

## O TRADUTOR-LEITOR DE MAURICE BLANCHOT

Davi Andrade Pimentel\*  
Universidade Federal Fluminense

**Resumo:** Este artigo analisa a relevância do papel do tradutor-leitor na tradução da obra do escritor francês Maurice Blanchot, tomando como base para fins de exemplificação a tradução da narrativa blanchotiana *Aminadab*. No desenvolvimento deste artigo, serão abordados os seguintes temas: a leitura de Blanchot para a tarefa do tradutor de Walter Benjamin, a questão da re-criação e do luto no espaço da tradução, a hospitalidade proposta por Jacques Derrida e o trabalho ético apontado por Emmanuel Levinas na relação que se estabelece com o outro e, por fim, a importância de ser um leitor experiente da obra estrangeira a ser traduzida.

**Palavras-chave:** Tradutor-leitor. Tradução. *Aminadab*. Maurice Blanchot.

## THE TRANSLATOR-READER OF MAURICE BLANCHOT

**Abstract:** This article analyzes the relevance and the role of a translator-reader in the translated work of French writer Maurice Blanchot, using as example the translation of Blanchot's narrative *Aminadab*. In this article, the following themes will be addressed: Blanchot's reading as translator task in the Benjaminian sense, the issue of re-creation and mourning in the translation context, the hospitality proposed by Jacques Derrida and the ethical work suggested by Emmanuel Levinas, according to the

---

\* Pós-doutorando no Departamento de Letras Modernas, Instituto de Letras, da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Literatura Comparada, pela mesma instituição. Trabalha com a tradução para o português de textos do escritor francês Maurice Blanchot. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: [davi\\_a\\_pimentel@yahoo.com.br](mailto:davi_a_pimentel@yahoo.com.br)



Esta obra utiliza uma licença Creative Commons CC BY:  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

relationship that is established with the other, and finally, the importance of being an experienced reader of a foreign work to be translated.

**Keywords:** Translator-reader. Translation. *Aminadab*. Maurice Blanchot.

La relation avec l'autre n'est pas une idyllique et harmonieuse relation de communion, ni une sympathie par laquelle nous met-tant à sa place, nous le reconnaissons comme semblable à nous, mais extérieur à nous; la relation avec l'autre est une relation avec un Mystère.

Levinas, *Le temps et l'autre*

## 1. A tradução e a *diferença*

Gostaria de iniciar este artigo demarcando a posição que ocupo na longa tradição de tradutores do escritor francês Maurice Blanchot: assumo o lugar do tradutor-leitor. Por mais que faça parte do ideal da tradução da obra de Blanchot que o seu tradutor seja também o seu leitor, sabemos que nem todos são seus leitores e — vou um pouco mais longe — sabemos também que para traduzir Blanchot é preciso ter um conhecimento profundo de sua obra, e não ser apenas um leitor parcial dela. Em sua língua de origem, a francesa, a obra blanchotiana se *diferencia* por sua perspectiva singular de interpretar a literatura enquanto mundo particular e não simplesmente como um decalque da realidade humana, concebendo, para tanto, em seus textos ficcionais e críticos, uma complexa estrutura não-conceitual<sup>1</sup> do que seria literatura. Em *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot torna essa *diferença* palpável ao escrever: “a obra literária — não está acabada nem inacabada: ela é. O que ela diz é exclusivamente isso: que ela é — e nada mais” (BLANCHOT, 1955, p. 14-

---

<sup>1</sup> Em seus textos sobre literatura, Blanchot, em nenhum momento, elabora um conceito ou uma palavra-conceito. Segundo o escritor, o conceito amarra, poda, escraviza uma ideia. Blanchot é partidário da ideia de livre associação do pensamento, sem fazer dele um objeto-conceito pronto, estabelecido. Por exemplo, nós não temos um conceito do *neutro blanchotiano*, mas sim uma ideia do que viria a ser o neutro blanchotiano a partir das várias leituras de toda a sua obra — a ideia é construída, e não conceitualizada.

5)<sup>2</sup>. Ao voltar a literatura para ela mesma, ao apresentá-la como um espaço discursivo próprio, com suas regras e leis, Maurice Blanchot dá voz à literatura — essa voz literária é a sua grande contribuição aos estudos atuais da literatura.

Contribuição compartilhada por um importante grupo do pensamento francês que estuda o espaço literário, refiro-me, por exemplo, a Georges Bataille, a Jacques Derrida, a Emmanuel Levinas, a Michel Foucault, a Roger Laporte e a Jean-Luc Nancy. Essa *diferença* marcante será apresentada neste artigo quando da análise de minha tradução da narrativa blanchotiana *Aminadab* — tradução realizada a partir de temas que sustentam a sua arquitetura ficcional e que são como estruturas menores participantes de uma estrutura maior, que seria o pensamento blanchotiano sobre a literatura. Outro ponto importante, lembrando Antoine Berman, é que não podemos fazer a distinção entre *sentido* e *palavra* na leitura e, principalmente, na tradução da obra de Blanchot — há uma complementação sintomática que impede a compreensão do pensamento blanchotiano se não levarmos em conta que a palavra não está escrita ali somente para *passar* uma ideia, mas que ela própria é a ideia, ela é a constituição do pensamento de Blanchot e o seu sentido está atrelado à performance que a palavra executa em seu texto, como bem lembra Jacques Derrida, em *Parages*, ao analisar a singularidade da palavra/verbo *viens* [vem] no contexto literário da narrativa blanchotiana *L'arrêt de mort*:

*Vem* não dá uma ordem, ela não procede aqui de nenhuma autoridade, de nenhuma lei, de nenhuma hierarquia. Digo bem *aqui*. E para lembrar que é somente à condição de um contexto, de uma operação de escrita bastante determinada, aqui a-narrativa-de-Blanchot, que uma “palavra”, cessando de ser completamente uma palavra, desobedece à prescrição gramatical ou linguística, ou semântica, que lhe atribuiria ser — aqui — imperativo, presente, a tal pessoa, etc. (DERRIDA, 2003, p. 23)

---

<sup>2</sup> Todas as traduções dos textos em francês citados neste artigo são de minha autoria.

A complementação entre *sentido* e *palavra* é um dos grandes desafios da tradução do texto de Blanchot, pois é nela que se realiza a *diferença* que o singulariza em sua língua materna e que deve permanecer em sua tradução para outras línguas. Trazer a *diferença* da língua de partida para a língua de chegada é, segundo Blanchot, em seu texto “Traduire”, em *L’amitié*, a verdadeira tarefa do tradutor: “Na verdade, a tradução não está de modo nenhum destinada a fazer desaparecer a diferença da qual ela é ao contrário o jogo: constantemente ela lhe faz alusão, ela a dissimula, mas às vezes revelando-a e frequentemente acentuando-a, ela é a própria vida dessa diferença, ela encontra na diferença o seu dever augusto” (BLANCHOT, 1971, p. 70-1). É fundamental que a diferença de uma obra — que marca a sua própria diferença em seu espaço de origem e que contribui, por sua vez, para a descoberta de recursos ainda inexplorados no ambiente de sua própria língua materna — se manifeste em sua tradução. A tradução é “a *manifestação de uma manifestação*. Por quê? Porque a única definição possível de uma obra só pode ser feita em termos de manifestação” (BERMAN, 2007, p. 69). A manifestação de uma obra, aludida por Berman, é a diferença descrita por Blanchot em seu texto “Traduire”.

No entanto, o próprio escritor torna essa empreitada difícil, posso afirmar, quase impossível, pois como trazer para o ambiente do português a *diferença da diferença* do texto francês blanchotiano? Como trazer a polissemia da palavra *pas*, por exemplo, ou *demeure*, ou *désœuvrement*, que perfazem todo o discurso blanchotiano? Como trazer a sua totalidade discursiva? O fato é que não podemos — a tradução absoluta ou perfeita é impossível. E nessa impossibilidade, devemos, como pontua muito bem Paul Ricœur, em *Sobre a tradução*, efetuar o trabalho do luto em relação ao absoluto linguístico. Sigmund Freud, em *Luto e melancolia*, nos diz que o luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de alguma abstração que possa ser comparável ou que possa estar no lugar de uma pessoa querida que morreu — aqui, o absoluto linguístico ocupa esse espaço do morto estimado, e como tal, estamos em luto ou enlutados. Berman, em *A tradução e a letra ou o alber-*

*gue do longínquo*, destaca que no processo de tradução um dos sentimentos que aflora é o sofrimento, tanto por parte do tradutor e sua impossibilidade quanto por parte da obra traduzida, que se vê ceifada quando traduzida apenas por seu sentido, sem a letra, sem a palavra. Um sofrimento do enlutado, por parte do tradutor, que, segundo Freud, tão lento e gradualmente se desfaz através do trabalho do luto: “Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto” (FREUD, 2011, p. 49).

No campo da tradução, poderíamos definir a “prova de realidade” freudiana como o extenso processo de tradução que ao longo do tempo demonstrou que o caminho mais interessante e possível do traduzir seria não a tradução absoluta, mas sim o que Paul Ricoeur define como tradução enquanto *equivalência sem identidade* ou como *correspondência sem adequação*: “uma boa tradução só pode visar uma *equivalência* presumida, não fundada numa *identidade* de sentido demonstrável. Uma equivalência sem identidade. Essa equivalência pode ser apenas buscada, trabalhada, presumida” (RICOEUR, 2012, p. 47). Com o objetivo de trazer para o espaço da língua portuguesa a *diferença* de *Aminadab*, por exemplo, precisei, enquanto tradutor, *abrir* no terreno discursivo de minha língua materna a estranheza provinda do *outro* linguístico, e para isso busquei re-criar em meu espaço linguístico o tom particular do original Estrangeiro, os seus jogos de significantes (a sua palavra), a sua polissemia (o seu sentido), bem como a estrutura discursiva que sustenta o seu texto — procurei seguir uma recomendação benjaminiana: “a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original” (BENJAMIN, 2008, p. 77). A re-criação, para ficar bem claro, não é reprodução ou imitação do original, mas sim uma manifestação de algo que já existe, uma atualização na língua de chegada da *diferença* do original da língua de partida: “Nelas [nas

traduções], a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2008, p. 69).

A tradução enquanto re-criação não busca uma relação de identidade com o original, pois se sabe diferente do original e, sobretudo, sabe que não há possibilidade de manter com ele uma relação de pura equivalência, mas de equivalência sem identidade, manifestação de uma manifestação, até mesmo por se tratar de duas estruturas linguísticas singulares. Lembro que não há re-criação perfeita — toda re-criação possui suas perdas, seus desacertos, pois o tradutor não pode atingir o todo de uma obra, “já que ele não se demora nela, eterno convidado que não a habita” (BLANCHOT, 1971, p. 72). E, especialmente, todo ato de re-criação é um ato de violência: “Houve uma dupla violência: sobre a língua para a qual se traduz, mas também sobre o original” (BERMAN, 2007, p. 77). Abrir-se para o outro Estrangeiro é violentar-se: para que eu pudesse trazer a *diferença da diferença* do francês blanchotiano foi preciso que a minha língua cedesse o máximo possível para poder *hospedar* as singularidades do original, foi preciso por vezes violentar a minha sintaxe ou criar uma nova palavra (neologismo) ou mesmo acrescentar um novo sentido a uma palavra já existente no português para que a *diferença* textual de Blanchot pudesse ser sentida, absorvida, pelo leitor brasileiro. Outro tipo de violência ocorre com o original, pois ele é expatriado, arrancado de seu espaço materno, para ser repatriado em solo estrangeiro, sofrendo com isso determinadas modificações em sua estrutura primeira ao ser *atualizado* na língua de chegada, uma vez que há um certo limite nas línguas para toda e qualquer incursão violenta sintática e semanticamente em seu *corpus*.

Da violência entre as línguas, surgem dois resultados positivos: o primeiro, concernente à língua de chegada, que, através da tradução, vê suas potencialidades ocultas serem liberadas — o português é posto à prova e recebe da tradução de *Aminadab* uma nova proposta de acomodação de sua sintaxe, nada, claro, que o despersonalize, mas que aflore nele os seus recursos inexplorados.

O segundo, se refere ao original, que vê sua estrutura semântica ser explorada para além de sua língua materna, como se na tradução o interdito de toda obra pudesse ser dito, como se, lembrando Benjamin, em seu texto “A tarefa-renúncia do tradutor”, o original somente pudesse se realizar plenamente através de sua tradução, ao tornarem-se uma só língua pura: “Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação — essa é a tarefa do tradutor. Por ela, o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da própria língua” (BENJAMIN, 2008, p. 79). Em “Traduire”, Blanchot, numa postura semelhante à de Benjamin, diz que *a falta* que o tradutor sente em sua língua quando se depara com o que excede na língua do outro Estrangeiro — a obra singular que não existe em sua comunidade linguística — é de uma certa forma preenchida pelos recursos provenientes da obra a ser traduzida, tornando-se a tradução, juntamente com o original, uma *outra obra única*.

Em seu texto “Entre chien et loup”, o tradutor espanhol de Blanchot, Isidro Herrera Baquero, escreve algo bem interessante sobre a complementaridade entre as línguas:

Seria aliás possível avançar na hipótese segundo a qual, sendo dada a sua construção particular, cada uma das obras de Blanchot somente chegará a atingir o seu objetivo no momento em que é traduzida; que desde o primeiro momento e sem repouso esses livros, com uma exigência desmesurada, reclamam para serem traduzidos, como se, precisamente, o que produz a sua imperfeição, o que os abre a uma ruptura intransponível frente a eles mesmos, lhes concedesse a graça paradoxal da perfeição. (BAQUERO, 2003, p. 226)

Após a “prova de realidade”, retomando a citação de Freud, se o objeto amado não mais existe, refiro-me à tradução perfeita, o investimento da libido direcionado ao objeto ideal morto deve ser, após o trabalho do luto, redirecionado a outro objeto: esse novo objeto, em minha experiência de tradução, vem a ser a tradução en-

quanto equivalência sem identidade, enquanto re-criação: “Nunca se traduz: se re-escreve, se re-cria, se re-faz a obra. Nesse sentido, traduzir uma obra singular como essa de Maurice Blanchot é uma experiência que consiste em criar um novo espaço literário, capaz de acolher essa escrita” (SHAHRJERDI, 2009, p. 148). Todavia, esse novo investimento de re-criação desandará se não tivermos a consciência de que todo ato de tradução deve ser um *ato ético*: um ato de respeito com o outro em toda a sua estrangeiridade.

Como bem destaca Derrida, em *De l'hospitalité*: “O estrangeiro traz e põe a questão temível” (DERRIDA, 1997, p. 17). O outro Estrangeiro não apenas traz a questão temível — acolher ou não acolher? — como ele próprio é a questão em si, ele é o ser-em-questão da questão da hospitalidade. *Hospedar*, no sentido primordial da palavra, é acolher sem prévios conceitos, é abrir mão do domínio de sua morada para tornar o hóspede por alguns momentos senhor dela. É respeitar aquele que vem do fora, aquele que é diferente de nós, pois de outra região, de outra língua, de outra raça. Nesse sentido, hospedar é respeitar o outro enquanto outro, é um ato ético. A tradução, ao acolher o outro em sua *diferença*, torna-se consequentemente ética. Na tradução, a questão trazida pelo outro é a sua própria obra, é a falta, retomando o texto de Blanchot, que o tradutor sente em sua língua, o diferencial não encontrado em nenhum conterrâneo seu e nem mesmo nos conterrâneos do original, por isso a pergunta: acolher ou não acolher a obra estrangeira? Ao optar por acolhê-la, o tradutor deve compreender que ele, enquanto existente, não pode submeter o outro ao seu poder, não pode desvendá-lo totalmente, não pode dominá-lo, pois o outro não é um outro eu mesmo, mas um ser outro, como pontua Levinas, em *Le temps et l'autre*: “Mas isso indica precisamente que o outro de modo nenhum é um outro eu mesmo, participando comigo de uma existência comum” (LEVINAS, 2011, p. 63).

No texto “Connaissance de l'inconnu”, de *L'entretien infini*, Blanchot reflete que o outro nos é desconhecido, é aquele de quem nos aproximamos ao nos afastarmos, com ele mantemos uma relação de distância ou de ausência, e não de pura identificação — o

outro é a *diferença*: “Outrem é o totalmente Outro; o outro é o que me ultrapassa absolutamente; a relação com o outro que é outrem é uma relação transcendente, o que quer dizer que há uma distância infinita e, num sentido, intransponível entre mim e o outro” (BLANCHOT, 1969, p. 74). E a própria palavra, evocando a sua arbitrariedade e a sua impostura, rememora a todo momento no diálogo entre mim e o outro o abismo que nos une — não há uma relação imediata entre significante e significado porque não há uma relação de identidade pura entre os seres que compõem uma sociedade, cada um pensa à sua maneira e nisso está a riqueza da linguagem humana, a sua potencialidade: “A palavra afirma o abismo que há entre ‘mim’ e ‘outrem’ e ela ultrapassa o intransponível, mas sem aboli-lo nem diminuí-lo” (BLANCHOT, 1969, p. 89).

Antes de pensarmos em uma subjetividade do outro, como se o outro compartilhasse de um eu identificável, seria melhor pensarmos em uma *alteridade* própria ao outro, algo que lembrasse que há um espaço que não podemos atingir, que nem tudo podemos dominar, que não há uma língua suprema — penso no grande problema e nos consequentes preconceitos que uma tradução etnocêntrica<sup>3</sup> pode provocar —, mas línguas em toda a sua diversidade. E pensar também que o outro é rico exatamente por ser o outro, por trazer a diferença, e essa *diferença* tem que ser sentida na tradução: “Não é a liberdade que caracteriza o outro inicialmente, da qual em seguida se deduzirá a alteridade; é a alteridade que o outro traz como essência” (LEVINAS, 2011, p. 80). E Levinas, no mesmo livro, a partir de sua leitura de *Aminadab*, exemplifica a extensão

---

<sup>3</sup> A tradução etnocêntrica é aquela que *captura* apenas o sentido de uma obra estrangeira, não a sua palavra, e constrói a seu modo o que o texto Estrangeiro *quer dizer*; ou, quando captura também a palavra, a tradução etnocêntrica a modifica de acordo com a sua sintaxe e não busca, como seria o caminho ideal, o diálogo entre as sintaxes em jogo. Nota-se de imediato que a língua de partida será aclimatada à língua de chegada, submetida às regras da língua que a “acolhera” — aqui, não haverá a hospitalidade nos moldes derridianos, mas a submissão do hóspede à língua do anfitrião; sem liberdade e subjugado, o original perde a sua vitalidade, a sua diferença: “E esta é a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar.” (BERMAN, 2007, p. 33).

não-deslindável do outro, estabelecendo com Blanchot uma relação filosófica — na verdade, os dois escritores são, antes de tudo, amigos: “No romance de Blanchot, *Aminadab* [...] os seres não são intercambiáveis, mas recíprocos, ou antes eles são intercambiáveis porque são recíprocos. E desde então a relação com o outro se torna impossível” (LEVINAS, 2011, p. 75).

A tradução somente poderá desempenhar o seu papel de modo contundente quando for ética, quando respeitar o Estrangeiro enquanto Estrangeiro, quando compreender que a relação com o outro é uma relação de equivalência sem identidade.

## 2. O leitor que traduz Maurice Blanchot

Ser tradutor-leitor é, antes de tudo, ser leitor da obra a ser traduzida, ter conhecimento, não básico, mas considerável, do material discursivo que está a ponto de ser traduzido. O tradutor-leitor é o pesquisador do original — é aquele que o estuda. Essa relação tradução-leitura se apresenta mais significativa, por exemplo, quando a obra ficcional a ser traduzida faz parte do que poderíamos definir de pensamento teórico de seu autor, ou seja, ela não está sozinha, mas comprometida com uma ideia maior, *a ideia de literatura* de seu autor. É importante ressaltar que os textos blanchotianos se complementam e se referenciam mutuamente — a sua crítica e a sua ficção são exemplos de um pensamento complexo, *diferente* e ao mesmo tempo coeso, por isso o meu lugar de tradutor-leitor da obra de Blanchot, pois a tradução deve estar afinada com a leitura que se tem do seu todo textual. Correndo o risco de parecer um pouco rude, não há tradução de Blanchot sem a leitura e a pesquisa de sua obra — para termos uma tradução relevante, retomando Derrida, será preciso compreender que *sentido* e *palavra*, que *crítica* e *ficção*, não são dissociáveis em termos blanchotianos, e sim complementares. A partir dessa tomada de consciência em relação à obra de Blanchot, a minha tradução de *Aminadab* teve como suporte uma série de temas que corroboram para o seu desenvolvi-

mento discursivo e que marcam a sua *diferença* — assinalando que esses temas estão na base do pensamento sobre literatura de seu autor e indissociáveis de sua palavra.

Neste artigo, a título de exemplo, escolhi um tema que apresenta de modo bastante interessante o *diferencial* do discurso ficcional de *Aminadab* e que, conseqüentemente, é um dos temas importantes para Blanchot em sua análise do espaço literário, refiro-me ao tema do *dia* e da *noite* blanchotianos. Mas antes de partirmos para essa análise, é preciso fazer uma rápida síntese da narrativa em questão para que se possa compreender melhor o que será proposto em seguida. *Aminadab* nos apresenta um personagem, Thomas, que, ao chegar a uma vila, se vê indeciso entre ceder ao conforto solar de uma loja ou entrar na desordem obscura de um prédio labiríntico. Essa indecisão é desfeita por um possível convite que ele acredita vir do prédio através da figura de uma moça na janela. Cedendo ao “convite” — toda a narrativa deve ser compreendida como se estivesse entre aspas, pois nada do que lemos à primeira vista é o que realmente lemos, nada está certo ou em conformidade com a razão — Thomas entra no prédio e começa a sua busca por aquela que o convidou. Em sua busca, ele se perde, é envolto pela noite, se depara com empregados cuja função é exatamente não terem função, logo após ele se transforma em empregado e finda por adoecer sem encontrar a moça. *Aminadab* é uma narrativa do fracasso, mas do fracasso ela faz obra ou *a* obra que lemos. A imagem do ser fracassado é importante na elaboração do pensamento blanchotiano sobre a autoria.

Nos textos ensaísticos de Blanchot, o dia é a representação do mundo real em que vivemos, é o espaço da objetividade, da razão e do trabalho com fins garantidos. O brilho intenso do dia reflete a norma, o poder, a verdade, a estabilidade, a mensagem edificante — elementos que não estão de acordo com o literário na visão do escritor: “o dia trabalha sob o império do dia, ele é conquista e labor de si mesmo [...] Assim fala a razão, triunfo das luzes que simplesmente expulsam as trevas” (BLANCHOT, 1955, p. 219). Em oposição ao dia, a noite é o espaço da possibilidade, do inde-

terminado, é o apogeu do literário, pois, na escuridão noturna, a literatura pode transgredir através da palavra poética. A noite é, na concepção blanchotiana, o espaço do neutro, do texto sem função de verdade, é o espaço da performatividade da palavra, espaço no qual a literatura reflete sobre si mesma, sobre as suas perdas, seus fracassos, seus ganhos e seus excessos: “A palavra poética não é mais palavra de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que só a palavra se fala. A linguagem assume então toda sua importância; ela se torna o essencial; a linguagem fala como essencial, e é por isso que a palavra confiada ao poeta pode ser dita palavra essencial” (BLANCHOT, 1955, p. 42). Essa tensa relação entre o dia e a noite nos leva ao início da narrativa *Aminadab* (1942, p. 09):

Il faisait grand jour. Thomas qui jusque-là avait été seul vit avec plaisir un homme d'aspect robuste, tranquillement occupé à balayer devant sa porte.

Tradução:

Era plena luz do dia. Thomas que até então tinha ficado sozinho viu com prazer um homem de aspecto robusto, tranquilamente ocupado em varrer na frente de sua porta.

Logo no início da narrativa nos deparamos com a palavra *jour*, que percorre as três primeiras páginas de *Aminadab* com sua noção de ordem, de tranquilidade e de trabalho — não por menos Thomas se vê diante do dono de uma loja, um ser que possui uma função no mundo, enquanto ele não possui nenhuma. Ao dar início à tradução, explorei bem o significado da palavra *jour*, ao invés de traduzi-la por *dia* ou *luz* [Era um grande *dia* ou *A luminosidade* era grande], optei por condensar os dois significados na tradução para o português [Era *plena luz do dia*] exatamente para que o leitor

sentisse essa luminosidade excessiva, por vezes falsa, de uma ordem cujas bases estão corroídas, e para que o diálogo da narrativa com o pensamento blanchotiano sobre o literário não se perdesse. O excesso de brilho do dia e as suas variantes — “A loja parecia infinitamente melhor *conservada*, ela *seduzia* e *cativava* como um lugar em que devia ser *agradável repousar*. ” (1942, p. 10, grifos meus) — que tomam conta das primeiras páginas da narrativa e que tentam seduzir Thomas dialogam com a concepção de dia de Blanchot que podemos ler, por exemplo, em *L’espace littéraire*, quando o escritor deseja definir e, assim, contrapor o espaço literário ao espaço da realidade humana, como vimos no parágrafo anterior.

A palavra *jour* não é apenas uma palavra, mas uma engrenagem da narrativa que marcará o contraste com a palavra *nuit* — e suas variantes — no texto de *Aminadab*. Como ser literário, Thomas decide entrar no prédio, ou seja, decide pela literatura, e não pela ordem do dia. Aqui, a relação do personagem com o pensamento blanchotiano sobre a autoria é bastante relevante, uma vez que, para Blanchot, o escritor deve abdicar do dia, da ordem do mundo, para poder entrar no terreno da literatura, que exige o desnudamento de seu *eu* social em favor do *ele* literário — o *ele* é uma das marcas da *diferença* do pensamento blanchotiano: “Quando escrever é se consagrar ao interminável, o escritor que aceita sustentar a sua essência perde o poder de dizer ‘Eu’” (BLANCHOT, 1955, p. 21). A perda do poder de dizer *eu* se torna bem significativa na tradução da passagem em que Thomas, já no prédio, se despe de suas roupas antigas — e gastas — e as troca pelas roupas comuns do prédio, nada mais coerente com a ideia blanchotiana do autor que abdica do mundo real em favor da literatura:

La jaquette, plus longue qu’il n’eût convenu, et le pantalon avec des rayures grises furent posés sur une chaise près de Thomas qui retira rapidement tous ses vêtements. En voyant combien ils étaient pauvres et usés, il se félicite de l’attention du gardien qui lui fournissait à bon compte un costume de rechange presque neuf. (1942, p. 23)

## Tradução:

O paletó, mais longo do que se convém, e a calça com listras cinzas foram postos sobre uma cadeira perto de Thomas que retirou rapidamente toda sua roupa. Ao ver o quanto ela estava pobre e gasta, ele ficou alegre com a atenção do guarda que lhe fornecia de bom grado um terno de reserva quase novo.

Ao se despir do *eu*, Thomas se aproxima do *ele*, movimento que o liberta dos conceitos previamente instituídos pelo dia e dos limites impostos à criação artística, igualmente como ocorre ao escritor — nos moldes blanchotianos — que deseja escrever. Diz Blanchot em *Le pas au-delà*:

Se escrevo ele, denunciando-o antes que o indicando, sei ao menos que, longe de lhe dar uma posição, um papel ou uma presença que o elevaria acima de tudo o que pode designá-lo, sou eu quem, a partir dali, entro na relação onde 'eu' aceita se imobilizar numa identidade de ficção ou de função, a fim de que possa se exercer o jogo da escrita [...] (BLANCHOT, 1973, p. 11)

Desse modo, a meu ver, Thomas seria a própria figura do escritor blanchotiano e o prédio, labiríntico e obscuro, a literatura — não por menos o prédio se comporta como o objeto de fascínio e de fascinação. É como se, com *Aminadab*, Blanchot explorasse ficcionalmente o seu pensamento sobre a autoria, sobre o espaço sedutor e fascinante da literatura, espaço que não se constrói a partir do dito, mas do interdito, da sugestão, sempre à meia luz, na semiescuridão. A marca de intensidade da tradução da palavra *jour*, que vimos na primeira tradução, ganhará um caráter mais significativo quando for confrontada com a tradução das variantes da palavra *nuit*:

Thomas se dégagea doucement sans rencontrer de résistance. La porte n'était qu'entrebâillée. Par cette ouverture, on voyait les premières marches d'un escalier descendant vers une région plus sombre. Une, deux, trois marches se laissaient deviner, la lumière n'allait pas plus loin. (1942, p. 14)

### Tradução:

Thomas se soltou delicadamente sem encontrar resistência. A porta somente estava entreaberta. Por essa abertura, viam-se os primeiros degraus de uma escada descendo em direção a uma região mais tenebrosa. Um, dois, três degraus se deixavam adivinhar, a luz não ia mais longe.

Quando Thomas entra definitivamente no prédio, a narrativa ganha uma roupagem mais obscura, mais sugestiva, quase fantástica, o que faz com que os elementos da noite traguem os elementos diurnos — “a luz não ia mais longe”. A região solar do início da narrativa é literalmente devorada pela “região mais tenebrosa” do prédio — optei por traduzir *sombre* por *tenebrosa* para não perder na tradução a polissemia da palavra blanchotiana, pois no português o caminho mais comum seria traduzi-la por *escura* ou *sombria*, o que de certo modo apontaria para um sentido pontual, à cor e à aparência sombria respectivamente, mas ao traduzi-la por *tenebrosa*, além do caráter de intensificação, mantenho a carga figurativa da palavra francesa e ainda mantenho a relação que essa palavra conserva com o novo ambiente narrativo que logo mais será apresentado: *tenebroso* é tanto aquilo que está envolto em trevas, em escuridão, quanto é aquilo que pertence ao medonho, ao inquietante, ao desfigurado — elementos que estão relacionados ao literário blanchotiano, ao que está fora da margem, fora da figuração do ideal linguístico. A relação entre os habitantes no prédio é medonha, assim como a relação que Thomas estabelece com Dom,

o desfigurado. Desse modo, em Blanchot, o sentido não pode estar desvinculado de sua palavra, pois é a palavra que determina o plano discursivo de sua narrativa, é ela que mantém o diálogo com as várias estruturas de *Aminadab*.

Por essas considerações iniciais, podemos perceber que a tradução da narrativa *Aminadab* requer do tradutor o conhecimento da obra de Blanchot como um todo, pois ela faz parte de um mundo de ideias proposto por seu autor — um mundo que a todo momento faz com que essas ideias dialoguem entre si e se complementem de modo admirável: não podemos, por exemplo, compreender amplamente a questão do *dia* e da *noite* que surge na narrativa em análise se não tivermos um conhecimento prévio do que, para Blanchot, o *dia* e a *noite* representam em termos de pensamento, de ideia, e a sua conseqüente relação com a questão da autoria, para citar apenas um exemplo dentre muitos outros que surgem ao longo do texto de *Aminadab*. Caso o tradutor traduza *Aminadab* de modo isolado, sem fazer o necessário diálogo com o pensamento blanchotiano que o originou, essa tradução se revelará esvaziada do que poderíamos definir de sua essência, refiro-me à sua palavra enquanto diferença □ palavra performática. Todo esse cuidado, e respeito, com a palavra blanchotiana na tradução de *Aminadab*, é para que ela continue a manter uma relação com o mundo de ideias construído por seu autor, para que o leitor possa intuir que, na narrativa de Blanchot, a palavra *dia*, não é apenas a palavra *dia*, que ela pode fazer alusão a outros sentidos, que ela pode significar verdade, ordem ou poder; e que a palavra *noite* pode ser o mesmo que literatura, sugestão ou desejo.

É através desse ato ético — de respeito para com o outro Estrangeiro — que o leitor brasileiro, ao ler a tradução de *Aminadab*, se mostrará instigado a se aventurar por outros textos de Blanchot, pois ele pressentirá que há algo mais sendo dito, que aquela palavra *dia* é mais do que simplesmente a palavra *dia* e isso ocorrerá porque o tradutor-leitor trouxe para o português a diferença do *dia* blanchotiano. Essa sim é a verdadeira tarefa do tradutor-leitor de Maurice Blanchot.

## Referências

BAQUERO, Isidro Herrera. Entre chien et loup. In: BIDENT, Christophe; VILAR, Pierre (Org.). *Maurice Blanchot: récits critiques*. Paris: Éditions Farrago; Éditions Léo Scheer, 2003, p. 219-227.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 66-81.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *Aminadab*. Paris: Gallimard, 1942.

\_\_\_\_\_. *L'arrêt de mort*. Paris: Gallimard, 1948.

\_\_\_\_\_. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

\_\_\_\_\_. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.

DERRIDA, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

\_\_\_\_\_. *Parages*. Paris: Gallimard, 2003.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: Fata Morgana, 2011.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SHAHRJERDI, Parham. Comment Blanchot serait-il possible? Iran: on tue une littérature. In: ANTELME, Monique; et al. *Blanchot dans son siècle*. Lyon: Sens Public; Éditions Paragon, 2009, p. 147-151.

Recebido em: 22/02/2017

Aceito em: 30/05/2017

Publicado em setembro de 2017