

Língua, literatura, tradução, restrição
Language, literature, translation, limitation

Jacques Fux¹
 Eduardo Jorge de Oliveira²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo discutir o problema da tradução em textos e poemas escritos através de regras explícitas, as chamadas *contraintes*. Qualquer texto possui restrições inatas e traduzi-lo requer que tais restrições sejam levadas em consideração mesmo que não seja possível. Já em relação às *contraintes* explícitas, se as conhecemos, devemos ou não considerá-las? É possível conhecer todas essas *contraintes*?

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. *Contrainte*. Perec. Roubaud. Queneau.

ABSTRACT: This article aims to discuss the problem of translate texts and poems written by explicit rules, called *contraintes*. Any text has innate limitations and translate it requires that such restrictions must be taken into account even thou it is not possible. If we know the explicit *contraintes*, should or should not consider them? Is it possible to know all *contraintes*?

KEYWORDS: Translation. *Contrainte*. Perec. Roubaud. Queneau.

***Contrainte*, tradução e o OULIPO**

Os problemas de tradução seriam minimizados se conhecêssemos todas as regras de construção de determinado texto? Aliás, o que seriam os problemas de tradução de um texto, de uma narrativa, de um poema?

O que faz do poema aqui a arte ‘pressupõe a sua escuta’? Como trabalhar com a *contrainte* e a tradução? A questão que nos interessa aqui é problematizarmos a tradução sob *contraintes* e os aproximá-los das restrições inatas da linguagem discutindo esses problemas em alguns autores do OULIPO.

Uma *contrainte* pode ser entendida como uma restrição inicial imposta à escrita de um texto, poema ou livro, sendo as mais básicas de caráter linguístico. Existem, porém, outras restrições artificiais, que podem ser de caráter matemático, como as sugeridas pelos

¹ Pós-doutorando em Teoria Literária e Literatura de Testemunho - IEL-UNICAMP sob a supervisão do Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva. Doutor em Literatura Comparada pela UFMG - Brasil e *Docteur en Langue, Littérature et Civilisation Françaises* pela *Université Charles-de-Gaulle* – França. Publicou o livro *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO* em 2011. Vencedor da melhor tese do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Professor da PUC-MG

² Mestre em Estudos Literários UFMG e doutorando em Estudos Literários UFMG

fundadores do grupo francês OULIPO, criado em 1960 pelo matemático François Le Lionnais e pelo escritor, enciclopedista e matemático *amador* Raymond Queneau.ⁱ O OULIPO trabalha tanto com as restrições matemáticas quanto com outros tipos de restrições: dado um tema, os integrantes do grupo discutem e compõem textos, livros e pequenos manuscritos com essa restrição inicial.

O OULIPO lida com estruturas bem definidas e acordadas anteriormente. Para compor um texto, utilizam certas *contraintes*, que têm como objetivo, segundo os oulipianos, ajudar no desenvolvimento de seu trabalho. Nas palavras de Queneau:

Uma outra ideia muitíssimo falsa que mesmo assim circula atualmente é a equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e libertação; entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em obedecer cegamente a qualquer impulso é na realidade uma escravidão. O clássico que escreve a sua tragédia observando um certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve aquilo que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora (QUENEAU *apud* CALVINO, 1993, p.261).

Em um primeiro momento, Queneau parece não se distanciar de uma concepção a qual o poeta possui um conjunto de regras com as quais ele tem que lidar. Isso não ocorre sem a evocação de uma tradição, onde brevemente se pode apresentar pelo menos um momento importante para situá-lo. Trata-se da *Poética*, de Aristóteles, que se situa como um grande parâmetro para nos ajudar a compreender diversos aspectos formais da tragédia, ao mesmo tempo em que o filósofo afirma que o verso não é o único parâmetro, pois ainda que a obra de Heródoto fosse posta em versos, ainda sim não se teria um poema.ⁱⁱ As *contraintes* propostas pelo OULIPO também atualizam o impulso criador que não estaria submisso ao conceito de “inspiração”, bem como uma possível crítica ao “automatismo” surrealista. Acontece que, ao mesmo tempo que podemos ler o excerto de Queneau como uma crítica ao Surrealismo, podemos ler, por outro lado, o “automatismo”, do Surrealismo ou a “inspiração”, do Romantismo como *contraintes* distintas do OULIPO, com suas marcas históricas. Na esteira de Queneau, Italo Calvino também discute um pouco esta ideia romântica de inspiração. Em *Assunto encerrado*, escreve:

As diversas teorias estéticas afirmavam que a poesia era uma questão de inspiração vinda de sabe-se lá que alturas ou brotada de sabe-se lá que profundidade ou intuição pura ou instante não identificado da vida do espírito; ou uma voz dos tempos com que o espírito do mundo decidia falar por intermédio do poeta, ou espelhamento das estruturas sociais que, sabe-se lá por que fenômeno ótico, refletia-se na página [...] a literatura, da maneira

como eu a conhecia, era obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos, ou regras que inventamos especificamente, isto é, que derivamos de outras regras que outros seguem (CALVINO, 2009, p.205).

Fica claro que a crítica à inspiração faz parte do desenho de um projeto estético. Calvino possui uma obstinação de colocar uma palavra atrás da outra, além do fato que a existência da própria regra não é fixa, porque as regras mudam. Calvino, que também foi membro do OULIPO, discute ainda a respeito da presença de elementos combinatórios, de um possível *hipertexto*:

A estrutura é liberdade, produz o texto e ao mesmo tempo a possibilidade de todos os textos virtuais que podem substituí-lo. Esta é a novidade que se encontra na ideia da multiplicidade “potencial” implícita na proposta da literatura que venha a nascer das limitações que ela mesma escolhe e se impõe. Convém dizer que no método do “OULIPO” é a qualidade dessas regras, sua engenhosidade e elegância que conta em primeiro lugar. [...] Em suma, trata-se de opor uma limitação escolhida voluntariamente às limitações sofridas impostas pelo ambiente (linguísticas, culturais, etc.). Cada exemplo de texto construído segundo regras precisas abre a multiplicidade “potencial” de todos os textos virtualmente passíveis de escrita segundo aquelas regras e de todas as leituras virtuais desses textos (CALVINO, 1993, p.270).

A multiplicidade “potencial” abordada por Calvino armam a possibilidade de um texto virtual. Esse texto não seria apenas aquele restrito às malhas do computador ou da web. Trata-se de uma escrita em potência que guarda na sua realização a possibilidade de outras escritas, outros textos, outros poemas e mais, outras regras. É dentro dessa multiplicidade “potencial” que existe também a questão da tradução. Diante das propostas e argumentos de alguns membros do OULIPO, a *contrainte* não é um limitador da inspiração e da liberdade, pelo contrário, ela aumenta a potencialidade da obra, instaurando a possibilidade de futuras novas regras: novas *contraintes*.

Como aproximar as *contraintes* formalmente da tradução? Se a restrição pode ser reconhecida, a tradução também se tornaria visível e perceptível? O que seria uma regra obscura se não o fato da tradução se aproximar de sua impossibilidade de realização, mesmo que “nenhum poema seja feito para o leitor; nenhum quadro, para o espectador; nenhuma sinfonia, para a audiência” (BENJAMIN, 1992, p.v)? Diante da arte, não é apenas a descoberta e a revelação da *contrainte* que tende a mostrar o essencial e misterioso em um texto ou poema. Nesse aspecto, observar as *contraintes* no OULIPO não seria apenas ater-se a

um procedimento de suas obras, mas uma tentativa de entende com Walter Benjamin que “levar em conta o receptor de modo algum se revela fecundo para o seu conhecimento” (BENJAMIN).

Perec, Roubaud, Queneau e tradução

Georges Perec, um dos membros mais importantes e participativos do OULIPO, explica em seu livro *Beaux présents, belles absentes* como será composto cada um de seus poemas: “Cada um desses poemas é uma “bela ausência”: contém o mesmo número de letras do nome do destinatário; é proibido utilizar no primeiro verso a primeira letra do nome, no segundo verso a segunda letra, e assim por diante” (PEREC, 2009, p.673). Já em *Épithalames* outra *contrainte* é explicitada: “poemas circunstanciais, compostos somente com as letras dos nomes dos dois esposos” (PEREC, 2009, p.678). Jacques Roubaud em seu texto “Histoire d’un amour (cinema)” escreve: “o texto foi composto por títulos de filmes recolhidos no *Dicionário* de filmes, Larousse, éd. 1999” (ROUBAUD, 2009, p.113). Diante, portanto, de uma regra explícita e declarada, poderíamos traduzir e recepcionar esses poemas de uma forma mais fácil? A *contrainte* restringe ou expande as possibilidades de leitura e tradução?

Assim escreve Walter Benjamin: “A tradução é uma forma. Para apreendê-la assim deve-se retornar ao original. Pois nele está encerrada a lei de sua traduzibilidade” (BENJAMIM, 1992, p. vi). Logo, em alguns poemas e textos de Perec, Roubaud, Queneau e de outros membros do OULIPO, conhecemos o original e a regra de sua traduzibilidade (se a considerarmos, erroneamente, como a *contrainte* inicial imposta à escrita). Porém, em *A vida modo de usar*, *La Disparition*, de Perec ou em *L’cycle d’Hortense* de Roubaud, a revelação das *contraintes* utilizadas não é feita de imediato, pois cabe ao leitor descobrir, inventar ou permanecer eternamente indeciso diante delas. Italo Calvino escreve a respeito do desconhecimento de algumas das *contraintes* de Perec:

Este é, por assim dizer, o continente. No que respeita ao conteúdo, depois de enumerar listas de temas, divididos em categorias, Perec resolveu que em cada capítulo deveria figurar, mesmo se apenas esboçado, um tema de cada categoria, de modo a variar sempre as combinações segundo procedimento matemáticos que não estou em condições de definir mas sobre cuja exatidão não dúvidas. (Embora tenha frequentado Perec durante os nove anos que dedicou à elaboração do romance, só conheço algumas de suas regras secretas.) (CALVINO, 2003, p.136).

Roubaud é ainda mais radical ao utilizar *contraintes* matemáticas mais elaboradas. Seu livro *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador* (ROUBAUD, 2009) é a história de uma princesa, cujo nome faz referência à tribo indiana Hopi, e seus tios Eleonor, Aligoté, Babyllas e Imogène, que passam o tempo fazendo complôs uns contra os outros. As mulheres, ao mesmo tempo, *compotam*,ⁱⁱⁱ já que nunca estão presentes nos complôs dos homens. A princesa tem um labrador e fala uma espécie de francês que utiliza o *contrainte Ulcérations*, inventado por Perec, que consiste em recorrer somente às onze letras mais utilizadas na língua francesa: E S A R T I N U L O C. O texto é construído todo de acordo com um *grupo algébrico* de quatro elementos e uma relação *comploter*. Logo temos, por exemplo, quatro reis, quatro rainhas e as relações associativas e comutativas $A*B = B*A$ e $A*(B*C) = (A*B)*C$. O livro conta com 153 parágrafos, o que corresponde à soma dos 17 primeiros números naturais (em referência ao livro de Queneau, *Le Chiendent*, que foi composto por 91 itens que representam a soma dos 13 primeiros números naturais) e pode ser lido também como uma história de álgebra que propõe 79 questões a serem respondidas. Assim é a regra de Saint Benoit a respeito dos complôs:

Sejam três reis entre quatro: o primeiro rei, o segundo rei, o terceiro rei. O primeiro rei é não importa qual rei, o segundo rei é não importa qual rei (“o segundo rei pode ser o mesmo que o primeiro”, interrompeu Eleonor, “claro”, disse Uther), o terceiro rei é não importa qual rei. Então, o rei contra quem faz complô o primeiro rei quando ele visita o rei contra quem faz complô o segundo rei quando ele visita ao terceiro deve ser o mesmo rei precisamente contra quem faz complô o rei contra quem faz complô o primeiro rei quando visita o segundo, quando ele visita o terceiro. O.K., disse Uther, mas não é tudo. Quando um rei visitará um outro rei, eles farão complô sempre contra o mesmo rei. E se dois reis distintos visitam a um mesmo terceiro, o primeiro não fará complô jamais contra o mesmo rei que o segundo. Contra todo rei, enfim, farão complô ao menos uma vez ao ano na sala de cada um dos reis. Eu disse (disse Uther) O.K.? O.K., disse Uther e morreu (ROUBAUD *apud* OULIPO, 1987, p.23).

Dessa forma, Roubaud constrói o livro e, como numa construção matemática, explica detalhadamente as regras de complôs a fim de tentar evitar contradições e problemas internos ao sistema. Em “Indications sur ce que dit le conte” (OULIPO, 1987, p.28), Jacques Roubaud oferece mais regras e explicações, transpondo alguns conceitos da álgebra para a ficção literária. Ele utiliza conceitos algébricos e aritméticos para compor seus livros: nos poemas, utiliza os números como novas formas de métrica; nas prosas, escreve sobre a matemática utilizando os próprios conceitos matemáticos para criar seus textos. É diante de regras como

essa que a tradução requer nuances que ultrapassam o que há de literal no poema ou na narrativa.

Em seu poema “La vie: sonnet”, Roubaud escreve um soneto binário (abaixo citado). Construído por zeros e uns, esse texto segue exatamente a estrutura de um soneto. Existe, no entanto, uma semântica para esse binário, o que não significa que a recepção desse soneto deva ser feita somente dessa maneira. Roubaud, além de discutir acerca da recepção, discute também traduzibilidade, a posição do leitor e da cultura que pode ou não conhecer uma semântica ou a regra para a construção dos sonetos. Matemática e métrica se entrelaçam:

La vie: sonnet

000000 0000 01
011010 111 001
101011 101 001
110011 0011 01

000101 0001 01
010101 011 001
010111 001 001
010101 0001 01

01 01 01 0010 11
01 01 01 01 01 11
001 001 010 101

000 1 0 1 001 00 0
00 000 11 0000 101
0 0 0 0 01 0 0 00 0 0 (ROUBAUD *apud* OULIPO, 2009, p.184)

Como existe um entrelaçamento do assunto, da regra, bem como o próprio fazer poético, um soneto como esse de Roubaud pode muito bem ser lido pelo viés da ironia por alguns ou ainda por um complexo jogo combinatório que arma as possibilidades de um soneto. É por um entrelaçamento como esse que chegamos a questão da traduzibilidade. Benjamim discute o problema da traduzibilidade como algo que possui um duplo sentido, segundo o filósofo alemão, “pode significar: dentre a totalidade de seus leitores, tal obra encontrará, em algum momento, tradutor adequado? Ou, e mais precisamente: por sua própria essência, a obra permite e, em consequência – conforme o significado, dessa forma -, também exige tradução?” (BENJAMIM, 1994, p. vi). A *contrainte*, portanto, repousa no princípio da

traduzibilidade, já que a tradução, a partir do conhecimento das regras e restrições, mantém um vínculo interno ainda mais intenso com o original.

Tomando, por exemplo, uma das *contraintes* utilizadas por Perec chamada *citação*, em *A vida modo de usar*, percebemos um problema de tradução. Após a divulgação do *Le Cahier des charges de la Vie mode d'emploi*, descobrimos que Perec copia, algumas vezes *ipsis litteris*, certos autores em determinados capítulos. Mas essa cópia é diretamente do original ou da tradução? Citar a tradução é citar o autor ou citar a impossibilidade da citação? Segundo Claude Burgelin:

Em *A vida modo de usar*, Perec copia copiosamente: outros escritores, dicionário, escritos da vida cotidiana (notas, catálogos, etc.). Mesmo o mundo dos objetos parece copiado através de uma sequência de anotações. Ou não há nada de cópia, que, a priori, vem titilar nosso apetite romanesco (BURGELIN, 1988, p.210).

Um dos escritores copiados por Perec é Borges (na versão francesa). No Capítulo 2 (entre outros) de *A vida modo de usar* encontramos as citações de Borges:

Capítulo 2, p.24, de *A Vida modo de usar* (PEREC, 1989), e p.369-371, de *História Universal da Infâmia* (BORGES, 1998)

- p. 24 e 369: “Nos primeiros dias, havia no reino dos andaluzes uma cidade na qual residiam seus reis e que tinha por nome Lebtit ou Ceuta, ou Jaén. Existia um forte castelo nessa cidade, cuja porta de dois batentes não era para se entrar nem sair, mas para se manter fechada. Cada vez que um rei falecia e outro rei herdava seu trono altíssimo, este adicionava com suas próprias mãos uma fechadura nova à porta, até que foram vinte e quatro fechaduras, uma para cada rei”.

- p.24 e 370: “Dentro estavam desenhados os árabes em metal e madeira, sobre seus rápidos camelos e potros, com turbantes que ondeavam sobre as espáduas e os alfanjes suspensos por talabartes e a direita lança destra”.

- p. 24 e 371: “A sétima era tão comprida que o arqueiro mais destro, atirando uma flecha a partir do umbral, não conseguia cravá-la na parede ao fundo”.

Como entender esse jogo de citações e traduções pelo viés de suas regras internas? A tarefa do tradutor (*Die Aufgabe des Übersetzters*) se torna ainda mais complexa, se ramifica: “Assim, a tradução tem por fim exprimir a relação mais íntima entre as línguas. A tradução não pode, por si só, manifestar e restituir esta relação oculta; pode, contudo, apresentá-la, atualizando-a seminal ou intensivamente” (BENJAMIM, 1994, p.ix). A *contrainte* “citação” funciona como uma relação tanto oculta quanto exposta entre as línguas ou entre as traduções.

Além dos livros *Exercices de style* (QUENEAU, 1965) e *Petite cosmogonie portative* (1950), Raymond Queneau escreveu o poema *Cent mille milliards de poèmes* (OULIPO,

2009), que pode ser considerado como a primeira tentativa consciente de utilização da análise combinatória na literatura. No primeiro livro, um episódio de poucas frases é repetido 99 vezes em 99 estilos diferentes; o segundo livro é um poema de alexandrinos sobre as origens da Terra, da Química, da evolução animal e tecnológica e da vida. Já o poema trata-se da construção de 10 sonetos, com 14 versos cada um, onde a cada primeiro verso de cada soneto podemos fazer a correspondência com outros 10 versos diferentes. Logo, já no primeiro verso, temos a combinação de 100 possibilidades ($10 \times 10 = 10^2$). No terceiro verso, teremos 10^3 possibilidades. Assim, se temos 14 versos, teremos 10^{14} possibilidades de poemas. Nas palavras de Queneau, “contando 45 segundos para ler um soneto e 15 para mudar as folhas, 8 horas por dia, 200 dias por ano, teremos um pouco mais de um milhão de séculos de leitura” (QUENEAU *apud* OULIPO, 2009, p.880):

Cent mille milliards de poèmes

Le cheval Parthénon s'énerve sur sa frise
pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux
le Turc de ce temps-là pataugeait dans sa crise
il chantait tout de même oui mais il chantait faux
Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise
le vulgaire s'entête à vouloir des vers beaux
d'une étrusque inscription la pierre était incise
que les parents féconds offrent aux purs berceaux
Le poète inspiré n'est point un polyglotte
on sale le requin on fume à l'échalote
même s'il prend son sel au celté c'est son bien
L'Amérique du Sud séduit les équivoques
on transporte et le marbre et débris et défroques
si l'Europe le veut l'Europe ou son destin (QUENEAU *apud* OULIPO, 2009, p.889).

Segundo Queneau, há um conceito e uma justificativa para a composição de um poema combinatório:

Essa pequena obra permite a cada um compor à vontade cem mil bilhões de sonetos, todos normalmente bem entendidos. É um tipo de máquina de fabricar poemas, mas em número limitado; é verdade que esse número, ainda que limitado, produz leitura por aproximadamente cem milhões de anos (lendo vinte e quatro horas por dia) (QUENEAU *apud* OULIPO, 2009, p.879).

A principal diferença do poema de Queneau em relação a outros poemas é que, nesses outros poemas, se fizermos a recombinação de versos e estrofes, não continuaremos verdadeiramente com o poema, uma vez que o jogo de rimas e estruturas será quebrado,

destruído. Já em Queneau, o poema foi pensado para ser combinatório, e assim sua estrutura, sua rima e sua composição conservam-se, mesmo se executarmos a tarefa de realizar as 100.000.000.000.000 combinações possíveis.

O poema combinatório de Queneau discute, também, a possibilidade e dificuldade de se traduzir. Como não podemos controlar toda a recepção, primeiramente matemática e, posteriormente, em relação ao leitor, a ‘essência’, segundo Benjamim, também é muito difícil de encontrar.

Perec, Roubaud e Queneau compuseram poemas e textos partindo de algumas *constraints*, conhecidas ou não, mas que foram posteriormente descobertas. Essa descoberta repousa na recepção de suas obras. Um tradutor deveria conhecer tais *constraints* para poder buscar essa relação íntima entre as línguas existe na tradução? O problema de traduzir um poema ou narrativa composto a partir de *constraints* não está tão distante do que traduzir outro poema ou outra narrativa. Afinal, todos possuem *constraints*, mas a questão que pode ser colocada aqui é: quais os níveis de *constraints* existentes em cada poema, em cada narrativa.

No caso de *constraints* mais elaboradas, a limitação é explícita, ou seja, se o tradutor não conhecer a(s) regra(s) utilizada(s) (como ocorre em *A vida modo de usar*, por exemplo, devido às incontáveis tabelas de restrições) a tradução se restringe aos aspectos do conteúdo do romance, que em *A vida modo de usar* são “romances”. Já em outro texto com *constraints* pouco explícitas, as restrições inatas da língua e da cultura, a tradução é também um desafio, mas também uma espécie de expropriação, praticamente um roubo. É diante de uma questão como essa que se fundamenta a narrativa “O tradutor cleptomaniaco”, do escritor húngaro Dezsö Kosztolányi. Com um cleptomaniaco condenado à prisão, não lhe restava outra coisa a fazer senão traduzir. Nesta tarefa que ele desenvolveu em cárcere, foi possível listar exatamente o que se roubou na tradução. Identificam-se, nesse jogo, algumas *constraints* que o tradutor esqueceu-se de levar em consideração:

Descobri, finalmente, que nosso desvirtuoso colega escritor apropriou do original inglês, durante a tradução, ilegal e indecentemente, 1.579.251 libras esterlinas, 177 anéis de ouro, 947 colares de pérola, 181 relógios de bolso, 309 brincos, 435 malas, sem falar das propriedades, florestas e pastos, castelos de príncipes e barões, e outros objetos menores, lenços, palitos de dente, campainhas, cuja listagem seria muito comprida e talvez inútil. Onde colocou todos esses móveis e imóveis – que afinal só existiam no papel, no reino da

imaginação; qual era a razão do seu furto; a investigação iria muito longe e assim melhor nem especular (KOSZTOLANYI, 1999, p.10).

Essa investigação, assim como a tarefa do tradutor, vai muito longe. É uma tarefa tanto infinita quanto de inacabamento, de abandono, justo porque *Die Aufgabe* tanto pode ser tarefa, quanto abandono. É nesse instante que a discussão entre o que se perde e o que se ganha em tradução se torna um problema frágil, limitado, frente aos aspectos dos níveis de *contraintes*, de expropriações, roubos e uma constante reelaboração de regras.

Textos fechados?

Existe um poema ou narrativa que seria *impossível* de se traduzir? Essa impossibilidade é a *contrainte* inicial da qual o texto é composto. Um lipograma é uma *contrainte* que impede, por exemplo, a utilização de uma letra dentro de um texto. Em “Histoire du Lipogramme” (1973), Perec justifica a importância e a utilização de *contraintes*, por ele e pelo OULIPO. Seu objetivo é traçar um paralelo entre a Cabala, este conhecimento sagrado e soberano e a aplicação, por vezes natural e espontânea ao longo da história, de textos lipogramáticos.

Construindo seu argumento inicial, Perec critica aqueles que ignoram a escritura como prática, como trabalho e como jogo (que é exatamente o que ele faz em toda sua obra). Ele deseja que esta dimensão seja respeitada, que a utilização de regras seja considerada, já que a própria linguagem é um *contrainte*:

Essa ignorância lexicográfica acompanha um desconhecimento crítico também tenaz e negligenciado. Unicamente preocupado por suas grandes maiúsculas (a Obra, o Estilo, a Inspiração, a Visão do Mundo, as Opções fundamentais, a Genialidade, a Criação, etc.). [...] As *contraintes* são tratadas como aberrações, monstruosidades patológicas da linguagem e da escritura; as obras que suscitam não tem o direito do status de obra: doentes, de uma vez por todas, em sua proeza e sua habilidade, tornam-se monstros paraliterários justificados somente por uma semiologia onde a enumeração e a fadiga ordena um dicionário da loucura literária. [...] Não pretendemos que os artifícios sistemáticos se confundam com a escritura, mas somente que eles se constituam como uma dimensão não negligenciável (PEREC, 1973, p.75).

Em *La disparition*, um romance de cerca de 320 páginas, com 78.000 palavras e 297.000 sinais, Perec utiliza a terceira tradição, eliminando a letra mais frequente do francês, numa *contrainte* da mais alta dificuldade: “a terceira tradição do lipograma é a tradição vocálica, aquela que bane as vogais. Ela não é necessariamente a mais difícil, escrever sem a

letra *a* em francês é banal, mas difícil em espanhol; o inverso é para o *e*” (PEREC, 1973, p.83). A eliminação da letra *e* impede a utilização de três quartos das palavras em francês, além de impedir o uso de termos indispensáveis no idioma, como *le, de, que, ne, en*, o que faz com que o ambiente feminino se torne difícil e que o adjetivo seja sempre masculino.

Existem algumas traduções do *La disparition. El secuestro* em espanhol e *A void* em inglês. A essência do livro seria a escrita sem a letra mais importante, o que foi conservada. Entretanto essa letra não é tão somente a mais importante, é a letra que constitui o seu nome ‘Georges Perec’ e a falta dela é a falta das vogais de seu nome, da estrutura de sua vida. É uma referência ao desaparecimento de seus pais na Guerra. Como subtrair, portanto, a letra *A* como no caso da tradução em espanhol?

Segundo a visão mais religiosa judaica, a Torá é a matriz do Universo e também precede o mundo. O Zohar, obra fundamental da Cabala, revela que a criação foi feita através da combinação das letras. De acordo com essa visão, se alguma letra for subtraída ou agregada, o mundo inteiro poderá ser destruído. Assim as letras, em hebraico, estão em determinada posição e não podem ser permutadas nem traduzidas, já que assim mudaria a estrutura fixa, rígida e sagrada da escritura.

Em “A biblioteca de Babel”, Borges discute a combinatória das *vinte cinco* letras e, a partir delas, a natureza disforme e caótica de quase todos os livros. A impossibilidade ou dificuldade de se descobrir e penetrar no reino das letras e das palavras. E escreve:

Durante muito tempo, acreditou-se que esses livros impenetráveis correspondiam a línguas pretéritas ou remotas. É verdade que os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem assaz diferente da que falamos agora. [...]. Outros pensaram em criptografias; universalmente essa conjetura foi aceita, ainda que não no sentido em que a formularam seus inventores (BORGES, 1998b, p.518)

Traduzir seria descriptografar? Descriptografar textos formados por *contrainte*? Assim chegamos a este mínimo elemento da linguagem, a letra, e as questões de traduzibilidade. Lê-se, como no caso de Perec, que é justo a letra que comporta a experiência. Relacionando a tradução à experiência, como se quiséssemos pensar com Benjamin, essa “tarefa” do tradutor, inclusive, como uma “experiência” do tradutor, é o ato de correr riscos diante do texto, principalmente ao lidar com suas *contraintes* inatas ou artificiais. Corre-se esse risco, portanto, na tradução de quaisquer textos.

REFÊRENCIAS

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “A Tarefa do Tradutor”, in *Cadernos do Mestrado\Literatura*. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 1994, 2a. ed. rev. e aum. Traduzido por um grupo de alunos de pós-graduação em Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ, e revisto por Johannes Kretschmer.
- BORGES, Jorge Luis. História universal da infâmia. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998. p.311-379.
- BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998b. p. 516-523.
- BURGELIN, Claude. *Georges Perec*. Paris: Éditions Seuil, 1988.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.
- CALVINO, Italo. *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KOSZTOLÁNYI, Dezsö. *O tradutor cleptomaniaco e outras histórias de Kornél Esti*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- OULIPO. *La Bibliothèque Oulipienne*. Paris: Editions Ramsay, 1987. v. 1.
- OULIPO. *Anthologie de l’OuLiPo*. Paris: Gallimard, 2009.
- PEREC, Georges. Histoire du Lipogramme. In: OULIPO. *La littérature potentielle*. Paris: Folio essais, 1973. p. 73-89.
- PEREC, Georges. *La Vie mode d’emploi*. Paris: Hachette, 1978.
- PEREC, Georges. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PEREC, Georges. *Le Cahier des charges de la Vie mode d’emploi*. Paris: C.N.R.S.et Zulma, 1993.
- PEREC, Georges. *Beaux présents, Belles Absents*. Paris: Points, 2009.
- QUENEAU, Raymond. *Petite cosmogonie portative*. Paris: Gallimard, 1950.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1965.

QUENEAU, Raymond. *OULIPO Laboratory*. London: Atlas Anti-Classics. 1995.

ROUBAUD, Jacques. *L'Enlèvement d'Hortense*. Paris: Ramsay, 1987.

ROUBAUD, Jacques. *L'Exil d'Hortense*. Paris: Seghers, 1990.

ROUBAUD, Jacques. *La Belle Hortense*. Paris: Seuil, 1996.

Recebido em 15 de novembro de 2011.

Aceito em 21 de novembro de 2011.

ⁱ Podemos pensar também na possibilidade de *contraintes* tecnológicos: o *twitter* é um site de internet que impõe a restrição de publicação de textos com até 140 caracteres. Seguindo esse *contrainte* e sua repercussão no ambiente virtual, a Academia Brasileira de Letras lançou, no dia 15 de Março de 2010, o Concurso Cultural de Microcontos. Ao mesmo tempo é importante pensar nas possíveis armadilhas de tais *contraintes* no que diz respeito aos aspectos da criação literária e seus aspectos tradutórios entre instituições, o que marca uma diferença radical entre a proposta do OULIPO e uma iniciativa da Academia Brasileira de Letras, marcada por um projeto e não por um impulso de efeméride ou pelas capturas do “cultural”.

ⁱⁱ Nas palavras de Aristóteles: “Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e outro, fatos quais podiam acontecer.” (ARISTÓTELES, 1990, p. 28). Essa pequena marcação de Aristóteles ainda ressoa na relação entre a poesia e os outros saberes por mais que existam diferenças claramente expostas entre poesia e história ou poesia e matemática.

ⁱⁱⁱ Do verbo em francês, *comploter*, que é fazer complôs, e *compotent*, que brinca com o fato de fazer o doce em compota.