francês são bem numerosas, dentre elas, esta modulação⁴⁵ — do ativo (“qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos”) ao passivo (“na lombada do qual havia (quicá, um dia, havia havido)”):

mais il manquait, toujours, l'in-folio qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos l'inscription « CINQ » (*LD*, p. 27);

mas, a cada olhada, faltava o livro na lombada do qual havia (quicá, um dia, havia havido) a inscrição “5” (*OS*, p. 57);

(iii) Quanto a uma terceira das mais problemáticas consequências da supressão do *e* na língua portuguesa, dentre as palavras curtas (de duas ou três letras) mais empregadas, além dos supracitados “de” e “que”, tenho de me privar do “se”, o terceiro da lista das palavras formadas por duas letras (TKOTZ, 2005). Perec podia usá-lo tanto no início de uma hipótese introduzida por “si” (infelizmente, “se” em português) quanto como pronome reflexivo (“se” em francês e em português), nesse último caso, com a ajuda da apóstrofe antes de verbos que começassem com vogal, outra impossibilidade para a língua portuguesa, mas que gera até mesmo neologismos que se aproveitam desse procedimento em *LD*, como “s’inhabillant” (*LD*, p. 184), claramente motivado por “se déshabillant” (*se* despindo)⁴⁶, cujo prefixo de negação “des-” é trocado por outro igualmente negativo: “in-”.

Já que, em comparação com os pronomes reflexivos, a tradução das hipóteses se mostra bem mais complicada, figuram no meu texto reformulações de frases inteiras do original, como a seguinte:

car si l'on avait ravi Anton Voyl, qui pouvait garantir qu'on n'allait pas aussi courir sus aux amis qu'il avait: Olga, Hassan, lui ? (*LD*, p. 73);

⁴⁵ Como foi dito em uma nota anterior, pedagogicamente, é bom poder contar com Vinay & Dalbernet (1977, p. 11), tanto para a introdução de inúmeros procedimentos a tradutores em formação quanto para a explanação de conceitos como este de modulação: “variação obtida com a mudança do ponto de vista, do foco e, com muita frequência, da categoria de pensamento” (minha tradução de: “variation obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage et très souvent de catégorie de pensée”).

⁴⁶ Este é um dos casos em que não preciso de um neologismo em português, pois posso dizer simplesmente “tirar a roupa” (*OS*, p. 197). Mas guardo o crédito para morder a língua em outro momento.

haja vista ao rapto do Antoin Vagol, tudo podia vir a conspirar contra os amigos mais próximos: Olga, Hassan, o próprio Amaury... (*OS*, p. 98).

Justificativa 3: e átono, um convite para entrar no jogo de Georges Perec

O sumiço do *e* dá a Perec a oportunidade de jogar com o significante e os sons da vogal (frequentemente muda em francês), num esconde-esconde⁴⁷ bastante variado. Para não citar senão um exemplo: “Yolanda gonisait” (*LD*, p. 277) em vez de “Yolande agonisait”⁴⁸, o que seria o correto.

Caso tivesse optado pelo desaparecimento do *a* em *OS*, eu não poderia oferecer ao leitor tantos jogos de linguagem dessa espécie, pois o *a* se escreve e se pronuncia como um *a* em português — e ponto final! Em contrapartida, haja vista que o *e*, em sílabas átonas e sobretudo no fim das palavras, é pronunciado como um *i* em quase todo o território brasileiro, ele me possibilita cometer, bem como Perec, “erros” de ortografia voluntários, como neste nome próprio:

un roman d'Isidro Parodi, ou plutôt d'Honorio Bustos Domaicq (*LD*, p. 32);

um livro do Isidro Parodi, ou quiçá do Adolfo Bioy Casáris (*OS*, p. 62).

“Ai”, esse falso ditongo do francês, pronuncia-se da mesma maneira que o *e* acentuado, tanto é que o defeituoso “Domaicq” de Perec — no lugar de Domecq — pode até passar despercebido por um leitor francês apressado. O mesmo não ocorreria com um brasileiro, que iria, inevitavelmente, ler um verdadeiro ditongo ali — e ai de mim! Então, resolvi jogar o jogo que minha própria língua me possibilitava: substituí o pseudônimo H. Bustos Domecq (“Honorio Bustos Domaicq” no texto-fonte, *LD*) pela referência a um dos verdadeiros nomes desse autor fictício do pretexto-fonte, Adolfo Bioy Casares, e pode ser que isso me permita até mesmo — eis minha meta — fazer com que meu leitor-alvo, o brasileiro,

⁴⁷ Existe um trecho de *W* (do qual tiro este “esconde-esconde”) que é bastante citado, por caracterizar muito bem a escrita de Perec (1995, p. 14): “Uma vez mais, as armadilhas da escrita se instalaram. Uma vez mais, fui como uma criança que brinca de esconde-esconde e não sabe o que mais teme ou deseja: permanecer escondida, ser descoberta”.

⁴⁸ Este exemplo é a continuação de uma frase que citei logo atrás: “*lui offrir la boisson qui la ragailardirait*” (*LD*, p. 277), “hidratá-la com um pouco d’água” (*OS*, p. 280), na qual insiro “d’água” como pista substituta para o *e* sumido da Yoland(e) francesa, pois, para todo e qualquer brasileiro, esse nome próprio terminaria com *a*, vogal que eu não teria por que esconder da minha tradução, já que as pistas devem se voltar para o *e*, não para o *a*. Então opto por Yolanda na tradução, mais ou menos como o fiz com os nomes do “Zahir” de Borges, para evitar a cópia automática de pontos que tinham sua utilidade no texto de Perec mas que, na minha rede textual, por não sugerirem pista alguma aos brasileiros, podem se tornar uma indesejada distração e tirar o leitor do foco principal, que é o *e*, não o *a*.

num instante de desatenção, acabe nem sequer se dando conta do meu falsificado “Casáris”, ao invés de Casares, já que os dois se pronunciam da mesma forma na maior parte do país⁴⁹.

Justificativa 4: livros ligados entre eles (“eux”) por um *e*

Para uma quarta e última justificativa do sumiço do *e* na minha tradução, melhor buscar apoio em mais palavras de Perec.

Primeiramente, ele tinha o projeto de estabelecer ligações entre seus livros, criar uma sorte de *puzzle*, de quebra-cabeça no qual — como n’*A vida modo de usar* — “só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, adquirirão sentido” (PEREC, 2009, p. 11), mesmo sendo algumas dessas peças ainda inéditas:

[...] trata-se de ligar meus diferentes livros entre eles, fabricar uma rede em que cada livro incorpora um ou vários elementos advindos de um livro anterior (ou até mesmo posterior: de um projeto de livro ou de um livro ainda inacabado) (PEREC, 2003, v. II, p. 94)⁵⁰.

Isso, por sua vez, neste segundo momento, me faz lembrar a estrutura de *53 Jours* (53 Dias), um romance policial inacabado — no qual um tal de GP morre e deixa para trás um romance policial inacabado, assim como o próprio Georges Perec deixou *53 Jours* — que narra também a história de um sumiço; e no livro há um livro que serviria de pista para explicar um outro que serviria de pista para explicar mais outro e assim por diante, até alcançarmos aquele que serviria de pista para decifrar o assassinato de um dos personagens. E é nesse romance que o autor nos deixa uma pista de leitura que, como já se pôde notar desde o início deste trabalho, creio ser igualmente indispensável para a tradução da sua obra: “a verdade que busco não está *no* livro, mas *entre* os livros [...] é preciso ler entre os livros como se lê nas ‘entrelinhas’” (PEREC, 2001, p. 93)⁵¹.

Assim, da mesma maneira que se deve *ler* “entre os livros” em busca de uma certa “verdade” — jamais incontestável, a meu ver —, meu intento é *traduzir* “entre os livros” — como venho e seguirei demonstrando, além de, também, como ficará cada vez mais claro, traduzir *entre* as palavras, *entre* as línguas, *entre* os números... —, é manter a *contrainte*

⁴⁹ Infelizmente, num artigo que publiquei numa revista científica há alguns anos (FÉRES, 2012, p. 58), do qual inclusive retribuí os pontos principais aqui, os revisores, sem me consultarem, “corrigiram” este mesmo erro voluntário meu, dando a entender que, no fim das contas, uso a vogal *e* em *OS*...

⁵⁰ Minha tradução de: “il s’agit de relier entre eux mes différents livres, de fabriquer un réseau où chaque livre incorpore un ou plusieurs éléments venus d’un livre antérieur (ou même postérieur: d’un livre encore en projet ou chantier)”.

⁵¹ Minha tradução de: “la vérité que je cherche n’est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres [...] il faut lire entre les livres comme on lit “entre les lignes””.

lipogramática do *e*, devido a todas suas relações simbólicas com os demais livros do autor, preservar reservado o lugar de *LD* enquanto peça que se insira, ao menos, nesse quebra-cabeça maior que é a obra completa de Perec⁵². Por exemplo, depois de *LD*, ele escreve *Les Revenentes* (Qve regressem?!?), romance em que a única vogal empregada é o *e* — e que contém uma das minhas frases preferidas: “*Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère*” (PEREC, 2002, p. 628), que arrisco traduzir por: “Qveres sempre, e de vez, ser perene e perecer”⁵³; *Ellis Island*, um livro (e documentário audiovisual), onde “o destino tinha / a cara de um alfabeto”⁵⁴, nos conta a lenda do Golem, no qual se insufla a vida quando se escreve “Emeth” na sua frente, a mesma vida que lhe é retirada quando se apaga o primeiro *e* dessa palavra (PEREC, 2005, p. 49); e, para me ater, sem mais delongas, apenas a três dos seus livros onde o *e* também tem um papel importante, a dedicatória das memórias de infância de *W* será “para E”, que tanto pode se relacionar com a tia que criou Perec ainda menino, Esther, quanto, sendo que o *e* se pronuncia da mesma maneira que “eux”, com “eles”, que, segundo um grande número de estudiosos perecquianos, são seus pais e todos os outros judeus que, assim como eles, “sumiram” durante a Segunda Guerra Mundial.

Já o *a*...

⁵² Se digo “ao menos”, é porque o objetivo de Perec era também se inserir num outro quebra-cabeça ainda maior, nas palavras do autor, traduzidas por mim: “tenho a imagem de uma obra (é difícil empregar essa palavra aos quarenta anos) [riso] em que tudo que vou escrever se organizará por sua vez como um quebra-cabeça cujas peças seriam, cada uma, um livro. O conjunto formado por tudo isso fará parte do quebra-cabeça da literatura contemporânea, cujas peças são os escritos de outros autores. E, quanto a mim, vou ocupar um dos espaços vazios desse quebra-cabeça” (PEREC, 2003, v. I, p. 267). (Minha tradução de: “il y a l'image d'une œuvre (c'est difficile d'employer ce mot à quarante ans) [rire] où tout ce que je vais écrire s'organisera à son tour comme un puzzle dont chaque livre serait l'une des pièces. L'ensemble de tout cela participera au puzzle de la littérature contemporaine dont les pièces sont les écrits d'autres auteurs. Et moi, je vais remplir un vide dans ce puzzle”.)

⁵³ Para não haver outra vogal na tradução desta frase, colocar o *v* no lugar do *u* (em “Qveres”) é uma estratégia que me veio à mente ao traduzir um dos “Metagrafos” de *LD* (*OS*, p. 309), uma citação monovocálica (só com *e*) que Perec usa, em seguida, como epígrafe de *Les Revenentes*, um trecho escrito em latim, língua na qual o *v* e *u* se confundem.

⁵⁴ Minha tradução de: “le destin avait / la figure d'un alphabet”.

4 25 OU 26 LETRAS DO ALFABETO: DUAS DÚZIAS MAIS UM OU DOIS CAPÍTULOS

A *Iliada* comporta 24 Cantos, como o número de letras do alfabeto grego, sem que pareça haver alguma relação entre essas letras e o que ocorre na narrativa. Georges Perec o menciona no seu ensaio “Histoire du lipogramme” (História do lipograma) (OULIPO, 2003), mas leva isso às últimas consequências (metatextuais) na escrita de *LD*, fazendo com que tudo ali — sim, repito, tudo — aponte de alguma forma para o abecedário desprovido de uma letra, número de letras e múltiplos objetos que, para mim, que não posso escrever “vinte e cinco ou vinte e seis” em *OS*, acabam sendo contornados com “duas dúzias mais um ou dois”. Quanto a se levar às últimas consequências a falta de uma letra no alfabeto do romance, o pangrama defeituoso do fim do capítulo 4 se mostra um ótimo exemplo.

Um pangrama é uma frase constituída por todas as letras do alfabeto. Esse tipo de frase, geralmente, era utilizado para testar as máquinas de escrever, para verificar se todas as teclas estavam funcionando.

No capítulo 4 de *LD*, Antoin Vagol, antes de sumir, envia aos amigos um bilhete com um *postscriptum* bastante misterioso:

Portons dix bons whiskys à l’avocat goujat qui fumait au zoo (LD, p. 55);

Proponha x bons whiskys quando o advogado fajuto fumar no zoológico (*OS*, p. 81).

Como assinala Marc Parayre (2004, p. 68), trata-se de uma reescrita do pangrama “mais conhecido da língua francesa”⁵⁵: “*Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume*” (que daria, numa tradução literal: “Leve este velho uísque ao juiz loiro que está fumando”). A reescrita de Perec é, portanto, uma “tradução intralingual ou *reformulação*” — dentro da mesma língua, seguindo aqui Roman Jakobson (2010, p. 62) — do pangrama pré-existente, mas uma tradução não só intralingual mas ainda lipogramática — como seria denominada no OULIPO (2003, p. 95; 1988, p. 152) —, já que sem uma letra, o *e*. Assim ele passa a ser uma pista/armadilha, mas não como uma outra qualquer: o efeito desse pangrama “defeituoso” — assim denominado por faltar uma letra nele — é fazer com que os amigos de Antoin Vagol se

⁵⁵ Minha tradução de: “le plus connu de la langue française”.

reúnem, partam todos para o mesmo lugar, em decorrência de acontecimentos provocados por essa única frase do fim do quarto capítulo. Eis como isso acontece:

- (1) no capítulo 6 (pois o 5 some junto com Vagol, o representante maior da vogal que é a 5^a letra do alfabeto), Amaury Consoant toma o sentido das palavras do *postscriptum* de Antoin como a verdadeira pista, então vai ao zoo, lógico, com a esperança de encontrar “um advogado fajuto [a] fumar no zoológico”. Graças a esse passeio, ele acaba conhecendo Hassan Ibn Abbou, um advogado amigo de Vagol (nem “fajuto” nem muito viciado no fumo, mas que estava, sim, fumando no zoo), além de trombar com Olga, amiga que, como os outros dois, foi parar ali por ter interpretado o pangrama ao pé da letra;
- (2) em seguida (capítulo 7), Amaury e Olga vão ao hipódromo, já que Ibn Abbou tem a impressão de que os “x bons whiskys” do *postscriptum* faziam alusão a um cavalo chamado Whisky X, que ia participar do Grand Prix de Longchamp. Mas eles não descobrem muita coisa sobre o sumiço do Antoin Vagol por lá e Ibn Abbou morre no fim do capítulo;
- (3) durante o enterro do advogado (capítulo 8), Amaury e Olga conhecem Arthur Wilburg Savorgnan, outro dos amigos do Antoin que, após o recebimento do bilhete do último, tinha sido contatado por Ibn Abbou, agora morto;
- (4) no capítulo 9, Olga está em Azincourt, onde mora seu sogro, Augustus B. Clifford, e para onde Amaury e Arthur Wilburg Savorgnan também estão se dirigindo. Os últimos conversam sobre tudo e nada no trajeto, e sobre o *postscriptum* do companheiro sumido;
- (5) finalmente (capítulo 10), depois de todos os encontros promovidos pela interpretação do sentido estrito do pangrama, os protagonistas estão reunidos em Azincourt, lugar em que compartilharão uns com os outros, até o fim do romance, tudo o que receberam e que sabem do Antoin Vagol, da sua família, cruzando informações e desvendando o mistério do Clã fadado ao sumiço, encabeçado pelo Barbudo.

O pangrama defeituoso (sem *e*) é, portanto, o gerador da ficção contida em cinco ou seis capítulos (como o número de vogais do alfabeto, *y* incluso), praticamente um quinto do livro, e é ele que faz com que os personagens se juntem e consigam encaixar as peças desse quebra-cabeça que é o sumiço do Vagol. Mas, como desconfiava Arthur Wilburg Savorgnan, “*nous avions tort d'y vouloir voir un signal mot pour mot*” (LD, p. 99), “para acharmos um

sinal ali [no *postscriptum*], não podíamos tomá-lo palavra por palavra” (*OS*, p. 121): seu sentido literal nada mais era que uma armadilha, enquanto o fato de faltar nele uma letra, esta era a verdadeira pista — e solução — de todo(s) o(s) enigma(s), o motivo primeiro para a vida e a morte de todos os personagens.

Minha escolha, assim como a de alguns outros tradutores de *LD* que tive a oportunidade de conhecer ou ler, foi traduzi-lo literalmente — ou quase —, já que é assim que os personagens o interpretaram. Preocupe-me também em, evidentemente, usar todas as letras do alfabeto, com exceção do *e*, e manter a frase com o mesmo número de palavras (11, um número cuja importância, repito, comentaremos mais à frente).

Assim como o faz Parayre ao tratar do assunto em relação à tradução espanhola que ora traduziu ora coordenou, afirmo por minha vez que, mesmo que o meu leitor não possa reconhecer intuitivamente um pangrama defeituoso nesse *postscriptum* — já que advindo dum pangrama francês —, se eu o substituísse por um outro pangrama defeituoso, um que fosse reconhecível para os brasileiros — por exemplo, reescrevendo sem *e* “zebras caolhas de Java querem mandar fax para moça gigante de New York” —, isso implicaria uma alteração massiva do fio condutor da narrativa e, por conseguinte, uma reestruturação quase completa de todos esses capítulos resumidos nos parágrafos precedentes. O resultado não seria bem uma tradução, mas um romance muito mais meu que de Perec. Por isso optei pela tradução — praticamente — literal do *postscriptum* e, por conseguinte, tive também de renomear o cavalo de corrida do capítulo 7, Whisky Dix (Whisky Dez), rebatizando-o Whisky X (com esse xis que é também Dez em algarismo romano⁵⁶) para que os “x bons whiskys” do pangrama (“dix [dez] bons whiskys” em *LD*) continuassem a oferecer uma pista aos personagens e ao leitor de *OS*, que, aliás, agora advertido das armadilhas do livro, creio que já vai olhar com outros olhos para ele.

Boa leitura!

P.S.: E não pare no fim — que este é só o começo...

⁵⁶ E veremos mais tarde que o X é também um dos elos *entre* os livros de Perec.

O SUMIÇO

OBSERVAÇÃO

Por questões de direitos autorais, não se podem disponibilizar aqui as páginas 44 a 312 desta tese, onde se encontravam na íntegra, lado a lado, *La Disparition*, de Georges Perec, e *O Sumiço*, tradução no prelo, a ser publicada pela editora Autêntica.

Saltamos agora, portanto, à página 313 da tese.

6 5 OU 6 VOGAIS: 5 SONETOS MAIS UM LONGO POEMA NO FIM DO CAPÍTULO 10

Eu me lembro do meu choque inicial — e júbilo no final — ao ter lido na tradução inglesa de *LD* feita por Gilbert Adair, *A Void*, no fim do capítulo 10, um poema de “William Shakspar” (PEREC, 1994, p. 101), ou seja, Shakespeare reescrito sem *e* e tomando o lugar do poema de “Mallarmus”, o Mallarmé reescrito por Perec (*LD*, p. 118), também sem *e*; na tradução coletiva em espanhol, *ES*, versos de “Federico” (PEREC, 1997, p. 112), poeta que, sem *a*, não podia ser mencionado como García Lorca, e ocupando uma das páginas que pertenciam ao “fils adoptif du Commandant Aupick” (filho adotivo do Comandante Aupick) (*LD*, p. 122), escritor assim referenciado por Perec por este não poder escrever, com todas as letras, Charles Baudelaire... E o que me chocava ainda mais — e deixava na boca um amargor sutil após a jubilação — era a falta de, em algum lugar daquelas traduções, uma explicação dos tradutores em relação à substituição da maior parte dos poemas franceses por outros, por poemas, portanto, pertencentes à literatura da cultura para a qual se havia traduzido.

Sobre omissões desse gênero, sobre “essas manipulações [que] são caladas, que *passam em silêncio*”¹¹⁷, Berman (1995, p. 93) diz o seguinte:

Não dizer o que se vai fazer — por exemplo, adaptar em vez de traduzir — ou fazer uma outra coisa, diferente do que foi dito, eis o que valeu à corporação o adágio italiano *traduttore traditore* [tradutor traidor], e isso o crítico deve denunciar duramente. O tradutor tem *direito a tudo*, desde que jogue um jogo franco”¹¹⁸.

Portanto, justamente para que meu leitor não fique com aquele sabor amargo que perdurou na minha boca por um bom tempo, para abrir meu jogo, mostrar minhas cartas e remediar o choque que também devo ter causado em quem leu o fim do capítulo 10 de *OS*, para me defender das possíveis acusações de traição é que comento imediatamente esses poemas. Aliás, tendo sentido falta de esclarecimentos dos tradutores de *LD* — em geral — sobre os vários poemas contidos no livro, escolhi me dedicar bastante a eles neste trabalho. Afinal de contas, a tradução de versos inseridos num romance, obra predominantemente escrita em prosa, sempre foi problemática; como diria Edmond Cary (1985, p. 42):

¹¹⁷ Minha tradução de: “ces manipulations [qui] sont tues, *passées sous silence*”.

¹¹⁸ Minha tradução de: “Ne pas dire ce qu’on va faire — par exemple adapter plutôt que traduire — ou faire autre chose que ce qu’on a dit, voilà ce qui a valu à la corporation l’adage italien *traduttore traditore*, et ce que le critique doit dénoncer durement. Le traducteur a *tous les drois* dès lors qu’il joue franc jeu”.

é grande para o tradutor a tentação, a cada vez em que prosa e poesia se entrelaçam, ou de pura e simplesmente cortar as partes poéticas, ou de escamoteá-las incorporando-as à prosa, a ponto de torná-las indiscerníveis¹¹⁹.

E isso se complica ainda mais no final do décimo capítulo de *LD*, talvez, porque esses versos, muito ironicamente, são introduzidos por um dos personagens como algo supérfluo, que não serve para nada, uma perda de tempo, apesar da sua formosura.

Para melhor nos situarmos na intriga, recordemos que, antes do sumiço de Antoin, além de deixar um bilhete (o pangrama defeituoso do quarto capítulo) para os outros personagens, ele deixa vários manuscritos nos quais os últimos tentarão encontrar indícios que possam ajudá-los a desvendar o mistério do seu sumiço. Dentre esses textos, existem seis poemas (como o número de vogais francesas) que, segundo Olga, seriam inúteis para a sua busca — e, conseqüentemente, para nós, tradutores, deveriam ser meramente decorativos —, já que foram escritos por poetas franceses famosos, e não pelo próprio Antoin, que só os teria transcrito, “palavra por palavra” (*LD*, p. 115; *OS*, p. 137), não podendo contribuir com pista alguma, de acordo com ela, Olga. No entanto, como já se poderia supor, não se trata dos poemas célebres escritos por poetas franceses do século XIX, mas — a única forma de figurarem em *LD* — de versos reescritos por Perec, traduções intralinguais (dentro da mesma língua) e lipogramáticas (sem *e*). Assim sendo, cabe ao leitor constatar, por si só, que ele não está lendo os originais, e sim esse trabalho de reescrita dos mesmos, sem a vogal sumida, que é exatamente a resposta para todo o enigma.

E o que fazemos nós, os tradutores, para traduzir aquilo que já é uma tradução (intralingual e lipogramática), e que, ainda por cima, faz de conta que é o texto original? Por exemplo, uma simples retradução para o português — sem *e* — desses seis poemas franceses lipogramatizados causaria tanto impacto num leitor brasileiro, por mais habituado que fosse com a poesia francesa? Sendo que a tradução (interlingual, de uma língua para a outra), “em todos os casos” — como diria Octavio Paz (2009, p. 15, tradução de Doralice Alves de Queiroz) — “implica uma transformação do original”, será que o leitor da tradução teria os instrumentos necessários para, como o francês, descobrir que aquilo é um jogo, uma tradução lipogramática em vez de uma transcrição “palavra por palavra”?

Advém desse tipo de questionamento a solução adotada por uma grande parte das traduções de *LD* até agora publicadas, quase todas optando por: (i) uma retradução —

¹¹⁹ Minha tradução de: “la tentation est grande pour le traducteur, chaque fois que prose et poésie s'entrelacent, soit de couper purement et simplement les parties poétiques, soit de les escamoter en les incorporant à la prose au point de les rendre indiscernables”.

interlingual e sem o *e* — de “Vocalisations”, que já consiste numa tradução intralingual e lipogramática de Perec a partir de “Voyelles” de Arthur Rimbaud, por ser este o poema mais explicitamente metatextual dentre eles, além de ser o assunto da discussão que ocorrerá entre os personagens logo após sua leitura, no capítulo 11; e, (ii) quanto aos outros poemas, sempre na quantidade necessária para que a soma total corresponda ao número de vogais da língua para a qual se traduziu, são traduções intralinguais e lipogramáticas — sem o *e* — dos mais diversos — e famosos — poemas encontrados na tradição literária da cultura em que se vai inserir a tradução, versos facilmente identificáveis pelo leitor dessas traduções. Nota-se também (iii) a preocupação de se retomarem nos novos poemas temas e aspectos metatextuais recorrentes no romance¹²⁰.

Em *OS*, tentei chegar a um meio-termo: sigo em partes a solução que parece ser a mais disseminada entre os meus precursores, mas mantive — retraduzindo-os, claro, para o português, sem *e* — outros dos poemas franceses, não somente o de Rimbaud, buscando aproveitar novas pistas que encontrei durante o estudo da obra, algumas delas já expostas aqui e outras ainda por vir.

Optei então por continuar com a soma de seis poemas, o que significa que, na falta de uma melhor solução, considero o *y* como uma vogal na língua portuguesa. Embora este só apareça no português em empréstimos de palavras estrangeiras ou em nomes próprios e gere controvérsias quanto à sua categoria — para uns, semiconsoante, para outros, semivogal —, senti-me obrigado a lhe oferecer o estatuto de vogal, pois, como vimos no caso da estruturação do livro (em seis partes) ou na sequência vocálica formada pelos nomes de Antoin e seus cinco irmãos, ignorar o *y* acarretaria, por exemplo, a reorganização completa do romance e a eliminação de certos personagens¹²¹. Ao menos no que concerne às vinte e seis letras do alfabeto e a todas as situações em que esse número desempenha o seu papel metatextual, o francês e o português se assemelham, já que tanto o *y* quanto o *w* foram adicionados ao nosso abecedário no Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 (que pode ser acessado via internet pelo site do Ministério da Educação: portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/acordoortografico.pdf).

¹²⁰ Refiro-me neste parágrafo a seis das onze traduções já publicadas de *LD*, dentre elas algumas que pude tocar com minhas próprias mãos e outras cujos autores (tradutores) tive a oportunidade de conhecer durante as *Assises de la traduction littéraire en Arles*, em novembro de 2011, congresso internacional em que houve uma mesa redonda composta por cinco tradutores do romance, já mencionada no meu “Prefácio”.

¹²¹ A língua russa possui dez vogais *e*, para lidar com metatextualidades como esta, do número de irmãos, Valéry Kislov (2006) encontra uma solução que julgo genial: ele cria quatro irmãos a mais, mas acrescenta também um empecilho na ficção que o desobriga a falar sobre eles.

De volta aos versos, Perec reescreve e insere no seu romance cinco sonetos e um longo poema de Vitor Hugo, na seguinte ordem:

- (a) “Brise marine”, de Stéphane Mallarmé, que se transforma em “Bris Marin”, de “Mallarmus”;
- (E) “Booz endormi”, de Vitor Hugo, que se torna “Booz assoupi”, ainda de Vitor Hugo;
- (i) “Recueillement”, de Charles Baudelaire — bem como os dois que seguem logo abaixo —, que vira “Sois soumis, mon chagrin”, do filho adotivo do comandante Aupick (referência biográfica ao impronunciável Baudelaire);
- (o) “Correspondances”, que se metamorfoseia em “Accords” (outro de Baudelaire);
- (u) “Les chats”, que se traduz lipogramaticamente em “Nos chats” (mais um de Baudelaire);
- (y) e, por último, “Voyelles”, de Arthur Rimbaud, que se lipogramatiza em “Vocalisations”, outrossim de Arthur Rimbaud.

Se o meu leitor fez-se atento aos marcadores — vocálicos — que coloquei na lista acima, já percebeu que não deve ser uma mera coincidência o fato de “Booz assoupi” — o longo poema de Vitor Hugo, destacando-se do cenário sonetista que o envolve — ocupar a posição que ocuparia o *e* na ordem das vogais. Resolvi, portanto, dentre esses poemas de *LD*, retraduzir para o português sem *e* tanto o de Rimbaud — presença indispensável igualmente aos olhos dos demais tradutores — quanto os de Vitor Hugo e Mallarmé. Quanto aos três de Baudelaire, foram todos substituídos por traduções lipogramáticas de textos da tradição poética da língua portuguesa. Mais sobre essas escolhas será dito ao longo das páginas a seguir. Por enquanto, relembro o resultado dessas reflexões no trecho abaixo e peço ao leitor que observe outras duas coisas que ocorrem com muita frequência em *OS*, dois dos procedimentos que geralmente fazem com que esta tradução se torne bem maior que o original: acrescento vários esclarecimentos sobre as culturas estrangeiras no próprio corpo do texto — e não em notas de rodapé — e, quando introduzo alguma coisa “original” — e não do original — na tradução, tento justificá-la para que não pareça inverossímil demais:

Six madrigaux archi-connus, qu'on a tous lus dans un Michard ou dans un Pompidou, qu'on a tous appris quand on avait dix ans. Six madrigaux transcrits, mot à mot, sans aucun marginalia, par la main d'Anton:

— *Bris marin, par Mallarmus*
 — *Booz assoupi, d'Hugo Victor*
 — *Trois Chansons du fils adoptif du*

Cinco madrigais mais um longo cântico: um trio tirado dum manual do Michard ou duma antologia do Pompidou, lidos por todos nós, francófonos; mais um outro trio, composto no idioma lusitano (fato bizarro, pois Antoin não dominava a língua). Mas todos foram transcritos, palavra por palavra, com o próprio punho, com marginalia alguma:

— “Brisa marinha”, do Mallarmus
 — “Booz adormido”, do Vitor Hugo
 — “Transformado o amador na cousa

Commandant Aupick.

—*Vocalisations, d'Arthur Rimbaud.*

(*LD*, p. 116)

amada”, do Luís Vaz dos Camões

— “A um rimador”, do Olavo Bilac

— “Canção da cisão”, do Vinicius

— “Vocalismos”, do Arthur Rimbaud.

(*OS*, p. 137)

7 25 OU 26 SÍLABAS NUM TANCA

N’*A viagem de inverno*, traduzida por Ivo Barroso, Perec (2005, p. 81) cita, de Rimbaud, o famoso “Eu é um outro” e, de Lautréamont, “A poesia deve ser feita por todos e não por um”, o que lembra bastante o lema dos *Três mosqueteiros* de Dumas, que se encontra também em *LD* (p. 248; *OS*, p. 251): “Um por todos, todos por um”. E é esse olhar, não só de uma leitura *entre* os livros, mas ainda de escrita coletiva, que jogo agora sobre *LD*.

Fundadora da associação cultural que se estabeleceu no Moulin d’Andé, um antigo moinho que se tornou, portanto, uma espécie de residência artística, lugar no qual Perec escreveu grande parte de *LD*, Suzanne Lipinska (2002, p. 51) recorda Maurice Pons dizendo que:

Georges [Perec] [...] não hesitava em pedir a cada um de nós que escrevesse duas ou três páginas, sobre o assunto que quisesse, mas sobretudo sem empregar uma única vez a letra mais frequente do alfabeto francês, e contudo proscrita, a famosa letra ‘e’!¹²².

Eugen Helmlé, por exemplo, comenta no posfácio da sua tradução de *LD*, *Anton Voyls fortgang*, que foi ele quem escreveu o texto em alemão inserido por Perec no capítulo 6, em que se leem vários textos advindos da pena de outros. Marc Parayre (1992, p. 404-405) nos revela na sua tese os autores de todos esses textos, sendo que um deles, o primeiro da série lida no romance, foi uma jovem estudante que o escreveu, provavelmente na seguinte situação mencionada por Lipinska (2002, p. 51): “Até mesmo os alunos da nossa amiga Marie-Noëlle, professora de francês no liceu de Louviers, tiveram de redigir uma redação sem ‘e’!¹²³”.

Assim, tal qual o grupo de amigos de Antoin Vagol se reúne para decifrar o enigma do seu sumiço, cada um “*apportant sa contribution au travail commun*” (*LD*, p. 113), “dando sua contribuição para o trabalho comum” (*OS*, p. 134), os amigos de Perec também dão uma mãozinha nos enigmas de *LD*, cada um contribuindo com algo do seu próprio punho, e um desses camaradas que muito nos interessa é Jacques Roubaud.

A primeira coisa que lemos em *LD* é um poema intitulado, como se fosse por acaso, “*La Disparition*”, “O Sumiço” (*OS*, p. 44), cujo autor é ali explicitado, ou quase, já que Jacques deve permanecer implícito: “J. Roubaud”. Trata-se de mais uma *mise en abyme*, esta

¹²² Minha tradução de: “Georges [Perec] [...] n’hésitait pas à demander à chacun de nous d’écrire deux ou trois pages, sur le sujet de son choix, mais surtout sans employer une seule fois la lettre la plus fréquente de l’alphabet français, et néanmoins proscrite, la fameuse lettre ‘e’!”.

¹²³ Minha tradução de: “Même les élèves de notre amie Marie-Noëlle, professeur de français au lycée de Louviers, eurent à rédiger une rédaction sans ‘e’!”.

servindo como uma epígrafe e, como toda epígrafe é de certa forma o ponto de partida do que será desenvolvido ao longo de um livro, Pierre Brunel (1998, p. 119) considera-a como um “jogo amical”¹²⁴ a fazer pensar que é “como se Jacques Roubaud tivesse roubado a letra *e* da qual Georges Perec é obrigado a se privar para escrever *La Disparition*”¹²⁵. Enfim, esse poema tem sua importância no livro. Mas as escolhas dos tradutores em relação a ele variam bastante; vejamos algumas delas.

Na tradução alemã, de Helmlé, o poema é mantido, intocado, em francês mesmo; na tradução inédita de Lee, para o inglês, o poema vem traduzido; já na tradução de Adair, a única publicada em língua inglesa, o poema some (como vários outros nessa tradução...); e em *ES*, ele desaparece também. Hermes Salceda, um dos responsáveis por essa tradução coletiva para o espanhol, numa correspondência do dia 18 de agosto de 2011, datada da época em que eu pesquisava para os meus dois mestrados sobre *LD* e duas de suas traduções, deu-me a seguinte explicação: “nós não conseguimos apreender a(s) regra(s) de produção desse texto e parecia para nós que ele não fazia realmente parte do romance”¹²⁶. Eu tampouco fui capaz de depreender desses versos a(s) *contraite(s)* que os geraram, a não ser a lipogramática, claro. Mas, nem que fosse para não privar o leitor da pista inicial — mais que explícita — contida em “un non qu’à ton stylo tu donnas brûlant”, “dum não ditado à tinta tua por ti próprio” (*OS*, p. 44), nem que fosse por esse único verso, achei melhor oferecer uma tradução do texto, mesmo que esta não tenha seguido senão normas gerais de versificação, fundadas, ainda, bem mais na minha própria experiência como poeta do que numa ou noutra *contrainte*, numa ou noutra regra oulipiana específica que Roubaud poderia, talvez, ter utilizado: julguei melhor do que nada minha tradução um tanto desregrada...

Só que a contribuição de Roubaud não se resume a essa sorte de epígrafe, ele ainda será mencionado de forma explícita mais uma vez, assumindo a função de indício metatextual de uma maneira ainda mais evidente, graças ao título de um dos seus livros: “l’obscur Signal d’Inclusion, main à trois doigts qu’imprimait Roubaud sur un Gallimard” (*LD*, p. 220), “um obscuro Símbolo Inclusivo, como uma mão tridáctila, título duma obra do Roubaud no catálogo da Gallimard” (*OS*, p. 228), isto é, seu livro intitulado \in , título tirado, de acordo com

¹²⁴ Minha tradução de: “jeu amical”.

¹²⁵ Minha tradução de: “comme si Jacques Roubaud avait volé la lettre *e* dont Georges Perec est obligé de se passer pour écrire *La Disparition*”.

¹²⁶ Minha tradução de: “nous n’avons pas saisi la/les règles de production de ce texte et il nous a semblé qu’il ne faisait pas tout à fait partie du roman”.

Roubaud (2006, p. 11), da “teoria dos conjuntos, signo que figura na relação de pertencimento. [...] Por extensão, símbolo de pertencimento ao mundo do ‘ser no mundo’”¹²⁷.

Esse \in é nitidamente (graficamente, visualmente) análogo ao *E* maiúsculo, a vogal sumida, que, não podemos esquecer, quando minúscula (*e*), tem a grafia muito semelhante a “un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit” (*LD*, p. 267), “uma argola inacabada com um traço horizontal alongando a sua ponta” (*OS*, p. 269), marca que vários dos personagens de *LD* carregam na pele. Portanto, esse “Símbolo Inclusivo”, símbolo de “pertencimento”, segundo Claude Burgelin (2002, p. 104-105), é “aqui [em *LD*] pertencimento ao Clã maldito, fadado ao desaparecimento”¹²⁸, um dos motivos que fazem com que o comentarista interprete o livro aproximando-o do Holocausto, afirmando que

[...] a ficção que Perec inventa [em *LD*] promove uma disjunção, um deslocamento, uma reelaboração dos eventos vindos dessa história [do genocídio dos judeus]. Querer eliminar um povo da superfície da terra parte de um projeto tão insensato quanto o de querer eliminar uma letra do alfabeto¹²⁹.

Esse pertencimento pode assim se relacionar com (i) os personagens fadados ao desaparecimento devido a um projeto de extermínio (lipogramático) “insensato”; com (ii) os pais de Perec (relembrando aqui a dedicatória de *W*, “para *E*”, “eux”, “eles”) sumidos durante a Segunda Guerra e, conseqüentemente, com suas origens judaicas; com outros “eux”, outros “eles”, (iii) os autores que admira e insere na sua obra; e com (iv) seu círculo de amigos, formado por esses amigos que também fazem parte do seu projeto anti-sumiço, talvez, uma maneira encontrada por Perec para confrontar o possível desaparecimento de todas essas diversas famílias às quais pertence, uma forma não somente de evitar que seus pais caiam no esquecimento — pois a escrita “é a lembrança de sua morte” — mas também para evitar que esses outros “eles”, essas outras peças do quebra-cabeça da sua vida de homem das letras, sejam esquecidas, sendo ele mesmo uma dessas peças. Retomando a última citação, retirada de *W*, indo agora até seu ponto final, Perec (1995, p. 54) define a escrita da seguinte maneira: “é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida”.

¹²⁷ Minha tradução de: “théorie des ensembles, signe figurant dans la relation d’appartenance. [...] Par extension, symbole de l’appartenance au monde de ‘l’être au monde’”.

¹²⁸ Minha tradução de: “ici [dans *LD*] appartenance au Clan maudit, voué à la disparition”.

¹²⁹ Minha tradução de: “la fiction qu’invente Perec disjoint, déplace, réélaboré des éléments venus de cette histoire-là. Vouloir éliminer un peuple de la surface de la terre part d’un projet aussi insensé que de vouloir éliminer une lettre de l’alphabet”.

Enfim, Roubaud colabora — e muito! — com o *puzzle* de *LD*, seja com o poema de abertura do romance seja com o texto sobre matemática da página 62 (*OS*, p. 87), sem contar o tanca do capítulo 10, que vale mais uma análise *entre* livros.

Arthur Wilburg Savorgnan, pouco antes do sumiço de Antoin Vagol, recebe por correio um poema japonês, um tanca “soit d’Izumi Shikibu [...] soit du moins connu Tsumori Kunimoto” (*LD*, p. 114), “do Izumi Shikibu [...] ou do pouco falado Tsumori Kunimoto” (*OS*, p. 135). Mas podemos esclarecer essa dúvida com *Mono no aware: Le Sentiment des choses* (O Sentimento das coisas), “cento e quarenta e três poemas emprestados do japonês” por Roubaud na mesma época em que Perec escrevia *LD*.

O livro de Roubaud, publicado pouco depois do de Perec, permite-nos constatar que o tanca de *LD* é na verdade uma colagem feita a partir de dois versos de Izumi Shikibu e três de Tsumori Kunimoto, emprestados de *Mono no aware* e, obviamente, lipogramatizados, sem o *e*. Mas o que mais nos importa, por enquanto, é que um tanca é um poema de forma fixa, do qual julga-se ter vindo o haikai; ele é um pouco mais extenso que o último: possui dois versos a mais, de sete sílabas cada um. No total, um tanca conta com trinta e uma sílabas poéticas. Mas, como já se podia prever, aquele que se encontra em *LD* só pode conter vinte e cinco (ou vinte e seis) sílabas, número que devo respeitar em *OS*. Cito-os aqui com barras separando suas sílabas poéticas, e gostaria de lembrar ao meu leitor que, no Brasil, só se conta até a última sílaba tônica de cada verso:

Hors/ du/ noir
Dans/ un/ par/cours/ noir
D’un/ cray/on/ si/ fin
Un/ sign/al/ blanc/ s’ins/crit:
Ô,/ vois/ dans/ l’air/ l’al/ba/tros
 (*LD*, p. 115)

Som/bra a/fora
Por/ vi/a/ som/bria
Um/ lá/pis/ tão/ fino
Tra/ça ins/crito um/ sig/no/ branco:
Oh, o/lhai/ no ar/ o al/ba/troz
 (*OS*, p. 136)

Em *OS*, a quantidade também faz a qualidade.

8 25 OU 26 LETRAS NUM PALÍNDROMO

Não creio que reste alguma dúvida de que a escrita de — e para — Perec é um jogo. Mas, para garantir, escutemos o que diz Bernard Magné na sua introdução a *Jeux intéressants* (Jogos interessantes) de Perec (2005, p. 6), uma compilação de vários enigmas e charadas que o escritor publicava em periódicos: “para ele, escrever e jogar é (quase) uma coisa só”¹³⁰; ou ouçamos palavras do próprio Perec (2003, v. I, p. 249, 275 e 239) a falar aqui e ali nas suas entrevistas que seu “verdadeiro jogo é a literatura e o jogo que jogo com ela”¹³¹, “um jogo que se joga a dois”¹³², “um jogo de xadrez entre o leitor e eu”¹³³. Mas, por mais que sua última fala restrinja o jogo à sua participação e à do leitor, já não nos é novidade alguma a participação especialíssima de incontáveis autores dentro do seu jogo de quebra-cabeça, dentre eles, Raymond Roussel.

LD comporta várias alusões à obra de Raymond Roussel: o título de um de seus romances, *Locus Solus*; o protagonista desse romance, Martial Canterel, que aparece camuflado — sem *e*, obviamente, mas por 3 vezes, um número visualmente idêntico àquele \in de Roubaud —, como “Martial Cantaral” (*LD*, p. 38, 59 e 283; *OS*, p. 67, 84 e 285); e com uma citação (lipogramatizada também) mais que metatextual, geradora de uma boa parcela de *LD*, desdobrando-se em 3 — mais uma vez, como um *E* no espelho que ainda veremos, reveremos e reviraremos — e se espalhando com suas homofonias e polissemia por vários capítulos: *blanc sur un bord du billard*, *blanc sur un corbillard*, *blanc sur un “Bordj du Pillard”* (branco na quina do bilhar, branco traquina ou biliar, branco na “Quinta do Pilhar”).

Em *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, de 1963, Roussel (1995, p. 163-170) nos apresenta um texto da sua juventude chamado “Parmi les noirs”, que se inicia com “les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard” e termina com “les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard”. O conto é portanto estruturado a partir dessas duas frases que soam praticamente iguais, conquanto tenham sentidos bastante diferentes de acordo com o contexto em que se encontram. Uma tradução possível do início seria “as letras em giz branco no pano da mesa velha de bilhar” e, do final, “as cartas do homem branco a propósito dos bandos do velho ladrão”, significados bem diferentes para orações, sonoramente, quase idênticas.

O jogo é retomado em *LD*, com sua metatextualidade advinda principalmente do sumiço das “lettres” (mais no sentido de letras do que de cartas) de Roussel, que Perec não

¹³⁰ Minha tradução de: “pour lui, écrire et jouer, c’est (presque) tout un”.

¹³¹ Minha tradução de: “Mon véritable jeu, c’est la littérature et le jeu que je joue avec elle”.

¹³² Minha tradução de: “un jeu qui se joue à deux”.

¹³³ Minha tradução de: “un jeu d’échecs entre le lecteur et moi”.

pode escrever. Ele começa no capítulo 13, com 25 ou 26 marcas brancas (como o número de letras do alfabeto) num dos cantos duma mesa de bilhar, marcas que serão decifradas no capítulo 18. Nesse ínterim, no capítulo 15, introduz-se a história de um homem branco e ladrão escondido num forte. Esses brancos serão mencionados novamente nos décimo nono e vigésimo capítulos, mas é sobretudo no 13, no 15 e no 18 que assumem um papel de destaque.

No que concerne à tradução, também fiz questão de seguir as mesmas regras dos jogos de ambos (Roussel e Perec), a homofonia e a polissemia, mesmo que tenha sido necessário privilegiar o som e trazer um novo sentido para o texto, pelo menos em uma das três frases. O resultado foi, para o branco no “Bordj du Pillard” (*LD*, p. 177), um branco na “Quinta do Pilhar” (*OS*, p. 192), com uma “quinta”, uma propriedade rural, tomando o lugar do “bordj”, uma fortificação, em prol da homofonia; e, para as demais, releiamos o trecho abaixo:

—Papa ! cria Haig.
 —Qu'y a-t-il, mon fils ? aska Augustus.
 —Vois ! ici ! L'inscription du Blanc sur un Bord du Billard !
 —Par Un as noir si mou qu'omis rions à nu ! jura Augustus, sursautant, un Blanc sur un Corbillard ?
 —Non, un billard, au bord du billard, là, l'inscription ! Augustus vint voir. Son front s'assombrit aussitôt.
 —Again ! Again ! Again ! murmura-t-il par trois fois d'un ton sourd.
 (*LD*, p. 156-157)

— Pai! — gritou Haig.
 — *What?* — curioso, Augustus askou ao filho.
 — Olha isso aqui! A inscrição do Branco na quina do Bilhar!
 — Mais um Ai do doido mudo d'um ódio do dia! — Augustus, no susto, lastimou a palindromia da sua dor. — Dum Branco traquina ou Biliar?
 — Não, o Bilhar, na quina do Bilhar, aqui, ó, a inscrição! — Augustus foi dar uma olhada, com o sobrolho logo ficando sombrio.
 — Mais um! Mais um! Mais um! — triplicou o murmúrio à surdina.
 (*OS*, p. 174-175)

Pode-se constatar aí que, traduzido por “Branco na quina do Bilhar”, o “Blanc sur un Bord du Billard” não muda muito, apesar de eu perder esse trio maiúsculo de “B”, trios que compenso em outros lugares. Já o “Blanc sur un Corbillard”, que significa um branco num rabeção, furgão que transporta os mortos, transforma-se em “Branco traquina ou Biliar”, igualmente por causa da sonoridade, mas com o qual busco remeter ao pai assassino e inominável, aquela figura dupla de *auteur/ôteur* das vidas de *LD*, cujo irônico e odioso projeto de eliminar toda uma linhagem é um tema que reforço, também, no palíndromo do excerto acima, outro dos jogos que ali se encontram.

Palíndromos são frases ou palavras que se podem ler da esquerda para a direita ou de trás para a frente, como os nomes “Otto” ou “Ana”, ou a frase “subi no ônibus”. Perec é o

autor de um palíndromo de mais de cinco mil letras (OULIPO, 1973, p. 97-102), mas aquele que relemos logo acima possui — se não contarmos sua letra central, pivô — 26 letras, mais um lápis apontado para o alfabeto, talvez: “Un as noir si mou qu'omis rions à nu”. Na dúvida, como de qualquer forma me era impossível criar um outro em português com um sentido semelhante, resolvi me redimir através de mais uma referência às 25 ou 26 letras (pois coloco uma apóstrofe no meu palíndromo para frisar a presença-ausência do *e*, que seria sua vigésima sexta letra) na tradução: “Ai do doido mudo d’um ódio do dia”. Ademais, mais ou menos como o faço em outros enigmas metatextuais de *OS*, acrescento aqui a palavra “palindromia”, uma pista a mais para o leitor, com a intenção de chamar sua atenção para as charadas, principalmente para evitar que elas passem completamente despercebidas e o livro venha a ser resumido, uma vez mais, como um simples romance sem a vogal *e*, o que deixou Perec (2003, v. II, p. 63) bastante decepcionado na época do lançamento de *LD*.

9 5 OU 6 FILHOS DE AMAURY CONSOANT

No início do capítulo 6 de *LD*, lemos uma breve narração sobre o sumiço dos filhos de Amaury Conson (sobrenome tirado da palavra consoante, *consonne* em francês, sem *e*, e por isso ele passa a se chamar Consoant em *OS*), filhos que somam — nada mais, nada menos que — seis, cujas iniciais dos nomes formam — assim como aqueles irmãos que mencionamos mais cedo — uma sequência vocálica: Adam, Aignan¹³⁴, Ivan, Odilon, Urbain e Yvon. Conforme comenta Parayre (1992, p. 344-345), este é mais um dos vários momentos em que o leitor pode ter, pelo menos, uma “dupla compreensão” do texto, uma primeira relativa a uma diegese verossimilhante — a meu ver, nem tão verossimilhante assim — e uma segunda que diz respeito à metatextualidade, a revelar o procedimento que gerou a escrita do romance. Assim, seguindo com Parayre, Adam morre em um “sanatorium” (*sans a*, sem *a*); Ivan em “Zanzibar” (*sans i*, sem *i*); Odilon com um “os” (osso, cuja pronúncia pode ser simplesmente *o* em francês) preso na garganta; Urbain, vítima de uma “hirudination”, tem todo o sangue sugado por uma “lombric colossal” (uma lombriga colossal), um hirudíneo, uma sanguessuga, palavra que Perec não podia escrever, *sangsue*, mas que, como nos outros casos, remete ao som *sans u*, sem *u*... Ou seja, esses personagens, sem a inicial de seus nomes, morrem, não podem continuar na história, não existem, pois só existem enquanto escrita, enquanto seres de letras.

Na minha tradução, apesar de manter alguns dos elementos mencionados acima, substituo o nome Aignan por Dudu — substituição que explicarei mais tarde — e insiro novas causas para as mortes — mais uma das razões de um texto maior na tradução que no original —, mas sem deixar de relacionar essas mortes com as iniciais dos nomes dos personagens, que, aliás, enfatizo com o uso de assonâncias, com a escolha de palavras cujas sílabas tônicas contêm a mesma vogal que está em jogo no antropônimo do filho a morrer.

Impossibilitado de recorrer a homofonias de “sans” em português, por causa da presença do *e* em “sem”, achei uma outra solução, análoga, com o verbo “tirar”¹³⁵. Por

¹³⁴ Já mencionei que o falso ditongo francês “ai”, como o de Aignan, é pronunciado como um *e*, mas vale a pena acrescentar aqui uma novidade: este filho de Amaury some enquanto assiste a uma palestra de Gadsby V. Wright. Por quê? Como aponta Parayre (1992, p. 663), Wright é o autor de um livro lipogramático intitulado *Gadsby: a story of over 50 000 words without using the letter E* (Gadsby: uma história com mais de 50 000 palavras sem usar a letra E), livro que Perec cita em “Histoire du lipogramme” (História do lipograma) (OULIPO, 2003, p. 87). Em resumo, até mesmo as referências contidas em *LD* representam de alguma maneira a ausência de uma letra.

¹³⁵ No capítulo 26 do romance, na exposição de cinco planos para se provocar uma morte, cada um em relação com uma das vogais (excetuando-se ali o *y*), também devo elaborar uma estratégia diferente da de Perec. Então replanejo esses variados assassinios metatextuais como aqui, com a introdução de um verbo de base para os jogos mortais: sumir.

exemplo, meu Urbain, em vez de ter todo o seu sangue sugado por uma lombriga colossal, será devorado por uma espécie de antílope, um “chiru“, ou “tchirou“, denominação em que espero (re)velar um homófono “tiro o *u*“, razão pela qual Urbain some para nunca mais voltar. Há uma fala de Henri Meschonnic (2007, p. 111) que cai como uma luva aqui e, na verdade, para a maioria das minhas estratégias tradutórias, que não visam necessariamente as palavras impressas no original, mas a impressão que elas causam, o efeito que elas produzem: “a *fonte* [...] não é o que ele [o texto a traduzir] *diz*, mas o que ele *faz*”¹³⁶ (grifos meus). Com essa citação em mente e a explicação da morte de Urbain, vejamos como se deram os demais óbitos:

Il [Amaury Conson] avait six fils. Son plus grand, qui, par un hasard coïncidant, avait pour nom Aignan, avait disparu, au moins vingt-huit ans auparavant, à Oxford, au cours d'un Symposium qu'organisait la Fondation Martial Cantaral, non sans la participation du grand savant anglais Lord Gadsby V. Wright. Son fils suivant, Adam, avait, quant à lui, connu la mort dans un sanatorium où, n'arrivant plus à avoir faim, il tombait d'inanition. Puis, par trois fois, avait surgi la mort: A Zanzibar, un gros poisson avalait Ivan; à Milan, Odilon, qui assistait Lucchino Visconti, succombait, un os trop pointu s'incrétant dans son pharynx. A Honolulu, Urbain mourait d'hirudination: un lombric colossal lui suçait tout son sang, on lui faisait, mais trop tard, vingt transfusions. Amaury n'avait donc plus qu'un fils survivant, Yvon; mais il aimait moins Yvon car Yvon, vivant au loin, voyait son papa trois fois l'an, jamais plus.

(*LD*, p. 59; *OS*, p. 84)

[Amaury Consoant] Tinha cinco filhos, mais um, o único do qual ainda tinha alguma notícia. O maior, alcunhado Dudu, por um acaso coincidibilíssimo, sumira fazia uns trinta anos, assistindo a um Simpósio organizado no campus da Oxford por uma fundação chamada Martial Cantaral, no qual participara o insígnio sábio britânico Lord Gadsby V. Wright. Quanto ao próximo filho, Adam, voltara a Alá por inanição, num sanatório, no qual, horas, dias, luas a fio, praticava tiro ao alvo. Na continuação, surgiram os outros obituários, um trio: numa ida a Zanzibar, Ivan partira da vida por via duma patologia tireoidíaca, o hipotireoidismo; outrora colaborador do Lucchino Visconti na italiana Milan, o Odilon fora morto com um osso grosso no gogó, mas na tosca Tiro (Ohio). Na havaiana Honolulu, Urbain, não muito sortudo, fora pro bucho dum bicho matuto, carrancudo, robusto, um chiru, ou tchirou. Portanto, só sobrara vivo um dos filhos, Yvon; mas Amaury não amava Yvon tanto quanto os outros, pois as visitas do Yvon ocorriam, no máximo, a cada triênio.

Talvez seja melhor deixar para o leitor de *OS* o prazer de desvendar como foi tirada a inicial (e a vida) de cada um dos outros personagens... Sim, a pista já foi dada¹³⁷.

Passo, então, a uma observação que concerne bem mais ao ponto que será aprofundado nas próximas seções — ou, por que não, sessões — de autoanálise. Como, de qualquer maneira, esses irmãos não influenciam tanto no romance, só sendo mencionados

¹³⁶ Minha tradução de: “la *source* [...], ce n'est pas ce qu'il [le texte à traduire] dit, mais ce qu'il fait”.

¹³⁷ Existe uma outra sequência (alfabética) de assassinatos no capítulo 22 de *LD*, mortes que também se relacionam com a inicial dos nomes dos defuntos. Já em *OS*, lá também, preciso fazer alguns ajustes para matar (metatextualmente) os coitados: meus homicídios nem sempre se explicam só pela inicial dos infelizes, mas, na maioria das vezes, pelo som das duas primeiras letras dos seus nomes.

novamente quase no final do livro, e como sempre encontro dificuldade para manter de alguma forma o tão frequente “trois“ (três, 3, *E* no espelho) de *LD*, esse “trois fois l’an“ (literalmente: três vezes ao ano) do fim do excerto supracitado será transformado em “a cada triênio“, um erro voluntário meu, tanto de interpretação quanto de ortografia, outro tema sobre o qual ainda nos debruçaremos com mais atenção.

III SOME O *E*, O 3 SURGE

10 3 NO ESPELHO: REFERÊNCIAS VISUAIS AO E MAIÚSCULO

Eu me lembro que foi lendo uma lembrança contada em *W* que descobri que um “cavalete formado por duas cruzes” corresponde a um X no imaginário de Perec (1995, p. 95), um X “em que o V desdobrado constitui a figura de base e cujas combinações múltiplas traçam os símbolos maiores da história de minha infância”. Esse X passará então por várias metamorfoses, resultando numa estrela de Davi (✠) ou, por exemplo, “prolongando as hastes do X por segmentos iguais e perpendiculares, obtém-se uma cruz gamada (✚), ela própria facilmente decomponível, por uma rotação de 90° de um dos segmentos [...], no signo ✚” (PEREC, 1995, p. 95-96). Contudo, o que mais nos interessa neste instante é esse “V desdobrado” saído de um corte horizontal feito no centro do X, pois é esse duplo V que está no título do livro, *W* (“double V” em francês), e também na sua dedicatória, “para E”, com esse E de que já falamos tanto e que podemos, outrossim, identificar com o W se girarmos o último 90° no sentido horário. Esse ≡, que se conecta assim com as memórias de infância de ao menos dois sumiços, pai e mãe, é justamente o que faz aparecer *La Disparition*, o que faz surgir *O Sumiço*, em que se apresenta uma “présence-absence” (“presença-ausência”) — como diz Burgelin (2002, p. 94) — que se torna onipresente, graças às suas inúmeras formas, inclusive o 3.

No *Atlas de littérature potentielle* (Atlas de literatura potencial), há um jogo no qual o 3 corresponde, de fato, ao E visto no espelho, um jogo chamado “palíndromo vertical”: “Pode-se praticar esse jogo com uma calculadora, considerando-se que os números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0 dão, invertidos, as letras i, Z, E, h, S, g, L, B, G, O”¹³⁸ (OULIPO, 1988, p. 223). Um dos exemplos fornecidos é “39738=BELGE” (belga), e Perec utilizará o jogo, explicitamente, num texto publicado em 1981, depois incluído em *L’Infra-ordinaire* (Infra-ordinário), um texto intitulado “Still life/Style leaf”, em que “há uma calculadora CASIO na qual o número 35079, lido de cabeça para baixo, soletra a palavra GLOSE [glosa]”¹³⁹ (PEREC, 1989, p. 114).

Assim passa a fazer mais sentido do que nunca aquilo que citei mais cedo de Haroldo de Campos (1992, p. 35): “Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade”. E, se recordarmos ainda a necessidade de se “ler *entre* os livros”, verbalizada por um dos personagens de Perec

¹³⁸ Minha tradução de: “On peut pratiquer ce jeu sur une calculette en considérant que les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0 donnent, renversés, les lettres i, Z, E, h, S, g, L, B, G, O”.

¹³⁹ Minha tradução de: “une calculette de marque CASIO sur laquelle le nombre 35079, lu à l’envers, épelle le mot GLOSE”.

(2001, p. 93) e por mim apropriada para formular minha estratégia, esta de *traduzir entre os livros*, caso eu tivesse optado por não retirar o *e*, e sim o *a*, pela única razão de ser esta a letra mais frequente no português, minha tradução perderia seus elos com toda essa carga imagética e autobiográfica relacionada com a grafia da vogal sumida em *LD*. Vejamos, portanto, como isso reverbera em *OS*.

Em meio às inúmeras pistas visuais que sugerem a vogal proibida, encontram-se, por todo o livro, imagens que lembram a grafia tanto do *e* minúsculo — como a marca na pele dos membros do Clã —, quanto a do maiúsculo, *E*, este com o qual lidamos agora. Por exemplo, antes de sumir, Antoin vê-se assombrado por várias imagens na hora em que olha fixamente para o tapete da sua casa, alucinações que sempre nos remetem ao traçado da letra *E* (*LD*, p. 19; *OS*, p. 50-51): “la Main à trois doigts” (“a Mão tridáctila” — que já avistamos neste trabalho, na descrição do título de um livro de Roubaud, ϵ), que lembra a grafia do *E* tanto por causa dos três dedos que a formam quanto por esse *M* maiúsculo em “Mão”, que, com uma rotação de 90° no sentido anti-horário, muito se assemelha ao *E* também; “sur son thorax noir trois articulations d’un blanc quasi lilial” (“tórax fuliginoso, no qual havia uma articulação trística dum branco próximo ao lilial”); ou “l’hautain portrait d’un roi brandissant un harpon” (“a altiva figura dum monarca brandindo um arpão”), que, juntamente com os últimos delírios, só pode nos fazer pensar num rei muito específico, deus dos oceanos, Netuno, com o seu tridente, palavra substituída por arpão (geralmente usado debaixo d’água) por apresentar o *e* também na língua francesa.

Mas é interessante, também, investigar a presença dessas imagens nos textos que, de certa forma, não saíram diretamente da tinta de Perec, mas que foram reescritos por ele, o que pode reforçar mais ainda a importância dessas referências visuais. Eis por que examino logo abaixo alguns dos poemas do décimo capítulo do romance, aqueles versos de poetas célebres franceses, poesia do século XIX lipogramatizada em *LD*, reescrita sem *e*.

Vários dos indícios deixados na prosa são retomados nos poemas, tal qual esse arpão de dois parágrafos atrás, que retorna no sexto verso de “Vocalisations” (*LD*, p. 125; *OS*, p. 146), que — como já sabemos, mas não custa nada lembrar — é uma tradução intralingual e lipogramática do “Voyelles” de Rimbaud: “Harpons du fjord hautain, Rois Blancs, frissons d’anis”, que, em minha retradução (agora interlingual e lipogramática), se transforma em “Monarca Branco, altivo arpão, frio frisson”. Claro que, não podendo utilizar o plural de arpão (arpões) para os “Harpons” de Perec, eu poderia ter lançado mão das “lanças” que se encontram no original de Rimbaud, como o lemos na antologia mencionada em *LD* (p. 116), organizada por Georges Pompidou (1961, p. 408): “Lances des glaciers fiers, rois blancs,

frissons d'ombelles”, mas isso eliminaria o indício metatextual que se cria com a rima interna entre esse verso lipogramatizado e o fragmento de prosa supracitado. Ademais, quem nos dá a dica para tal, tacitamente, é uma insigne especialista em Perec e sua literatura “citacional” (o termo é do próprio Perec, 2003, v. I, p. 86), Mireille Ribière (1990, p. 57): “Todo enunciado pré-formado, uma vez submetido a uma certa reescrita, pode ser levado a designar a *contrainte* [a regra formal, no caso, o lipograma]: qualquer desvio em relação ao original dá algum sinal”¹⁴⁰. Para vermos mais um “desvio” que designa o sumiço do *E*, passemos rapidamente por “Booz”.

Lemos no terceiro verso da sétima estrofe do “Booz endormi” de Vitor Hugo (POMPIDOU, 1961, p. 284): “Les moissonneurs couchés faisaient des groupes sombres” (aproximadamente: “Os apanhadores deitados formavam grupos sombrios”). Já no “Booz assoupi” de Perec (*LD*, p. 119; *OS*, p. 140), também no terceiro verso da sétima estrofe, “Trois paysans blottis ont l’air d’un corps obscur” (que significa, aproximadamente, com todas as letras: “Três camponeses amontoados parecem com um corpo obscuro”). Ora, o reescritor poderia ter optado por *cinq, six, huit* (cinco, seis, oito) camponeses amontoados para parecerem com um “corpo obscuro”, mas ele escolhe em *LD* três, como a “articulação trística” da alucinação de Antoin, os três traços paralelos que lembram “um corpo obscuro” bem específico, a grafia (re)velada do *E*. E é por esse motivo que, de novo, sempre em busca das pistas sugeridas pelas diferenças entre os originais e as reescritas do autor de *LD*, opto em *OS* pelo “Trois” (três) de Perec, e não pelo “Les” (plural do artigo masculino) de Vitor Hugo, mesmo que esse três tenha de ser dito de outra maneira no meu “Booz adormido”: “Mas, lado a lado, um trio influía um corpo obscuro”.

Concluindo esta seção, acho importante ressaltar que, ao contrário do que fiz no caso dos nomes próprios reescritos por Perec a partir do “Zahir” de Borges, nomes modificados em *LD* mas cuja ortografia original (borgiana) restauro em *OS* — já que as modificações de Perec não serviriam mais de pista para o meu leitor ali —, aqui, nestes poemas, adoto as alterações de Perec, por estas serem úteis tanto em *LD* quanto em *OS*. *Traduzir entre os livros*, portanto, também não significa fazer sempre *ou* isto *ou* aquilo, oito *ou* oitenta, deixar em paz o autor *ou* o leitor (aliás, quais autores, Perec, Borges?... quais leitores, Perec leitor de Rimbaud, Perec leitor/autor de um novo Vitor Hugo?...¹⁴¹), não é ser “estrangeirizador” *ou* “domesticador”,

¹⁴⁰ Minha tradução de: “Tout énoncé préformé, une fois soumis à certaine réécriture, peut être amené ainsi à désigner la contrainte : l'écart par rapport à l'original fait toujours signe”.

¹⁴¹ Não é este o objetivo destas linhas, mas daria pano para manga uma reflexão sobre o Perec reescritor e a ideia de Borges (2002, p. 89) de que “cada escritor *cria* seus precursores [...] modifica nossa concepção do passado” (minha tradução de: “cada escritor *crea* a sus precursores [...] modifica nuestra concepción del pasado”).

“fontista” *ou* “alvista”, é estar *entre* todos eles, é, *entre* um *ou* outro, optar pelo “Eu é um outro”, ou vários...

11 REFERÊNCIAS VISUAIS AO E MINÚSCULO

Bem como existem descrições imagéticas que nos remetem à forma física do *E* maiúsculo em *LD*, o minúsculo também é retratado. Vemos — mais ou menos como já vimos — um desses retratos do “e” em “un rond portant au mitan un trait droit, soit, si l’on voulait, d’un signal s’assimilant à l’indication formulant la prohibition d’un parcours” (*LD*, p. 178), “uma argola com um traço a cortá-la, a dividi-la por dois, ou, noutras palavras, um sinal muito similar a uma placa circular proibindo algo” (*OS*, p. 190).

Pensando no meu modo de *traduzir entre os livros*, pode-se notar aqui, igualmente, uma *tradução entre as imagens*, pois “l’indication formulant la prohibition d’un parcours” se refere à placa francesa de contramão, que é um círculo com um traço no meio, realmente semelhante à grafia deste “e”. Mas a placa brasileira de contramão é diferente, possui uma seta que só serviria para confundir o leitor de *OS*, não apontaria para a vogal sumida. Então traduzo a contramão de *LD* por “uma placa circular proibindo algo”, tentando focar o leitor brasileiro somente na parte vermelha (borda e faixa diagonal) que há em toda placa de proibição.

Quanto à primeira parte da citação, “un rond portant au mitan un trait droit”, “uma argola com um traço a cortá-la, a dividi-la por dois”, já a tínhamos visto na marca de nascença dos membros do Clã maldito: “un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit” (*LD*, p. 267), “uma argola inacabada com um traço horizontal alongando a sua ponta” (*OS*, p. 269). E essa descrição aparecerá em concomitância com, pelo menos, duas outras pistas, por exemplo, neste enigma proposto no romance e posto em destaque pela diagramação, enigma de 3 linhas (mais um 3, *E* no espelho...) e vinte e cinco palavras (contando-se “a-t-il” como 3...) (*LD*, p. 44):

*Y a-t-il un animal
Qui ait un corps fait d’un rond pas tout à fait clos
Finissant par un trait plutôt droit ?*

Portanto, para traduzi-lo, foi necessário não somente que o enigma continuasse descrevendo a grafia do “e” mas ainda ampliá-lo, para que contivesse vinte e cinco palavras, como o alfabeto desprovido da vogal proscrita descrita. O resultado foi o seguinte (*OS*, p. 71):

Do árduo adivinho, advinha a adivinha:
*qual o animal cujo corpo possui a forma duma argola inacabada com um
traço horizontal alongando a sua ponta?*

No entanto, como a ampliação teria de ser feita de qualquer maneira, para se respeitar o número de palavras, resolvi aproveitá-la para reforçar outros dos indícios metatextuais existentes no livro, sempre tendo em mente as compensações de John Lee e Haroldo de Campos. Assim insiro “adivinho, advinha a adivinha”, palavras praticamente homófonas que insiro em trio, justamente para remeter ao 3 (o *E* invertido), além de uma outra pista, que diz respeito ao nome do personagem que resolverá tal enigma, respondendo que esse “animal” é ele mesmo, Aignan.

A meu ver, como Aignan diz ser “uma argola inacabada com um traço horizontal alongando a sua ponta”, ou seja, o “e”, seu nome deve ser lido mais ou menos como se lê, por exemplo, um famoso *rebus* de Voltaire: “G a”: *G grand a petit* (G maiúsculo, a minúsculo), que se pronuncia da mesma maneira que *j’ai grand appétit* (tenho um grande apetite). Dessa forma, quando se decompõe o nome Aignan, obtemos Ai-g-nan: e-g-nan: e *gênant* (e incômodo).

Minha escolha para a tradução de mais esse nome dado à vogal inominável foi Dudu. Por que Dudu? Espero que o meu leitor se lembre de um outro nome ao se deparar com esse. Dudu é geralmente o apelido dado a Eduardo, que, para mim, é *gênant*, é incômodo: é do árduo dever de (re)velar o *e*: também por isso essa minha ampliação do enigma, ampliação cujo início é “Do árduo”¹⁴².

¹⁴² A estratégia veio com a leitura de *ES*, em que Anton Voyl (*voyelle*, “vogal” sem *e*) de *LD* se torna Tonio Vocol. Vocol remete a “vocal” (“vogal” em espanhol), mas com um *e* no lugar do *a*; já Tonio, que se relaciona melhor com meu Dudu, é um apelido com o qual os tradutores queriam trazer à memória do leitor hispanofalante Antonio, sem esse *a* inicial, que eles não podiam escrever.

12 3 NAS ESTRUTURAS SINTÁTICAS E SONORAS

Perec não se atém à mera escrita da palavra “trois” (três) ou a referências visuais para se referir a esse *E* maiúsculo que lembra um 3 (principalmente numa calculadora virada de cabeça para baixo), ele ainda faz proliferarem no romance estruturas frasais triádicas, das mais simples às mais complexas, por exemplo:

- colocando três adjetivos seguidos numa mesma fala:

—*Confondant ! Saisissant ! Inouï !* (LD, p. 296);

—*Ludibrioso! Cativador! Inaudito!* (OS, p. 295).

- repetindo três vezes um mesmo advérbio numa única frase:

un air afro-cubain fut suivi d'un boston, puis un tango, puis un fox-trot, puis un cotillon mis au goût du jour (LD, p. 18);

após uma música afro-cubana, tocaram um bóston, aí um tango, aí um fox, aí um cotilhão arranjado ao gosto do dia (OS, p. 50).

- acrescentando um terceiro “hip” numa interjeição bastante conhecida:

Hip hip hip hurrah ! (LD, p. 111);

Hip hip hip urra ! (OS, p. 132).

- conjugando um verbo em três tempos diferentes numa só construção frástica:

un hasard continu nous a unis, nous unit aujourd'hui, nous unira toujours (LD, p. 109);

um acaso contínuo nos uniu, continua nos unindo, continuará a nos unir (OS, p. 130).

- ou construindo verdadeiros tercetos em prosa, onde tudo que se faz em poesia também entra na melodia frástica; cito três desses momentos, todos tirados do “Prólogo”:

L'Alhambra brûlait, l'Institut fumait, l'Hôpital Saint-Louis flambait (LD, p. 12);

o Alhambra foi chamuscado, o Instituto da França, causticado, o Hospital Saint-Louis, calcinado (OS, p. 45);

d'insultants lazzi, d'infamants brocards, d'avilissants jurons (LD, p. 12);
safados insultos, calúnias sacanas, injúrias canalhas (OS, p. 46);

On noya dans l'alcool un pochard, dans du formol un potard, dans du gas-
oil un motard (LD, p. 14) ;
afogaram um alcoolista na calibrina, um farmacologista na insulina, um
motociclista na gasolina (OS, p. 48);

Mais uma vez: em busca da qualidade, a quantidade também conta.

13 “TOUT PAR TROIS”: TRIÂNIO, TRÍDUO, TRÍSTICO, TRIO, TRIPUDIAR...

Você se lembra daquele “a cada triânio” que traduzia “trois fois par an” (três vezes ao ano) no episódio da apresentação — da morte — de quase todos os filhos de Amaury (*LD*, p. 59; *OS*, p. 84)? Mais me valia manter a referência ao, por assim dizer, *inescritível* “três” (3, essa onipresença-ausência do *E*) do que a precisão da informação, o que, na minha opinião, implicaria uma mera “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” — o que caracterizava para Walter Benjamin (2008, p. 66) uma “má tradução” —, pois creio que a metatextualidade é o mais importante aqui; é ela que faz de *LD* um texto único; ou, com o auxílio de Sarah Greaves (2000, p. 110) — citando um jogo de palavras de John Lee sobre *LD* a partir de uma máxima de Marshall McLuhan (teórico a que Perec também faz alusão em *LD*) —, “‘o meio é a mensagem’ é a mensagem”¹⁴³, e, se é que podemos dizer haver uma “mensagem” em *LD*, é sobretudo esse “meio” meio “mensagem” que me proponho a traduzir.

Na tentativa de restituir a metatextualidade do “trois” que não posso escrever em português, portanto, faço todos os ajustes possíveis para usar palavras que contenham o prefixo “tri-”, como algumas já comentadas — e outras mais: trio, tridáctila, trístico, trífido, tríduo, tripla, trifásico, trimarã, trinca, ou até mesmo um “triciclo lunar” para falar de um prazo de três meses (“trois mois”, *LD*, p. 209; *OS*, p. 220), ou, no lugar de um sujeito “trois quarts idiot” (três quartos idiota, isto é, bastante idiota), ponho um cara “tri-idiota” (numa brincadeira com o “tri” sulista, que significa “muito”), ou insiro o erro ortográfico acima por todos os lados: “triânio”, em vez de “triênio” (“trois ans”).

Ou, às vezes, simplesmente repito um mesmo sintagma três vezes, método que devo à tradução de Gilbert Adair, *A Void*, em que, por exemplo, com “Swann raps his fist hard on Augustus’s front door and waits... and waits... and waits...” (PEREC, 1994, p. 208) (literalmente: “Swann bate forte com o punho na porta da frente de Augustus e espera... e espera... e espera...”), ele traduz as frases “Par trois fois, il tira l’aigu carillon du portail [...] Un long instant passa” (*LD*, p. 226) (literalmente: “Por três vezes, ele tocou o agudo carrilhão do portão [...]. Um longo instante passou”). Faço esse tipo de repetição também, como quando Faustina diz: “Allons, j’ai dit non trois fois” (*LD*, p. 35), que dá, literalmente: “Vamos, eu disse não três vezes”, o que traduzo por: “Ora, volto a falar: não, não, não” (*OS*, p. 65). Isto é, *traduzir entre os livros* inclui as traduções anteriores à minha.

¹⁴³ Minha tradução de: “‘the medium is the message’ is the message”.

Para terminar, ainda fazendo ecoar o indizível três, também semeio *OS* com inúmeras lexias que começam com “tri-”, mas que não necessariamente têm algo a ver com o numeral: triar, tribulação, tripudiar, trituração, trivial, trilo, trinar...

IV MAIS MATEMÁTICA E OUTRAS METATEMÁTICAS

14 AUTOBIOGRAFIA ENCRIPADA: 11

Eu me lembro de ter visto em *Georges Perec. A Life in Words* (Georges Perec. Uma vida em palavras), de David Bellos (1994, p. 67), o *Acte de décès* (Certidão de óbito) do pai de Perec, soldado que “morreu pela França” em 1940. Foi igualmente ali, na décima segunda fotografia do livro, que me deparei com um fac-símile do *Acte de disparition* (Certidão de desaparecimento/sumiço) da sua mãe: no dia 11 de fevereiro de 1943, ela foi deportada, rumo a Auschwitz; depois disso, “o escândalo do silêncio”, como diz Perec (1995, p. 54) em *W...* Ou melhor, depois disso, a escrita, como já a citamos: “a lembrança de sua morte [da morte dos pais] e a afirmação de minha vida”.

Georges Perec (1975, p. 41), também em *W*, afirma que o projeto de escrever sua história de vida surgiu ao mesmo tempo que seu projeto de escrita. Mais tarde, ele se explicará melhor: “todos meus livros, somados, poderão funcionar como uma autobiografia também. Só que a autobiografia não é somente contar os acontecimentos que se deram na vida de alguém”¹⁴⁴ (PEREC, 2003, v. II, p. 64). E encaixa-se aqui uma certa autobiografia “encriptada” ou criptografada, ou cifrada, escrita em cifras, ou em códigos — quase — secretos. Por exemplo, Bernard Magné (2005, p. 57), um dos especialistas que mais se embrenharam nesses segredos, nessas marcas autobiográficas perecquianas, atenta-nos para várias aparições da data da morte da mãe na obra.

No entanto, de acordo com Magné (2005, p. 24), ainda sobre esses “biografemas” (termo que tomou emprestado de Roland Barthes), ou traços autobiográficos da encriptação perecquiana:

Não é um caso de curiosidade biográfica. Ao se trazerem à luz esses biografemas, o que importa é que, uma vez descobertos, eles revelam um intenso trabalho de escrita [...]. Portanto a encriptação não se reduz a uma simples transferência [...]. O que o scriptor retém dela não é a dimensão do referente, mas a da linguagem¹⁴⁵.

Assim, o número 11, que vem justamente do dia em que foi deportada a mãe de Perec (11 de fevereiro de 1943) aparecerá sob máscaras na escrita. E o que isso representa para o

¹⁴⁴ Minha tradução de: “la somme de mes livres pourra fonctionner aussi comme une autobiographie. Seulement, l'autobiographie, ce n'est pas seulement raconter les événements qui sont arrivés dans la vie de quelqu'un”.

¹⁴⁵ Minha tradução de: “Ce n'est pas affaire de curiosité biographique. S'il importe de mettre au jour ces biographèmes, c'est qu'une fois découverts, ils révèlent un intense travail d'écriture. [...] L'encryptage ne se réduit donc pas à un simple transfert. [...] Ce que le scripteur en retient, ce n'est pas la dimension référentielle mais langagière”.

tradutor? Uma vez mais, visar a qualidade a partir, igualmente, da quantidade; eis aqui alguns exemplos:

- percebi, também, graças a Magné (2005, p. 64), que a fala na qual se insere o palíndromo que comentei mais cedo contém 11 palavras:

Par Un as noir si mou qu'omis rions à nu ! (LD, p. 156);
 Mais um Ai do doído mudo d'um ódio do dia! (OS, p. 174).

- o bilhete jogado com uma pedra pela janela, advertindo um membro do Clã fadado ao desaparecimento, é formado por 11 palavras (se contarmos “l’ami” como uma só...), sem contar que são, numa linha, 5, e 6 na outra (um metatexto que já não nos espanta):

FOUS TON CAMP L'AMI, SINON
ÇA VA MAL FINIR POUR TOI !

(LD, p. 271)

CAI FORA DAQUI, AMIGO, OU
 VAI ACABAR PAGANDO CARO POR ISSO!

(OS, p. 274).

- se contarmos as palavras daquele pangrama defeituoso que encontramos e tratamos no capítulo 4 (contando “l’avocat” como uma só palavra também...), o resultado também é 11:

Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo (LD, p. 55);

Proponha x bons whiskys quando o advogado fajuto fumar no zoológico (OS, p. 81).

- ou, segundo Parayre (2005, p. 309), que tal contar o número de letras na palavra *Disparition*, encontrada tanto no *Acte de disparition* (Certidão de desaparecimento/sumiço) da mãe quanto no título do livro? Sorte minha que, apesar de o título da tradução não contar com 11 letras, “*O Sumiço*” soma 7, outra das cifras consideradas por Magné como um dos constantes traços autobiográficos de Péric, que veremos logo em seguida.

15 AUTOBIOGRAFIA ENCRIPADA: 43

Já não é novidade que a construção da prosa perquiana se assemelha muito com a da poesia, e que ele insere poemas ali também, poemas propriamente ditos, explicitamente assumidos como poemas pelo menos devido ao seu formato em versos e seu destaque na diagramação — e 6 deles são sonetos em *LD*.

O fato de serem 6 já aponta para o número de vogais e, quando se lembra então que um deles abre o livro (como uma epígrafe, versos cujo título também é “O Sumiço”), restam 5, que figuram agrupados num único capítulo, e o 5 também diz respeito à soma das vogais, subtraindo-se a proscrita, sem contar que o *e* é a 5ª letra do alfabeto. Mas não são estes os números que surgem no título desta seção, que devia tratar do 43.

Na “aritmética fantasmática” de Perec — seguindo com Magné (2005, p. 68) — o “7 apresentava inegáveis potencialidades”¹⁴⁶. Ora, o 7 (aquele que é o número de letras no título *O Sumiço*) é igual a 4+3, e 43 é o ano d’“o sumiço” da mãe do escritor. E onde entra o soneto nessa história? Por que tantos sonetos no livro? Uma possível resposta: o soneto é formado por quartetos e tercetos, estrofes formadas por 4 e 3 versos, o 43 novamente, razão pela qual, mesmo tendo substituído 3 (referência visual ao *E*) desses sonetos, substituí-os ainda por sonetos.

¹⁴⁶ Minha tradução de: “arithmétique fantasmatique” e “le 7 présentait d’indéniables potentialités”.

16 “NOIR SUR BLANC”: PRETO NO BRANCO, NÃO: ATRO OU OBSCURO OU BIC NO BRANCO

A expressão “preto no branco”, em português, existe tal e qual no francês, “noir sur blanc”, que infelizmente só posso traduzir com “bic no branco”, “atro no branco” e com outros sinônimos de “preto” sem o *e*. No livro, essa expressão também apresenta seu sentido metatextual, o da escrita, o da tinta (preta) na folha (branca) e, ao mesmo tempo, a de um branco deixado pelo sumiço da vogal. Trata-se, segundo Ribière (1990, p. 55), da “polissemia do branco, ao mesmo tempo cor e [espaço em] branco tipográfico, silepse à qual se anexam todas as metáforas metatextuais fundadas no cromatismo do branco e do preto”¹⁴⁷. Em *LD*, uma dessas “metáforas metatextuais” — que aprofundaremos daqui a pouco — é o “albatroz”, que carrega em si, no significante, tanto o alvor do branco quanto o negror do atro e de uma atrocidade, palavra que aparece na prosa do romance 5 vezes (um número com vocação para ser significativo), além de uma vez no tanca e outra num dos sonetos. Por esse motivo, aliás, resolvi retraduzir o soneto “Bris marin” (*OS*, p. 138) em minha tradução, por isto: no lugar dos “oiseaux” (pássaros) do segundo verso do “Brise marine” de Mallarmé (POMPIDOU, 1961, p. 369), o “Mallarmus” de Perec escreve “albatros”, também um “albatroz” na minha “Brisa Marinha”¹⁴⁸.

Refletindo um pouco mais sobre esses seis poemas famosos que foram lipogramatizados, reescritos sem o *e* no fim do capítulo 10 de *LD* (*OS*, p. 138-146), há duas palavras neles que só aparecem seis vezes cada uma: o branco (“blanc”) e o preto (“noir”). Quanto ao branco, problema algum: basta contar nos dedos e o leitor só o encontrará seis vezes (como o número de vogais) nos poemas que estão ali em *OS*, mesmo que 3 desses sonetos não sejam os mesmos de *LD*, como já mencionei. Por exemplo, lá no segundo verso da “Canção da cisão” (*OS*, p. 145), que não constava em *LD*, Vinicius nos brinda com um “Branco” desses. No caso do preto, a coisa já fica mais difícil: dado que o preto não se pode escrever em *OS*¹⁴⁹, a outra palavra que virá na soma de seis nos poemas de *OS* é o “obscuro” (ou “obscura”), como, igualmente, na “Canção da cisão”. Em outras palavras — retemperando Lavoisier com uma pitada de Haroldo de Campos —, nada se cria, nada se

¹⁴⁷ Minha tradução de: “la polysémie du mot 'blanc', à la fois couleur et blanc typographique, syllepse sur laquelle se greffent toutes les métaphores métatextuelles fondées sur le chromatisme du blanc et du noir”.

¹⁴⁸ Gostaria de apontar para (e explicitar aqui minha homenagem a) outra aparição (implícita esta) em minha “Brisa Marinha”: Augusto de Campos, de cuja tradução do poema de Mallarmé tomei emprestada a bela (ainda que pobre) rima entre “plagas” e “vapor a balouçar nas vagas”. Mais uma vez, *traduzir entre os livros* significa *traduzir entre as traduções* preexistentes.

¹⁴⁹ Os espanhóis passaram por um problema semelhante na feitura de *ES*, porém oposto: eliminado o *a* da tradução, podiam escrever *negro*, mas *blanco*, não.

perde, tudo se transcria, seja na troca desse seis “noirs” por meia dúzia de “obscuros”, seja por outros meios de contornar esse obstáculo que é o “noir”:

- adjetivos que lembram o preto, como “fuliginoso”;
- perífrases como “da cor do carvão”, “como o carvão”;
- substituições em que aparecem a palavra “sombra” e derivações da mesma, como “sombrio”.

A partir dessa última alternativa, teço, inclusive, uma nova rede metatextual, inserindo o verbo “obumbrar” (que compartilha da mesma etimologia de sombra, *umbra* no latim) para traduzir outros verbos franceses que conotam a dissimulação, a ocultação, o encobrimento da vogal sumida, como o verbo “tapir” nestes dois momentos:

Mais, quoiqu'on fût sûr qu'il l'avait tapi dans sa maison qu'on fouilla au moins vingt fois, on n'arriva pas à l'avoir (LD, p. 53);

Mas, após umas trinta vasculhadas na sua casa, na qual, como tudo fazia supor, havia obumbrado a carta com a prova, não a acharam (*OS, p. 79*);

un motif tapi dans mon tapis (LD, p. 41);

um motivo obumbrado na alfombra (*OS, p. 69*).

No último exemplo, pode-se igualmente notar uma estratégia de aproximação entre “obumbrado” e “alfombra” graças à sonoridade dos dois significantes, embora, etimologicamente, não tenham a mesma raiz. Trata-se de um método que já vimos aqui — no uso de palavras que começassem com “tri-”, para multiplicar, sonoramente, a presença do 3, impronunciável na tradução — e o reveremos no tratamento da palavra “bourdon”, cuja polissemia costura uma colcha de retalhos metatextual que cobre inteiramente *LD*.

E essa criação de novas estratégias talvez me tenha ajudado a compensar o enfraquecimento dos incontáveis “oblongos”, “ovais” e tantas outras referências a “ovos” em *LD*, que, apesar de serem mantidos em *OS*, sugerem metatextualidade sobretudo aos francófonos, para quem “ovos” são “oeufs”, palavra cuja pronúncia é, simplesmente, a do *e* átono francês. Viso portanto algo “autônomo porém recíproco” na tradução — Haroldo de Campos me ajudando novamente com sua transcrição —, ou aquilo que Paulo Rónai (2012, p. 23) denominava “fidelidade bilateral”: “obter efeitos semelhantes por meios bem diversos”, construto que, embora utilize o termo “fidelidade”, é “bilateral”, acamaradando-se muito bem tanto com a “reciprocidade” de Haroldo quanto com o “*double bind*” derridiano, segundo Paulo Ottoni (2005, p. 52-53), o “transbordamento de línguas” promovido pela tradução ao encará-las, as línguas, como “pólos complementares”, e não sistemas fechados. Dessa forma,

sim, os conceitos também transbordam, também podem não ser independentes e inconciliáveis, também podem ser complementares.

17 O ALBATROZ

De volta ao tanca introduzido na seção 7 deste trabalho, trata-se portanto de um poema que toma “emprestada” a poesia japonesa traduzida por Roubaud e retraduzida (sem *e*) por Perec. Cá está a colagem/reescrita/retradução intralingual lipogramática perecquiana, precedida de suas fontes:

Versos de Izumi Shikibu traduzidos por Roubaud (2001, p. 231):	Versos de Tsumori Kunimoto traduzidos por Roubaud (2001, p. 229):	Colagem/retradução (sem <i>e</i>) de Perec a partir de Roubaud (<i>LD</i> , p. 115; <i>OS</i> , p. 136):
hors du noir dans un chemin noir [...] [...] [...]	[...] [...] lettre tracée à l'encre à peine oh regarde/dans le ciel [...]/les oies	Hors du noir Dans un parcours noir D'un crayon si fin Un signal blanc s'inscrit : Ô, vois dans l'air l'albatros

As principais modificações feitas por Perec na sua versão dos versos nipônicos, ou melhor, aquelas que nos trazem importantes pistas sobre a escrita de *LD*, estão em (i) “signal blanc” (sinal branco), que toma o lugar de “lettre tracée/à l'encre à peine” (letra levemente traçada a tinta), e na substituição de (ii) “oies” (gansos) por um “albatros” (albatroz).

(i) O sinal branco que corresponde a uma letra, inscrita com “um lápis tão fino”, não pode ficar mais claro do que já está: é aquela marca que se lê na pele do Clã amaldiçoado, é o símbolo de pertencimento a famílias diversas e que intitula um outro livro de Roubaud e, também, algo que ainda não abordamos, o nome do “bras droit” (braço direito, mas que tenho que traduzir por “braço sinistro”) do Barbudo, Aloysius Swann. Essa conexão é revelada no fim do romance:

<p>Puis, à la fin, il [Arthur Wilburg Savorgnan] dit [à Aloysius Swann]: —Si j'ai compris, tu agissais au profit du Barbu ? —Disons qu'on fut toujours son loyal bras droit, son commis, son proconsul... —J'ignorais... —Tu l'aurais pu saisir: mon nom n'a-t-il pas pour signification “un blanc cygnal“? (<i>LD</i>, p 300; <i>OS</i>, p. 298)</p>	<p>Por fim, [Savorgnan] falou para Swann: — Corrija caso haja captado mal: tu agias sob o signo do Barbudo? — Bom, do início ao fim, fui para o Barbudo um aplicado braço sinistro, um alto funcionário, um procônsul... — Como não vi isso?... — Sim, amigo, dava para adivinhar: minha graça significa ou não significa “branco <i>Sygnus</i>”?</p>
---	---

O “cygnal” a que Swann se refere a respeito do próprio nome é um neologismo, uma palavra-valise formada por “signal” (sinal) — onde se subentende igualmente “signe” (signo)

— e “cygne” (cisne), sendo que, em inglês, *swan* é cisne, que, outrossim, não tem como não remeter ao branco das penas (com as quais se escreve) — ou ao negro do “Lago dos cisnes” de Tchaikovsky, novamente nos remetendo ao “preto no branco” da escrita. Já tínhamos, portanto, no nome do detetive Swann, a pista de que ele nada mais era que um cúmplice do Barbudo que traçava a vida e a morte de todos com seu sinal ou signo branco, com sua trama tão finamente traçada, com sua intriga lipogramática. E, para traduzir o jogo metatextual do antropônimo, tomei o *Cygnus* da nomenclatura científica do cisne, que, sonoramente, muito se assemelha com “signos”, e, para que a ortografia também lembrasse “signo”, troquei o *c* de *Cygnus* por um *s*, traduzindo, assim, “blanc cygnal” por “branco *Sygnus*”.

(ii) Quanto ao albatroz (“albatros”), da pena cuja cor alva, atra e atroz já avistamos, ao substituir os gansos (“oies”) que se encontravam na tradução de Roubaud, lembra também um outro autor, do qual Péric se afirma um “discípulo” no “Post-scriptum” de *LD* (p. 312; *OS*, p. 306), Raymond Queneau (1965, p. 27), que olhava com ironia para os romances sem *contraintes*, descrevendo-os da seguinte forma:

Qualquer um pode tocar para a frente como um bando de gansos um número indeterminado de personagens aparentemente reais sobre um descampado de uma extensão indeterminada de páginas e capítulos. O resultado, seja o que for, será sempre chamado de romance¹⁵⁰.

Palavras tais servem para descrever, de uma maneira extremamente precisa, o oposto de *LD*, em que tanto os personagens quanto os capítulos são tão bem contados quanto o número de vogais, de letras, de palavras... Péric não sai por um “descampado” a “tocar” suas criaturas de papel e tinta como “um bando de gansos”; ele troca os “gansos” (“oies”) por um fino albatroz e orchestra-o ao longo de todo o romance, concertando-o, inclusive, com *Moby Dick*.

¹⁵⁰ Minha tradução de: “N’importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d’oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d’un nombre indéterminé de pages et de chapitres. Le résultat, quel qu’il soit, sera toujours un roman”.

18 “AH MOBY DICK! AH MAUDIT BIC!”: A TAL DA MOBY DICK! O MAL DA DITA BIC!

Mireille Ribière (1990, p. 63), ao analisar a reescrita lipogramática da *Moby Dick* de Herman Melville presente em *LD*, constata que Perec transforma

a revoada de pássaros brancos planando por sobre Moby Dick em uma revoada de albatrozes. A associação do albatroz com a baleia branca [...] é uma maneira concisa de introduzir as ligações intratextuais com as ocorrências do “albatroz” disseminadas em outros pontos de *LD*, principalmente numa reescrita de Mallarmé (p. 118) [*OS*, p. 138] e uma alusão a Baudelaire (p. 204) [*OS*, p. 214]¹⁵¹.

No entanto, a tradução dessas ligações não só “intratextuais” mas metatextuais implicou algumas negociações com o original, ou melhor, alguns reajustes *entre* os originais.

Moby Dick, um “cachalot” (cachalote), uma baleia tanto em Melville quanto em Perec, teve de se transformar numa “orca” em *OS*, solução que julgo ótima (modéstia à parte...) para se evitar o *e*. Qualifico-a como ótima porque, mesmo não sendo uma baleia — sendo, sim, pertencente à família dos golfinhos —, a orca já foi confundida com uma, a ponto de render um subtítulo a um filme muito conhecido da década de 1970, que, caso venha à cabeça do meu leitor, vai formar o par (implícito) perfeito com o cachalote que não posso escrever: *Orca — a baleia assassina*.

Quanto ao “vol d’albatros”, essa “revoada de albatrozes” mancomunados com a baleia assassina, infelizmente, além de eu não ter encontrado saída, aqui, para o polissêmico e metatextual “vol” (“revoada” e “roubo” — de uma vogal...), tenho de limitar esses “albatrozes” a um só, já que há um *e* no plural. Mas, obviamente, algo que não podia fazer de forma alguma era retornar aos simples “oiseaux” (pássaros) de Melville só para obter um plural no trecho. Melhor manter o metatexto do “albatroz”, nem que seja com um único a acompanhar Moby Dick.

O poema de Mallarmé, aquele que foi reescrito por Perec e atribuído a “Mallarmus” (*OS*, p. 138), já sabemos que continua em *OS*, re-reescrito, ainda com um “albatroz”, e a alusão ao “Albatroz” de Baudelaire (*OS*, p. 214), poema que compara explicitamente o pássaro com um poeta, configurando assim mais um dos metatextos construídos em torno dessa ave, também segue em *OS*.

¹⁵¹ Tradução minha de: “le vol d’oiseaux blanc qui plane au-dessus de Moby Dick en un vol d’albatros. L’association de l’albatros et de la baleine blanche [...] est une manière concise d’introduire les liens intratextuels avec les occurrences d’albatros’ disséminées en d’autres points de *LD*, notamment dans une réécriture de Mallarmé (p. 118) et une allusion à Baudelaire (p. 204)”.

Mas a pista mais clara de toda essa metatextualidade que une Moby Dick ao albatroz, ao sinal ou signo branco do tanca, ao “branco *Sygnus*” de Swann, o comparsa do Barbudo nessa história de vidas e mortes passadas a limpo preto no branco, é uma aproximação que se faz entre o nome da baleia e o nome de uma empresa bastante conhecida, principalmente pelas canetas que produz. À maneira do jogo de Perec, em que quatro sílabas são reorganizadas em outras quatro, com um sentido diferente, faço uma espécie de anagrama em *OS*, rearranjando as letras de uma frase na outra:

Ah Moby Dick ! Ah maudit Bic ! (LD, p. 89);

A tal da Moby Dick! O Mal da dita Bic! (*OS*, p. 113).

19 ABAIXO O OBSCURO: HOMO ACLARA TUDO...

Para dar uma última demão no branco e suas marcas, vejamos uma paródia de discurso publicitário, uma pseudo-propaganda que Antoin Vagol lega a um dos amigos antes de sumir. Como todos os textos deixados por ele, este também deve apresentar pistas para se desvendar o seu misterioso sumiço.

Em primeiro lugar, “À bas l’obscur” (*LD*, p. 113) é diagramado de forma a se destacar do resto da narrativa e, excluindo-se o título e o subtítulo, ele ocupa 26 linhas, com a penúltima delas em branco. A piscada de olho metatextual (relacionada com o número de letras do alfabeto) fica ainda mais clara quando vemos que as linhas abaixo,

mais aussi vos bois, vos boudins, vos
[raisins,

caberiam muito bem em uma só, mas, mesmo assim, separa-se “raisins” das palavras que a precedem, chegando-se assim ao total de 25 ou 26 linhas.

Agora, retornando aos brancos que se dão no texto, reconhecemos a referência a um reclame publicitário logo no subtítulo de “À bas l’obscur” (“Abaixo o obscuro”, *OS*, p. 134): “Homo blanchit tout” (“Homo aclara tudo”), com esse “Homo” que, seguido por cinco linhas repletas de roupas, traz à memória um produto que nos é bastante familiar: Omo. Mas, passadas essas linhas iniciais, fica estranho pensar que o sabão serve para lavar, como na citação acima, madeira, chouriço, uva...

Segundo Marc Parayre (1985, p. 57), o que Perec propõe, após a lista de vestimentas, é um jogo de “adivinhação”: “utilizando analogias de significantes (homônimos e parônimos) e escolhendo o branco como denominador comum do paradigma assim constituído”¹⁵², o autor convida o leitor a descobrir os “brancos” que faltam ali. Eis algumas das respostas sugeridas por Parayre, que exponho já lançando mão da minha tradução, em que faço algo de um modo semelhante:

- “vos vins”, “os vinhos”... brancos;
- “vos poignards”, “tuas adagas”, que são armas brancas;
- “vos conjugos sans coït”, “os conúbios próprios nos quais os coitos são impróprios”, em outras palavras, casamentos brancos;

¹⁵² Minha tradução de: “devinette” e “se servant des analogies de signifiants (homonymes ou paronymes) et choisissant le blanc comme dénominateur commun du paradigme ainsi constitué”.

- “vos scazons”, “tuas líricas antirrima”, remetendo a versos brancos etc.

Dessa maneira, o que figura em *LD* é, majoritariamente, uma tradução lipogramática de algo que não aparece materialmente no texto, e é o que tento fazer em *OS*, colocar nesse excerto palavras ou frases que remetam a expressões e lexias que estejam conectadas com o “branco”. Só que, às vezes, não encontro nenhuma expressão ou lexia análoga em português (e que contenha o “branco”) para aquelas que o leitor francês deve descobrir em *LD*. A saída nesses casos é substituí-las por outras que sigam o mesmo paradigma. Por exemplo:

- “vos lombrics”, lombrigas que lembram, em francês, “vers blancs”, sinônimo de larvas, se metamorfosearam em “cartas mostrando a total confiança”, cartas brancas, que damos àqueles em quem confiamos;
- “vos buts aussitôt mis”, que sugere expressões como “de but en blanc” (que significa fazer algo rápido, direto, sem pensar), cede seu lugar à minha “grandiosa obra inútil”, na qual pretendo que o leitor veja um elefante branco.

Portanto, nessa adivinha metatextual que indica os “brancos” deixados pela vogal sumida e que ocupa 25 ou 26 linhas do alfabeto de *LD*, o jogo é traduzir as *entrelinhas*, apresentando em *OS* algo que se descubra também nas *entrelinhas*. Como sempre, *entre...*

V ADEUS À GRAMÁTICA, BOAS-VINDAS À LIPOGRAMÁTICA

20 ERROS VOLUNTÁREOS

Um dos outros — vários — procedimentos que ajudam Perec a coser os metatextos de *LD* é a transgressão das regras gramaticais e/ou ortográficas, erros voluntários que denunciam o sumiço do *e*. Portanto, transgrido as regras do português em *OS*, exatamente para não transgredir as regras de *LD*. Entretanto, no meu “corpo linguístico diverso” — recordando Haroldo de Campos —, meus “erros” quase nunca coincidem com os de Perec, pois as potencialidades do português são “diversas” das do francês, e são elas que me dizem onde, quando e como um “erro” cai bem em *OS*. Esmiuçemos alguns desses “erros”.

Paragrama

Um paragrama, segundo Bernard Dupriez (1984, p. 319-320), é um “erro de ortografia ou de impressão que consiste em substituir uma letra por outra”¹⁵³ e pode ser cometido conscientemente, o que é justamente o caso de *LD*. Por exemplo, no subtítulo do “Post-scriptum” (*LD*, p. 309; *OS*, p. 304), provavelmente com a raiz latina de “escritor” em mente (*scriptor*, termo utilizado por Barthes também, autor muito presente nos primeiros livros de Perec), troca-se o *e* de “*écrivain*” por um *s*, resultando em “*scrivain*”, que traduzo por “*scritor*”. Há um outro paragrama, bem mais sutil, que se encontra na página 38 de *LD* e que podemos classificar como um erro de conjugação: o verbo “*voir*” (ver), em “*pour qu’ aussitôt l’ on voit raccourir*”, está conjugado no presente do indicativo, mas deveria estar no presente do subjuntivo, isto é, onde devia haver um *e* (“*pour qu’ on voie*”) colocou-se um *t* (“*pour qu’ on voit*”). Traduzo-o com outro paragrama, que consiste em outro erro de conjugação do verbo “*ver*”, que emprego no futuro do subjuntivo (como em “*se virmos*”), enquanto deveria tê-lo empregado no infinitivo pessoal (como em “*para vermos*”), erro que reforço com uma referência aos “olhos”, para que o leitor tenha certeza de que não estou utilizando o verbo “*vir*”; o resultado é: “*para, logo, com nossos próprios olhos, virmos voltar*” (*OS*, p. 67).

A substituição do *e* pelo *i* é o procedimento que utilizo com mais frequência para errar em *OS*, embora ele seja raramente usado em *LD*, como, por exemplo, quando Perec escreve “*à vau l’ iau*” (*LD*, p. 161) em vez de “*à vau l’ eau*”, que posso traduzir sem erro algum: “*por água abaixo*” (*OS*, p. 178). Outro caso se encontra no segundo verso da vigésima estrofe do “*Booz assoupi*” (*LD*, p. 121; *OS*, p. 142) de Perec, no lugar do “*troupeaux*” (rebanhos) de Vitor Hugo (POMPIDOU, 1961, p. 286): “*troupiou*”. Perec substituiu o *e* de “*troupeau*” por

¹⁵³ Minha tradução de: “*Faute d’ orthographe ou d’ impression qui consiste à substituer une lettre à une autre*”.

um *i* e, se eu tivesse a intenção ou acreditasse piamente na existência e/ou na eficiência de alguma “equivalência”, de algum simples transporte de um conteúdo fixo de uma língua para a outra na tradução, seria obrigado a traduzir o tal “troupiou” por “ribanho” (rebanho) ou “ovilha” (ovelha), que doem aos ouvidos tanto quanto o erro francês. Mas prefiro ceder o lugar dessa pista a uma outra, a um sinônimo de cordeiro, “borro”, uma palavra que vem contribuir com uma nova rede metatextual que insiro em *OS* — da qual tratarei na seção 24 — com o intuito de transcriar uma outra rede — intraduzível, se, novamente, pensarmos em “equivalência” — de *LD*, fundada na polissemia de “bourdon”. Então, mais uma vez, opto por não errar no mesmo momento que Perec.

Em compensação, a troca do *e* pelo *i*, embora seja muito evidente e soe muito mal em francês, é corrente na maior parte do Brasil quando se trata do *e* átono, pronunciado como um *i*, o que acarreta vários erros de ortografia muito cometidos pelos brasileiros, erros dos quais — como já falei desde o “Prefácio” — tiro proveito a torto e a direito. Enumero a seguir alguns deles, que aparecem ora traduzindo ora compensando outros “erros”: disvairado, atiar fogo, confissionário, fio da miada (ao invés de “meada”), divagar (em vez de “devagar”) ou, apesar de não ter “errado” ao traduzir o “troupiou” de Vitor Hugo, “erro” na tradução de “d’or” nos últimos versos do mesmo poema, traduzindo-o por “áurio”.

Aférese

Como no caso do meu “scritor” de três parágrafos atrás, Perec corta a primeira letra ou sílaba de algumas palavras, procedimento que se chama aférese (DUPRIEZ, 1984, p. 60). Podemos localizá-la na frase “Puis sans un *gard* ni pour moi, ni pour son papa” (*LD*, p. 161, grifo meu), nesse estranho “gard”, em que, como assinala Parayre (1985, p. 76), “o leitor fica à vontade para restabelecer regard [olhar] ou égard [consideração]”¹⁵⁴. Traduzo o trecho com um erro bem diferente (que ficará mais claro logo adiante, na explicação de metanálise): “Aí, pouco, sim, portando comigo, com o pai” (*OS*, p. 178)...

Mais um exemplo interessante é “stravagant” (*LD*, p. 217 e 312), que vem não só da perda do *e* inicial (aférese) mas também da substituição do *x* pelo *s* (paragrama) da palavra “extravagant”. Para transcriar o “stravagant” da p. 312 de *LD* (*OS*, p. 306), tiro o *e* de “estapafúrdio”, deixando-o “stapafúrdio”, e, na p. 217 (*OS*, p. 225), tiro toda a primeira sílaba, traduzindo “stravagants dadas” por “taras tapafúrdias”, contando com o *s* de “taras” para se unir sonoramente a “tapafúrdias”.

¹⁵⁴ Minha tradução de: “le lecteur peut à loisir rétablir regard ou égard”.

Apócope

Dupriez (1984, p. 61) define a apócope como a “eliminação de uma letra ou sílaba no fim de uma palavra”¹⁵⁵. Para exemplificá-lo, há um “tarlatan” (*LD*, p. 44 e 182), empregado como adjetivo, mas que é tirado do substantivo “tarlatane”, com a queda desse *e* final. Trata-se da tarlatana, um tecido de algodão, e que prefiro simplificar e traduzir por “algodoado”, dado que já tenho de complicar tanto em outros momentos.

Mais um exemplo de apócope (que surge 3 vezes — e o 3 É sempre significativo!) é “violin” (*LD*, p. 23, 125 e 271). Uma de suas aparições se dá para substituir o “violet” (violeta) do último verso de “Voyelles” de Rimbaud (POMPIDOU, 1961, p. 408). Em “Vocalisations”, reescrita lipogramática do poema, Perec usa esse neologismo, “violin”, resultado da supressão da vogal *e* de “violine”, uma nuance do violeta. Para reproduzir o erro no meu “Vocalismos” (*OS*, p. 146) (e nas suas demais ocorrências, p. 55 e 231), violo a última flor do Lácio com “violácio”, em vez de “violáceo”, novamente por meio do paragrama intencional que me permite o *e* átono com som de *i*.

Dentre as outras apócopies de *LD*, uma bastante pitoresca — que são 3 na verdade — é “un fort migrain”, que, de acordo com Parayre (1985, p. 76), “masculiniza a nevralgia” ao suprimir o *e* final das palavras “une forte migraine” (uma forte dor de cabeça). Para resolver a minha própria dor, já que sequer a “cabeça” posso usar, o trecho que pertencia ao narrador em *LD* se tornou em *OS* uma fala do personagem, pois a oralidade dá mais verossimilhança à minha brincadeira:

Arthur Wilburg Savorgnan souffrait d'un fort migrain (LD, p. 229).

— Tô tintindo uma dor na cuca! — brincou Arthur Wilburg Savorgnan, rindo para não chorar (*OS*, p. 227).

Metanálise

Utilizo aqui, bem como Parayre (1985, p. 76) na sua dissertação de mestrado, a definição de metanálise dada por Dupriez (1984, p. 60): “Acidente de comunicação: as unidades de linguagem são recortadas e analisadas de formas distintas por quem escuta e pelo locutor”¹⁵⁶. Só que esse “acidente”, em Perec, não é nada acidental. Por exemplo, no caso de

¹⁵⁵ Minha tradução de: “retranchement d’une lettre ou d’une syllabe à la fin d’un mot”.

¹⁵⁶ Minha tradução de: “Accident de la communication : les unités de langage sont découpées et analysées autrement par celui qui entend que par le locuteur”.

“l’iving-room” (*LD*, p. 141), seu leitor reconhece facilmente “le living-room”, sobretudo porque, numa conversa informal, esse *e* átono francês fica mudo e, como a palavra seguinte começa com *l*, o artigo se une ao substantivo no dia a dia, tal qual em “l’arbin” (*LD*, p. 36, 83 e 106). Os três “l’arbin” do livro, troco-os por lacaios, deslocando os erros para um pouco mais à frente ou atrás em *OS*. Quanto a “l’iving-room”, traduzo-a por uma outra metanálise, muito diferente, porém:

J'allai dans l'iving-room où Augustus finissait sur un fruit sa collation du soir (LD, p. 141);

Fui à sala a distar dali, na qual Augustus comia uma fruta para finalizar sua colação noturna (*OS*, p. 160).

Eu poderia ter usado o termo inglês *living-room*, mas ele não é tão compreensível para os brasileiros quanto para os franceses, apesar de nosso mercado imobiliário vir adotando muitos anglicismos como esse. Escrever simplesmente “sala” também seria uma saída, mas trata-se de uma “sala de estar”, com a qual também posso jogar, já que, no cotidiano de inumeráveis compatriotas meus, sua pronúncia seria “sala di istar” ou “sala di star”. Como dou preferência a “erros” mais discretos, que (re)velem sem muito alarde a vogal sumida, em vez de optar por uma das opções acima, escolhi decompor o sintagma e recompô-lo em algo que tivesse o mesmo som e, na verdade, sem erro algum, a não ser, talvez, a falta de uma vírgula depois de “sala”: “sala a distar”.

Um outro exemplo de metanálise, tanto em *LD* quanto em *OS*, vem de “m’uicidant”, em que ocorre, igualmente, a apócope do *e* e a aférese do *s* de “me suicidant”, uma pequena trapaça de Perec para usar verbos pronominais que não começam com vogal e pronomes reflexivos, com a ajuda da apóstrofe. Mas, como já expliquei anteriormente, não me parece conveniente abusar da apóstrofe na tradução, pois, por ser uma raridade em português, um erro como “m’uicidando” ficaria muito à vista; prefiro abusar das potencialidades da própria língua portuguesa. Eis minha solução:

sacrifiant nos infants, m'uicidant, tant m'accablait la disparition d'Yolanda (LD, p. 277);

misturar os miolos com os dos guris, sacrificar os nossos filhos, tamanha a falta advinda da Yolanda sumir para nunca mais voltar (*OS*, p. 280).

Portanto, traduzo “m’uicidant” por “misturar os miolos”, em que vários procedimentos entram em ação, inclusive uma falsa gralha. Em primeiro lugar, a grafia de

“mistourar” lembra “misturar”, mas com um *o* que faz pensar numa gralha, num erro de impressão, ideia que reforço acrescentando “com os dos guris”, pois os “miolos” desses personagens poderiam realmente se “misturar” caso o pai, o narrador do excerto, resolvesse dar um tiro na cabeça dos filhos e depois se suicidar da mesma forma. No entanto, escolhi minha velha e boa companheira, constante e inseparável, a pronúncia brasileira do *e* átono como um *i*, que me permite colocar a expressão “*me estourar os miolos*” na mesa cirúrgica, amputando o *e* do seu “*me*” (apócope) e o *e* do seu “*estourar*” (aférese), substituindo-os em seguida por um *i* (paragrama) e, para finalizar, metanalisando-os em “mistourar os miolos”, um “acidente de comunicação” bem como os de Périclitus: nada acidental.

21 MALABARISMOS LIPOGRAMÁTICOS

Os malabarismos linguísticos nem sempre dizem respeito à produção de “erros”; às vezes o que se deve buscar é o contrário, evitá-los, o que geralmente demanda tanta desenvoltura quanto para “errar”. Cá estão alguns desses malabarismos lipogramáticos que, não necessariamente, implicam “erros”.

Perífrases

Segundo Dupriez (1984, p. 340), ocorre uma perífrase quando, “no lugar de uma única palavra, colocam-se várias que formam o mesmo sentido”¹⁵⁷. Este é, com certeza, um dos procedimentos que mais utilizo na tradução do livro, ou seja, advém daí mais um dos porquês de *OS* acabar sendo um pouco mais longo que *LD*... Palavras simples, como as interrogativas, passam por extensas perífrases: “qui...?” (quem) tem de se tornar “qual o indivíduo...?”; “où...?” (onde) se transforma em “qual o lugar/o local no qual...?”; “pourquoi...?” traduz-se por “qual o motivo/a causa/a razão para...?” ou “por qual motivo/causa/razão...?”.

Mas Péc — com menos frequência, porém — também lançava mão da perífrase, “quando não podia empregar a palavra exata”¹⁵⁸, como Parayre (1985, p. 70) afirma e exemplifica: em “s’inspirant d’un support doctrinal” (*LD*, p. 309), o autor faz uso de “suporte doutrinal” por não poder utilizar a palavra “doctrine” (“doutrina”). Nesse caso, entretanto, sou eu que posso — e preciso — abrir mão da perífrase “suporte doutrinal” e utilizar “doutrina”, um dos raros pontos em que consigo reduzir o texto em vez de ampliá-lo.

Reformulação de locuções cristalizadas

Existem várias locuções fixas e expressões idiomáticas que Péc tem de reescrever em *LD*, e algumas delas podem ser reescritas também em *OS*, como “par monts et par vaux”, “por vales e montes”, que ficam assim quando se driblam as ocorrências do *e*:

Aignan parcourait son pays, allait par monts, mais aussi par vaux (*LD*, p. 45);

Dudu rodava por todas as plagas à sua volta, andava por val, por montanhas (*OS*, p. 72).

¹⁵⁷ Minha tradução de: “au lieu d’un seul mot, on en met plusieurs qui forment le même sens”.

¹⁵⁸ Minha tradução de: “faute de pouvoir employer le mot juste”.

Mas existem casos em que não há como jogar na mesma hora do jogo do autor. A solução é, mais uma vez, compensar, ficar em débito aqui e usar um crédito acolá. Isso ocorre, por exemplo, com a locução “*faisant ni six moins cinq ni cinq moins trois*” (*LD*, p. 252), que vem de “*ne faire ni une ni deux*” e significa “sem pensar duas vezes”, ou seja, “na hora”, simplificação que faço na minha tradução (*OS*, p. 256). Só que brinco de maneira análoga duas páginas depois, com uma outra expressão, num momento em que, por sua vez, o texto de Perec não apresenta algo tão elaborado assim:

s'attaquant à Sabin, il justifiait son ambition, il la plaçait au point culminant du savoir magistral qu'il n'avait, jusqu'alors, fait valoir qu'au quart (*LD*, p. 254);

ao confrontar Sabin, aí, sim, justificaria toda sua ambição, alçaria às alturas sua cognição magistral, tiraria a prova dos oito mais um (*OS*, p. 257).

Da mesma forma que Perec havia feito sua conta para tirar o *e* de “*ne faire ni une ni deux*”, faço a minha para que o personagem possa, ao enfrentar Sabin, derrotá-lo, vencer seu último e maior obstáculo, “tirar a prova dos nove”. Por sinal, malabarismos numéricos não faltam no livro.

Malabarismos numéricos

Já comentei a perífrase que decorre das metatextualidades que remetem às 25 ou 26 letras do alfabeto, uma das minhas duas dúzias mais uma ou duas dificuldades, mas cabe umas observações a mais sobre o assunto.

Em *LD*, todos os números que aparecem podem ser escritos por extenso em francês, já em *OS*, nem sempre. Tento evitar ao máximo que isso ocorra, por exemplo, trocando alguns “vingt-trois” (vinte e três) por “trinta”, para ao menos deixar a pista do 3 reverberar no 30, ou criando enigmáticos seres algébricos como o rei “Luís Diz Oito” ou como “Átila II+I” ou “Fantômas XXII+I”, que fazem lembrar o “Charles V+III=VIII+VIII=XVI, Rei da Takicardia”, tradução minha da narração do desenho animado *Le Roi et l'oiseau* (O rei e o pássaro), de Paul Grimault, cujo roteiro leva a assinatura de Jacques Prévert.

Contudo, como se pode ver nesse tal de “Fantômas XXII+I”, uso algarismos — arábicos e romanos — que, por extenso, conteriam *e*, mas que, se somente pronunciados, com o nosso habitual *i* no lugar do *e* átono, não apresentam sequer o som do *e*. A propósito, o som do *e* não está proibido, nem em *LD* nem em *OS*.

22 MAIS MALABARISMOS LIPOGRAMÁTICOS

Siglas

Complementando algo já dito no “Prefácio”, o som do *e* aparece por todos os cantos em *LD*, e muito mais que em *OS*, já que o falso ditongo francês “ai” tem a mesma pronúncia do *e* acentuado, falso ditongo que Perec utilizava até mesmo para trapacear, tal qual no “erro” de referência a Adolfo Bioy Casares, chamando-o de “Domaicq” em vez de Domecq.

Outro procedimento de inserção do som do *e* são as siglas que se espalham pelo romance, que se encontram tanto na voz dos narradores quanto nas falas dos personagens. Para exemplificar, leiamos duas ocorrências de “P.J.” (“*police judiciaire*”, que se pronuncia “Pê Ji” e significa, literalmente: polícia judiciária), a primeira advinda do narrador e a segunda de uma fala:

il s'occupa, laissant la P.J. à son tracas, d'un orang-outang qui avait commis trois assassinats (LD, p. 54);

largando para lá a agitação da DP, foi inquirir a história dum orangotango inculcado por um triplo assassinato (*OS, p. 80*).

— *A la P.J. prompto, dit-il, s'affalant, fourbu, sur l'avachi coussin du taxi (LD, p. 66);*

— Para a polícia, para a DP, rápido — falou, fatigado, já todo jogado no banco gasto do táxi (*OS, p. 92*).

Para entrar na dança com Perec, uso ali “DP” (delegacia de polícia), uma sigla que julgo tão comum no Brasil quanto a “P.J.” na França. E encontraremos, dentre outras, “QG” (*LD, p. 77; OS, p. 102*), quartel general tanto em francês quanto em português, e a interjeição “N.d.D.” (que corresponde a “*Nom de Dieux*”, algo como “Deus do céu”) (*LD, p. 136*) que, num jogo análogo, apesar de bem mais blasfematório, traduzo por “P.q.p.” (*OS, p. 155*).

Gírias e arcaísmos

No esconde-esconde incessante da vogal sumida, as linguagens formais e informais não podem senão aprender a conviver em paz, tanto nas palavras dos narradores quanto nas falas dos personagens, mais uma vez.

No tocante às gírias, como Perec não podia escrever “*frère*” (irmão), por exemplo, é o coloquial “frangin” (mano) que sempre ocupa sua vaga. Para traduzi-lo, uso um e outro, “irmão” e “mano”, dependendo do contexto. No entanto, quando se trata de “maman”

(mamãe), também utilizada em *LD* devido à impossibilidade de se dizer “*mère*”, não tenho muita opção: ora se torna “mãinha” — bem domesticador, ou, para ser mais específico, *baianizante* — ora “mamma” — bem estrangeirizador, italianismo que também funciona em certos momentos.

No que concerne à formalidade, ela chega às vezes a pender para o arcaísmo em *LD*, por exemplo, com o deslocamento do pronome reflexivo abaixo, mais uma vez para se tirar partido da apóstrofe antes de verbos iniciados por vogal:

Anastasia s'alla tapir dans un sanatorium, à Davos (LD, p. 190);

Anastasia foi para Davos, para ficar obumbrada num sanatório (*OS*, p. 201).

Podemos encontrar estruturas tais em obras clássicas de séculos atrás, mas, nos dias de *Perec* bem como hoje em dia, o mais correto e corrente seria: “Anastasia *alla se tapir*”, com o reflexivo junto ao infinitivo do verbo principal da oração; porém, como se pode notar, haveria um *e ali*. E, embora eu não precise de arcaísmos nesse ponto, existem outros em que eles se farão necessários, como aqui:

Ottaviani voulut ravoir la communication. Savorgnan la lui donna (LD, p. 297);

Ottaviani quis voltar a passar a mão na comunicação. Savorgnan foi logo lha dando (*OS*, p. 295).

Em Portugal ainda se ouvem e escrevem esses objetos indiretos (no caso: “*lhe*”) unidos aos diretos (aqui: “*a*”, substituindo “a comunicação”) em um mesmo pronome (o supracitado “*lha*”). Já para os brasileiros, para a grande maioria dos quais o “*lhe*” até mesmo deixou de se referir a um objeto indireto, certamente esse “*lha*” soa bastante arcaico. Mas, arcaico ou não, esconde perfeitamente um *e*.

Línguas estrangeiras

Aproveitando a deixa do “Portugal” acima, meu leitor deve notar um ou outro “comboio” em *OS* (p. 96, 119 e 259), já que me era proibido escrever “*trem*” (“*train*” em *LD*, p. 71, 97 e 256)¹⁵⁹, assim como “*raparigas*” (*OS*, p. 64) traduzindo “*souris*” (*LD*, p. 35),

¹⁵⁹ Também uso “*maria-fumaça*”, mas mais para “*tortillard*” (*LD*, p. 100; *OS*, p. 122), um tipo de linha de trem secundária, mais lenta e de uso local. Mas como, definitivamente, nada é definitivo, pode ser que eu ainda

“raparigas” que, para o leitor português, lembrarão um dos significados de “souris”, moças, jovens, enquanto que, para o leitor brasileiro, tratar-se-á muito mais de mulheres da vida, prostitutas, outro dos inúmeros significados de “souris”.

Mas não digo isso para (in)definir meu público-alvo, e sim para fazer uma pequena introdução ao “efeito babélico”¹⁶⁰ que nos causa *LD* e, por conseguinte — espero que sim —, *OS*, já que os exemplos acima demonstram bem o quanto a própria língua portuguesa pode nos ser estrangeira, ainda mais ao retirarmos uma das suas letras mais frequentes, assim como se faz no romance aqui traduzido.

No entanto, além desse aspecto de estranho/entranho — jogando aqui com a estranheza de Freud, com o *Unheimlich* alemão — inerente à própria língua, sobretudo quando lipogramatizada (sem *e*), como afirma Marc Parayre (1985, p. 74), “quando, apesar de tudo, o vocabulário francês se revela improdutivo, o autor [Perec, em *LD*] não hesita em fazer empréstimos de outras línguas”¹⁶¹, línguas estrangeiras como o inglês, o alemão, o italiano, o latim... E ele não somente faz “empréstimos”, mas ainda lhes dá uma feição mais afrancesada em certas horas, como numa frase que já citei mas não comentei:

— *Qu’y a-t-il, mon fils ? aska Augustus (LD, p. 156);*

— *What? — curioso, Augustus askou ao filho (OS, p. 174).*

Na impossibilidade de usar, em francês, o verbo “demanda” (perguntou), Perec toma a raiz do “asked” do inglês e substitui o “-ed” do passado pelo “-a” da conjugação francesa, estratégia que reutilizo na tradução, pois tampouco posso dizer “perguntou”.

O exemplo acima ilustra também mais um dos meus procedimentos fundados na preposição *entre*: a tradução *entre as línguas*. Como não posso traduzir “Qu’y a-t-il [...]?” por “O que há?” ou “O que foi?”, busco, *dentre* as línguas adotadas por Perec, algo que possa me auxiliar: “*What?*”, que, vindo da boca de um britânico, Augustus — que, aliás, tem falas em inglês que posso traduzir para o português mesmo, e assim o faço —, não compromete em nada a cena.

resolva abandonar o “comboio”, traduzir “train” por “maria-fumaça” e “tortillard” por “bondinho”, que também possui essa característica de transporte local sobre trilhos...

¹⁶⁰ Tomo emprestada a expressão que Umberto Eco (2006, p. 147) usa para comentar algumas traduções estrangeiras do seu personagem Salvatore, d’*O nome da rosa*, cuja fala é uma mistura de fragmentos de várias línguas diferentes.

¹⁶¹ Minha tradução de: “lorsque, malgré tout, le vocabulaire français se révèle improductif, l’auteur [Perec, dans *LD*] n’hésite pas à faire des emprunts à d’autres langues”.

No fim das contas, *LD* — bem como os míticos *Finnegans Wake*, de Joyce, ou *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e qualquer tradução que se tente fazer (criativa) de um deles — é mais um desses exemplos evidentes de que, como diz Edwin Gentzler (2009, p. 205, tradução de Marcos Malvezzi) a propósito de Derrida, “ninguém jamais escreve em uma única língua, mas está sempre já escrevendo em múltiplas línguas”. As línguas já se *entrelaçam* na escrita, na criação, e seguem se *entrelaçando* na tradução, na transcrição; e esse *entrelace*, esse beijo de língua(s) me faz lembrar um poema bilíngue de Leslie Kaplan traduzido por Marília Garcia (2014, p. 104) e abrigado no seu próprio livro, *Um teste de resistores*: “translating is sexy”, “traduzir é sexy”.

23 MAIS MALABARISMOS LIPOGRAMÁTICOS AINDA

Topônimos

Os nomes de cidades são os mais problemáticos para esta tradução, mas não os nomes em si — com raras exceções, como *Estocolmo*, que lipogramatizo: “Stocolmo” —, o pior das cidades é que, enquanto vêm acompanhadas pela preposição “à” em francês, são precedidas por “em” em português, ou “de”. Os dribles — *entre* as canetas — se dão das mais variadas maneiras; para citar algumas dessas jogadas: o acréscimo de um adjetivo condizente com o contexto, pois assim a preposição “em” se combina com o artigo e perde o *e* — por exemplo, não podendo dizer “em Ancara”, às vezes digo “na Ancara turca” —; a utilização de verbos que dispensem as preposições impronunciáveis — como “ir a...”, “zarpar para...”, ou, em vez de irmos “de X a Y”, tomamos “a rota X-Y” —; a troca do nome da cidade pelo nome do país — o La Scala deixa de ser um teatro “de Milão”, em específico, e passa a ser “da Itália” em *OS*...

Topamos, outrossim, com topônimos imaginários no romance, nomes que não se referem a lugares situados no mapa, e sim ao próprio ato da escrita. Um desses topônimos fictícios e metatextuais está no poema “Booz” reescrito por Perec (*LD*, p. 121; *OS*, p. 142): como decomposmos mais cedo o antropônimo “Aignan” e achamos “*e gênant*” (*e* incômodo), decompondo o topônimo “Ganaith” (G-an-aith), podemos ler nele “J’ai un *e*” (“tenho um *e*”), que, além de denunciar a vogal sumida, rima com o “s’imaginait” com que se termina a estrofe; e esse “Ganaith” vem justamente reescrever (numa tradução intralingual e lipogramática) o jogo de homofonia de Vitor Hugo (POMPIDOU, 1961, p. 286), que inventara uma cidade chamada “Jérimadeth” (Jé-rim-a-deth), isto é, “J’ai rime à deth” (“tenho rima com deth”), exatamente para rimar com o “demandait” que finaliza a sua estrofe. Infelizmente não posso fazer como ambos e brincar com o nosso conhecido falso ditongo francês pronunciado como um *e*, o “ai”. Ainda assim, para não deixar de fazer algum jogo metatextual, para manter *OS* voltado para a escrita, crio um outro topônimo, que também soa como se saído da Bíblia, “Jarrimoó”, e já rimo o ó, três versos depois, com o fim da minha estrofe: “a si só”.

Antropônimos

Acabamos de retornar a “Aignan”, mas vale a pena refrescar a memória antroponímica com mais uma alusão aos nomes “Vagol” e “Consoant”, para os quais já lançamos nosso

olhar vocálico anagramático, consonantal apocóptico, metatextualógico lipogramatical. Voltemos os olhos agora para mais um só: “Sartinuloc”, um vitralista mencionado em *LD* (p. 110; *OS*, p. 131).

“Sartinuloc” é, na realidade, uma versão lipogramática de “*Esartinuloc*”, sequência formada pelas letras mais frequentes do francês; essas letras são igualmente um anagrama de “*Ulcérations*”, uma série de 11 poemas de Perec (1980, p. 55-67); e é bom lembrar com Magné (2005, p. 61) que se somam 11 letras em “*Esartinuloc*”¹⁶², usado igualmente como base para a escrita de um outro livro de poesia do autor: *Alphabets*. Ou seja, com todas essas relações *entre* os textos perecquianos, “Sartinuloc” não podia sumir de *OS*. Entretanto, já que traduzo *entre as línguas* e que, *entre as letras* mais frequentes do francês e do português há uma grande diferença, esse artista fictício perde sua metatextualidade no que concerne à língua que prevalece em *OS*, o português. Então, em *OS*, surge uma dúvida: o narrador não sabe mais se o autor do vitral era “Sartinuloc ou A’os-Rindt-Muc”, outro artista fictício, fruto da minha imaginação — e, também, das letras mais frequentes da língua portuguesa, com uma apóstrofe a vogar na vaga da vogal *e*.

Zoônimos

Quando uma índia vai orar em *LD*, os animais entram na sua prece em fila indiana, ou melhor, em pares ordenados alfabeticamente, os primeiros com suas iniciais em ordem decrescente (de *h* a *a*, sem *e*, e que coloco em negrito abaixo) e os seguintes em ordem crescente (de *t* a *z*, cujas iniciais sublinho na citação):

ô, Grand Manitou, tu n'y vois pas, mais tu sais tout. Nous connaissons ton pouvoir : il va du **h**ibou au tatou, du **g**avial à l'urubu, du **f**aucon au vison, du **d**aim au wapiti, du **ch**acal au xiphidion, du **b**ison au yack, du noir **a**gami au vol lourd au zorilla dont la chair n'a aucun goût (*LD*, p. 137, grifos meus);

ó Grão Manitu, nada avistais, mas tudo captais. Não duvidamos da vossa força: vai do **h**irco ao tatu, do **g**avial ao urubu, do **f**alcão ao visom, da **d**oninha ao wapiti, do **ch**acal ao xaru, do **b**isã ao yack, do atro **a**gami do voo frouxo ao zorilho do gosto inosso (*OS*, p. 156-157, grifos meus).

Assim, o mais importante para mim era manter o metatexto, ou seja, não necessariamente buscar como se diz em português o nome do animal que se lê em *LD*, e sim procurar por aqueles cujas iniciais poderiam me possibilitar as mesmas sequências alfabéticas

¹⁶² Mais uma rápida recordação: 11 é o dia da deportação da mãe de Perec.

em *OS*; e, na falta de zoônimos que começassem com *w* e *y* em língua portuguesa, não avistei outra solução senão adotar estrangeirismos para o uapiti e o iaque¹⁶³.

¹⁶³ Mais um apontamento autobiográfico feito por Magné (2005, p. 64): entre estas duas sequências alfabéticas de animais, 11 letras se ausentam.

VI POS(ENTRE)FÁCIO

24 ENTRELAÇANDO O TODO

Estamos chegando nas últimas — 3 — seções do trabalho e, finalmente, aquele “bourdon” que tanto se introduziu e adiou ao longo destas páginas será abordado, mas não somente ele. Aproveito a reta final para dar uma repassada d’olhos no todo, a partir da lembrança da dica perecquiana de se ler *entre os livros* como se lê nas *entrelinhas*, e, por conseguinte, aqui, de se *traduzir entre os livros, nas entrelinhas, entre as palavras, entre as letras, entre os números e entre os* mais diversos tipos de textos e artes que podem ser (*entre*)vistos na obra de Perec. Assim, releteremos — entrementes, com o *entre* em mente — e exploraremos um longo trecho do capítulo 4 de *LD*, momento bastante significativo, que antecede o sumiço de Antoin Vagol e, junto dele, o quinto dos vinte e seis capítulos (devido à posição do *e* no alfabeto) e a segunda das seis partes do livro (já que o *e* é a segunda na ordem das vogais).

4
Où, nonobstant un « Vol du Bourdon »,
l'on n'a pas fait d'allusion à Nicolas
Rimski-Korsakov

Anton Voyl disparut à la Toussaint.
Trois jours plus tôt, il avait lu, dans un
journal du soir, un rapport qui l'alarma fort:

Un individu, dont on craignait tant
l'obscur pouvoir qu'on gardait son incognito,
s'introduisant à la nuit dans un local du
Commissariat Principal, y avait ravi un pli qu'on
disait capital car on y divulguait la
compromission du trio d'argousins qui
commandait à la Maison Poulaga. Il fallait, pour
assainir la situation, ravoir au plus tôt
l'inopportun manuscrit, sinon l'hardi fripon
saurait à qui l'offrir. Mais, quoiqu'on fût sûr qu'il
l'avait tapi dans sa maison qu'on fouilla au moins
vingt fois, on n'arriva pas à l'avoir.

Jouant son va-tout, un Commandant,
Romain Didot, qu'accompagnait son adjudant
favori, Garamond, alla voir Dupin, dont on
vanta l'infailli flair.

—A priori, lui dit-il, nous n'aurions pas
dû tant pâtir du vol; pour tout pli disons normal,
si l'on nous avait ravi un x ou un y, ça nous
aurait fait un faux bond minimal. Mais ici, il a
pour filiation un bourdon trop important...

—Un bourdon ? s'intrigua Dupin qui, à

4
No qual, malgrado um “Voo dos Borrachudos”,
não há alusão alguma a Nicolas
Rimski-Korsakov

Antoin Vagol sumiu no dia dos Finados.
Um tríduo atrás, ficara alarmado com um
artigo lido num jornal noturno:

Um indivíduo, mantido incógnito, por
apavorar a todos com sua força obscura, ao
invadir o arquivo do Comissariado Principal da
polícia, roubara uma prova contida numa carta
julgada capital, pois sua divulgação, como
diziam, podia malsinar o trio dos porcos no
comando da Polícia. Para sanar a situação, urgia
capturar o inoportuno manuscrito, caso contrário,
o despacho larápico não tardaria a passar aquilo
às mãos dum outro. Mas, após umas trinta
vasculhadas na sua casa, na qual, como tudo fazia
supor, havia obumbrado a carta com a prova, não
a acharam.

Jogando sua última cartada, um Capitão,
Romain Didot, junto com o adjunto favorito,
Garamond, foi trocar umas palavras com Dupin,
o qual gozava dum notório faro fino.

— A priori — falou o Capitão —, pouco
nos importa caso um bandido bata as asas a voar
com uma prova do tipo x ou y, composta por
algo, digamos, normal. Mas a filiação do borrão
batido aqui implica uma borrada tramada por um
borrachudo importantíssimo...

— Borrão, borrada, borrachudos? —

coup sûr, ignorait la signification du mot.

—Pardon du jargon, sourit Didot: disons qu'il nous paraît s'agir d'un vol pour nous vital car il abolit, il fait vain, il fait caduc tout souci d'organisation: il affaiblit nos pouvoirs dans la proportion d'au moins un sur cinq !

—Or donc, voulut savoir Dupin, l'on a vingt fois soumis la maison du filou à l'inquisition ?

—Oui, admit Didot, mais l'on fit chou blanc à tous coups. L'on farfouilla pourtant partout.

—Voilà qui m'apparaît fort clair, affirma Dupin: tu fourgonnas partout, tu sondas murs ou plafonds, mais sans aucun fruit, car tu as un cristallin mais tu n'y vois pas: n'as-tu pas compris, gros ballot, qu'à coup sûr ton gars avait fait choix d'un abri plus subtil: à savoir, qu'il n'avait pas tapi son larcin, qu'il l'avait tout au plus sali ou racorni ainsi qu'on fait d'un mot banal, puis blotti dans un sous-main où tu l'as pris au moins dix fois, sans savoir, sans vouloir ni pouvoir savoir qu'il s'agissait non d'un chiffon trivial, mais du pli si primordial !

—Mais, objurgua Didot, il n'y avait aucun sous-main !

—Allons donc, ironisa Dupin.

Il mit son mackintosh, prit son riflard, sortit, affirmant:

—J'y vais. Dans un instant, tu auras ton papyrus.

Mais quoiqu'il ait raison, du moins dans son calcul, il manqua son coup.

—Jadis, au moins, j'avais du Pot, murmura-t-il.

Puis, par consolation, il s'occupa, laissant la P.J. à son tracas, d'un orang-outang qui avait commis trois assassinats.

(LD, p. 53-54; OS, p. 79-80)

intrigado, Dupin mostrava não achar a ligação das palavras com sua significação.

— Por favor, ignora o jargão — sorriu Didot —: noutras palavras, supomos tratar duma batida vital para nós, cuja prolongação arrisca abolir, tornar vão, tornar caduco todo o cuidado com a organização: afraca nossas forças na proporção dum oitavo, no mínimo!

— Bom, portanto — solicitou mais informação Dupin —, já passaram uns trinta crivos finos na casa do ladrão?

— Sim — admitiu Didot —, não achando nada na inquisição. Mas lugar algum ficou para trás nas vistorias.

— Para mim, não dá para ficar mais claro — afirmou Dupin —, olha só: fuçaram cada cantinho, sondaram cada chão ou muro, não surtindo fruto algum do trabalho, pois são dotados da vista, mas não logram avistar: olha agora o mais óbvio, ô cuca oca, o nosso camarada optaria por um sumidouro mais sutil: o cara não iria obumbrar aquilo num muro ou algo assim, no máximo sujou ou amassou o troço, como uma coisa banal, aí tacou aquilo num porta-cartas, apanhado por tuas próprias mãos hora ou outra, mas não havias visto, não havias quisto ou podido avistar, ali, o furto tão primordial, só um rascunho trivial!

— Mas — confutou Didot —, não tinha porta-cartas algum ali!

— Não brinca — ironizou Dupin.

Colocou a casaca, apanhou o guarda-chuva, saiu, com a afirmação:

— Vou lá dar uma olhada nisso. Trago num minuto o tal papiro.

Havia calculado com astúcia, com toda a razão do mundo, mas só voltou com um murmúrio para dar:

— Nada.

Logo tornou a sair, puxando a porta numa batida, à la um “Pou!”. Por consolação, largando para lá a agitação da DP, foi inquirir a história dum orangotango inculcado por um triplo assassinato.

Para dar início à exploração do trecho, logo no título, lê-se um *intertexto* musical:

Où, nonobstant un “Vol du Bourdon”, l'on n'a pas fait d'allusion à Nicolas Rimski-Korsakov (LD, p. 53);

No qual, malgrado um “Voo dos Borrachudos”, não há alusão alguma a Nicolas Rimski-Korsakov (OS, p.79).

Mas, como a própria abertura do capítulo adverte, o “*Vol du Bourdon*” do qual se tratará não é a obra de Korsakov, e sim a de outro artista, a do escritor Edgar Allan Poe — criador do investigador Dupin e de um certo orangotango homicida —, autor do conto “The purloined Letter”, “A carta roubada”, ali reescrito por Perec, justamente porque, em francês, o conto se chama “*La lettre volée*”. Ou seja: graças à polissemia de “*lettre*” (carta e letra ao mesmo tempo), de “*vol*” (voo e roubo) e de “*bourdon*” (que examinaremos com mais cuidado abaixo), coloca-se em relação o “Voo dos besouros” de Korsakov, “A carta roubada” de Poe e a letra sumida do romance. E como *inter-relacionar* todos esses *intertextos*? *Intertraduzindo-os*, ou melhor, *entretraduzindo-os*, ou ainda, não os traduzindo, e sim traduzindo *entre* eles.

Em primeiro lugar, “besouros” (com *e*) não poderiam aparecer na minha tradução, mas “Voo dos moscardos” (sem *e*), outro nome dado à mesma música de Korsakov, sim, poderia. No entanto, nem besouros nem moscardos apontariam — metatextualmente — para Poe e a letra sumida. Então, no intento de traduzir *entre* essas *intertextualidades*, lanço mão de uma estratégia que elaborei para a tradução dos inúmeros “*bourdons*” de *LD*, partindo de um procedimento bem simples nomeado por Henri Meschonnic (1999, p. 27) “*non-concordances*” (não-concordâncias): traduzir uma única palavra por várias outras. No entanto, complemento-o fazendo uso de palavras que criam *entre* si, graças à sua semelhança fonética — e nem sempre semântica —, uma sorte de rima interna que ecoa por todo *OS*, mais ou menos à maneira do “tri-” explicado anteriormente, que multiplico na tradução para compensar a impossibilidade de escrever “três” (“trois”), aquele tão comentado 3, a imagem refletida do *E*.

De volta ao “*bourdon*”, essa lexia, dotada de uma rica polissemia, aparece em inúmeros pontos do romance, com muitas acepções diferentes: (i) às vezes é o som do sino, como em “*Un carillon [...], plus profond qu'un bourdon [...], sonna*” (*LD*, p. 17), “borrachudo como a badalar à borda duma borrasca [...], um sino soou” (*OS*, p. 49); (ii) outras vezes, um porrete, como em “*On s'attaquait au bourdon ou au fauchard*” (*LD*, p. 47), “Porfiavam a borrachadas ou a foiçadas” (*OS*, p. 74); (iii) também, entre outros sentidos que pode assumir, é um besouro, como no título do quarto capítulo. Mas, a cada vez, nas *entrelinhas*, a palavra remete a um significado metatextual: “*bourdon*” é o termo empregado para designar um erro tipográfico, a omissão de uma letra durante a composição ou a impressão de um texto, como vemos, mais explicitamente, em “*vos omissions, vos trous, vos bourdons*” (*LD*, p. 113), “*tua omissão, os buracos, o borrão*” (*OS*, p. 134).

Já que não há palavra na língua portuguesa que abarque toda essa carga polissêmica de “*bourdon*” — afinal de contas, “equivalências” são uma raridade, ou até mesmo uma ilusão,

na minha opinião —, construo uma nova rede metatextual, como se pode notar tanto nos últimos exemplos como nos vislumbrados mais atrás, formada por lexias que tenham no seu significante, na sua materialidade, algo a ver com *borracha* e/ou *borrão*, ainda contribuindo com a metatextualidade, sugerindo uma referência à vogal apagada do romance, mas que se deixa *entrever* o tempo todo, como se borrada. É assim que o “*Vol du Bourdon*” se transforma em um “Voo dos borrachudos”, já que não só contém o “borr-” de *borracha* e *borrão* mas é também um inseto voador, assim como um besouro, ou um moscardo, uma espécie de mosca. E tento igualmente levar em conta duas expressões que conectem o voo ao roubo (dois dos significados do “*vol*” francês) desses borrachudos: bater carteira e bater asas e voar. O resultado desse *entretraduzir* no excerto que estou esmiuçando é o seguinte:

—*A priori*, lui dit-il, nous n'aurions pas dû tant pâtir du vol; pour tout pli disons normal, si l'on nous avait ravi un x ou un y, ça nous aurait fait un faux bond minimal. Mais ici, il a pour filiation un bourdon trop important...

—Un bourdon ? s'intrigua Dupin qui, à coup sûr, ignorait la signification du mot (*LD*, p. 53);

— *A priori* — falou o Capitão —, pouco nos importa caso um bandido bata asas a voar com uma prova do tipo x ou y, composta por algo, digamos, normal. Mas a afiliação do borrão batido aqui implica uma borrada tramada por um borrachudo importantíssimo...

— Borrão, borrada, borrachudos? — intrigado, Dupin mostrava não achar a ligação das palavras com sua significação (*OS*, p. 79).

E já não se trata de uma novidade o fato de eu multiplicar por 3 algumas das minhas pistas (estratégia utilizada pelo próprio Perec noutros momentos), deixando *OS* um pouco mais extenso que *LD*, como aqui, em que “bourdon” se traduz por 3 palavras: “Borrão, borrada, borrachudos”. É a “lei das compensações” de Haroldo de Campos que me oferece suporte em momentos assim, “lei” cuja definição dada por Boris Schnaiderman (2011, p. 102) nunca é demais recordar: “ao traduzir um autor, deve-se utilizar seus procedimentos característicos, mesmo nas passagens em que eles não aparecem, para compensar aquelas em que o tradutor não conseguirá reproduzi-los”.

Agora, deixando de lado essa borracharia toda, e ainda tocando no roubo com Poe, seu próprio nome aparece num jogo de homofonia nesse capítulo 4 de *LD*, seu nome próprio faz uma “aparição hipográfica” — termo que tiro do OuLiPo (1988, p. 394) — na expressão “*j'avais du Pot*”, com letra maiúscula para o “*Pot*” (pronúncia do nome do escritor Poe na França), expressão que, além de ser proibida na minha tradução — já que significa “eu tinha sorte”, com vários *ee* —, sonoramente, não lembra de forma alguma o nome de Allan Poe.

Para que ele ressurgisse hipograficamente, com uma outra grafia que lembre seu som em *OS*, foi preciso encontrar uma solução em que — como diria Octavio Paz (2009, p. 23) — eu não me afastasse do original “senão para segui-lo mais perto”, traduzindo a expressão francesa por algo bem diferente, entretanto — ainda seguindo em Paz — com um jogo “análogo, ainda que não idêntico” ao de *LD* (sublinho-os abaixo):

il manqua son coup.

—*Jadis, au moins, j'avais du Pot, murmura-t-il.*

Puis, par consolation, il s'occupe, laissant la P.J. à son tracas, d'un orang-outang qui avait commis trois assassinats (LD, p. 54);

mas só voltou com um murmúrio para dar:

— Nada.

Logo tornou a sair, puxando a porta numa batida, *à la um “Pou!”*. Por consolação, largando para lá a agitação da DP, foi inquirir a história dum orangotango inculcado por um triplo assassinato (*OS*).

Assim, *entre as línguas* envolvidas, adiciono à minha tradução — predominantemente luso-brasílica — um galicismo, em “*à la um*”, para soar vagamente similar ao antropônimo anglo-americano Allan; quanto ao sobrenome Poe, que se torna “Pot” em francês, retorna em português como uma onomatopeia, o barulho da porta que se bate: “Pou!”.

Ainda revemos na última passagem citada um outro aspecto importante que já foi abordado: o som do *e* não está proibido nem em *LD* nem em *OS*; o uso de siglas, como a “P.J.” (literalmente: polícia judiciária) traduzida por “DP” (delegacia de polícia), é um dos dribles de Péc que também coloco em prática.

Focando-nos, neste novo instante, na matemática, outra das temáticas metatextuais, façamos a vivisseção de um exemplo bem esclarecedor do meu método de *tradução entre os números*:

un vol pour nous vital [...]: il affaiblit nos pouvoirs dans la proportion d'au moins un sur cinq (LD, p. 54);

batida vital para nós [...]: afraça nossas forças na proporção dum oitavo, no mínimo (*OS*, p. 79).

Quando traduzo “*un sur cinq*” (“um quinto”, que poderia muito bem ser escrito no português sem *e* de *OS*) por “um oitavo”, interpreto esse “*un sur cinq*” metatextualmente: o detetive em *LD* perde quase “um quinto” da sua força porque a frequência da vogal *e* na língua francesa é de mais de 17,26% (MÜLLER, [s.d.]). Haja vista a diferença significativa

entre a frequência dessa letra no francês e no português — mais ou menos 4%, já que a ocorrência do *e* na língua portuguesa, como já vimos no “Prefácio”, varia entre 13,9% (REIS, [s.d.]) e 14,64% (TKOTZ, 2005) —, o detetive em *OS*, lusófono, não perde como o francófono um quinto do seu poder (lingual, verbal, literal), e sim cerca de “um oitavo”.

Dou mais importância, portanto, não ao número por si só, mas àquilo que há nele de metatextual, àquilo que se pode *entrever* na sua relação com a vogal sumida. Então busco, *entre outros números*, aquele que servirá de indício do sumiço da letra para o meu leitor. A propósito, não custa repetir que minha tradução visa o metatexto, sobretudo, ou melhor, *entre tudo*.

25 ENTRE OS NOMES DE PEREC

Dentre os incontáveis metatextos perecquianos, tenho certeza que você ainda se lembra daquele d’*A vida modo de usar*, de que falei mais cedo, do autorretrato que o pintor pintaria, discretamente, dentro do próprio quadro que, na verdade, é o autorretrato do próprio escritor dentro do livro. Não? Mas você deve se lembrar, sim, sem dúvida alguma, da descrição da fisionomia do Barbudo cujo nome ninguém sabe pronunciar em *LD* (tampouco em *OS*), o pai de todas as vidas e mortes do livro, que tem no lábio até mesmo uma cicatriz idêntica à de Perek. Também não? Não tem problema, esse paralelo *entre* autor e personagem se (re)vela de, ao menos, mais uma maneira.

Afirmei anteriormente que não é à toa que há um poema a distoar dos demais em meio aos seis poemas do final do capítulo 10 de *LD*, que, ainda por cima, além de ser o mais longo de todos, ocupa a posição que o *e* ocuparia se os considerássemos ordenados de acordo com a sequência das seis vogais (incluindo-se o *y*) do alfabeto. É nesse poema, “Booz assoupi”, que se esconde a assinatura da obra, a marca autobiográfica maior do livro, o nome impronunciável do Barbudo, que é — como já descobrimos com o auxílio de Claude Burgelin (2002, p. 107) — “*auteur*” e “*ôteur*” de vidas ao mesmo tempo, o autor da vida e da morte dos seres de letras e papel que povoam as páginas do romance.

No entanto, para que se encontre esse nome, é necessário, mais uma vez, um intenso trabalho de *leitura entre os livros*.

Em *W*, um dos poucos escritos de Perek onde a autobiografia é abordada abertamente, ele nos conta de onde vem seu sobrenome: “O nome de minha família é Peretz. Ele se encontra na Bíblia. Em hebraico quer dizer ‘buraco’” (PEREC, 1995, p. 47).

Ora, primeiramente, podemos ler nos tantos “trous” de *LD* (“buracos” de *OS*) uma pista que, se já sugeria o metatextual por o *e* deixar certos buracos no texto, ainda se relaciona com o nome (impronunciável) do autor, o qual só pode figurar no romance sob máscaras.

Num segundo momento, faz-se necessário sublinhar que “Booz assoupi” é o único, dentre os seis poemas do fim do décimo capítulo, que é narrativo, que conta uma história, e uma história cujo tema, assim como *LD*, envolve uma misteriosa trama familiar em que existe um pai bastante improvável. Mas essa narrativa em versos é uma reescrita do “Booz endormi” de Vitor Hugo, que, por sua vez, já era uma reescrita da história bíblica contida no *Antigo Testamento*, no “Livro de Rute”¹⁶⁴, que se encerra com a genealogia de Davi, esta começando,

¹⁶⁴ Ou “Ruth”, dependendo da tradução.

exatamente, por “Pereç” — uma das variações da ortografia de “Peretz”, nome do qual, como vimos logo acima, vem Perec:

Voici la postérité de Pérèç :
Pérèç engendra Heçrôn [...]. Et Obed engendra Jessé et Jessé engendra David (LA BIBLE, 1998, p. 371).

Enfim, a partir desse intenso trabalho de *leitura entre os livros*, chegamos ao nome impronunciável do Barbudo, à marca autobiográfica metatextual que é a própria assinatura de Perec, proibida por causa do *e*, logo ali, no “Booz assoupi”, o segundo dos seis poemas em questão, ocupando a vaga da sumida entre as seis vogais.

Mas, lembrando algumas das palavras de Bernard Magné (2005, p. 24) — já citadas aqui —, não se trata de uma “curiosidade biográfica”, o que o “scriptor retém” dessa marca autobiográfica é a dimensão da linguagem, a materialidade do seu nome, as suas letras. Como diria Marc Parayre (1992, p. 520), “as palavras, querendo ou não, antes de serem portadoras de mensagens, são portadoras de letras”¹⁶⁵, e, se é que a palavra “Perec” porta uma mensagem, é a de que ela só pode aparecer às escondidas no romance lipogramático.

Portanto, para dar à luz *OS*, eu jamais poderia dar sumiço no “Booz”, nesse intertexto metatextual que assina a obra, que faz com que o autobiográfico se torne metatextual e vice-versa, já que em estreita relação com o próprio nome próprio do escritor, que, por sua vez, se relaciona com a autoria da vida e da morte de todos no romance.

Entretanto, ainda fica um porém: coloquei a citação bíblica acima em francês, porque Peretz ou Pereç ou Perec, nas bíblias em língua portuguesa que pesquisei, é, em algumas, Perez ou Pérez, em outras, Farez ou Farés... De que valeria, então, uma pista como essa, se um dos leitores da minha tradução fosse agora, neste instante, procurar Peretz ou Pereç ou Perec na sua Bíblia em língua portuguesa, e só encontrasse Perez ou Pérez ou Farez ou Farés? A resposta já vem, após uma ligeira — e relevante — digressão.

Rimbaud diria — em mais uma citação que, apesar de repetida, é de extrema importância neste ponto desta tese de Doutorado —: “Eu é um outro”. O manual de estilo acadêmico replicaria: “Nós somos um outro”. E eu treplicaria: “*Eu* somos, temos de ser, no mínimo...”, pois esse majestático “nós” não me possibilitaria a apropriação e a ampliação das palavras de Perec de alguns parágrafos atrás, imprescindíveis neste momento:

¹⁶⁵ Minha tradução de: “Les mots, qu’on le veuille ou non, sont porteurs de lettres avant que de messages”.

O nome de minha família (do lado de meu pai) é Féres. Ele se encontra na Bíblia, ora como Perez ou Pérez ora como Farez ou Farés, ou Fares, como meus antepassados se chamavam antes de migrarem do Líbano para o Brasil. Em hebraico quer dizer “buraco”.

Assim, também salto nesse “buraco” e faço dele meu esconderijo na ficção. *Entre* Peretz ou Pereç transformando-se em Perek (o sobrenome do autor) e Perez ou Pérez ou Farez ou Farés transformando-se em Féres (o sobrenome do tradutor, meu sobrenome), “Booz”¹⁶⁶ não perde em nada seu valor metatextual e autobiográfico; aliás, ousou dizer que ganha, pois o original, dessa forma, na sua “sobrevivência”, na sua “pervivência”, “na continuação de sua vida” — nas palavras de Walter Benjamin (p. 30, 55, 70 e 86-87)¹⁶⁷ traduzidas agora por João Barrento —, “o original transforma-se ao longo da sua sobre-vida, que não poderia ter este nome se não fosse uma transmutação e renovação do vivo”, o original integra algo que se origina na tradução, mas que já se encontrava tanto nele quanto nos originais anteriores a ele: o nome de um outro barbudo, tão impronunciável quanto idêntico ao do autor, o deste tradutor que se torna mais um dos cúmplices do Barbudo e de suas intrigas metatextuais.

Enfim, para início de conclusão, retomo aqui a epígrafe deste trabalho, emprestada de Guimarães Rosa (2001, p. 477), interferindo, porém, na sua sobrevivência, na sua pervivência, na continuação de sua vida: “a [sobre]vida [também] é mutirão de todos, por todos remexida e [re]temperada”.

¹⁶⁶ A propósito, o emprego do nome “Booz” tampouco é uma unanimidade, também pode ser “Boaz” em algumas traduções.

¹⁶⁷ Cito aqui algumas das traduções já feitas para o termo alemão “*Fortleben*”, usado por Benjamin (2008, p. 13) em “A tarefa do tradutor”.

26 ENTRE AUTOR E TRADUTOR (— TRADAUTOR?!?)

Às vezes o original se modifica exatamente porque algo dele é mantido na tradução: é o que acabei expor, ao mostrar que foi a escolha de não retirar “Booz” da tradução que trouxe ao *auteur-ôteur* das vidas de *LD* um cúmplice que ainda não possuía. Outras vezes, a transformação do original se dá de uma forma mais evidente, com a inclusão de um item que se “origina” na própria tradução, o que é o caso a seguir, o último trecho que examinaremos aqui, onde se trata de uma nova inserção do(s) nome(s) do (trad)autor.

Segundo Parayre (1985, p. 49) e o tradutor russo de *LD*, Valéry Kislov (2006, p. 296), que interpretam de maneira bem semelhante as visões que Vagol experiencia na página 19 do livro (*OS*, p. 51), elas constituem mais um dos jogos metatextuais de Perec. Neste, o leitor deve descobrir palavras sonoramente monovocálicas (cujo som vocálico só pode vir do *e*) a partir de sinônimos ou perífrases (sem *e*), assim:

- de “mort” (morto) deve-se deduzir “décédé” (falecido);
- de “voyou” (vadio) deve-se inferir “gueux” (mendigo);
- de “auto-portrait” (autorretrato), “je” (eu) ou “Perec”;
- de “bouvillon” (bezerro), “boeuf” (boi);
- de “faucons niais” (falcão ingênuo), “crécerelle” (uma espécie de falcão) “bête” (bobo) ou “jeune” (jovem);
- de “oisillon couvant son nid” (passarinho chocando o ninho), “oeufs” (ovos);
- de “nodus” (nódulo), “noeud” (nó);
- de “souhait” (desejo), “voeu” (voto);
- de “iris” (íris), “yeux” (olhos).

E, como já se pôde constatar pelas traduções literais que adicionei entre parênteses, num “corpo linguístico diverso” — relembrando Haroldo de Campos —, palavras a serem adivinhadas cuja única vogal seja o *e* raramente terão alguma relação semântica com aquelas do francês. Portanto, busco outras em português, mas que sejam monossilábicas — imposição restritiva (ou *contrainte*) que não existia em *LD* — e que, nas seis primeiras adivinhas, formem um enigma que também não havia no original, que me veio à mente, porém, graças a uma potencialidade vislumbrada no “auto-portrait” (autorretrato) que estava ali, apontando para “je” (eu) ou “Perec”, ou outros “jeux” (jogos) que o autor espalha por sua obra, ficando, no fim, assim:

un mort, un voyou, un autoportrait;

*un bouvillon, un faucon niais, un oisillon
couvant son nid;
un nodus rhumatismal;
un souhait;
ou l'iris*

(LD, p. 19)

um autor formado por uma pata humana,
por uma marcha para trás, por dó;
transformado por um fulaninho, por uma
convicção, por uma acusada;
um balido dum borro;
um sol cifrado;
ou olha

(OS, p. 51)

Espero que seja possível desocultar, por exemplo, (i) no primeiro trio, em “uma pata humana”, um “pé”, em “uma marcha para trás”, “ré”, em “dó”, a cifra da tal nota musical, “C”, e que, juntando-se “pé”, “ré” e “C”, o nome do autor se revele, assim como (ii) nos três próximos sintagmas desejo que se perceba o pseudônimo com o qual assino minhas publicações de poesia e tradução, Zéfere, com “um fulaninho” trazendo um “zé” à memória, com “uma convicção”, “fé”, e, com “uma acusada”, “ré”, enquanto, (iii) nos três últimos, mais monossílabos, mas independentes uns dos outros, por isso separados por um salto de linha entre eles.

Portanto, tal qual em tantos outros pontos de *OS*, o que se lê não é a tradução das palavras em si, daquilo que está dito em *LD*, mas muito mais daquilo que é *entredito* a partir de um *interdito*, metatextos traduzidos através de jogos análogos aos de Perec — ainda que não idênticos, como já nos disse Octavio Paz —, jogos de linguagem que fazem com que o leitor possa *entrever*, *entre* os livros, *entre* as linhas, *entre* as palavras, *entre* os números, *entre* tudo, o próprio ato de se escrever (e/ou traduzir) sobre tudo e nada e, ao mesmo tempo, sobretudo, sobre a própria letra proscrita.

Em conclusão, lembrando-me agora de Lawrence Venuti (1995) e do seu *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (A invisibilidade do tradutor: Uma história da tradução), de uma certa invisibilidade à qual o tradutor sempre foi fadado — fado que, felizmente, anda, ele mesmo, malfadado —, cá *entre* nós, julgo impossível, indesejável, inadmissível se fazer invisível quando se traduz, principalmente, algo como *La Disparition* de Georges Perec, um romance que consiste em, justamente, fazer visível o invisível, fazer presente o ausente, fazer aparecer o aparentemente desaparecido, fazer surgir um sumido no qual foi dado um sumiço assumido, desde o título: *O Sumiço*.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. *Oficina da tradução: a teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007. 84 p.
- BALLARD, Michel. *De Ciceron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007. 299 p.
- BELLOS, David. *Georges Perec : une vie dans les mots*. Tradução de Françoise Cartano e o autor. Paris : Éditions du Seuil, 1994. 827 p. Tradução de *Georges Perec. A Life in Words*.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Organização de Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. 101 p.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1994. 278 p.
- BLOOMFIELD, Camille. ATLF. Table ronde — 13 novembre 2011. Traduire *La Disparition* de Georges Perec. In: ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE EN ARLES, 2011, Arles. *Academia*. Disponível em: <https://www.academia.edu/2645162/Traduire_La_Disparition_de_Georges_Perec> Acesso em: 20 ago. 2015.
- _____. *L'Oulipo : Histoire et sociologie d'un groupe-monde*. 2011. 2 v. Tese (Doutorado) — Université de Paris 8, Vincennes — Saint-Denis, 2011.
- _____. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <zeferes@hotmail.com> em 22 set. 2015.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 638 p.
- BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e ilusão. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, 2012, p. 21-27. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/issue/view/3952/showToc>> Acesso em: 20 ago. 2015.
- BRUNEL, Pierre. *L'imaginaire du secret*. Grenoble : ELLUG, 1998. 254 p.
- BURGELIN, Claude. *Georges Perec*. Paris : Seuil, 2002. 255 p.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 311 p.
- _____. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. 200 p.
- _____. *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013. 233 p.
- CARVALHO, Carlos André Batista de. *O uso de técnicas de recuperação de informações em criptoanálise*. 2006. 78 p.: il, tab. Dissertação (Mestrado) — Instituto Militar de Engenharia, Rio de Janeiro, 2006.
- CARY, Edmond. *Comment faut-il traduire?* Lille : Presses universitaires de Lille, 1985. 94 p.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 74 p.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : Editions 10/18, 1984. 543 p.
- ECO, Umberto. *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*. Tradução de Myriem Bouzaher. Paris : Bernard Grasset, 2006. 462 p. Tradução de *Dire quasi la stessa cosa : Esperienze di traduzione*.
- FÉRES, José Roberto Andrade. Traduire *La Disparition* de Georges Perec vers le portugais: introduction aux choix théoriques et méthodologiques qui fondent *O Sumiço*. *Traduzires*, v. 1, n. 2, 2012, p. 48-61.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum*. Tradução de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio Editora, 1997. 81 p.
- _____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- GABRIEL, Pedro. *Eu me chamo Antônio: Segundo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014. 192 p.

- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro : 7Letras, 2014. 125 p.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982. 576 p. (Points essais).
- _____. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. 166 p.
- GENTZLER, Edwin. Capítulo 6: Desconstrução. In: _____. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009. p. 183-228.
- GREAVES, Sara. De *La Disparition* de Georges Perec à *Vanish'd!* de John Lee: la traduction traduite. *Palimpsestes*, Paris, n. 9, p. 105-115, 1995.
- _____. Une traduction non plausible? *La Disparition* de Georges Perec traduit par John Lee. *Palimpsestes*, Paris, n. 12, p. 103-116, 2000.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010. 162 p.
- KISLOV, Valéry. Traduire *La Disparition*. *Formules*, Paris, Leuven, n. 10, 2006, p. 279-307.
- LA BIBLE de Jérusalem. [S. l. :] Editions du Cerf, 1998.
- LADMIRAL, Jean-René. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard, 1994.
- LEE, John. Une stratégie traductive pour *La Disparition*. *Palimpsestes*, Paris, n. 12, 2000, p. 117-126.
- _____. *La Disparition : Problem Translations : the Rough and the Smooth*. *Palimpsestes*, Paris, n. 12, 2000, p. 137-157.
- LE ROI et l'oiseau. Direção: Paul Grimault. Produção: Films Paul Grimault, Les Films Gibé e Antenne 2. Roteiro: Jacques Prévert e Paul Grimault. Música: Wojciech Kilar e Joseph Kosma. França: Sophie Dulac Distribution, 1980. 1 DVD (87 min.), son., color. Baseado na obra de Hans Christian Andersen.
- LIPINSKA, Suzanne. Georges Perec au Moulin d'Andé. In : JOLY, Jean-Luc (org.). *L'oeuvre de Georges Perec : Réception et mythisation*. Actes du colloque de Rabat (1-3 novembre 2000). Rabat : Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université Mohammed-V, 2002. p. 47-52.
- MAGNÉ, Bernard. Métatextuel et lisibilité. *Protée*, Université du Québec à Chicoutimi, v. 14, n. 1-2, printemps-été, 1986.
- _____. *Georges Perec*. Paris : Armand Colin, 2005. 127 p.
- MEIER, Helmut. *Deutsche Sprachstatistik*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse : Editions Verdier, 1999. 608 p.
- _____. *Ethique et poétique du traduire*. Lagrasse : Editions Verdier, 2007. 189 p.
- MINISTÉRIO da Educação. [S.l.], 2015. Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Disponível em: <portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/acordoortografico.pdf> Acesso em: 20 ago. 2015.
- MOTTE, Warren F. Jeux mortels. *Etudes littéraires*, Université de Laval, v. 23, n. 1-2, p. 43-52, 1990.
- MÜLLER, D. Analyse des fréquences en français. Table des matières. *Ars Cryptographica*. Disponível em: <<http://www.apprendre-en-ligne.net/crypto/stat/francais.html>> Acesso em: 20 ago. 2015.
- NECKEL, Filipe Mendes. Breve introdução ao pensamento tradutológico de Jiří Levý. *Scientia Translationis*, Florianópolis, n. 11, 2012, p. 10-23. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2012n11p10>> Acesso em: 20 ago. 2015.
- OTTONI, Paulo. Tradução recíproca e *double bind* : transbordamento e multiplicidade de línguas. In: _____. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento*, seguido de

- Fidelidade a mais de *um* : merecer herdar onde a genealogia falta, Jacques Derrida / Paulo Ottoni. Campinas : Editora da Unicamp ; São Paulo : Edusp, 2005. p. 47-69.
- OULIPO. *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*. Paris: Gallimard, 1973/2003. 308 p. (Collection Folio/Essais).
- _____. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981/1988. 432 p. (Collection Folio/Essais).
- PARAYRE, M. *Comment fait un homme de lettres sans caser d'e*. 1985. 124 f. Dissertação (Mestrado em Lettres Modernes) — U. F. R. de Lettres Modernes, Université de Toulouse le Mirail, Toulouse.
- _____. *Lire La Disparition de Georges Perec*. 1992. Tese (Doutorado) — Université de Toulouse le Mirail, 1992.
- _____. Peut-on traduire un texte soumis à — et généré par — une contrainte formelle? In: MICHEL, Jacqueline (org.). *Les enjeux de la traduction littéraire*. Paris : Éditions Publisud, 2004, p. 57-74.
- _____. *La Disparition: Ah, le livre sans e! El secuestro: Euh... un livre sans a? Formules*, n. 2, 1998-1999. Disponível em: <<http://www.formules.net/revue/02/parayre.html>> Acesso em: 20 ago. 2015.
- _____. Disparition — en onze lettres, bien sûr ! In : BEAUMATIN, Eric ; RIBIÈRE, Mireille (orgs.). *De Perec etc., derechef*: Textes, lettres, règles & sens. Nantes : Joseph K., 2005, p. 309-325.
- PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2009. 33 p.
- PEREC, Georges. *La Disparition*. Paris : Denoël, 1969. 320 p.
- _____. *La clôture et autres poèmes*. Paris : Hachette, 1980. 89 p.
- _____. *Anton Voyls' Fortgang*. Tradução de Eugen Helmlé. Francfort : Zweitausendeins, 1986. 363 p. Tradução de *La Disparition*.
- _____. *Um homem que dorme*. Tradução de Dalva Laredo Diniz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 117 p. Tradução de *Un homme qui dort*.
- _____. *L'infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1989. 123 p. (Collection La librairie du XXIe siècle).
- _____. *A Void*. Tradução de Gilbert Aldair. Londres: The Harvill Press, 1994. 285 p. Tradução de *La Disparition*.
- _____. *El Secuestro*. Tradução de Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda e Regina Vega. Barcelona: Anagrama, 1997. Tradução de *La Disparition*.
- _____. *W ou a memória de infância*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 196 p. Tradução de *W ou le souvenir d'enfance*.
- _____. *53 Jours*. Paris: Gallimard, 2001. 336 p.
- _____. *Romans et récits*. Edição de Bernard Magné. Paris: Librairie générale française, 2002. 1439 p. (Collection Le livre de poche. Classiques modernes. La pochotèque).
- _____. *Entretiens et conférences*. Edição de Dominique Berteli e Mireille Ribière. Nantes: Joseph K. 2003. 2 v.
- _____. *Ellis Island*. Paris: P.O.L., 2005. 71 p.
- _____. *Jeux intéressants*. Paris: Zulma, 2005. 139 p.
- _____. *A coleção particular: seguido de A viagem de inverno*. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 82 p. Tradução de *Cabinet d'amateur e Le voyage d'hiver*.
- _____. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 673 p. Tradução de *La vie mode d'emploi*.

- PIRES, Francisco Quinteiro. David Foster Wallace: o sentido do real. *Carta Capital*, 25 jan. 2015. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/833/o-sentido-do-real-5084.html>> Acesso em: 20 ago. 2015.
- POMPIDOU, Georges. *Anthologie de la poésie française*. Paris : Hachette, 1961. 533 p. (Classiques de poche).
- QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris : Gallimard, 1965. (Collection Idées).
- REIS, Rogério Ventura Lages dos Santos. Tabelas de frequências na língua portuguesa. Faculdade de Ciências. Universidade do Porto. Disponível em: <http://www.dcc.fc.up.pt/~rvr/naulas/tabelasPT/> Acesso em: 20 ago. 2015.
- RIBIÈRE, Mireille. *La Disparition* et sa traduction par Gilbert Adair: deux textes, une même oeuvre?. *Palimpsestes*, Paris, n. 12, p. 127-136, 2000.
- RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. 189 p.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 624 p.
- ROUBAUD, Jacques. E. Paris : Gallimard, 1967/1988/2006. 156 p. (Collection Poésie).
_____. *Mono no aware : Le Sentiment des choses*. Paris : Gallimard, 1970/2001. 269 p.
- ROUSSEL, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris : Gallimard, 1995. 323 p. (Collection L'Imaginaire).
- SALCEDA, Hermes; VEGA, Regina. Algunos problemas lingüísticos y estilísticos en la traducción de '*La Disparition*'. *Vasos Comunicantes*, n. 9, p. 43-52, outono, 1997.
_____. El Secuestro: La doble traba y sus efectos. *Vasos Comunicantes*, n. 10, p. 34-46, inverno, 1997-98.
- SALCEDA, Hermes. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <andradeferes@yahoo.com.br> em 18 ago. 2011.
- SARDAN, Zuca. *Ximerix*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 88 p.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Haroldo de Campos, poesia russa moderna, transCRIAÇÃO. *Revista Usp*, São Paulo, n. 59, p. 172-180, set.-dez. 2003. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/59/14-boris.pdf>> Acesso em: 20 ago. 2015.
_____. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. 213 p.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Über die verschiedenen methoden des übersetzens: Traduções sinóticas. Traduções de Margarete Von Mühlen Poll, Celso R. Braidia e Mauri Furlan. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 9, p. 3-70, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/issue/view/1659>> Acesso em: 20 ago. 2015.
- TKOTZ, Viktoria. Frequência de ocorrência de letras no português. *Criptografia: Criptoanálise*, Site Aldeia Numaboa, 28/08/2005. Disponível em: <<http://www.numaboa.com.br/criptografia/criptoanalise/310-Frequencia-no-Portugues>> Acesso em: 20 ago. 2015.
- VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. Londres; Nova York: Routledge, 1995. 353 p.
- VINAY, J.P. & DALBERNET, J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier, 1958/1977. 331 p.