

O TRADUTOR NUM LUGAR PLURAL EM *VENGEANCE DU TRADUCTEUR*, DE BRICE MATHIEUSSSENT: ENTRE LEITURA E (RE)ESCRITURA

Bárbara Sexauer*

Universidade de Lisboa – FLUL

RESUMO: O lugar do tradutor em relação ao texto de partida tem sido, por vezes, percecionado como ambíguo e paradoxal, entre a fidelidade dependente e a ativa intervenção da reescrita. Mediante um exercício de *close reading* do romance de Brice Mathieussent, *Vengeance du Traducteur* (2009), no presente artigo discute-se o modo como as duas vertentes do trabalho do tradutor se podem aproximar e complementar, no sentido de uma atenuação de fronteiras entre leitura, reescrita e escrita. A nota do tradutor, elemento central do romance, espelha esta dupla dimensão, surgindo como mecanismo de afirmação do tradutor, por um lado, e veículo de distanciamento crítico, por outro. A partir da observação deste espaço (para)textual reflete-se acerca da tradução como concretização de uma leitura individual e da recriação como motor da própria escrita. Conclui-se que o olhar exterior de que parte a tradução pode consistir numa experiência sensível e criativa do leitor-tradutor, motora de um gesto autoral radicado na materialização das possibilidades hermenêuticas da obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: *Vengeance du Traducteur*, Leitura, Reescrita, Nota do Tradutor

1. Introdução

O pensamento crítico acerca da tradução tem sido marcado, sobretudo a partir dos anos 1990, por uma viragem ficcional, em que o estudo da tradução e do tradutor tem por base a análise das suas representações ficcionais. O termo foi cunhado por Else Vieira, que definiu a viragem ficcional como “the incorporation of fictional-theoretical parameters as a source of theorization on translation and other hermeneutical processes” (Vieira, 1995, p. 51). A reflexão sobre a tradução a partir da literatura pode permitir perceber como é percecionada a figura do tradutor, considerando a sua dimensão mais subjetiva, enquanto ser individual de que também são características a sensibilidade e a criatividade, ocultadas por um trabalho por vezes tido como automático e imparcial. Em *Fictional Translators — Rethinking Translation Through Literature*, Rosemary Arrojo sublinha a potencialidade das representações ficcionais de revelar os conflitos interiores dos tradutores e outros aspetos ocultados pela imagem prevalecte sobre o tradutor e a prática da tradução (Arrojo, 2018, p. 9). O romance em análise, *Vengeance du Traducteur* (2009),¹ de Brice Mathieussent, tem como narrador autodiegético um tradutor, cuja voz assume a forma de nota de rodapé, num gesto de revolta contra a sua posição subalterna face ao autor do texto de partida. Este tradutor-narrador surge numa relação de simetria com o autor empírico do romance, Brice Mathieussent, também ele tradutor de obras norte-americanas para a língua francesa. O efeito de sobreposição entre o plano textual e extratextual concretiza-se também no facto de o tradutor se encontrar a traduzir o romance *Translator’s Revenge*, que em francês se intitula *Vengeance du Traducteur*. Nas suas notas, o tradutor exprime-

*barbara.sexauer@campus.ul.pt

¹ A partir daqui a referência será feita apenas com o ano de publicação.

se enquanto sujeito individual, ao mesmo tempo que narra, em parte, a história da tradução que vai construindo para além do texto de partida, por si recriado em larga medida. Esta sua tradução trata do relacionamento entre um tradutor, David Grey, que, ao invés do tradutor-narrador, traduz do inglês para o francês, e um autor, Abel Prote, aos quais nos referiremos como tradutor e autor-personagem. Contudo, os dois planos diegéticos sobrepõem-se no momento em que o tradutor-narrador passa a fazer parte da história que traduz e recria, inserindo-se nela como personagem, sob o nome de “Trad”. O efeito de espelho entre os dois planos é também manifesto, por exemplo, no título do romance de Prote traduzido por Grey: *N.d.T.*, que sugere o procedimento de escrita do tradutor-narrador, em nota de rodapé.

Tomando como ponto de leitura central a relação que o tradutor mantém com a obra e o autor original, proponho-me refletir acerca da relação entre autoria e o posicionamento do tradutor face ao texto de partida, tendo em vista perceber como se conjugam dois lugares aparentemente contraditórios: o olhar exterior do tradutor como um leitor da obra literária e o gesto de reescrita que o aproxima de uma posição autoral. De facto, a imagem do tradutor como ocupando um lugar de fronteira, em certa medida ambíguo ou incerto, é discutida por vários autores sob perspetivas diversas, como é o caso de Susan Bassnett e Peter Bush em *Translator as Author* (2006). No capítulo “Let poetry win — Translator as writer”, Holmström sublinha o que diz ser um paradoxo: “Creative transformation into a different language seems to call for a kind of paradox: both meticulous reading and then imaginative risk-taking.” (Holmström in Bassnett e Bush, 2006, p. 44). Outro exemplo é o de Klaus Kaindl que, em *Literary Translation Studies* (2018), constata a contradição entre a necessidade da tradução para a continuidade e a sobrevivência da obra literária e a posição do tradutor, exterior ao texto que traduz (Kaindl, 2018, p. 158). Pretende-se, então, problematizar esta noção do tradutor como existindo num lugar plural.

A resposta a este questionamento sugerido pela narrativa em estudo faz-se a partir de um exercício de *close reading* estruturado em torno de três problemáticas. Orientam a reflexão, entre outros, os estudos de Gérard Genette (1997), Jacqueline Henry (2000) e Theo Hermans (1996) acerca da nota, em geral, e da nota do tradutor, em particular, e da presença da sua voz na tradução, bem como a ideia de invisibilidade do tradutor proposta por Lawrence Venuti (1995). Convoca-se ainda o pensamento de Wolfgang Iser (1972) sobre o papel do leitor na construção da obra literária e o estudo de Silvia Kadiu, *Reflexive Translation Studies: Translation as Critical Reflection* (2019), sobre um conjunto de propostas de diversos autores relativamente à visibilidade e à criatividade do tradutor. A partir destes textos, observo, num primeiro momento, a nota do tradutor como forma de aceder à expressão do tradutor na sua própria voz. Procuo perceber de que modo a nota é marcada por uma dimensão espacial reveladora da posição do tradutor, não apenas na página, mas em termos mais abrangentes, no seu papel face ao texto de partida. Na segunda secção, proponho-me refletir sobre a posição do tradutor como leitor e observar de que forma a tradução pode ser resultado do contacto do tradutor com o texto de partida numa dimensão privada, marcada pela subjetividade e pela individualidade da leitura.

Finalmente, a terceira questão discutida prende-se com a problematização das fronteiras entre escrita e reescrita, tendo em atenção o modo como o romance em estudo sugere a sobreposição destas noções. Concluo que se aproximam, em *Vengeance du Traducteur*, duas dimensões do lugar plural do tradutor: o olhar exterior de um leitor do texto de partida e a conexão individual que com este se estabelece e que se concretiza na criatividade do gesto de reescrita.

2. Entre proximidade e distanciamento: a nota do tradutor

A narrativa do romance *Vengeance du Traducteur* constrói-se num espaço particular: a nota do tradutor. A nota de rodapé tende a ser o lugar que, na página, recorda ao leitor a presença do tradutor. Neste romance, a tradução do texto de partida encontra-se ausente, embora haja uma chamada para a nota, através do asterisco, que se cumpre no rodapé. O conjunto de notas vai ocupando de forma progressiva o espaço principal da página, que pertenceria à tradução do texto de partida, de modo que o lugar do tradutor se estende a todo o espaço do texto. A nota é, de forma metafórica, apresentada pelo tradutor como sendo o seu lugar de residência, a partir do qual abre as portas ao leitor. A narrativa principia da seguinte forma: “Je loge ici sous cette fine barre noire” (2009, p. 13). Ao longo da obra, este espaço no final da página parece refletir uma dupla dimensão do trabalho do tradutor.

A nota é a manifestação mais evidente da presença da voz do tradutor num texto traduzido, como analisa Theo Hermans, apontando para este elemento textual como um mecanismo que permite que a voz do tradutor alcance a superfície do texto e fale por si mesma, em nome próprio (Hermans, 1996, p. 27). A nota relembra ao leitor o facto de estar perante uma tradução. Esta consciência quebra a ilusão de transparência, procurada, de modo geral, por leitores, editores e autores. Segundo Lawrence Venuti, a tradução mais procurada, reconhecida, em contexto anglo-americano, é a que se lê como texto de partida, isto é, aquela em que não são perceptíveis marcas de uma presença outra no texto (Venuti, 1995, p. 1). O autor analisa a preferência de leitores e editores pela invisibilidade do tradutor e a transparência da tradução, que procuram criar a ilusão de leitura do texto de partida na língua de chegada. A qualidade do tradutor encontra-se, então, sobretudo na capacidade de integrar a obra na cultura de chegada, ao eliminar o mais possível a presença do “outro” diferente e, em consequência, esconder o próprio gesto da tradução². Efetivamente, a criatividade não é associada ao trabalho do tradutor e, legalmente, a sua “autoria” é apenas parcialmente reconhecida. A posição monolítica do autor e da obra parecem sobrepor-se à ideia de que possa haver uma contribuição do tradutor para o diálogo entre contextos linguístico-culturais e identidades. Venuti refere o modo como o silenciamento do tradutor e, com ele, da comunicação entre as culturas de partida e chegada, contribui para a consolidação de culturas dominantes e centradas sobre si mesmas. Pelo contrário, a preservação de elementos que indiciam a mediação da tradução

² “And over the past fifty years the comments are amazingly consistent in praising fluent discourse (...)” (Venuti, 1995, p. 2).

— termos arcaizantes, manutenção de estruturas sintáticas da língua de partida, por exemplo — são para o autor um meio de promover a heterogeneidade cultural ao colocar o leitor em contacto com culturas de menor representação. O tradutor de *Vengeance du Traducteur* parece ter consciência da problemática receção da nota do tradutor e por isso a usa como “arma” para se insurgir contra o seu estatuto “invisible et muet” (2009, p. 13). “Suis-je trop bavard?” (2009, p. 14), questiona o tradutor, apontando com ironia para o provável desagrado com que leitores e autor receberão a sua palavra.

Num ensaio acerca da nota do tradutor, “De l’échec à l’érudition” (Henry, 2000), discute-se a desconfiança com que a nota de rodapé pode ser recebida, por se tratar da intromissão de uma voz autoral outra, que vem alterar o todo pensado pelo autor, e interromper a fluência de leitura. Segundo Henry, a nota é percebida como uma quebra do pacto de invisibilidade entre autor e tradutor que a autora diz estar implícito em todos os processos de tradução, sob a forma de um “contrato moral” (Henry, 2000, p. 239). No romance, o autor ficcional, Abel Prote, numa carta que envia ao seu tradutor, relembra-lhe justamente que não deve acrescentar qualquer tipo de nota ao seu texto, porque “dans votre travail de traducteur, la plus grande rigueur s’impose” (2009, p. 58). Esta passagem é reveladora do modo como a nota do tradutor é depreciada pela figura autoral, e de como pode ser entendida como uma divagação ou comentário, que não teria o seu lugar num “trabalho sério e rigoroso”. A progressiva extensão das notas, no romance, é a forma que o narrador-tradutor tem de fazer a sua voz ganhar predominância, contrariando a invisibilidade que lhe é imposta e penetrando o espaço “nobre” da página.

A nota funciona também em *Vengeance du Traducteur* como espaço de expressão do tradutor numa dimensão mais pessoal, através da comunicação de pensamentos, aspirações e pontos de vista, de modo geral velados pelo anonimato do trabalho que desempenha. Neste sentido, a escrita autodiegética do tradutor assume contornos de um estilo que poderá dizer-se diarístico. Esta escrita diarística manifesta-se, por exemplo, no modo como dirige o discurso a uma entidade, concretamente a um “leitor”, como se se tratasse de uma confissão. O tom confessional, e muitas vezes queixoso, transparece em passagens como: “Ce n’est pas une vie, c’est à peine exister” (2009, p. 14). O tradutor expõe também nestas notas a perceção que tem de si mesmo, como se percebe nos numerosos adjetivos com que se descreve: “désincarné”, “fantôme obéissant”, “fidèle comme l’ombre”, entre outros (2009, p. 14), metáforas que remetem para a posição tradutiva mais tradicional e conservadora, alinhada com a referida “invisibilidade”, nos termos de Venuti (1995), aqui associada a uma situação sombria de não-vida, de apagamento. O tradutor dá também conta, em nota, das suas aspirações, nomeadamente a de alcançar uma posição de maior visibilidade: “Que verrais-tu, mon lecteur? Qu’y a-t-il derrière la porte ? Quel espace inconnu découvririons-nous ensemble?” (2009, p. 17), “J’aimerais me relever (...) puis gagner la station verticale” (2009, p. 27). Esta escrita de carácter íntimo encontra ainda particular expressão num poema que o tradutor acrescenta ao texto de partida e que reproduz em nota. Nele constrói um retrato daquela que é a sua condição: “L’ombre de l’après-midi sur le cadran solaire/Montrant que le labeur reclame son salaire” (2009, p. 41).

Embora o diálogo que este último estabelece com o leitor seja marcado por um discurso centrado na expressão do “eu”, o tradutor permanece anónimo, atribuindo-se apenas o nome de “Trad”, no momento em que passa a ser também personagem da sua tradução. Este anonimato reforça a sua invisibilidade e sugere uma forma de albergar na situação que apresenta como sua a de todos os tradutores anónimos.

Se a nota do tradutor surge como espaço de expressão, ou poder-se-ia dizer, tradução do “eu”, a obra ficcional em estudo parece traçar, ao mesmo tempo, uma visão menos positiva do espaço reservado ao tradutor. A nota tem, como referido acima, uma dimensão espacial muito marcada e que é contrastada com a “residência vizinha”, a do autor. O espaço que cabe ao autor contrasta com o do tradutor por ser luminoso, amplo, permitindo-lhe receber convidados: os leitores. O “domicílio” em rodapé que o tradutor habita é caracterizado de forma oposta, como sendo um local estreito, claustrofóbico, subterrâneo e sombrio. Várias metáforas vêm caracterizar esta sua posição, sendo reveladoras da forma como se autoperceciona, como a toupeira, ou o mineiro no seu túnel escuro (2009, p. 20). A barra preta, que divide a nota do texto principal, e o asterisco, são duas marcas gráficas que o tradutor acusa de o excluírem do espaço de criação. Ainda que os dois asteriscos iguais, no texto e na nota, relembrem, num efeito de espelho, a proximidade entre autor e tradutor e uma possibilidade de comunicação entre os dois, o asterisco remete o tradutor para o lugar mais discreto e sempre dependente do outro: “J’ai un fil à la patte, je suis une comète non seulement en négatif, mais aussi en laisse, un astre domestique” (2009, p. 15). Dependente do texto de partida, está-o ainda relativamente ao leitor, que tem a escolha de não ler a nota, e do editor, que determina a posição das notas. A linha preta estabelece a fronteira na página e é uma barreira que separa um lugar superior de criação de um lugar inferior de adição e complemento, marcado por restrições de espaço e de criatividade. O próprio leitor pode vir a sentir-se claustrofóbico em casa do tradutor: ao impedir a aproximação, o texto parece tornar-se desconfortável: “Prends garde, simplement, de ne pas te cogner la tête au plafond.” (2009, p. 13). Neste sentido, é também sugerido que as relações entre leitor e tradutor não são comuns. Habitando a nota de rodapé, o tradutor ocupa um lugar que dá a ver preferencialmente a sua posição de leitor mais do que a de autor. Na nota, o tradutor tende a observar o autor e a levar os leitores a fazer o mesmo.

Ao situar o tradutor no exterior do corpo do texto principal, a nota parece quebrar uma fusão total com o texto de partida, dado o seu carácter estrangeiro ao texto, embora partilhe com este o espaço da página (Henry, 2000, p. 229). Gérard Genette aponta justamente para este lugar de fronteira que ocupa a nota, entre texto e paratexto: “if the paratext is an often indefinite fringe between text and off-text, the note (...) perfectly illustrates this indefiniteness” (Genette, 1997, p. 343). A relação entre o tradutor de *Vengeance du Traducteur* e a personagem feminina que reconstrói na sua tradução, Doris, é relevante para pensar o distanciamento imposto pela nota enquanto elemento paratextual. A conotação erótica da personagem torna-se evidente ao longo do romance, como se viesse colmatar a necessidade de haver na tradução um ato íntimo. Se no texto do

autor original Doris será apenas secretária de Abel Prote, o autor-personagem, o tradutor transforma-a numa “musa”, que de amante do autor passa a amante do tradutor-personagem, David Grey. Este último, querendo vingar-se do autor, parece conseguir afirmar-se perante o seu autor a partir do momento em que estabelece uma relação íntima com Doris. Quando o tradutor se coloca a si mesmo como personagem da sua tradução, na figura de “Trad”, e acaba por, num gesto mimético, se tornar ele próprio amante de Doris, significativamente a sua tradução alcança o estatuto de obra de partida, publicada em seu nome (2009, p. 107). Assim, estas ligações íntimas entre Doris e as demais personagens da obra, autor e tradutores, sugerem uma associação entre a “musa” e a ideia de original, de inspiração criativa. De facto, quando o tradutor entra na sua tradução e confronta as personagens com a onisciência de quem conhece o desenrolar dos acontecimentos da história, Doris é a única cujas ações fogem à narrativa delineada: “C’est elle qui dérouté la trajectoire promise, elle qui déroule son jeu imprévu.” (2009, p. 266). Enquanto personificação do texto de partida, a personagem feminina escapa ao domínio total do seu autor, como se representasse a parte do texto que se liberta de quem o cria. A aparente dependência por parte dos tradutores relativamente a Doris aponta para uma vontade de intimidade com o texto de partida que é aqui representada por imagens de carácter erótico e sexual. O acolhimento do tradutor no corpo do texto de partida é sugerido em dois momentos por diálogos interiores de Doris, dirigidos a Grey e a Trad, em que o envolvimento físico se confunde com o gesto da tradução: “Traduis-toi en moi” (2009, p. 290). O tradutor propõe justamente uma definição de tradução como ato de amor, “possession magique, à la fois souveraine et délicate (comme l’acte d’amour)” (2009, p. 70). Numa variação da metáfora de intimidade, refere-se ainda a tradução como um ato canibal, fazendo-se uma descrição detalhada do modo como o tradutor “devora” o texto de partida para o digerir na sua língua (2009, p. 19). Esta visão da tradução como um gesto de envolvimento total com o texto, de fusão com a obra de partida, parece ser, de certo modo, contrariada pela presença do tradutor na nota. Reconhecendo o paratexto como espaço de residência que lhe é reservado, o tradutor aparenta carecer desta intimidade, que procura compensar no modo como recria a personagem Doris e as suas relações eróticas com o autor e tradutores.

Finalmente, a nota do tradutor desempenha uma reflexão sobre o próprio gesto de tradução. Nestes casos, a nota coloca o tradutor numa posição analítica, de crítico do seu próprio trabalho. De facto, as notas do tradutor podem ser definidas como “paratextual spaces where translators act as ‘textual critics’ intervening and discussing ‘alternative textual variants’ or showing ‘the elusive nature of translation’” (Loffredo e Perteghella in Kadiu, 2019, p. 58). A nota, como manifestação de uma dúvida ou insuficiência da tradução para a restituição do texto de partida, dá conta da tradução como exercício marcado pela subjetividade, como ato humano falível. Na obra ficcional em estudo, é recorrente que o tradutor sublinhe e enalteça as alterações, supressões ou acrescentos que faz ao texto de partida. Esta frequente necessidade sentida pelo tradutor de defender o seu trabalho pode refletir a forma como sente que a criatividade não é, de modo geral, considerada como

parte do ato de tradução. Espera-se do tradutor que dê conta dos seus procedimentos de escrita, o que não acontece relativamente ao autor original. Nos momentos em que o próprio tradutor, desempenhando a posição de um leitor com uma proximidade privilegiada à obra – por ter, neste caso, possibilidade de contacto direto com o primeiro criador – questiona o autor acerca de determinadas escolhas criativas, este responde de forma vaga e pouco esclarecedora, num contraste evidente com as explicações múltiplas do tradutor ao longo das suas notas (2009, p. 26). A nota surge, então, como um momento de distanciamento em que o tradutor assume uma postura crítica relativamente à própria tradução, e em que pode transparecer a relação que o tradutor mantém com o texto de partida. Assim, se, por um lado, a nota é um meio de expressão da voz do tradutor e de afirmação da sua presença, por outro, enquanto elemento paratextual, constitui um olhar exterior que parece opor-se a uma imersão na totalidade, uma fusão entre o tradutor e a obra. Este olhar do tradutor sobre o texto, que a nota revela, pode ser um ponto de partida para pensar o lugar do tradutor como leitor.

3. A tradução como leitura individual e criativa

O exercício de tradução parte de um olhar exterior sobre o texto, em que o tradutor ocupa a posição de leitor, num envolvimento primeiro que vai sendo aprofundado no gesto da (re)escrita. Assim, a tradução pode ser percebida como resultando em primeira instância de uma experiência sensível e subjetiva que radica no contacto com a obra de partida. De facto, a criatividade do tradutor depende tanto do texto de partida como do envolvimento que com ele estabelece: “Far from being removed from its source, the translator’s response to a text is inevitably indebted to it” (Kadiu, 2019, p. 62). Em *Vengeance du Traducteur*, embora a ideia de revolta contra a figura autoral pareça ser o principal motor desta tradução invadida pelas notas do tradutor, torna-se também evidente a conexão que se estabelece entre o tradutor e o texto de partida, e que motiva o envolvimento criativo na sua tradução. Note-se a seguinte confissão do tradutor quanto à sua experiência de leitura: “J’étais vraiment emballé par les qualités du roman, son ambition, son originalité, son côté monstrueux, son impact visuel, la précision de l’écriture.” (2009, p. 233). Esta passagem sugere a confiança do tradutor na potencialidade do texto de partida como ponto inicial de uma tradução. Ao longo da obra, outros momentos revelam o envolvimento afetivo com o texto de partida: “Je traduis avec délection ce passage de *Vengeance du Traducteur*” (2009, p. 103). A confiança no texto de partida, por um lado, e a reação sensível no contacto com o mesmo, por outro, parecem ser condições para o exercício da tradução. Relembre-se, a este propósito, o primeiro passo do movimento hermenêutico proposto por George Steiner: a confiança de que haverá algo no texto de partida merecedor de um investimento na tradução (Steiner, 1975, p. 296). A relação com o texto de partida, *Translator’s Revenge*, e a confiança do tradutor no texto de partida parecem estar sobretudo ancoradas num envolvimento com as personagens da obra nas quais se revê e com as quais desenvolve uma proximidade que tem por base a sua própria imaginação, o que o conduz a completar as suas efabulações para as tornar mais reais. Assim, o tradutor acrescenta, por exemplo,

passagens sobre a infância de Abel Prote (2009, p. 47), encontros entre David Grey e Doris Night e outras “tribulations souterraines, érotiques, épistolaires et passionnelles des personnages”, que o próprio cria (2009, p. 133). É a partir destas personagens do texto de partida, e do pensamento criativo que desenvolve sobre elas, que o tradutor se apropria do texto que traduz. A escrita da tradução é, então, uma atividade que depende tanto do texto de partida como da apropriação que dele faz o tradutor; daí que este último se refira, pensando nas personagens do texto que traduz, a uma escrita colaborativa: “notre écriture” (2009, p. 224). As personagens do texto de partida evoluem com o tradutor, e a sua história desenvolve-se na imaginação deste leitor privilegiado que a fixa num novo texto, em que estas surgem já como a sua “progéniture” (2009, p. 225).

A propósito da imaginação do leitor como parte essencial do relacionamento com a obra, Wolfgang Iser (1972) reflete acerca da leitura como um processo criativo que não se resume à perceção do que é lido, mas que é parte ativa na construção da obra literária, ativando as suas possibilidades interpretativas (Iser, 1972, p. 280). A parte ativa do leitor no contacto com o texto é, então, definitiva para a própria existência da obra: “Reading causes the literary work to unfold its inherently dynamic character” (Iser, 1972, p. 280). Iser propõe que o encontro entre o texto e a imaginação do leitor resulta numa dimensão virtual de existência da obra. Segundo o autor, o carácter virtual deste encontro prende-se com o facto de não poder ser claramente definido ou identificado (Iser, 1972, p. 479). Por um lado, esta noção de leitura como exercício criativo sugere-nos que o tradutor, enquanto leitor, parte desde logo de um gesto criativo na sua primeira interação com o texto. Por outro lado, a tradução pode ser justamente o lugar em que se concretiza a “dimensão virtual” da leitura, o encontro entre o texto e a imaginação do leitor, através da sua materialização num espaço textual. Tal pressupõe uma visão da tradução não tanto como transposição, mas antes como encontro de dois gestos criativos, o de leitura e o de escrita, que se completam. A tradução que o tradutor de Mathieussent (2009) dá a ver nas suas notas de rodapé parece revelar, através do exagero da transformação – acrescento de longas passagens, colagens de excertos de outros textos, construção de personagens – o ato imaginativo de um tradutor-leitor que, ao contactar com o texto de partida, o completa e reescreve com a sua própria leitura criativa, considerando-se mesmo melhor conhecedor da trama e das personagens do que o próprio autor.

Esta noção da tradução como fixação de uma leitura individual comporta uma dimensão fragmentária, no sentido em que é reveladora de uma entre várias possibilidades de relacionamento com o texto. Iser refere que cada texto pode ser concretizado pelo leitor de várias formas e, como tal, nenhuma leitura esgota todo o potencial da obra (Iser, 1972, p. 285). No romance em estudo, a ideia de fragmento é central, dada a construção da narrativa a partir da nota, como discutido na secção anterior. Por um lado, o carácter fragmentário da nota resulta da sua curta extensão e do facto de se referir a uma porção limitada do texto (Genette, 1997, p. 319). Por outro lado, sendo com frequência um comentário relacionado com uma opção entre hipóteses possíveis de tradução, ou justificação de uma decisão, como referido acima, relaciona-se sobretudo com uma leitura

individual que implica escolhas, mesmo que inconscientes: “Elle [la traduction] suppose un exercice d’interprétation récurrent, un art des variantes et du choix, auquel la N. D. T. prend tout naturellement part” (Sardin, 2007). As alusões ao fragmento são diversas ao longo do romance, apresentado como noção constitutiva do exercício de tradução. Neste sentido, o tradutor descreve a tradução como um transporte de objetos frágeis de um lado ao outro do oceano, que acabam sempre por se partir em pedaços (2009, p. 35). De modo semelhante, David Grey, o tradutor-personagem, encontra na praia uma série de “débris divers” (2009, p. 51), pedaços que são justamente fragmentos de todo o tipo de objetos, dos quais é feita uma longa descrição. A obra alude à ideia de fragmento também através da sua composição, baseada na articulação de vários discursos fracionados. A narrativa compõe-se de diferentes planos que se alternam e da intromissão de personagens de um tempo passado cuja voz se faz ouvir mediante a presença de cartas.

O fragmento pode ser ainda observado, no romance em estudo, como “détail révélateur” (2009, p. 71). Este detalhe que se torna tão relevante como o todo — “Renonçant à toute saisie globale, j’aime donc le fragment (...), la partie qui remplace le tout (...)” (p. 71) — é sintomático de uma nova forma de olhar a obra, que a partir da totalidade de possibilidades que a constituem, retém, ou revela, determinados aspetos em particular. Esta presença insistente da ideia de fragmento associada ao resultado do trabalho do tradutor aponta para o modo como a tradução pode estabelecer uma relação metonímica com o texto de partida, sendo o fragmento portador de significados tão relevantes na experiência de leitura quanto a obra no seu todo. Neste sentido, Iser argumenta, quanto ao processo de leitura, que da interação do leitor com o texto é possível que uma passagem ou particularidade da obra assuma maior importância do que aquela que o autor teria considerado (Iser, 1972, p. 281). A dimensão criativa da atividade do tradutor no seu papel de leitor, que concretiza no ato da reescrita, aproxima a tradução da interpretação e do comentário crítico, enquanto discursos que atualizam as potencialidades da obra literária e as concretizam em novos textos. Gianni Vattimo, em “Translation and Interpretation” (1997), aponta para a semelhança entre a interpretação e a tradução, dado que se trata de gestos de transposição de um texto para linguagens ou imagens compreensíveis àquele que interpreta. Assim, “the conditions of the interpreter and the translator are substantially the same” (Gadamer in Vattimo, 1997). Como acima referido, a voz individual do tradutor pode ser identificada na tradução, de modo mais evidente, a partir da nota, mas ainda nas escolhas do tradutor reveladoras da sua subjetividade, que um leitor-modelo distinto do do autor original também justifica, como faz notar Theo Hermans (1996, p. 26). No romance em estudo, não só a dependência da tradução face ao texto de partida é visível, como também o modo como o texto de partida se encontra vulnerável à tradução. O tradutor decide quais as passagens do texto de partida que dá a ver inalteradas em nota, e as que só apresenta como produto da sua própria criatividade. Através deste cenário marcado pelo exagero das transformações feitas pelo tradutor, sugere-se a vulnerabilidade do texto de partida face ao poder criativo do tradutor. Em certos passos, surge a ideia do tradutor como sussurrando as palavras ao texto de

partida: “Je lui chuchote ses répliques une à une” (2009, p. 21). Assim, a ideia de sobreposição de dois gestos criativos num mesmo espaço textual, por via da nota do tradutor, pode conduzir a um questionamento das fronteiras entre o escritor e o (re)escritor e à reflexão sobre em que medida o romance em estudo sugere a contaminação entre estes dois lugares.

4. Fronteiras entre escrita e reescrita

Vengeance du Traducteur questiona as fronteiras entre a escrita como gesto original de criação, e a tradução como reescrita fiel a um texto de partida. Na ficção em estudo, o tradutor e o autor são figuras que se aproximam, de modo que a reescrita surge com características de um texto de partida e, simultaneamente, a escrita original constitui-se também de movimentos de reescrita. A este propósito é relevante o modo como o tradutor descreve a escrita ficcional: como sendo movida pela infidelidade e a preguiça (2009, p. 20). Estas duas características que o tradutor denuncia na escrita criativa opõem-se à fidelidade e ao labor tradicionalmente exigidos num trabalho de tradução. Assim, o tradutor chama a atenção para o modo como estes aspetos muitas vezes apontados como defeitos de uma tradução são, na verdade, motores da própria escrita. O romance de Mathieussent mostra, então, como a escrita e a reescrita partilham estas características: por um lado, no sentido de dependerem de textos que as precedem, por outro, de terem como base a incorporação de outras vozes que não a própria.

Em primeiro lugar, a obra constrói uma imagem do autor como leitor de outros textos, e da criação justamente como reação, resposta ou memória de uma tradição literária anterior. Sublinha-se em diferentes momentos a recuperação que o autor faz de outros textos, através de citações e outros mecanismos de intertextualidade: “Il s’agit d’une citation de *Monnaie de singe* de William Faulkner” (2009, p. 13), “une citation de Joyce” (2009, p. 26), “Prote semble connaître la première séquence du *Mépris* de Godard” (2009, p. 59). A convivência de textos dentro da obra de partida é ainda evidenciada num passo em que o tradutor encontra no texto do seu autor uma passagem plagiada de um romance de Nabokov (2009, p. 32). Grey, o tradutor-personagem, ao percorrer a biblioteca do seu autor, encontra uma série de exemplares anotados que sugerem a necessidade do autor de se inspirar em textos anteriores aos seus, e dos quais se encontrarão possivelmente ecos no seu texto de partida. De passagens como estas transparece uma noção de literatura como sistema dinâmico, em que a criação surge de uma transfiguração criativa de matéria já existente, contrariando uma conceção individualista e romântica de autoria, que segundo Venuti continua a ser predominante (Venuti, 1995, p. 6). O estatuto monolítico da obra é ainda contrariado, no romance em estudo, por um jogo de *mises en abyme* (2009, p. 296) em que as obras são refrações de outras anteriores: o romance *Vengeance du Traducteur* do autor Brice Mathieussent contém a obra homónima de um autor anónimo, em cuja história se encontra um livro intitulado *N.d.T.*, na qual se pode supor que haverá também um tradutor e a obra que traduz. Cada texto contém já em si um novo texto, e a tradução do tradutor-narrador surge igualmente como uma obra que deriva

da anterior. Contrariamente a uma conceção romântica de originalidade absoluta, em que a subjetividade do escritor é tida como fonte única do ato criativo, sugere-se que a obra literária se constrói num diálogo com outras. É de notar o facto de o próprio tradutor fazer também uso destes mecanismos de intertextualidade e recuperação de textos, por exemplo ao recuperar fragmentos de um livro do seu autor, *Fragments Épars*, para substituir passagens retiradas de *Vengeance du Traducteur*. Do mesmo modo, numa descrição de um pesadelo que acrescenta ao texto de partida, o tradutor convoca duas novelas de Edgar Allan Poe e um quadro de Goya, no espaço de uma única nota, o que reforça a ideia de criatividade ancorada na memória de outras obras. Em segundo lugar, a ideia de infidelidade parece ser concretizada na associação entre escritor e máscara. Assim, conta-se a história do autor-personagem, Abel Prote, e da sua fixação pelo uso de disfarces e encarnação de personagens. Este gosto por se transformar em “outro” relembra a noção de escrita como um fingimento, ou como divisão do eu em outros, atributo comum do tradutor em ficções de tradução. Neste sentido, o escritor aproxima-se do reescritor, a quem se associa de forma mais corrente a ideia de encarnação da alteridade: Proteu, dotado do poder de metamorfose, é a “divindade tutelar” do tradutor-personagem, David Grey (2009, p. 18). A esta ideia junta-se a imagem do camaleão (2009, p. 22). Embora a capacidade de metamorfose possa dizer a criatividade do tradutor para, tal como um autor, dar vida a vozes que não são a sua e que através da sua voz adquirem possibilidade de expressão, parece antes estar na origem de uma imagem do tradutor como alguém cuja verdadeira identidade não é conhecida, ou que se esconde atrás de outra pessoa, como diz a metáfora do “hidebehind” (2009, p. 19). A imagem do disfarce e da manipulação da matéria criativa – neste caso personificada por Doris, que o autor faz entrar nos seus jogos de disfarces – contrariam uma expectativa de transparente autorrepresentação – e expressão de si, que parece moldar a conceção de escrita e de autoria, como o observa Venuti (1995, p. 6). Quanto à originalidade, Vattimo, recuperando ideias de Hegel e Heidegger, propõe uma visão da obra literária como construção à imagem de uma ideia primeira de original, ou seja, a obra como sendo já uma mediação dessa ideia original: “it is not only co-constituted by its interpretations, but it is indeed an interpretation since its origin” (Vattimo, 1997, p. 55).

A aproximação entre autor e tradutor manifesta-se ainda mediante o referido efeito de *mise en abyme*, que permite questionar a independência de cada personagem e obra literária no romance. Os dois autores escrevem livros sobre tradução – *Vengeance du Traducteur, N.d.T* – que, significativamente, principiam com a mesma frase, tornando evidente a sobreposição (2009, p. 72). São, então, as figuras autorais que tratam em primeiro lugar de questões relacionadas com tradutores e tradução. O tradutor diz encontrar em David Grey o seu semelhante — “mon semblable, mon frère” (2009, p. 66). É curioso notar o modo como este verso de Baudelaire no poema “Au Lecteur” (Baudelaire, 1991, p. 56), dirigido justamente à figura do leitor, surge aqui em referência ao tradutor, o que reforça o papel do tradutor como leitor, mas um leitor hipócrita (“hypocrite lecteur”), adjetivo que sugere a dimensão interpretativa e a capacidade de criação de papéis por

parte do leitor da obra literária e, neste caso, igualmente do tradutor. Também entre os autores se encontram marcas de uma possível sobreposição, como o bilinguismo de Abel Prote e a relação com uma figura paternal autoritária, que sugere a figura autoral do ponto de vista do tradutor. No próprio nome “Prote” ecoa uma semelhança com Proteu, o deus da metamorfose que é dado como divindade protetora do tradutor. O trabalho deste tradutor prende-se com uma vontade de aperfeiçoamento do texto de partida e de chegar a um romance perfeito (2009, p. 233). Esta possível sobreposição entre autor e tradutor sugere que a tradução pode ser um espaço de construção do sujeito, em que este se descobre no contacto com um texto que o afeta de determinada forma e a partir do qual afirma o seu próprio modo de expressão. Segundo Susan Bassnett, a tradução é uma atividade reflexiva através da qual o sujeito se confronta com a sua própria voz autoral (Bassnett in Kadiou, 2019, p. 63). Reconhecendo as potencialidades do texto de partida, o tradutor apercebe-se também do que seria preciso alterar para melhorar a obra do seu autor: “Mais je voyais aussi ses faiblesses” (2009, p. 233). Essa vontade de aperfeiçoamento conduz o tradutor a entregar-se ao texto, de modo que este absorve a sua vida: “À la virgule près, au détail près, la vie se conformait à la fiction” (2009, p. 233). A confusão que se cria entre ficção e realidade, dado que a vida começa a seguir os acontecimentos da ficção, como o constata com incredulidade o tradutor – “la vie se conformait à la fiction” (2009, p. 233) – pode ser sintomática do envolvimento do tradutor, primeiro na leitura, depois na reescrita do texto de partida. A loucura que diz ter-se apoderado de si (2009, p. 233) ao decidir refazer a obra do primeiro autor a de acordo com o seu próprio espírito criativo assemelha-se ao que alguns autores descrevem como um impulso criador irrepresível, semelhante ao que, por exemplo, William Wordsworth diz ser o ímpeto poético do romântico: “a spontaneous overflow of powerful feelings” (Wordsworth, 1991, p. 290). O tradutor descreve ainda o final de uma sessão de tradução como um momento de desorientação, em que se vê incapaz de encontrar uma razão de ser fora da intimidade com o texto (2009, p. 137). A tradução é, portanto, sentida como uma atividade que pressupõe o envolvimento de todo o ser e em que a vida do tradutor se sujeita ao esforço tradutório.

Finalmente, no “Epílogo” do romance, o tradutor revela que a sua tradução, publicada como texto de partida, será traduzida para inglês. Tal como um autor que se sente defensor do seu próprio texto, no final de *Vengeance du Traducteur* é o próprio tradutor, agora autor, a temer a tradução da sua obra, por recear que o novo tradutor acabe por se apropriar tanto dela que a publique mais tarde em seu nome. Daqui se conclui que o tradutor reproduz uma atitude autoral que ele próprio critica: a desconfiança perante a ideia de tradução. Por outro lado, a retradução encontra a língua do texto de partida, numa sobreposição de títulos que, uma vez mais, confunde a ideia de original e reprodução. Estes pensamentos finais do tradutor concluem a obra com a sugestão de um movimento cíclico inevitável: cada reescritor apropria-se do texto e tem sobre ele um sentimento de posse. Na verdade, ao longo de todo o romance a vontade de se tornar autor parece ser uma vontade latente do tradutor. Embora tenhamos verificado a importância do texto de partida, o tradutor acaba por render-se a esta vontade de conquistar o espaço da página

para si – o que se concretiza na eliminação do autor ficcional, Abel Prote. O seu duplo, David Grey, acaba também por ser posto de parte e o tradutor espera não ser ele o responsável pela tradução da obra agora publicada em seu nome, porque o vê como um rival (2009, p. 307). Efetivamente, o tradutor parece reproduzir concepções de autoridade total sobre o texto, mais do que defender a partilha do espaço literário ou a possibilidade de uma escrita colaborativa. A determinado momento, afirma não ter nenhuma intenção de entrar no espaço da página do autor, antes querer que toda a narrativa se desloque para o seu próprio espaço, a nota de rodapé: “Je ne tiens pas à quitter mes douves pour occuper la place forte” (2009, p. 27). O sentimento de posse sobre o texto seduz o tradutor, à medida que vai afirmando a sua criatividade: “Désormais mon pouvoir est grand” (2009, p. 107) A este propósito é ainda relevante observar as críticas que faz à tradução de *Scattered Figments*, descrevendo-a como uma tradução de qualidade deplorável (2009, p. 55) e um massacre do texto de partida (2009, p. 70), da qual apresenta a sua própria versão. O tradutor afirma, deste modo, a defesa das suas capacidades criativas e da sua legitimidade na posição de autor. Assim, autor e tradutor aproximam-se pela forma semelhante como se relacionam com as suas criações, originais ou traduções. Ambos revelam um próximo envolvimento com o produto da sua criação, que tende a resultar num sentimento de propriedade, contrariado pelo próprio carácter dinâmico do sistema literário, de que a tradução é exemplo.

5. Conclusão

A leitura do romance *Vengeance du Traducteur* sob o ângulo do posicionamento do tradutor face ao texto de partida – ideia sugerida na narrativa em estudo, desde logo, pela centralidade da nota de rodapé enquanto espaço ocupado pelo tradutor – permitiu refletir acerca de um lugar de fronteira, não tanto em termos linguísticos ou culturais, antes no sentido do relacionamento que o tradutor estabelece com a obra literária de partida. A nota do tradutor revela como, em termos topográficos e simbólicos, a voz do tradutor existe sobretudo no paratexto, e é no exterior do espaço literário que o leitor se apercebe mais evidentemente da sua presença. A sua existência neste espaço pode, então, construir uma imagem do tradutor que se aproxima mais do comentário do que da criação. De facto, ainda que a nota lembre ao leitor a presença do tradutor, esta parece ser marcada por um distanciamento crítico ou meta-reflexivo em relação ao texto de partida. Contudo, em *Vengeance du Traducteur*, os enfatizados acrescentos ou alterações ao texto de partida parecem dar a ver uma dimensão mais íntima de relação com o texto, em que a imaginação decorrente da leitura se concretiza no gesto da reescrita. A tradução surge, assim, como resultado de uma conexão individual e criativa com o texto de partida em que o olhar do leitor pode não ser, afinal, apenas um olhar exterior, mas uma primeira aproximação ao texto mediante a sua própria dimensão criativa. A leitura enquanto gesto criativo encontra no tradutor como leitor um primeiro ato criador.

Ao relembrar a permeabilidade da obra literária ao exercício criativo da leitura e a simultânea ancoragem do gesto autoral do tradutor na entrega da sua criatividade e

subjetividade ao texto de partida, a narrativa em estudo aproxima as duas dimensões do trabalho do tradutor. A leitura e a reescrita podem ser percebidas como já não opostas num lugar ambíguo ou incerto, mas complementares, apontando para uma flexibilização de fronteiras entre a escrita e a reescrita. Assim, as propostas sugeridas pelas representações ficcionais do tradutor, e por esta representação em particular, podem ser um ponto de partida para uma revisão do modo como se tende ainda a contactar com o texto de partida, na procura de uma objetividade e verdade hermenêutica, e a conceber a tradução como reprodução desta verdade. Ao invés, em *Vengeance du Traducteur* a tradução revela o caráter dinâmico que é próprio da obra literária, atualizada nas leituras e reapropriações que a complementam.

REFERÊNCIAS

- Arrojo, R. (2018) *Fictional translators- rethinking translation through literature*. New York: Routledge.
- Baudelaire, C. (1991) 'Au lecteur', in *Les Fleurs du Mal*. Paris: Flammarion, pp. 55-56.
- Genette, G. (1997) 'Notes', in *Paratexts — Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 319-340.
- Henry, J. (2000) 'De l'érudition à l'échec: la note du traducteur', in *Meta: Journal des traducteurs*, 45 (2), pp. 228-240.
- Hermans, T. (1996) 'the translator's voice in translated narrative', in *Target*, 1(8), pp. 23-48.
- Holmström, L. (2006) 'Let poetry win — Translator as writer', in Bassnett, S. e Bush, P. (eds.) *The Translator as Writer*. London: Continuum, pp. 33-46.
- Iser, W. (1972) 'The reading process: A Phenomenological Approach', in *New Literary History*, 3 (2), pp. 279-299 [online]. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/468316>.
- Kadiu, S. (2019) 'Subjectivity and creativity', in *Reflexive Translation Studies: Translation as Critical Reflection*. London: University College London, pp. 45-68 [online]. Disponível em: [doi:10.1353/book.81908](https://doi.org/10.1353/book.81908).
- Kaindl, K. (2018) 'The remaking of the translator's reality: The role of fiction in translation studies', in Woodsworth, J. (ed.) *The fictions of translation*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 157-170.
- Mathieussent, B. (2009) *Vengeance du traducteur*. Paris: P.O.L Éditeur.
- Sardin, P. (2007) 'De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et pretexte', in Boisseau, M. (ed.) *Palimpsestes*, 20, pp. 121-126. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.99>.
- Steiner, G. (1975) 'The hermeneutic motion', in *After Babel*. Oxford: Oxford University Press, pp. 296-414.
- Vattimo, G. (1997) 'Translation and Interpretation', in *RES: Anthropology and Aesthetics*, 32, pp. 55-60. [online]. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20166985>.
- Venuti, L. (1995) 'Invisibility', in *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge, pp. 1-43.
- Vieira, E. (1995) '(In)visibilities in translation: exchanging theoretical and fictional perspectives', in *ComTextos*, 6, pp. 50-68.

Sexauer, B. - O tradutor num lugar plural em *Vengeance du Traducteur*
Translation Matters, 4(1), 2022, pp. 33-47, DOI: https://doi.org/10.21747/21844585/tm4_1a3

Wordsworth, W. (1991) 'Wordsworth prefaces to 1800 and 1802', in *Lyrical Ballads*.
London: Routledge, pp. 311-317.

Sobre a autora: Bárbara Sexauer é mestranda em Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tem colaborado no projeto de investigação "Intercultural Literature in Portugal (1930-2000): A Critical Bibliography" do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa (CECC), e do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL/ULICES).