

**ENTRE LA DISPARITION DE GEORGES PEREC E O SUMIÇO:
POR QUE TRADUZIR SEM O E, SE O A É MAIS FREQUENTE EM
PORTUGUÊS?¹**

José Roberto Andrade Feres²

Tout discours, quel qu'il soit — poétique, amoureux, romanesque, littéraire, etc. — ne sera jamais que le prétexte d'un autre discours puis d'un autre discours puis d'un autre... Finalement, il y aura une poursuite de la "vérité" qui changera au fur et à mesure que l'on parlera. Le discours ne s'arrêtera jamais. Et la vérité ne sera jamais atteinte. Il y aura toujours finalement une ouverture vers quelque chose à dire: le besoin de dire quelque chose sur le monde. Et l'énigme se multipliera sans cesse. Sa propre solution ne sera qu'une autre énigme en plus...

Georges Perec (2003, v. II, p. 79)³

Resumo

La Disparition de Georges Perec é um romance lipogramático de 1969, ainda inédito em língua portuguesa. No intento de justificar a escolha de base para minha empreitada tradutória, pretendo responder à primeira pergunta que, geralmente, me faz quem descobre que estou traduzindo esse livro de 320 páginas onde não há nenhuma letra e, e narra, justamente, o sumiço dessa vogal: “Você tira o e também?”. Minha resposta: “É, apesar de o a ser mais frequente no português”. Por que tirar o e então? São estes alguns dos argumentos que visio desenvolver e ilustrar com exemplos do meu trabalho em andamento: entre o e e o a, a diferença de frequência no português é pouco significativa – não chega a 2% –; há um paralelo que se pode ler, como explica Claude Burgelin, entre o autor da vida e da morte dos personagens, um pai assassino de nome impronunciável – e cuja fisionomia é praticamente um retrato falado de Georges Perec – , e o autor da vida e da morte da narrativa, o próprio escritor; suprimindo o e, posso produzir jogos de linguagem análogos aos de La Disparition – dentre eles, o de “erros voluntários” quase imperceptíveis –; e, finalmente, Perec tinha o projeto de ligar seus livros entre si, ligação com a qual a letra e contribui muito mais que o a –para não citar senão um exemplo, seu *W* ou *le souvenir d'enfance* se inicia com a dedicatória “pour E”. O e é importante demais para não sumir em O Sumiço.

Palavras-chave: La Disparition de Georges Perec; Tradução; O Sumiço

¹ O presente artigo foi parcial e originalmente escrito e publicado em língua francesa (ver FÉRES, 2012).

² Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Mestre em Literatura Comparada (Paris IV – Sorbonne); Mestre em Tradução Literária (Paris 8 – Vincennes – Saint Denis); Doutorando – Pós-graduação em Literatura e Cultura (UFBA)

³ Minha tradução: “Todo e qualquer discurso — poético, amoroso, romanesco, literário etc. — jamais será nada além de um pretexto para um outro discurso e mais outro discurso e mais outro... No fim das contas, perseguiremos uma “verdade” que mudará à medida em que falaremos. O discurso jamais acabará. E a verdade jamais será atingida. Sempre haverá, no fim das contas, uma abertura para que algo seja dito: a necessidade de se dizer algo sobre o mundo. E o enigma não cessará de se multiplicar. Sua própria solução não será nada além de um outro enigma a mais...”.

INTRODUÇÃO

Georges Perec, ao morrer, deixou um romance policial inacabado, *53 Jours*, no qual um dos personagens, um denominado “GP” — exatamente as iniciais do nome do autor —, morre deixando um romance policial inacabado. Vida imitando a arte, arte imitando a vida..., curiosidades biográficas à parte, o que me interessa é que jamais se chegará a uma “verdade”, em relação a isso ou a qualquer outra realidade literária. No entanto, para mim, para esse “mim” nada majestático, há, sim, uma “verdade” nesse tal romance que foi publicado postumamente, uma fala desse tal “GP”: “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"” (PEREC, 2001, p. 93)⁴. É essa a frase que me guia por todo o trabalho tradutório de *La Disparition*⁵ que estou empreendendo, outro romance do autor, ainda inédito em língua portuguesa — onde, aliás, veremos que esse “GP” (se auto)figura também, e não como um mero figurante.

A minha “verdade”⁶ — jamais indiscutível —, aquela que fundamenta minhas escolhas enquanto tradutor, não vem de *LD* somente, “não está *no* livro, mas *entre* os livros”, ou melhor, *entre* os mais variados tipos de textos e contextos. O que poderá ser encontrado em *O Sumiço* — quando deixar de ser uma tradução em andamento — é a imagem pessoal que tenho de *LD* após ter lido, por exemplo, outros livros do autor, entrevistas suas, a fortuna crítica — não só sobre o romance que traduzo, mas também sobre sua obra em geral —, traduções estrangeiras de *LD* e estudos sobre as mesmas⁷, teorias literárias e teorias da tradução etc. Enfim, traduzindo *LD*, não traduzo *LD*, nem o que está *em LD*, mas essa “verdade” individual e íntima, minha, que se situa *entre LD* e tudo que já li — vi, vivi, ouvi — e que concerne de alguma forma a *LD*, uma assinatura do autor que não se atém à sua autofiguração nem às contra-assinaturas dos críticos. Também os tradutores, cada um com sua “verdade”, geram contra-assinaturas para o autor⁸. E é sob essa luz — ou *entre* luzes assim, aparentemente nada aparentadas — que

⁴ Minha tradução: “a verdade que busco não está *no* livro, mas *entre* os livros [...] é preciso ler entre os livros como se lê nas "entrelinhas"”.

⁵ A partir de agora, designado por *LD*.

⁶ Digo aqui “a minha "verdade"” mais ou menos à maneira de Jacques Derrida (2002, p. 50) dizendo “a minha "tarefa do tradutor"” quando dá sua “interpretação” para “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin em *As torres de Babel*.

⁷ Ficará claro mais à frente que as traduções de *LD* para outras línguas têm seu papel nas minhas reflexões, principalmente aquela feita para o espanhol, língua tão semelhante ao português.

⁸ Podemos pensar, por exemplo, numa tradição que se criou entre os tradutores de *LD*, sobre a qual discuto em meu artigo “Transcriações poéticas d’*O Sumiço*: traduções e retraduções lipogramáticas de poemas de *La Disparition* de Georges Perec — e outros” (FÉRES, 2014): todos parecemos substituir alguns dos poemas do capítulo 10 de *LD* por outros que sejam familiares para os leitores da tradução,

faço minhas escolhas tradutórias, sendo que, uma delas, talvez a mais fundamental de todas, é justamente o ponto do qual partem estas páginas.

Minha discussão tomará por ponto de partida a primeira pergunta que geralmente me fazem aqueles que descobrem que estou traduzindo esse romance lipogramático de Perec, livro constituído por 320 páginas sem nenhuma letra *e*, e narrando — por mais incrível que pareça — exatamente o sumiço dessa vogal: “Você tira o *e* também?”. E minha resposta é: “É, apesar de o *a* ser mais frequente no português”. Por que tirar o *e* então? Por que ir de encontro a toda uma tradição que parece apostar, enquanto aspecto mais importante, na frequência da letra que deve ser eliminada? São estes os argumentos que visio desenvolver mais adiante: (1) no plano simbólico, pode-se ler em *LD* um paralelismo entre o autor da vida e da morte dos personagens (um assassino cuja fisionomia é a mesma de Georges Perec e cujo nome ninguém pode pronunciar — bem como o nome Georges Perec, onde o *e* é praticamente a única vogal encontrada) e o autor da vida e da morte do próprio livro, o escritor Georges Perec; (2) num plano mais técnico, estatístico, entre o *e* e o *a*, a diferença de frequência na língua portuguesa não é tão grande assim, ou seja, é praticamente tão difícil escrever sem uma quanto sem a outra dessas duas letras; (3) a supressão do *e* me possibilita introduzir na tradução jogos de linguagem análogos aos de *LD* — dentre eles, o de inserção de “erros voluntários”, principalmente graças à semelhança corrente no português brasileiro entre a pronúncia do *e* átono e a do *i*, enquanto que, em *LD*, joga-se com a — não menos corrente — mudez do *e* átono; e, finalmente, (4) Perec dizia ter o projeto de ligar seus livros entre si e inseri-los em um quebra-cabeça ainda maior, formado por peças que são os livros de outros autores, contemporâneos seus ou não, escritores do passado, do presente e do futuro, ligação com a qual a letra *e* tem muito mais a contribuir do que o *a*, a meu ver.

Enfim, vejamos em detalhes cada uma dessas justificativas.

ENTRE O E E O A: O SUMIÇO DO E N’O SUMIÇO

Haroldo de Campos (1992, p. 43), define o trabalho da transcrição, termo que usou em certos momentos para suas traduções, da seguinte forma:

algo que pode criar uma imagem de um Perec próximo da cultura para a qual se está traduzindo, enquanto que isso é simplesmente uma contra-assinatura gerada pelos próprios tradutores.

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 vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso.

Da mesma maneira que Campos me aporta 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 “vivissecção implacável” de *LD*, para a localização dos indícios metatextuais⁹ escondidos no romance. No entanto, a equipe de tradutores espanhola — inicialmente reunida e dirigida por Parayre e, em seguida, concertada por ele —, tendo optado pela supressão do *a*, teve de tecer uma rede textual completamente nova, ponto por ponto, em *El Secuestro*¹⁰. A propósito, lembro a advertência de John Lee (2000, p. 122), autor de uma tradução inédita do livro para a língua inglesa:

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 français¹¹.

O distanciamento, as modificações 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 está o primeiro dos quatro principais argumentos que fundamentam a escolha pelo sumiço do *e* na minha tradução.

⁹ Adotamos aqui o conceito elaborado por Bernard Magné (1986, p. 77): “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”. (Minha tradução: “pertence ao metatextual todo enunciado que, em um texto, traz uma informação, denotativa e/ou conotativamente, sobre a *scription* do texto e/ou sobre sua escrita e/ou sua leitura”.)

¹⁰ Doravante designado por *ES*.

¹¹ Minha tradução: “uma atitude formalista pode acarretar modificações consideráveis, ou até mesmo incontroláveis, um distanciamento em relação ao significado. [...] É, *à 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 francês”.

JUSTIFICATIVA 1: A RELAÇÃO ENTRE O E E O NOME DO AUTEUR-ÔTEUR

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 Perec insere no seu texto várias pistas para que esse Barbudo (“nous ignorons son nom, ou plutôt sa prononciation” — *LD*, p. 246; “ignoramos sua alcunha, ou, aliás, sua pronúncia” — *O Sumiço*) seja descoberto pelo leitor¹². 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 “le géniteur qui massacre sa progéniture, l’ôteur des vies est, bien sûr, l’auteur de ces vies”¹³, e que basta ler a descrição do Barbudo para reconhecer nele a fisionomia de Perec:

Il s'agissait d'un individu aux traits plutôt lourdauds, pourvu d'un poil châtain trop abondant, touffu, ondulant, plutôt cotonnant, portant favoris, barbu, mais point moustachu. Un fin sillon blafard balafrant son pli labial (LD, p. 237-238);

Havia ali um indivíduo com os traços um pouco grossos, provido duma juba castanha muito abastada, volumosa, ondulada, um tanto algodoadada, com suíças no rosto barbudo, mas não bigodudo. Um fino sulco pálido cortado à borda do lábio (*O Sumiço*).

É Burgelin (2002, p. 107) quem igualmente nos ajuda a concluir que essa “cicatrice aux contours rousseliens, avec l’inscription du blanc sur le bord de la lèvre, vient signer l’autoportrait”¹⁴. Essa cicatriz é uma marca, um “sinal distintivo” (expressão recorrente em *LD*) que Perec adquiriu quando menino, comentado em *W ou le souvenir d’enfance* (PEREC, 1975, p. 141-142), seis anos após a publicação de *LD*:

[un garçon] prit un de ses bâtons de ski et m’en porta un coup au visage, pointe en avant, m’ouvrant la lèvre supérieure [...]. La cicatrice qui résulte de cette agression [...] est devenue une marque personnelle, un signe distinctif [...] : ce n’est peut-

¹² Dentre essas pistas, encontramos por todos os lados as iniciais GP, como o que podia se prever pela minha introdução. Mas o mais interessante vem a seguir.

¹³ Minha tradução: “o genitor que massacra sua progenitura, aquele que tira suas vidas [ôteur] é, evidentemente, aquele que é o autor [auteur] das suas vidas”. Na impossibilidade de encontrar para o português um par homofônico análogo ao *auteur-ôteur* de Burgelin, mantenho-o em francês neste meu artigo.

¹⁴ Minha tradução: “cicatriz com contornos rousselianos [referência a Raymond Roussel], com a inscrição do branco sobre a borda do lábio, vem como uma assinatura para o autorretrato”.

être pas à cause de cette cicatrice que je porte la barbe, mais c'est vraisemblablement pour ne pas la dissimuler que je ne porte pas de moustaches¹⁵.

Portanto, a partir dessa leitura *entre* os livros, posso reafirmar juntamente com Burgelin que esse “branco sobre a borda do lábio” do *auteur-ôteur* de todas as vidas que circulam em *LD* está intimamente relacionado com o mesmo branco, o borrão, o buraco 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, nada significativo, o qual aboliria por todo o porvir a Saga na qual vamos aos prantos” — *O Sumiço*); “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 subsistimos” — *O Sumiço*). É exatamente por isso que cada um dos personagens que chegam ao ponto de estar 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, pois ele próprio teria morrido pela 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:

El padre asesino no es otro que el propio Georges Perec, designado en *La Disparition* como “le barbu d’Ankara” (SALCEDA & VEGA, 1997-1998, p. 36)¹⁶;

em *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

¹⁵ Tradução de Paulo Neves (PEREC, 1995, p. 130): “[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”.

¹⁶ Minha tradução: “O pai assassino não é ninguém mais, ninguém menos, que o próprio Georges Perec, designado em *La Disparition* como “le barbu d’Ankara””.

puede decirse sin que eso suponga el fin de la novela (SALCEDA & VEGA, 1997-1998, p. 42)¹⁷.

Talvez seja esse o ponto mais fraco — na minha opinião, um dos poucos pontos fracos — da tradução espanhola. Pensando em Haroldo de Campos (1992, p. 35) quando fala que “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”, *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 tenham trocado 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 original.

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 das atestados de óbito (assinados pelo *ôteur* das vidas) dos personagens e, principalmente, pela sorte de a diferença na frequência do *a* e do *e* no português ser relativamente baixa, achei mais sensato seguir a advertência de John Lee — mencionada mais acima¹⁸ — e, por conseguinte, não mudar a *contrainte* de Perec, mesmo que, na língua portuguesa, o *e* não pareça ser senão a segunda letra mais empregada.

JUSTIFICATIVA 2: ENTRANDO NAS DIFICULDADES IMPOSTAS PELO SUMIÇO DO *E*

Em espanhol, a supremacia do *a* é questionável¹⁹, mas isso não parece ocorrer tanto na língua em que estou traduzindo: o *a* parece realmente ser a letra mais usada no

¹⁷ Minha tradução: “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”.

¹⁸ Posso também citar uma outra advertência de Lee (2000, p. 140) que segue no mesmo sentido, uma expressão bastante popular na língua inglesa: “if it ain’t broke, don’t fix it” (minha tradução, com outra expressão tão popular quanto, só que em português: “para quê mexer em time que está ganhando?”).

¹⁹ Quase vinte anos após a publicação de *ES*, é o próprio Marc Parayre (2004, p. 72) quem confessa que a predominância do *a* no espanhol não é incontestável: “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

português²⁰. Sua frequência varia entre 13,9% (REIS, [s.d.]) e 14,64% (TKOTZ, 2005), enquanto que a do *e*, que ocupa o segundo lugar, se encontra 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:

- a perda do 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.]). Enquanto preposição, Perec podia utilizá-lo diante de palavras que começassem com vogal, por meio da elisão do *e*, graças à apóstrofe, o que não se pode fazer na língua portuguesa, exceto em raríssimas exceções, em expressões fixas como “um copo d’água” ou “uma passada d’olhos”. Obviamente, tiro proveito 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 ragailardirait (LD, p. 277);
hidratá-la com um pouco d’água (*O Sumiço*);

- a privação também do trigrama mais frequente do português, “que” (TKOTZ, 2005; REIS, [s.d.]), do qual, enquanto pronome relativo, Perec podia lançar mão, assim como no caso do “de”, com a apóstrofe precedendo palavras que começassem com vogal, o que nunca se faz em português. Minhas soluções para

des statistiques faisant apparaître le e en première position. (Voir le site internet : www.jura.ch/lcp/cours/dm/codage/stat/espagnol.html).” (Minha tradução: “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).”) Tentei consultar o site citado, 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).

²⁰ Digo “parece” porque, apesar de nenhum dos estudos consultados apresentarem o *e* como mais frequente em português, eu mesmo fiz uma análise por uma ferramenta gratuita e disponível *online* no site http://www.wiley.com/college/mat/gilbert139343/java/java11_s.html, utilizando um *corpus* constituído pela poesia reunida de Hilda Hilst de 1950 a 1996, e, nesse caso — excepcional ou não —, o *e* e o *a* empataram, ambos com 12%. Repito e exclamo: o *e* e o *a* empataram (!!!), ambos com 12%!!!

a tradução dos relativos “que” e “qui” do francês são bem numerosas, dentre elas, esta modulação — do ativo (“qui offrira (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 offrira (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” (*O Sumiço*);

- 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). Percebia 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. Já que a tradução dessas hipóteses se demonstram bem mais complicadas que a dos pronomes reflexivos, figurarão no meu texto reformulações de frases inteiras do original, como logo abaixo:

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

JUSTIFICATIVA 3: E ÁTONO, UM CONVITE PARA ENTRAR NO JOGO DE GEORGES PEREC

O sumiço do *e* dá a Péric a oportunidade de brincar com o significante e os sons da vogal (frequentemente muda em francês), num esconde-esconde bastante variado. Para não citar senão um exemplo: “Yolanda gonisait” (*LD*, p. 277) em vez de “Yolande agonisait”²¹, o que seria o correto.

Caso tivesse optado pelo desaparecimento do *a*, eu não poderia oferecer ao leitor muitos jogos de linguagem dessa espécie, pois o *a* se escreve e se pronuncia como um *a*

²¹ Este exemplo é a continuação de uma frase que citei mais acima: “lui offrir la boisson qui la ragaillardirait” (*LD*, p. 277), “hidratá-la com um pouco d’água” (*O Sumiço*), na qual insiro “d’água” como pista substituta para o *e* sumido da Yoland(e) francesa, já que, para todo e qualquer brasileiro, esse nome próprio terminaria com *a* (Yolanda), vogal que eu não teria por que banir da minha tradução sem *e*, isso só serviria para complicar meu texto.

— 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 (O Sumiço).

“Ai”, esse falso ditongo do francês, se pronuncia 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 apressado. O mesmo não ocorre com um brasileiro, o qual iria, inevitavelmente, ler um verdadeiro ditongo ali — e ai de mim! Então, resolvi jogar o jogo que me oferecia minha própria língua: a substituição do pseudônimo H. Bustos Domecq (“Honorio Bustos Domaicq” em *LD*) pela referência a um dos verdadeiros nomes desse autor fictício (Adolfo Bioy Casares) me permite fazer com que um leitor brasileiro, mais desatento, acabe nem sequer se dando conta do meu falsificado “Casáris”, ao invés de “Casares”, já que os dois se pronunciam da mesma forma no Brasil.

JUSTIFICATIVA 4: LIVROS LIGADOS ENTRE ELES (“EUX”) POR UM *E*

Para uma quarta e última justificativa do sumiço do *e* na minha tradução, melhor lembrar algumas palavras de Perec.

Primeiramente, ele tinha a intenção de estabelecer ligações entre seus livros, criar uma sorte de quebra-cabeça no qual — como em *La Vie mode d'emploi* — “seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens” (PEREC, 2002, p. 653)²², mesmo que algumas dessas peças ainda não tivessem sido publicadas:

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) (PEREC, 2003, v. II, p. 94)²³.

²² Tradução de Ivo Barroso (PEREC, 2009, p. 11): “só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, adquirirão sentido”.

²³ Minha tradução: “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)”.

Isso nos faz retornar, num segundo momento, à introdução deste artigo, ou, mais especificamente, à estrutura de *53 Jours*, aquele romance policial inacabado — o último do escritor —, que narra também a história de um sumiço, um livro no qual um livro serviria de pista para explicar um outro que serviria de pista para explicar mais outro e assim por diante, até aquele que serviria de pista para decifrar o assassinato de um dos personagens. E é nesse romance que o autor nos deixa aquela pista de leitura que, como eu disse no início, creio ser igualmente indispensável para a tradução da sua obra: “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"” (PEREC, 2001, p. 93)²⁴.

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” — metodologia que tanto digo e repito em meus artigos —, manter a *contrainte* lipogramática do *e*, devido a todas suas relações simbólicas com os demais livros do autor, manter o lugar de *LD* enquanto peça que se insira, ao menos, nesse quebra-cabeça maior que é a obra completa de Percec²⁵. Por exemplo, depois de *LD*, ele escreve *Les Revenentes*, romance em que o *e* é a única vogal empregada; *Ellis Island*, onde “le destin avait / la figure d'un alphabet”²⁶, 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”, “eux”, “eles”, que, segundo um grande número de estudiosos perecquianos, são seus pais, sumidos durante a Segunda Guerra Mundial.

Já o *a*...

²⁴ Minha tradução: “a verdade que busco não está *no* livro, mas *entre* os livros [...] é preciso ler entre os livros como se lê nas "entrelinhas"”.

²⁵ Se digo “ao menos”, é porque o objetivo de Percec era também se inserir num outro quebra-cabeça ainda maior, nas palavras do autor: “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” (PEREC, 2003, v. I, p. 267). (Minha tradução: “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”.)

²⁶ Minha tradução: “o destino tinha / a figura de um alfabeto”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Roland Barthes (1988, p. 69-70) diz em “A morte do autor” que

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.

Se o próprio texto já é tão múltiplo, tão vário, como poderia eu chegar a uma “verdade” única, a uma “verdade” que não seja simplesmente minha? Por exemplo, não descarto as falas do autor para traduzir, mas também não as tomo por mensagens divinas, incontestáveis. Recordando igualmente “O que é um autor?” de Michel Foucault ([s.d.], p. 10), trata-se de todo um “jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor” e da sua obra para mim. E tudo o que posso fazer é tentar explicar o que é essa imagem que tenho do autor e da obra, imagem que fundamenta meu trabalho tradutório, imagem que também se mostra múltipla, formada por fontes incontáveis — e transformada pelo meu próprio ato de intervenção constante no romance *La Disparition*, de Georges Perec, ainda mais por estar traduzindo, de uma língua não-natural (um francês sem *e*) para uma outra língua não-natural (um português sem *e*), uma narrativa que fala sobre sua própria língua (não-natural).

Repensando o que escrevi no começo, mesmo que o que eu esteja traduzindo seja “essa "verdade" individual e íntima, minha, que se situa entre *LD* e tudo que já li — vi, vivi, ouvi — e que concerne de alguma forma a *LD*”, é pouco provável que alguém chegue a essa minha “verdade” pessoal sem que eu mesmo a explicito, afinal de contas, como afirma e demonstra Derrida (1984, p. 83) ao propor uma nova leitura para textos de juventude de Friedrich Nietzsche em *Otobiographies*: “les "mêmes" mots et les "mêmes" énoncés, si ce sont les mêmes, peuvent servir plusieurs fois en des sens et dans des contextes qu'on prétend différents, voire incompatibles”²⁷. Assim, não expus aqui a minha “verdade” para dizê-la mais verdadeira que outras “verdades”, mas para dizer que ela também tem seu fundo de verdade; é para defendê-la — enquanto posso —, abrindo um crédito em nome do morto que serei — sem me considerar algum Nietzsche se autografiando em *Ecce Homo* —, que se fazem necessárias estas linhas, quer queiram os leitores concordar com o que nelas sustentei, quer não o queiram. Preciso

²⁷ Minha tradução: “as "mesmas" palavras e os "mesmos" enunciados, se é que são os mesmos, várias vezes podem servir em sentidos e contextos considerados diferentes, ou até mesmo incompatíveis”.

dizer algo sobre esse mundo que é meu *Sumiço*, minha tradução da *Disparition* de Georges Perec, sabendo que tanto ela quanto o que digo sobre ela não é senão o pretexto para outros discursos que virão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *Rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BURGELIN, Claude. *Georges Perec*. Paris: Seuil, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Carlos André Batista de. *O uso de técnicas de recuperação de informações em criptoanálise*. Dissertação de mestrado, Instituto Militar de Engenharia, Rio de Janeiro, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Éditions Galilée, 1984.

_____. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FÉRES, José Roberto Andrade. Traduire *La Disparition* de Georges Perec vers le portugais: introduction aux choix théoriques et méthodologiques qui fondent *O Sumiço*. In: *Traduzires*, v. 1, n. 2, 2012, p. 48-61.

_____. Transcrições poéticas d'*O Sumiço*: traduções e retraduções lipogramáticas de poemas de *La Disparition* de Georges Perec — e outros. In: *Tradução em Revista*, n. 15, 2013/2, 2014.

FOUCAULT, Michel. *O que é o autor?* Disponível em: http://fido.rockymedia.net/anthro/foucault_autor.pdf Acessado em: 28 nov. 2014.

LEE, John. Une stratégie traductive pour *La Disparition*. In: *Palimpsestes*, n. 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 117-126.

_____. *La Disparition: Problem Translations: the Rough and the Smooth*. In: *Palimpsestes*, n. 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 137-157.

MAGNÉ, Bernard. Métatextuel et lisibilité. In: *Protée*, v. 14, n. 1-2, Université du Québec à Chicoutimi, primavera-verão 1986.

MEIER, Helmut. *Deutsche Sprachstatistik*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964.

PARAYRE, Marc. *Comment fait un homme de lettres sans caser d'e*. Dissertação de mestrado, Université de Toulouse le Mirail, out. 1985.

_____. *Lire La Disparition de Georges Perec*. Tese de doutorado, Université de Toulouse le Mirail, dez. 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.

PEREC, Georges. *La Disparition*. Paris: Denoël, 1969.

_____. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975.

_____. *W ou a memória de infância*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

_____. *53 Jours*. Collection Folio, N° 2547. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *Entretiens et conférences*. 2 vols. Edição de Dominique Berteli e Mireille Ribière. Nantes: Joseph K. 2003.

_____. *Ellis Island*. Paris: P.O.L., 2005.

_____. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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/> Acessado em: 28 nov. 2014.

SALCEDA, Hermes & VEGA, Regina. El Secuestro: La doble traba y sus efectos. In: *Vasos Comunicantes*, n. 10, inverno 1997-98, p. 34-46.

TKOTZ, Viktoria. Frequência de ocorrência de letras no português. Criptografia: Criptoanálise, 28/08/2005. Aldeia Numaboa. Disponível em: <http://www.numaboa.com.br/criptografia/criptoanalise/310-Frequencia-no-Portugues> Acessado em: 28 nov. 2014.