



Revista Letras

Nº 95 – Jan/Jun 2017

Publicação semestral do Curso de Letras da UFPR

<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras>

A Revista Letras está indexada nos seguintes índices bibliográficos: 1. *Internationale Bibliographie der Rezensionen Wissenschaftlicher Literatur/International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature*; 2. *Linguistics and Language Behavior Abstracts*; 3. *MLA – International Bibliography of Books and Articles on Modern Languages and Literatures*; 4. *Social Planning, Policy and Development Abstracts*; 5. *Sociological Abstracts*; 6. *Ulrich's International Periodicals Directory*; 7. *CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades*.

Editor: Alexandre Nodari

Secretaria Editorial: Rodrigo Otávio Lunardon

Editora da Seção de Estudos Linguísticos: Patrícia de Araujo Rodrigues

Editores da Seção de Estudos Literários: Mauricio Mendonça Cardozo e

Guilherme Gontijo Flores

Diagramação: Adriano Perissutti

Projeto Gráfico: Yuri Kulisky

Revisão de Textos (em português): Lucas Haas Cordeiro e Guilherme Bernardes

Organizadores do n. 95

“Tempo e tradução”

Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR) e Viviane Veras (UNICAMP)

Conselho Editorial

Antonio Dimas (USP), Beatriz Gabbiani (Universidad de la República do Uruguai), Carlos Alberto Faraco (UFPR), Carlos Costa Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Elena Godoi (UFPR), Filomena Yoshie Hirata (USP), Gilda Santos (UFRJ), José Borges Neto (UFPR), Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RJ), Lígia Negri (UFPR), Lúcia Sá (Manchester University), Lucia Sgobaro Zanette (UFPR), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marília dos Santos Lima (UNISINOS), Mauri Furlan (UFSC), Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR), Raquel Salek Fiad (UNICAMP), Rodolfo A. Franconi (Dartmouth College), Rodolfo Ilari (UNICAMP)

Conselho Consultivo

Adalberto Müller (UFF), Álvaro Faleiros (USP), Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP-Araraquara), Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa), Helena Martins (PUC-Rio), Irene Aron (USP), Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP), Juliana Perez (USP), Luciana Villas Boas (UFRJ), Márcia Martins (PUC-Rio), Maria Irma Hadler Coudry (UNICAMP), Matthew Leigh (University of Oxford), Patrick Farrell (University of California/Davis)

SUMÁRIO

- 3 APRESENTAÇÃO: TEMPO E TRADUÇÃO
 Mauricio Mendonça Cardozo e Viviane Veras
- 9 POESIA NO CONTRATEMPO: SAMUEL BECKETT
 Marcos Siscar
- 24 CONTRATEMPOS DE INFÂNCIA E MORTE
 Rosana Kohl Bines
- 35 ENVELHECIMENTO E ESQUECIMENTO, CONTRATEMPOS DA TRADUÇÃO (COM
 WALTER BENJAMIN E MARCEL PROUST)
 Marcelo Jacques de Moraes
- 46 DA MORTE, DA VIDA E DOS TEMPOS DE MORTE E DE VIDA DA TRADUÇÃO
 Mauricio Mendonça Cardozo
- 60 MARGUERITE DURAS, *LOL V. STEIN*: ESCRITA E TRADUÇÃO EM ANDAMENTO
 Viviane Veras
- 73 TEMPOS E LÍNGUAS EM TRÂNSITO NA ESCRITA DE VIRGINIA WOOLF
 Helena Franco Martins
- 84 O TEMPO E O (E)VENTO: EFEITOS DO TEMPO E DO VENTO DAS MUDANÇAS EM
 TRADUÇÕES DE AUTOBIOGRAFIAS DE ESCRITORES AFRO-AMERICANOS
 Lauro Maia Amorim
- 109 A ESCRITURA ANACRÔNICA DE CLARICE LISPECTOR: TAREFA DE
 TRADUZIBILIDADE
 Davi Pessoa Carneiro Barbosa
- 123 O TEMPO E O ESPAÇO DA TRADUÇÃO
 Evando Nascimento
- 143 OS TEMPOS DE MALLARMÉ NAS ANTOLOGIAS BRASILEIRAS DE POESIA TRADUZIDA
 Álvaro Faleiros
- 164 HISTÓRIA DE VIDA COMO HISTÓRIA DO MUNDO – WALTER BENJAMIN REESCREVE
 A CRÔNICA DA RUA DOS PARDAIS, DE WILHELM RAABE
 Detlev Schöttker
- 182 A TRADUÇÃO INFINITA
 Raúl Antelo
- 203 ACIDENTE / ACIDENTE DE TRÂNSITO – DE ARISTÓTELES À TAC
 Barbara Cassin

Apresentação: Tempo e tradução

*Mauricio Mendonça Cardozo e Viviane Veras**

Falar de tempo e tradução é falar das coisas mais diversas. É falar das especificidades temporais e aspectuais de línguas diferentes e das implicações dessas diferenças na construção do(s) tempo(s) narrativo(s) de determinada tradução, mas é também falar do tempo e da vida empenhada na realização de determinado encargo tradutório. É falar da prática da tradução e do pensamento tradutório nas épocas mais distintas, mas também de suas transformações ao longo dos tempos. Falar de tempo e tradução é falar da tradução feita inexoravelmente em seu tempo, mas também do(s) tempo(s) que cada tradução não é capaz de deixar de reinventar. É falar dos tempos *da* tradução, dos tempos *na* tradução, do tempo *em* tradução e de um tempo *de* tradução.

Especialmente no campo da tradução literária, são emblemáticas da relação entre tempo e tradução discussões que naturalizam certa efemeridade e datação do texto traduzido, em oposição a uma suposta perenidade do original, mas há também aquelas que reconhecem na tradução uma forma de rejuvenescimento das obras traduzidas e de desdobramento da vida de um original. Há discussões centradas nas relações temporais de determinados modos de traduzir e em suas implicações na recepção do texto traduzido. Há discussões em torno da contemporaneidade e da extemporaneidade de determinadas traduções, assim como sobre seu impacto no processo histórico de construção e formação da imagem de uma obra, de um padrão estético, de um cânone, de uma literatura. E

várias dessas discussões, não raro, organizam-se, mais ou menos explicitamente, em torno de uma questão cada vez mais candente na área dos Estudos da Tradução: a do(s) tempo(s) da retradução.

Nas últimas décadas, a partir do forte processo de institucionalização do campo dos Estudos da Tradução e da crescente profissionalização da atividade de tradutor, tornou-se cada vez mais imperativo, num horizonte de interesses que cobre todo o campo das Humanidades, discutir a questão do *lugar* da tradução, do *lugar* do tradutor, assim como a questão da tradução como disseminadora e fundadora de *lugares* – políticos, linguísticos, culturais, ideológicos. Nesse movimento, no entanto, diferentes vertentes do pensamento tradutório tradicional e contemporâneo passam mais decisivamente pelo *como*, *onde*, *de onde* e *para onde*, do que pelo *quando* da tradução, mesmo quando se trata de discutir centralmente a questão do tempo. Se essa tendência espacializadora se mostra tão presente na discussão da tradução – como em tantos outros âmbitos de discussão da condição humana –, eis aí mais uma razão para problematizarmos sua dimensão temporal.

Nessa perspectiva, não se trata obviamente de minimizar o significado do que a prática tradutória tenha de espacial – dimensão que se evidencia de modo dominante nas mais variadas formas de figuração da tradução, exemplarmente em certas imagens-conceito que, num esforço metonímico, tomam, pelo caráter dinâmico de seu movimento (temporal, aliás: espaciotemporal), o lugar desse movimento (espacial), como no caso das figuras da ponte, do entre-lugar, do lugar da passagem, etc. Trata-se, antes, de reinscrever a questão do tempo em nossas reflexões sobre a tradução, que, não raro, não apenas se constroem a partir de figuras fortemente espacializantes, como também deixam de problematizar mais centralmente o tempo enquanto questão da tradução. Em outras palavras, trata-se, aqui, de repensar a tradução como uma expressão do tempo, mas também de pensar o tempo como uma das dimensões relacionais da tradução: o tempo como relação.

Diante disso, vale lembrar que o tempo é também uma questão fundamental para a discussão da alteridade na tradução. Na percepção que temos de nós mesmos e dos outros, operamos com certa projeção de continuidade (do eu como um eu, do outro como um outro), da qual nos valem para o reconhecimento de um estatuto mínimo de identidade – valor imprescindível para o estabelecimento de uma economia relacional. Mas essas construções de identidade (do eu, do outro) não têm lugar necessariamente de modo homogêneo e contínuo, manifestando-se, antes, como um movimento descontínuo e incessante de reiteração, a cada novo instante, de um valor de si ou do outro. É dessa condição que parece nos lembrar um pensador como Jacques Derrida, reverberando Emmanuel Lévinas, ao afirmar que não podemos simplesmente pressupor a contemporaneidade entre um eu e um outro, uma vez que sequer podemos fazê-lo quanto à contemporaneidade do que circunscrevemos como

o eu e o eu-mesmo. Assim, para um eu, o outro é sempre intempestivo, surge sempre noutra tempo, fora de nosso tempo, de modo surpreendente: como uma forma de futuro, dirá Lévinas; ou ainda – para retomar aqui um termo, cuja polissemia Derrida também soube explorar e que é retomado, em diferentes sentidos, por alguns dos ensaios deste número –, como contratempo.

Para o tipo de relação que tem lugar na tradução, a extemporaneidade do eu (tradutor) e do outro (autor, leitor) é uma evidência empírica, já que a tradução é sempre aquela que chega depois; já que se dirá, de um texto traduzido, que ele é tradução, e não um original, justamente por ele vir depois, a contratempo. Poderíamos mesmo dizer que a tradução se funda paradigmaticamente numa extemporaneidade do eu e do outro da relação. Ou seja, a tradução pode produzir (e se produzir como) um efeito de contemporaneidade (de um texto traduzido que se apresenta fazendo as vezes de um original), mas se inscreve necessariamente numa condição de extemporaneidade (toda tradução é extemporânea à obra que toma por origem) – como, de resto – embora nem sempre de modo igualmente explícito –, toda forma de escrita.

Os textos desta edição da Revista Letras retomam e desdobram, cada qual a seu modo, algumas dessas questões.

Para Marcos Siscar, a obra de Beckett se faz na experiência da “tradução”, na relação com os contratempos dessa passagem sempre ímpar. É nas línguas em relação, no *revezamento* literário entre elas, que o autor descobre em Beckett o traduzir-se *em* poeta, a experiência da “poesia” e a da “tradução” como nomes do acesso ao sentido, movimentos expostos a um contratempo, um *odd time*.

Lendo a obra do escritor nigeriano Chris Abani, Rosana Kohl Bines descobre no tradutor e na criança que se esconde formas de camuflagem, de ser e deixar de ser, de vida e morte, de operações tradutórias que mantêm o tempo em suspensão. No percurso de leitura da novela *Song for Night*, o leitor-tradutor encontra-se entre a língua africana silenciada no menino-soldado sem cordas-vocais, a língua que ele e outros meninos gesticulam, e a língua inglesa imposta pela colonização. Esse jogo tradutório trava o acesso e exige uma travessia em contratempos.

Marcelo Jacques de Moraes, retornando ao Benjamin leitor de Proust, reflete sobre as relações entre literatura e tradução como “conexões de vida” e sobre o envelhecimento e o esquecimento como contratempos críticos inseparáveis do original e da tradução. O autor flagra, na leitura de Benjamin, entre a memória involuntária e a obra como tradução da vida em Proust, o odor do tempo perdido, propondo uma *tradução odorante* da língua sensível farejada pelo tradutor.

Mauricio Mendonça Cardozo, interpelando Benjamin e Berman, propõe, para além do que a tradução representa para os tempos da obra original – alimentando-a em sua pervivência –, um transformar das velhas formas de traduzir; propõe a tradução, ela mesma, inscrita no tempo e constituindo, assim, também ela, uma forma própria de vida, embora carente de escuta. A passagem

pela poesia traduzida de Paul Celan permite que se leia na morte como na vida, em sua singularidade, o que *floresce sem igual* no tempo que cada tradução prova ser o seu.

Viviane Veras pensa o que se traduz como uma forma de pôr-se à escuta do que arrebatada e já se articula como o que resiste à tradução na escrita mesma de Marguerite Duras. Essa prática da letra exige que se vá além da compreensão, lidar com o que falha em se escrever, com o que apenas ressoa, com as palavras que faltam, fazendo-as faltar nos entretempos do traduzir.

Na leitura do ensaio “On not knowing Greek”, no interesse de Virginia Woolf pelo embate entre línguas e vidas estrangeiras, Helena Martins encontra uma entrada para as reflexões da autora sobre tradução como parte de seu projeto artístico de escrita. *Onde rir lendo Homero?* A pergunta de Woolf, mais que insistir na discussão da tradução do humor, reivindica os corpos que riem, nosso corpo e outros corpos, uma tradução como tensão entre temporalidades.

Lauro Maia Amorim pontua os impactos da passagem do tempo nas escritas autobiográficas de Richard Wright (*Black Boy*) e de Maya Angelou (*I know why the caged bird sings*) reenunciadas e reimaginadas por seus tradutores e editores. As diferentes perspectivas interpretativas revelam-se tanto no tratamento de questões de identificação racial, do politicamente correto e das escolhas linguísticas em consonância às diferenças temporais, quanto na própria forma de abordar o autobiográfico, com suas complexidades e contradições.

Davi Pessoa, pensando a questão do “ser cronista” e dos tempos de escrita em Clarice, especula sobre a relação entre escritura e tradução. O autor seleciona três crônicas que trazem a tradução como modo de refletir sobre a impessoalidade e a traduzibilidade, como experiência de uma escrita anacrônica que faz coexistirem tempos diversos, rompendo com a concepção cronológica de tempo.

Partindo de sua leitura e tradução de “Vor dem Gesetz”, de Franz Kafka, e recorrendo também a leitores como Derrida e Agamben, Evando Nascimento propõe um *pensamento tradutório* que se desenvolva a partir das dimensões de tempo e de espaço em jogo na própria narrativa de Kafka. Levantando o problema da apropriação de um texto literário, o autor sublinha a inacessibilidade da lei, o fato de *diante da lei* encontrar-se o tradutor-leitor entre o respeito à letra e a inevitabilidade da transgressão, exigindo dele uma reinvenção dessa lei no tempo e no espaço que lhe é dado.

No espaço particular das antologias brasileiras de poesia traduzida, Álvaro Faleiros discorre sobre os diferentes tempos da recepção da obra do poeta Mallarmé no Brasil, e revela, no mesmo gesto, o forte vínculo do poeta com o tempo atual. Na organização da primeira antologia, Augusto de Campos abre espaço para novas formas de ver e ouvir Mallarmé, e antologias mais recentes articulam novas relações com o poeta, com seus tradutores e, conseqüentemente, com seus leitores.

Abrindo novos horizontes de discussão, encerram esta edição temática da Revista Letras os textos traduzidos de três convidados.

Publicado originalmente em alemão na edição especial da revista *Text + Kritik*, em 2009, o artigo de Detlev Schöttker, apresentado aqui em tradução de Flora Garcia Sette, Rodrigo Octávio Águeda Bandeira Cardoso e Susana Kampff Lages, coloca em questão o processo de escrita de um dos autores mais recorrentes nas reflexões reunidas neste número: Walter Benjamin. Lages, em breve texto preparado para esta apresentação, sintetiza assim o trabalho de Schöttker: “O presente artigo mostra de modo sutil como o fato aparentemente secundário e muitas vezes esquecido de que um autor tenha atuado ele mesmo como tradutor pode determinar o próprio modo de apropriação do acervo da tradição literária, sobretudo por parte de um escritor moderno. De fato, é graças também à experiência de traduzir a obra de Marcel Proust em colaboração com Franz Hessel que Walter Benjamin se torna cada vez mais consciente de seu método da incorporação velada da obra de escritores do passado. Trata-se certamente de uma espécie de memória interna da literatura que opera, tanto na obra das *Passagens*, quanto na *Crônica Berlinense* e na *Infância em Berlim por volta de 1900*, com a apropriação benjaminiana de elementos, entre outros, da obra de Wilhelm Raabe, *A Crônica da Rua dos Pardais*, uma obra considerada por Otto Maria Carpeaux como verdadeiro idílio urbano alemão – uma evidente contradição em termos, naturalmente. Em tempos de uma pós-modernidade que se apresenta como renovada e insistentemente tardia, é urgente o exame de tais sutis mecanismos de reescrita e reelaboração literária para desvendar seu nexos com operações de caráter fundamentalmente translático”.

7

O ensaio de Raúl Antelo, publicado originalmente em espanhol na coletânea de ensaios *Crítica acéfala*, em 2008, e apresentado aqui em tradução de Iamni Reche Bezerra, se faz entre versões de dois textos de Borges (*Queja de todo criollo* e *Borges y yo*), em tempos que colocam a homogeneidade em questão. Enquanto o músico Mário de Andrade põe-se à escuta da estranheza do *criollo*, e busca fielmente ser-lhe conforme na tradução, fazendo-a ressoar como um modo de *repetir* o original, a versão de Clarice Lispector, afinada com a poética de Borges, faz-se outra, agrega à sua “tradução” um suplemento, tornando-a dissimétrica, incomparável.

Preparado especialmente para esta edição da Revista Letras, na esteira do projeto de tradução do *Dictionnaire des intraduisibles*, o ensaio de Barbara Cassin, escrito originalmente em francês e apresentado aqui em tradução de Viviane Veras, mostra o que, do *logos* grego, a tradução pode re-velar e incorporar tratando (d)o “acidente” da homonímia e operando no registro do equívoco. A performance tradutória, concebida então como tarefa eminentemente política, põe em cena a diversidade, fazendo valer o que se fabrica como o melhor *para*; o melhor na dependência da ocasião. Explorando a homonímia, Cassin é veemente em sua convocação: partir do múltiplo e, sem reverência, fazer vacilar, complicar, barbarizar o universal.

Esperamos que o conjunto de textos reunidos neste número temático da Revista Letras, ao explorar possíveis figurações do tempo no pensamento contemporâneo sobre a tradução, bem como suas implicações teóricas e críticas para a tradução e a literatura, em geral, e para a tradução literária, em particular, possa dar exemplo dos diversos caminhos que se abrem a partir da relação entre tempo e tradução.

Poesia no contratempo: Samuel Beckett

Poetry in the odd time: Samuel Beckett

Marcos Siscar*

RESUMO

O trânsito entre as línguas é constitutivo da produção literária de Beckett. Muito embora sejam questões conhecidas da crítica beckettiana, a tradução e a autotradução ganham outra perspectiva se consideradas a partir da discussão sobre os gêneros, no contexto da passagem da poesia para a prosa. Beckett não é prioritariamente ou programaticamente um poeta. Ele opta por distanciar-se da tradição do verso, mas mantém a prática episódica do poema durante toda a extensão de sua obra. A hipótese deste artigo é que a passagem de Beckett àquilo que entende como obra é uma passagem *relacionada* à poesia, entendida como prática de escrita que tem historicidade e sentido próprios. “Poesia” e “tradução”, em Beckett, são nomes do acesso ao sentido, movimentos expostos ao contratempo.

Palavras-chave: *Samuel Beckett; questão dos gêneros; tradução e autotradução.*

9

ABSTRACT

The transit between languages is constitutive of Beckett's literary work. Although they are familiar issues of the Beckett studies, translation and self-translation get a new perspective if they are observed from the discussion about genres, in the context of the exchange of poetry for prose. Beckett does not intend to be primarily a poet. He chooses to take distance from the tradition of verse, but preserves the episodic practice of the poem throughout the length of his literary work. My hypothesis is that Beckett's passage to what he understands as his true work is a passage *related* to poetry, understood as a writing practice that has particular historicity and meaning. “Poetry” and “translation” are names of the access to meaning, movements exposed to the “odd time”.

Keywords: *Samuel Beckett; literary genres; translation and self-translation.*

* Unicamp/CNPq

Há autores para quem a experiência de tradução não é apenas um acidente de percurso, mas parte integrante de sua produção literária. É o caso de Samuel Beckett, cujo bem conhecido bilinguismo criativo tornou-se referência no assunto. Beckett escreveu em inglês ou em francês e, com raras exceções,¹ traduziu ele próprio suas obras para a outra língua. O que está em questão aí, mais do que os aspectos biográficos que associam o percurso de Beckett a esses idiomas – ou ainda ao italiano e ao alemão – é a cumplicidade de destinos entre a escrita e a tradução.

Apesar de já escrever em inglês antes de iniciar sua produção em francês, o aproveitamento dos idiomas e de suas particularidades produz a sensação de que não há, para Beckett, uma língua *original* de escrita. O essencial é o uso relacional dessas línguas como matéria a partir da qual se dá uma experiência de escrita. Naturalmente, a fortuna crítica de Beckett aponta *fases* em sua trajetória como escritor, situações históricas e biográficas específicas, que modificam a compreensão do assunto. Mas é possível dizer que estamos diante de uma obra

1 Edith Fournier traduziu alguns textos de Beckett para o francês.

que assume sua condição *bífida*. As diferenças entre línguas e textos não é vista como um problema, mas, sim, como virtude do ponto de vista hermenêutico e poético, o que fica claro em sua atividade de “autotradução”.

Esse modo de abertura literária relacionado às línguas faz da obra de Beckett, reconhecidamente, um caso especial. Mais do que isso, seria possível dizer que a tradução constitui para ele, explicitamente, uma escrita, um ato de produção de sentido; que ela encena singularmente o drama da “passagem ao sentido”, repetindo uma expressão de Jacques Derrida. E, inversamente, que a escrita constitui um ato de tradução, um modo de relação.

A exemplo da porosidade sugerida por essa abertura à experiência do estrangeiro, a obra de Beckett também é uma obra feita de transições, de misturas, com seus veios de comunicação. Mas essas passagens e essas relações não existem sem algumas particularidades, sem algumas resistências, ou seja, sem alguma *tensão*.

E para dar destaque a esse aspecto conflituoso, ao invés de retomar a questão da tradução, gostaria de colocar em primeiro plano a relação que a obra de Beckett mantém com a ideia de poesia.

A relação de Beckett com a poesia

Não me refiro aqui exatamente à poesia *em si*, mas à *ideia* de poesia, à *convenção* poética ou, mais simplesmente, ao nome poesia, aquilo que o autor designa quando usa essa palavra “poesia”. Quem sabe, no limite, não possamos entender esse processo como um caso de tradução.

Como se sabe, Beckett não é prioritariamente ou programaticamente um poeta. Pelo contrário, ele expressa reticências à retórica do gênero, desacreditando abertamente sua própria produção em versos. É possível encontrar, em suas cartas da década de 1930, ou seja, no “primeiro Beckett”, muitas referências ao assunto, nas quais a questão do *valor* literário é colocada em primeiro plano. Falando sobre determinados textos que havia escrito, ele afirma que são

[...] poemas descritivos relativamente simples (em Francês) de episódios na vida de uma criança. Eu não sei o que eles valem. As poucas pessoas a quem os mostrei gostaram deles, mas são amigos.²

(BECKETT, 2009a, p. 657)

2 As citações utilizadas neste texto são traduzidas por mim. A cada passo, indico em nota o texto de origem. “[...] quite straightforward descriptive poems (in French) of episodes in the life of a child. I do not know what they are worth. The few people I have shown them to liked them, but they are friends.”

De modo geral, é possível dizer que, nesse momento, Beckett tem uma teoria do valor literário perturbada pela constatação, relativamente convencional, do *arbitrário* do gosto. O horizonte dessa preocupação é uma ideia de qualidade literária, portanto de valor intrínseco, associada à virtude da originalidade, segundo a qual a escrita literária não deve ser a reprodução enfraquecida de modelos anteriores. É sabido, por exemplo, como Beckett precisou se descolar de Joyce e de Yeats, para experimentar sua realização como autor. Esse critério positivo do valor, entretanto, só poderá ter sucesso, em Beckett, graças a um procedimento negativo, que consiste no despojamento, no empobrecimento, por assim dizer, da linguagem do modelo.

Cabe constatar, inicialmente, que o autor pressupõe uma relação necessária entre as palavras e as coisas, ou ainda entre os poemas e as razões existenciais para escrevê-los. A esse propósito, comentando a tradução de um poema alemão (*Ringelnatz*) sugerida pelo amigo Axel Kaun, Beckett afirma que o esforço não valeria a pena, pois

Aquele pouco de necessidade que [os poemas] perdem no processo [de tradução] naturalmente só pode ser avaliado em relação ao que eles acabam perdendo já de cara, e devo dizer que esse coeficiente de deterioração me pareceu bastante insignificante, mesmo onde ele é mais poeta e menos versejador.³

(BECKETT, 2009a, p. 517)

12

Trata-se aqui menos de uma teoria da tradução do que uma proposição sobre o valor literário. Se se considera que tradução envolve deterioração, prejuízo, perda, no estilo da conhecida máxima de Robert Frost (“poesia é o que se perde na tradução”), então a tradução de *Ringelnatz* tem um baixo coeficiente de deterioração, uma vez que não há muita poesia ali. Não chega a ser relevante a diferença entre aquilo que o original já perde, ele próprio, como poesia e aquilo que se perde dele na tradução.

Ora, o que se perde é exatamente aquilo que remete à *necessidade*. Parece-me que a teoria literária desse primeiro Beckett contempla uma visão de literatura relativamente convencional, ligada à velha discussão sobre o cratilismo, ou seja, sobre se há ou não uma relação necessária entre as coisas e seus nomes. Dela deriva, por extensão, uma hierarquia possível entre textos literários, que os ordenaria segundo seu valor, isto é, segundo sua capacidade menor ou maior de incorporar essa necessidade.

Essa desconfiança em relação à falta de motivação do signo literário (para formular o problema com sotaque saussureano) se mistura de modo sugestivo em

3 “The little that of necessity they lost in the process is of course only to be evaluated in relation to what they have to lose in the first place, and I must say that I found this co-efficient of deterioration quite insignificant even where he is most poet and least rhymester.”

Beckett com a própria motivação, no sentido psicológico: ou seja, com a vocação do escrever. Em carta de 1932, ele comenta aquilo que vê como deficiência em poemas que ele próprio havia escrito:

Sinceramente minha impressão era que [o poema] tinha pouco valor porque não representava uma necessidade. Quero dizer que, de certa maneira, era “facultativo” e que eu não teria ficado pior por não tê-lo escrito. Seria essa uma maneira muito imberbe de pensar sobre poesia? Quoi qu’il en soit [Seja como for; em francês no original] achei que era impossível abandonar essa perspectiva do assunto. Sinceramente de novo meu sentimento é que, cada vez mais, a maior parte da minha poesia, apesar de razoavelmente feliz na escolha dos termos, fracassa precisamente porque é facultativa.⁴

(BECKETT, 2009a, p. 133; grifos do autor)

A impossibilidade de abandonar tal perspectiva do assunto, suspeita de ser ainda demasiadamente preliminar, é significativa. Há em Beckett uma desconfiança de partida com relação ao caráter facultativo da escrita, que rapidamente se torna uma crítica ao caráter facultativo de sua produção poética, e talvez – eu acrescentaria – da própria poesia como gênero. Da desconfiança de que aquilo que se escreve não tem valor, de que a própria questão do valor pode não ser a melhor maneira de tratar de poesia, passaríamos a uma desconfiança geral em relação à poesia.

Tomando o problema por outro viés e antecipando uma espécie de conclusão, pode-se dizer que o *fracasso da poesia* em Beckett é aquilo que atribui necessidade à sua obra madura. Esse parece ser o ponto de partida, a razão necessária para que ele se coloque como escritor. “Poesia” (entre aspas) é nome da frustração que precede ou que determina certo tipo de realização literária; é, pois, instância de um *revezamento* literário, digamos, onde é preciso saber abandonar para poder prosseguir.

Vale dizer que esse esquema de relação com a poesia é um dos mais comuns e rotineiros de que se tem notícia na trajetória de escritores. Não deixa de ter alguma analogia com o caso de Joyce, embora, ao contrário de muitos romancistas, Joyce não se filie aos modelos realistas ou naturalistas mais comuns no romance. A diferença fundamental com essa tradição de romancistas-poetas-frustrados é que a “prosa” de Beckett não deixa de ter uma proximidade forte com a poesia

4 “Genuinely my impression was that it was of little worth because it did not represent a necessity. I mean that in some way it was ‘facultatif’ and that I would have been no worse off for not having written it. Is that a very hairless way of thinking of poetry? Quoi qu’il en soit I find it impossible to abandon that view of the matter. Genuinely again my feeling is, more and more, that the greater part of my poetry, though it may be reasonably felicitous in its choice of terms, fails precisely because it is facultatif.”

que se produz hoje. O que explica que, ao mesmo tempo em que não é estudado como poeta, Beckett seja *lido como poeta*, por assim dizer.

É preciso lembrar, de passagem, que, para muitos poetas, a oposição em relação à poesia é um dos *modos de relação* com a poesia, uma maneira de “voltar” à poesia, estando claro que a volta não configura nunca exatamente um círculo: trata-se menos de um circuito fechado que um *estar novamente às voltas com*, isto é, de dar um outro giro no parafuso. Não há como voltar à poesia, após tê-la contestado, sem tomá-la entre aspas, explicitar sua transformação, assumir seus contratempos. O texto que resulta desse movimento deveria, portanto, configurar um tempo ímpar, que fosse também uma lacuna, um *odd time* – o tempo da tradução.

Em suma, quero sugerir que a política de gêneros em Beckett não é simples, mas bastante significativa do movimento interno de sua obra.

O critério de gênero

À desconfiança sobre o valor de seus poemas, o primeiro Beckett alia uma desconfiança mais geral em relação à poesia como discurso enfático e artificioso, com tendência aos excessos formais, à erudição desnecessária, à obscuridade, vítima em suma de seu caráter não motivado, ou “construído” (BECKETT, 2009a, p.134). A poesia arrisca-se a ser um espaço de autocentramento, uma espécie de autonomia presunçosa, “que tem um fim em si mesma” [“that is an end in itself”] (BECKETT, 2009a, p. 134), em referência, como de praxe, à obra de Mallarmé. Trata-se do caso extremo de uma arte que estaria toda ela “em crise”, enforcada por assim dizer no poste da modernidade ou da modernização.

Uso essa imagem de propósito. Ainda em sua correspondência, logo após qualificar a poesia de Mallarmé como “poesia jesuítica” [“Jesuitical poetry”] e após referir a sua própria integridade como a de um “protestante torpe de baixa igreja” [“dirty low-church P.”], Beckett usa essa imagem incisiva do enforcado, que remete a uma posteridade estéril:

Estou de luto pela integridade da emissão de sêmen de um pendu [enforcado; em francês no original], aquilo que encontro em Homero & Dante & Racine & às vezes em Rimbaud [...]

(BECKETT, 2009a, p. 134-5)⁵

Seguindo-se à crítica de Mallarmé, a afirmação parece referir-se à poesia como um todo. A poesia seria um espasmo de gozo, o esperma de um enforcado, seu sêmen, a excrecência escorrendo ainda fértil de um corpo morto, de uma

5 “I’m in mourning for the integrity of a pendu’s emission of sêmen, what I find in Homer & Dante & Racine & sometimes Rimbaud [...]”

estéril descendência. Se a observação destaca-se pela sua crueza, o certo é que a “crise” é um *topos* da obra de Beckett e se manifesta na radicalidade de suas soluções de escrita, que são evidentemente muito mais complexas do que de uma simples diferença de gêneros.

Mas é interessante constatar que a questão se coloca dessa forma. Em relação ao assunto, Jean-Michel Rabaté se pergunta:

Em que medida ainda podemos estabelecer, em Beckett, uma oposição de “gêneros” diferentes como “poesia” e “romance”? Assim como para o último Joyce, não seria preciso chamar a tudo isso de “ficção” ou então de “poesia”?⁶

(In: ENGELBERTS, 1999, p. 75)

Discutindo a questão pela via do tratamento beckettiano do espaço “purgatorial” (“terceira zona” de uma “topografia fantasmática”; In: ENGELBERTS, 1999, p. 80), Rabaté coloca o problema para além das divisões tradicionais de gênero, para além do critério de gênero, o que é sem dúvida indispensável para se entender a obra de Beckett.⁷ Mas é preciso lembrar que, como toda *atribuição de nome* (“ficção”, “poesia”), qualquer que seja, o risco sempre existe de repetir os equívocos de base, reeditando os fantasmas dessas topografias já estabelecidas. Ao mesmo tempo, é possível dizer que, uma vez o problema colocado, nenhuma *recusa de nomeação* pode ser poupada do mesmo inconveniente.

Não deixa de ser este o problema enfrentado por Marjorie Perloff (1982) quando coloca em primeiro plano o conflito que ela identifica entre a exclusão atual de Beckett das disciplinas de poesia e a importância que sua “lírica de ficção” (na expressão de Ruby Cohn) tem entre os poetas de língua inglesa. Independente da questão textual propriamente dita (ou seja, dos paralelismos e reiterações da escrita em prosa do autor, da exploração de certa aridez de linguagem, dos princípios de concisão e desfiguração muito comuns na tradição poética), o que significaria afinal estar “além do critério de gênero” quando a palavra “poesia” e a tradição associada a essa série ocupam o lugar daquilo que deve ser *superado* ou, eventualmente, *recalcado*?

Está claro que a designação para aquilo que faz a escrita literária de Beckett não é simples e perde bastante ao ser reconduzida a um gênero e a uma tradição. Mas não há razão para esquecer o diálogo que teve com os poetas surrealistas, a ponto de escrever uma espécie de manifesto, e o fato de ter sido tradutor de poesia: de Paul Éluard, de Rimbaud, de Apollinaire. Traduzindo em versos rimados e

6 “Dans quelle mesure peut-on encore opposer chez Beckett des “genres” divers tels que “poésie” et ‘roman’? Comme lorsqu’il s’agit du dernier Joyce, ne faut-il pas se résoudre à tout appeler ou bien ‘fiction’ ou bien ‘poésie’?”.

7 Os organizadores da coletânea sobre Beckett vão mais longe, ao afirmar que a questão da “poesia” em Beckett fica mais bem colocada quando desvinculada dos poemas de Beckett e da “tradição dessa série” (ENGELBERTS et al, 1999, p. 7).

sintéticos as máximas do moralista francês Sébastien Chamfort, originalmente escritas em prosa, Beckett cria um efeito irônico e curioso que não deixa de ter relação com sua visão do que é um poema, e do que um poema pode ou deveria fazer. A autoderisão certamente faz parte do programa, associando também por aí a produção de textos em versos à sua (digamos) produção principal. Apesar de ter feito uma espécie de opção geral pela “terceira zona”, ou “terceira via” se quisermos, Beckett manteve uma atividade (pontual mas regular, marginal mas assumida publicamente) relacionada à poesia, no sentido mais clássico do texto em verso (definição, é claro, ela própria muito frágil em relação ao que é um “poema”).

Do primeiro conjunto de poemas *Whoroscope*, de 1930 (no modelo eliotiano de *The wast land*, ou seja, do longo poema seguido de notas), até o último texto escrito em vida (o poema “Comment dire”, de 1988, já no hospital), passando por coletâneas de poemas organizadas e reeditadas de tempos em tempos, configura-se em Beckett uma relação que diz respeito a algo mais complexo do que a uma necessidade interna do texto. Alguns especulam se não haveria na produção em verso do autor uma ideia de laboratório para a obra escrita em prosa; poderíamos imaginar, ainda, algum tipo de fantasma relacionado à realização pessoal como escritor, sintoma da influência marcante que de fato recebeu dos autores e dos movimentos poéticos de fins do século XIX e começo do XX.

16 Analisar o sentido artístico e o sentido formativo da relação com a poesia demandaria um longo esforço descritivo, cujo pressuposto é o conhecimento aprofundado da obra do autor. Mas exigiria, além disso, uma disposição crítica que fosse além daquilo que autor soube dizer a respeito, inclusive associando à discussão problemas que nos interessam nos dias de hoje, que nos mobilizam na nossa relação com a literatura. No âmbito deste texto, limito-me a indicar o fato de que tal relação com a poesia é tratada pelo próprio autor de modo problemático, permanentemente cercada de hesitações ou de declarações de valor que não deixam de constituir-se, a meu ver, como uma espécie de *resistência*. Entre o que é e o que não é assumido como *obra*, instaura-se uma cena até certo ponto corriqueira das decisões estéticas de um escritor e de suas práticas de escrita. Mas essa cena tem também relação, a meu ver, com o destino daquilo que chamamos “poesia”.

Em Beckett, a poesia aparece como elemento extemporâneo. Identificada criticamente com a suposta atemporalidade do objeto artístico (ou seja, fora do tempo), daquilo que supõe um estado de perfeição ou de autonomia, a poesia ocupa um lugar deslocado em relação ao contemporâneo movente da obra, isto é, a determinado desejo de passagem ao sentido. Para Beckett, a poesia parece não compartilhar o mesmo destino da obra desejada. Da perspectiva da constituição de sua obra, ela aparece como contratempo em relação à visão mais fina daquilo que é ou que poderia ser uma escrita literária.

Nesse contexto, embora de modo indireto, a questão da poesia em Beckett tem um paralelo muito interessante com a questão da *passagem à prosa*, característica por exemplo da tradição crítica e poética estabelecida por Francis Ponge, na França. Mas está associada, sobretudo, à questão do idioma e à do sujeito do conhecimento. São fios de reflexão que permanentemente se entrelaçam.

A leitura bilíngue

A opção pela prosa, em Beckett, é análoga – cronologicamente, quase contemporânea – à passagem ao francês como língua de expressão literária. Há uma similaridade visível entre uma proposta cada vez mais clara de concisão e desfiguração, no nível da escrita, e um interesse decisivo pelo francês, descrito como “mais pobre”, na esfera do idioma: “Escolhi escrever em francês porque o francês é uma língua mais pobre que o inglês”. Nessa famosa anedota atribuída a Beckett, e confirmada em textos do autor, a diferença entre as línguas passa também pela diferença entre culturas e imaginários. Algo que é dito em uma língua nunca é exatamente o mesmo quando dito em outra língua. Tal passagem de *Molloy*, por exemplo, diz Beckett a um interlocutor, deveria ser colocada de forma muito diferente em inglês, pois o inglês seria uma língua mais “lisonjeadora” do que o francês.⁸ Escolher o francês, a língua mais pobre, é, portanto, escolher um modo de escrita que chama para si o despojamento, a desfiguração, a redução do idioma a seus elementos mais básicos, ou mesmo, metaforicamente, ao silêncio. Nesse sentido, depois de ter ido ao francês, a *volta* para o inglês deveria ser um exercício do mesmo tipo e não apenas a produção de uma simetria, isto é, de uma homologia textual.

Por isso, a autotradução, em Beckett, é um exercício que exige a reconfiguração da relação disjuntiva e hierárquica entre texto original e texto traduzido. Editorialmente, a atividade de autotradução suporia a publicação bilíngue de cada texto de Beckett (embora isso, estranhamente, não pareça ser comum)⁹. Mas a autotradução requisita algo mais: requisita uma *leitura bilíngue*, a leitura de um objeto bífido. Escrever prioritariamente numa língua estrangeira é colocar em primeiro plano o fato de que não há um lugar de partida estável; que é preciso sempre escrever duas vezes, traduzir duas vezes. De certo modo, são dois processos de tradução que estão em jogo, um em cada língua, uma língua sendo afetada pela necessidade da outra. Nesse sentido, o alijamento de

8 Como lembra Jean-Paul Gavard-Perret (In: FELS, 2009, p. 40).

9 O modo de publicação geralmente monolíngue de Beckett e o cuidado exegetico mais comum em inglês não deixam, aliás, de ter correspondência com sua situação nas literaturas nacionais de cada espaço linguístico. De modo que o tratamento da questão linguística em Beckett é também, ou antes de tudo, uma questão de política literária e, em última instância, de política *tout court*.

um estado de pertencimento linguístico ou literário originário é colocado em primeiro plano, tanto na “escrita” de um texto quando na sua “tradução”.

Mais do que isso, se a escrita se revela prioritariamente em sua condição de expropriação, de “extemporaneidade”, então podemos falar de uma dupla operação: num primeiro momento, paradoxalmente, trata-se de *reconfigurar* o texto, de assumir seu nascimento já derivado, construído pelo artifício de uma outra língua; num segundo momento, de *explicitar as particularidades e os impasses* desse texto já outro. Ou seja, no contexto da autotradução, a escrita vale tanto como *reescrita* quanto como *releitura*.

Reescrita e releitura: o duplo conceito não deixa de ter relação com a conhecida proposta de Haroldo de Campos (1992) da tradução como “criação” e como “crítica”. Mas os pressupostos e as consequências aqui são distintos. Não estamos exatamente na esfera da originalidade criativa ou da singularidade crítica, de uma reconfiguração do efeito de primeiridade. Derrida (1974) aludia à tradução de Poe por Mallarmé pela via de um *como se*: a tradução soa de novo *como se* fosse pela primeira vez. Talvez pudéssemos rever a proposição, sem desvirtuá-la: em Beckett, eu diria, o texto soa em sua língua como se já fosse tradução. Ou seja, o “re” da reiteração faz com que, desde a primeira vez, o texto imponha uma reflexão sobre a tradução, sobre sua condição relacional. Impõe já à singularidade supostamente primeira uma condição de *espaçamento* ou, como poderíamos acrescentar, na chave temporal, de *extemporaneidade*. Do mesmo modo, em outro nível, o re- da re-volta beckettiana contra a noção de atemporalidade (“poesia”) se torna um elemento básico da passagem ao sentido, trazendo consigo o sentido da viagem.

Propor uma *leitura bilíngue* é falar não de uma expansão da leitura à página dupla, ou a um jogo de colunas textuais, mas de uma co-implicação ativa, na qual um texto lê (ou deslê) a língua do outro.

O *odd time* da tradução

Um caso de autotradução que apenas indico de passagem, e de modo extremamente sintético, é o de um poema escrito em 1974, em francês (“hors crâne seul dedans”), e publicado em 1975, na tradução em inglês (“Something there”):

hors crâne seul dedans
quelque part quelquefois
comme quelque chose

crâne abri dernier
pris dans le dehors
tel Bocca dans la glace

SISCAR, M.
*Poesia no
contratempo:
Samuel Beckett*

l'oeil à l'alarme infime
s'ouvre bée se rescelle
n'y ayant plus rien

ainsi quelquefois
comme quelque chose
de la vie pas forcément

(BECKETT, 2009b, p. 64)

Something there

something there
where
out there
out where
outside
what
the head what else
something there somewhere outside
the head

at the faint sound so brief
it is gone and the whole globe
not yet bare
the eye
opens wide
wide
till in the end
nothing more
shutters it again

so the odd time
out there
somewhere out there
like as if
as if
something
not life
necessarily

(BECKETT, 2009b, p. 65)

A propósito desses textos, seria preciso pensar no jogo interioridade/
exterioridade como questão que envolve a percepção que o sujeito tem de si
mesmo e daquilo que ele experimenta. Mas a oposição dentro/fora não deixa

de remeter ao próprio jogo entre o texto escrito e o texto traduzido, em sua cumplicidade filosófica de coisas.

O primeiro verso do texto francês, de uma complexidade muito grande, envolve uma implicação entre fora e dentro. Resumidamente, pode-se dizer que aquilo que está preso na exterioridade (o crânio) se manifesta na condição de figura da interioridade (“único dentro” ou “sozinho dentro”). O horizonte dessa ambivalência é um “abrigo último”, tanto quanto o espelho pode ser o lugar da morte do sujeito. O inferno da experiência subjetiva vem junto com uma citação de Dante, que se refere a Bocca, personagem histórico que a Divina Comédia encontrou no inferno, com a cabeça para fora do gelo. Em francês, “glace” é tanto gelo quanto espelho. E, de fato, o crânio preso no gelo pode ser também, aqui, de modo mais banal, um crânio visto num espelho. O crânio do poeta sai do espelho como o de Bocca sai de seu gelo/espelho (“glace”). Refletir é o lugar infernal do sentido, ou seja, daquilo que não chega a fazer sentido, nem ao menos alegórico.

O poema em francês tem divisão estrófica regular e um padrão rítmico reconhecível, já que os versos oscilam entre 5 e 7 sílabas, se contraindo e se expandindo duas vezes no poema. Já o poema em inglês implode essa organização formal. Revela, por assim dizer, o seu convencionalismo. Apesar de manter visível a divisão estrófica, aparenta desmontar sua relativa simetria. Elimina a citação erudita e pulveriza a frase até chegar a seus elementos gramaticais mínimos. Além disso, aprofunda a dissipação da imagem, no sentido retórico (da comparação, por exemplo), que já está em processo no poema francês. É um exemplo típico de desaparecimento de imagem ou de desfiguração,¹⁰ ou seja, da passagem de uma retórica da imagem para a aridez dos elementos gramaticais mínimos da língua. A essa desfiguração corresponde também, como eu acrescentaria, a passagem do fantasma do lirismo, que reflete o próprio corpo (e que tenderia a transformá-lo em alegoria da condição existencial), na direção de um discurso dialogado, teatral de certo modo. O *como se* (“as if”) da tradução aparece aqui de modo explícito, no eco com “como alguma coisa” (“comme quelque chose”).

No poema em francês, há uma radicalidade no esvaziamento da condição de sujeito e de sua capacidade alegórica (não necessariamente “alguma coisa” tem a ver com a “vida”). Esse esvaziamento é reconfigurado no segundo poema como se, para ser descrito, devesse ser reescrito, enfatizado. Reescrever, neste caso, é explicitar não apenas aquilo que o primeiro poema tem de característico, mas também aquilo que ele indiretamente confirma. Como se a tradução fosse um modo tanto de leitura quando de crítica, de explicitação daquilo que fica em segundo plano: uma forma talvez de *radicalização*, de expansão da lógica do primeiro texto. Quando falo de lógica do primeiro texto remeto tanto ao projeto de sentido desse texto quanto ao movimento que ele permite fazer para além

10 Há na poesia de Beckett, segundo Jean-Paul Gavard-Perret (2001, p. 35), a “preocupação de eliminar todo elemento figurativo” [“souci d’élimination de tout élément figuratif”].

de si, no mesmo sentido mas já fora do seu escopo – radicalizando portanto o ponto de vista do texto até o ponto em que esse movimento permite revelar os elementos contraditórios que compõe a sua lógica, isto é, os seus impasses. Uma re-leitura supõe, portanto, não apenas uma explicitação do projeto de sentido, mas também daquilo que o texto deveria se liberar para poder tornar-se aquilo que gostaria de ser.

A relação com a temporalidade no poema é exemplar desse processo, uma vez que, em francês, o valor da locução adverbial “quelquefois”, repetida duas vezes no poema, se altera, fazendo conviver um indefinido particular (“certa vez”) com um indefinido genérico (“por vezes”). Já no texto inglês, a brevidade definida pelo rumor de um curto instante (“at the faint sound so brief”) se especifica na última estrofe como um “odd time”. A expressão “at odd times”, no plural, seria uma forma mais próxima, ainda que curiosa, de “quelquefois”. No singular (“the odd time”), ela parece remeter mais propriamente a um instante preciso, que é também um tempo de qualidade estranha e ímpar (“odd”). “Odd time” é, igualmente, em música, um tempo inusual, irregular, que se associa a uma quebra do padrão rítmico. Traduzir “quelquefois” por “the odd time” envolve a constatação de que o genérico, que é condição do alegórico, não se sustenta sem uma temporalidade inusual, uma tensão rítmica, por assim dizer.

Poderíamos enxergar esse estranho tempo como algo que, fazendo a leitura da metáfora espacial, pretende associar a ela a complexidade temporal, uma estranha temporalidade. E o faz *radicalizando* por assim dizer a problemática temporal do texto francês. Ao *trair* “quelquefois” (ao desviar-se de seu sentido imediato), a tradução acaba *traindo* (denunciando, explicitando, revelando) aquilo que há de extemporâneo em seu cálculo alegórico. Como o espaço da especularidade, o tempo é um tempo que, ao debruçar-se sobre si mesmo, revela-se excêntrico, estranho e sem centro. Um outro tempo ou, mais especificamente, um contratempo, um *odd time*.

Traduzir-se em poeta

Se a tradução é a cena (ou a “cerimônia”, como diz Michel Deguy; 1981, p. 35) do devir-texto do texto, poderíamos dizer que a relação com a poesia, em Beckett, é a cena do devir-poeta em Beckett. Ou seja, por caminhos complexos, que colocam em tensão sua ideia e sua prática de poesia, seria possível dizer que o tratamento da poesia e do poema em Beckett revela indiretamente, nos seus contratempos, o escritor que Beckett desejaria ser. Assim como a tradução, a poesia deveria ser vista, neste caso, como extemporaneidade reveladora, antes do que como anacronismo superado.

Haveria o que se dizer sobre a tradução como modo da aproximação ou da comparação, mas também como forma de aceleração dos diferentes tempos de uma obra (de suas ilusões de contemporaneidade, ou dos anacronismos críticos

que constituem sua interpretação). Até por isso, talvez uma leitura de Beckett nos permita pensar que a passagem ao sentido, envolvida no ato da tradução, não é um acesso como qualquer outro, uma mediação *em geral*. Ou seja, que, retomando a questão da tradução, não se trata *apenas* de confirmar, digamos, uma tese genérica sobre o acesso, sobre a “passagem ao sentido”. Trata-se *também* de colocar em primeiro plano determinada prática da passagem, sua estética e sua política.

Talvez isso possa ser dito, igualmente – como espero ter ao menos ter sinalizado –, no caso da poesia. E a esse propósito, num segundo momento, seria necessário dialogar com a apropriação feita da questão poética por filósofos que, procurando discernir os movimentos complexos do “poético”, buscam descolar-se da poesia entendida como fenômeno restrito, interessado em questões “regionais”, mergulhado nas eventuais trivialidades da sua tradição. Preferiria pensar, como acabo de dizer sobre a tradução, que a poesia não é uma mediação qualquer. A cena da obra de Beckett pode ser descrita justamente como uma passagem ao sentido *relacionada* à poesia, como prática histórica, com sua temporalidade e suas convenções, mas também com seu potencial de indefinição, de impropriedade, que abalam a própria estrutura do nome.

Algo se torna pensável aí, a partir dessa matéria e dessa “tradição”, na sua contingência e na sua mundaneidade. Não é possível excluir de antemão, em nome da recusa à lógica de gênero ou em nome da suspensão filosófica, a necessidade crítica do poema. Prefiro ver “poesia” e “tradução” como nomes possíveis do acesso, *odd names* (para fazer um jogo de palavra com *odd time*) do acesso, ou seja, nomes possíveis de uma relação com o contratempo.

BECKETT, Samuel. *The letters of Samuel Beckett, v. 1, 1929-1940*. Ed. Martha Dow Fehsenfeld e Lois More Overbeck. New York: Cambridge Univ. Press, 2009a.

_____. *Select poems 1930-1989*. Ed. David Wheatley. London: Faber and Faber, 2009b.

CAMPOS, Haroldo de. “Da Tradução como Criação e como Crítica”, in *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DEGUY, Michel. *Donnant donnant*. Paris: Gallimard, 1981.

DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

ENGELBERTS, Matthijs; BUNING, Marius; HOUPPERMANS, Sjef. *Poetry and Other Prose*. Amsterdam/Atlanta: GA, 1999.

FELS, Laurent. *Regards sur la poésie du XXe siècle*. Tome 1. Namur (Bélgica): Les Éditions Namuroises, 2009.

GAVARD-PERRET, Jean-Paul. *Beckett et la poésie: la disparition des images*. Paris: Éditions le Manuscrit, 2001.

PERLOFF, Marjorie. “Between verse and prose: Beckett and the new poetry”. *Critical Inquiry*, 9/2 (1982), p. 415-33.

23

RABATÉ, Jean-Michel. “Beckett et la poésie de la zone (Dante...Apollinaire. Céline..Lévi)”. In: ENGELBERTS, Matthijs et als. *Poetry and Other Prose*. Amsterdam/Atlanta: GA, 1999.

Submetido em: 09/10/2016

Aceito em: 22/12/2016

Contratempos de infância e morte

The setups and backbeats of childhood and death

Rosana Kohl Bines*

RESUMO¹

Este ensaio investiga conexões temporais entre as ações de traduzir e esconder, a partir das considerações de Maria Filomena Molder sobre dois textos de Walter Benjamin: “A tarefa do tradutor” e “Criança Escondida”. Discute-se a temporalidade contrapontística do jogo mimético, que envolve tradutor e criança escondida. Assim como a criança atrás da porta busca adotar as propriedades do esconderijo, permanecendo ereta como um sólido inanimado para não ser descoberta, o tradutor se aloja no texto a traduzir, incorporando as propriedades da língua estrangeira na língua própria. Este intercâmbio produziria uma dinâmica temporal intermitente, em que as formas são e deixam de ser, num vai-e-vem entre a afirmação e a negação da vida. Explora-se esta hipótese na leitura de *Song for Night* (2007) do escritor nigeriano Chris Abani. A novela confecciona uma voz infantil liminar, oscilando entre vida e morte, para contar experiências-limite de vulnerabilidade à violência. Narrada por um menino-soldado escondido na floresta, que tem suas cordas vocais arrancadas na guerra, a obra é o monólogo interior de um narrador emudecido que se comunica com o exterior por língua de sinais. O livro é escrito em inglês, mas a história simula desenrolar-se num dialeto africano inacessível. A tradução se torna assim imperativa, atuando como princípio construtivo da obra, operador de leitura e dispositivo temporal. Além de marcar o ritmo da experiência oscilante do narrador entre ser e não ser mais, produz demora e dificulta a entrada do leitor na obra, estimulando simultaneamente uma atenção crítica aos seus procedimentos e efeitos.

Palavras-chave: *tradução; infância; morte.*

1 O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. Foi originalmente escrito para o Simpósio “Tradução, contemporaneidade, extemporaneidade” no âmbito do XV Encontro Nacional da Abralic, realizado na UERJ de 19 a 23 de setembro na UERJ. Agradeço aos organizadores do Simpósio, Mauricio Mendonça Cardozo, Helena Martins e Marcelo Jacques de Moraes, pelo impulso motivador que gerou as reflexões aqui apresentadas. Agradeço ainda aos demais colegas que integraram o simpósio pelos comentários e contribuições, que certamente impactaram na versão final deste texto.

* PUC-Rio/CNPq

ABSTRACT

The present essay investigates temporal connections between the acts of translating and hiding, based on Maria Filomena Molder's notes on two texts by Walter Benjamin - "The task of the translator" and "Hidden Child". It further discusses the contrapuntal temporality of the mimetic game, which engages both translator and child. Just as the child behind the door seeks to adopt the properties of the hiding place, by becoming herself an inanimate solid, to avoid being found, so the translator hides himself in the text he will translate, by incorporating the properties of the foreign language into his own. This interchange generates intermittent temporal dynamics that affirms and negates life and time, as the forms alternate between being and ceasing to be. This hypothesis is further pursued in *Song for Night* (2007), by Nigerian author Chris Abani. The novella creates a child's liminal voice, torn between life and death, in order to convey experiences of extreme vulnerability to violence. Told by a child-soldier who is hiding in the forest and whose vocal cords have been cut in the war, the novella is structured as an inner monologue by a silenced narrator who communicates with the outside world in sign language. The book is written in English but the story seems to unfold in an African dialect that the reader cannot access. Translation thus becomes essential to the novel, working as a structural principle, as a reading procedure, and as a temporal device. Besides marking the rhythmic beat of the narrator's oscillating experience between being and non-being, translation generates delay and hardens the reader's entrance into the work, while fostering a critical attention to its procedures and effects.

25

Keywords: *translation; childhood; death.*

Parto de uma pequena pista de leitura, colhida de uma entrevista da filósofa portuguesa Maria Filomena Molder, tradutora e comentadora assídua e perspicaz da obra de Walter Benjamin. Nessa entrevista, Molder propõe uma aproximação inusitada entre dois textos a princípio muito distantes do pensador alemão: “A Tarefa do Tradutor,” intrincado ensaio de 1923, e “Criança Escondida”, curto fragmento de Rua de Mão Única de 1928, cujo início é transcrito abaixo, na tradução de João Barrento:

Já conhece todos os esconderijos da casa, e volta a eles como a uma morada onde sabemos que iremos encontrar tudo no seu lugar. O coração palpita, prende a respiração. Aqui, está encerrada no mundo da matéria. Este torna-se-lhe extremamente nítido, aproxima-se sem uma palavra. Como um enforcado, que só então toma plena consciência do que são a corda e a madeira. A criança atrás das cortinas torna-se ela própria algo de esvoaçante e branco, um fantasma

(BENJAMIN, 2013, p.36)

A propósito desta passagem, Molder comenta:

É interessante pensar na afinidade entre o jogo das escondidas, tal como aqui é exposto pelo autor, e a noção de tradução que defende noutras partes, muito nomeadamente em “A Tarefa do Tradutor”. Em ambos os casos, é uma espécie de abrigo que está em causa. De abrigo provisório, porém: de esconderijo, que tem que ser franqueado (no qual se entra e do qual se sai). A criança está escondida atrás da porta como o tradutor, segundo Benjamin, deve ser capaz de se alojar no texto a traduzir, nos interstícios ou intervalos desse texto, e descobrir, experimentando, por mimese, por imitação, não a sua forma externa mas as leis internas que o regem.

(MOLDER, 2014, s/p)

A sugestão de Molder convida a pensar o jogo mimético como prática comum entre o tradutor e a criança escondida. Se para a criança esconder-se supõe adotar a forma e as propriedades do esconderijo, para que permaneça ali camuflada e invisível aos olhos do buscador, para o tradutor trata-se também de entrar num espaço que não é o seu, numa língua que não é a sua, e deixar-se arrastar pelo som, pelo ritmo e pela textura sensível da trama verbal, pois só mergulhando no objeto e seguindo as suas exigências, pode-se verdadeiramente chegar a tocá-lo, como escreve Benjamin na *Origem do Drama Trágico Alemão*. De fato, em toda obra do pensador, o conhecimento das coisas, do mundo material, das línguas a traduzir surge, no mais das vezes, como um rompante de saída para fora, em direção ao alheio, na busca de uma forma genuína de contato com os materiais de que nos acercamos. Paradoxalmente, esse gesto de evasão para a exterioridade envolve também uma dimensão receptiva. Ato de rendição do próprio corpo, espécie de assujeitamento da própria forma diante da forma estrangeira, como a criança que atrás da porta remolda a si mesma como um sólido inanimado, ereta, imóvel, respiração suspensa. A criança submete-se à fisionomia da porta, deixa-se comandar por ela, experimenta-a corporeamente, numa coreografia visível também nas velhas cartilhas infantis que tanto fascinaram Benjamin, aquelas em que as letras assumem as formas dos bichos e dos objetos cotidianos que nomeiam.

Só quem percorre a estrada a pé (e não em sobrevoo de aeroplano) sente o seu poder e o modo como ela, a cada curva, faz saltar do terreno plano objetos distantes, mirantes, clareiras, perspectivas, diz outra passagem bastante conhecida de *Rua de Mão Única*. Tal capacidade de gerar novas formas a partir da imersão nos espaços atravessados – sejam estes os cantos entre as mobílias da casa berlinense por onde se mete a criança, sejam as malhas do texto por onde se enfronha o tradutor, encampa um gesto de ampliação das fronteiras do próprio e do alheio. Nesses intercâmbios alargados e táteis com o exterior, o que era limite, barreira, abre-se como limiar, canal de passagem que libera entre as formas ou as línguas em contato uma potencialidade plástica comum a

todas elas, uma força de ativação de correspondências, que acende também um aviso de incêndio, sinal de perigo iminente: confusão mimética. Para a criança escondida, ronda a ameaça de ficar presa “para o resto da vida dentro da pesada porta” ou enredada “para sempre, como fantasma, nas cortinas” (BENJAMIN, 2013, p. 37). Para o tradutor, o perigo de perder a sua língua perante as demandas do idioma estrangeiro, cedendo até o ponto em que a própria língua se torna irreconhecível, como nos balbucios de Hölderlin que Paul Celan homenageou poeticamente: *Pallaksch. Pallaksch.*²

Molder reconhece que o ensaio “A tarefa do Tradutor” de Walter Benjamin não chega a estabelecer uma relação causal direta entre a imersão de Hölderlin nas últimas traduções que fez de *O rei Édipo* e *Antígona* de Sófocles e a loucura que o tomou em certo momento nos 40 anos que permaneceu isolado na Torre de Tübingen. Contudo, a filósofa pressente nas reflexões de Benjamin uma sugestão forte de que, naquelas traduções, a relação de fidelidade entre o alemão e o grego se dá de forma tão acentuada que era impossível escrever em língua articulada depois disso. Cito as palavras de Benjamin, ao final do ensaio “A tarefa do tradutor”:

Nas traduções de Hölderlin, a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido só é tocado pela língua como uma harpa eólica pelo vento [...] Precisamente por isso habita nelas, antes de mais nada, o tremendo e originário perigo de qualquer tradução: que os portões de uma língua tão alargada e bem dominada acabem por se fechar, encerrando o tradutor no seu silêncio³

(BENJAMIN, 2008, p. 81).

Hölderlin encarna a imagem extrema e definitiva de alguém que teria passado de vez para outro lado do espelho, abandonando o trânsito lúdico e criador que faz do traduzir e do esconder práticas da intermitência: era uma vez a língua alemã, agora já não mais. Era uma vez o grego, agora já não mais. Era uma vez um menino, agora já não mais. Agora ele era cortina, agora já não mais.

2 A palavra duplicada *Pallaksch*, *Pallaksch* é atribuída ao poeta Hölderlin, que viveu encerrado na torre de Tübingen por 40 anos e teria inventado este vocábulo indeterminado, que pode significar tanto sim quanto não. O poema de Paul Celan que homenageia Hölderlin chama-se “Tübingen, Jänner” (Tübingen, Janeiro), publicado no livro *Die Niemandsrose* (A rosa de ninguém): Olhos con-/vertidos à cegueira./A sua - “são/um enigma as puras/”origens” - , a sua/memória de/torres de Hölderlin flutuando no esvoaçar/de gaivotas./ Marceneiros afogados visitando/estas/palavras a afundarem-se:/ Se viesse,/se viesse um homem,/se viesse um homem ao mundo, hoje, com/a barba de luz dos/patriarcas: só poderia,/se falasse deste/tempo, só/poderia/ balbuciar balbuciar/sempré, sempre,/só só./ (“Pallaksch. Pallaksch.”). CELAN, P. “A rosa de ninguém.” *Sete rosas mais tarde*. Trad. João Barrento e Y.K. Centeno. Ed. Bilingue. 3 ed. Lisboa: Cotovia, 199, p.105.

3 Tradução de Susana Kampff Lages, publicada num volume organizado por Lucia Casttello Branco (referido na bibliografia), em que estão incluídas outras três traduções do ensaio benjaminiano “A tarefa do tradutor”: as de Fernando Camacho, Karlheinz Barck e João Barrento.

Agora ele era porta, agora já não mais⁴. O ir e vir incessante entre a criança e os objetos ou entre o tradutor e as línguas produz uma dinâmica temporal de feição contrapontística, em que as coisas são e deixam de ser uma e outra vez, num vai-e-vem entre a afirmação e a negação da vida, sem que se fixe uma das imagens apenas.

Do que foi exposto até aqui, gostaria de reter sobretudo essa energia piscante que ativa os gestos do tradutor e da criança escondida. E a sensação de perigo que perpassa ambas as atividades, movidas por um princípio de abertura e provisória rendição às formas estrangeiras com que se põem em contato. Entro então no segundo tempo dessa reflexão, não sem antes lembrar que os perigos vindos do mundo material, que acoçam aquele menino escondido na casa berlinense, agem também como prenúncios de perigos futuros, que expulsarão o menino já adulto de sua cidade natal e o obrigarão a escrever e a traduzir “escondido” em cidades estrangeiras como Ibiza, Nice, Sanremo, Svenborg, Paris e Portbou, seu esconderijo derradeiro. É afinal desde o exílio, no contexto da Segunda Guerra, que Benjamin escreve os espaços limiars da infância alemã, exercitando uma dinâmica temporal que Peter Szondi, citado por Jeanne-Marie Gagnebin, chamou argutamente de *futuro anterior*⁵ e que quero pensar também na chave rítmica do contratempo.

Deixemos então o menino escondido atrás da porta em Berlim por volta de 1900 para encontrar outro menino escondido em uma floresta africana por volta de 1960. Ensaio aqui uma aproximação inicial e bastante cautelosa ao livro *Song for Night* (Canção para noite) do escritor nigeriano Chris Abani. É um desses livros que nos confrontam com um pacto inicial intimidante e que exigem uma pele mais grossa para tolerar o que ali vai dito. Pele que estas páginas preliminares ajudam a criar, na produção estratégica de certa demora que adia e prepara a minha entrada no texto que passarei a comentar. Cabe antes uma abreviada apresentação do autor, desconhecido do público brasileiro⁶. Chris Abani é um dos expoentes da nova geração de prosadores africanos em língua inglesa, escritor premiado e reconhecido no universo anglófono, ainda não traduzido no Brasil. Nascido em 1966, Abani tornou-se prisioneiro político na Nigéria nos anos oitenta, entrando e saindo da cadeia desde os seus 16 anos, quando publica seu primeiro romance de cunho alegórico, denunciando o golpe de estado que então era levado a cabo no país por forças militares. Condenado à pena de morte anos depois, devido ao cunho fortemente antigovernamental

4 Eco aqui Maria Filomena Molder (2014, s/p), quando associa o impulso mimético ao princípio lúdico e experimental do “eu agora era...”.

5 Jeanne-Marie Gagnebin alude à expressão “futuro anterior” de Peter Szondi no ensaio “A criança no limiar do labirinto”, publicado no livro *História e Narração em Walter Benjamin* (2004), p.89.

6 Para uma aproximação mais efetiva à vida, à obra e às reflexões do autor sobre literatura africana contemporânea, remeto o leitor à entrevista de Chris Abani a Yogita Goyal. “A Deep Humanness, a Deep Grace: Interview with Chris Abani”. *Research in African Literatures*. v. 45, n. 3, 2014, p. 227-240.

de seus escritos, consegue ser libertado, por circunstâncias que não cabem aqui detalhar, e imigra inicialmente para o Reino Unido e depois para os Estados Unidos, onde vive e leciona desde 1999. É do exílio norte-americano, na condição de intelectual expatriado, que escreve e publica em língua inglesa, *Song for Night*, obra de 2007.

Trata-se de uma curta e estranha novela, narrada por um menino-soldado, que se encontra sozinho, escondido (ele também) no meio da mata, em busca de seu pelotão, do qual foi separado após a explosão de uma mina terrestre que o lança com violência ao chão, deixando-o inconsciente e provavelmente morto. É na condição de morto-vivo que essa voz espectral nos chega para entoar discursivamente uma canção para a noite, espécie de canto fúnebre ou réquiem em que se torna audível um ponto de desarticulação do sujeito, ponto em que seu estatuto como vivente já não está mais assegurado. Ainda há pouco estava vivo, agora talvez já não mais. Como nos comunica o narrador, no terreno minado da guerra, tudo acontece bruscamente. “*Everything happens rudely, at once*” (p. 45) [Tudo acontece de supetão, de repente⁷]. No curtíssimo intervalo de um passo mal dado e ouve-se um *click*. Esse barulhinho a um tempo sutil e fatal que o narrador escuta segundos antes da mina explodir e que denota que o dispositivo foi armado e talvez já não haja mais volta – “*an ominous clicking that sounds like the mechanism of a child’s toy*” (p.22) [um click assustador que soa como o mecanismo de um brinquedo infantil]. A novela estira esse brevíssimo instante que constitui uma extremidade temporal entre ser e não ser mais. E ao distender-se a narrativa por mais de 100 páginas, o acontecimento que era súbito, único e irrepetível da morte por explosão ganha uma duração inaudita. Que operações discursivas materializam essa intensificação do instante e sua proliferação numa série de minicontratemplos que marcam repetidas vezes ao longo da novela essa batida ameaçadora entre vida e morte; esse cruzar intermitente da linha divisória entre ser e não ser mais?

A hipótese principal que exploro aqui é a de que esse “limbo” temporal e existencial se encarna materialmente num conjunto de operações tradutórias que performam um vai-e-vem incessante entre as várias línguas em ação no texto, gerando uma dinâmica instável no registro discursivo que mimetiza a condição liminar do protagonista-narrador. O empenho da novela é o de maximizar a correspondência entre os eventos relatados e a linguagem que os diz. Jogo mimético que os dispositivos da tradução ajudam a encenar.

A frase de abertura da novela enuncia de forma crua e declarativa: “*What you hear is not my voice*” (p. 19) [o que você ouve não é a minha voz]. Ficamos sabendo nas linhas seguintes que o narrador não fala há três anos, pois teve suas cordas vocais arrancadas no conflito, ao ser recrutado para fazer parte de um grupo especial de crianças combatentes, cuja função é rastrear e desarmar minas

7 Todas as traduções da obra de Chris Abani são minhas. Agradeço a Paulo Henriques Britto a generosa interlocução.

terrestres espalhadas por toda a floresta. Para executar essa tarefa de alto risco, precisa ser pequeno, esfomeado e leve, de modo a evitar a explosão automática da mina ao pisá-la. E precisa também ser mudo, para que não saia grito da boca do menino que por acaso pise nalguma mina e se assuste com a iminência de morrer. O grito pode comprometer toda a delicada operação do pelotão que caminha silenciosamente descalço na mata e precisa de máxima concentração para ouvir o barulho do *click* e, com as pontas dos dedos do pé que ficou suspenso enquanto o outro permanece apegado ao solo, grudado na mina, desativar o dispositivo letal.

O livro se configura assim como o monólogo interior de um narrador emudecido cuja língua de expressão não é o inglês que lemos nas páginas do livro, mas sim o Igbo, como nos conta o personagem, um dialeto tribal e familiar, silenciado pela história colonial, que impôs a língua inglesa às populações autóctones.

Cabe aqui abrir um parêntese para apontar o quanto essa situação do enredo repercute também no lugar fraturado e problemático de enunciação que o próprio Chris Abani ocupa como escritor anglófono radicado nos Estados Unidos, que se dirige prioritariamente a uma audiência estrangeira fora da África, para quem busca “traduzir” certas experiências do seu continente natal numa língua majoritária em que já circulam, de forma reificada, determinados sentidos de africanidade com os quais esse livro tem que se haver. Não à toa, o projeto editorial, que considero lamentável,⁸ traz na capa uma foto apelativa, em technicolor, de um menino negro com olhos sofridos, que interpela a audiência desse lugar já inteiramente codificado para o leitorado estrangeiro como uma África da barbárie, da violência, da orfandade, à espera da redenção por um Ocidente humanitário e sensível às atrocidades relatadas. Esta reflexão nos levaria longe demais numa discussão, deveras relevante, sobre a tradução vinculada a uma política de leitura das relações neocoloniais com o continente africano, tópico que mereceria um desdobramento à parte⁹.

Retornemos à narrativa de *Song for Night*, estruturada como o monólogo interior de um narrador mudo, que se dirige diretamente ao leitor em inglês, mas lhe adverte: “*you are in fact hearing my thoughts in Igbo*” (p. 21) [na verdade, você está ouvindo meus pensamentos em Igbo]. Simula-se assim uma comunicação telepática entre narrador-leitor, numa língua a que não temos acesso, uma língua que caberá ao inglês traduzir. A esta demanda que pressiona o idioma inglês na direção de uma língua silenciada, soma-se mais um complicador, pois os

8 Ressalto que há outra edição desta obra de Chris Abani, disponível no mercado, com um projeto editorial mais sóbrio. *Song for Night*. London/Berkley: Telegram, 2008.

9 Para uma discussão mais alentada sobre os desafios e impasses na representação de meninos-soldado africanos na literatura contemporânea, em interface com a obra de Chris Abani, ver em especial os seguintes ensaios, referidos em detalhe na bibliografia: Maureen Moynagh, “Human Rights, Child-Soldier Narratives, and the Problem of Form”; Minoli Salgado, “Vanishing points/visible fictions: the textual politics of terror”; J.A. Kearney, “The representation of Child Soldiers in Contemporary African Fiction”.

meninos do pelotão, que tiveram suas cordas vocais arrancadas, se comunicam entre si apenas por uma língua de sinais. É portanto uma história que se lê em inglês, mas que no plano do enredo se desenvolve mentalmente em Igbo, na subjetividade da personagem, e se exterioriza como mímica de gestos. É interessantíssimo observar os expedientes narrativos que vão encenar no tecido verbal um gestual mudo de pantomima. Todos os títulos de capítulos da novela enunciam operações tradutórias entre o inglês e a língua de sinais: “*Silence is a steady Hand, Palm Flat*” [Silêncio é uma mão firme, palma esticada]; “*Death is two fingers sliding across the throat*” [Morte são dois dedos trespassando a garganta]; “*Listening is a hand cupping an ear like a seashell*” [Escutar é uma mão em volta da orelha como uma concha]; “*Fish is a hand swimming through the air*” [Peixe é uma mão nadando no ar]; “*Shelter is hands protecting the head*” [Abrigo é mãos protegendo a cabeça].

Nesta coleção de verbetes ou definições de palavras por sua contraparte gestual a língua ganha uma plasticidade surpreendente, como que se avoluma na direção do leitor, ganhando corpo e movimento numa encenação de tensões enunciativas que parecem implodir a superfície plana dos caracteres na página com uma força de expansão projetiva que vejo como afinada à cena da explosão da mina que dá pulso à narrativa e informa a voz do narrador-protagonista em sua condição limítrofe. O que desejo apontar aqui é que a tradução, tomada como conjunto de operações discursivas, colabora de forma decisiva com os processos de formalização de estados de passagem, levando a língua verbal e impressa a um limiar em que ela parece transbordar para uma nova configuração tridimensional e cinética. Essa dinâmica de instabilidade do próprio meio que conduz a narrativa manifesta também a vulnerabilidade da língua ao que ela não é, ao que ela pode vir a ser numa aproximação desmedida e arriscada com seu exterior, abolindo-se o princípio da fronteira e rompendo-se os limites da página para ressurgir como coreografia manual de gestos, do “lado de cá” da experiência empírica e encarnada do leitor.

A contraparte temporal dessa operação tradutória que faz da língua verbal pantomima, encaminhando o som a regiões de silêncio, *par e passo* com a trajetória do personagem vulnerável, oscilando, entre a voz e a ausência de voz, entre vida e morte, é uma rítmica em contraponto, feita de frases curtíssimas, que impõem uma leitura entrecortada e impede que se assente qualquer sentido de progressão narrativa. A história não avança pra lugar nenhum e mantém-se em intolerável suspensão: “*Time is standing still. My watch is fucked*” (p. 54) [O tempo está parado. Meu relógio está fodido]. A narrativa é coalhada de passagens como esta em que algo é dito num registro metafórico (a sensação do tempo congelado) e redito, traduzido, na frase seguinte num registro asperamente literal (o tempo não anda porque o relógio está quebrado). Esta sintaxe do contratempo trava o desdobramento especulativo dos episódios, condenando qualquer tentativa de voo digressivo. Toda vez que o enunciado ameaça decolar do chão, pelo

emprego dicção conotativa, há um movimento oposto de rebaixamento do idioma, criando uma caixa de ressonâncias com efeitos de microfonia, em que ouvimos registros discrepantes – o metafórico e o literal – registros que não se harmonizam e evidenciam intervalos acentuados entre eles, impedindo a fruição de um contínuo de sentido. A leitura extensiva do texto entra assim em colapso. Tudo a ponto de explodir. O dispositivo da tradução agrava essa experiência, na medida em que força correspondências entre sentidos discrepantes. Numa outra cena, mulheres famintas parecem compartilhar, num gesto solidário, da pouca comida que lhes resta. Vista mais de perto, a cena revela que o alimento do grupo é na verdade o crânio de uma criança morta. O leitor é jogado pra lá e pra cá entre essas polaridades revezadas de maneira abrupta e cruel. São contratempos que desejo ler também como obstáculos, adversidades no percurso de leitura. Também aí o jogo tradutório, lido como jogo mimético, trabalha para assimilar, no emaranhado verbal, a fisionomia compósita do menino-soldado, no que ali pode haver de inabordável e resistente. Como ler afinal o menino embolado no soldado, a infância na guerra, o vivo no morto?

Esta dificuldade, de natureza ética, se materializa na novela como um problema de tradução: *What you hear is not my voice*. Há algo de opaco nessa história. Os expedientes da tradução colaboram na criação desta espessura, dessa demora que freia um acesso desimpedido ao relato, produzindo de forma paradoxal tanto uma conexão visceral com essa matéria intratável, quanto um recuo favorável ao estabelecimento de uma atenção crítica aos procedimentos e efeitos no jogo narrativo. Nessa dinâmica tensionada, em que somos tragados e expulsos da narrativa, uma e outra vez, atravessa-se uma fabulação de força ímpar, que poderá servir de abrigo provisório ao leitor que ali tolerar se alojar pelo tempo de duração da leitura. Terá valido a pena.

Referências

ABANI, C. *Song for Night*. New York: Akashic Books, 2007.

BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Lucia Castello Branco (Org.). Belo Horizonte: Fale UFMG, 2008.

_____. “Criança escondida”. *Rua de Mão Única: Infância Berlinense*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 36-37.

CELAN, P. “A rosa de ninguém.” *Sete rosas mais tarde*. Tradução de João Barrento e Y.K. Centeno. Edição Bilingue. 3 ed. Lisboa: Cotovia, 199, p.105.

GAGNEBIN, J-M. “A criança no limiar do labirinto”. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp.73-92.

GOYAL, Y. “A Deep Humanness, a Deep Grace: Interview with Chris Abani.” *Research in African Literatures*. Vol. 45, n° 3 (Fall 2014), pp. 227-240.

KEARNEY, J. A. “The representation of Child Soldiers in Contemporary African Fiction.” *JLS/TLW* n° 26 (March 2010), pp.67-94.

MOLDER, M. F. “A propósito de uma tradução”. *Semear na neve: estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1999. p. 24-39.

_____. “Aquele que acaba de despertar”. *Semear na neve: estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1999. p. 119-137.

_____. “Seguir as dedadas da infância: conversa com Maria Filomena Molder”. Entrevista a Emília Pinto de Almeida em 6 de outubro de 2014. Esc:ALA. *Revista Electrónica de estudos e práticas interartes*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2014. Disponível em <<https://escalanarede.com/2014/10/06/seguir-as-dedadas-da-infancia-conversa-com-maria-filomena-molder>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

MOYNAGH, M. “Human Rights, Child-Soldier Narratives, and the Problem of Form”. *Research in African Literatures*, v. 42, n. 4, p. 39-59.

SALGADO, M. “Vanishing points/visible fictions: the textual politics of terror”. *Textual Practice* n° 27, New York/London: Routledge, pp. 207-223.

Submetido em: 30/09/2016

Aceito em: 20/12/2016

Envelhecimento e esquecimento, contratempos da tradução (com Walter Benjamin e Marcel Proust)

*Aging and oblivion, setbacks of translation
(with Walter Benjamin and Marcel Proust)*

*Marcelo Jacques de Moraes**

RESUMO

A partir das reflexões de Walter Benjamin sobre a obra de Marcel Proust, pretendemos voltar ao modo como permitem pensar as relações entre a literatura e a tradução, as “conexões de vida” entre elas, visando a especular mais especialmente sobre a dimensão produtiva do envelhecimento e do esquecimento, tomados como contratempos críticos inerentes a toda obra – original ou tradução –, e que destinam ambos, necessária e inexoravelmente, no âmbito da “floresta interna” de cada uma das línguas envolvidas e no da fronteira entre elas – ao menos para os leitores “que compreendem o original” –, ao inacabamento e à “vida continuada”.

Palavras-chave: *Walter Benjamin; Marcel Proust; tradução literária.*

ABSTRACT

From Walter Benjamin’s reflections on the work of Marcel Proust, we intend to go back to the way they allow us to think the relations between literature and translation, the “life connections” between them, aiming to speculate more specifically on the productive dimension of aging and oblivion taken as critical setbacks, natural to every work – original or translation –, and that both predestine, necessarily and inexorably, within the “internal forest” of each of the languages involved and the border between them – at least for readers “that understand the original” –, to incompleteness and “continued life”.

Keywords: *Walter Benjamin; Marcel Proust; literary translation.*

* Professor de literatura francesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador do CNPq.

Como se sabe, as lembranças que fazem a trama do “tempo reencontrado” na obra de Marcel Proust são sempre marcadas por uma dupla temporalidade: elas constituem o traço da fugacidade, do envelhecimento, da desapareição, da destruição definitiva daquilo – da vida – que evocam, e, simultaneamente, o traço da inscrição dessa vida numa rede de sentidos que se configura para além de todo “acontecimento vivido” (BENJAMIN, 2012, p. 38), em uma sobrevida em que enfim se torna possível viver tudo o que não se terá vivido da vida que se viveu, tudo o que não se terá vivido justamente por estar encerrado em uma espécie de esquecimento original, determinado pelas oscilações inconscientes do desejo e do sentimento que, para o escritor, filtram a cada vez, para cada um, a percepção do que se vive (cf. BENJAMIN, 1989, p. 108). Como diz Walter Benjamin, referindo-se, em pequena nota sobre Proust¹, às “imagens” da memória involuntária proustiana e explicitando a experiência paradoxal do tempo que elas implicam, “trata-se [...] de imagens que nunca tínhamos visto, antes de nos lembrarmos delas” (BENJAMIN, 2015, p. 150)². Imagens, portanto, de um passado que se torna presente no presente sem jamais

1 “D’un petit discours sur Proust, prononcé lors de mon quarantième anniversaire” (1932). Trata-se de uma nota manuscrita recolhida por Robert Kahn nos Arquivos Benjamin de Berlim. O texto é inédito em português e só foi traduzido para o francês em 2015.

2 Sempre que a referência do trecho citado for a uma obra em francês, a tradução é minha.

ter sido presente no passado – ao menos “nunca sob nosso próprio olhar”, como diz ainda Benjamin na sequência da passagem em questão. Imagens daquilo que aconteceu sem ter acontecido, de uma “verdade que se esqueceu de acontecer”, para evocar aqui de través uma conhecida imagem do poeta Mário Quintana, primeiro tradutor de Proust no Brasil. O passado depende, portanto, de uma lembrança no futuro para enfim ter sido plenamente presente, e só assim, de algum modo, sobrevir, ou sobreviver, à sua própria morte.

É em meio a um deslizamento temporal análogo entre vida consumada e “vida continuada” (ou entre “experiência vivida” e “pervivência”) que se tece a “sobrevivência” de uma obra em sua historicidade³, e, mais precisamente quanto ao que nos interessa aqui, é em meio a esse deslizamento temporal que se tecem as “conexões de vida” (BENJAMIN, 2011, p. 104) – implicadas também nessa sobrevivência – que a obra entretém com suas traduções, tal como as concebe Benjamin em suas reflexões sobre a tarefa do tradutor.

Pois, assim como a obra de Proust, instável por essa complexidade temporal inscrita em sua própria natureza, condenada por sua virtualidade intrínseca a se reescrever ao infinito, assim como ela, uma tradução, à maneira que Benjamin permite pensá-la, é, como se sabe, inacabada por definição: entre o salto no agora de uma outra língua em que ela sobrevém à revelia do original estrangeiro e de sua língua, entre esse salto e o irrecorrível reencontro de um tempo e de um sentido perdidos que esse original e essa língua, em sua “transformação e renovação” próprias (p. 107), teimam em buscar, entre a sombra coercitiva da propriedade das línguas – da própria e da estrangeira – e os lampejos de sentido virtualizados pelas mutações dessas línguas, entre esses dois tempos intrincados que lhe espelham, portanto, dela, tradução, os esquecimentos que a constituem e o envelhecimento que sempre já a alcançou, entre esses dois tempos, ela, a tradução, não cessa de solicitar, em contratempo, e a um só tempo, o seu próprio acabamento e o do original, a sua própria metamorfose e a do original, o seu próprio “crescimento” (p. 110) e o do original. Ou seja, no limite, a tradução não cessa de solicitar uma outra tradução, uma retradução, se quisermos, que reabre e reinterroga, no mesmo movimento, o original e suas precedentes traduções, bem como “o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (p. 106), as quais, assim, se recolocam em contato – ou seja, em confluência e em conflito.

É, portanto, partindo do contraponto proustiano que eu gostaria de retornar ao pensamento de Benjamin sobre a literatura e a tradução, sobre as “conexões de vida” entre elas, para especular mais especialmente sobre a dimensão produtiva do envelhecimento e do esquecimento, tomados aqui como contratempos críticos inerentes a toda obra – original ou tradução –, e que destinam ambos – original ou tradução –, necessária e inexoravelmente, ao inacabamento e à “vida

3 Reconhecem-se os termos de que se serve Benjamin para discutir as relações entre original e tradução em *A tarefa do tradutor*, em torno de uma semântica da vida (*Fortleben*, *Überleben*). A tradução desses termos oscila bastante tanto nas traduções francesas quanto nas brasileiras. Cf. nota de Susana Kampff Lages (BENJAMIN, 2011, p. 104)

continuada”. Isso tanto no âmbito do “interior da mata da linguagem” (p. 112) de cada uma das línguas envolvidas – como exemplifica a própria obra de Proust – quanto no âmbito da fronteira entre elas. Mais especialmente no caso de uma tradução *stricto sensu* – ao menos, segundo a expressão de Benjamin, para os leitores “que compreendem o original” (p. 102), ou seja, dizendo de outro modo, para aqueles leitores que não podem ler, a despeito de sua própria vontade, sem o assombro de outra língua.

Para começar com Proust, eu gostaria de evocar duas passagens muito conhecidas, muito citadas, nos mais diversos contextos, mas que, curiosamente, encontrei pouquíssimas vezes associadas numa reflexão sobre a tradução. E que não podem deixar de fazer pensar quem quer que se interesse pela questão da relação entre escrita dita original, criativa, e a escrita propriamente tradutória.

A primeira passagem, extraída dos fragmentos de *Contre Sainte-Beuve* (1908-1909), circulou e circula muito a partir de Gilles Deleuze, que usou a primeira frase como epígrafe de *Crítica e clínica*:

Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira.
[Mas Proust prossegue:] Sob cada palavra cada um de nós coloca seu sentido ou ao menos sua imagem, que é frequentemente um contrassenso. Mas nos belos livros, todos os contrassensos que fazemos são belos.

(PROUST, 1954a, p.297-298)

38

E na sequência, Proust dá exemplos de seus supostos “contrassensos” como leitor, referindo-se a um romance de Barbey d’Aurevilly ou a um poema de Baudelaire. A segunda passagem é retirada do último volume *Le Temps retrouvé*, último volume de *Em Busca do tempo perdido*, no momento em que o narrador começa a se dar conta do sentido possível de sua obra por vir e da realização enfim vislumbrada de sua vocação de escritor:

Se eu tentasse me dar conta do que acontece, de fato, em nós no momento em que algo nos causa uma certa impressão [...] [e Proust dá umas dez linhas de exemplos de impressões desenvolvidas dispersamente ao longo da *Recherche...*], eu percebia que, para expressar essas impressões, para escrever esse livro essencial, o único verdadeiro livro, um grande escritor não tem, no sentido corrente, que inventá-lo mas que traduzi-lo. O dever e a tarefa de um escritor são os de um tradutor.

(PROUST, 1954b, v. 3, p.890)

Entre as poucas articulações que encontrei reunindo essas duas passagens no entanto tão comunicantes destaco uma de Julia Kristeva. Numa reflexão sobre a experiência do “amor da outra língua”, como ela diz, Kristeva formula,

a meu ver, o essencial, ou quase, quanto ao sentido que essas passagens possam ter para Proust. Na passagem que se segue ela parte justamente do uso abusivo e deturpado que frequentemente se faz da frase de Proust via Deleuze para chegar à relação entre escritor e tradutor:

O que se esquece com frequência de dizer é que a língua que Proust traduzia para o francês não era um outro idioma já feito: como o inglês, por exemplo, ou o búlgaro para mim. O que o escritor – e o estrangeiro, esse tradutor – transfere para a língua de sua comunidade é a língua singular de sua “memória involuntária” e de suas “sensações”. [...] Essa “língua” sensível não é uma língua de signos: ela é uma “língua” entre aspas, um caos e uma ordem de batimentos, de impressões, de dores e de êxtases nas fronteiras da informulável biologia. Essa “língua” é uma verdadeira “estranheza” – mais estrangeira do que qualquer idioma já constituído – que o escritor espera formular.

(KRISTEVA, 1998, p. 391–392)

Mas eu gostaria de sublinhar também em relação a essas passagens algo que Kristeva não explora aqui, e que diz respeito à consideração implícita do leitor – e não apenas do autor, que ela privilegia aqui – como tradutor. Quando Proust escreve que, “sob cada palavra” da tal língua estrangeira que constitui uma obra, “cada um de nós coloca seu sentido ou ao menos sua imagem, que é frequentemente um contrassenso”, para em seguida falar de si mesmo como leitor, ele também povoa o mundo da leitura, para repetir os termos de Kristeva, com “uma ‘língua’ entre aspas, um caos e uma ordem de batimentos, de impressões, de dores e de êxtases nas fronteiras da informulável biologia”... Ora, se pensarmos na experiência deste leitor que nos interessa em particular que é o tradutor *stricto sensu*, traduzir também implicaria, sob essa ótica, deparar-se com uma estranha língua estrangeira, feita, por que não?, de “memórias” e de “sensações” – de “impressões”, ou de “imagens”, termos caros a Proust –, a assombrar a língua própria a partir de uma outra língua estrangeira, língua agora sem aspas, uma língua não de todo estranha ao leitor-tradutor em questão, uma língua mais ou menos estabelecida, feita de “signos” que lhe são mais ou menos familiares...

Uma bela imagem dessa experiência é dada pelo próprio Benjamin ao relatar o “regime” que havia “descoberto” para empreender sua própria tradução de Proust⁴. Em uma carta a Julia Radt de 1926, ele escreve, referindo-se a essa experiência e ao tal “regime” tradutório:

4 Para recordar aqui: Benjamin começou a ler Proust em 1919. Entre 1925 e 1926 traduziu com Franz Hessel *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Du côté de Guermantes*, publicados respectivamente em 1927 e em 1930. O manuscrito de *Sodome et Gomorrhe*, em que os dois trabalhavam desde 1926, perdeu-se (cf. WEIDNER, 2015, p. 26–29).

Quando me levanto de manhã, sem me vestir, sem tampouco que uma gota d'água toque minhas mãos ou meu corpo, sem muito menos beber, começo a trabalhar e não faço nada enquanto a labuta do dia não estiver terminada – sem sequer falar de desjejum.

(*apud* WEIDNER, 2015, p. 30-31)

Como diz Daniel Weidner, é como se Benjamin aspirasse a traduzir “numa espécie de transe artificial, num estado buscado de semi-vigília”, numa “espécie de escrita automática” (p. 31). Weidner evoca então uma passagem do fragmento “Sala de desjejum”, de *Rua de mão única*, em que Benjamin associa o “desjejum” à “quebra entre mundo noturno e diurno”, interrompendo “o sortilégio do sonho”, “a cinzenta penumbra onírica” (BENJAMIN, 1994, p. 11-12). Mas se o crítico quer enfatizar aqui um certo desejo “mimético” de Benjamin em relação a Proust, cito-o, por “imitação espontânea de um estilo” (WEIDNER, 2015, p. 31), que tal “regime” favoreceria, o que me parece interessante destacar na imagem encenada por Benjamin é a intuição da tradução como uma espécie de “relato” do original “de dentro do sono” – “Quem está em jejum fala do sonho como se falasse ainda de dentro do sono”, diz Benjamin no final do tal fragmento sobre o desjejum (BENJAMIN, 1994, p. 12)... –, de um “relato” em que “reina” o princípio da “semelhança”, e não o da “identidade”. Como em Proust, que exerce em sua escrita, segundo a expressão de Benjamin em “A imagem de Proust”, o “culto apaixonado da semelhança”. “Semelhança” que ele, Benjamin, no mesmo artigo, define assim:

A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos ocupamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não aparecem jamais como idênticos, mas sempre como semelhantes: impenetravelmente semelhantes a si mesmos.

(BENJAMIN, 2012, p. 40-41, tradução ligeiramente modificada)

Daí a descrição do manuscrito da tradução de *Sodome et Gomorrhe* (que foi devolvido a Benjamin para revisão e acabou desaparecido) pelo editor alemão Reinhard Piper (que no fim das contas se recusou a publicá-lo), numa imagem que não deixa de lembrar os manuscritos da *Recherche* (cujo primeiro volume, como se sabe, a editora NRF se recusara a publicar em 1912). Diz o editor em carta a Franz Hessel:

A tradução não é datilografada, mas manuscrita, com uma escrita apertada e desordenada. Falta, além disso, toda uma série de palavras, que devem ainda ser acrescentadas. Inúmeras

palavras francesas estão anotadas à margem [...]. Essa tradução não parece pronta para ser impressa, e é lícito pensar que tenhamos que mandar datilografá-la, e então corrigi-la.

(*apud* WEIDNER, 2015, p. 30)

Essa descrição corrobora a aproximação da experiência tradutória benjaminiana, tanto do ponto de vista conceitual quanto do ponto de vista prático, da experiência proustiana de leitura do “belo livro”, ambas escapando, como o mundo dos sonhos freudiano, ao princípio da não-contradição (lembramos dos “belos contrassensos” invocados por Proust), e ao crivo do saber constituído do tradutor/leitor relativamente às “propriedades” das línguas em jogo, se podemos dizer assim, saber que reflete as correspondências mais ou menos estabelecidas entre elas muito mais segundo o princípio das “identidades” do que sobre o das “semelhanças”, na medida em que elas supostamente se esgotam e se estabilizam, tais correspondências, no âmbito pragmático-comunicativo dos sentidos socialmente compartilháveis em dado momento histórico.

A todo esse processo “onírico”, sintetizemos assim, de leitura e tradução, também não deixa de remeter aquilo que Benjamin, referindo-se à produtividade própria da memória involuntária proustiana, descreve bem no início de “A imagem de Proust” como “um trabalho de Penélope do esquecimento”, trabalho noturno que desfaz a “tapeçaria da existência vivida” (BENJAMIN, 2012, p.38) à medida que “pô[e] à luz o fluxo fugido, saturado de todas as reminiscências que haviam penetrado em seus poros durante sua permanência no inconsciente” (BENJAMIN, 1989, p.131, tradução ligeiramente modificada). Retomemos a passagem:

Aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Em cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Mas cada dia, com suas ações intencionais, e, mais ainda, com suas rememorações intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. Foi por isso que Proust transformou, ao final, seus dias em noites...

(BENJAMIN, 2012, p. 38)

Vemos, pois, que a “traduzibilidade” da vida constitui para Proust, de acordo com Benjamin, sempre, um processo de sobrevida, de sobrevivência, tributário do envelhecimento e do esquecimento, que se oferecem, assim, como contratempos produtivos justamente porque rejuvenescedores, como queria Goethe da tradução... E Proust, deste exercício de “tradução” da vida que a obra pretende ser... Os termos de Benjamin, na última seção do artigo, sintetizam de certa forma o que pretendi dizer até aqui:

Acompanhar a interação entre envelhecimento e rememoração significa penetrar no coração do mundo proustiano, no universo do entrecruzamento. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as “correspondências” [...]. É esta a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. Quando o passado se reflete no “instante”, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa tão irresistivelmente como a orientação de Guermantes se entrecruza, para Proust, com a orientação de Swann, quando o autor, no 13o volume, [...] descobre o entrecruzamento dos caminhos.

(BENJAMIN, 2012, p.47)

Para começar a concluir, eu gostaria de trazer à baila mais um elemento importante para a relação entre a memória involuntária e a tradução da vida em Proust, elemento especialmente destacado por Benjamin no penúltimo parágrafo de “A imagem de Proust”. Trata-se das “recordações preservadas no olfato”, que, mais do que as “imagens visuais” que colorem no mais das vezes as lembranças do narrador proustiano, conservam, em sua “tenacidade especial”, o peso e a vagueza que fazem vibrar mais enigmaticamente, em “batimentos e impressões”, tais lembranças expressas em frases, potencializando, assim, sentidos e contrassentidos da leitura... Eis a passagem:

Mas se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada dessa memória involuntária, a mais profunda, na qual os momentos da recordação anunciam-nos, não mais isoladamente, com imagens, mas desformes, não visuais, indefinidos e densos, um todo, como o peso da rede anuncia sua pesca ao pescador. O odor é o sentido do peso daquele que lança suas redes no oceano do *temps perdu*. E suas frases são a totalidade do jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço indizível necessário para erguer o que foi capturado. (p. 50)

Como se lê aqui, a prevalência mais indefinida do odor na economia da recordação, colocando em questão o paradigma da visualidade, expõe a dimensão algo estrangeira e intraduzível – “indizível”, diz Benjamin – do “esforço” do sentido inerente à escrita proustiana. Assim, se a consciência trágica da potência destruidora do tempo levava Baudelaire, autor decisivo tanto para Proust quanto para Benjamin, a constatar que “a Primavera adorável [havia perdido] seu odor” e a se perguntar nostalgicamente “onde [estavam] os perfumes embriagantes das flores desaparecidas” (BAUDELAIRE, 1975, vol I, p.77 e 386)⁵, Proust, por

5 “Le Printemps adorable a perdu son odeur!”; “Où sont les parfums enivrants des fleurs

meio justamente do odor – “refúgio inacessível da *mémoire involontaire*”, capaz de “anestesiá-lo profundamente a consciência do fluxo do tempo” (BENJAMIN, 1989, p.135, tradução ligeiramente modificada) –, condensa e traduz o que é para ele a experiência de gozo⁶ por excelência da escrita, isto é, da tradução de si: trata-se, como resume uma expressão que aparece no último volume da *Recherche*, de “[libertar-se] da ordem do tempo”⁷.

Nesse sentido, eu gostaria de propor uma imagem conceitual: a de uma *tradução odorante*, de uma tradução que recendesse, em suas “redes”, para “reencontrá-lo”, o vago “sopro do tempo perdido” “bafejado”⁸ pelo original naquela fase onírica, digamos assim, da experiência tradutória. Como uma palavra que recendesse a “não-palavra” entrevista a partir da leitura do original, a “entrelinha” passível de “morder a isca” como escreveu Clarice Lispector para definir sua experiência da escrita⁹. Experiência de certa forma análoga, a meu ver, àquela que Benjamin sintetiza enigmaticamente ao fim de sua *Tarefa* como “tradução virtual” ou “versão interlinear do texto sagrado” (BENJAMIN, 2011, p.119), a qual remeteria, nesta perspectiva que proponho aqui, a uma língua muscularmente aspirada, farejada, se podemos dizer assim, pelo tradutor-pescador a partir do “peso do sentido” que se constitui, no tempo sempre já chegado e sempre ainda por vir da tradução, por meio de seu embate com as frases entre duas “línguas de signos” a se esgrimir¹⁰, de um lado, e, de outro, com “a língua sensível, entre aspas”, nos termos de Kristeva, ou *língua odorante*, como proponho, que tais frases inevitavelmente deflagram na iminência da tradução e na resistência a ela.

“É somente quando deixamos uma coisa que a nomeamos”, disse André Gide numa conversa com Benjamin no momento em que falava justamente de sua relação com as línguas estrangeiras (BENJAMIN, 2015, p. 142). Nesse

disparues?”. Trata-se, respectivamente, de um verso do poema “Le goût du néant”, de *Les Fleurs du mal*, e de uma frase do ensaio “Du vin et du haschisch”. Jeanne-Marie Gagnebin (2007) discute rapidamente a questão no texto “Le Printemps adorable a perdu son odeur”.

6 Proust, por meio de suas “ressurreições da memória”, apresentou-se, segundo Benjamin, “como o substituto dos pobres e dos deserdados do gozo”, atribuindo-se, palavras de Benjamin, “a obrigação [...] de não apenas viver o gozo para todos, mas em cada lugar e para toda coisa que o tornasse possível”. Benjamin refere-se ainda, no mesmo texto, ao “projeto incondicionado de salvar o gozo, justificá-lo”, como “uma paixão proustiana que vai muito mais longe que suas análises desiludidas” (BENJAMIN, 2015, p.150-151).

7 “Mais qu’un bruit déjà entendu, qu’une odeur respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l’essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l’était pas autrement, s’éveille, s’anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l’ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l’homme affranchi de l’ordre du temps.” (PROUST, 1954, v. 4, p.451)

8 Trata-se de uma nota de Walter Benjamin, vale a pena citar a frase inteira: “O alçado arquitetônico da obra de Proust se baseia nisso: cada uma das situações nas quais o cronista é bafejado com o sopro do tempo perdido se torna, por isso, incomparável e liberta-se da sequência do tempo.” (BENJAMIN, 1989, p. 139, tradução ligeiramente modificada)

9 Todos terão reconhecido aqui as palavras de Clarice em *Água viva* “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu.”

10 Penso aqui na “estranha esgrima” (“fantasque escrime”) do poeta encenado por Baudelaire no poema “Le Soleil” (1975, vol. 1, p. 83).

sentido, parece-me, nomear é sempre também esquecer e envelhecer um pouco, e traduzir, que é renomear, implica necessariamente, faz sentir – tenho vontade de dizer em francês, *fait sentir*, remetendo, justamente, ao perfume da língua –, “no meio da vida”¹¹, da vida própria e da vida da obra¹², o “choque doloroso” mas, como uma passagem¹³, por um instante rejuvenescedor, com esses dois implacáveis contratempos do “movimento inodorante do tempo”¹⁴.

11 Para lembrar Barthes evocando Dante ao falar de seu desejo de romance a partir de Proust, no célebre artigo “Longtemps je me suis couché de bonne heure” (BARTHES, 1984, p. 341-342).

12 Susana Kampff Lages sintetiza nestes termos a trama temporal subjacente à relação entre original e tradução: “O original, que é o objeto empírico que abriga em si, em sua traduzibilidade, a lei da forma, do gênero tradução, não se encontra no início de uma cadeia temporal cronologicamente determinada, mas presentificável no *meio*, entre o passado de sua produção na obra e o futuro de suas reproduções na forma de múltiplas traduções possíveis.” (LAGES, 2002, p. 203)

13 Aqui o diálogo possível seria com a passante. (BAUDELAIRE, 1975, vol. 1, p. 92-93).

14 E homenageio aqui, com esta última expressão, o poeta francês contemporâneo Christian Prigent, que com ela conclui seu proustiano romance “Uma frase para minha mãe”, em cuja tradução venho, por minha vez, trabalhando.

BARTHES, R. *Le bruissement de la langue*. Paris: Le Seuil, 1984.

BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 2 vol. Paris: Gallimard, 1975.

BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. revista. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. “A tarefa do tradutor”. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. “Rua de mão única”. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*, 4. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Sobre alguns temas de Baudelaire”. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. 1. ed. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Sur Proust*. Trad. Robert Kahn. Caen: Nous, 2015.

GAGNEBIN, J-M. “Le printemps adorable a perdu son odeur”. *Alea* [online]. 2007, vol.9, n.1, pp.64-74. ISSN 1517-106X. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2007000100005>.

KRISTEVA, J. “L’autre langue où traduire le sensible”. *French Studies* LII (4), 1998. Disponível em: <<http://fs.oxfordjournals.org/content/LII/4.toc>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

LAGES, S. K. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954a.

_____. *A la recherche du temps perdu*, Bibl. de la Pléiade, 4 vol. Paris: Gallimard, 1954b.

WEIDNER, D. *Traduction et survie: Walter Benjamin lit Marcel Proust*. Trad. Guillaume Burnod e Aurélia Kalisky. Paris: Éditions de l’éclat, 2015.

Submetido em: 10/10/2016

Aceito em: 22/12/2016

Da Morte, da Vida e dos Tempos de Morte e de Vida da Tradução¹

*Of Death, of Life and of Times of Death
and Life of the Translation*

Mauricio Mendonça Cardozo*

RESUMO

Se partimos do princípio de que um pensamento contemporâneo sobre a tradução não pode prescindir de uma integração consequente das noções complexas de subjetividade e de linguagem que se nos impõem na contemporaneidade, a partir das quais reconhecemos o tradutor em sua condição de sujeito, a tradução como atividade transformadora e de ordem crítica e seu produto, o texto traduzido, como um objeto singular, não podemos ignorar a ideia de que, para além de *representar* uma forma de vida e de morte para a obra original, o texto traduzido *constitui*, ele mesmo, uma forma singular de vida e de morte. Diante disso, é preciso levar em consideração que, para além do que representa temporalmente para outros textos (como a obra original), o texto traduzido também instaura uma forma de temporalidade que é a sua: um tempo da tradução. E é preciso pensar, igualmente, nas consequências desse dimensionamento temporal da tradução para nossa relação de leitores e críticos com o texto traduzido. No âmbito deste trabalho, caberá discutir e problematizar, preliminarmente, alguns aspectos da questão do tempo da tradução, entendida, aqui, a partir da forma singular de vida e de morte que a tradução constitui.

Palavras-chave: *tradução e tempo; tradução e vida; tradução e morte.*

1 Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no Simpósio *Tradução, Contemporaneidade, Extemporaneidade*, realizado no âmbito do XV Encontro da ABRALIC, em setembro de 2016.

* UFPR/CNPq

ABSTRACT

47

Starting from the point of view that a contemporary thought on translation cannot ignore a consequent integration of the contemporary notions of subjectivity and language – recognizing the translator as a subject, the translation practice as a transformative and critical activity, and its product, the translated text, as a singular object –, one cannot ignore the idea that, beyond *representing* a form of life *and* death to the original text, the translated text also *constitutes* in itself a singular form of life and death. Therefore, it is necessary to take into consideration that, notwithstanding the temporality that the translated text represents to other texts (such as the original), it also establishes a temporality of its own: a time of the translation. And as readers and critics, it is also necessary to consider the consequences of this time dimensioning of the translation in our relationship with the translated text. This essay aims at discussing preliminarily some aspects of the issue of time of the translation, understood here as the singular form of life and death constituted by the translation.

Keywords: *translation and time; translation and life; translation and death.*

*A morte é uma flor que floresce uma só vez.
 Mas quando ela floresce, floresce sem igual.
 Floresce, não no tempo, floresce quando quer.*
 Paul Celan²

I

Que flor é essa flor da morte? Que morte é essa morte que floresce? Nesses versos de Paul Celan, a morte floresce no mesmo compasso em que esse florescer se mortifica. A *flor* (*Blume*) do primeiro hemistíquio ganha potência verbal na segunda parte do primeiro verso, e a força vital desse *florescer* (*blühen*) – de um florescer da flor da morte – é reiterada mais quatro vezes nos dois versos que se seguem, construindo-se assim uma tensão oximoresca que se nos impõe como uma *morte-em-flor*: uma morte como flor singular (que só floresce uma vez e sem igual, como só a ela é dado florescer), como flor voluntariosa (que floresce quando quer), como flor extemporânea (que não floresce num tempo determinado).

Se considerarmos que a flor é uma figura mais correntemente associada à quintessência da vida – de uma vida em flor ou em plena floração³ – e que a

2 CELAN, 2003, p.438-439, tradução minha.

3 Vide a primeira acepção que o DWB (*Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*) oferece para o verbo (*blühen*) em alemão: “den Gipfel des Wachstums erreichen” (alcançar o ponto mais alto do crescimento), cf. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB08691#XGB08691>.

poesia de Celan parece mais resistir do que ceder à convencionalidade das flores de retórica, teremos que enfrentar como mais do que mera figura de efeito essa morte que aflora na figura de uma flor. E se lembrarmos, ainda, que o verbo *blühen* (*florescer*), em alemão, aceita como sujeito trivial tanto a felicidade (*Glück*) quanto a infelicidade (*Unglück*)⁴, poderemos suspeitar que não é tão somente a vivacidade da flor que morre um pouco nessas construções oximorescas, e que tampouco é apenas a morte que se vivifica na força desse florilégio.

Nesses versos do poema *A morte* (*Der Tod*), pulsam um fenecer e um florescer, que, ao invés de alimentarem a lógica de uma distensão binária, parecem antes se fundir e fundar a expressão de um *viver a / à flor da morte*. A um só tempo: sem crase, quando *a flor da morte* surge como objeto direto desse *viver* – a flor-da-morte é *o que se vive*; e com crase, quando *à flor da morte* surge como condição singular desse *viver* – *à flor da morte é como se vive*.

Composto em 1950 para figurar como peça da obra Papoula e Memória (*Mohn und Gedächtnis*)⁵ – obra publicada em 1953 e que, já no título, traz a figura de uma flor –, o poeta excluiria esse poema de seu livro pouco antes de dá-lo à publicação. Na condição de uma espécie de *flor de descarte* – um *malmequer?* –, a publicação desses versos só ocorreria anos mais tarde, quando da edição da obra do espólio do autor. Como bem nos lembra Barbara Wiedemann⁶, o poema *Der Tod* é dedicado ao poeta e amigo Yvan Goll, cuja obra Celan traduziu e com quem Celan conviveu no período final e mais enfermo de sua vida (Goll morre em 1950). Após sua morte, a viúva, Claire Goll, proibiria a publicação das traduções preparadas por Celan, dando início a um processo legal em que acusava o poeta de plágio – infundado até onde se pôde comprovar e pessoalmente desgastante para Celan, esse episódio de litígio ficaria conhecido pela crítica como o *Caso Goll*.

Sem pretender avançar, aqui, as possibilidades de leitura que se abrem tanto para esses versos no contexto do restante do poema quanto para esse poema no contexto mais amplo da obra e da vida do poeta, essa breve passagem pela poesia de Paul Celan impele-nos a reconsiderar a ideia de morte apenas como final do curso da vida e, conseqüentemente, a ideia de vida apenas como o intervalo vital entre a concepção e a morte – uma visão mecanicista que o poema não apenas não parece pressupor, como parece colocar em questão. E talvez não possamos passar inteiramente à margem de um movimento semelhante de problematização dessas duas figuras quando, no campo das artes, em geral, e no da literatura, em particular, valemo-nos da noção de vida e de morte para pensarmos certos aspectos de nossos objetos.

Partindo disso, seria importante, por exemplo, questionarmos a que forma de pensamento sobre a literatura damos vida, hoje, ao pensarmos a obra literária e

4 Vide a quinta acepção no verbete acima.

5 CELAN, 2004.

6 Cf. comentários da edição, por Barbara Wiedemann (CELAN, 2003, p.917).

sua tradução a partir de uma noção de vida. Como se pode imaginar, as possíveis respostas a essa pergunta passam, necessariamente, pelo modo como entendemos a própria noção de vida – e não seria preciso lembrar, aqui, da infinidade de compreensões diferentes que se acumulam a esse respeito nas mais diversas áreas do saber.

E, nessa mesma perspectiva, seria igualmente importante perguntarmo-nos se há um sentido – ético, político ou ao menos heurístico – em continuarmos pensando *hoje em dia* a obra literária a partir de uma ideia de vida, especialmente se considerarmos válida a evidência de que a literatura, para além de seus círculos mais ou menos profissionais, parece ter uma participação cada vez mais discreta na vida dos indivíduos, distanciando-se cada vez mais daquilo que poderíamos identificar, genericamente, como a vida no mundo contemporâneo. Ou seja: qual o sentido de pensar a obra literária como forma de vida, se a literatura, *hoje*, mal cabe no tempo e no espaço desse âmbito que circunscrevemos como nossas vidas?

Também poderemos lembrar, é claro, que um dos sentidos de insistir em tal modo de pensar reside justamente em extrapolar a ordem dos cabimentos e em flagrar a condição *naturalizada* dessa ordem – a que sempre pudemos e ainda poderemos reagir – e que, portanto, não temos simplesmente de aceitar essa condição como dada, inequívoca e indiscutível, como ordem *natural* das coisas.

Tempo, morte, vida e tradução são questões notoriamente amplas e complexas, que circunscrevem um universo oceânico de discussão. Desses tantos mares – de dimensões pacíficas, de natureza atlântica – não se pretende aqui, senão, esboçar algumas inquietações.

II

No clássico ensaio *A tarefa do tradutor* (BENJAMIN, 2011), como bem irão destacar alguns de seus comentadores, Walter Benjamin, ao desenvolver as principais linhas de força de seu pensamento sobre a tradução, esboça também uma importante reflexão sobre a noção de *vida da obra de arte*. E para fazê-lo, empreende uma breve problematização da noção de *vida*, dando-lhe uma precisão de sentido que parece se impor como necessária aos interesses de sua reflexão.

É no bojo desse movimento que o pensador alemão irá afirmar, por exemplo, que a associação entre vida e obra não deve ser entendida como uma simples metáfora – recomendação que nos salta ainda mais aos olhos quando lembramos de quão intensa e organicamente o autor se vale das mais diversas metáforas para articular seu pensamento tradutório nesse ensaio. Ou seja, no caso da obra pensada a partir da figura da vida, não se trataria apenas de um *como se*, de falar metaforicamente da obra de arte enquanto forma de vida; ao

contrário, Benjamin insiste na ideia de que é mesmo de uma vida que se trata: *objetivamente* – como ele mesmo dirá (BENJAMIN, 2011, p.104).

Ao dar esse passo, o autor desloca a noção de vida de um dimensionamento meramente biológico e natural, inscrevendo-a numa dimensão histórica. Para Benjamin:

É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história [...] que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida (p.105).

É importante notar aqui, como o faz Jeanne Marie Gagnebin na nota de número 44 à tradução de Susana Kampff Lages (BENJAMIN, 2011, p.106), que ao promover esse deslocamento da noção de vida de uma simples inscrição natural para sua inscrição na história, Benjamin também passa a fazer distinção entre uma forma de vida em sua mera expressão natural (*das blosse Leben*) e aquela que, para o pensador, mais parece importar a sua discussão: uma forma de vida que encontra finalidade para além de si mesma, num outro plano, no plano da história.

Tomando essa delimitação epistemológica como pano de fundo, Benjamin passa a operar, então, com as conhecidas distinções entre vida, sobrevida (ou sobrevivência) e pervivência da obra de arte. Para Benjamin, como sabemos, a tradução, nesse contexto, derivaria menos da vida (*Leben*) do que da sobrevida (*Überleben*) do original (BENJAMIN, 2011, p.104) – distinção que ganha ainda mais consistência à luz do redimensionamento da noção de vida mencionado anteriormente. Em outras palavras, a tradução derivaria menos da mera facticidade vital do original do que de sua capacidade de transcender historicamente os limites dessa facticidade, de-signando, assim, um estágio de sua pervivência (*Fortleben*).

O que eu gostaria de pontuar, nesse famoso movimento do pensamento benjaminiano, diz respeito precisamente às vidas que estão em jogo nesse modo de pensar a tradução.

Quando Benjamin discute a *obra de arte*, é obviamente da vida da obra de arte (ou da obra literária, em particular) que se trata, especialmente na expressão de sua sobrevivência e pervivência – afinal, como vimos, é esta a noção de vida que interessa ao pensador. No entanto, quando Benjamin passa a discutir a *tradução* da obra literária, é *ainda* da vida do original, é *sempre* da vida do original, é *exclusivamente* da vida do original que se trata. Embora o pensador eleve a traduzibilidade à condição de propriedade essencial da obra literária (BENJAMIN, 2011, p.103) e reserve à tradução o estatuto próprio de uma *forma* (BENJAMIN, 2011, p.102), é na obra original que Benjamin fará residir tanto essa propriedade quanto a sua lei. Nesse ensaio de Benjamin, a *vida da tradução* não tem lugar como tal – nem no sentido de uma facticidade vital própria, nem no sentido de uma transcendência própria dessa facticidade, em seu sentido

histórico; quando muito, dimensiona-se a tradução nos limites de um *blosses Leben* que nem mesmo é o seu, nos limites de uma mera manifestação vital do *original*⁷ (BENJAMIN, 2011, p.104).

É nessa medida exata, aliás, que o autor dirá que as traduções não significam nada para o original; e que, ao contrário, elas é que deveriam a sua existência à condição de pervivência do original. Benjamin chega mesmo a ser categórico a esse respeito: “Nelas [nas traduções], a vida do original [é da vida do original que Benjamin fala aqui] alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento” (BENJAMIN, 2011, p.105). Em outras palavras: na reflexão de Benjamin, a tradução existe, cumpre sua função, constitui-se como uma forma, mas não é dimensionada nem nos termos de uma *vida* própria, nem como uma forma *mais digna* de vida⁸, capaz de transcender a si mesma. À parte aqueles raros casos de exceção (Lutero, Voss, Hölderlin), que o autor se reserva o direito de entender a partir da mesma ótica das *obras originais* – sublinhe-se esse detalhe –, a tradução, nesse dimensionamento benjaminiano, torna-se uma espécie de *morto vivo*, implacavelmente entregue à ação *vampiresca* da obra original.

Se nisso podemos flagrar um aspecto do pensamento benjaminiano sobre a tradução que merece ser repensado mais atentamente do ponto de vista de um olhar contemporâneo, cabe observar, contudo, que não se trata, aqui, de demandar de Benjamin um dimensionamento conceitual da tradução que nos seja mais contemporâneo do que a ele. Embora tenha logrado avançar discussões que foram muito além do estado da reflexão tradutória em sua própria época, não se pode ignorar o fato de que estamos lidando com um pensamento que também não deixa de se inscrever, em alguma medida, no tempo de sua produção (1921). A coerência interna e a força desse pensamento – levando-se em conta sua repercussão, quiçá um dos ensaios mais importantes já escritos sobre a tradução da obra literária – não desobriga o crítico contemporâneo de enfrentar também as diferenças que se flagram nesse pensamento quando este é lido a partir do estado atual da pesquisa no campo da teoria e da filosofia da tradução.

Vale lembrar, ainda, que identificar a necessidade de refletir sobre a impressão trivial de que o texto traduzido alimenta os tempos de vida do original

7 Ou, numa outra perspectiva, a *tradução* – termo que em português tem a felicidade accidental de indicar simultaneamente um processo e um produto – é minimizada em sua capacidade de produzir um objeto que tenha valor como tal (à diferença de outros), ficando reduzida à mera gestualidade de um *traduzir*, que teria sempre por objeto a obra dita original, amalgamada então numa temporalidade que é sempre, a um só tempo, a temporalidade de uma origem e de um por vir. Mesmo desse ponto de vista, teríamos de presumir aí uma projeção de continuidade do objeto, que, no entanto, também só tem lugar como um valor construído a partir da condição descontínua de toda prática humana, relacional, discursiva.

8 Caberia lembrar, ainda, que entre as tantas figurações metafóricas de que se vale Benjamin nesse ensaio, a mais vitalista – da casca e do fruto (Benjamin, 2011, p.111) – diz respeito a uma relação com a língua que é exclusivamente do domínio do original; essa mesma relação com a língua, no caso da tradução, é dimensionada por Benjamin por intermédio das figuras do manto real e do rei – se o rei é corpo e, portanto, vida, o manto, por mais que nobre, é instância inanimada.

– assim como o fazem também, a seu modo, outras formas de produção derivativa como, por exemplo, a crítica e o comentário – não implica necessariamente uma indiferença aos sentidos dessa impressão. Ao viajarmos de avião, às vezes temos a impressão de que nos locomovemos muito lentamente, e saber que estamos a uma velocidade imensa afeta muito pouco essa impressão. O que não podemos fazer é ignorar solenemente essa questão e continuar convivendo, atualmente, com a ideia de que uma preponderância (por mais que justificável) da relação original-tradução implique necessariamente o embargo (hoje injustificável) de todo e qualquer outro dimensionamento relacional, temporal e vital do texto traduzido.

III

A esta altura, cabe fazer um pequeno desvio por uma discussão abreviada disto que eu gostaria de chamar, aqui, de uma *condição de infância* da tradução.

Para certo modo de compreender a tradução – um modo que, a despeito de todos os esforços reflexivos das últimas décadas, infelizmente não podemos tributar apenas ao chamado senso comum –, não caberia ao texto traduzido outra coisa, senão, a tarefa de *dizer de novo* a obra original. E como, nos termos ideais em que se articula tal economia tradutória, nada mais se costuma aceitar para além ou aquém do dimensionamento unívoco dessa *vocação*, a única voz da tradução que se faz aceitável, nessa perspectiva, é a voz do original, a voz do outro em tradução. Em outras palavras: ao texto traduzido não se reservaria nem a possibilidade, nem o direito de ter uma voz própria. É a isso que chamo de uma *condição de infância* da tradução.

Entretanto, se formos minimamente consequentes com o dimensionamento mais complexo que as noções de sujeito e de linguagem alcançam na contemporaneidade, de que resulta o reconhecimento da *tradução* como atividade crítica e transformadora e do *texto traduzido* como um objeto singular – que, aliás, somente nessa condição de singularidade é capaz de cumprir sua destinação como tradução de outro texto –, seremos constrangidos a reconhecer uma ruptura do tradutor com essa *condição de infância*, em que o aprisionava certa visão idealizante e idealizada da tradução.

Assim, se por um lado podemos continuar operando com a ideia de que a tradução diz a obra original de novo, tal ruptura com a *condição de infância* nos leva a considerar, por outro lado, que não está dada, à tradução, a possibilidade de dizer o outro de novo *sem* dizer também, nesse mesmo gesto, alguma coisa *sobre* esse outro e *sobre si mesma*. A tradução também tem voz. A tradução diz muitas coisas. E é no modo particular com que vocaliza seus dizeres que se constitui sua singularidade.

Diante disso, é imperativo considerar que, para além de *representar* uma forma de vida para a obra original, o texto traduzido *constitui*, ele mesmo, *em sua*

e *por sua* singularidade, uma forma própria⁹ de vida¹⁰. E se não podemos ficar indiferentes a essa singularidade vital da tradução – que a projeta para além de uma mera expressão da vida de outrem –, tampouco podemos ignorar que isso implique sua inscrição na ordem do tempo, no plano da história.

IV

No primeiro capítulo de sua *Prova do Estrangeiro* (BERMAN, 2002), dedicado à discussão do papel fundador da tradução bíblica de Lutero na Alemanha, Antoine Berman, partindo da leitura de um excerto do ensaio *Die Schrift und Luther*, de Franz Rosenzweig (1969), coloca em destaque o que ele vai chamar de *problema da historicidade geral da tradução*. Como pressuposto, Berman assume a ideia de que a historicidade de uma obra (ele se refere às obras ditas originais) seria algo, senão evidente, ao menos indiscutível (BERMAN, 2002, p.56). Caberia, no entanto, pensar em que medida se pode falar também da historicidade de uma tradução.

Primeiramente, Berman pondera que não se pode confundir a historicidade de uma obra universalmente traduzida com a historicidade de suas traduções. Muitas das obras canônicas, *plenamente históricas* – como diz o autor –, não teriam sido contempladas necessariamente com nenhuma tradução de que se pudesse dizer que *fez história*. Para tanto, alguma dessas traduções teria de ter sido capaz de “se fazer notar por si mesma” (BERMAN, 2002, p.57). Volto mais adiante a esse ponto.

Em seguida, operando a partir de uma circunscrição epistemológica que se mostra grandemente tributária da reflexão benjaminiana, Berman propõe o seguinte:

Convém chamar *tradução histórica* àquela que *faz época enquanto tradução*, aquela em que a tradução aparece *como tal* e tem acesso, assim, estranhamente, à *posição de uma obra* e não mais àquela de *humilde mediação* de um texto ele próprio histórico

(BERMAN, 2002, p.57, grifos meus)

Com base nisso, o autor promove então uma segunda distinção: entre uma *historicidade mais geral* da tradução – da tradução em sua destinação mais instrumental, de simples mediação –, condição na qual os textos traduzidos desempenhariam um papel de mera figuração na história de determinada obra; e uma *historicidade especial*¹¹, que só se aplicaria em alguns casos mais raros, em

9 Vale lembrar que a condição dessa *propriedade* também não pode ser considerada nem óbvia nem inequívoca, desdobrando-se como outra questão importante da mesma discussão.

10 Cabe explicitar aqui o dimensionamento *relacional* dessa forma de vida, sempre na *instância* do outro, sempre como manifestação *poiética* na relação com um outro.

11 O termo não é proposto por Berman, proponho-o aqui apenas para efeito de síntese.

que certas traduções lograriam assumir um protagonismo e se tornariam, elas mesmas, *plenas de história*.

Ora, essa distinção representa também duas maneiras diferentes de se dimensionar a vida das traduções. E, a essa altura, cabe recuperar, aqui, a distinção que Benjamin faz entre uma vida restrita à esfera de seus próprios fins e uma vida capaz de se inscrever num outro plano, no plano da história: no caso daquelas traduções que não transcendem a condição de simples *figurantes*¹² – porque ignoram essa possibilidade de transcendência, porque não se permitem, não querem ou não são capazes de fazê-lo –, teríamos uma vida tão indiferentemente dimensionada, que mal poderíamos chamá-la, de fato, de uma vida, a não ser pelo que essa manifestação discursiva representa da vitalidade de alguma outra instância – dimensionamento semelhante à condição de *morto vivo* a que me referi antes; já no caso das traduções que alcançam a condição de *protagonistas*, sua vida se dimensionaria, ao menos aproximativamente, nos mesmos termos que a vida de qualquer obra dita original.

Se o primeiro conjunto (o de figurantes) é constituído pela maioria absoluta das traduções literárias, os poucos exemplos que Berman faz figurar no segundo conjunto (o de protagonistas) são – de certo não por acaso – praticamente os mesmos exemplos que Benjamin menciona como casos de exceção: a bíblia de Lutero, o Homero de Voss, o Sófocles de Hölderlin, etc. (BENJAMIN, 2011).

Como já apontei anteriormente, o que faz com que uma tradução alcance essa condição especial de vida, segundo Berman, é sua capacidade de *se fazer notar por si mesma* (BERMAN, 2002, p.57), de chamar a atenção para sua condição de tradução. Ora, mas em cada um desses casos de exceção, seja por força das publicações que antecederam essas traduções (todas eram re-traduções), seja por força das circunstâncias estéticas, críticas, religiosas ou políticas em que se inscrevera sua produção e se inscreveria sua repercussão, havia sempre muito mais em jogo do que, simplesmente, a própria *condição tradutória* dessas obras. Ou seja, somadas suas contingências e suas circunstâncias, não há dúvidas de que essas traduções conseguiram catalisar, de modo extraordinário, uma forma muito particular de atenção. Mas se o fizeram, não o fizeram nem exclusivamente, nem predominantemente pela evidência de seu estatuto tradutório – via de regra, limitado e reduzido à tradicional *condição de infância* a que é relegada toda tradução. Ao contrário: se o fizeram, só o fizeram por força daquilo a que essas traduções se prestavam para além das obras que representavam; só o fizeram pelo que essas traduções representavam para além da opacidade de sua condição tradutória, pelo que tinham a dizer para além do que se esperava que dissessem como *meras* traduções. E se nisso se fizeram surpreendentes, só o fizeram porque – pela força da revolução político-religiosa (como no caso de Lutero) ou pelo impacto da monstrosidade crítico-estética (como no caso de Hölderlin) que passaram a representar – conquistaram um espaço de escuta, fazendo valer sua voz e provando-se, assim, uma forma digna de vida, capaz de se inscrever nos domínios da história.

12 Também esta formulação é minha, a partir de Berman.

Nesse sentido, faz-se necessário repensar a justificativa que Berman encontra para a distinção¹³ entre uma historicidade geral e uma historicidade especial das traduções – que o autor localiza na capacidade de uma tradução chamar a atenção para sua condição tradutória. E podemos fazê-lo tomando por base um redimensionamento da noção de vida da tradução, nos termos do que se discutiu no item 3 deste trabalho a partir da leitura do famoso ensaio de Benjamin.

Assim, se assumimos que, para além do que representa para a obra dita original, a tradução também constitui uma forma singular de vida e que, em razão disso, a possibilidade de uma condição de infância da tradução não está dada, teremos de assumir, conseqüentemente, que *toda* tradução tem voz. A justificativa para a distinção das historicidades bermanianas, nesse sentido, não poderia residir simplesmente no reconhecimento de uma voz da tradução, uma vez que, por força de seu redimensionamento vital, teríamos então de assumir igualmente que toda e qualquer tradução tem a sua voz – nisso se diluiria sua força de traço distintivo.

A questão é que não basta ter voz; é preciso ter também o que dizer. Ou seja, uma vez que não está dada à tradução a possibilidade de não ter voz, o que se coloca em jogo, de fato, é o modo particular com que a tradução se vale de sua voz. E se podemos associar esse uso singular da voz tradutória ao imperativo crítico bermaniano do *faire oeuvre*¹⁴, poderemos dizer que traduzir, fazendo um uso singular – e crítico – de sua voz, será sempre também um modo de *fazer vida*.

No entanto, para distinguir-se (por vezes de modo tão extraordinário) nessa condição especial de historicidade, é preciso ainda que, para além de ter voz e de ter o que dizer, a tradução conquiste uma condição mínima de escuta, algo que – permitam-me reforçar aqui o óbvio – não depende somente da força crítica da tradução, nem apenas de sua capacidade de se fazer notar, mas também – e decisivamente – do modo como nos relacionamos com o texto traduzido enquanto leitores e críticos. Depende, portanto, do quanto nos interessa ler o texto traduzido para além do que ele representa do original – ou de uma certa compreensão do que seja o original; depende do quanto somos capazes de lê-lo em sua singularidade, de lê-lo como forma própria de vida, de lê-lo em seus tempos, como inscrição particular no plano da história.

Lembremos que as traduções exemplares mencionadas por Benjamin e Berman certamente lograram conquistar essa condição mínima de escuta. Mas também vale a pena lembrar que essa condição particular se constituiria apenas muito lentamente no caso das traduções monstruosas de Hölderlin – que somente no século 20, a partir da atenção especial que lhe dedicou o germanista Norbert von Hellingrath, seriam reconhecidas como um marco (BERMAN, 2002, p.282) – ou muito violentamente no caso da tradução revolucionária da

13 Cabe precisar aqui o movimento: trata-se de repensar apenas a *justificativa* para tal distinção. A *distinção*, em si, parece ser viável e criticamente produtiva.

14 “[...] le traducteur doit toujours vouloir *faire oeuvre*”. (Berman, 1995, p. 92)

Bíblia de Lutero, que – para além do quanto passou a representar para a língua alemã – tornou-se o signo de uma revolução religiosa, ideológica política e econômica, a partir da qual se escreveram alguns dos capítulos mais sangrentos da história europeia – a exemplo da Guerra dos Trinta Anos – e se redesenharam os limites e contornos políticos de todo um continente.

Hoje, a monstruosidade – como sintoma – consistiria, antes, em perpetuar essa condição de indisponibilidade de escuta, que só faz minimizar o dimensionamento vital de qualquer tradução, reduzindo-a exclusivamente a uma forma de morte e mantendo-a prisioneira de uma condição infante, de uma condição de morto-vivo. Já a revolução – como horizonte –, passaria, hoje, por uma *ética da escuta*¹⁵, capaz de acolher a tradução no que ela tem a dizer para além do que diz ao cumprir sua destinação instrumental, capaz de acolher a tradução no que ela tem a dizer como uma forma de vida.

V

Mais acurado do que falar dos tempos do original e da tradução, seria então falar do original e da tradução como formas de tempo, como formas de morte e de vida.

Fazendo reverberar aqui a famosa fórmula de Koselleck (2006), poderíamos dizer que a escrita – tanto a da obra original quanto a do texto traduzido –, já a partir de sua cena de inscrição, habita a condição de uma *forma passada de futuro* (*vergangene Zukunft*). Pois, não lhe sendo possível coincidir temporalmente consigo mesma, ou melhor, não lhe sendo possível acontecer como uma forma de tempo que coincida com a forma de tempo que ela mesma instaura, a escrita seria, por definição, extemporânea, constituindo-se assim como um tempo de vida que é sempre, também, um tempo de morte.

É com isso que o leitor terá de se ver na cena de leitura tanto do *texto traduzido* quanto da *obra original* ao levar essas questões todas em consideração, reconhecendo na chamada *tradução* – que em sua negatividade proverbial costuma

15 A propósito dessa escuta há também muito o que se discutir, como bem vem lembrando Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ) nas diversas ocasiões em que tivemos a chance de debater o assunto. Trata-se aqui, especialmente, de destacar a importância daquilo que uma escuta pode catalisar de atenção e cuidado às singularidades do outro – nesse caso específico, da tradução como forma singular de vida – por contraste ao regime da indiferença, que se impõe amplamente quando o que impera, como pressuposto da relação com a tradução, é uma *condição de infância*. Para além disso, é certo que precisamos caracterizar melhor essa escuta, distinguindo uma forma de escuta daquele leitor que não tem relação com a língua estrangeira de uma forma de escuta daquele leitor que tem relação com a língua estrangeira em questão; assim como precisamos fazer distinção entre a escuta de um leitor chamado profissional, que poderá ler o texto traduzido à luz de suas relações com a obra original, com a fortuna crítica, com as tradições de leitura da obra, com outras traduções, etc. (posição privilegiada dos críticos e dos pesquisadores da tradução), e a escuta de um leitor não-profissional, talvez muito pouco interessado em projetar sua leitura no horizonte dessas relações específicas, quicá nem mesmo muito atento ao fato de ter nas mãos um texto traduzido, mas sempre interessado em projetar sua leitura no horizonte das questões que lhe importam.

se apresentar mais como uma forma de morte – também um tempo de vida e, no chamado *original* – que em sua condição aurática costuma se apresentar mais como forma de vida –, também um tempo de morte.

Para lembrar aqui da leitura dos versos que epigrafam este trabalho, caberá a esse leitor aprender a *lição de flor* suscitada pelos versos de Paul Celan, fazendo a escrita *florescer* em seus diferentes tempos: não no sentido de restituir-lhe novamente uma vida dimensionada como um *futuro passado* – não é de uma restituição de origem que se trata na cena de leitura –, mas, sim, no sentido de se permitir, a um só tempo, *viver a escrita como uma flor da morte e vivê-la à flor da morte*.

Para tanto, precisamos aprender a olhar para a tradução com outros olhos, precisamos aprender a ouvi-la com outros ouvidos. Mas isso só será possível se nos mostrarmos dispostos a acolher também a tradução como *flor singular*, no seu florescer sem igual, como *flor voluntariosa*, que extrapola sua condição de infância, como *flor de vez temporana*, que não floresce num tempo dado, nem num tempo herdado, nem num tempo prometido, mas nos tempos que ela prova serem os seus.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor, tradução de Susana K. Lages. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*, apresentação, organização e notas de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Susana K. Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011, p.101-119.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin, tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2002.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

CELAN, Paul. Die Gedichte aus dem Nachlass. In: *Paul Celan: Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe, org. Barbara Wiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, p.433-557.

CELAN, Paul. *Mohn und Gedächtnis: Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Edição Crítica de Tübingen, org. por Jürgen Wertheimer. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

ROSENZWEIG, Franz. Die Schrift und Luther. In: STÖRIG, H.J. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, p.199-203.

Submetido em: 03/11/2016

Aceito em: 22/12/2016

Marguerite Duras, *Lol V. Stein*: escrita e tradução em andamento

Marguerite Duras, Lol V. Stein: writing and translation in tempo

Viviane Veras*

RESUMO

O saber-fazer do tradutor, do ponto de vista ético, poderia ser visto como soma de saberes acumulados em sua experiência de traduzir. Talvez não baste. Talvez seja preciso contar com o estranhamento que o texto põe em cena, e que solicite uma tradução que se ponha à escuta do que nessa escrita perturba e dá lugar ao equívoco, e que busque uma sintonia que dê voz ao que resiste, mas que também ceda à partilha de seus silêncios. Esse saber-fazer exige um manejo do tempo e uma disposição ao imprevisto, ao improvisado e, quem sabe, a um ato de criação.

Palavras-chave: *tradução; escuta; tempo.*

60

ABSTRACT

From an ethical point of view, expertise in translation could be seen as the sum of all accumulated knowledge in one's experience as a translator. Yet this might not suffice. Perhaps the translator needs to rely on the uncanny place one inhabits when translating a text. In this sense, translation demands that one listen to that which disturbs in writing and gives way to equivocation. Translation turns out to require an attunement to spaces of resistance in the text, an act that also yields possibilities of partaking in what remains silent. Expertise thus requires special ways of grappling with time and of being open to the unexpected, to the contingent, and perhaps to an act of creation.

Keywords: *translation; listening; time.*

* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Escrever. Não posso. Ninguém pode.
É preciso dizer: não se pode. E se escreve.
É o desconhecido que trazemos conosco:
escrever, é isto o que se alcança. Isto ou nada.

61

Marguerite Duras¹

Escrever somente começa quando escrever é abordar
aquele ponto em que nada se revela... Ninguém escreve se
não produzir a linguagem apropriada para manter ou
suscitar o contato com esse ponto.

Maurice Blanchot²

1 DURAS (1994, p. 47). Essa e todas as traduções não referenciadas são de minha responsabilidade.
2 BLANCHOT (1987, p. 42).

Não sei de onde me veio o *leixa-pren* das cantigas medievais. É provável que tenha restado dos seminários de Jacques Lacan sobre o que o atraía no trovar, no *trouver*. Quem sabe por ter escutado em sua *Homenagem a Marguerite Duras* ([1965]2003) o galanteio de um Lacan trovador. Quem sabe por ter me deixado entrar no jogo da perturbadora voz narrativa da história sem história de *Lol V. Stein*. Ou, ainda, por estar atenta ao enigma do título – *Le ravisement de Lol V. Stein* – que faz ressoar na homenagem lacaniana a operação de tradução a que se entrega Freud, quando pensa outras línguas como desvios para retornar à palavra alemã *unheimlich* e constatar que a definição que buscava permanece incompleta: “sempre algo que não se sabe como abordar” ([1919]1996, p. 239) ou “sempre algo em que nos achamos desarvorados, por assim dizer” ([1919]2010, p. 250). A palavra se traduz em português por *estranho*, *inquietante*, *inquietante estranheza*, *estranheza inquietante*, *estranho familiar*, *infamiliar*... passando ou não pelas traduções inglesa ou francesas. E é precisamente porque algo desse intraduzível se desloca por essa multiplicidade de traduções que “em sua pervivência [*Fortleben*]... o original se modifica” (BENJAMIN, 2010, p. 211) – o que leva Freud a reconhecer que também nele, em seu *unheimlich*, não há estabilidade; que revelado pela tradução o original vacila.

Certamente, ao menos nesse momento, não é a curiosidade freudiana por uma estética que considere além do belo e do sublime aquilo que causa

repulsa e aflição, nem a dispersão dessa estranheza por outras línguas que move Lacan em sua homenagem a M. Duras. É verdade. Mas é Freud quem vem lembrá-lo de que “em sua matéria, o artista sempre o precede” (2003, p. 200). Lacan reconhece na criação de Marguerite um saber sobre a psicanálise, sobre o feminino, sobre a loucura, em “uma prática da letra que converge com o uso do inconsciente” (p. 200). No que ela escreve sobre Lol V. Stein revela-se o que ele ensina; revela-se um saber que o desafia, que o arrebatava, que o leva (quem sabe, de certa forma, como Freud e a *Gradiva de Jensen*, e Saussure e os anagramas de Pascoli³) a procurar saber diretamente dela, ouvir da boca de Marguerite esse segredo. Mas M. Duras responde que não sabe de onde lhe viera esse nome, essa Lol V. Stein. Diz mesmo que não tinha como saber. E escreve depois, falando de Lacan e dirigindo-se também a ele: “ninguém pode conhecê-la, nem você nem eu” (1994, p. 23).

Resta a obra. Só ela confirma esse poder oracular da arte que marcou a teorização e a prática da psicanálise em Freud e em Lacan. A homenagem, portanto, é também uma homenagem à literatura. O *ravissement* é traduzido e declinado em uma dança de palavras que reafirmam a ambivalência inscrita na etimologia – entre o êxtase, o rapto, a rapina, a devastação – e a mensagem cifrada⁴ na escrita de Marguerite. Afinal, quem arrebatava? Quem é arrebatado? Quem se deixa-prender nesse jogo de amor(te)?

Há como ler essa escrita de M. Duras sem esse *deixar-se-prender*? Posso responder, sem precipitação, que há formas de se deixar prender. Apesar de ter lido antes o pequeno texto de Lacan numa publicação portuguesa de 1989, traduzida como *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*, não estranhei o título da tradução brasileira do romance (afinal, Marguerite também deslumbra, seduz Lacan), e tinha-o comigo também em francês. O que me prendia nessa primeira leitura⁵, na segunda metade dos anos 1990, era uma aventura literária marcada pela loucura da personagem. Movida pela homenagem lacaniana, procurava no romance o “ser a três” arranjado por Lol, e que se desfazia

3 Segundo Giuseppe Nava, “Saussure havia escrito a Pascoli, provavelmente no final de 1908, para perguntar-lhe se havia empregado de modo consciente o método da composição anagramática em seus *Carmina*; foi justamente o silêncio de Pascoli – interpretado como um sinal de desacordo em relação à pesquisa – que teria levado Saussure a abandonar seus estudos sobre essa questão” (NAVA, 1968, p. 73).

4 Lacan fala da dança dos personagens como um nó que se reata, um nó a três que inclui o narrador (já se distanciando da Carta roubada, escrita em 1956). A topologia dos nós, contudo, só vai ser apresentada como uma escrita na década de 1970, exigida então pelo trabalho de leitura do *Finnegans Wake* de James Joyce.

5 A primeira leitura foi a da tradução brasileira de 1986, com o título *O deslumbramento* (cito-a neste texto). Escolho, contudo, o *arrebatamento* da edição portuguesa de uma seleção de textos de Jacques Lacan (1989) traduzida por José Martinho (essa é também a opção da tradução brasileira de Vera Ribeiro para o texto homenagem de Lacan a Duras publicado em *Outros Escritos*, 2003). Não se sabe se o título em português brasileiro foi uma escolha editorial, trazendo sob ele, em letras menores e entre parênteses, o título francês (*Le ravissement de Lol V. Stein*). Talvez para que o livro pudesse fazer série com *O amante* e *A dor*, obras de Marguerite Duras já publicadas pela editora e anunciadas na capa sob essa equação bilíngue. É importante sublinhar que o nome da tradutora, Ana Maria Falcão, também aparece à margem da capa, o que não é usual.

logo nas primeiras páginas, no baile do Casino de T. Beach, quando a jovem tem seu noivo arrebatado por Anne-Marie Stretter; uma trama de olhares entre personagens e narrador nos ternários que se repetiam. Contentava-me, assim, com essa forma de fazer sentido, e esse era um modo de ler, entendo hoje, bem pouco, se assim posso dizer, lacaniano. Querendo compreendê-lo.

A leitura de *À l'écoute* de Jean-Luc Nancy (2002) reacendeu uma cisma que já me acompanhava há algum tempo com relação ao mito ovidiano tal como trabalhado em Freud e pelo menos até os últimos seminários de Lacan – um narcisismo sem eco, a voz petrificada, *Stein*. De início, Nancy fala da filosofia, das formas como a evidência, o olhar e a visão neutralizam a escuta. Mas pouco depois afirma que há escuta em todo discurso, e que talvez seja necessário “não se contentar com fazer sentido (com ser *logos*), mas que além disso ressoe” (2002, p. 19). Foi o que em leituras mais recentes busquei na escrita e na tradução, relendo e retraduzindo buscando não só a compreensão e a legibilidade pela via do significado, mas também a ressonância do original atravessando sua tradução, atenta aos descompassos entre o que se mostra e o que se enuncia, aos gritos, às *palavras-buraco* que se escrevem sem nomear. “São os brancos que se impõem – diz Marguerite em conversa com Xavière Gauthier – Isso se passa assim: digo a você como isso se passa; são os brancos que aparecem, talvez sob o golpe de uma rejeição violenta da sintaxe, sim, reconheço alguma coisa aí” (1974, p.12). Sob o signo da traição redimida pelo apelo à fidelidade, a tradução parece não suportar bem essa marcação vazia, a falta de travessões, aspas, pontuação, e põe em cena um dêitico que oriente o leitor, um verbo que faça fluir a frase nominal, um elemento coesivo que permita ligar o rarefeito, uma vírgula que elimine a ambiguidade – Anne-Marie Stretter fora ignorada ou os outros haviam ignorado o que ela conhecera? *Qu'avait-elle connu, elle que les autres avaient ignoré?* (p. 16) *O que havia conhecido, ela, que os outros tinham ignorado?*⁶ (p. 10)

Foi a descoberta desse sujeito corpo-escuta nomeado por Nancy “diapásão sujeito”, cada um diferentemente regulado (p. 37), que me levou a ler – dessa vez e de muitas outras, porque reli a tradução, cotejando e cortejando – me pondo à escuta do *ravissement*, seguindo os passos que dançam e perambulam do começo ao fim do livro, sendo levada – mesmo que agora afirma que me deixei levar – pelo tempo ritmado pelas andanças errantes de Lol V. Stein pelas alamedas e parques de S. Tahla; pelo tempo não dissociado dos espaços percorridos; pelo tempo marcado nas vozes e nos olhares, entre o grito, a boca aberta que diz nada e a pupila descolorida do não-olhar; pela interrupção que, diz Blanchot, “aqui não é necessária nem simplesmente marcada por silêncio, branco ou vazio (...), mas por uma mudança na forma ou na estrutura da linguagem (2010, p.134)

Escuto o *leixa-pren*. Aposto no acaso dessa escuta. No que Nancy, escapando à fascinação da perspectiva, quase nomeou “ponto de escuta”. Agora segundo a lógica da evocação, que convoca e invoca, “que antecipa sua vinda e

6 Todas as citações de *Le ravissement...* (1964) e de *O deslumbramento* (1986) estão em itálicos.

retém sua partida”, suspensa entre dois tempos (2002, p. 42). É nessa suspensão que a narrativa do arrebatamento cria uma atmosfera musical, como timbre, fraseado, intensidade, aceleração, retardamento, repetição.

Lol V. Stein nasceu aqui, em S. Tahla, onde viveu uma grande parte de sua juventude. O pai era professor na Universidade. Ela tem um irmão nove anos mais velho – nunca o vi – dizem que mora em Paris. Os pais já morreram (1986, p. 7).

Contrariando esse início do romance que parece compartilhar uma história que conhece ou mimetiza, a voz narrativa tem sua fala pontuada por hesitações, lacunas, indeterminações, marcas de um não saber do que se conta: *não sei, dizem... on dit que⁷... nunca ouvi dizer*. O narrador não se nomeia, não há datas, o único nome próprio apresentado é o de Lol V. Stein. Mas o lugar ao leitor se oferece, talvez como o terceiro, ocupando seu lugar no relato – momento oportuno para esse arrebatamento, ou para simplesmente abandonar o livro.

O narrador não sabe. Nem Tatiana Karl, que logo se encaixa nesse relato como uma espécie de confidente, a melhor amiga de Lol. A mudança do tempo verbal marca o discurso indireto, no qual ressoa outro discurso: elas dançavam no pátio vazio, não queriam ficar na fila com as outras alunas, preferiam não sair do colégio, *diz Tatiana*. Nessa cena, um rádio toca: *On danse, Tatiana? ...allez, Tatiana, allez viens, on danse, Tatiana, vien* (1964, p. 11). Ouve-se pela primeira vez a voz de Lol na voz de Tatiana e no relato d’Ele. Ele é Jacques Hold, mas disso só se tem conhecimento quase na metade do livro.

A voz narrativa termina essa cena de música e dança adolescentes com um corte: *É o que sei*. Para. E inicia a segunda página, o parágrafo seguinte, com um *Isto também*: E conta, presto, que Lol havia conhecido Michael Richardson durante uma partida de tênis, ficaria noiva daí a seis meses, o casamento marcado para o outono, ela estava de férias por ocasião do grande baile no Casino Municipal de T. Beach. O que terá acontecido nesse baile? A voz se interrompe. É Tatiana quem volta a falar na narrativa.

Tatiana não acredita no papel preponderante desse famoso baile na doença de Lol. Tatiana busca as origens dessa doença em tempos mais remotos, bem antes da amizade delas (1986, p. 8, modifico a tradução, e volto a falar dela mais adiante⁸). Lol parecia perder a memória de vez em quando. No colégio já lhe faltava algo...

7 Há diversas pesquisas que contam o que se repete nesse livro de Marguerite Duras, e impressiona, apesar de muito comum na língua francesa escrita como marca de impessoalidade, o uso insistente do ‘on’, a repetição do ‘elle’, do advérbio ‘là’. A tradutora alterna o *on* com a terceira pessoa do plural: *on dit, disseram, contaram*, ou como fórmula convencional de convite: *Vamos dançar, Tatiana?* O pronome *elle* alterna-se na tradução – *ela* – com o nome próprio *Lol*. Um problema que se pode apontar nesse caso é que o nome dessa personagem sofre mudanças em pontos ligados a mudanças na vida dela. *Pronunciava seu nome com raiva: Lol V. Stein – era assim que ela se designava* (p. 16).

8 A tradutora já havia acrescentado antes, na cena do pátio do colégio, uma marca de passagem do tempo que não aparece no texto em francês – *E depois disso*. Agora, começa o parágrafo acrescentando uma preposição: *Segundo Tatiana...* Essas marcas temporais, alguns complementos e acréscimos explicativos conferem, é verdade, certa fluidez ao texto em português, mas algo do ritmo se perde. Alguns pontos chamam a atenção, particularmente no início, com a mistura de vozes narrativas, mas as escolhas tradutórias são, em geral, bem-sucedidas.

não parecia sofrer, nunca estava exatamente ali, sempre de passagem. *Lol V. Stein qui n'était par là... son cœur n'était pas – elle dit: là... elle eût été toujours en allée* (p. 13) *...Lol V. Stein não estava presente... seu coração não estava – ela diz: presente... ela estava sempre desligada...* (p. 8). As paráfrases e apelos a sinônimos que evitam as repetições e introduzem referências mais precisas interferem na sonoridade, no ritmo, na musicalidade do parágrafo – em 11 linhas escutamos esse *s'en aller* (partir, desaparecer, evadir-se), que vai ressoando em *allait, fiançailles, pareille, nouvelle*, que se modulam ainda entremeadas pelas repetições *elle, elle, elle...* E a questão é que essas aliterações (além de outras) não poderiam ser subtraídas na tradução, uma vez que fazem parte da música das palavras, da gramática e da estilística da língua de M. Duras.

Tatiana não havia acreditado na paixão de Lol por Michael Richardson – esse noivo seria apenas *une fin de son cœur inachevé*⁹. A voz narrativa, em primeira pessoa, aparece agora destacada (p. 9) por espaços em branco, em uma espécie de monólogo exterior teatral, uma parábase, chamando a atenção do leitor para sua insegurança – do narrador? Do leitor? A quem se dirigem as vozes?

Não acredito em mais nada do que diz Tatiana, não estou convencido de nada.

Em seguida, volta à sua forma de construir, de inventar na história as partes que faltam.

Eis aqui, mescladas, do começo ao fim, ao mesmo tempo, essa falsa aparência que Tatiana conta e outra que invento sobre a noite do Casino de T. Beach. A partir daí contarei minha história de Lol V. Stein (p. 9, tradução modificada¹⁰).

Deixo suspenso esse *incipit* e faço uma digressão para falar dessas vozes agenciadas pelo narrador e nem sempre “vigiadas” por ele (que parece não saber o que dirão). Essas vozes em contraponto, embora possam desconcertar, não nos levam a recusar o pacto romântico e a tomar pelo avesso a suspensão voluntária da descrença. Mas, desconcertam. E não se reconhece nessa temporalidade ambivalente uma temporalidade propriamente narrativa.

Kundera (1986, p. 92) distingue essa polifonia da polifonia musical, afirmando que em literatura a simultaneidade de vozes é impossível. Faz em seguida uma ressalva e uma restrição: a não ser que o romance escape “à unilinearidade que lhe é própria por digressões ou por relatos encaixados, mas tal procedimento obriga a história que conta a se consagrar a um tema”. Não se pode dizer que a narrativa do *arrebatamento* é linear – do meio para o final do livro o narrador se limita a indicações cênicas: *Acho isto: Vejo isto: Invento e vejo isto: Invento isto:...* e pode-se pensar no episódio do *baile*, que retorna diversas vezes nos momentos talvez mais inesperados, como um tema; talvez como um ritornello, marcando os tempos. Contudo, a sugestão de que os capítulos e

9 No caso de o noivo ser apenas *une fin de son cœur inachevé* (p. 13), um fim, um término, um complemento... a opção foi *uma situação estável para seu coração inacabado* (p. 9).

10 Na tradução brasileira há, depois de: *Eis aqui, mescladas, do começo ao fim, ao mesmo tempo* – o acréscimo de –, *duas versões* (para distinguir a versão de Tatiana e a outra, esclarecendo o leitor).

partes das obras sejam separadas “de modo claro para o leitor” não permite que se considere na proposta de Kundera essa textura polifônica.

Talvez se possa pensar nessa polifonia a partir da escrita musical. Mas uma escrita também em pautas cujas linhas se entrelaçam. O físico Geza Szamosi (1986) descobre na teoria e prática da música polifônica e em sua notação¹¹ um conceito de tempo único, desvinculado do movimento. Já havia a notação de vozes cantando diferentes melodias com base em uma única unidade temporal (*o cantus firmus*, ou o que Kundera chamaria de tema). Esses musicólogos conseguiram mais. Conseguiram comparar diferentes intervalos em várias melodias, e dividindo-os em partes desiguais¹². A música se desdobra no tempo, como a escrita. E é nas linhas da escrita que o elemento musical se incorpora, intercalado aos silêncios. Transportando essas mudanças nas notações musicais para o andamento da narrativa de Marguerite Duras, pode-se, sem muito esforço, escutar as diversas vozes encaixadas ressoando em contrapontos na voz narrativa: a de Tatiana, a da mãe de Lol, a de Jean Bedford – o marido, a da governanta, a do porteiro do baile, e a de Jacques Hold, falando em terceira pessoa como narrador e em primeira como personagem. A música libera o tempo das amarras do movimento e dos calendários e cronômetros. A literatura libera-se do tempo linear e limitado, e há tempos já nos habituamos à perda da narratividade cronológica, a descontinuidades, fragmentações e a jogos metaficcionalis que expõem os bastidores da ficção. Nas línguas de M. Duras se leem os sintagmas que se estranham, a sonoridade que exige mudanças de escalas, palavras que se desenlaçam, vozes que passeiam livres de marcações e, em especial, os tempos verbais que se misturam. Tomar o que nesses tempos se estranha na chave da compreensão é ler e traduzir o *Ravissement* como algo que se passou, deixando de lado o que há de singular na temporalidade kairológica dessa escrita.

Narrada com base ora em crenças, ora no ouvir dizer, ora em invenções, Jacques Hold ainda se pergunta: Quem, afinal, é Lol? Que existência pode ter, se feita em palavras que não a materializam? Lol V. Stein é uma criação do narrador? *A partir daí contarei minha história de Lol V. Stein*, afirma. Mas declara, duas páginas depois, que o fato de não poder captar o não-olhar de Anne-Marie Stretter, de não conseguir ver se ela havia olhado Michael Richardson de passagem, torna *impossível, portanto, saber quando começa minha história de Lol V. Stein* (p.11).

Quem fala agora? Certamente – agora não há mais dúvidas – alguém que se declara interessado na história de Lol. Seu gênero, ele, já se havia revelado na sutileza das concordâncias exigidas tanto pelo francês quanto pelo português. Trata-se dele. E ele não quer saber da adolescência, ou de qualquer outra coisa

11 O autor fala do século 12, da escola de música associada à Catedral de Notre Dame, em Paris (1986, p. 39)

12 Embora esses padrões sejam hoje considerados primitivos, foi um passo histórico, segundo Szamosi, porque conseguiram medir o tempo independente do movimento e do ambiente – sem filosofia nem ciência, os músicos sabiam, sem Galileu, aquilo a que ele só precisou dar voz.

dessa história que possa atenuar *a esmagadora atualidade dessa mulher em minha vida* (p. 9). Só vamos saber seu nome bem depois, caminhando para a metade do romance. E essa mulher, ele quer capturá-la em pleno movimento, vindo a seu encontro no baile. A orquestra para. A pista está vazia. A narrativa segue agora os passos de Anne-Marie Stretter (a mulher que vai roubar o noivo de Lol, bastando para isso ter entrado nesse momento no salão de baile). E dela conhecemos cada detalhe. Elegante. Alta. Magra. Mais velha. Vestido negro sob o qual se adivinhava o corpo. Graça de *passáro morto* que *inquietava, conta Tatiana. Quem era? Soube-se mais tarde* (p. 10).

Nessa encenação também a leitora se torna mais um ponto de escuta entre tempos: entre a chegada da aurora, fim da longa noite do baile – no exato momento em que Lol V. Stein tenta ainda seguir Michael e Anne-Marie (que passam por ela como se não a vissem), sua mãe entra esbravejando no salão e a filha sem o noivo grita alucinada e desmaia – e algumas semanas depois, ao anoitecer – quando Lol decide sair da casa dos pais, encontra Jean Bedford, um violinista que passava na rua (e suspeitava-se *que tivesse estranhas inclinações por moças abandonadas, por moças que tivessem ficado loucas*. p. 21), e casa-se com ele.

Passada a cena do baile, durante o qual Lol V. Stein permanece quase o tempo todo *atrás das plantas verdes do bar* (frase que também se repete várias vezes), o andamento muda. O tempo é acelerado. Passados 10 anos, com três filhas, Lola Valerie Stein volta para a casa dos pais (mortos) em S. Tahla. Uma casa em que reina a ordem, sempre no mesmo ritmo horário, sempre no verão. O narrador precisa agora inventar os elos que faltam nessa história. A governanta lembra um pouco. Ele mesmo acredita que lembra alguma coisa... Dele não se sabe ainda sequer o nome. Nem quando se torna, sabe-se só depois, o homem espreitado por Lol, escondida *atrás de uma cerca viva*, vendo-o beijar ardentemente outra mulher. Dessa mulher, Lol parece lembrar-se. Escondida, escuta, apesar do silêncio da noite, apenas suas palavras isoladas:

— *Morte peut-être* (1964, p. 38).

— *Morta talvez* (traduzo)¹³.

Depois desse acontecimento Lol inventa de sair pelas ruas. Não chama a atenção dos moradores locais. Sua marca é ser a personagem Lola Stein, abandonada pelo noivo no Baile do Casino em T. Beach. *Julga-se imersa em uma identidade de natureza indecisa que se poderia chamar de nomes indefinidamente diferentes* (p. 30)¹⁴. Em entrevista a Michelle Porte, Marguerite fala de sua criatura: ela “é qualquer um que cada dia se lembra de tudo pela primeira vez, como se

13 O arranjo da frase na tradução que sigo — *Talvez tenha morrido* (p. 28) tira as palavras do isolamento que as faz ressoar como entreouvadas por Lol.

14 Também na passagem em que Lol caminha errante pelas ruas, a tradução substitui o “on” por *perssoas* e *habitantes* que passam por Lol em suas andanças. *Elle est là* [... em] *S. Tahla* (p. 43) não pode ressoar na tradução de “*là*”, que o processo de tradução transformou em *Ela está presente* (p. 31).

houvesse entre os dias de Lol V. Stein abismos insondáveis de esquecimento. Ela não se habitua à memória. Nem ao esquecimento, aliás. Mas ela está ainda muito, muito encravada na escrita” (1977, p. 99).

Ele a segue pelas ruas da cidade. A cidade, Lol conhece de cor, e à medida que começa a reconhecê-la menos e menos o impacto da noite do baile parece ganhar mais e mais força. Não há palavra, apenas o *inominável*. Na falta dessa palavra, uma *palavra-ausência*, *palavra-buraco*... *não se poderia dizê-la, mas se poderia fazê-la ressoar* (p. 35, tradução modificada), um *gongo vazio*. A repetição do passado projetada nesse futuro sem futuridade faz que esse estranho retorno pareça estar vindo do futuro. O baile, navio de luz, está agora encalhado, e ela o protege, esse instante de fim de mundo, do qual só resta ela, *per-sonne*.

Lol reconhece nele o homem que vira por trás da cerca-viva beijando Tatiana Karl. A partir desse momento, sabe, ao menos isso, que ela vê nele *o homem de S. Tahla*; vê nele um *lugar* que vai arrebatá-la. E atrás do Hotel des Bois, deitada no campo de centeio, vê o casal de amantes na moldura da janela, palco de luz que Tatiana, *nua em seu cabelaria negra* (p. 47), atravessa lentamente.

Nos dias seguintes, faz por onde passar por acaso na porta da casa de Tatiana. Ela a reconhece, *Tatiana apresenta a Lol Pierre Beugner, seu marido, e Jacques Hold, um de seus amigos, a distância é percorrida, eu* (p. 55) – o pronome que escapa à ordenação sintática da frase e se isola. Só esse instante dá a conhecer o nome do narrador, Jacques Hold, e Tatiana Karl se torna então *a mulher dele em S. Tahla*.

Tatiana retribui a visita. Tatiana faz perguntas, e Lol responde com frases inacabadas – as reticências aparecem na tradução da primeira dessas frases (p. 70)¹⁵ – que depois voltam a aparecer, quando a história se encaminha para o final. Esse inacabamento se repete cada vez mais. Essa palavra que não se diz e que só resta a M. Duras fazer ressoar, ausência de amor, permanece à espreita numa curva da linguagem, e desafia a tradução.

Lol se torna, afinal, a amante do *Homem de S. Tahla*, amante de Tatiana Karl. E Lol precisa dela para se fazer um corpo e manter a distância segura e necessária à entrega a que não se dispõe. Refaz afinal a tríade em que era a terceira com Michael Richardson e Anne-Marie Stretter. Jacques Hold é agora o arrebatado. A loucura se desencadeia, e ela pode deitar-se mais uma vez, frente à janela do Hotel des Bois, e dormir no campo de centeio.

Leixa é também o que resta no campo após a colheita.

É preciso, então, que se parta desse lugar entretempos, que se resista a submeter esse não-sabido que sabe – *l'insu que sait*, como diz Lacan – à ordem de um saber da língua que se oferece à compreensão, que se deixe guiar por uma escuta – como diz Nancy – disposta ao afeto. É preciso correr o risco de traduzir

15 — *Você o escuta sempre? / — Quase sempre. Principalmente quando eu...* A diferença é que as reticências, além de indicarem uma suspensão no fraseado, subtendem que o leitor seja capaz de completar o que seria dito; subtendem que o leitor saiba, e não há o que saber. Algumas frases inacabadas não estão marcadas por reticências.

expondo as escansões, os esgarçamentos, os elementos desarmônicos, sem tentar estancar essa diferença que não se diz e que só se pode fazer ressoar.

A escrita de Marguerite insiste como criação. E para habitar esse escrito pondo-se em tradução sem nele se perder é preciso lutar com o duende de que fala Garcia Lorca, esse poder misterioso e inapreensível que rompe os estilos passíveis de um estabelecimento. É dessa *palavra-buraco* que *não cessa de (não) se escrever e se traduzir* que Marguerite tira com zelo suas letras, e anuncia, nas palavras do poeta andaluz, *o constante batismo das coisas recém-criadas* (1968, p. 121), *toujours en allée*.

É preciso haver, em alguma medida, um desejo de traduzir, de estar aberto ao que se mostra intangível na língua de Marguerite e também na língua de tradução; algo de que não podemos nos apropriar, e que se pode chamar – por que não? – de intraduzível. Reivindicar para ambos, para o original e para sua tradução, o direito à opacidade, de que fala o poeta Édouard Glissant: “Já não me é necessário compreender o outro, quer dizer, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro e construir com ele. O direito à opacidade seria hoje o signo mais evidente da não-barbárie” (2005, p. 86).

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: Heidermann, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução* (Antologia bilíngue alemão-português). v. 1, 2. ed. rev. e aum. Florianópolis: UFSC, 2010, p. 202-231.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A conversa infinita: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

DURAS, M. *Escrever*. Trad. de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *O deslumbramento*. Trad. Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, M.; GAUTHIER, X. *Les parleuses*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

DURAS, M.; PORTE, M. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud: História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Coord. Trad. Jayme Salomão. V. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O inquietante (1919). In: *Obras Completas de Sigmund Freud – Volume 14*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2010.

GARCÍA LORCA, F. Teoría y Juego del Duende. In: *Obras Completas*. Recompilação e notas de Arturo Del Hoyo. 14ª ed. Madrid: Aguilar, 1968, p. 109-121.

GLISSANT, É. Introdução a uma poética da diversidade. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

KUNDERA, M. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.

LACAN, J. (1965) “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”. In: *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Trad. Eunice Martinho. Org. José Martinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

_____. (1965) Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. (1965) “Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein”. In: *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001.

_____. (1973) “O aturdito”. In: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

NANCY, J-L. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

NAVA, G. Lettres de Ferdinand de Saussure à Giovanni Pascoli. *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n. 24, p. 73-81, Genève, Droz, 1968.

SZAMOSI, G. The Origin of Time. How Medieval Musicians Invented the Forth Dimension. *The Sciences*, set-out., 1986, p. 33-39.

Submetido em: 05/11/2016

Aceito em: 22/12/2016

Tempos e línguas em trânsito na escrita de Virginia Woolf

*Times and languages on the move
in Virginia Woolf's writings*

Helena Franco Martins*

RESUMO

“Onde rir ao ler os gregos?”, provoca Virginia Woolf em um ensaio sugestivamente intitulado “On not knowing Greek”. O humor, ela nos diz ali, é uma das primeiras coisas que se perde na tradução: mais interessante do que esta cansada afirmação, quase clichê, é a razão relativamente opaca com que Woolf a justifica: é que o humor se atrela sempre a um “senso do corpo” (*sense of the body*). Neste artigo, busco mostrar como o pensamento tradutório que tem lugar neste pequeno ensaio participa de um interesse maior da escritora pela cena de tradução e pelo embate com línguas estrangeiras de um modo geral. As atividades conduzidas por Woolf em torno das línguas e da tradução, longe de configurarem um interesse difuso ou marginal, parecem ter sido instrumentos para a realização de seu declarado projeto artístico: inventar uma sintaxe poética capaz de insurgências intempestivas sobre a ordem hostil que reconhecia na língua e na literatura do seu tempo. Interesse-me em especial por articular aquilo que Woolf diz e faz quanto ao *trânsito das línguas* com aquilo que diz e faz quanto ao *trânsito dos tempos*. Sustento que essa articulação pode nos levar além das afirmações conservadoras e relativamente desinteressantes que a escritora faz de modo explícito sobre a tradução, deixando entrever um pensamento-práxis no qual a atividade tradutória surge como uma tensão entre temporalidades capaz de mobilizar e deslocar não tanto visões mas sensibilidades – “senso do corpo”.

73

Palavras-chave: *Virginia Woolf, tradução, tempo.*

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/ CNPq.

ABSTRACT

74

“Where are we to laugh in reading Greek?”, provokes Virginia Woolf in an essay suggestively entitled “On Not Knowing Greek”. Humor, she says, is one of the first things that is lost in translation: more interesting than this tired statement, a quasi-cliche, is the relatively opaque reason with which Woolf justifies it: it is that humor is closely bound up with a “sense of the body”. This article shows that the thoughts on translation that turn up in this short essay form part of a wider interest in scenes of translation and in the struggle with foreign languages. Woolf’s activities around languages and translation, far from implying a diffuse or marginal concern, seem to have been tools for the achievement of her self-declared artistic project: to invent a poetic syntax capable of untimely insurgencies against the hostile order that she recognized in the language and literature of her time. The main interest here is to articulate what Woolf says and does about the transit of languages with what she says and does about the transit of times. I argue that this articulation can take us beyond the conservative and relatively uninteresting statements that the writer makes about translation, allowing a glimpse at a thought-praxis in which translating is experienced as a tension between temporalities that mobilizes and dislodges not so much views but sensibilities – “senses of the body”.

Keywords: *Virginia Woolf, translation, time.*

Este artigo faz uma reflexão breve sobre tradução e tempo a partir da escrita de Virginia Woolf. Aos frequentadores de sua obra, parecerá, imagino, natural que seu nome seja convocado em um escrito interessado na questão do tempo. O dia elástico e plástico de Clarissa Dalloway, os metamórficos 350 anos de vida de Orlando, a primavera incerta que dá início aos dias-anos em *The years* – essas são apenas algumas metonímias da proporção sabidamente larga que o tema da temporalidade assume na escrita de Virginia Woolf.

Uma passagem conhecida do início de *Mrs. Dalloway* me ajuda aqui a remeter de forma abreviada ao complexo pensamento do tempo que ela inventa e realiza em sua prosa. Sabemos que o dia que esse romance percorre se inicia com Clarissa Dalloway saindo para comprar flores: em sua caminhada rumo ao florista, passado e presente, tempo e espaço, se entremeiam de um modo quase sobrenatural – a uma certa altura ela salta de um amor de juventude para os portões do St. James Park e lemos:

Agora ela não falaria de ninguém no mundo, não diria que era isso ou aquilo. Sentia-se muito jovem; ao mesmo tempo indizivelmente velha. Penetrava em tudo como uma faca; ao mesmo tempo estava de fora, observando. Tinha a sensação constante, enquanto olhava os táxis, de estar fora, longe, muito

longe no mar e sozinha; sempre tinha a sensação de que era perigoso, perigosíssimo viver mesmo que fosse um único dia.
(WOOLF, [1925] 2013, p. 14-15)

Penetrava em tudo como uma faca – poderíamos talvez dizer: tudo lhe era contemporâneo. Mas, por outro lado, estava de fora, observando: extemporânea. A um tempo muito jovem e indizivelmente velha. Assim suspensa entre espaço-tempos, ela não diria mais de ninguém que era isso ou aquilo; logo adiante, lemos que não diria também de si mesma, “sou isso ou sou aquilo”.

Em uma das muitas passagens de *Mil Platôs* nas quais Virginia Woolf entra como intercessora, Deleuze e Guattari louvam o modo como ela “soube fazer de toda sua vida e sua obra uma passagem, um devir, toda espécie de devires entre idades, sexos, elementos e reinos” (1997, p. 29-30)¹. Comentando as linhas de *Mrs Dalloway* citadas acima, os autores sublinham o que reconhecem ali como uma das forças singulares da escrita da Virginia Woolf: dar a experimentar as relações espaço-temporais não como predicados inerentes às coisas, mas antes como dimensões de multiplicidades: no passeio, misturada na multidão, por entre os táxis, ela é “rápida e lenta, já aí e ainda não (...) sem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio” (1997, p. 50). Talvez por isso lhe parecesse sempre perigosíssimo viver, mesmo um só dia.

Essa espécie de vivência alterada é descrita por Deleuze e Guattari como uma suspensão do “tempo pulsado” de Cronos em benefício do tempo flutuante de Aion –este que seria “o tempo do acontecimento puro ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas, independentemente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos” (1997, p. 43). Mas nada se pacifica nessa escrita, nem mesmo a insistência no fluxo: “a vida é afinal muito sólida ou é inconstante? Essas duas contradições me atormentam”, Woolf escreve em seu diário em 14 de janeiro de 1929. Está certa de que sua vida é e será sempre “passar como uma nuvem sobre as ondas” (gás sobre líquido, nada de sólido); mas, ela pondera, “ainda assim, nós humanos somos de algum modo sucessivos e contínuos, a luz brilha através de nós. Mas o que é a luz?”². É, já se disse, muito complexa a vida do tempo na escrita de Virginia Woolf; e complexas são também as reflexões de matiz bergsoniano que Deleuze e Guattari avançam sob sua intercessão. A entrada ligeira e apenas evocativa que acabo de fazer por essas complexidades já nos dá, no entanto, os elementos mínimos para que passemos a considerar com elas a tradução, interesse principal deste artigo.

Começemos por registrar a recorrência com que a escritora manifestou interesse pelo embate entre línguas e vidas estrangeiras – e pela cena da tradução

1 Até mesmo o nome próprio *Virginia Woolf*, para Deleuze, teria passado a qualificar “um estado dos reinos, das épocas e dos sexos”, uma espécie de saúde – de um modo análogo àquele pelo qual os nomes próprios dos médicos passam a designar doenças, como Parkinson, por exemplo. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 138).

2 *A Writer's Diaries*, doravante WD, p. 351.

de um modo geral. Ela de fato retorna com frequência a esses pontos, não apenas na obra ensaística – exemplos incluiriam “The Russian Point of View”, “On not knowing Greek” e “The Satirists and Fantastics” –, mas também na obra ficcional, onde proliferam passagens envolvendo o aprendizado de línguas e os embaraços tradutórios; *The Voyage Out* seria um destaque entre outros possíveis. Do lado biográfico, sabe-se também do apetite voraz de Woolf pelo aprendizado de línguas e de sua atividade ocasional como tradutora, do grego e do russo, experiências que ganham algum destaque nos registros de seus diários.

Muito do que Woolf diz explicitamente sobre a tradução é, pelo menos à primeira vista, um tanto desinteressante – a tecla em que ela parece bater é sempre a mesma, *leia o original; tradução é perda*:

[É] inútil ler os gregos em tradução. Os tradutores só podem nos dar uma equivalência vaga; suas línguas estão sempre repletas de ecos e associações.

(“On not knowing Greek”, 1925, *The Common Reader*,
doravante CR, p. 36)³

Quando levamos, uma a uma, as palavras de uma frase em russo para o inglês, alterando completamente (...) o som, o peso, o acento de cada palavra em sua relação com as demais, não sobra nada senão uma versão tosca e crua do sentido. Tratados assim, os grandes escritores russos são como homens que, depois de um terremoto ou de um acidente de trem, perdem não apenas toda a roupa, mas também algo mais sutil e mais importante – seus jeitos próprios, suas idiossincrasias. Como os ingleses não deixam de mostrar com sua fanática admiração, o que resta é algo muito forte e impressionante; mas, em vista dessas mutilações, é difícil saber ao certo se (...) não estamos lendo o escrito de modo distorcido, impingindo-lhe alguma ênfase que não está ali.

(“The Russian point of view”, CR, p. 174).

Li Tolstoi hoje enquanto tomava o café-da-manhã – Goldenweiser⁴, que traduzi com Kot em 1923, já nem me lembrava mais. Sempre a mesma realidade – é como tocar um fio elétrico desencapado. Ainda que vertido de forma tão imperfeita (...)

(WD, 1o de março de 1933, p. 316.)

3 São minhas neste texto todas as traduções sem outra indicação.

4 Woolf se refere aqui a *Talks with Tolstoy*, de Aleksandr Borisovich Goldenweiser, obra que ela traduziu do russo em colaboração com S. S. Kotelianski (Hogarth Press, 1923).

À luz de passagens como essas, o empenho de Woolf em aprender línguas estrangeiras pode ser tomado como simples sintoma dessa sua desconfiança das traduções – uma desconfiança que soará anacrônica e anódina para a maioria de nós, estudiosos da tradução que, diante de expressões como “apenas uma equivalência vaga” ou “uma ênfase que não está ali” ou “vertido de forma tão imperfeita”, tenderemos a logo levantar a nossa já amplamente desconstruída e desconstrutiva sobrelha. Podemos, claro, nos perguntar por que, ainda que assim desconfiada, Woolf teria investido ela mesma no gesto da tradução⁵.

Seu interesse por línguas estrangeiras e sua prática tradutória poderão ser percebidos como algo talvez mais interessante do que meros exercícios de perda, se atentarmos para outras passagens em que ela reflete sobre a linguagem, sobretudo em conexão com seus próprios processos de criação. Na fala radiofônica que intitulou “Craftsmanship”, por exemplo, ela insiste que as palavras não *servem* para nada, que são “as coisas mais selvagens, livres, irresponsáveis e não ensináveis que há” – insiste também que, não tendo utilidade, elas precisam, no entanto, de “privacidade”: e sua privacidade é, para Woolf, “a nossa inconsciência” ([1937] 2015, s.p.).

Embora admita ali que “nenhum escritor consegue ser tão impessoal como uma máquina de escrever”, Woolf nos dá, nessa e em outras ocasiões, mostras de que discernia, como era comum no seu tempo e é ainda no nosso, que as palavras, nativas ou estrangeiras, não pertencem nem ao escritor nem ao escrito, têm vida própria. No tempo em que estava preparando “Craftsmanship”, ela escreve em seu diário: “vou ignorar o título e falar sobre as palavras: por que não se deixam converter na matéria de uma técnica [*craft*]” (WD, p. 270). Se, assim sem télos e sem se deixar submeter a quaisquer técnicas, as palavras por outro lado precisam de privacidade, ela nos diz nessa mesma entrada de seu diário, é para que possam “se abraçar e continuar a raça”. Para Woolf, caberia ao poeta e ao escritor conterem o ímpeto de recusar às palavras a sua liberdade, o que, pra ela, envolveria, quase paradoxalmente, “inventar uma nova língua” – uma língua mais favorável talvez à promiscuidade verbal, ao “casamento” ou “cruzamento” entre as palavras “nobres e plebeias”, e também, o que nos interessa de perto, entre palavras “inglesas, alemãs, indianas, negras, e assim por diante” ([1937] 2015, s.p.).

Aqui Woolf parece se aproximar de Proust (cuja “escrita andrógina”, sabe-se, ela admirava⁶): em passagem de *O tempo redescoberto* citada por Marcelo Jacques de Moraes neste volume, o escritor afirma (para o grande interesse de seu leitor Walter Benjamin) que, para escrever o “livro essencial, o único verdadeiro”, o escritor não precisa inventá-lo e sim traduzi-lo, uma vez que esse livro já existe dentro de si: “o dever e a tarefa do escritor são as do tradutor” (PROUST [1927]

5 Traduziu, como vimos, Tolstoi (além da obra recém-citada, também *Tolstoy's Love Letters*), Ésquilo (*Agamemnon*), Dostoiévski (*Stavrogin's Confession* e *The Plan of the Life of a Great Sinner*).

6 Cf. *Um teto todo seu*, doravante T, p. 146.

2013, p. 184). Se não cabe ao escritor inventar o livro que escreve, cabe-lhe, por outro lado, segundo outra passagem do mesmo autor, inventar *uma espécie de língua*: sabe-se que Proust também afirmou famosamente (para o grande interesse de Gilles Deleuze) que “os belos livros estão escritos em uma espécie de língua estrangeira” (PROUST, [1954] 1971, p.305.).

Combinando essas duas divisas proustianas, poderíamos dizer que, quando o escritor consegue escrever em sua própria “língua estrangeira” – o que envolveria talvez aplicar forças intempestivas à língua do seu tempo –, está também de algum modo traduzindo, contraindo uma relação de tradução consigo mesmo (seja lá o que for isso) e com sua língua nativa. Caberia talvez tentar auscultar com esses equipamentos proustianos esta outra passagem do diário de Virginia Woolf: “[n]ão tenho a menor dúvida de que descobri como começar (aos 40) a dizer alguma coisa com a minha própria voz” (WD, p. 45). Que espécie de língua estrangeira ela estaria pronta para escrever, agora que se via, por assim dizer, em condições de traduzir a sua própria voz?

Assim formulada essa é uma pergunta pronta para ser impugnada; a resposta é, claro, toda a obra, cuja força está justamente em não se deixar reduzir. Mas podemos tolerar e mesmo aproveitar a questão, se soubermos deflacionar as ambições generalizantes que ela pode suscitar – e também se mantivermos em mente que, no caso de Woolf e de tantos escritores de seu tempo, como que quer se dê a busca da própria voz, ela terá que coincidir com investimentos aparentemente contrários na direção da impessoalidade, com o ideal de ser quase tão impessoal como uma máquina de escrever.

Cabe lembrar aqui que é também no ano de 1922, quando, aos 40, Woolf afirma-se capaz de começar a dizer algo com a própria voz, que ela vai à Universidade de Cambridge para proferir em Newham e Girton, faculdades exclusivas para mulheres, a série de palestras que viriam depois a redundar em seu longo e célebre ensaio metaliterário, *Um teto todo seu*⁷, que endereça a condição da mulher, mais especificamente da mulher escritora. Lemos ali, a certa altura, por exemplo, que é inútil para uma mulher que deseja escrever recorrer aos modelos dos grandes escritores do tempo:

Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey (...) nunca ajudaram nenhuma mulher (...). A máxima corrente no começo do século XIX talvez fosse algo como: “A grandeza de suas obras era uma razão não para que se detivessem, mas para que prosseguissem. Não poderia haver maior satisfação ou estímulo do que o exercício de sua arte e incontáveis gerações de verdade e beleza. O sucesso leva ao empenho e o hábito facilita o sucesso.” *Essa é a frase de um homem*; por trás dela, é possível enxergar Jhonson, Gibbon e

7 Woolf [1929] 2014, doravante T.

os outros. (...) E mais: um livro não é feito de frases colocadas lado a lado até o fim, mas de frases construídas, se a imagem ajuda, como arcadas ou domos. E essa construção também foi determinada pelos homens, a partir de seus próprios desejos e para seu próprio uso. Não há razão para acreditar que a peça poética ou épica se adapte a uma mulher mais do que a frase lhe é adequada.

(T, p. 110-111, grifo meu)

A busca da frase e do livro capazes de se adaptar a uma mulher. A própria performance em Cambridge é já a recusa de um formato convencional e, para Woolf, masculino: ela declina de simplesmente somar mais algumas horas a “essas horas de palestras que os monges conceberam centenas de anos atrás” (T, p. 112) – convidada para falar sobre o tema “As mulheres e a ficção”, aborda a questão em falas que, em vez disso, entremeiam ficção e ensaio de um modo bastante singular. Muito se tem escrito nesse sentido, é claro, sobre a força feminista da escrita de Virginia Woolf, com as ênfases voláteis que o termo “feminismo” tem recebido ao longo da história⁸. Não é meu interesse aqui explorar esse ponto – um ponto importante. Só para que não passemos adiante sem um sinal mínimo da espessura da questão, eis outra (controversa) passagem: “comecei a pensar, dominando a primeira lição: escrevia como uma mulher, mas como uma mulher que se esquecera de que era mulher, de modo que suas páginas se enchiam daquela curiosa qualidade sexual que só aparece quando o sexo não tem consciência de si mesmo” (T, p. 115).

Mas o aspecto a que gostaria de dar atenção aqui é mais geral: “o livro precisa ser de alguma forma adaptado ao corpo” (T, p. 112). Creio que isso se relaciona ao tema deste texto: minha hipótese é que a relação de Virginia Woolf com a tradução – seu embate com as línguas estrangeiras, sua atividade tradutória, suas reflexões sobre tradução, a entrada de cenas de tradução na sua ficção – tudo isso não configuraria um interesse difuso e marginal de Woolf, mas seria antes instrumental para a realização de seu declarado projeto artístico: inventar uma sintaxe poética capaz de insurgências intempestivas contra uma ordem hostil que se impõe, em alguma medida, aos corpos, rarefazendo as suas possibilidades. Adaptar o livro ao corpo e não o contrário: inventar, por exemplo, não apenas “uma nova língua, mais primitiva, mais sensual, mais obscena” mas “uma nova hierarquia das paixões”, em que “o amor deve ser deposto em favor de uma febre de quarenta graus; a inveja, dar lugar às pontadas da ciática; a insônia, fazer o papel de vilão, e o herói, transformar-se num líquido branco e adocicado – esse poderoso príncipe, com as leves pernas e os olhos da mariposa, chamado, entre outros nomes, Cloral” ([1926] 2015, p. 34).

8 Ver, por exemplo, Black 2003.

Tradução, tempo, corpo. Para reforçar e concentrar as sugestões feitas de forma dispersa nas linhas que nos trazem até aqui, gostaria de concluir este texto com um exame breve de “On not knowing Greek”, o pequeno ensaio já antes citado aqui para dar testemunho da atitude aparentemente conservadora de Woolf com respeito à tradução. O escrito começa assim:

É inútil e tolo tentar saber grego (...) já que não temos como saber como as palavras soavam, ou onde exatamente caberia rir, ou como os atores atuavam; e entre nós e esse povo estrangeiro há não apenas a diferença de raça e de língua, mas uma grande quebra de tradição. (CR, p. 23)

O ensaio, cujo charme é discreto (mas, creio que, uma vez reconhecido, grande), segue batendo na tecla já aludida, inventariando as perdas, o hiato que nos separa do tempo e da vida dos gregos, de sua arte. Insiste a todo momento, no entanto, que o mais estranho é a *atração* que a Grécia arcaica exerce sobre nós, ainda que não façamos ideia de como pudesse ser aquela vida.

Ao final do ensaio, a autora retorna ao ponto que constitui o meu maior interesse aqui, algo que já tinha mencionado de passagem nas linhas iniciais: “em nosso inventário de dúvidas e dificuldades, há ainda este importante problema: *onde é que devemos rir quando lemos um texto grego?*” (CR, p. 36, grifo meu).

O riso e o humor eram também interesses de Virginia Woolf. Opunha um certo tipo de humor masculino, para ela atravessado de uma solenidade potencialmente ridícula e da aspiração mal-disfarçada de passar informação ou mensagem, ao riso das crianças e das mulheres, normalmente descartado como frívolo ou tolo. Este riso supostamente inócuo seria para ela o mais valioso, porque teria a ver não tanto com o que está por baixo das palavras, mas com o que está além delas. Seria um riso, por assim dizer, intransitivo, que não remete a nada, o riso mais valioso porque preserva o nosso *senso de proporção*. Seria ao mesmo tempo o riso mais temido: pois quando brilha, como um relâmpago, “faz tremer e expõe os ossos” (WOOLF [1905] 2014, p. 38).

Woolf fala aqui do riso como o próprio do humano, como aquilo nos distingue dos animais. Já em “On not knowing Greek”, ela traz o riso como marca possível de alteridade *entre* coletivos humanos apartados espacial e temporalmente. Fala do riso como um problema de tradução. Onde rir ao ler Homero? O riso nos vem e ouvimos talvez o fantasma Homero, de seu mundo, de sua “literatura impessoal” indagando: mas rir aqui? Woolf abre este ensaio repetindo o clichê segundo o qual o humor é das primeiras coisas a se perder na tradução de uma língua estrangeira. Mais interessante do que esta casada afirmação é a razão com que ela a justifica: é que o humor, ela diz, “está sempre atrelado a um senso do corpo (*sense of body*)” (CR, p. 23).

Para Woolf, o riso imediato e espontâneo quase só é possível na língua nativa, isto é, no seio da forma de vida que engendra o nosso (volátil) senso de

corpo: mesmo quando podemos ler Homero em grego, o riso virá, por assim dizer, em português – e podemos suspeitar, talvez, de estar rindo na hora errada. Não se trata tanto da questão “estamos rindo de acordo com a correta interpretação do texto?” – indecível e mal-colocada. Woolf acena mais promissora aqui, creio, com a possibilidade de hesitarmos quanto ao nosso próprio sentido do corpo.

O ensaio insiste no abismo espaço-temporal – muito como Nietzsche, quando, remetendo igualmente ao fosso que nos separa da Grécia arcaica, põe também em cena o motivo do riso extemporâneo e, digamos, hesitante, talvez nervoso: “a ‘verdade’ era sentida diferentemente, porque o demente podia ser o seu intérprete – o que a nós provoca arrepios ou então leva ao riso...” (*Gaia ciência*, §152). E, no entanto, a despeito dessa e de outras grandes dificuldades, Woolf, como Nietzsche e tantos outros, constata: *voltamos* sempre aos gregos. Para além de reiterar o que se perde, ela nos mostra, se de modo advertido ou não pouco importa, como pode ser atraente essa posição, essa circunstância: não saber bem onde e quando rir. Talvez por que se relaciona ao desejo de outros sentidos de corpo? Talvez por que tem a ver com o desejo de criar frases adaptadas a outros corpos? Trânsito de tempos, trânsito de línguas, corporalidades.

O breve ensaio de Woolf sobre a impessoal literatura grega instancia algo que entrevejo em outras partes de seus escritos: um rosto singular para a velha ideia de que a tradução pode criar e liberar forças extemporâneas no contemporâneo – isto é, conjurar futuros em nossa própria língua/forma de vida. É uma escrita que favorece a possibilidade de pensarmos a tradução como tensão entre temporalidades capaz de mobilizar e deslocar não tanto visões mas sensibilidades – sentidos de corpo.

BLACK, Naomi. *Virginia Woolf as Feminist*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. IV. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa A, Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich W.. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, [1927] 2013.

_____. *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, [1954] 1971.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, [1925] 2013.

_____. *The Common Reader*. London: Vintage, [1925] 2003.

_____. *A Writer's Diary (1918-1941) – Complete edition*. E-Artnow Ebooks, 2014.

_____. “Craftsmanship”. BBC Broadcast, April 29rd., 1937. In: *The Death of the Moth and Other Essays*. Adelaide: The University of Adelaide Library, [1937] 2015. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter24.html>. Acesso em 20/09/2016.

_____. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Sousa. Tradução dos poemas Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, [1929] 2014.

_____. *Sobre estar doente. O sol e o peixe*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, [1926] 2015.

Submetido em: 17/10/2016

Aceito em: 22/12/2016

O Tempo e o (E)vento: efeitos do tempo e do vento das mudanças em traduções de autobiografias de escritores afro-americanos

Time and the Wind(ow of the Event): the effects of time and the wind of changes in translations of autobiographies by African-American writers

Lauro Maia Amorim*

RESUMO

84 A tradução de autobiografias é tema pouco investigado nos Estudos da Tradução. Este trabalho pretende fazer uma contribuição analisando traduções de duas autobiografias de escritores afro-americanos: *Black boy*, de Richard Wright (1908–1960) e *I know why the caged bird sings*, de Maya Angelou (1928–2014), tendo, como parâmetro de reflexão, os efeitos que a passagem do tempo acarreta para o processo tradutório. Concebida seja por um/uma escritor(a), poeta, musicista ou outro(a) profissional, a autobiografia parece supor a existência prévia de obras (ou atuações) que fizeram do seu/sua autor(a) uma figura célebre. Diferentemente do romance, a autobiografia, pressuporia um compromisso com a “verdade”, já que supostamente retrataria eventos que seu/sua próprio(a) autor(a) teria vivido, o que a distanciaria, em tese, da condição de ficcionalidade. Observa-se o papel que o tempo exerce sobre o fazer autobiográfico (em vista da diferença entre o presente da enunciação no ato de narrar e o passado que se busca rememorar pela linguagem), bem como sobre o processo de reenunciação promovido pela tradução, impactada pela passagem do tempo que a separa do texto original. As análises indicam a construção de uma expressividade própria nas traduções, por meio da qual cada uma reimagina o “real” autobiográfico em português.

Palavras-chave: *Tradução; Autobiografia; Tempo; Literatura Afro-Americana.*

* Professor Assistente Doutor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (linha de pesquisa: Estudos da Tradução) da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas (Ibilce), Câmpus São José do Rio Preto.

ABSTRACT

85

The translation of autobiographies has been scarcely investigated in Translation Studies. This paper intends to contribute to analyzing translations of two autobiographies by African-American writers: *Black boy*, by Richard Wright (1908-1960), and *I know why the caged bird sings*, by Maya Angelou (1928-2014), by considering the effects that the passage of time has on translation. Conceived either by a writer/poet/musician or other professional, an autobiography seems to imply the previous existence of works or actions that turned its author into a celebrity. Unlike a novel, an autobiography would imply a commitment to “truth” as it allegedly portrays events the author has supposedly gone through, which, in theory, distances it away from the condition of fictionality. This paper draws on the role that time plays on the autobiographical making (in view of the differences between the present condition of enunciation during the author’s act of narrating and the quest for the past when remembering takes place embedded in language), as well as on the renunciation undertaken by translation, which is impacted upon by the passage of time that sets it apart from the source text. The analysis suggests that the translations have built their own way of expression, whereby each one reimagines the autobiographical “real” in Portuguese.

Keywords: *Translation; Autobiography; Time; African-American Literature.*

1. Introdução: Tempo, autobiografia e as faces do “real”

A relação entre tempo e tradução é um tema particularmente instigante quando se observam diferenças linguísticas e de interpretação que revelam a passagem do tempo. Analisaremos de que modo a tradução de um gênero literário, como a autobiografia, envolve uma recontextualização temporal, e de que maneira traduções de autobiografias de autores afro-americanos indicam opções que refletem valores ideológicos e/ou linguísticos oriundos de épocas distintas. Faremos uma breve introdução sobre as características definidoras da autobiografia e, em seguida, partiremos para um contraste entre textos originais e traduzidos envolvendo o seguinte corpus literário autobiográfico:

- a) *Black boy*, de Richard Wright (1945/2009), e duas traduções: *Negrinho*, traduzido por Wilson Velloso (Editora Companhia Nacional, 1946), a tradução *Black boy*, realizada por Aurora Maria Soares Neiva (Editora Espaço e Tempo, 1993).
- b) *I know why the caged bird sings*, de Maya Angelou (1969/2010), e uma tradução: *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, realizada por Paula Rosas (Editora José Olympio, 1996).

A autobiografia é um gênero literário que converge para si valores contrastantes. Por um lado, tende a desfrutar de grande popularidade, especialmente porque, na maioria das vezes, é um produto editorial associado a um/uma autor(a) de notável reconhecimento público (pelo menos à época da sua publicação). Muito raramente se vê uma autobiografia escrita por um/uma autor(a) absolutamente desconhecido. Nesse sentido, a autobiografia, concebida seja por um/uma escritor(a), poeta, músico ou outro(a) profissional, parece supor a existência prévia de obras ou atuações que fizeram do seu/sua autor(a) uma figura célebre. Por outro lado, comparativamente ao romance e à poesia, a autobiografia é tradicionalmente vista como um gênero “menor”, não gozando do mesmo espaço de que aqueles gêneros dispõem no universo acadêmico. É considerada “menor” porque a autobiografia, diferentemente do romance, pressuporia um compromisso com a verdade, já que seu objetivo maior seria retratar a vida que seu/sua autor(a) teria vivido, o que faria dela um objeto de estudo de menor interesse, pois nela estaria ausente, em tese, a condição de ficcionalidade.

Além disso, ao se deparar com uma obra que se apresenta como uma autobiografia, o/a leitor(a) é levado(a) a supor, com base em convenções mais ou menos implícitas, que o narrador dessa obra seria o/a próprio(a) autor(a) (o que não se supõe em um romance, por exemplo). É partindo dessa diferença que Lejeune (2008) propõe uma definição econômica para autobiografia:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e autobiografia são textos *referenciais* exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de pacto referencial, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira. (p. 36)

No contexto inicial de seus escritos, na década de 1970, Lejeune considerava o “pacto autobiográfico” um elemento essencial para que uma autobiografia tivesse os efeitos pretendidos com sua publicação. Assim, esse pacto supõe, por exemplo, a identidade de nome entre autor, narrador e personagem, a qual pode se dar de forma implícita ou explícita. De maneira implícita, essa relação pode ser estabelecida, por exemplo, com o uso de títulos ou afirmações que sugerem que se trata de uma autobiografia (como, por exemplo, “Minha história”, etc). Esse pacto também pode ser inferido quando, na seção inicial do

texto, o narrador assume um compromisso com o leitor, “comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o ‘eu’ remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto” (p.27). A relação de identidade entre o nome do autor e o narrador também pode ser apresentada de maneira explícita quando há uma coincidência inequívoca entre o narrador-personagem da própria narrativa e o nome do autor impresso na capa.

Partindo do que seria “o grau mínimo” de ficcionalidade até chegar ao ponto máximo da presença de dispositivos de natureza ficcional, Lejeune (2008) distingue dois tipos de pacto: o pacto autobiográfico e o pacto romanesco. Para o teórico, “o pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade [autor-narrador-personagem], remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (p.26). Contrastivamente, no polo oposto do pacto autobiográfico, o pacto romanesco vale-se de dois aspectos: “[a] *prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome) e [o] *atestado de ficcionalidade*” (Lejeune, 1998, p. 27). Esse atestado, segundo o teórico, é garantido pelo subtítulo “romance”, informação geralmente oferecida, na atualidade, na capa ou na folha de rosto dos livros.

Posteriormente, no texto “*O Pacto Autobiográfico (Bis)*”, Lejeune (2008) reconsidera, até certo ponto, sua definição do pacto, ao responder às críticas que recebera por ter estabelecido fronteiras conceituais muito rígidas para a autobiografia em oposição a outros gêneros literários. Assim, o teórico busca, nesse segundo texto, considerar novos aspectos que apontem para a variabilidade de que se constituem os valores atribuídos às autobiografias no espaço de certas convenções. Pode-se resumir essa nova postura de Lejeune com as seguintes observações feitas por ele:

1. O que chamo autobiografia pode pertencer a dois sistemas diferentes: um sistema referencial “real” (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato) e um sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças do primeiro sistema. Muitos fenômenos de ambiguidade ou de mal-entendido vêm dessa posição instável.
2. Em relação ao autor, pode haver defasagem entre sua intenção inicial e a intenção que lhe será atribuída pelo leitor, seja porque o autor desconhece os efeitos induzidos pelo modo de apresentação que escolheu, seja porque entre ele e o leitor existem outras instâncias: muitos elementos que condicionam a leitura (subtítulo, classificação genérica, publicidade, adendo)

podem ter sido escolhidos pelo editor e já interpretados pelos meios de comunicação.

3. Enfim, é preciso admitir que podem coexistir leituras diferentes do mesmo texto, interpretações diferentes do mesmo “contrato” proposto. O público não é homogêneo. Os diferentes editores, as diversas coleções se dirigem a públicos que não são sensíveis aos mesmos signos, nem julgam segundo os mesmos critérios. No “Pacto”, minha tendência foi considerar-me como representativo do “leitor médio” e, conseqüentemente, transformei minhas reações de leitura em norma. (p. 57)

Esse “contrato” de leitura em torno das autobiografias poderá ser entendido de modo diferente pelo(a) leitor(a). Nos casos das traduções de autobiografias aqui analisadas, os tradutores, como leitores intermediários, serão os primeiros a reforçar ou, até certo ponto, relativizar, o contrato ou o pacto que se estabelece entre a oferta, feita pelo(a) autor(a), do “real” ou da “suposta” verdade atribuída ao/à autobiografado(a), e a expectativa dos leitores em conhecer essa verdade. Ressalta-se, porém, que essa expectativa em conhecer a verdade não é um dado puramente *a priori*, já que também é resultado das imagens que a editora constrói acerca do(a) autobiografado(a), o que poderá, certamente, ter um impacto no modo como o/a tradutor(a) e o/a editor(a) entendem que a autobiografia deva ser apresentada ao/à leitor(a) final.

Em vista das convenções com as quais a grande maioria dos leitores está acostumada, a presença do nome do(a) tradutor(a) não parece alterar, de modo significativo, as expectativas e pressupostos acerca de uma autobiografia traduzida. De modo geral, esses leitores não são informados pelas reflexões contemporâneas que não consideram a tradução como um mero reflexo direto, transparente ou sem mediação de um texto estrangeiro, reflexões essas que concebem a tradução como uma forma de transformação regulada (DERRIDA, 2001) ou como um tipo de reescrita constituída de refrações linguísticas, culturais e ideológicas (LEFEVERE, 2007). Embora seja inegável que a concepção de tradução como atividade mecânica de transposição de significados entre línguas ainda seja um dado do senso comum, na prática, como ressalta Darin (2014), o texto estrangeiro não permanece inócuo às transformações empreendidas na tradução, mesmo que elas sejam aparentemente insignificantes aos olhos de quem compara o texto de partida com o de chegada. O texto autobiográfico traduzido, portanto, será uma mescla de vozes que indicam a interferência (indesejável ou não, mas inevitável) da polifonia:

Quanto a nós, preferimos celebrar o espaço da reconfiguração, refração e diferença, do texto como um coro de tons e melodias

diversificados, simultâneos, afins e divergentes. Optamos por invocar a polifonia de BAKHTIN (2008: 309) e desvelar na autobiografia e na tradução a resistência ao discurso autoral, ao padrão monódico da voz que quer se sobrepor, guiar, reduzir, castrar. A ação do escritor, do biógrafo, do tradutor e do leitor são camadas adicionais que se interpenetram e fundem, formando textos caleidoscópicos e ruidosos, onde há lugar para todos. (DARIN, 2014, p. 81)

2. Tradução e autobiografias de escritores afro-americanos: as relações entre tempo e reenunciação

2.1 O caso de *Black boy: a record of childhood and youth*, de Richard Wright (1945)

Richard Wright (1908-1960) é um dos autores mais celebrados da literatura afro-americana do século XX, sendo reconhecido principalmente por sua obra mais influente, o romance *Native Son*, publicado em 1940, e pela primeira vez, no Brasil, em 1941, com a tradução de Monteiro Lobato. Além de ter tido uma vasta produção literária, teatral e ensaística, Wright também ficou conhecido por suas relações com o partido comunista norte-americano e por suas reflexões sobre o racismo. *Native Son* foi identificado como um romance de protesto que veio dividir opiniões e criar polêmicas, justamente por apresentar Bigger Thomas, o protagonista, como um homem violento, insensível e insubordinável. Foi criticado por muitos, especialmente pela comunidade negra, por ter supostamente “confirmado” o estereótipo de violência atribuído aos negros pela sociedade branca. Mas o autor respondeu a essa crítica afirmando que a própria sociedade racista produzia as condições suficientes para a proliferação de muitos “Bigger Thomas”. A autobiografia *Black Boy*, contendo quatorze capítulos, veio a público em 1945, sendo, na realidade, uma obra que inicialmente deveria ter sido publicada como *American Hunger*, contendo os primeiros quatorze capítulos sobre a infância e adolescência do autor no Sul, seguidos de mais seis capítulos sobre sua fase adulta em Chicago. No entanto, para que pudesse ser publicada pelo *Book-of-the-Month-Club*, a editora exigiu a exclusão da segunda parte da autobiografia. Assim, a versão “incompleta”, intitulada *Black Boy*, é a que serviu de referência para a publicação, em 1946, pela Editora Companhia Nacional, da tradução realizada por Wilson Velloso, e intitulada *Negrinho: recordações da infância e da juventude*. Uma nova tradução, *Black boy: infância e juventude de um negro americano*, feita por Aurora Maria Soares Neiva, seria publicada, em 1993, pela editora Espaço e Tempo.

Diferentemente do que Lejeune (2008) previa inicialmente, a primeira tradução no Brasil, de 1946, da autobiografia de *Black boy* não parece criar um vínculo direto e inequívoco entre o autor da obra e a sua relação com a autobiografia. Não há, seja na capa do livro, na 4ª. capa ou mesmo na folha de rosto, qualquer afirmação como “autobiografia”, “memórias” ou “narrativa autobiográfica”, nem mesmo a presença de um resumo introdutório sobre Richard Wright (explicando quem ele era). Há, porém, uma breve nota introdutória de conteúdo diverso, na qual se lê o seguinte:

Há mais de oitenta e cinco anos, Oliver Wendell Holmes disse, nobremente: “É muito mais fácil destinar uma alma à perdição ou orar pela sua salvação do que assumir a responsabilidade por lhe haver permitido desenvolver-se a esmo e no caminho da ruína. Só nos fins do século dezoito é que a lei inglesa começou a admitir a ideia de que o crime não é necessariamente um pecado. As limitações da responsabilidade humana jamais foram corretamente estudadas”.

Se o dr. Holmes fosse vivo, teria orgulho – como eu tenho – de poder concorrer para chamar a atenção raciocinante dos americanos inteligentes e moralmente responsáveis para *esta história sincera, terrível, lancinante, da infância e da juventude de um negro, traçada pelo dom raro do escritor Richard Wright*.

Dorothy Canfield Fisher
(WRIGHT, 1946, p.07, grifos meus)

Como se pode observar, a obra não é apresentada claramente, de modo inequívoco, como uma autobiografia. Cria-se a percepção de que o livro poderia ser lido como uma versão ficcionalizada, já que a última afirmação da nota introdutória não cria uma ligação supostamente objetiva e cristalina entre o autor e o narrador em 1ª. pessoa. O livro, assim, é apresentado de maneira, no mínimo, ambígua, sendo possível que o leitor seja levado a adquirir o livro porque trata da vida de uma criança negra nos Estados Unidos, e não, necessariamente, da vida de um escritor negro em ascensão. O protagonista chama-se Richard (tal como o autor), o que pode, certamente, levar o leitor a compreender, conforme prossegue com a leitura, que o personagem principal é o próprio autor do livro. Nesse sentido, é possível que o leitor, àquela época da tradução, tenha chegado à conclusão de que se tratava de uma autobiografia, por um processo de pressuposição não imediato, ocorrido com a observação indireta da relação entre o nome do autor e o nome do protagonista/narrador em 1ª. pessoa.

O que poderia explicar a ausência dessa relação mais imediata entre autor e narrador que a maioria das autobiografias parece implicar de modo quase “natural”? Em grande medida, os aspectos paratextuais do livro são fundamentais

no sentido de fortalecer essa relação, mas isso não ocorre nessa versão. Richard Wright, tendo tido sua obra mais famosa, *Filho Nativo*, publicada no Brasil apenas em 1941, não chegou, em 1946, a ser uma figura artística conhecida dos brasileiros, uma vez que a autobiografia foi publicada apenas cinco anos após a publicação de *Filho Nativo*. Embora não haja dúvidas de que a referida obra seja efetivamente uma autobiografia, a editora — consciente da ausência, por parte do público, de um conhecimento mais sólido acerca do nome (e do capital simbólico) do autor —, recorreu a uma “saída” comercial mais favorável ao publicar a obra de forma que não suscitasse, de maneira explícita, a sua condição de narrativa autobiográfica. Uma das principais razões pelas quais uma autobiografia pode ser um sucesso comercial é justamente a sua vinculação a um autor minimamente conhecido pelo público que se pretende alcançar. E essa vinculação, em 1946, parecia praticamente impossível.

Em 1993, a difusão do nome de Richard Wright, no Brasil, já estava consolidada, especialmente com a publicação da segunda tradução de *Filho Nativo*, em 1987, e também com um número maior de ensaios e trabalhos de pesquisa sobre o autor nas universidades. A dimensão temporal aqui é crucial: a consolidação do seu nome permitiu que a autobiografia de 1993 pudesse ser publicada com o título inglês (supondo que muitos leitores seriam capazes de compreendê-lo). Essa opção reflete também a busca por um tom politicamente menos incorreto em comparação à tradução de 1946, cujo título, *Negrinho*, parece pouco aceitável em tempos marcados pela consciência multiculturalista. Além disso, na 4ª. capa, a editora da retradução apresenta um trecho do prefácio, assinado por John Reilly, no qual este descreve os apuros e sofrimentos pelos quais o menino Richard Wright viveu em uma família cujos laços afetivos eram tênues, senão ríspidos e alienantes, numa sociedade profundamente racista. A tradução mais recente assume, assim, desde a capa e a contracapa, a condição de *Black boy* como autobiografia.

Trechos das duas traduções serão comparados para que possamos demonstrar de que modo as linguagens dessas versões são, por um lado, testemunhas do papel que o tempo desempenhou sobre a perspectiva interpretativa dos seus tradutores e, por outro, de que modo contribuíram para a construção de uma imagem discursiva mais ou menos coerente com o princípio demarcatório da narrativa autobiográfica. Para tanto, alguns trechos foram selecionados de acordo com certos critérios semântico-ideológicos, estilísticos ou sociolinguísticos para facilitar a discussão.

a) O efeito do tempo e a mediação tradutória na descrição/ construção do “real”

No trecho abaixo, Richard se põe a refletir sobre suas origens e, especialmente, sobre quem efetivamente fora seu pai e o lugar que ocupara em sua vida (já que havia sido abandonado por ele):

Texto Original

From far beyond the horizons that bound this bleak plantation there had come to me through my living knowledge that my father was a black peasant who had gone to the city seeking life, but who had failed in the city; a black peasant whose life had been hopelessly snarled in the city, and who had at last fled the city – that same city which had lifted me in its burning arms and borne me toward alien and undreamed of shores of knowledge.

(ebook: 578)

Negrinho (Trad. de Wilson Velloso, 1946)

De muito além dos horizontes que **cingiam aquela plantação erna** me havia chegado, através da vida, a certeza de que meu pai era um camponês negro que fora para a cidade, desejando viver, mas que na cidade falhara; **um camponês negro cuja vida à cidade emaranhara desgraçadamente** e que por fim lhe fugira – **à mesma cidade que me erguera nos seus braços de fogo** e me conduzira a **estranhas e mais sonhadas praias do saber**.

(p.45, destaques meus)

Black Boy (Trad. de Aurora Soares Neiva, 1993)

De muito além dos horizontes **que demarcavam aquela fazenda sombria** me veio, nos anos que se seguiram, a convicção de que o meu pai era um camponês negro que tinha se mudado para a cidade a procura de uma vida melhor, mas que tinha fracassado; **um camponês negro cuja vida tinha se complicado terrivelmente na cidade**, e que finalmente tinha fugido dela – aquela mesma vida que tinha me levantado em seus braços ardentes e me conduzido em direção **a um mundo estranho e jamais sonhado de conhecimento**.

(p.49-50, destaques meus)

O que chama mais a atenção, quando se comparam as traduções, é justamente o tom mais abstrato das afirmações destacadas na tradução de Velloso, em contraste com as descrições mais concretas sublinhadas na tradução de Neiva. Na primeira tradução, percebe-se a busca pela valorização de uma linguagem que soa menos mundana, ao contrário do que ocorre na segunda versão, mais próxima de uma descrição sem floreios ou sem associações incomuns. A tradução de Velloso parece criar o efeito descritivo dos fatos vividos de maneira menos transparente e mais mediada, o que pode ser observado em sua linguagem mais metaforizada (“braços de fogo”; “praias do saber”), com opções lexicais

mais sofisticadas (“cingiam”, “erma”, “emaranhara”, “erguera”) e formas verbais sintéticas (“fora”, “falhara”, “fugira”).

A segunda tradução é menos metaforizada (“um mundo estranho e jamais sonhado de conhecimento”), tendendo para a veiculação do concreto, com um léxico menos sofisticado, e com formas verbais analíticas (“tinha fugido”, “tinha me levantado”), com um efeito de maior fluência linguística, mais próximo da oralidade. A tradução de Soares Neiva sugere uma descrição dos fatos vividos de maneira mais “transparente” e aparentemente menos mediada, produzindo certo efeito “de realidade” frequentemente associado (embora não necessariamente) a uma linguagem “nivelada” que simula a descrição do ordinário, do que é comum. Nesse ponto, a segunda tradução sugere o fortalecimento de uma descrição mais “objetiva” em favor do efeito de “verdade” que se queira construir com o discurso autobiográfico.

Com a passagem do tempo, a imagem consagrada de Richard Wright se consolidou, de forma que, em tese, a segunda tradução parece ter sido atraída pelo efeito de realidade que o tempo presente (e o intervalo que o separa da primeira tradução) exerceu sobre a recepção da obra no Brasil mais atual, da década de 90, diferentemente da primeira tradução, que não contou com o devido espaçamento temporal intervalar, com a referida consolidação da imagem pública do autor.

A linguagem mais despojada da tradução de Soares Neiva, com um tratamento mais direto dos acontecimentos, conduz mais rapidamente o/a leitor(a) aos eventos vividos, sendo estes, talvez, o dado que mais interessa aos leitores que desejam conhecer a vida de um grande escritor, já reconhecido internacionalmente. As opções tradutórias de Velloso, contrastivamente, acentuam a “ficcionalização”, não necessariamente dos “fatos” vividos, mas da linguagem por meio do qual esses fatos são rememorados.

b) A passagem do tempo e o “politicamente correto”

No trecho abaixo, Richard descreve seu primeiro contato com um barco a vapor, ao fazer uma viagem a Memphis com sua mãe. A realidade parece desapontar o garoto que sonhara com outra imagem. E, no segundo trecho, fala de suas brincadeiras com as crianças do bairro:

Texto Original

Solace came when I wandered about the boat and gazed at
Negroes throwing dice, drinking whisky, playing cards,
lolling on boxes, eating, talking, and singing
(ebook: 179, destaques meus)

Of a summer morning [...] I would follow *a crowd of black children* – abandoned for the day by their working parents
[...]

(ebook:317, destaques meus)

AMORIM, L. M.
*O Tempo e o (E)
vento: efeitos do
tempo e do vento
das mudanças
em traduções de
autobiografias
de escritores
afro-americanos*

Negrinho (Trad. de Wilson Velloso, 1946)

O consolo sobreviveu ao vaguear pelo barco e ver negros jogando dados, bebendo whisky, jogando baralho, **largados indolentes**, por cima de caixotes, comendo, falando e cantando.

(p. 18, destaques meus)

Nas manhãs de verão [...] eu ia com **um bando de negrinhos** – durante o dia abandonados pelos pais, que trabalham [...]

(p.28, destaques meus)

Black Boy (Trad. de Aurora Soares Neiva, 1993)

Só parei de chorar quando andei pelo barco todo e fiquei olhando atentamente uns negros jogando dados, bebendo uísque, jogando cartas, **se refestelando em cima de umas caixas**, comendo, conversando e cantando.

(pag. 20–21, destaques meus)

Nas manhãs de verão [...] eu seguia uma **multidão de crianças negras** – abandonadas durante o dia por pais que trabalhavam fora.

(p. 31, destaques meus)

É notável como as opções linguísticas de Velloso, tal como destacadas, parecem suscetíveis à crítica nos dias atuais. Ao descrever os trabalhadores negros jogando baralho, o tradutor enfatiza a indolência e o desleixo, mas a tradução não estaria em desacordo com os sentidos contextuais previstos pelo verbo “*loll*”, como demonstra o dicionário Merriam-Webster¹, não sendo, portanto, incoerente com a leitura que o tradutor faz do trecho em inglês. Na verdade, em tempos de maior sensibilidade multiculturalista, que também inclui o período da tradução de Neiva, existe um esforço de se evitarem afirmações politicamente incorretas, particularmente aquelas que poderiam ser vistas como preconceituosas, de modo que a tradução de Neiva passa ao largo do julgamento do narrador, focalizando apenas o prazer derivado dos jogos e da bebida. O mesmo ocorre na segunda passagem, quando a frase “*crowd of black children*” encontra traduções sensivelmente diferentes no que tange à descrição das crianças.

c) A passagem do tempo e a identificação racial

Na passagem a seguir, Wright descreve uma professora que pagava aluguel para morar na casa de sua avó, em Jackson, capital do Mississippi:

¹ “*Loll* – 1. To hang loosely or laxly; 2. To act or move in a lax, lazy or indolent manner” (Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/loll>)

Texto Original

To help support the household my grandmother boarded a *colored schoolteacher*, Ella, a young woman with so remote and dreamy and silent a manner that I was as much afraid of her as I was attracted to her.

(ebook: 609, destaques meus)

Negrinho (Trad. de Wilson Velloso, 1946)

Para ajudar na manutenção do lar minha avó dava pensão a *uma professora de cor*, Ella, uma moça de ar tão remoto, sonhador e silencioso que ao mesmo tempo eu lhe tinha medo e me sentia atraído.

(p. 48, destaques meus)

Black Boy (Trad. de Aurora Soares Neiva, 1993)

Para ajudar no orçamento da casa, minha avó alugava um quarto *para uma professora, Ella, uma mulher jovem*, mas tão distante, sonhadora e calada que o medo que ela me causava era tão grande quanto a atração que sentia por ela.

(p.53, destaques meus)

Segundo o dicionário Oxford, o adjetivo “*colored*” é utilizado para descrever “descendência não branca, total ou parcial”, sendo, porém, “atualmente considerado ofensivo nos Estados Unidos”.² Assim, embora o termo “*colored*” possa estar associado à descrição de afrodescendentes, tanto de pele mais escura quando de tez mais clara (usado, nesse caso, em oposição à *white*), é possível que no trecho acima, “*colored*” esteja sendo empregado para descrever a professora negra com pele mais clara. À época em que a obra foi publicada, o termo “*colored*” não era necessariamente ofensivo, especialmente quando usado entre interlocutores negros. O dicionário Caudas Aulete registra que a expressão “de cor” refere-se à “pessoa de pele escura”.³ No Brasil atual, essa expressão é vista como uma forma de eufemismo que pode beirar a ofensa. Na segunda tradução, não há qualquer referência objetiva em relação à cor da pele da professora, o que parece refletir, do ponto de vista ideológico, a busca tanto por uma descrição mais politicamente correta (e consonante com os novos tempos), quanto com uma forma de omissão que parece sugerir ao leitor, minimamente atualizado acerca das características sociais de uma nação racialmente segregadora, que seria improvável que uma professora branca alugasse um quarto na casa de uma

2 Disponível em: http://www.oxforddictionaries.com/definition/american_english/colored. No livro *Black Talk*, de Geneva Smitherman (2000, p.95), afirma-se que o termo “*colored*” ainda é empregado nos Estados Unidos, especialmente pelos idosos negros.

3 Disponível em: <http://www.aulete.com.br/cor>.

família negra: ou seja, ela só poderia ser negra (mesmo que fosse de pele mais clara).⁴ No trecho seguinte, Wright descreve sua avó:

Texto Original

My grandmother was as nearly White as a Negro can get without being white, which means that she was white.
(ebook: 634, destaques meus)

Negrinho (Trad. de Wilson Velloso, 1946)

Minha avó *era quase tão branca* quanto é possível a uma negra que não é branca; quer dizer, era branca.
(p. 50, destaques meus)

Black Boy (Trad. de Aurora Soares Neiva, 1993)

Minha avó *tinha a pele tão branca* quanto um negro poderia ter sem ser branco; isto é, ela era branca.
(p. 55, destaques meus)

Comparativamente, a tradução de Velloso se atém, quase literalmente, à formulação metafórica produzida no original. Já Soares Neiva introduz, na passagem, a palavra “pele”, como forma de ajustar a comparação do narrador à perspectiva segundo a qual a cor da pele não altera, de modo significativo, a identidade negra da avó de Wright (pelo menos segundo os parâmetros raciais norte-americanos que, desde aproximadamente a década de 80 e 90, são cada vez mais difundidos no Brasil). Nesse sentido, Soares Neiva atualiza o texto original na tradução e, em comparação à de Velloso, é mais “desficcionalizante” na medida em que atenua a linguagem metafórica do original, aproximando-o de um registro autobiográfico de efeitos aparentemente mais “reais”.

d) A relação entre tempo e variação linguística

No excerto abaixo, Wright se encontra na rua com outros garotos do bairro, os quais se divertem com as brincadeiras envolvendo flatulência:

Texto Original

“Hell, I ain’t gonna stand near you, nigger” Pronouncement.
[...]

4 Não há dúvidas de que a omissão de “colored”, em português, pressupõe, nesse contexto, uma concepção racial de negritude mais alinhada à tradição norte-americana segundo a qual não importa o grau de pigmentação da pele, mas sim a ascendência do indivíduo na categorização da sua identidade racial. Essa forma de categorização racial norte-americana têm adquirido cada vez mais solidez (ainda que não hegemônica) nas práticas de afirmação identitária no Brasil atual, o que se reflete na tradução da editora Espaço e Tempo.

“Nigger, your mind’s in a ditch.” Amusingly moralistic.
“Ditch, nothing!” Nigger, you going to break wind any
minute now!” Triumphant pronouncement creating
suspense.

[...]

— The first white sonofabitch that bothers me is gonna get a
hole knocked in his head!” Naïve rebellion.

(ebook: 1242-66, destaques meus)

Negrinho (Trad. de Wilson Velloso, 1946)

— Diabo, nun fico perto **d’ocê**, negro” — Pronunciamento.
[...]

— Crioulo, tua ideia anda sempre na sargeta. — Moralismo
divertido.

— Sargeta uma ova! Moleque, daqui a pouquinho **ocê** tá
empestan’o ar! — Pronunciamento triunfante, criando
expectativa.

[...]

— O primeiro branco **fiodaputa** que me **amolá** a paciência
vô fazê um buraco na cabeça dele! Rebelião ingênua.

(p. 90-2, destaques meus)

98

Black Boy (Trad. de Aurora Soares Neiva, 1993)

— **Pô**, não vou aguentar ficar perto de você não, seu crioulo!
— Declarando.

[...]

Todos da turma riem.

— Ô crioulo, **tu só pensa** em merda. – Expressando
julgamento moral com tom de brincadeira.

— Merda, coisa nenhuma! Crioulo, **tu vai soltar** um peido
daqui a pouquinho! – Declarando triunfantemente e criando
suspense.

[...]

— O primeiro branco filho-da-puta que me azucrinar
vai levar uma **porrada** na cabeça! — Revoltando-se
ingenuamente.

(p.100-1, destaques meus)

Ao traduzir as formas de representação da oralidade consideradas não
padrão do texto original, Velloso opta por uma variação linguística que, à época,

era muito mais característica da zona rural. Lembrando que, em 1946, a maior parte da população brasileira não vivia nos perímetros urbanos, quadro esse que só começaria a mudar a partir da década de 70, com o aumento da população urbana, atualmente superando, de longe, os índices demográficos da população rural.⁵ Contrastivamente, a tradução de Soares Neiva expressa usos linguísticos típicos das grandes cidades, com foco especial nos dialetos populares do Rio de Janeiro (como no emprego de pronome sujeito “tu” seguido de formas verbais não conjugadas de acordo com o modelo normativo), diferentemente do que ocorre na tradução de Velloso, que parece indicar claramente uma variação dialetal mais interiorana. Assim, a tradução de Soares Neiva, por ser mais próxima das variações linguísticas urbanas atuais, parece criar um “efeito de realidade” maior que a tradução de Velloso, soando muito mais próxima dos registros orais (frequentemente oriundos do Rio de Janeiro) que a própria mídia, no Brasil, tende a reproduzir em novelas e seriados, em âmbito nacional, como “modelo” de comunicação, mesmo nos casos em que a variação linguística é considerada não padrão.

2.2 Em dois tempos: *I know why the caged bird sings*, de Maya Angelou (1969/2010)

Maya Angelou (1928-2014) é uma importante referência para a cultura e a história afro-americanas, tendo se destacado como escritora, atriz, roteirista, dançarina e poeta. Tornou-se inicialmente conhecida, na década de 50, com seus projetos musicais e coreográficos. Mais tarde atuaria como ativista no Movimento dos Direitos Civis, ao lado de Malcom X e Martin Luther King. Veio a se tornar a primeira mulher afro-americana a ter um roteiro produzido, tendo sido indicada para premiações por sua atuação como atriz na peça *Look Away* (1973) e na minissérie televisiva *Roots* (1977). Além de peças teatrais, e inúmeras coletâneas poéticas, publicou também várias autobiografias, sendo que *I know why the caged bird sings*, de 1969, é possivelmente a mais conhecida. Nessa obra, a autora relata as dificuldades e experiências traumáticas vividas na infância e adolescência, e a busca pela sua superação por meio da dignidade e da resistência à opressão racial.

a) A relação entre a passagem do tempo e a identificação racial

Ao descrever como seria sua mãe, que vivia na Califórnia, já que vivera até então apenas com sua avó, Marguerite (nome de infância de Angelou) consegue imaginá-la até mesmo em seu funeral:

5 Pode-se consultar essas informações demográficas no site do IBGE (incluindo a população rural e urbana, bem como o número de municípios criados desde 1960): <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?uf=00&dados=1>

Texto original

Her hair, which was black, was spread out on a tiny little white pillow and her body was covered with a sheet. *The face was brown* [...]

(ebook: 56, destaques meus)

Tradução Paula Rosas – José Olympio Editora (1996)

Seu cabelo, que era preto, estava espalhado sobre um minúsculo travesseiro branco e o corpo, coberto com um lençol. *O rosto era marrom* [...]

(p. 54, destaques meus)

Quando se trata de descrever, tradicionalmente, em língua portuguesa, a cor de pele, a palavra “marrom” não parece ser uma tradução muito frequente para “brown”.⁶ A tendência mais corriqueira seria traduzir o termo por “moreno/a”. Ao longo de toda a tradução, as ocorrências de “brown” como cor de pele são sistematicamente traduzidas por “marrom. Pode-se supor que ela reflita justamente a tentativa de se evitar a tradução por “moreno/a”, já que, nas últimas décadas, os movimentos negros no Brasil têm manifestado uma crítica contundente a essa forma de descrição, especialmente porque ela tenderia a apagar a possível associação do indivíduo à identidade negra, já que uma pessoa morena pode ser tanto alguém de pele branca e cabelos pretos quanto alguém com pele negra, porém mais clara (muitas pessoas tendem, no Brasil, a identificar alguém com esse fenótipo como sendo “mulato” ou “mulata” – termos igualmente problemáticos do ponto de vista da afirmação da negritude em nosso país). Nesse sentido, o discurso multiculturalista das últimas décadas exerceu, assim, um impacto decisivo sobre o modo com que a tradutora e a editora entenderam qual deveria ser a cor do rosto aceitável, mesmo que isso pudesse acarretar alguma forma de estranhamento perante modos mais hegemônicos de se fazer essa identificação.

b) O “não padrão” como forma de aproximação do passado pela reenunciação/rememoração

No trecho a seguir, vemos a narradora reproduzindo as falas dos fregueses que frequentavam a mercearia da avó de Maya Angelou:

6 Em pesquisa realizada no site <http://www.corpusdoportugues.org/web-dial/>, que conta com corpora de 1 bilhão de palavras, foram obtidas 394 ocorrências para “pele morena” contra apenas 10 ocorrências para “pele marrom”. Uma busca feita no Google confirmou o uso mais frequente para “pele morena” (541.000 ocorrências) contra aproximadamente 108 mil ocorrências de “pele marrom”. Embora, como mostram os dados, o sintagma nominal “pele marrom” seja utilizado, o uso do adjetivo marrom para qualificar “rosto” (e não pele) é menos usual (1.970 ocorrências) quando comparado com “moreno” (23.100 ocorrências). Além disso, a busca revelou várias ocorrências com “rosto marrom” se referindo a contextos muito diferentes, como, por exemplo, “toalhas de rosto marrom”, ou “cachorro preto com rosto marrom”.

Texto original

*‘Lemme have a hunk uh cheese and some sody crackers.’
‘Just gimme a coupla them fat peanut paddies.’*

(ebook: 09, destaques meus)

Tradução Paula Rosas – José Olympio Editora (1996)

— *Me dê um naco de queijo e uns biscoitos.*

— *Me dê dois doces de amendoim.*

(p. 16, destaques meus)

A criação das falas em inglês vernacular afro-americano representa a tentativa da autora de se aproximar do passado pela rememoração, de forma a produzir, na escrita, a realidade vivida como uma verdade simulada por meio da reenunciação. Na tradução, por outro lado, na medida em que não foi possível recriar a variação não padrão do inglês vernacular afro-americano, o leitor brasileiro é exposto tão somente a algumas leves variações linguísticas de natureza diafásica que apontam para certo coloquialismo (como, por exemplo, o emprego de pronome átono em início de período). O trecho em si não deixa de ser aceitável perante certa verossimilhança que ele tem com a representação da oralidade coloquial na escrita. O problema é que o efeito de reenunciação de um evento linguístico do passado, recriado para ser diferente do discurso corrente da autora no restante do livro, é apagado, de forma que as falas das freguesas da avó de Maya Angelou são assimiladas à fala da própria narradora, não havendo, portanto, uma diferença linguística simulada entre elas. Essa diferença é crucial do ponto de vista temporal, já que participa do processo de rememoração que reinventa o passado pela linguagem.

101

c) A dimensão temporal e a percepção do “politicamente incorreto”

No primeiro trecho abaixo, a narradora relata que as crianças negras que não respeitavam os adultos, chamando-os de “Mister”, “Miss”, “Cousin”, etc, tornavam-se uma vergonha para os pais:

Everyone I knew respected these customary laws, except of
the *powhitetrash children*.

(ebook: 30, destaques meus)

Todo mundo que eu conhecia respeitava essas leis costumeiras,
exceto as *crianças brancas*.

(ebook: 33, destaques meus)

A expressão “*powhitetrash*” (“*poor white trash*”, ou, literalmente, “lixo branco e pobre”) é usada para se referir aos brancos pobres, marginalizados pela aristocracia da

sociedade branca, os quais, no entanto, eram considerados como estando “um degrau acima dos afro-americanos na hierarquia social”.⁷ Por sugerir um tom claramente pejorativo, a expressão foi simplesmente traduzida por “crianças brancas”, um sintagma evidentemente neutro. Em uma única passagem do livro traduzido, em que a mesma expressão é repetida no original, ela é traduzida, no máximo, como “branquelos”. Em outro excerto da tradução, o efeito da busca do politicamente correto é ainda mais notável. A narradora descreve como era a Califórnia que conhecera quando criança. A passagem em destaque foi inteiramente omitida na tradução:

Texto original

The Asian population dwindled before my eyes. *I was unable to tell the Japanese from the Chinese and was yet found no real difference in the national original of such sound as Ching and Chan or Moto and Kano.*

As the Japanese disappeared, soundlessly and without protest, the Negroes entered with their loud jukeboxes, their just-released animosities and the relief of escape from Southern bonds. The Japanese area became San Francisco's Harlem in a matter of months.

(ebook: 224, destaques meus)

Tradução Paula Rosas – José Olympio Editora (1996)

A população asiática desapareceu, sem fazer ruído e sem protestar, os negros entraram com suas vitrolas automáticas, suas animosidades recém-abandonadas e o alívio de escapar dos elos Sulistas. A área japonesa tornou-se o Harlem de São Francisco em questão de meses.

(p. 194, destaques meus).

A narradora faz uma afirmação a respeito da dificuldade em perceber a diferença entre japoneses e chineses, o que, à editora e/ou tradutora, pareceu pouco aceitável para publicação, justificando-se, assim, a omissão da passagem inteira. A editora pode ter considerado que a manutenção do excerto, na tradução, poderia levar certos leitores a fazerem um julgamento negativo da autora. Poderiam lhe atribuir, no mínimo, falta de sensibilidade para as diferenças culturais entre duas minorias, o que seria incompatível com uma escritora negra que justamente lutou tantos anos contra a ausência de sensibilidade por parte dos brancos quanto às minorias negras. A passagem poderia ser vista como uma contradição que teria levado a editora a optar pela manutenção da coerência discursiva (em consonância, inclusive, com as traduções mais neutralizadoras de “*powhitetrash*”).

7 Disponível em: <http://www.hyperink.com/Key-Terms-And-Definitions-b1744a14>.

Entretanto, é possível fazer uma defesa da autora, no sentido de que, em vários momentos da narrativa, os limites entre a Maya Angelou, autora, e a narradora, Marguerite, são tênues e complexos. Há várias tentativas de construir relatos através dos olhos da menina Marguerite, ou seja, pelo ponto de vista que inclui os saberes próprios de uma criança. Assim, afirmações que, temporalmente, na atualidade, são mais sensíveis, suscitando uma crítica de natureza multicultural, na verdade, podem ser lidas como sendo percepções de uma criança, envolta por valores morais e éticos mais restritos à sua época e à sua idade. Desse modo, haveria uma diferença crucial entre a Maya Angelou de 1969 e a Marguerite da década de 30: a autora, como adulta, é muito mais consciente de aspectos éticos e morais que a menina Marguerite. Isso não impede, é claro, que a autora seja vista como um ser humano complexo, com suas limitações, que incluem, sim, contradições. Um dos elementos mais enriquecedores de uma autobiografia é justamente expor essas contradições, as fissuras que revelam seres humanos constituídos por arestas não aparadas, e não pela geometria perfeita das joias lapidadas. Nesse sentido, a diferença temporal que se caracteriza pela simulação da rememoração (com efeitos, inclusive, para a percepção do que seria antiético e contraditório) é reduzida para produzir uma identidade menos conflituosa, mais aceitável e mais alinhada com o presente enunciativo da narradora na condição de autora adulta. Algo semelhante ocorre também na próxima passagem, mas por meio de recursos linguísticos diferentes e envolvendo o tabu do estupro.

d) O contraste entre o registro coloquial e o formal e a dimensão temporal na reconstrução do passado

103

No processo de descrever o passado, especialmente quando trata da cena de um estupro, Maya Angelou recorre a descrições que são feitas a partir da perspectiva da autora enquanto criança, já que, por exemplo, há aspectos que a menina não compreende (ainda que a Angelou adulta saiba perfeitamente que é um abuso sexual de uma criança). Mas esse abuso, em si, não é percebido como tal pela criança no momento em que ele ocorre, de tal forma que, por exemplo, a menina tem a impressão, em dado momento, de que teria encontrado o seu verdadeiro pai, quando Freeman, seu padrasto, a abraça:

Texto original

“Now, I didn’t hurt you. Don’t get scared”. He threw back the blankets and his ‘thing’ stood up like a brown ear of corn. He took my hand and said, ‘Feel it.’ It was mushy and squirmy like the inside of a freshly killed chicken. Then he dragged me on top of his chest with his left arm, and his right hand was moving so fast and his heart was beating so hard that I was afraid that we would die.

[...]

Finally he was quiet, and then came the nice part. He held me so softly that I wished he wouldn't ever let me go. I felt at home. From the way he was holding me I knew he'd never let me go or let anything bad ever happen to me. This was probably my real father and we had found each other at last. But then he rolled over, leaving me in a wet place and stood up.

(ebook: 79)

[...]

It was true the bed was wet, but I knew I hadn't had an accident. Maybe Mr. Freeman had one while he was holding me. He came back with a glass of water and told me in a sour voice, 'Get up. You peed in the bed'. He poured water on the wet spot, and it did look like my mattress on many mornings.

[...]

Having lived in Southern strictness, I knew when to keep quiet around adults, but I did want to ask him why he said I peed when I was sure he didn't believe that. If he thought I was naughty, would that mean that he would never hold me again? Or admit that he was my father? I had made him ashamed of me.

Tradução Paula Rosas – José Olympio Editora (1996)

— Eu não machuquei você. Não tenha medo. — Ele jogou as cobertas para o lado e sua 'coisa' ficou **ereta** como uma espiga de milho marrom. Ele segurou minha mão e disse: — Sinta.

Era mole como a parte interna de uma galinha **recém-abatida**. Então ele me arrastou para cima de seu peito com o braço esquerdo, sua mão direita **movia-se** tão depressa e seu coração batia tão forte, que **tive receio** de que ele morresse.

[...]

Finalmente, ele ficou quieto e então veio a parte boa. Ele me abraçou com tanta suavidade, que eu desejei que ele nunca me soltasse. Eu me senti à vontade. Pelo modo como estava me segurando, eu sabia que ele nunca me soltaria nem deixaria nada de mau acontecer comigo. Provavelmente, este era meu verdadeiro pai e havíamos nos encontrado afinal. Mas então ele rolou na cama, **deixando-me** num lugar molhado e **levantou-se**.

[...]

Era verdade que a cama estava molhada, mas eu sabia que eu não **provocara** o acidente. Talvez fosse o sr. Freeman ao me abraçar. Ele voltou com um copo de água e me disse com voz áspera: — Levante-se. Você fez xixi na cama.

Ele despejou água no ponto molhado, e pareceu realmente meu colchão em muitas manhãs.

[...]

Tendo vivido na rigidez do Sul, eu sabia quando ficar calada em relação aos adultos, mas eu queria perguntar por que ele disse que eu fiz xixi quando eu tinha certeza que ele não acreditava nisso. Se acha que eu era má, isso significava que ele nunca mais me abraçaria de novo? Ou admitiria que era meu pai? Eu **o fizera** ficar envergonhado de mim.

(p.72-3, destaques meus)

Ao longo da descrição desses momentos, Maya Angelou não recorre a uma linguagem estritamente formal em inglês. Pelo contrário, algumas descrições oferecidas pela narradora, que se traveste de menina, são simples, marcadas pela ingenuidade de quem não consegue entender o que está ocorrendo. Obviamente, o texto em inglês, em si, não é uma representação direta do que uma criança de aproximadamente 08 anos falaria na realidade, já que o texto literário não é uma transcrição típica de uma fala, mas uma forma de simulação que busca aliar a linguagem de uma autora adulta à percepção de uma criança, dentro de certos limites de uma publicação. Assim, nessa passagem, pode-se entrever a busca pela inscrição de uma linguagem que se esforça por resgatar, no plano criativo da linguagem, a memória de Maya Angelou enquanto criança, não exatamente enquanto adulta. Obviamente, isso é uma estratégia discursiva, já que a autora não pode ter acesso direto à sua condição de criança no passado sem que isso seja, de algum modo, filtrado pela sua experiência de mulher adulta quando escreve o livro.

Na tradução, por outro lado, como destacado acima, observamos que, do ponto vista da variação linguística, a descrição de Maya Angelou criança é permeada por um léxico mais formal que aquele que se encontra no texto em inglês. Essa ligeira formalidade na tradução tende a lembrar o leitor de que quem conta a história, primordialmente, é a famosa narradora-autora, enquanto adulta, sem passar pela simulação do evento vivido pela criança recriada. É claro que, guardadas as diferenças, o ponto de vista semântico e lógico é preservado na tradução, mas nota-se uma diferença do ponto de vista estilístico que acaba por reafirmar, essencialmente, o papel central da autora-narradora a partir do lócus temporal da publicação do livro no Brasil. Isso não invalida, de modo algum,

o trabalho da tradutora, mas a tentativa de se recriar o olhar memorialista da criança, quando, no original, a autora faz uso de um inglês relativamente mais simples, não é retomado na tradução. Certamente porque isso corresponde, no imaginário editorial construído acerca da autora, à ideia de que a fala da narradora, enquanto representação autobiográfica da escritora, deva se valer de uma linguagem dita “apropriada”, mais próxima dos registros formais.

Considerações finais

Por meio dos contrastes propostos, tornou-se muito claro que as duas traduções da década de 1990 foram mais sensíveis às mudanças de valores éticos e morais que, em consonância com o multiculturalismo vigente, exerceram uma influência decisiva no modo com que as tradutoras, em conjunção com suas respectivas editoras, interpretaram determinadas passagens, incluindo descrições de natureza fenotípica de personagens negras, bem como situações que poderiam ser interpretadas, pelos leitores, como politicamente incorretas, e possivelmente incompatíveis com a imagem pública positiva que as editoras pretenderam reforçar para seus autores.

A diferença temporal entre a primeira e a segunda tradução da autobiografia de Richard Wright exerceu impactos distintos na forma em que a condição autobiográfica foi firmada nas duas reescritas: na primeira tradução, a autobiografia foi sensivelmente, em vários momentos, muito mais “ficcionalizada” no que diz respeito à linguagem descritiva, muito mais mediada pela sofisticação e subjetivação, do que a segunda tradução: no Brasil da década de 1940, os laços entre a fama de Wright e o seu reconhecimento pelos leitores eram francamente tênues, o que exigiu da editora focalizar a autobiografia muito mais como um evento literário, de caráter mais poético-simbólico, do que factual, criando-se mais a impressão de se estar contando a história do que seria a vida de qualquer criança negra em uma nação racista, do que a história da vida de um escritor negro bem sucedido. Posição claramente distinta da segunda tradução, realizada por Soares Neiva, que focaliza, na década de 90, a imagem pública já consagrada e consolidada de Richard Wright, o que a torna um processo de reescrita afinada com uma linguagem mais ordinária e próxima de uma simulação mais realista dos eventos narrados.

A tradução da autobiografia de Maya Angelou não deixa de se firmar como autobiografia, à semelhança da tradução de *Black Boy*, feita por Soares Neiva. No entanto, o que se percebeu, com as análises, é que a autobiografia traduzida por Paula Rosas tende a focalizar a narrativa muito mais em torno da própria autora Maya Angelou adulta, através de uma simulação que torna o tempo presente a ancoragem cronológica fundamental a partir da qual a história deverá ser contada. Assim, aspectos que, na narrativa em inglês, ajudam a produzir uma simulação que inscreve a voz da narradora na perspectiva do

passado, enquanto criança, são atenuados ou até mesmo eliminados na tradução (como, por exemplo, o emprego de inglês afro-americano vernacular nas falas de personagens variados, ou passagens mais coloquiais da fala da menina Marguerite, ou mesmo observações feitas pela garota que poderiam soar “politicamente incorretas” nos dias atuais.). Na tradução, assim, procurou-se, de certa forma, produzir uma coerência interna que fosse compatível com uma noção de autobiografia fundamentada, sobretudo, na percepção que o leitor tem ou pode ter sobre a autobiografia com base nos valores que a autora, à época da publicação da tradução, conseguiu congrega positivamente na afirmação de sua identidade pública ao longo dos anos.

Este trabalho buscou contribuir com uma reflexão sobre as relações entre tradução e reenunciação na reescrita de autobiografias de autores afro-americanos, tendo em vista a passagem do tempo e seus efeitos sobre a escrita tradutória e sobre a reimaginação que ela promove acerca de eventos biográficos. É em consonância com o espírito das reflexões sobre o tempo e o vento das mudanças que ele acarreta, que foi proposto o título deste artigo: um jogo de palavras que remete ao romance magistral de Érico Veríssimo, *O Tempo e o Vento*, obra que nos permite refletir sobre as relações entre a passagem do tempo e o modo como ele é “temperado” pela ação do vento, metaforicamente entendido como o conjunto do(s) próprio(s) evento(s) que, ao “temperarem” a dimensão histórica-temporal do Brasil, também “temperam” as vidas de diferentes gerações de famílias no Rio Grande do Sul. É interessante refletir não somente como a tradução é impactada pelo seu imbricamento com o tempo, mas, sobretudo, como a própria tradução exerce um papel fundamental em “temperar” o tempo, com a força e a delicadeza imponderáveis dos diferentes (e)ventos da vida.

Referências

ANGELOU, Maya. *I know why the caged bird sings*. London: Hachette Digital, 2010. E-book.

_____. *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*. Tradução de Paula Rosas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

DARIN, Leila. Conexões pouco exploradas entre escrita autobiográfica e tradução, *TradTerm*, v.24, p.65-82, 2014. Disponível em: <ttp://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/96131/95352>. Acesso em: Jan 2015.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Autêntica, 2001.

LEFEVERE, Andre. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEJEUNE, Philippe . *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita M. G. Noronha. Tradução de Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SMITHERMAN, G. *Black talk: words and phrases from the hood to the amen corner*. Revised edition. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2000.

WRIGHT, Richard. *Black boy (American Hunger): a record of childhood and youth*. New York: Harper Collins, 2009. E-book.

_____. *Negrinho: recordações da infância e da juventude*. Tradução de Wilson Velloso. Editora Companhia Nacional, 1946.

_____. *Black boy: infância e juventude de um negro americano*. Tradução de Aurora Soares Neiva. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1993.

Submetido em: 05/07/2016

Aceito em: 24/12/2016

A escritura anacrônica de Clarice Lispector: tarefa de traduzibilidade

The anachronistic writing of Clarice Lispector: task of translatability

*Davi Pessoa Carneiro Barbosa**

RESUMO

O artigo pretende confrontar o pensamento de Clarice Lispector acerca do “ser cronista”, que, por sua vez, se relaciona com a questão do tempo em sua escritura. Tal questão, por outro lado, se desdobra numa percepção singular sobre tradução, bem como sobre outra noção temporal da escritura, a saber: o anacronismo. Há uma relação singular entre escritura e tradução, e é esta relação que nos interessa aqui discutir a partir de três pequenos textos publicados por Clarice no “Jornal do Brasil”. O primeiro se chama “Quem escreveu isto?”. O segundo, “Tradução atrasada”, e o terceiro, um tanto misterioso, é a tradução do famoso texto “Borges y yo”, de Jorge Luis Borges.

Palavras-chave: *Clarice Lispector; traduzibilidade; anacronismo, crônica.*

109

ABSTRACT

The present paper discusses some questions raised by Clarice Lispector about “being a chronicler,” which, in turn, relates to the issue of time in her writing. This question, however, unfolds in a unique perception of translation, as well as another temporal notion of scripture, namely the *anachronism*. There is a unique relationship between writing and translation, and that is the relationship that interests us here, and we’ll discuss it with three small texts published by Clarice in “Jornal do Brasil”. The first is called “Quem escreveu isto?”. The second, “Tradução atrasada”, and the third, somewhat mysterious, is the translation of the famous text “Borges y yo” by Jorge Luis Borges.

Keywords: *Clarice Lispector; translatability; anachronism; chronicle.*

* Professor de Literatura Italiana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

O tempo se torna tempo humano em virtude da experiência que o homem faz dele. Mas o homem faz experiência do tempo transformando a experiência numa espécie de temporalidade. Há um círculo vicioso. O que é muito evidente caso pensemos que, de um lado, o homem faz experiência do tempo narrando o acontecido, isto é, dispondo os acontecimentos de acordo com a ordem de uma narração possível, mas, por outro lado, os acontecimentos desde sempre são feitos de matéria narrativa, ou seja, eles em si mesmos já são narrações.

(GIVONE, 2005, p. 102)

A tarefa, aqui, é esboçar, brevemente, algumas linhas do pensamento de Clarice Lispector acerca do “ser cronista”, que se relaciona com uma noção temporal distinta daquela cronológica.¹ Tal operação se desdobra, também, numa percepção singular sobre tradução. Clarice traduziu alguns textos literários, principalmente durante o período entre os anos 1969-1979. Cito alguns: *A rendeira* (1975), de Pascal Lainé; *Viagens de Gulliver* (1973), de Jonathan Swift; *Testamento para el Greco* (1975), de Nikos Kazantzakis; *Chamado Selvagem* (1970), de Jack London. Ela, ainda muito jovem, com 20 anos de idade, estudante da Faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro, começa a escrever para a revista *Pan*², em 1940. Nela publica sua primeira ficção, a saber, a novela “Triunfo”. Ainda em 1940, começa a trabalhar para a revista *Vamos ler!*; a edição de outubro do mesmo ano traz seu conto “Eu e Jimmy”, cuja publicação vem acompanhada de ilustrações feitas por José Correia de Moura. Ainda na revista *Vamos ler!*, Clarice começa a viver suas primeiras experiências como

1 Este ensaio é uma versão reelaborada e ampliada da discussão iniciada em outro texto intitulado “Quem escreveu isto, a tradução em Clarice Lispector”, publicado, em 2010, na revista “In-Traduções”, n.3, vol. 2.

2 A revista *Pan* teve como diretor José Scortecchi e teve circulação nacional entre os anos 1935 e 1940. Nela havia espaços para biografias, textos literários, pesquisas médicas e biológicas, viagens, além de matérias sobre a Segunda Guerra Mundial.

entrevistadora³, e na edição de dezembro publica sua entrevista com o poeta Tasso da Silveira (1895-1968), intitulada “Uma hora com Tasso da Silveira”, em que a escritora já demonstra certo interesse pela questão do tempo, como lemos na apresentação:

Para mim, entrevistar Tasso da Silveira era continuar uma daquelas palestras tão profundas, nas quais eu assistia atenta o poeta revolver os grandes problemas do pensamento. Quando, na redação do “Pan”, sua mesa não estava muito atulhada de papéis e seu cigarro não queimava rápido demais, eu puxava uma cadeira e, assim como quem nada quer, dizia uma palavra, uma simples palavrinha. E em breve discutíamos a gênese do mundo, a significação da arte, a explicação do tempo e da eternidade... Eram problemas para mim, certezas para ele.

(LISPECTOR, 2012, p. 39)

Seus textos ditos “jornalísticos”, como sabemos, trazem uma série de questões acerca da escritura, da relação entre escritor e leitor, assim como discutem problemas relacionados aos ditos gêneros literários, além de tantos outros “problemas do pensamento”.⁴

Há, no entanto, uma indagação recorrente, ao longo de vários anos, nos textos publicados no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973, qual seja: ser ou não cronista? No artigo “Ser cronista”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 22 de junho de 1968, ou seja, quase três décadas depois do aparecimento de seu primeiro texto publicado na imprensa brasileira, a escritora ainda continuava a questionar que seria uma “crônica”:

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender. Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo.

(LISPECTOR, 1999, p. 112-113)

3 Na revista “Manchete”, Clarice realizou entrevistas entre 1968 e 1969, sob a denominação de “Diálogos possíveis com Clarice Lispector”. Entrevistou Nelson Rodrigues, Tom Jobim, Henrique Pongetti, José Carlos de Oliveira, Dona Sara, Tereza Souza Campos, Maísa. Na revista *Fatos e Fotos/Gente*, entrevistou Elke Maravilha, Mário Soares, Alzira Vargas do Amaral Peixoto, Darcy Ribeiro, Rubem Braga e Flora Morgan Snell. Algumas dessas entrevistas estão publicadas em: LISPECTOR, C. *Clarice na cabeça: jornalismo*. Organização e apresentações de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

4 LISPECTOR, C. “Uma hora com Tasso da Silveira”, In: *Clarice na cabeça: jornalismo*. Organização e apresentações de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, p. 39.

As proposições de Clarice tencionam nossa compreensão sobre esse modo de escritura, tanto que nos cabe questionar: as “crônicas” publicadas em jornais narram apenas fatos cotidianos vividos pelas pessoas, cujo teor crítico (e também irônico) abole toda possibilidade da existência da ficção em detrimento de uma escrita dissertativa clara e objetiva? O termo “crônica”, proveniente do latim “chronica”, que por sua vez está relacionado ao termo grego “khrónos” (tempo), marca simplesmente uma narrativa em que acontecimentos estão ligados a um tempo determinado e linear? E sendo um texto voltado ao leitor do cotidiano, então ele precisa ter necessariamente seu caráter crítico de fácil acesso, com o intuito de divertir e informar o leitor? O texto “Ser cronista” ainda traz outra preocupação:

Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente o quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais *leve* só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender.

(LISPECTOR, 1999, p. 113)⁵

Portanto, o título, embora não o traga explicitamente, parece indicar muito mais uma interrogação: “ser cronista?”, pois a reflexão presente no relato é

5 Na revista *Fatos e Fotos/Gente*, Clarice entrevista Rubem Braga, em 1977, e na sua apresentação à entrevista, lemos: “Há mil ‘rubens’ dentro de Rubem Braga, é claro, assim como há mil ‘clarices’ em mim. E tanta coisa eu desconheço em Rubem, que era melhor entrevistá-lo de vez. Pelo menos tentarei atenuar o seu mistério (porque ele é um pouco misterioso)”. Vale a pena transcrevermos, aqui, a segunda pergunta, que ela lhe faz, seguida de sua resposta: “– Você para mim é um poeta que teve pudor de escrever versos, e então inventou a crônica (pois foi você quem inventou esse gênero de literatura), crônica que é poesia em prosa, em você. É ou não é?”. “– Não é bem isso. Há um fato importante em minha carreira: eu sempre escrevi para jornal. A partir do *Correio do Sul*, de Cachoeiro de Itapemirim, que era de meu irmão Armando e chegou a sair três vezes por semana. Lá publiquei alguns versos mas escrevia principalmente artigos terrivelmente sérios sobre política, lavoura, economia etc., e uma ou outra crônica ligeira. Em suma: eu escrevia o que me dava na telha e, na verdade, nunca tive pudor de fazer versos. É que fazer bons poemas (em versos) exige um tipo de habilidade e de economia, síntese e ao mesmo tempo, desculpem a palavra, inspiração. É muito mais fácil ir na cadência da prosa, e quando acontece ela dizer alguma coisa poética, tanto melhor”. In: LISPECTOR, *Clarice na cabeceira*, *Op. cit.*, p. 229–230.

a do não entendimento, ou, poderíamos dizer através do pensamento de Georges Bataille, do “não-saber”, que não é o apagamento do saber, senão o saber levado ao seu excesso. E esta compreensão de dispêndio se encontra justamente em um texto que traz uma experiência limite: “O grito”: “Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito. Um grito!”. (LISPECTOR, 1999, p. 81) Nesse sentido, o confronto com o não entendimento (ou com o entendimento levado ao limite) desarticula certas estruturas rígidas e intocáveis. Não por acaso, um dos textos publicados no *Jornal do Brasil* se chama “Não entender”. E se o objetivo não é apreender algo, fixando-o em categorias fechadas, mas muito mais tocar algo como gesto de liberdade, como gesto de traduzibilidade; então, torna-se simplista e categórico afirmar que os textos publicados por Clarice Lispector, no *Jornal do Brasil*, são crônicas. Em a “Máquina escrevendo”, lemos: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério. Preciso ter um ritual para o mistério? Acho que sim”. (LISPECTOR, 1999, p. 347) No texto “Ficção ou não”, também lemos uma reflexão sobre gêneros:

Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não romance. No entanto as mesmas pessoas que não o classificam de romance falam de seus personagens, discutem seus motivos, analisam suas soluções como possíveis ou não, aderem ou não aos sentimentos e pensamentos dos personagens. O que é ficção? [...] Mas exatamente o que não quero é a moldura. [...] Mas para escrever quero prescindir de tudo o que eu puder prescindir: para quem escreve, essa experiência vale a pena.

(LISPECTOR, 1999, p. 270-271)

Michel Foucault, em 1963 (ou seja, durante o mesmo período em que Clarice estava escrevendo para jornais e revistas), escreve para a revista *Critique* (nº 198) o ensaio “Distância, aspecto, origem”. Foucault nos chama a atenção de que “não há ficção porque a linguagem está distante das coisas; mas a linguagem é sua distância” (FOUCAULT, 2006, p. 69), ou seja, a linguagem é essa distância, esse vazio, essa translação que monta uma temporalidade não linear, ou melhor, poderíamos dizer, monta uma série anacrônica. A linguagem da ficção é, portanto, uma espécie de simulacro, e “qualquer linguagem que, em vez de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nela, qualquer linguagem que fale dessa distância avançando nela é uma linguagem de ficção”. (FOUCAULT, 2006, p. 69) E tal linguagem, tão presente quanto ausente, nos diz Foucault – e de modo muito similar ao pensamento de Clarice Lispector: “é possível então atravessar qualquer prosa e qualquer poesia, qualquer romance e qualquer reflexão, indiferentemente”. (FOUCAULT, 2006, p. 69)

Clarice Lispector, em 1967 – primeiro ano como colaboradora do *Jornal do Brasil* – já demonstrava certo incômodo acerca de sua nova função na imprensa brasileira, assim como não se sentia bem de ter que escrever para “ganhar dinheiro”: “Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro”. (LISPECTOR, 1999, p. 29) Ela também se sentia muito incomodada pelo fato de assinar seus textos, pois, segundo ela: “assinando fico automaticamente mais pessoal”. (LISPECTOR, 1999, p. 29)

Eis o ponto: *assinando fico automaticamente mais pessoal*. Há três textos publicados, igualmente, no *Jornal do Brasil*, que chamam a nossa atenção pelo fato de que a tradução se torna precisamente uma estratégia de reflexão sobre a diluição da assinatura de uma escritura. O primeiro deles se chama “Quem escreveu isto?”, publicado no dia primeiro de março de 1969. O segundo, “Tradução atrasada”, publicado em 25 de abril de 1970. O terceiro fragmento, um tanto misterioso, é a tradução do famoso texto “Borges y yo”, de Jorge Luis Borges, que foi publicado no dia 22 de março de 1969, o qual não foi incluído na edição de *A descoberta do mundo* e ao qual só tive acesso alguns anos atrás, em Florianópolis, quando li a dissertação de mestrado de Célia Regina Ranzolín, intitulada “Clarice Lispector cronista no *Jornal do Brasil* (1967-1973)”, defendida em 1985, no curso de Letras, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Destacando mais uma vez as proposições “Ser cronista” e “assinando fico automaticamente mais pessoal”, começarei por um texto emblemático já em seu título, pois parece marcar essa zona indiscernível, na qual se encontra uma sorte de “terceira pessoa”. Cito-o na íntegra:

QUEM ESCREVEU ISTO?

Andei mexendo em papéis antigos e encontrei uma folha onde estavam escritas, entre aspas, algumas linhas em inglês. O que significa que eu copiei as linhas de tão belas que as achei. No entanto não estava anotado o nome do escritor, o que é imperdoável. Vou tentar traduzir e não sei se a tradução conservará esse algo que me tocou tanto: “Então por um momento os dois se apagaram na doce escuridão tão profunda que eles eram mais escuros que a escuridão, por uns instantes ambos eram mais escuros que as negras árvores, e depois tão escuro que, quando ela tentou erguer os olhos até ele, só pôde ver as ondas selvagens do universo acima dos ombros dele, e então ela disse: ‘Sim, acho que eu também te amo’”.

(LISPECTOR, 1999, p. 180)

O título do artigo também marca, como se pode observar, uma ambivalência: “quem escreveu isto?” pode significar a ausência do escritor, que Clarice não recorda mais (“o que é imperdoável”) e pode significar, ao mesmo tempo, a presença da indecidibilidade na própria escritura. Tal escritura seria, assim, uma espécie de semblante? Alain Badiou (2007), na conferência “Paixão pelo real e montagem do semblante”, destaca a importância de se pensar a função do semblante como paixão pelo real no século XX. Há uma passagem em *A paixão segundo G. H.* em que ouvimos a impessoalidade presente no semblante da escritura: “O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu” (LISPECTOR, 2009, p. 27).

Cito, agora, o segundo fragmento escrito por Clarice, pois a partir dele podemos pensar o devir da (re)-escritura, tal como pensava Walter Benjamin:

TRADUÇÃO ATRASADA

Como epígrafe de meu romance, *A paixão segundo G.H.*, escolhi, ou melhor, caiu-me por milagre nas mãos, depois do livro escrito, uma frase de Bernard Berenson, o crítico de arte. Usei-a como epígrafe, talvez sem mesmo que tivesse muito a ver com o livro, mas não resisti à tentação de copiá-la. Só que cometi um erro: Não a traduzi, deixei em inglês mesmo, esquecendo de que o leitor brasileiro não é obrigado a entender outra língua. A frase em português é: “uma vida completa talvez seja a que termine em tal plena identificação com o não-eu, que não resta nenhum eu para morrer”. Em inglês fica mais íntegra a frase, além de mais bonita.

(LISPECTOR, 1999, p. 283)

Nesse caso, a tradução da epígrafe não realizada por Clarice Lispector, no momento em que o livro foi publicado, indica o porvir da própria tradução, ou em outras palavras: trata-se de *traduzibilidade*. Como sabemos, para Benjamin:

A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade. A questão da traduzibilidade de uma obra possui um duplo sentido. Ela pode significar: encontrará a obra jamais, dentre a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado? Ou então, mas propriamente: admitirá ela, em conformidade com sua essência, tradução e, conseqüentemente (em consonância com o significado dessa forma), a exigirá também?

(BENJAMIN, 2001, p. 191)

Benjamin parece postular que a origem é sempre póstuma e postiça, já que a tarefa do tradutor é a *traduzibilidade* e não exclusivamente a *tradução*. Ainda segundo Benjamin: “A traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras; isso não quer dizer que sua tradução seja essencial para elas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2001, p. 193). Assim, a origem e, portanto, o original, é a passagem da forma ao informe, é uma metamorfose. Ainda: se a tradução é uma forma, a traduzibilidade é uma força, tal como aquela das placas tectônicas que provocou o famoso terremoto de Lisboa.

O título dado por Clarice ao artigo, “tradução atrasada”, é emblemático. E embora a escritora ache mais bonita e íntegra a frase em inglês, ela não hesitou publicá-la, em 1964, em *A paixão segundo G.H.*, e traduzi-la, seis anos após a publicação de seu romance. O enunciado em inglês (“*A complete lifemay be oneending in sofullidentificationwiththenonselfthatthereis no self to die*”, de Bernard Berenson) para Clarice já era outro: traduzir significava estabelecer a relação *ser-com*, isto é, ser com o diferente. E este parece ser o gesto mais potente da tradução. Importante ressaltar a questão da origem não como gênese, pois o conceito de origem, para Walter Benjamin, não aponta uma identidade, mas, ao contrário, assinala um movimento, uma alteridade. Poderíamos dizer: há algo que não cessa de passar e de desaparecer, dessa maneira o conceito de origem surge do processo de “vir-a-ser”, e quando algo advém logo desaparece.

O terceiro texto, a tradução de Clarice do texto “Borges y yo”, de Jorge Luis Borges, como indiquei anteriormente, é um caso mais misterioso – e o mesmo não foi incluído na seleção de *A descoberta do mundo*. Célia Regina Ranzolin, em sua dissertação “Clarice Lispector Cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)”, organiza toda a produção de crônicas que Clarice escreveu para o JB, no período que vai de agosto de 1967 até dezembro de 1973. Segundo suas pesquisas, em 22 de março de 1969, Clarice publica “uma ‘prosa’ de Jorge Luis Borges – Borges e eu”, ou seja, *a priori*, a tradução do famoso texto de Borges:

Ao outro, ao Borges, é a quem ocorrem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, a olhar o arco de um saguão ou um portão de ferro: de Borges tenho notícias pelo Correio e vejo meu nome escrito em uma comissão de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-se os relógios das praças, os mapas, a tipografia do século XVIII, o sabor de café e a prosa de Stevenson: o outro compartilha dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil: eu, vivo, eu me deixo viver para que Borges possa tramar sua literatura e essa literatura me justifica. Nada me custa confessar que tem conseguido páginas válidas, mas essas páginas não podem me salvar talvez porque o bom

já não é de ninguém nem sequer do outro, se não da literatura ou da tradição. Por outro lado, já estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver ao outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, ainda que conheça seu perverso costume de falsear e engrandecer. Spinosa entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser: a pedra eternamente pedra quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu hei de permanecer em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas menos em seus livros que em muitos outros momentos ou do que no ponteio de uma guitarra.

Há muitos anos eu tratei de livrar-me dele e passei das mitologias do bairro aos jogos com o tempo e números, e com o infinito, mas esses jogos são de Borges agora e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo tenho perdido e tudo é do esquecimento ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página (LISPECTOR, 1969, *Jornal do Brasil*, do livro *El Hacedor*, de JLB).

O que há de mais interessante no jogo realizado por Clarice é o que vem logo após, o *a posteriori*, que, aliás, parece ser a continuação da tradução, tomada pelo enunciado que finaliza “Borges y yo”: “Não sei qual dos dois escreve esta página”. Segundo o crítico Raúl Antelo, que também irá investigar a aparição desse texto no JB, tal estratégia não é muito diferente daquela realizada por Clarice em *A Paixão segundo G.H.*, na qual lemos o último enunciado de cada “capítulo” sendo retomado no início do capítulo posterior. Antelo, no ensaio “La traducción infinita”, coloca em evidência a estratégia de Clarice Lispector, ao incluir um texto-suplemento que não é de Borges e que, ao mesmo tempo, não passa de uma premissa muito ao modo de Borges: a atribuição errônea. Segundo Antelo:

Repárese, sin embargo, que asumiendo, como em *A Paixão segundo G.H.*, el final del antecedente, “não sei qual dos dois escreve esta página”, como inicio del fragmento consecuente, podríamos pensar que Clarice agrega un suplemento a esa “traducción”, obedeciendo también a la premisa de la atribución errónea, una regla central de la poética de Borges”.
(ANTELO, 2008, p. 139)

Cito agora o suplemento escrito por Clarice:

E agora vamos ao que há de mais velho e permanente e teimoso do mundo: Números – disse teimoso porque nada consegue modificá-los. Não há nada para atraparalhar-lhes a carreira, através dos tempos, numa semântica. O número é

como o destino, sim, um desafio a tudo. Ele simplesmente é. Não há nascimento, nem vida, nem morte do número. É uma norma, uma lei, um ritmo.

Para Pitágoras o número é esta ordem, esta coerência que transmite a idéia de uma tensão de um todo, o kosmos oposto ao kaos, embora este termo não deva ser entendido no seu sentido vulgar, mas no do que ele é um pré-kosmos, onde estão contidas todas as possibilidades do vir-a-ser-kosmos. Todas as coisas, pelo menos as que são conhecidas, tem número, pois não é possível que uma coisa qualquer seja pensada ou conhecida sem número.

Já lhe disse hoje que o número possui duas formas próprias: o ímpar e o par. A combinação dessas duas formará uma terceira: o par-ímpar. A paridade é infinita à nossa volta e através dela podemos com-parar. Ao passo que as coisas ímpares são menos incom-paráveis. Aqui estamos em pleno caminho para descobertas maravilhosas. A unidade suprema – o um, que não é número, pois nele não há participação... (LISPECTOR, 1969, *Jornal do Brasil*, *El Hacedor*, de JLB).

Raúl Antelo, assim, observa e traz à tona o disfarce ou a presença do terceiro elemento nesse processo, pois não é mais a figura do escritor (Borges) e da tradutora (Clarice) que está em questão, mas a indecidibilidade, pois quem é quem nesse jogo? Segundo Antelo: “Obviamente, el texto no es de Borges, ni siquiera de JLB, personaje emparentado, por su laconismo, con G.H.” (ANTELO, 2008, p. 140) E o processo que se experimenta através dessa reflexão se dá no hiato entre cada um desses polos. A tradução, assim sendo, seria o *palimpsesto* que não para de aparecer e que possibilita sempre a aparição do texto por vir. Além do mais, importante destacar, no suplemento de Clarice Lispector, uma outra característica muito presente na ficção de Jorge Luis Borges: a questão dos números. Lembro do pequeno texto, em *El Hacedor*, “argumentum ornithologicum”, em que aparece a problemática do número relacionado a Deus: “Se Deus existe, o número é definido, porque Deus sabe quantos pássaros vi. Se Deus não existe, o número é indefinido, porque ninguém conseguiu fazer a conta” (BORGES, 2008, p. 19).

Clarice, portanto, se insere no processo de escritura-tradução movida por um desejo que é singular e radical: o da impessoalidade. A tradução também não marcaria esse devir, visto que o tradutor se insere no processo movido pelo desejo de re-escrever um determinado texto consciente do caráter provisório da própria tradução, e muito mais, consciente que se faz necessária uma espécie de abandono da hegemonia do “eu”? Assim, o palimpsesto de Borges e de Clarice

busca a potencialidade e a heterogênesse dos textos, tal como pensava Walter Benjamin. Clarice, nos textos publicados no JB, aqui discutidos, parece indicar essa metamorfose. O primeiro, “Quem escreveu isto?”, marca uma indecidibilidade, do mesmo modo como Borges finaliza seu texto: “Não sei qual dos dois escreve esta página”. O segundo, “tradução atrasada”, marca um por vir, algo que não para de se repetir, no entanto, ao se repetir não traz o *mesmo* novamente, mas uma *diferença*. E o terceiro é um jogo, ou um “brincar de pensar”, pois:

Entregar-se a pensar é uma grande emoção, e só se tem coragem de pensar na frente de *outrem* quando a confiança é grande a ponto de não haver constrangimento em usar, se necessário, a palavra *outrem*. Além do mais exige-se muito de quem nos assiste pensar: que tenha um coração grande, amor, carinho, e a experiência de também se ter dado ao pensar.

(LISPECTOR, 1999, p. 23)

Porém, toda brincadeira possibilita correr riscos: “Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco. Não é bom. É apenas frutífero”. (LISPECTOR, 1999, p. 23) A tarefa da traduzibilidade é também uma questão de método, e colocar esse método em ação é uma questão de fazer conviver, mesmo que em estado de luta, tempos mais disparatados possíveis, rompendo com uma concepção cronológica de tempo. A meu ver, esse é um ponto fundamental para se pensar a escritura de Clarice Lispector, cujos desdobramentos se potencializaram os “problemas de pensamento” acerca daquilo que se compreende como “crônica” e “tradução”, visto que ambas mais que um fim sem meios são, por outro lado, meios sem fim, ou ainda, são questões de traduzibilidade, de processo, no qual outra compreensão temporal ganha importância nessa experiência. Do mesmo modo, a tarefa de traduzibilidade é um jogo, e pode levar o jogador à loucura. Maurice Blanchot nos relata o caso clínico de Hölderlin:

O exemplo de Hölderlin mostra, concluindo, o risco que corre o homem fascinado pela potência da tradução: as traduções de *Antígona* e de *Édipo* foram, mais ou menos, as suas últimas obras, na soleira da loucura, obras extremamente meditadas, controladas, escolhidas e conduzidas com inflexível firmeza. Seu objetivo não era levar o texto grego à língua alemã, nem levar a língua alemã às fontes gregas, mas queria, por outro lado, unificar as duas forças que trazem em si: uma com as vicissitudes do Ocidente, a outra com as do Oriente, na simplicidade de uma língua total e pura. O resultado é quase terrível. Ele acredita ter descoberto nas duas línguas um pacto tão profundo, uma harmonia tão fundamental, capaz

de substituir o seu sentido ou capaz de fazer do hiato que se abre entre elas a origem de um novo sentido. O efeito é tão poderoso que se compreende a risada fria de Goethe. Do que ria Goethe? De um homem que não era mais nem poeta, nem tradutor, mas que se encaminhava arrojadamente em direção ao centro em que acreditava encontrar reunido o puro poder de unificação, tanto que poderia dar um sentido para além de todo sentido determinado e limitado. Podemos entender que essa tentativa tenha sido provocada em Hölderlin pela tradução; porque o homem pronto a traduzir está numa intimidade constante, perigosa, exemplar, com o poder unificador da obra em toda relação prática, igualmente como em toda linguagem, colocando-o, ao mesmo tempo, na pura cisão inicial. É dessa familiaridade que ele traz o direito de ser, entre os escritores, o mais orgulhoso ou o mais secreto – com a convicção de que traduzir, no final das contas, é loucura.

(BLANCHOT, 1971, p. 72-73, tradução nossa)

Ou, ainda, é um jogo anotado em um caderno de notas: “Todos aqueles que fizeram grandes coisas fizeram-nas para sair de uma dificuldade, de um beco sem saída”. Traduzo isso do francês, frase encontrada num caderno de notas antigo. Mas, quem escreveu isso? Quando? Não importa, é uma verdade de vida, e muitos poderiam tê-la escrito.” (LISPECTOR, 1999, p. 399) Em última análise, a escritura de Clarice é uma tarefa de traduzibilidade.

Referências

ANTELO, R. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008.

BADIOU, A. *O século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Idéias& Letras, 2007.

BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Trad. Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 189-214.

BLANCHOT, M. “A solidão essencial”. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 9-26.

_____. “Traduire”. In: *L’amitié*. Paris: Editions Gallimard, 1971, p. 62-73.

BORGES, J. L. *O Fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FOUCAULT, M. “Distância, aspecto, origem”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 60-74.

GIVONE, S. *Il bibliotecario di Leibniz: filosofia e romanzo*. Torino: Einaudi, 2005.

122 LISPECTOR, C. *Clarice na cabeceira: jornalismo. Organização e apresentações de Aparecida Maria Nunes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. “Borges e eu”, in: *Jornal do Brasil*, 1969.

RANZOLIN, C. R. *Clarice Lispector Cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)*. 426 f. Dissertação (Pós-Graduação em Literatura Brasileira) – Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, UFSC, Florianópolis, 1985.

Submetido em: 19/10/2016

Aceito em: 22/12/2016

O tempo e o espaço da tradução

The time and the space of translation

Evando Nascimento*

RESUMO

Abordagem da narrativa de Franz Kafka “Vor dem Gesetz”, geralmente traduzida em português como “Diante da lei”, levando-se em conta questões de tempo e espaço relacionados à tradução. Propõe-se uma nova tradução desse texto, até certo ponto em cotejo com algumas existentes em português, francês e inglês. Comparam-se também as traduções-interpretações de Jacques Derrida e de Giorgio Agamben.

Palavras-chave: *tempo; espaço; tradução; Kafka; Derrida; Agamben.*

ABSTRACT

An approach to the short story “Vor dem Gesetz”, by Franz Kafka, usually translated in Portuguese as “Diante da lei” and in English as “Before the law”, taking into consideration the matter of time and space in translation. A new translation of the text is proposed, in some extent in comparison with other translations done in Portuguese, French and English. The translations-interpretations of the text made by Jacques Derrida and Giorgio Agamben are also compared with each other.

Key words: *time; space; translation; Kafka; Derrida; Agamben.*

* Universidade Federal de Juiz de Fora.

Man kann den Grad des historischen Sinns, welchen eine Zeit besitzt, daran abschätzen, wie diese Zeit Übersetzungen macht und vergangene Zeiten und Bücher sich einzuverleiben sucht.
Friedrich Nietzsche¹

¹ “Pode-se avaliar o senso histórico de uma época pelo modo como nela são realizadas as traduções e pelo modo como se incorporam o passado e os livros” (NIETZSCHE, 2001, p. 180 e 181).

1. Tempo e tradução²

O tema proposto por este número da revista de Letras da Universidade Federal do Paraná poderia ser desenvolvido de diversas maneiras. É possível, primeiramente, pensá-lo como o tempo que se leva para traduzir esse ou aquele texto e tudo o que envolve o ato de tradução. Tal aspecto se relaciona de imediato a outro, qual seja, o do espaço. Traduz-se sempre em determinado momento e dentro de um território geopolítico específico. Assim, a tradução está sempre condicionada à temporalidade histórica e às circunstâncias espaciais em que se desenvolve. Traduzir hoje, no Brasil, por exemplo, é completamente distinto de como se fazia no século XIX, quando Machado de Assis traduziu o poema “The Raven” (“O Corvo”)³. Já no momento em que Haroldo de Campos se acerca desse texto clássico de Edgar Allan Poe,

2 A primeira versão deste artigo foi apresentada no XIV Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, na Universidade Federal do Pará, em 2015, numa mesa-redonda com Galin Tihanov em torno dos estudos comparados de literatura. O texto permaneceu inédito e sua versão atual difere da precedente por desenvolver aspectos que ainda não tinham sido abordados, especificamente no que diz respeito ao tema “tempo e tradução”.

3 Cf. POE (2000, p. 79-85).

incorporando-o a sua poética tradutória na década de 1970, os fatores em causa são sobredeterminados por uma contingência experimental, contingência esta que evidentemente ainda não preponderava na segunda metade dos oitocentos.⁴ Se se levar em conta não mais apenas a produção, mas também a recepção do texto traduzido, em determinado tempo e espaço, a questão ganha ainda maior complexidade: por que e para quem se traduz? Com que objetivos? Com que efeitos reais em determinados contextos? Correndo quais riscos de corte e censura? Essas são questões a serem respondidas por uma *história das traduções* e suas motivações contextuais, quer dizer, espaço-temporais.

Nessa mesma perspectiva, o *tempo da tradução* pode ser entendido como sua duração temporal, pois é sabido que, como qualquer texto, as traduções guardam as marcas de seu tempo, as quais podem torná-las (mas não necessariamente) obsoletas para as novas gerações. Se, como diz Benjamin, as traduções garantem a “sobrevivência” (*Überleben*) e até mesmo a “supervivência” ou a “continuidade da vida” (*Fortleben*) da obra, elas próprias não têm uma garantia de resistirem além de seu próprio tempo.⁵ Já a supervivência da obra depende sem dúvida alguma da continuidade diacrônica e diatópica de suas traduções, em diversos tempos e espaços. Se *As Metamorfoses* de Ovídio permanecem vivas até hoje, isso se deve não apenas à sobrevivência física de seu texto, ou seja, à preservação material do original latino. Essa materialidade da obra é condição importante, mas não suficiente. A supervivência das *Metamorfoses* está diretamente relacionada à quantidade enorme de traduções e versões para os diversos idiomas planetários, desde a antiguidade romana até o século XXI, possibilitando novas e novas leituras.

Todavia, não vou me ater a esses fatores decisivos em relação à tarefa da tradução como função do tempo e do espaço. Em vez disso, procurarei desenvolver outro aspecto, mais “interno” ao texto dito original e ao texto traduzido, muito embora com consequências igualmente “externas”. Interessa ver como, do ponto de vista da elaboração textual, ou seja, do lado inventivo, a temporalidade e a espacialidade intervêm como elemento interpretativo a se desdobrar do lado da recepção. Como logo será esclarecido, esse dado interpretativo é que permite, em princípio e por princípio, a própria tarefa da tradução. A partir de um exemplo específico, o texto de Franz Kafka “Vor dem Gesetz”, intentarei expor como as noções de temporalidade e de espacialidade da narrativa são fundamentais para o próprio ato tradutório praticado – ato este concebido como interpretação –, bem como para outras traduções-interpretações possíveis desse texto desafiador e enigmático. Em outras palavras, para refletir acerca das relações entre texto, tradução e temporalidade/espacialidade, proponho uma tradução e uma reflexão em torno de “Vor dem Gesetz”, analisando conjuntamente alguns de seus aspectos interpretativos na perspectiva de duas leituras fundamentais desse texto, a de Jacques Derrida e a de Giorgio Agamben. O que está em jogo é,

4 Cf. CAMPOS (1976, p. 23-41).

5 “Sobrevivência” e “continuidade da vida” são os termos com que Susana Kampff Lages traduz os termos benjaminianos *Überleben* e *Fortleben*. Cf. BENJAMIN (2001, p. 192-194).

sem dúvida, a formulação de um *pensamento tradutório* que deseja se desenvolver a partir das contingências histórico-espaciais, com recurso interpretativo à narrativa de Kafka. Importa sobretudo abordar as dimensões de tempo e de espaço como convergentes e mutuamente determinantes, ainda que inevitavelmente a limitação física desta abordagem apenas possa tangenciar alguns de seus problemas.⁶

2. A tradução de “Vor dem Gesetz”, de Kafka

“Vor dem Gesetz”, de Franz Kafka, é geralmente traduzido em português como “Diante da lei”, mas também poderia ser vertido como “Perante a lei”; e aí já entramos em processo interpretativo, quer dizer, tradutório. Além da tradução e dos comentários a serem propostos, recorrei igualmente às referidas leituras de Derrida e de Agamben. Um judeu francês de origem argelina e um italiano, ambos com forte viés germanista, portanto, como intérpretes da obra-prima de um judeu tcheco, falante e escritor germânico. Isso nos coloca então em pleno território comparatista, no sentido contemporâneo do termo.

Realizei recentemente uma tradução dessa narrativa de Kafka, e a submeti a colegas leitores germanistas, os quais de um modo geral a aprovaram e fizeram comentários pontuais que certamente ajudaram a aperfeiçoá-la.⁷ Em seguida, comparei o resultado com duas traduções para o inglês, duas para o francês e duas para o português.⁸ Não farei, todavia, uma comparação minuciosa entre minha tradução e essas outras a que tive acesso, por meio impresso ou digital; apenas aludirei a esses trabalhos quando servirem para esclarecer algum ponto específico.

Transcrevo então o texto original de Kafka, em sua versão autorizada on-line, e em seguida minha proposta de tradução. Chamo a atenção para o fato de que essa curta narrativa está entre os poucos textos publicados em vida pelo autor tcheco. Além disso, existem ao menos duas versões: uma autônoma, como um pequeno conto, e outra inserida num dos capítulos do romance inacabado *Der Prozess*. As duas estarão em causa nos comentários interpretativos.

6 Desenvolvi amplamente o devir-espaço do tempo como espaçamento e o devir-tempo do espaço como temporização, a partir de uma perspectiva desconstrutora, em *Derrida e a literatura* (cf. NASCIMENTO, 2015, p. 221-296).

7 Foram eles: Heidrun KRIEGER (PUC/RJ), Mauricio CARDOZO (UFPR), Adalberto MÜLLER (UFF), Susana Kampff LAGES (UFF) e o poeta André VALLIAS.

8 São elas: 1. “Before the Law”, de Ian Johnston (Disponível em: <<https://records.viu.ca/~Johnstoi/kafka/beforethelaw.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2017); 2. “Before the Law”, de James R. Elkins (Disponível em: <<http://myweb.wvnet.edu/~jelkins/lawyerslit/exercises/kafka.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2017); 3. “Devant la Loi”, de Laurent Margantin (Disponível em: <<http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article719>>. Acesso em: 27 mar. 2017); 4. “Devant la loi”, de Alexandre VIALATE e Marthe ROBERT, citada na íntegra por Derrida (1985, p. 100-101); 5. e 6. a de Modesto CARONE (Disponível em: <pessoal.educacional.com.br/up/4660001/1467739/Diante%20da%20Lei.docx>. Acesso em: 27 mar. 2017); e a de Marcelo BACKES (KAFKA, 2015, p. 245-255). 7. Finalmente um vídeo com desenhos, acompanhados de uma leitura do texto por Orson WELLES (Disponível em: <<https://dotsub.com/view/ae71ff9f-c4e4-4de5-9bc9-569b5eea95ec>>. Acesso em: 27 mar. 2017).

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. »Es ist möglich«, sagt der Türhüter, »jetzt aber nicht.« Da das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehn. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: »Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen.« Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet; das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart, entschließt er sich, doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen. Dort sitzt er Tage und Jahre. Er macht viele Versuche, eingelassen zu werden, und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem andern, es sind aber teilnahmslose Fragen, wie sie große Herren stellen, und zum Schlusse sagt er ihm immer wieder, daß er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles, und sei es noch so wertvoll, um den Türhüter zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles an, aber sagt dabei: »Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben.« Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter fast ununterbrochen. Er vergißt die andern Türhüter, und dieser erste scheint ihm das einzige Hindernis für den Eintritt in das Gesetz. Er verflucht den unglücklichen Zufall, in den ersten Jahren rücksichtslos und laut, später, als er alt wird, brummt er nur noch vor sich hin. Er wird kindisch, und, da er in dem jahrelangen Studium des Türhüters auch die Flöhe in seinem Pelzkragen erkannt hat, bittet er auch die Flöhe, ihm zu helfen und den Türhüter umzustimmen.

Schließlich wird sein Augenlicht schwach, und er weiß nicht, ob es um ihn wirklich dunkler wird, oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange. Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage, die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat. Er winkt ihm zu, da er seinen erstarrenden Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muß sich tief zu ihm hinunterneigen, denn der Größenunterschied hat sich sehr zuungunsten des Mannes verändert. »Was willst du denn jetzt noch wissen?« fragt der Türhüter, »du bist unersättlich. « »Alle streben doch nach dem Gesetz«, sagt der Mann, »wieso kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?« Der Türhüter erkennt, daß der Mann schon an seinem Ende ist, und, um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, brüllt er ihn an: »Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.«⁹

Diante da lei

Franz Kafka

129

Diante da lei, encontra-se um guardião da porta. Um homem do campo vai até ele e pede para entrar na lei. Mas o guardião diz que no momento não é possível conceder-lhe a entrada. O homem então reflete e indaga se mais tarde lhe será permitido entrar. “É possível”, diz o guardião, “mas agora não”. Uma vez que o acesso para a lei se encontra como sempre aberto e o guardião se afasta para o lado, o homem se abaixa para ver o interior. Ao perceber isso, o guardião ri e diz: “Se o atraí dessa forma, tente então entrar, apesar de minha proibição. Observe apenas o seguinte: sou poderoso. E sou somente o mais inferior dos guardiães. Todavia, cada sala tem o seu, um mais poderoso do que o outro. Nem mesmo eu posso mais suportar a visão do terceiro”. O homem do campo não esperava por tais dificuldades; é claro que a lei devia ser sempre acessível a todos, pensa ele, mas agora ao observar mais atentamente o guardião em seu casaco de pele, com o grande nariz pontiagudo, a longa barba tártara, fina e escura, acaba decidindo que é melhor aguardar, até obter a permissão para a entrada. O

9 Cf. KAFKA (Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/franz-kafka-erz-161/5>>. Acesso em: 27 mar. 2017)

guardião lhe dá um banquinho e deixa-o sentar-se ao lado da porta. Ali fica ele durante dias e anos. Faz várias tentativas para ter sua entrada admitida, cansando o guardião com seus pedidos. Este o submete com frequência a pequenos interrogatórios, perguntando sobre sua terra natal e diversas outras coisas, mas são perguntas sem interesse, como as que costumam fazer os fidalgos; e, finalmente, o guardião repete sempre que ainda não pode deixá-lo entrar. Tendo preparado muitas coisas para a viagem, o homem dispende tudo, por mais valioso que seja, para subornar o guardião. Embora aceite tudo, o outro acaba sempre por declarar: “Apenas aceito para que você não pense que perdeu a ocasião de fazer algo”. O homem observa o guardião durante muitos anos quase ininterruptamente. Esquece-se dos outros guardiões, parecendo-lhe que aquele primeiro era o único obstáculo para entrar na lei. Ele amaldiçoa sua falta de sorte, nos primeiros anos desrespeitosamente alto; mais tarde, à medida que vai ficando velho, apenas resmunga consigo mesmo. Torna-se infantil, e, à força de examinar durante anos atentamente o guardião, acaba por conhecer também as pulgas da gola de seu casaco, pedindo que estas o ajudem a fazê-lo mudar de ideia. Finalmente sua vista enfraquece, mas ele não sabe se de fato escureceu em torno ou se apenas seus olhos o enganam. Porém, agora na escuridão, ele se dá conta de um brilho inextinguível que irrompe da porta da lei. Já não lhe sobra muito tempo de vida. Antes de morrer, as experiências do tempo que lá levou convergem em sua cabeça numa pergunta, a qual até o momento ainda não havia feito ao guardião. Acena para ele, visto que não consegue mais erguer seu corpo cada vez mais enrijecido. O guardião precisa se inclinar bastante, pois a diferença de tamanho aumentou muito, de modo desfavorável ao homem. “O que ainda quer saber agora?”, indaga, “você é insaciável”. “Todo mundo aspira à lei”, diz o homem, “como então se explica que, em todos esses anos, ninguém além de mim solicitou admissão?” O guardião pressente que o homem já está chegando ao fim e, para ainda alcançar sua audição deficiente, ele berra: “Ninguém mais podia ser admitido aqui, pois esta entrada se destinava somente a você. Agora vou e a tranco”.

É fundamental começar enfatizando que o título, ou seja, aquilo que fornece a identidade primeira de qualquer texto, “Vor dem Gesetz”, poderia ser vertido, como dito, também para “Perante a lei”. Essa tradução teria como vantagem aludir a duas famosas sentenças. A primeira seria a de que uma pessoa pode ser intimada a “comparecer perante a lei”; mas “comparecer diante da lei” também é usual. A segunda está inscrita no artigo VII da Declaração Universal

dos Direitos Humanos, de acordo com o qual “Todos são iguais perante a lei”. O problema é que “perante” é mais erudito do que “diante de”, o qual, nesse caso, tem valor semelhante ao “vor” do alemão, que também significa “antes” ou “antes de”. Desse modo, se a tradução proposta sacrifica parcialmente a referência jurídica, em contrapartida já coloca, desde o limiar, o sentido espacial corriqueiro de “vor”, que é decisivo para a compreensão da narrativa enquanto reflexão sobre a temporalidade e a espacialidade de uma existência.

Aproveito para explicitar o uso que farei aqui de três conceitos de Jakobson, pois ainda me parecem válidos para nomear problemas elementares de tradução. Como se sabe, o pensador russo, em seu clássico ensaio “Aspectos linguísticos da tradução”, distinguia três modalidades tradutórias.¹⁰ Primeiro, haveria a tradução propriamente dita, ou seja, o que usualmente chamamos de tradução, aquela que se faz entre duas línguas: a *tradução interlingual*. Em seguida, haveria a tradução que ocorre no seio de uma mesma língua. Quando digo, por exemplo, “quer dizer”, “ou seja”, “noutras palavras”, estou me traduzindo de fato noutras palavras. Essa seria a *tradução intralingual*, que na verdade é a base de todo processo comunicativo e deveria ser considerada a forma mais elementar de tradução, pois o tempo todo estamos nos traduzindo a nós mesmos. A tradução já começa na dita monolíngua, a língua que os falantes de determinado território linguístico utilizam como meio de comunicação principal.¹¹ Por fim, haveria a tradução que ocorre entre dois ou mais sistemas semióticos. Por exemplo, a tradução de palavras em imagens, nas adaptações de cinema para textos literários; e o contrário também: a tradução de imagens em palavras, quando os escritores citam ou mimetizam o cinema, as artes plásticas etc. Tal seria a *tradução intersemiótica*, que supõe um alto grau de invenção. O fato é que esses níveis tradutórios não são excludentes, mas intercambiam todo o tempo alguns de seus elementos.

“Diante da lei” é um relato *sem relato* (pois nele quase nada acontece), que, como dito, é tanto oferecido autonomamente, em forma de miniconto, quanto faz parte de um dos trechos do *Processo*, em seu penúltimo capítulo. No romance inacabado, a narrativa comparece nas palavras do Padre (*Geistliche*), que dialoga com Joseph a respeito do tribunal.¹² De forma autônoma, “Vor dem Gesetz” se encontra nas *Erzählungen*.¹³

Tanto na versão autônoma, quanto na versão do sacerdote, do Padre do *Processo*, o texto nos lança de pronto perante a informação de que “Diante da lei, encontra-se um guardião da porta”. O termo em alemão é *Türhüter*, traduzido como *gardien de la porte* (guarda, guardião) na versão francesa de Alexandre Viallate e Marthe Robert, citada por Derrida, mas este refere igualmente a palavra *portier*; e como *doorkeeper* ou *gatekeeper* nas traduções para o inglês consultadas.¹⁴ Já em português, tanto Modesto

10 Cf. JAKOBSON (1977).

11 Desenvolvi essa questão da monolíngua em NASCIMENTO (2014).

12 KAFKA, 2015, p. 245-255.

13 KAFKA, 2007, p. 162-163.

14 Ver nota 8 acima.

Carone quanto Marcelo Backes optaram pelo termo “porteiro”, o que enfraquece bastante o sentido do alemão. Um homem do campo (*ein Mann vom Lande*)¹⁵ vai até o guardião da porta com o estranho desejo de “entrar na lei”. Trata-se, portanto, da porta que dá acesso à lei. Mas não fica claro até o final a que lei o relato se refere: se é a lei enquanto tal, ou seja, o espírito da lei ou das leis, que se pode grafar com maiúscula, a Lei. Ou então, se é um tribunal, onde pessoas que lidam com a lei trabalham: juízes, advogados, promotores, jurados e guardiães ou guardas. Ou ainda, se se trata de uma metáfora em que “entrar na lei” significaria, por exemplo, submeter-se a ela, subjugando-se ao código penal.

O guardião nega o acesso imediato do homem do campo à porta de entrada da lei, porém acena para uma permissão futura, “mas agora não”. Marca-se, desse modo, uma das linhas de força do texto: a pequena autoridade postada diante da lei, um pré-posto, portanto, adia expressamente a permissão para a entrada do outro. *Tempo e espaço* convergem para a interdição cabal, a ser cumprida de ponta a ponta na pequena e densa história. Ali o homem do campo se posta e ali passará o resto de seus dias; naquele espaço diminuto se desenrolará a longa etapa final de uma simples existência. O espaço restrito do limiar será a causa de prolongamento da estadia no tempo, engendrando o devir-tempo do espaço como temporização. Temporizar, diz o dicionário *Houaiss*, significa “protelar”, “adiar”; “esperar ocasião mais propícia”.¹⁶

Como a porta está sempre aberta, o homem do campo se abaixa para ver o que há lá dentro. Ao que o guardião reage rindo e dizendo que, se o outro deseja, pode entrar, mas que ele é poderoso, havendo também outros guardiães depois dele. Este primeiro seria na verdade o mais “inferior” de todos (*der untereste der Türhüter*). O adjetivo *unter* (sob, abaixo) está na forma superlativa e indica não o tamanho mas o status desse primeiro guardião: os outros seriam mais poderosos e, portanto, se encontrariam mais alto no escalão das portas de entrada, estando consequentemente mais próximos da lei e de sua força.

Sentindo-se ameaçado por aquela autoridade, o homem do campo se conforma com a situação e senta-se no banquinho oferecido pelo guardião da porta (*Tür*). A palavra *Tor*, que significa “portão” ou “portal”, também é utilizada e obviamente remete para algo ainda maior e, consequentemente, mais forte do que porta (*Tür*). *Tor* pode ser igualmente traduzido como passagem ou acesso, e este último foi o termo que escolhi. Traduzir *Tor* como “portão” (tal como fazem os tradutores do inglês Johnston e Elkins, utilizando “gate”) geraria uma confusão semântica, já que “porta” e “portão” não são em absoluto sinônimos.¹⁷

15 Evitei traduzir a expressão alemã *ein Mann vom Lande* por “camponês”, porque, se Kafka o desejasse, haveria mais de um termo a sua disposição para designar o personagem de maneira simplificada: *Bauer*, *Landbewohner*, *Landwirt* e *Landarbeiter*, cada um deles com conotações específicas, mas todos remetendo às origens rurais de um indivíduo do sexo masculino.

16 Cf. UOL-Houaiss (Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=temporizar>>. Acesso em: 27 mar. 2017) Ver também nota 6 acima.

17 Johnston traduz as duas palavras por “gate”, termo cuja escolha por si só já é equivocada. Elkins utiliza a maior parte do tempo “door” para *Tür*, mas traduz *Tor* como “gate”. Margantin

O fato de esse primeiro guardião da porta se colocar no nível mais inferior da força e de dizer que mal consegue encarar o terceiro sugere que o poder aumenta à medida que se “penetra” na lei. Na verdade, com isso fica sugerido também que a natureza da lei consiste no poder; daí a expressão *por força de lei*, referindo-se a qualquer dispositivo legal que não seja uma lei, mas que atue com uma força equivalente a esta, sendo legitimado por procedimentos jurídicos: “a norma jurídica que, mesmo sem ter forma escrita, possui caráter obrigatório”.¹⁸

O homem do campo permanece diante da porta da lei durante anos, confrontado ao outro. O guardião age como um representante da lei, em conflito frontal com aquele que se submete a ela, o cidadão comum, de origem camponesa. Este oferece presentes a seu algoz, numa tentativa de suborná-lo, e o outro aceita tudo, com o pretexto de que o homem do campo não pense que deixou de fazer algo.

O homem envelhece e se torna cada vez mais incapaz de ver. Percebe apenas um brilho glorioso que sai da entrada que dá para a lei. Resta-lhe então saber por que, se todos aspiram à lei, apenas ele solicitou permissão para entrar. É a vez do guardião esclarecer que aquela entrada estava destinada apenas ao homem do campo e agora vai trancá-la. O tempo de espera se esgotou e o espaço de aguardo também se restringiu, não havendo mais abertura para dar alguma chance ao homem do campo de enfim penetrar na tão sonhada lei. A finitude no tempo e no espaço de uma existência se vê esmagada diante da infinitude de uma lei mais vasta, que, no entanto, apenas a essa mesma existência se destinava.

3. A cena hermenêutica

O texto de “Préjugés: devant la loi” [Preconceitos/Pré-julgados: diante da lei], de Derrida, encena o *processo da literatura*, a literatura como instituição, que julga e processa seus textos. Nessa conferência realizada em 1982, durante o colóquio de Cerisy sobre Jean-François Lyotard, e publicada três anos depois, no livro do evento *La Faculté de juger* [A faculdade de julgar] (cf. DERRIDA, 1985), o pensador se interessa menos pela falta de essência do literário (que lhe parece uma evidência conquistada), do que por seu modo de funcionamento: o modo como *opera* o texto ou, antes, a obra literária. A operação que esta realiza e ao mesmo tempo lhe garante certo reconhecimento. O texto de Kafka “Diante da

traduz tudo por “porte”, tal como Vialatte e Robert. Já Carone e Backes traduzem tudo como “porta”. O fato de referir de modo crítico essas traduções não importa em depreciá-las. A avaliação do valor de uma tradução é algo complexo e implica diversos critérios. Tendo a respeitar a maior parte das traduções com que me deparei, com exceção das demasiado grosseiras, em que claramente o tradutor não domina um dos dois idiomas, senão os dois. Costumo dizer que qualquer tradução pode ter sua utilidade, ainda que seja por vias negativas. Em todo caso, a consideração respeitosa pela (difícil) atividade alheia é fundamentalmente ética. Todavia, e por outro lado, não posso me furtar a comparar o que faço ao que outros fizeram, comentando as soluções propostas sempre que necessário.

18 UOL-HOUAISS (Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=for%25C3%25A7a>>. Acesso em: 27 mar. 2017).

lei” (*Vor dem Gesetz*), é então convocado para dar conta dessa relação complexa entre obra literária, autores, editores, direitos autorais, críticos e leitores, que sustentam “Essa estranha instituição chamada literatura”.

Por sua extensão, o microrrelato parece tanto uma novela resumida, quanto uma síntese de tudo o que acontece no romance inacabado *O processo*. Derrida se interessa primeiramente pelo título “Diante da lei” (em francês, *Devant la loi*), que será repetido no *incipit*, quer dizer, nas primeiras linhas do texto – “Diante da lei, encontra-se um guardião da porta”: em alemão, “Vor dem Gesetz steht ein Türhüter”.¹⁹ O texto de Kafka, desde o pórtico, encenaria a própria origem estrutural da literatura, como instituição moderna. A interpretação proposta por Derrida se insere no conjunto das interpretações possíveis sobre o fragmento.

Derrida tira proveito da topografia *narrativa*, tanto pelo fato de a expressão “Diante da lei” aparecer no título e no *incipit* – dividida, pois, entre dois princípios –, quanto pela posição frontal do homem do campo em relação ao guardião da porta e consequentemente em relação à porta que dá acesso à lei. Trata-se de um acesso paradoxalmente inacessível, ao qual o visitante se vê confrontado: antes de, perante, ante, diante de, em frente a, na frente de. Ao longo do texto, há um jogo cerrado de oposições que marca toda a diferença de posições entre o homem do campo, de um lado, e de outro, o guardião da porta. A porta ou a entrada da lei é o objeto da contenda, indicando os binarismos entre alto e baixo, forte e fraco, inacessível e acessível, distante e próximo, citadino e camponês, entre outros.

Para Derrida, importa analisar como a instituição moderna da literatura inventa suas próprias leis, fundando-se a partir dessas normas e em confronto com a legalidade, no melhor dos casos subvertendo-a. Trata-se, portanto, de uma *ficção legal*, já sinalizada na epígrafe de Montaigne, que aponta para o problema da legitimidade.²⁰ A questão decisiva para Derrida é saber o que faz de “Diante da lei” um texto literário. Segundo que critérios pode-se ou não incluir a ficção kafkiana no vasto corpus da literatura ocidental, já que em si mesmo nenhum texto é literário e, em contrapartida, qualquer texto pode, em princípio, ser considerado literatura? Em suma, qual a linha de separação, se há, entre o literário e o não literário?

A escritura derridiana se converte num “julgamento” encenado da obra de Kafka (do fragmento “Diante da lei”, do romance inacabado *O processo*, bem como de todo o legado kafkiano que sobreviveu à ordem dada pelo autor para que seu amigo Max Brod queimasse a maior parte de seus escritos) tanto quanto num “julgamento” da obra literária em geral. Não há julgamento sem algum pré-julgamento, sem algum pré-juízo e até mesmo sem algum pré-conceito (*préjugé* reúne até certo ponto todos esses semas), pois se fundamenta em algum

19 Todas as referências à curta narrativa dizem respeito ao original e à tradução anteriormente transcritos. Quanto ao texto do *Processo*, a referência é a tradução de BACKES (KAFKA, 2015).

20 “[...] assim faz a ciência (e diz-se que nosso próprio direito tem ficções legítimas, sobre as quais ele funda a verdade de sua justiça) [...]” (apud DERRIDA, 1985, p. 87).

conhecimento prévio do indivíduo ou da obra julgada, mas também das leis, do código segundo o qual se julga, se ajuíza, se legaliza, se legitima. A questão se torna então de investigar mais o momento já referido em que na história do Ocidente se deu a passagem de um modo difuso e variado de se julgar a legitimidade de certas obras, sem necessariamente reuni-las num único “rótulo”, e esse momento em que o *título* passou a ser um dos índices principais de reconhecimento e classificação das obras como participantes do vasto corpus da literatura. O título é, de modo ambivalente, um índice para identificação e, por isso mesmo, para legitimação da obra literária, a qual, como a etimologia em *opus* refere, consiste numa operação, num trabalho textual que também remete à necessidade de legitimação. No que diz respeito à literatura, tudo se opera em torno da obra, e o texto de Kafka, em grande medida, encena para Derrida a série de guardiães mais ou menos autorizados, que cuidam, vigiam e se encarregam de legitimar a existência dos textos ditos literários, os quais somente são considerados assim sob o ângulo operacional. Noutras palavras – eis a tradução interpretativa de Derrida para o texto de Kafka –, a obra opera a fundamentação de suas leis, seu funcionamento “interno” (suas regras), tanto quanto, e simultaneamente, o modo de sua legitimação, na relação com os operadores “externos” (o próprio autor, os leitores, os críticos, a legislação dos direitos autorais, os tradutores, os editores etc.). Tudo isso faz com que a obra jamais se identifique por si só; embora seja sempre bastante autorreferente, ela depende de seus guardiães, mais ou menos poderosos, para operar e se legitimar. É nesse sentido que o texto de Kafka se encontra singularmente *diante da lei*, sinalizando o modo como universalmente todo texto dito literário se situa também diante da instância legal.²¹

É com o enquadramento (*cadrage*) institucional e com a lógica paradoxal dos limites (a relação complexa entre o dentro e o fora da obra) que se opera e faz obra, num jogo em que se desdobra a referencialidade intrincada do texto, o qual nunca remete a um referente simples. Tal é a performance operacional, que garante o tornar-se obra do literário:

Que, não obstante, isso faça obra talvez seja um aceno para a literatura [*un signe vers la littérature*]. Aceno talvez insuficiente porém necessário: não existe literatura sem obra, sem performance absolutamente singular; e o caráter insubstituível exigido ainda apela para as questões do homem do campo, quando o singular cruza com o universal, quando o categórico envolve o idiomático, como uma literatura deve sempre fazer. O homem do campo tinha dificuldade de entender a singularidade de um acesso que devia ser universal e que de fato era. Ele tinha dificuldade com a literatura.²²

21 Cf. DERRIDA (1985, p. 132).

22 DERRIDA (1985, p. 131).

Para Derrida, a literatura, a de Kafka, por exemplo, consiste numa “estranha instituição” porque se faz transgredindo a lei que, todavia, ela operacionaliza. O caráter *pensante* do literário não consistiria, portanto, em uma atividade reflexiva de natureza filosófica. Seria esse, decerto, o ponto em que discurso literário e discurso filosófico mais se distanciam: enquanto a filosofia, como instituição, sempre privilegiou, com raras exceções, a produção de enunciados teóricos, de atos de fala constativos, segundo a teoria dos *speech acts*, faz parte da história da literatura (em sentido forte) a produção de enunciados que se dão, em princípio, como performativos poéticos e/ou ficcionais. O pensar literário, se existe, jamais é puramente teórico ou reflexivo em sentido convencional. Daí não haver conceitos nem teses em literatura, a não ser na controversa e pouco produtiva “literatura de tese”. Mesmo quando veicula ideias, como em Thomas Mann, Franz Kafka ou Clarice Lispector, estas se inscrevem num *corpo textual* que se dá antes do mais como *performance* – ou não se dá... O acontecimento literário lida também evidentemente com constativos, mas a operação da obra é sobretudo performativa, ou então indecível *entre* o performativo e o constativo. O valor processual do texto literário, segundo a leitura-tradução de Derrida, diz que faltou ao homem do campo reconhecer o caráter dúplici da lei: singular, por dizer respeito somente a ele, e universal, pelo fato de, enquanto lei, ter valor universal.

O texto “Forma de lei”, de Giorgio Agamben, incluído em seu *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua I, é uma tentativa de analisar o poder soberano na cultura ocidental, a partir de uma reinterpretação do texto “Vor dem Gesetz”, de Kafka. Agamben se contrapõe sobretudo à interpretação para o mesmo relato proposta por Derrida, em “Préjugés: Devant la loi”. Para Agamben, a fábula kafkiana representaria uma tentativa de saída para o “impasse soberano”. A soberania, por meio da Lei, exclui todos aqueles que não detêm o poder, lançados numa situação de *abandono*, por assim dizer no limiar da legalidade. Abandono é uma noção que Agamben retira de um texto de Jean-Luc Nancy, a fim de potencializá-la como categoria de escape do fechamento metafísico. Nesse sentido, a reflexão de Agamben toma como referência máxima o Kant da *Crítica da razão pura*, a qual fala de uma forma absoluta da lei que nada mais significa. O poder soberano, em sua instância última, dispensa qualquer conteúdo, realizando assim um tipo de niilismo que tudo submete. O fato de a entrada para a Lei estar sempre aberta implica que ela não precisa nem mesmo ser exercida para funcionar:

Vista sob esta perspectiva, a lenda kafkiana expõe a forma pura da lei, em que ela se afirma com mais força justamente no ponto em que não prescreve mais nada, ou seja, como puro *bando*. O camponês é entregue à potência da lei, porque esta não exige nada dele, não lhe impõe nada além da própria abertura. Segundo o esquema da exceção soberana, a lei aplica-se-lhe desaplicando-se, o mantém em seu *bando*, abandonando-o fora de si.²³

23 AGAMBEN (2002, p. 57-58).

O niilismo que hoje vivemos seria a expressão acabada dessa relação soberana, envolvendo sociedades democráticas ou não; todas vivem “sob o bando de uma lei”. Nesse sentido, segundo Agamben, ao contrário do que imaginam outros intérpretes, sobretudo Derrida, o homem do campo de “Diante da lei” não fracassa, mas obtém êxito ao levar o guardião a fechar a porta no final da história. O fechamento da porta conduziria, assim, a uma abertura como realização plena da história. Estariam em jogo dois modos de niilismo. Um deles, de ordem kantiana, implica a submissão à forma da lei sem significado, ou seja, à pura soberania do bando, que configuraria a crise de legitimidade própria à história do Ocidente e a um estado de anomia geral, desde sempre. “É em Kant que a forma pura da lei como ‘vigência sem significado’ aparece pela primeira vez na modernidade. Aquilo que na *Crítica da razão prática* ele chama de ‘simples forma da lei’ (*die bloss Form des Gesetz*, Kant, 1913, p. 28) é, de fato, uma lei reduzida ao ponto zero de seu significado e que, todavia, vigora como tal”.²⁴ O estado permanente de exceção residiria na impossibilidade de separar lei de vida.²⁵

O que Agamben propõe seria outro niilismo, um *niilismo messiânico*, que abriria a possibilidade de outra realização da história, com o ultrapasse da lei, a partir de seu fechamento. “E, no fim, ainda que, talvez, a custo da vida (a estória não diz se ele é efetivamente morto, diz apenas que está ‘próximo do fim’), o camponês realiza verdadeiramente o seu intento, consegue fazer com que se feche para sempre a porta da lei (esta estava aberta, na verdade, ‘somente para ele’).”²⁶ Sendo assim: “A tarefa messiânica do camponês [...] poderia então ser justamente a de tornar efetivo o estado de exceção virtual, de constranger o guardião a fechar a porta da lei (a porta de Jerusalém)”.²⁷ Esse seria o poder messiânico do camponês: “Do ponto de vista político-jurídico, o messianismo é, portanto, uma teoria do estado de exceção; só que quem o proclama não é a autoridade vigente, mas o messias que subverte seu poder”.²⁸ A tarefa seria então a de buscar uma “política livre de todo *bando*”.²⁹ Caberia, para isso, levar o *abandono* a seu extremo, liberando-se da relação com a lei, o *nómos* radical, que imperou até hoje.

Dois fatores sobretudo são problemáticos na interpretação tradutória de Agamben: primeiro, em nenhum momento o texto de Kafka sugere algum tipo de messianismo, muito menos um que se ligasse à figura no final fragilizada do homem do campo. Imaginar também que o indivíduo rompe com a soberania pelo fato de levar o guardião a fechá-la é no mínimo ingênuo. Segundo, ele desconsidera inteiramente o fato de essa narrativa fazer parte igualmente do *Processo*, ganhando, portanto, conotações diferenciadas em relação ao texto publicado em separado.

24 Ibidem, p. 59.

25 Ibidem, p. 61.

26 Ibidem, p. 63.

27 Ibidem, p. 64.

28 Ibidem, p. 65.

29 Ibidem, p. 66.

Resumidamente, para Derrida, como visto, o homem do campo não transgride, rendendo-se à força da lei e sendo incapaz de compreender a singularidade da relação; para Agamben, a transgressão está em resistir até o fim, obrigando o guardião a fechar a porta da lei.

Nessa perspectiva, a tradução-interpretação mais interessante para o relato se encontra na própria obra de Kafka, à qual Derrida também se refere e comenta parcialmente, sem todavia desenvolvê-la. É o modo como o texto opera suas diversas possibilidades hermenêuticas que põe em xeque as interpretações dos filósofos, sem no entanto desqualificá-las, porém situando-as como interpretações possíveis e contraditórias entre si. Pois é de dicção e de contradição que se trata nessas *cenas de leitura* (inclusive a minha) em torno de “Vor dem Gesetz”. A interpretação kafkiana se encontra no *Processo* e é abertamente plural, inserindo-se até certo ponto na tradição talmúdica. Até certo ponto por dois motivos: 1 – a interpretação será conduzida por um padre e não por um rabino, o que lhe dá ares de paródia; 2 – nenhum dispositivo religioso consegue por si mesmo explicar o funcionamento do texto literário, entrando apenas como uma de suas referências. Diria desde já que é a abertura da obra que potencializa a pluralidade de suas leituras, a qual assim metaforiza a própria leitura como processo, portanto, como *tradução textual*, nos sentidos intra-, inter- e transemióticos que aqui nos interessa.

O tenso diálogo entre o Padre e Joseph K. é uma *mise en abyme*, uma cena de metalinguagem, do processo geral da escrita kafkiana, e não apenas do romance inacabado *O Processo*; assim como o fragmento, a fábula ou a parábola de *Diante da lei* é também uma metalinguagem da relação de K. com o Padre e com todos os envolvidos no processo. Pois o padre é um representante da lei; como fica claro no final do diálogo, é um membro do tribunal. Ele seria um avatar do guardião da porta, do porteiro da lei, de seu representante legal. Em contrapartida e até certo ponto, tudo o que é dito do homem do campo se aplica, em termos, a K.; a grande diferença seria que este é um homem da cidade, e não um camponês, o qual supostamente desconhece a lei. Tempo e espaço se desdobram ao infinito, a partir da finitude desse homem do campo em face a seu algoz, o guardião da lei.

Guia esta abordagem uma problemática muito singela e espinhosa a um só tempo: até que ponto é legítima a “apropriação” de um texto literário por filósofos ou pensadores, como Agamben e Derrida? Não haveria nesses gestos “expropriatórios” forte reducionismo, que os deslegitimaria de saída? Resposta imediata: não, em absoluto, a leitura de um filósofo pode ser tão rica ou tão reducionista quanto a de qualquer outro leitor, especializado ou não. Nesses casos, tratar-se-á sempre de *uma* leitura, que entrará na relação de forças com as interpretações e traduções preexistentes. E como para Nietzsche o *valor* é uma força, a prova de fogo de qualquer tradução-leitura é sempre a da *inovação* que ela possa trazer para o quadro das interpretações preexistentes.

O mais inacessível no texto de Kafka é o que a crítica tradicional chamaria de o significado da obra, pois este, se existe, é absolutamente idiomático, singular e, por isso mesmo, irrepetível. *O mais inacessível kafkiano é, portanto, o que resiste à tradução.* No entanto, todas as leituras se debruçam sobre o texto tentando de algum modo, com instrumentos peculiares, decifrá-lo. Mas, antes que qualquer intérprete o faça, a própria ficção kafkiana oferece sua interpretação, ou um simulacro de interpretação. Na verdade, como dito, há várias interpretações, mas aqui privilegiarei apenas uma delas, justamente por falta de tempo e espaço. É o Padre que propõe ou relembra a seu angustiado interlocutor interpretações opostas e suplementares do texto. Joseph K. será induzido a concordar com cada uma das interpretações sucessivamente, sem perceber a aporia a que levam. Simulando a prática talmúdica dos múltiplos comentários, as interpretações não se fecham sobre si mesmas, ao contrário, se oferecem como outros enigmas, novas cifras para que nós, ocupando o lugar de K., por nossa vez arrisquemos nossa *interpretação-tradução*.

Na impossibilidade de analisar detalhadamente toda a cena, como seria ideal, limito-me interpretativamente a apontar o primeiro momento forte da *operação hermenêutica* do próprio texto. Esse primeiro instante começa com o singelo comentário de K. logo ao final da curta narrativa, pela qual se sente fortemente atraído: “– Quer dizer que o [guardião da porta] enganou o homem”.³⁰ Ao que o Padre retruca que K. não deve se precipitar, aceitando a *opinião alheia* (ou seja, a *doxa*, o senso comum) sem avaliá-la, pois no texto “não há nada a respeito de engano”.³¹ Noutras palavras, o comentarista deve evitar ilações, tal como fazem os filósofos, que sempre vão além da literalidade do texto. Ou como a gente comum, que emite opiniões genéricas, de acordo com seus próprios valores. A narrativa arma então um jogo ardiloso, opondo de um lado, a *letra textual*, que segundo o Padre seria imutável, e as opiniões, comentários ou interpretações que tendem a extrapolar a literalidade, ou seja, o que o texto supostamente de fato diz (algo a que nunca se terá verdadeiro acesso). O ardil está em que essa letra textual, tal como a lei, é *inacessível* em si mesma; a ela só se pode ter *acesso* (*Tor*) indiretamente, pois, uma vez que a lemos, a interpretamos, iniciando-se de imediato o *desvio*, sem o qual jamais há leitura.

A aporia hermenêutica está em que não há verdadeira leitura sem respeito à letra do outro, da outra; mas, por outro lado, tampouco há leitura sem interpretação, sem desvio interpretativo, a partir da literalidade e muitas vezes contra ela (por exemplo, nos casos de equívoco). As duas operações de respeito e desvio da literalidade são muitas vezes indiscerníveis e de igual importância, uma parece contradizer a outra, e contradiz, mas uma não pode existir sem a outra. Daí a aporia de toda tradução-leitura.

30 KAFKA (2015, p. 247). Pelos motivos expostos anteriormente, em todas essas citações da tradução do *Processo* por Backes substituí a palavra “porteiro” por “guardião da porta”.

31 Ibidem.

Sem a literalidade não há nem mesmo texto reconhecível como tal, e toda tradução começa por ela. A despeito de todas as traduções, internas ou externas ao alemão, ou seja, intralinguais e interlinguais, que se possa fazer, “Vor dem Gesetz” permanece reconhecível enquanto tal; e esse é um procedimento que ocorre no Ocidente, mas também em outras culturas, desde muito antes de se estabelecerem os chamados direitos autorais, referentes a obras e títulos específicos. Nesse sentido, cabe respeitar a estrutura textual tal como foi elaborada enquanto obra efetiva pelo autor Franz Kafka; e toda tradução se baseia nesse contrato, pois qualquer supressão ou adulteração parcial ou total do dito original poderá ser denunciada. Todavia, e em contrapartida, ao abrirmos as primeiras páginas do *Processo* não há como não ser “tragado” pelas voragens do abismo interpretativo, que o próprio texto arma para seus despreparados leitores (diante da lei da obra, somos todos mais ou menos *abandonados*, despreparados, “impotentes”). *E a única resposta possível ao desafio hermenêutico é a tradução-leitura, que se pode propor mentalmente ou por escrito.* Em outras palavras, é no jogo aporético entre a mais extrema e necessária literalidade e a também mais extrema e necessária liberdade interpretativa que o leitor deve elaborar sua própria interpretação, sua tradução absolutamente singular do texto do outro, seja no interior de uma mesma língua, seja de uma língua a outra. E as leituras de fato potentes são aquelas que transformam o efeito de paralisia como desafio da obra em reinvenção textual. É no lance de respeito à letra da lei e, ao mesmo tempo, de sua imediata *transgressão* (Derrida) que se dá o salto inventivo, numa negociação arriscada entre letra e comentário, respeito estrito e transgressão interpretativa calculada. Reconhecemos nisso todos os impasses e desafios da *tradução como ato inventivo ou reinventivo*, sempre em determinado tempo e espaço. Percebe-se então como o próprio texto de Kafka dramatiza o conflito das interpretações, o qual significa também o *conflito das traduções*, já que uma nova tradução de um mesmo texto vem supostamente para deslocar as anteriores, embora nem sempre o consiga.

Tanto no caso do homem do campo quanto no de Joseph K., tem-se o tempo de uma existência reduzido ao espaço de espera de uma decisão judicativa, respectivamente por parte do guardião da porta e por parte das autoridades legais, virtualmente representadas por seu preposto. No ato de ler-traduzindo, procurei marcar essa dupla limitação espaço-temporal, que nos leva a não fechar com a interpretação de Agamben, nem com a de Derrida, embora se possa reconhecer qualidades (e limitações) em ambas. Pois, afinal, do mesmo modo que o próprio ato de invenção textual, a tradução-leitura como interpretação demarca a finitude do indivíduo na perspectiva da infinitude de uma lei que necessariamente lhe diz respeito e o ultrapassa.

Se, para Agamben, a transgressão ocorre no nível do narrado, da experiência do personagem originário do campo, que vai além de sua condição de abandonado, para Derrida, a transgressão seria antes de mais nada a

NASCIMENTO, E.
*O tempo e
o espaço da
tradução*

possibilidade de nós leitores-tradutores dessa narrativa irmos além de sua letra textual, reinventando a lei que a rege. Ambos de algum modo estão certos, embora os resultados sejam dissimétricos, visto que é próprio do conflito de interpretações jamais se poder chegar a um consenso por meio de um princípio geral de equivalência. Cabe a nós leitores, por nossa vez, interpretarmos a nosso modo a narrativa de Kafka, junto com os textos que tentam lê-la, traduzindo-a para outros idiomas, conforme o tempo e o espaço que nos são dados.

Referências

AGAMBEN, G. Forma da lei. Trad. Henrique Burigo. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002. p. 57-69.

CAMPOS, H. O texto-espelho (Poe, Engenheiro de avessos). In: _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 23-79.

BENJAMIN, W. Die Aufgabe des Übersetzers; A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngue*. v. 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 187-215.

DERRIDA, J. *Préjugés: devant la loi*. Paris: Minuit, 1985.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

KAFKA, F. *Die Erzählungen*. Frankfurt: S. Fischer, 2007.

_____. *O processo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2015.

NASCIMENTO, E. A monolíngua: tradução memória e cultura. In: VOLOBUEF, K.; TRUSEN, S.; PANTOJA, T. S. (Orgs.). *Tradução cultural e memória: estudos multidisciplinares*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 111-122.

142

NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 3a. ed. Revista e ampliada. São Paulo: É Realizações, 2015.

NIETZSCHE, F. Zum Problem des Übersetzens; Sobre o problema da tradução. Trad. Richard Zenker. In: HEIDERMANN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngue*. v. 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 179-185.

POE, E. A. *“O Corvo” e suas traduções*. 2a. ed. aumentada. Organização Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

Submetido em: 25/10/2016

Aceito em: 22/12/2016

Os tempos de Mallarmé nas antologias brasileiras de poesia traduzida

*The times of Mallarmé in the brazilian
anthologies of translated poetry*

*Álvaro Faleiros**

RESUMO

O intuito deste trabalho é refletir sobre diferentes tempos da recepção da poesia de Mallarmé no Brasil a partir do lugar que ele ocupa nas antologias de poesia traduzida.

Palavras-chave: *Mallarmé; tradução no Brasil; antologias.*

ABSTRACT

The purpose of this work is to reflect about different times of Mallarmé's poetry reception in Brazil, as from the place it occupies in poetry anthologies.

Keywords: *Mallarmé, translation in Brazil, anthologies.*

143

* Universidade de São Paulo.

1. Um Mallarmé fora do tempo: o silêncio

Observar o lugar que Mallarmé ocupa nas diferentes antologias de poesia francesa traduzida no Brasil é um dos modos possíveis de se identificar diferentes tempos de sua recepção entre nós. Nesse sentido, é notável a sua ausência nas primeiras antologias. Cláudio Veiga, em seu estudo sobre a tradução de poesia francesa no Brasil¹, faz um levantamento dessas antologias e ressalta que, no século XIX, não há antologias de poesia francesa reunindo diferentes autores. O que se encontra são apenas as coletâneas em homenagem aos poetas românticos Victor Hugo e Alphonse de Lamartine².

Segundo Veiga, a primeira antologia brasileira de poeta franceses foi publicada na Bahia em 1917. Trata-se de *Musa Francesa*, organizada por Álvaro Reis, na qual todos textos estão só em português e há uma espécie de cronologia na apresentação dos poetas. Depois de abrir sua antologia com um poema do canadense Louis Fréchette dedicado à França, Álvaro Reis apresenta uma série

1 “A tradução de poesia francesa no Brasil”. *Antologia da Poesia Francesa*, 2 ed., Rio de Janeiro, Record, 1999, p. 435-462.

2 Trata-se das obras *Lamartineanas* (1869) e *Hugonianas* (1885), ambas recolhidas de diversos tradutores, publicadas quando da morte dos dois poetas franceses.

de traduções de Lamartine, Arvers, Hugo, Musset, Gauthier, Leconte de Lisle, Sully Prudhome, Banville, Hérédia (o mais traduzido, com 13 poemas), além de três poemas de Baudelaire. A maioria dos poetas é, contudo, pouco conhecida; dentre eles estão, por exemplo, Soulayr, Ackermann, Bouillet, Pailleron, Armand Silvestre, Mendes, Haraucourt, Richepin, Lebesgue, Vaucaire, Mikhael etc. Trata-se, sobretudo, de poetas parnasianos e, apesar de haver um importante diálogo de Mallarmé com o Parnaso, não há nenhuma referência a ele no livro.

O mesmo silêncio prossegue na segunda antologia a que Veiga se refere. Em *Antologia de Tradutores*, organizada por Olegario Marianno e publicada em 1932 pela editora Guanabara, há traduções de diversos tradutores, dentre os quais Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Martins Fontes, João Ribeiro, Humberto de Campos, Guimarães Passos, Felix Pacheco e Alphonsus de Guimarães. Há traduções de poetas os mais variados, desde Sully-Prudhomme, Heine, Assunción Silva, Stechetti e Verlaine até Corneille, Furster, Victor Hugo, Goethe, Catullo, Rostand, Tibullo... Em meio a tantos poetas, segue o silêncio em torno de Mallarmé.

Como indicado em estudo anterior³, até os anos 1930, encontramos apenas três traduções e poucas referências a Mallarmé no Brasil — “Tristesse d’été”, por Escragnolle Dória, publicada com o título de “Tristeza Estival” na revista carioca *Rua do Ouvidor*, de 11 de maio de 1901; “L’Azur”, por Batista Cepelos, publicado em seu livro de poemas *Vaidades*, em 1908; e “Apparition”, traduzido por Alphonsus de Guimaraens, incluído na edição de 1938 de seu livro póstumo *Pastoral aos crentes do amor e da morte*. Assim, a ausência de Mallarmé nas duas grandes antologias do período e a tradução de apenas três poemas de Mallarmé nas condições acima descritas ilustram bem a afirmação de Julio de Castañon Guimarães de que “parte do simbolismo brasileiro se desenvolveu independentemente do conhecimento da obra de Mallarmé”⁴. Outro fato importante que se depreende é a escolha dos textos: são poemas do jovem Mallarmé, anteriores a seus textos mais herméticos. O poema “Appariton” data de 1863, “L’Azur” e “Tristesse d’été” datam de 1864.

2. Primeiro tempo: *Poetas de França* de Guilherme de Almeida

Na publicação, em 1936, da antologia *Poetas de França*, de Guilherme de Almeida, ocorre a primeira inclusão de Mallarmé numa antologia, com os poemas “Brise Marine” e “Apparition”, este já traduzido por Alphosus de Guimarães. O pioneirismo do trabalho de Guilherme de Almeida não se deve apenas à escolha de Mallarmé. Sua antologia contempla poetas desde François Villon até Paul Éluard, passando por Ronsard e Du Bellay, Claudel e Valéry.

3 FALEIROS, Á. Três mallarmés: traduções brasileiras. *Aletria*, v. 22, 2012, p.18.

4 GUIMARÃES, J. C. “Presença de Mallarmé no Brasil”. *Reescritas e Esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010, p.15.

Diferentemente das antologias anteriores, Guilherme de Almeida produz um grande apanhado histórico que visa, de certo modo, a trazer para o leitor cinco século de poesia francesa. Sua escolha não se deve apenas a uma afinidade, mas parece pautada por uma concepção de história literária. Como lembra Daniel Padilha Pacheco da Costa:

Fundador da disciplina da “História da Literatura”, Gustave Lanson (1857-1934) elegeu François Villon o primeiro poeta moderno francês. Ocupando uma posição privilegiada na história da literatura francesa, Villon não passou despercebido à crítica no Brasil. A *História da Literatura Ocidental* (1959) de Otto Maria Carpeaux (1900-1978) dedica um estudo monográfico a Villon que, como na *História da Literatura Francesa* de Gustave Lanson, é considerado o nascimento do lirismo moderno⁵.

Em *Poetas de França* é também publicada a primeira tradução brasileira de Villon; esta obra é o primeiro panorama histórico da poesia francesa entre nós. É também a primeira vez que temos, no Brasil, a publicação de poemas acompanhados de originais. Essa outra maneira de se pensar a tradução⁶ é ainda uma nova forma de organizar uma antologia, em que está em jogo a relação entre tradução, edição e antologia. André Lefevere⁷ identifica cinco principais formas de reescritura, que são: a tradução, a historiografia, a antologização, a crítica e a edição. Em *Poetas de França*, nota-se justamente o cruzamento dessas distintas formas de reescrita, pois Guilherme de Almeida muda o modo de se editar ao produzir uma antologia bilíngue e repensa o próprio lugar da crítica ao se preocupar em fazer um prefácio no qual discute sua concepção de tradução. Além disso, ele decide introduzir novos poetas, historicizando a própria noção de poesia francesa, afastando-se tanto da homenagem romântica como da emulação parnasiana.

Nesse contexto, pode-se dizer que a inclusão de Mallarmé faz parte de um projeto mais amplo de construir uma espécie de história da poesia lírica francesa. Nesse projeto, Mallarmé não chega a ser central, e os dois poemas ali traduzidos não são aqueles textos que farão dele uma das mais importantes referências para a poesia do século XX. Com efeito, os poemas que Guilherme de Almeida traduz são ainda os poemas do jovem Mallarmé e, nesse sentido, sua

5 Daniel Padilha Pacheco da Costa, “Villon retraduzido”, *Cadernos de Literatura em Tradução*, n.13, 2012, p.39.

6 No que concerne à importância de Guilherme de Almeida para o desenvolvimento de uma nova concepção de tradução no Brasil cf. FALEIROS, A. “Três mallarmés: traduções brasileiras”. *Aletria*, v. 22, 2012; FALEIROS, Á. “A tradução de poesia no Brasil: a invenção de uma tradição”. In: WEINHARDT, M.; SIMON, L. C.; RODRIGUEZ, B. M.; OLIVEIRA, S.; BUENO, L.; CARDOZO, M. M. (Org.). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: UFPR, 2013, p. 27-50.

7 LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: Edusc, 2007. p.17.

escolha não difere daquela de seus antecessores. Será preciso esperar a década seguinte até que se façam as primeiras alusões à modernidade de Mallarmé. Em 1942, Manuel Bandeira profere na Academia Brasileira de Letras sua conferência “O Centenário de Stéphane Mallarmé”⁸, na qual se refere à concepção orquestral da poesia mallarmeana e, no ano seguinte, Otto Maria Carpeaux, em “Situação de Mallarmé”⁹, faz uma primeira apresentação de *Un coup de dés* no Brasil. É Carpeaux também o primeiro a apontar para o fato de Mallarmé ter se tornado o poeta do século XX.

3. Intervalo

Os acontecimentos em torno do centenário de Mallarmé não tiveram ecos na grande antologia de poesia francesa que marca o final dos anos 1940. Em 1950, é publicada no Rio de Janeiro, pela gráfica Tupi, a *Antologia de poetas franceses do séc. XV ao séc. XX*, organizada por Raimundo Magalhães Junior, provavelmente a melhor síntese de toda uma concepção de tradução de poesia anterior a Guilherme de Almeida. No livro, como diz o próprio autor na contra-capá, são elencadas “101 figuras representativas da poesia da França e da Bélgica através dos seus tradutores brasileiros e portugueses”. Apresentados em ordem alfabética, sem acompanhamento dos textos originais, cada um dos poetas é representado por um número bastante variável de poemas. Se a grande maioria deles está presente com um ou dois poemas — dentre os quais Apollinaire, Banville, Cocteau, Corneille, Éluard, Laforgue, Nerval, Racine, Prévert, Valéry, Verhaeren, Villon — há outros cujo conjunto de textos é mais representativo, destacando-se Baudelaire (25 poemas), Victor Hugo (22 poemas), Hérédia (20 poemas) e Verlaine (18 poemas). Os três são seguidos por um segundo grupo formado por La Fontaine e Sully-Prudhomme (12 poemas cada), Leconte de Lisle e Musset (11 poemas cada), Gautier (10 poemas), Albert Samain (09 poemas) e Lamartine (08 poemas), seguidos de perto por François Copée (07 poemas), Edmond Haraucourt e Edmond Rostand (06 poemas cada), Henri de Regnier e Jean Richepin (05 poemas cada). Se com 04 poemas há apenas Jean Rameau e André Verdet, a lista dos poetas com 03 poemas inclui Cendrars, Chénier, Dumas Filho, Florian, Francis James, Maeterlick, Moréas, Rimbaud, Rollinat, Voltaire e o próprio Mallarmé, justamente com as traduções de “Azur” de Batista Cepellos, “Aparição” de Alphonsus de Guimaraens e “Brisa Marinha” de Guilherme de Almeida, já comentadas anteriormente.

A lista acima resume bastante bem a recepção da poesia francesa no período. Se autores hoje pouco conhecidos como Albert Samain e Edmond Haraucourt ganham destaque, isso se deve sobretudo ao trabalho de Álvaro Reis

8 BANDEIRA. *Poesia e prosa*.

9 CARPEAUX, *Origens e fins*.

e de sua *Musa francesa*, dedicada principalmente a poetas do final do século XIX e início do século XX. O que mais chama a atenção, contudo, é o destaque dado a Baudelaire, Hugo, Hérédia e Verlaine, em detrimento de poetas que passaram a ser muito mais traduzidos na segunda metade do século XX, como Apollinaire, Corbière, Laforgue, Nerval, Prévert, Rimbaud, Valéry, Villon, além do próprio Mallarmé, cujas poucas traduções (datadas dos anos 1900–1930) serão as únicas a circular até o final dos anos 1950.

Outro dado relevante é a pequena biografia dedicada a cada um dos poetas. No caso de Mallarmé, após indicar sua data de nascimento, afirma-se que ele foi, como Baudelaire, um dos divulgadores da obra de Edgar Poe em francês e que fez uma tradução importante de *O corvo*. A palestra proferida por Bandeira e o estudo de Carpeaux não repercutem nessa biografia, onde se destaca o Mallarmé tradutor de Poe. A essa informação soma-se apenas o fato de que foi professor de inglês e um dos precursores do movimento simbolista. Na biografia, o autor é citado pelas seguintes publicações: *L'après-midi d'un faune* (1876), *Poésies complètes* (1887), *Vers et proses* (1893), *Divagations* (1897); sem que seja feita qualquer menção a *Igitur* ou *Un Coup de Dés*, textos que só ganharão centralidade num segundo tempo da recepção de Mallarmé no Brasil.

4. Segundo tempo: Mallarmé poeta de vanguarda

148 A primeira importante tradução de Mallarmé nos anos 1950 encontra-se, num primeiro momento, não em um livro, mas numa coluna de jornal. Essa coluna, escrita por Mário Faustino, foi concebida com um objetivo bastante específico, o que faz dela uma espécie de antologia¹⁰. Como aponta Maria Eugênia Boaventura, de 6 de janeiro de 1957 a 24 de agosto de 1958, Mário Faustino manteve, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, a coluna “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, na qual “comentou obras de escritores europeus e norte-americanos que, no seu entender, os novos poetas brasileiros deveriam observar como modelo”¹¹. Sua coluna se inicia com um texto dedicado a Edgar Allan Poe, intitulado “O primeiro inventor”, e conclui-se com “O maior *verse maker*”, sobre Ezra Pound. Entre ambos, os textos percorrem a seguinte cronologia: Gautier, Withman, Baudelaire, Dickinson, Rimbaud, Hopkins, Lautréamont, Yeats, Verlaine, Nouveau, Cros, Hardy, Housman, Kiplin, Corbière, George, Robinson, Frost, Mallarmé, Laforgue, Darío, Saint-Pol-Roux, Régnier, Gourmont, Moréas, Maeterlinck, Lerberghe, Elskamp, Verhaeren, Masters, Sandburg, Lindsay, Claudel, Jarry, Marinetti, Palazzeschi, Soffici, Canguillo, Benetta, Apollinaire, Cendrars, Jacob, Fargue, Reverdy,

10 Todos os artigos que formam essa espécie de antologia foram reunidos por Maria Eugênia Boaventura em: FAUSTINO, M. *Artesanatos de Poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. São Paulo, Cia das Letras, 2004.

11 BOAVENTURA, *Lendo com o leitor*, p.19–20.

Salmon, Tzara, Schwitters, Arp, Picabia, Cravan, Ball, Ribemont-Dessaignes, Huelsenbeck, van Doesburg e Hausmann. Em cada um dos artigos, Faustino introduz em geral traduções semânticas para servir de apoio para o leitor.

No caso de Mallarmé, antes de apresentar alguns comentários seguidos das suas traduções, Faustino faz uma apresentação do poeta, dividindo sua obra em quatro fases: a) uma primeira parnasiano-simbolista (com ecos de Baudelaire e Rimbaud); b) uma segunda em que se reconcilia com o francês de Racine e antecipa Valéry; c) uma terceira em que surge o “grande Mallarmé”, com seus sonetos mais audazes; d) o “derradeiro Mallarmé” de *Igitur* e de *Un coup de dés*.

Faustino não dá grande importância para as duas primeiras fases do poeta. Por exemplo, ao comentar “Apparition”, já traduzido por Alphosus de Guimarães e Guilherme de Almeida, afirma:

é o mau simbolismo, nada mais do que o parnasianismo *rendu flou* (sem as qualidades de exatidão dos bons parnasianos, poema que tem deliciado moçoilas semicultas há lustros e mais lustros, mas que é desonesto e ridículo. Coisa que não acontece com o maravilhoso “Brise marine”, simbolista mesmo, obra-prima da escola, Baudelaire elevado a certas potências, e que começa com o grande verso

La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres

Ai de mim, a carne é triste e li todos os livros!

Um pouco *coup de théâtre*, mas grande verso, seja como for¹².

Chama atenção, no comentário de Faustino, denominado de “segunda fase” de Mallarmé, justamente a presença dos dois poemas traduzidos por Guilherme de Almeida, estabelecendo clara distinção entre eles; o que permite interpretar o trabalho de Guilherme de Almeida como uma fase de transição para a leitura moderna de Mallarmé e que tem, em Faustino, um claro ponto de inflexão. Nesse sentido, vale salientar que o primeiro poema que Faustino traduz integralmente em seu ensaio é “Prose”, de 1885, que considera “a ponte entre a segunda e a terceira fase”¹³.

Faustino chega assim ao “terceiro Mallarmé”, aquele que “seria preciso transcrever, traduzir, comentar por inteiro, verso por verso, palavra por palavra. Aí é Mallarmé ao mesmo tempo o Mestre e o Inventor”¹⁴. O primeiro poema da terceira fase efetivamente comentado é “Salut”, seguido de “Au seul souci de Voyager”, “Quand l’ombre menaça de la fatale loi”, “Le vierge, le vivace et le bel

12 FAUSTINO, M. Poesia não é brincadeira. *Artesanatos de Poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. São Paulo, Cia das Letras, 2004. p.162.

13 FAUSTINO, M. *Idem*, p.165.

14 FAUSTINO, M. *Idem*, p.165.

aujourd'hui” e dos “Tombeaux” dedicados a Poe, Baudelaire, Verlaine, Wagner. Em seguida, Faustino refere-se aos sonetos “Surgi de la croupe et du bond”, “À la nue acablante tu” e “Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos”. Ainda que não chegue a traduzir todos integralmente, Faustino estabelece sua lista, à qual acrescenta um trecho de *Igitur* traduzido por José Lino Grünewald, assim como o prefácio de *Un Coup de Dés*, desta vez traduzido por Ercília de Azeredo.

É interessante notar a colaboração de outros tradutores justo no trecho em que apresenta aquele que chama de “Mallarmé do futuro: *Un Coup de Dés* e seu antecedente, *Igitur*”¹⁵. Talvez seja justamente para ressaltar a importância que dá a esses textos, uma vez que, ao falar da sua própria tradução, a define como “despretenciosa”, “péssima e apressada”¹⁶. De todo modo, inaugura-se com a “antologia” de Faustino o grande momento da recepção e tradução de Mallarmé. A partir de então, ele não apenas passará a constar de todas as antologias de poesia francesa, como terá antologias dedicadas a sua obra. Nesse sentido, destaca-se o trabalho de toda uma geração, cujos maiores expoentes são Augusto de Campos, José Lino Grünewald, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, sobretudo os dois primeiros, certamente os mais importantes antologistas de Mallarmé do período.

Ainda que José Lino Grünewald tenha traduzido um trecho de *Igitur* para Mário Faustino em 1958 e tenha publicado, na década de 1960, o poema “Brinde” no *Correio da Manhã*¹⁷, cabe a Augusto de Campos a organização da primeira antologia dedicada ao poeta, *Mallarmagem*¹⁸, reunida posteriormente no volume intitulado *Mallarmé*¹⁹, ao qual se somam traduções de Décio Pignatari e de Haroldo de Campos. Publicado em 1974, o livro é composto por textos críticos escritos sobre o poeta e por traduções de Haroldo de Campos (*Um Lance de Dados*), de Décio Pignatari (*A Tarde um Fauno*) e de Augusto de Campos (22 poemas curtos, na maioria sonetos). Dos quatro textos críticos que formam a parte final do livro, os dois primeiros são de autoria de Augusto de Campos, tendo sido publicados originalmente em 1955 no *Diário de São Paulo*. O primeiro deles, “Poesia, estrutura”, versa essencialmente sobre *Un Coup de Dés*, e o segundo, “Poema, Ideograma” traça um paralelo entre os *Caligramas* de Apollinaire, a poética de Cummings, Pound, Joyce e Mallarmé, concluindo, uma vez mais a partir de *Un Coup de Dés*, que:

15 FAUSTINO, M. *Idem*, p.181.

16 FAUSTINO, M. *Idem*, p.181.

17 José Lino Grünewald (*Poemas/ Stéphane Mallarmé*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.07) afirma que o soneto “Brinde” já havia sido publicado “na atual tradução, desde a década de 1960, no *Correio da Manhã*.”

18 Publicada em 1970 em edição de 250 exemplares pela editora Noa Noa, essa antologia nos foi até o momento inacessível, motivo pelo qual os comentários serão feitos a partir da antologia *Mallarmé* publicada pela Perspectiva em 1974 e reeditada repetidas vezes, na qual os poemas de *Mallarmagem* são retomados.

19 MALLARMÉ, S. *Mallarmé*. Organização, tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, [1974] 1991.

as ‘subdivisões prismáticas da Ideia’ de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a simultaneidade joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição [...] onde noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante a ideia poético-gestaltiana, poético-lusical, poético-ideográfica de ESTRUTURA²⁰.

Essa leitura coincide com o modo como o grupo se apropria desses autores em seus manifestos escritos ao longo dos anos 1950²¹. Curiosamente, mais de vinte anos depois, caberá a Haroldo de Campos a tradução de *Un Coup de Dés*. Augusto de Campos, por sua vez, será o responsável pela tradução de poemas curtos de Mallarmé. Sua seleção, retomada de *Mallarmagem*, e agora intitulada “Poesias (1864-1895)”, é precedida de uma pequena nota, em que afirma:

A ordem dos textos segue a das *Poésies* de Mallarmé. Mas, sempre que possível, adicionei aos poemas as respectivas datas de composição ou publicação, baseando-me para tanto nas notas da edição Pléiade. Penso que ajudam a compreender, criticamente, a evolução formal da poesia de Mallarmé²².

Observa-se ali a presença de dois conjuntos de textos: o primeiro, formado por “Une négresse par le démon secouée”, “Las de l’amer repos (fragmento final)”, “Le sonneur”, “L’Azur”, “Brise Marine” e “Sainte”, corresponde a poemas escritos entre 1863 e 1866; o segundo, formado pelos outros dezesseis poemas, cobre a fase final da obra de Mallarmé, de 1885 a 1895. Assim, ainda que apresente para o leitor o Mallarmé mais próximo de Victor Hugo e de Baudelaire, retraduzindo, por exemplo, “L’Azur” e “Brise Marine”, é sobretudo sobre o Mallarmé da fase final que Augusto se debruça. Esta seguirá sendo sua contribuição até que, em 1987, abre sua antologia *Linguaviagem*, com o longo poema “Herodias”, escrito entre 1864 e 1867 para ser um drama em versos. O fato de ser ele o poeta que abre sua antologia, onde figuram também Valéry, Keats, Yeats e Blok, mostra o caráter seminal que guarda Mallarmé.

A tradução do poema, apresentado em edição bilíngue, vem precedida de importante estudo, em que Augusto de Campos traça um paralelo entre “Herodias” e “A jovem parca” de Valéry, também traduzido na íntegra nesse volume. O Mallarmé que passa a interessar é aquele que dialoga com a poesia de Valéry, diferindo da leitura anterior, mais pautada pelo trabalho de explosão da linguagem que culminaria em *Un Coup de Dés*. Augusto de Campos, no

20 *Idem*, p.186.

21 Cf. FALEIROS, A. “Haroldo de Campos e a dobra de Mallarmé”, in: *Anais XI ABRALIC*, 2008.

22 MALLARMÉ, S. [1974] 1991, *op. cit.*, p.31.

final de seu ensaio, explica que seu interesse em traduzir poemas aparentemente tradicionais, depois de Pound, de Joyce, de Cummings — depois do próprio *Un Coup de Dés* — está na possibilidade de se “detectar momentos específicos de inovação em outros passos menos aparentes”²³. Ele constata ainda que “a técnica do fazer poético a tal ponto se degradou, nas mais recentes gerações, que pode ser muito útil o convívio e o diálogo com as sutilezas do verso progressivo de Mallarmé e Valéry”, aproximando assim a poesia concreta dessas poéticas francesas mais rigorosas por se tratar de posturas ético-poética que compartilham uma “ética de recusas”²⁴. Não por acaso, Augusto de Campos cita a *Carta sobre Mallarmé*, em que Valéry declara: “o trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por recusas”²⁵. Essa ideia será tão cara a Augusto de Campos que, em 2006, nomeia outra antologia sua de *Poesia da recusa*²⁶. Nela, uma vez mais, é dado um destaque a Mallarmé, que comparece com doze novos poemas. Nessa antologia, que começa com a tradução de dois poemas do poeta barroco alemão Quirinus Kuhlmann, logo seguido por Mallarmé, observa-se uma série de poetas russos — Alexander Blok, Anna Akhmátova, Boris Pasternak, Óssip Mandelstam, Sierguéi Iessiênin e Marina Tzvietáieva —, acompanhados de Yeats, Gertude Stein, Wallace Stevens, Hart Crane e Dylan Thomas. No primeiro parágrafo da introdução, lê-se: “Em defesa de Mallarmé, afirmou Valéry, certa vez, que o trabalho severo, em literatura se manifesta e se opera por meio de recusas; pode-se dizer que ele é medido pelo número de recusas”²⁷. Em clara referência à antologia anterior, Augusto de Campos, desta vez, dedica uma breve introdução apenas a Mallarmé²⁸, intitulada “A implosão poética de Mallarmé”, onde afirma que:

As traduções agora apresentadas recobrem todas as fases de Mallarmé, dos versos dos primeiros anos aos da maturidade, e mostram a coerência do seu projeto, do início ao fim, estendendo progressivamente sua rebeldia até chegar ao poema intitulado paradoxalmente “Prosa”, o mais enigmático e um dos mais ousados experimentos do poeta, onde se revela ao extremo o tratamento implosivo a que submete a linguagem”.

23 *Idem, ibidem.*

24 *Idem*, p.41.

25 *Idem*, p.14.

26 CAMPOS, A. de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, [2006] 2011. Note-se que seis desses novos poemas, dentre os quais “Prose”, foram publicados em 1998 na antologia *Mallarmagem* 2, pela editora Noa Noa, em edição de 150 exemplares. A comparação entre as duas edições ocuparia demasiado espaço, motivo pelo qual os atemos a comentar a edição de mais ampla circulação.

27 *Idem*, p.15.

28 Ele faz o mesmo para a maioria dos outros poetas também. Apenas Alexander Blok, Anna Akhmátova e Boris Pasternak são tratados num mesmo texto introdutório.

Augusto de Campos inventa uma cronologia, colocando o poema “Prose” no final do percurso²⁹; para Faustino, “Prose” é compreendido justamente como a passagem da segunda para a terceira fase. Se atentarmos para as datas, “Prose” é de 1884–1885 e Mallarmé segue escrevendo poemas até 1898. Aliás, em sua seleta anterior publicada em *Mallarmé*, a maioria dos poemas escolhidos são posteriores a “Prose”. Assim, ao manipular o tempo, Augusto de Campos molda uma imagem de Mallarmé pautada pelo o que ele mesmo nomeia uma “ética de recusas”.

De todo modo, é inegável o papel central que Augusto de Campos ocupa na antologização e divulgação da obra de Mallarmé. Seu trabalho, iniciado com ensaios nos anos 1950 e passando para a antologização e tradução, desde o início dos anos 1970, dá um destaque até então inédito à obra do poeta francês, que desde então recebe certa centralidade no sistema literário brasileiro. Na década seguinte, Augusto de Campos volta a colocar Mallarmé no centro de suas reflexões, dessa vez acompanhado de Paul Valéry e de um alentado ensaio que traz importantes questões éticas e estéticas para a poesia brasileira, trabalho que prossegue nas antologias seguintes — *Mallarmagem 2* (1998) e *Poesia da recusa* (2006). A concepção de antologia aqui em jogo propõe outro tipo de crítica e edição. Como aponta Paulo Henriques Britto:

é nas diversas antologias organizadas por Augusto e Haroldo de Campos, a partir do início dos anos 60, que a imbricação entre a atividade crítica e as de poeta, tradutor e antologista se realiza de modo mais completo, e mais complexo. [...] Os tradutores que, como Augusto de Campos, sabem tirar o máximo proveito do espaço do paratexto, afirmando-se como críticos, apresentando e comentando tanto o seu processo tradutório quanto a obra e o autor sendo traduzidos, conseguem romper a barreira da invisibilidade sem turvar a fronteira entre o seu trabalho e o do autor original³⁰

Assim, as relações entre os poetas presentes em suas antologias não se pautam mais por um recorte geográfico, mas se vinculam a um projeto ético e poético. Não interessa para Augusto de Campos a poesia francesa e sim as posturas diante do fazer poético. Seu tempo é o de marcar posições pelo modo como recolhe, critica, comenta e traduz. E, na construção dessas relações, o tempo nas antologias é sincrônico, pois não se trata nem de aderir a uma determinada estética contemporânea, como fizeram românticos e parnasianos, nem de projetar uma diacronia, como ocorre, por exemplo, em Guilherme de Almeida.

29 O mesmo ocorre em *Mallarmagem 2*.

30 “O tradutor como antologista”, in Marie-Hélène Torres *e al.*, *op. cit.*, 2016, p.34.

Postura semelhante é adotada por José Lino Grünewald. Seu trabalho envolvendo Mallarmé se inicia em torno de *Igitur*, de quem é, até hoje, o único tradutor entre nós. O primeiro trecho traduzido por Grünewald, como vimos, consta no artigo de Mário Faustino, de maio de 1957. Ele prossegue seu trabalho de tradução e, em 1980, publica, na Bahia, em Código n.4, o que chama de sua “forma definitiva” de *Igitur*³¹.

Assim como Mário Faustino e Augusto de Campos, Grünewald também constrói sua antologia, *Transas, traições, traduções* (publicada em Salvador, pela editora Código, em 1982), movido pelo desejo de definir o campo em que a poesia contemporânea deveria se mover. Propondo trajeto análogo ao de Mário Faustino³², Grünewald dá grande destaque a Ezra Pound, a quem chama de “o maior poeta do século”³³. Em sua antologia, após apresentar traduções de “A Fênix e a Pomba” e “Threnos”, de Shakespeare, Grünewald comenta e traduz seis poemas relativamente longos de Pound, seis poemas curtos de William Carlos Williams, um poema de Eliot, um de Cummings, um de Dylan Thomas, um de Ronsard, um de Baudelaire e, antes de encerrar com Apollinaire e Guido Cavalcanti, introduz um trecho de *Igitur*, assim como sua tradução do poema “Brinde”.

A forma de sua antologia também se assemelha ao trabalho de Faustino e de Campos. Nos três, os poemas vêm acompanhados de comentários sobre sua feitura. Nos mini-ensaios que escreve, Grünewald traz desde informações sobre as condições de publicação dos originais até alguns poucos e breves comentários sobre escolhas tradutórias. No que concerne Mallarmé, Grünewald retoma duas publicações anteriores. A primeira, um trecho de *Igitur*, vem acompanhada de um texto de nove parágrafos³⁴ em que, a partir de Heidegger, reflete sobre o ato de pensar em jogo nesse texto que, como indica no final, é matriz de *Un Coup de Dés*. A segunda, sua tradução de “Brinde”, já havia sido publicada nos anos 1960 no *Correio da Manhã*. Nesse caso, percebe-se tanto a lembrança de que João Cabral de Melo Neto utiliza um verso “récif, solitude, étoile” como epígrafe de seu primeiro livro *A Pedra do Sono*, quanto o fato de os elementos ali conotados remeterem, uma vez mais, a *Un Coup de Dés*.

31 Infelizmente não tivemos acesso ao livro, mas retiramos essa informação de *Transas, traições, traduções*. Salvador: Código, 1982, antologia do próprio autor. No volume, sem numeração de página, Grünewald retoma um trecho de *Igitur*, no qual afirma que sua tradução foi publicada “de forma definitiva, em Código, n.4 em 1980”.

32 Cabe lembrar que Mário Faustino dedica não por acaso as últimas sete semanas de sua coluna “Fontes e correntes da poesia contemporânea” a Ezra Pound, a quem chama de “o maior *verse maker*”. Além de Pound, os únicos poetas a quem Faustino dedica mais do que uma semana de sua coluna são Apollinaire (quatro semanas) e Mallarmé (duas semanas); o que ilustra bem a importância que dá ao poeta norte-americano.

33 In: *Transas, traições, traduções*. Salvador: Código, 1982, s.n.

34 Ainda que não tenha sido possível consultar o original de Código n.4, pode-se supor que o texto reproduzido em *Transas, traições, traduções* seja o mesmo, uma vez que o texto que acompanha as duas outras re-publicações da tradução de *Igitur* de Grünewald — MALLARMÉ, S. *Igitur*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985; e MALLARMÉ, S. *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. — é exatamente o mesmo.

Essa antologia, contudo, difere daquelas organizadas por Augusto de Campos, pois não vem acompanhada dos textos originais. Pode-se pensar que o fato de estar em uma revista, com restrição de número de páginas, tenha levado a essa escolha. De todo modo, não se pode esquecer seu caráter seminal, pois nela se encontram os primeiros esboços dos grandes trabalhos de tradução de poesia que serão realizados por Grünewald, dentre os quais a tradução dos *Cantos* de Ezra Pound, vencedora do Prêmio Jabuti, assim como a antologia *Poetas franceses do século XIX* e seus trabalhos envolvendo Mallarmé, um dos autores mais revisitados por Grünewald.

Com efeito, já em 1985, *Igitur* é relançado pela editora Nova Fronteira, em edição bilíngue e acompanhado do mesmo texto introdutório; sendo esse mesmo texto retomado uma vez mais na segunda antologia exclusivamente dedicada a Mallarmé, intitulada *Poemas*³⁵. Nela, Grünewald reúne três décadas de trabalho em torno de Mallarmé. Essa antologia, contudo, difere consideravelmente das antologias precedentes dedicadas exclusivamente ao poeta. Se nas antologias dos Campos é sobretudo a poesia rimada e metrificada de Mallarmé que encontramos, em *Poemas*, diferentes facetas do poeta francês se dão a ver. Temos, pois, uma recolha, também bilíngue, que se inicia com a tradicional abertura, que é “Brinde”, para, em seguida, apresentar um único poema de juventude, “Angústia”, seguido por outros cinco poemas da terceira fase de Mallarmé, uma vez mais em destaque. A novidade é que Grünewald introduz, pela primeira vez no Brasil, poemas em prosa de Mallarmé, a saber: “O fenômeno futuro”, “Lamento de outono” e “Demônio da analogia”³⁶. A antologia amplia-se ainda com a retomada de *Igitur*, seguida de trechos de *Um Lance de Dados*, de *O Livro* e de *Para um túmulo de Anatole*.

O leitor passa assim a conviver com um conjunto mais amplo de textos de Mallarmé, que oferecem uma dimensão importante de seu trabalho — seus projetos inacabados. Grünewald, nos mini-ensaios que seguem acompanhando os poemas, alude ao inacabamento de *Igitur*, de *O Livro* e de *Para um túmulo de Anatole*. Sobre o primeiro, diz: “o próprio fato de o poeta haver deixado inacabada, não publicada, essa experiência — não ter consumado seu desligamento dela, como era sua atitude em relação a qualquer poema — ajuda, impele a instigação de enfrentar seu labirinto semântico”³⁷. Hoje sabemos que a edição a que Grünewald teve acesso não contém todas as rasuras e hesitações do manuscrito, o que certamente produziria outros caminhos, pelo labirinto de possíveis que acarreta. Em relação a *O Livro*, Grünewald lida com a edição de 1957, de Jacques Scherer, o que o leva a tecer considerações mais precisas, como “o manuscrito, além de textos esparsos, vem com traços, números, cálculos etc. Demonstra a ambição de um projeto”³⁸; ou que, diante dele, sua escolha

35 MALLARMÉ, S. *Poemas*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

36 “O demônio da analogia” já fora traduzido por Inês Oséki-Dépré e publicado, em Salvador, na revista *Código* de agosto de 1980.

37 MALLARMÉ, S., *op. cit.*, 1990, p.117.

38 MALLARMÉ, S., *op. cit.*, 1990, p.135.

foi “traduzir três fragmentos mais elaborados, mas típicos do pensar em trânsito”³⁹. Para um *túmulo de Anatole*, Grünewald consultou a edição organizada por Jean-Pierre Richard desse “esboço de um poema jamais acabado”, “manuscrito [que] nunca mais foi desenvolvido”⁴⁰. Essa reflexão dá ao leitor a consciência de que as imagens de uma determinada obra vão se elaborando pelos recortes que dela são feitos; perfis que se delineiam também pelos modos como se interpretam e se editam os manuscritos.

Esse conjunto de trabalhos realizados ao longo dos anos 1970 e 1980 fará com que o lugar de Mallarmé nas antologias de poesia francesa se modifique consideravelmente. A mais importante delas é *Poetas franceses do século XIX*, de autoria do próprio Grünewald. Na curta “nota introdutória”, ele afirma que seu trabalho não “representa um levantamento preciso e definido da poesia francesa do século passado [XIX]” e, logo depois, acrescenta:

— machadianamente — que o mundo mudou. Ou seja: há poetas que, com o tempo, perderam mais, ou mais ganharam em matéria de instigação. Infelizmente, hoje, não se podem colocar os poetas românticos franceses no mesmo plano dos alemães e, muito menos, dos ingleses. Mas, a partir de Baudelaire até o surrealismo ficou todo um mundo vibrante de significações [...] De um lado Baudelaire, Rimbaud, Verlaine [...] souberam ensinar que vício é vida [...] De outro, Mallarmé, até o seu fim na Rue de Rome, deu o seu plá. A poesia acabou ou começa com ele⁴¹.

156

Grünewald assume, tal como o fizera Guilherme de Almeida nos anos 1930, a posição privilegiada do antologista que não retoma o caminho antes traçado, mas que, de modo autoral, instaura um ponto de vista, inaugurando outro tempo na recepção de determinadas poéticas. Como lembra Marie-Hélène Torres, os antologistas “são também criadores autorreflexivos [...] que quebram as formas petrificadas, os clichês que bloqueiam, às vezes durante décadas, a leitura verdadeiramente viva de uma literatura”⁴². Sua antologia é, pois, um marco. É a primeira vez que poetas como Lamartine, Hérédia e Victor Hugo perdem lugar de destaque, sendo representados com apenas um ou dois poemas, número igual ao de poetas antes ausentes ou quase, como Laforgue ou Corbière; e menos do que Lautréamont, Nerval ou Gauthier, presentes com três poemas cada. Se Baudelaire segue sobressaindo-se, com sete poemas, ele agora é seguido de perto por Verlaine (seis poemas) e por Rimbaud (cinco poemas). Nenhum

39 *Idem ibidem*.

40 *Idem*, p.141.

41 MALLARMÉ, S., *op. cit.*, 1990, p.11.

42 TORRES, M-H. “Antologias, Coletâneas e Coleções, uma introdução”. In: TORRES, M.-H.; FREITAS L.; COSTA, W. C., *Literatura Traduzida: antologias, coletâneas e coleções*. Fortaleza: Substância, 2016. p. 16.

deles, contudo, iguala-se a Mallarmé, com seus oito poemas. Afinal, como afirma Grünewald em sua nota introdutória, “a poesia acabou ou começa com ele”.

O fato é que, no que concerne à tradução e recepção de Mallarmé no Brasil, outro modo de ler sua poesia começou com os trabalhos de Mário Faustino, de José Lino Grünewald e dos irmãos Campos. Assim, nas décadas de 1990 e 2000, assiste-se ao desenvolvimento de trabalhos que incorporam aspectos dessas leituras, movendo-se a partir deles, dentre as quais ocupam papel de relevo as antologias organizadas por Júlio Castañon Guimarães e Cláudio Veiga.

5. Júlio Castañon Guimarães, André Dick e Cláudio Veiga: sinais de outro tempo

Em 1995, Júlio Castañon Guimarães publica uma pequena antologia dedicada exclusivamente a dois poemas de Mallarmé — *Brinde Fúnebre e prosa*. Ao comentar esse seu trabalho tradutório, Guimarães afirma:

Dentre as inúmeras observações que se poderiam fazer sobre a tradução dos dois poemas, exponho aqui apenas algumas poucas que me parecem indispensáveis. Vale ressaltar, no tocante a ambos os poemas, a importância decisiva, para o trabalho deste tradutor, da releitura insistente das traduções mestras de poemas de Mallarmé realizadas por Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e José Lino Grünewald⁴³.

157

Guimarães assume explicitamente, nesse primeiro momento, um papel de discípulo diante das “traduções mestras” de seus predecessores. Entretanto, nesse mesmo trabalho, Guimarães promove alguns ajustes e complementos importantes aos trabalhos anteriores ao seu; ainda mais afinados na segunda edição que fez de sua antologia⁴⁴. A importância do trabalho de Guimarães se deve, primeiramente, ao fato de traduzir o até então inédito “Toast Funèbre” (traduzido por “Brinde Fúnebre”). Se sua escolha baseia-se em critérios que se aproximam dos de seus mestres, uma vez que visam trazer para o leitor o Mallarmé mais hermético e radical, ele o faz mobilizando uma bibliografia que recoloca algumas questões levantas por Mário Faustino. Como descreve o próprio tradutor:

43 GUIMARÃES, J. C. *Brinde Fúnebre e prosa*, p. 37.

44 Trata-se da versão ampliada do livro, publicada em 2007, com o título *Brinde Fúnebre e outros poemas*. A partir de agora, utilizaremos as citações dessa segunda edição. Em relação a esta, esclarece Guimarães (2007, p. 85): “as anotações acima, numa redação diferente, acompanhavam o volume *Brinde Fúnebre e prosa*”. Note-se que, dentre as mudanças feitas na redação, está a retirada do parágrafo citado acima, substituído por uma nota na qual afirma: “para o trabalho de tradução aqui realizado foi importante a leitura das traduções de Mallarmé realizadas por Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e José Lino Grünewald”.

Émilie Noulet observa que até *Hérodíade* de certo modo todos os poemas de Mallarmé são claros, mas que “a partir de ‘Toast Funebre’ todos os poemas são perfeitamente obscuros, e exigem, se se quer entendê-los ou apenas apreciá-los, uma paciente decifração. Ele inaugura o novo sistema de Mallarmé”⁴⁵.

Esse fato desloca para 1873 a terceira fase de Mallarmé, antecipando-a em mais de dez anos, se a compararmos à periodização proposta por Faustino. Guimarães percebe uma lacuna e se dá ao trabalho de preenchê-la. Sua atualização torna-se ainda mais relevante na segunda edição, sobretudo devido à inclusão do texto inacabado *Épouser la notion*. Diferentemente de Grünewald, que escreveu mini-ensaios de poucos parágrafos sobre os textos que traduziu, estamos diante de uma publicação que problematiza em profundidade seu objeto. No estudo de *Épouser la notion*, Guimarães começa refletindo sobre a natureza do próprio texto, sobre suas diferentes edições, sobre o tamanho das folhas no manuscrito, sobre sua materialidade e suas rasuras para chegar a um fato relevante, que tem modificado a recepção de Mallarmé na última década — a nova edição de sua obra completa lançada em 1998 pela Pléiade, organizada e anotada por Bertrand Marchal. Esse complexo que envolve o texto leva Guimarães a afirmar que:

No entanto, talvez mais importante do que a insistência nesses detalhes, seja a compreensão de que o manuscrito *Épouser la notion* tem sobretudo de ser encarado a partir de uma noção de texto só possível justamente a partir de Mallarmé, uma noção segundo a qual esse texto é inacabado, ou melhor, está sempre em andamento, não apenas porque seu manuscrito não foi levado a termo, mas também porque dele fazem parte todas as questões levantadas por seus estudiosos⁴⁶.

A passagem operada por Júlio Castañon Guimarães, de sua primeira antologia, *Brinde Fúnebre e prosa* (1995), para a segunda, *Brinde Fúnebre e outros poemas* (2007), é, pois, muito mais do que a ampliação de um *corpus*. Trata-se de uma mudança de postura diante do objeto e de sua historicidade. Se, na primeira publicação, estamos diante de um discípulo que se pauta por “traduções mestras”, na segunda verifica-se o interesse em expor a existência de um amplo contexto que determina as recepções de uma obra, da qual fazem parte “todas as questões levantadas por seus estudiosos”. Está em jogo aí não a apropriação de uma obra para determinar um campo literário, como fez a geração anterior, mas, sim, a articulação por meio de linhas de força que a atravessam; as traduções anteriores deixam de ser “traduções mestras” e passam a ser “importantes leituras” para a elaboração de mais uma camada interpretativa, sempre em andamento.

45 GUIMARÃES, J. C. 2007, *op. cit.*, p. 64.

46 GUIMARÃES, J. C. 2007, *op. cit.*, p.103.

Uma segunda antologia dedicada exclusivamente à poesia de Mallarmé publicada neste século é *Poesias de Mallarmé*, publicada em 2011 por André Dick. Como Júlio Castañon Guimarães, Dick também estabelece uma relação, até certo ponto, de continuidade em relação aos trabalhos de Mário Faustino, Augusto de Campos e José Lino Grünwald. Com efeito, treze dos vinte e quatro poemas que traduz já haviam sido traduzidos por Augusto de Campos, aos quais somam-se outros dois traduzidos por Grünwald e um terceiro traduzido por Guimarães⁴⁷. Situada na esfera da retradução, a antologia de André Dick conta com alentada introdução em que, após criticar a leitura estruturalista de Hugo Friedrich, mobiliza uma série de estudiosos da obra de Mallarmé para colocar em evidência alguns grandes temas que identifica como importantes, dentre os quais “a questão da verdade”, “o livro” e a “melancolia”. Esse último tema, por exemplo, leva Dick a, partindo de Starobinski, estabelecer relações entre fragmentos do “Tombeau pour Anatole” com poemas escritos pelo jovem Mallarmé, como “Apparition”, “Tristesse d’été”, “Las de l’amer repos”, “Renouveau”, “Les fenêtres” e “Le Pitre Châtié”, os quatro últimos traduzidos pela primeira vez no Brasil na antologia de Dick. Essa aproximação tem o intuito de, sem confundi-los, estabelecer relações entre o sujeito do poema e o sujeito biográfico, em claro descolamento de leituras mais formalistas. Tal escolha não impede Dick de retomar as reflexões dos tradutores anteriores, mobilizando assim boa parte da bibliografia brasileira sobre Mallarmé. Esse distanciamento das questões formais se reflete também na ausência de um paratexto em que se comenta seu projeto tradutório. Nesse sentido, trata-se da primeira antologia dedicada exclusivamente a Mallarmé em que o tradutor-antologista não reflete e não parece atento a problemas de tradução⁴⁸, deixando claro que seu maior interesse é colocar em evidência alguns temas, articulando-os com a dimensão biográfica do poeta⁴⁹, adotando assim nova perspectiva em relação à obra de Mallarmé.

A organização da antologia de Cláudio Veiga também produz, a seu modo, outro ponto de vista sobre a poesia francesa e, nesse sentido, situa a obra de Mallarmé em outros termos. Antes é necessário lembrar que, nas primeiras antologias brasileiras envolvendo a poesia francesa, a escolha de textos correspondia a uma afinidade estética com poetas mais ou menos contemporâneos, sobretudo românticos, parnasianos e simbolistas. Esse modo de apresentar e pensar a circulação da poesia francesa no Brasil se refletiu também na *Antologia de poetas franceses do séc. XV ao séc. XX*, organizada por Raimundo Magalhães Junior, em que: os poemas não eram acompanhados de seus originais; não havia comentários sobre o projeto de tradução; e tampouco referências mais históricas, éticas ou estéticas para além de breves bio-bliografias bastante escolares. É ainda

47 Todas essas antologias são citadas no ensaio introdutório de Dick.

48 O projeto tradutório de André Dick nos parece pouco claro e preciso. Cf. FALEIROS, A. Três Mallarmés: traduções brasileiras. *Aletria*, v. 22, 2012, p.29-30.

49 Dick inclui em seu livro um posfácio de oito páginas intitulado “Lances biográficos de Mallarmé”, algo relegado a um segundo plano nas antologias anteriores.

importante lembrar que Guilherme de Almeida introduziu outra concepção de tradução e outro olhar sobre a poesia francesa. Seguindo os passos de Lanson, começou sua antologia com Villon, à época considerado precursor da lírica moderna francesa, chegando ao surrealismo, representado em sua antologia por Éluard, reconfigurando o campo a partir de certa visão de modernidade. Em um breve prefácio, mesmo se Guilherme de Almeida chega a se perguntar o que é traduzir⁵⁰, ele não se preocupa em historicizar sua escolha. Para ele, *Poetas de França* “não é uma antologia. A escolha é ligeira e livre: frívola se se quiser. Mas sincera. Sem preconceitos de escola.”⁵¹.

Cláudio Veiga, diferentemente de seus predecessores, cerca sua *Antologia da poesia francesa (do século IX ao século XX)* de um conjunto considerável de paratextos. Primeiramente, abre o volume com um “Panorama da poesia francesa”, no qual se propõe a cobrir mil anos de poesia, remontando à “Cantilena de Santa Eulália”. A história da poesia francesa que se coloca aí é outra e começa com aquele que seria “o primeiro texto literário em língua francesa”⁵², deslocando consideravelmente no tempo sua origem. Na introdução, Veiga também se refere à canção de gesta e, mesmo que não apresente nenhum trecho de canção, ressalta a importância histórica da *Chanson de Roland*. Outro deslocamento importante que Veiga produz é a inclusão de Charles d’Orléans entre os primeiros poetas franceses. Seu panorama segue avançando no tempo e, sem retomar a ideia de “correntes e vertentes”, abarca distintas estéticas que atravessaram os séculos, num grande esforço de síntese. Nesse conjunto, Mallarmé comparece com cinco poemas, todos já traduzidos por Augusto de Campos; o que ilustra bem a importância do trabalho da geração anterior.

No final do volume de Veiga, há dois outros apêndices. O primeiro é histórico, sobre “A tradução de poesia francesa no Brasil”, que serve de base para este nosso estudo e no qual mapeia as primeiras antologias de poesia francesa no Brasil. No segundo, intitulado “Problemas de tradução”, Veiga trata de questões de métrica, de rima, amparando-se em conceitos da gramática contrastiva como “transposição” e “modulação”, evidenciando sua preocupação em explicitar os impasses em jogo na tradução poética a partir de estudos linguísticos.

Assim como Guimarães, no que concerne Mallarmé, Veiga se utiliza de trabalhos anteriores e de uma concepção que coloca em destaque a fase mais hermética e experimental da poesia de Mallarmé. Veiga, a seu modo, também incorpora outra concepção de crítica e de antologização, na qual os paratextos se tornam espaço de estudo e de elaboração de um complexo de cunho mais acadêmico. Este é outro ponto importante: tanto Guimarães quanto Veiga são

50 Guilherme de Almeida declara na nota: “Ora, traduzir, nesse caso, seria antes ‘reproduzir’. ‘Reproduzir’ no sentido autêntico, primitivo do termo: ‘re’-produzir, quer dizer, produzir de novo, ou seja, sentir, pensar e dizer como o autor e com o autor”.

51 *Op. cit.* p.17.

52 VEIGA, C. *Antologia da poesia francesa (do século IX ao século XX)*. São Paulo: Record, 1999. p. 23.

sobretudo professores e pesquisadores universitários. Seus trabalhos diferem assim daqueles das gerações anteriores, para quem Mallarmé era uma referência estética; o deslocamento que produzem se deve também a essa posição que ocupam no campo, e que não se confunde mais com a do poeta.

6. As voltas que o tempo dá

Como foi possível constatar, há nos trabalhos de Veiga e de Guimarães certa continuidade no recorte feito da obra de Mallarmé em relação à geração anterior. Paralelamente, ocorreu outro fenômeno envolvendo a presença de Mallarmé nas antologias, isto é, surgiram publicações que representam, de certo modo, uma volta ao passado.

Na primeira delas, em 1988, Dante Milano publica *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*, em que aproxima Mallarmé de certo simbolismo ao incluir ali “Salut” (traduzido por “Saudação”) e a Cena II de “Hérodíade”. Na segunda antologia, publicada em 1998, José Jeronymo Rivera traduz os poemas de juventude “Apparition” e “Soupir”. Dois anos depois, em sua *Poesia francesa: pequena antologia bilíngue*, Paulo Hecker Filho insere, em sua antologia pessoal intitulada *Só poema bom*, uma tradução de “Brisa Marinha”. Na quarta dessas publicações, intitulada *Pequena antologia de poemas franceses*, de 2002, Renata Cordeiro inclui sua tradução do poema “Apparition”. Como se pode perceber, trata-se de um Mallarmé que não se distingue daquele traduzido Batista Cepellos, Alphonsus de Guimarães e Guilherme de Almeida. Em termos de organização interna, contudo, os trabalhos de Dante Milano e de José Jeronymo Rivera aproximam-se do *Poetas de França* de Guilherme de Almeida, uma vez que optam por edições bilíngues acompanhadas de breves introduções, mas sem grandes paratextos, enquanto, em Paulo Hecker Filho e de Renata Cordeiro, a edição remonta à estrutura das antologias de Álvaro Reis, Olegário Marianno e Magalhães Júnior, ou seja, edições monolíngues compostas de escolhas bastante pessoais.

Enfim, percebe-se, neste início de século, renovado interesse pela poesia francesa e pela poesia de Mallarmé. Nota-se também que, ainda que haja uma nova maneira, mais acadêmica, de se editar, criticar e traduzir Mallarmé, esse modo convive hoje com outros anteriormente constituídos, mas que seguem inspirando novos trabalhos. Essa coexistência aponta para o fato de que o surgimento dessas novas práticas na edição e na crítica não necessariamente levam ao desaparecimento das anteriores, cabendo a cada uma delas funções distintas no sistema literário. Funções essas que vão desde o desejo de delimitar o campo da própria poesia brasileira até estudos de cunho mais acadêmico, passando por trabalhos mais pessoais e pontuais. Nesse contexto, pensar o tempo das traduções e as formas de se antologizar Mallarmé parecer ser um instrumento profícuo para se perceber o complexo enredo que envolve a recepção de um poeta que, pelo impacto e multiplicidade de sua obra, segue abrindo espaços possíveis de reescrita e de interpretação.

Referências

- ALMEIDA, G. *Poetas de França*. 4. Ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1965.
- BOAVENTURA, M. E. Lendo com o leitor, In: FAUSTINO, M. *Artesanatos de poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p.17-40.
- BRITTO, P. H. O tradutor como antologista. In: TORRES, M-H.; FREITAS, L. F. de; COSTA, W. C. *Literatura Traduzida: antologias, coletâneas e coleções*. Fortaleza: Substância, 2016.
- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.
- CAMPOS, A. *Linguaviagem*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- _____. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CORDEIRO, R. *Pequena antologia de poemas franceses*. São Paulo: Landy, 2002.
- COSTA, D. P. P da. “Villon retraduzido”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n.13, 2012, p.37-51.
- FALEIROS, Á. Três Mallarmés: traduções brasileiras. *Aletria*, v. 22, 2012, p.17-31.
- FAUSTINO, M. *Artesanatos de poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- GRÜNEWALD, J. L. *Transas, traições, traduções*. Salvador: Código, 1982.
- _____. *Poetas franceses do século XIX*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1991.
- GUIMARÃES, J. C. *Brinde Fúnebre e prosa*. 7Letras: Rio de Janeiro, 1995.
- _____. *Brinde Fúnebre e outros poemas*. 7Letras: Rio de Janeiro, 2007.
- _____. “Presença de Mallarmé no Brasil”. In: *Reescritas e Esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.
- HECKER FILHO, P. *Só poema bom*. Porto Alegre: Alcance, 2000.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- MALLARMÉ, S. *Brinde Fúnebre e outros poemas*. Organização e Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- _____. *Igitur*. Organização e Trad. José Lino Grünwald. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1985.

FALEIROS, A. *Os tempos de Mallarmé nas antologias brasileiras de poesia traduzida*. _____ . *Mallarmé*. Organização, tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, [1974] 1991.

_____. *Poemas*. Organização e Trad. José Lino Grünewald. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1990.

_____. *Poesias de Mallarmé*. Organização e Trad. André Dick. São Paulo: Lume Editor, 2011.

MARIANNO, O. (org.). *Antologia de Tradutores*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1932.

MILANO, D. *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*. Rio de Janeiro: Ed. Boca da Noite, 1988.

REIS, Á. (Org.). *Musa Francesa*. Salvador, 1917.

TORRES M-H., FREITAS, L. F. de; COSTA, W. C. *Literatura Traduzida: antologias, coletâneas e coleções*. Fortaleza: Substância, 2016.

VEIGA, C. V. *Antologia da Poesia Francesa*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Submetido em: 20/09/2016

Aceito em: 22/12/2016

História de vida como história do mundo – Walter Benjamin reescreve *A Crônica da Rua dos Pardais*, de Wilhelm Raabe¹

*Life story as world history: Walter Benjamin rewrites
The Chronicle of Sparrow Alley, by Wilhelm Raabe*

Detlev Schöttker*

RESUMO

O presente artigo, de autoria de Detlev Schöttker, trata da presença da obra *A crônica da rua dos pardais*, do romancista alemão do século XIX, Wilhelm Raabe, nas obras autobiográficas de Walter Benjamin, em especial, na *Crônica berlinense* e sua reescrita *Infância em Berlim por volta de 1900*, bem como em trechos da obra das *Passagens*. Ambos os autores buscam trabalhar literariamente a passagem do tempo e as transformações de uma sociedade urbanizada. O registro nostálgico das lembranças da infância, presente na obra raabiana, é reencenado de modo singular nos textos benjaminianos. O tempo passa não apenas de modo abstrato, capturado pelo psiquismo individual e escandido cronologicamente; essa passagem envolve também, de modo concreto, um contato simultaneamente veloz, nervoso e intermitente do indivíduo com o lugar por excelência da coletividade e suas ramificações: a cidade grande. Ao revelar de modo irrefutável essa fonte literária velada de algumas obras benjaminianas, o artigo empreende uma aguda reflexão sobre a modernidade e suas marcas na literatura de língua alemã.

1 Texto extraído de *Text + Kritik*: Número especial sobre Walter Benjamin. 3. ed., nova versão. Munique, n.º. 31/32, p. 19–30, 2009. Tradução de Flora Garcia Sette (Mestranda no Programa de Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense), Rodrigo Octávio Águeda Bandeira Cardoso (Mestre em Teoria da Literatura pela UFF), e Susana Kampff Lages (Docente de Língua e Literatura Alemã e Literatura Comparada da UFF).

* Detlev Schöttker, é professor de literatura alemã na Universidade Humboldt e pesquisador do *Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) Berlin* [Centro de Pesquisas Literárias e Culturais de Berlim]. Seus interesses de pesquisa situam-se na intersecção entre literatura, cultura e mídias, destacando-se o estudo de teorias da literatura e da cultura e da obra de autores do século XX, tais como, Bertolt Brecht, Franz Kafka, Walter Benjamin e, mais recentemente, Ernst Jünger, cuja obra constitui o cerne de seu projeto atual que trata da relação entre correspondência e sobrevivência literária a partir do estudo do arquivo que contém a correspondência desse escritor alemão. Esse trabalho o tem levado a tratar de temas como os do arquivo, da formação do cânone e da sobrevivência das obras literárias, esse último um tema fundamental para a reflexão sobre o papel da temporalidade nos processos de tradução.

SCHÖTTKER, D.
*História de vida
como história
do mundo –
Walter Benjamin
reescreve A
Crônica da Rua
dos Pardais, de
Wilhelm Raabe*

ABSTRACT

The present study by Detlev Schöttker deals with the presence of Wilhelm Raabe's *Chronik der Sperlingsgasse* in Walter Benjamin's autobiographical writings, such as *Berlin Chronicle*, which would afterwards be rewritten and retitled as *Berlin childhood around 1900*, and some excerpts of *The Arcades Project*. Both authors try to reflect on the passage of time and the transformations of an urbanized society. The nostalgic tone of childhood recalling in Raabe's book is uniquely represented in Benjamin's writings: Time passes not only in an abstract way, being captured by individual psyche and beaten out chronologically; this passing also includes in a very concrete manner a swift, nervous and intermittent contact of the individual with the quintessential collective site and its ramifications: the big city. In exposing in a compelling manner this veiled literary source of some of Benjamin's writings, this article undertakes an acute reflection on modernity and its marks in modern German literature.

165

Detlev Schöttker foi professor visitante CAPES/DAAD na Universidade Federal Fluminense em 2011 e participou do Congresso *Intercom* realizado em Fortaleza em 2012. No Brasil, tem artigos publicados nas revistas *Cadernos de Letras* (UFF) e *Trama Interdisciplinar*, bem como no livro *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, publicado pela editora Contraponto em 2012. Em língua alemã, destacamos, dentre inúmeros títulos de livros, antologias e artigos, as seguintes obras: *Fragmentarischer Konstruktivismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, pela editora Suhrkamp, e a edição *Ernst Jünger: Atlantische Fahrt. "Rio – Residenz des Weltgeistes."* (org. e posfácio), ed. Klett-Cotta, 2013.

A pesar de Walter Benjamin jamais ter mencionado obras de Wilhelm Raabe em seus textos e cartas, há evidentes coincidências entre a obra *Die Chronik der Sperlingsgasse* [*A Crônica da Rua dos Pardais*], de Wilhelm Raabe, e sua *Berliner Chronik* [*Crônica Berlinense*] de 1932, um texto que alguns anos depois iria se converter no texto *Berliner Kindheit um 1900* [*Infância em Berlim por volta de 1900*]. Como certas reflexões teóricas realizadas nesses dois textos são igualmente desenvolvidas na obra das *Passagens* e nas *Teses sobre o conceito de história*, também nelas podemos encontrar traços dessa leitura.² Assim como Raabe, também Benjamin desejou ligar uma história de vida à história do mundo por meio da referência ao local de moradia do escritor; ou seja, desejou relacionar microcosmo e macrocosmo tendo em vista a ideia da crônica.

2 Cito aqui a obra de Raabe – *A Crônica da Rua dos Pardais* – fornecendo no corpo do texto somente a indicação das páginas ref. à edição da editora Reclam (Ed. com posfácio de Ulrike Koller. Stuttgart : Reclam, 1997), que segue o texto publicado nas *Obras Completas* (*Sämtliche Werke* vol. 1, 2. ed., Göttingen 1980); Já os escritos de Benjamin são referenciados no texto com a sigla GS, número do volume e paginação de acordo com a edição das *Gesammelte Schriften* (*Obras Reunidas*). Org. de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. 7 vols., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972–1989.

N. do T.: Utilizaremos as traduções das obras em língua alemã aqui citadas a partir de traduções disponíveis no Brasil, com eventuais modificações, devidamente identificadas, caso isso se faça necessário para melhor compreensão do argumento desenvolvido pelo autor.

1. A obra *A Crônica da Rua dos Pardais* antecipa, como nenhuma outra obra da literatura alemã do século XIX, os procedimentos do romance moderno. Entretanto, a história de sua gênese fornece poucos indícios disso. Depois de ter interrompido sua formação como aprendiz de livreiro em Magdeburg e de ter fracassado na tentativa subsequente de prestar ainda uma vez o exame de admissão à universidade em Wolfenbüttel, aos 22 anos, Raabe viajou, na primavera de 1854, para Berlim, onde frequentou como ouvinte cursos universitários nos campos da História da Literatura, Estética e Filosofia. Até o ano de 1856, Raabe morou na Spreegasse e em outra rua próxima, na Oberwallstraße, onde trabalhou nesse seu primeiro romance, que foi publicado em 1857 sob o pseudônimo de Jacob Corvinus. Essa foi sua obra mais bem sucedida, tendo vendido 70 mil exemplares até a data de sua morte, no ano de 1910.³

A Crônica da Rua dos Pardais é um diário fictício escrito por Johannes Wachholder, um velho estudioso que trabalhara para um jornal chamado *Welke Blätter* [Folhas Murchas] e que registra suas lembranças de infância e da vida profissional. Para escrever essa obra, Wachholder interrompe o trabalho em uma obra filosófica *De vanitate hominum*; mas afinal ele não pretende apresentar um romance, e sim uma série de anotações, que ele designará como *Livro ilustrado dos sonhos* [*Traum- und Bilderbuch*] ou *Crônica* [*Chronik*]. Ele caracteriza a forma de apresentação da obra da seguinte forma:

Entretanto, chamo essas páginas de *Crônica*, porque o seu conteúdo, em termos do contexto geral, assemelha-se em muito àqueles ingênuos antigos registros que narram os acontecimentos do passado, presente e futuro numa sequência multicolor. (p. 9).

167

Nesses registros desempenham um papel importante, amigos que também moram na mesma rua, entre eles, o caricaturista Strobel – um crítico da crônica, que, de acordo com a opinião do narrador, constitui ele próprio uma caricatura, dr. Wimmer, o antigo redator da revista *Welke Blätter* [Folhas Murchas], expulso da Alemanha por razões políticas, e os amigos de juventude Franz e Marie Ralff, cuja filha, Elise, o narrador vai acolher, após a morte dos pais. Elise é o ponto central da narrativa: “Eu, o ancião – que me aproximo da segunda infância, quero contar a história de uma criança, cuja vida atravessa a minha, como um raio de sol.” (p. 9).

Esse plano pessoal do romance, com seus traços sentimentais, conecta-se a um plano político marcado pelo humor. Inicialmente, esse procedimento pode parecer estranho mas tem uma função política, uma vez que o registro de memórias sobre a Revolução de 1848 estivera proibido até os anos 60⁴. A

3 Cf. biografia e cronologia da obra constantes de FULD, Werner. *Wilhelm Raabe. Eine Biographie*. Munique: DTV, 2002 [primeira edição, 1993]; documentos sobre história da publicação e da exceção da obra constam no anexo da edição: *A Crônica da Rua dos Pardais*, organização de Hans-Werner Peter, Braunschweig 1981.

4 Cf. HETTLING, Manfred. *Revolutionsbilder – Das Nachleben von 1848/49: Nachmärz und Kaiserzeit* In: DIPPER, Christof; SPECK, Ulrich (Orgs.): 1848 – Revolution in Deutschland. p.

Crônica de Raabe é, portanto, um dos poucos romances da época da restauração, posterior à fracassada revolução de 1848, no qual as relações políticas e sociais são discutidas sob a máscara do idílio e do humor. O autor discorre sobre a pobreza na Alemanha, a emigração para a América e a perseguição de democratas e intelectuais após a fracassada revolução. Já de início, ele afirma:

É, de fato, uma época ruim! O riso tornou-se uma mercadoria cara neste mundo; o franzir de testa e os suspiros converteram-se em mercadorias baratas demais, pairam escuras e sangrentas as nuvens trovejantes da guerra, e nas proximidades doença, fome e miséria cobrem-se com seu estranho véu. (p. 5).

A *Crônica* compõe-se de 24 registros, com anotações que se estendem por várias páginas, indo do 15 de novembro de 1856 até o dia 1º de maio do ano seguinte. Via de regra, essas anotações vêm acompanhadas das respectivas datas, e em alguns casos, com indicações da hora do dia, contendo diferentes descrições compreendendo várias décadas, não organizadas em ordem cronológica: descrições de eventos, séries de diálogos, recordações, notas sobre sonhos, cartas e relatos de outras pessoas. A mistura de planos temporais e formas textuais leva a um modo de narrar que parte de perspectivas múltiplas, algo característico do romance moderno, cujos precursores Raabe conhecera graças à sua leitura de obras de Ludwig Tieck, E.T.A Hoffmann, Jean Paul, Fielding e Thackeray, leituras feitas, em boa parte, durante sua estadia em Magdeburg. Na *Crônica*, ele ora os menciona explicitamente, ora alude a eles de modo velado. Ao fazê-lo, insere os cronistas na tradição moderna por meio da referência ao seu lugar de trabalho: “Jean Jacques Rousseau escreveu o seu livro mais brilhante e mais chocante em um sótão. Em um sótão, Jean Paul aprendeu a desenhar a figura de Siebenkäs, o advogado dos pobres, a professorinha Wutz e a vida de Fibel!” (p. 11).

Raabe também antecipou os modernos em suas descrições da cidade. Ele não descreve a realidade exterior, mas atualiza experiências simultâneas e fragmentárias a partir da perspectiva de um observador distanciado⁵. Embora essa interpretação pressuponha uma teoria de percepção da cidade, que só irá começar a ser elaborada no ensaio de Georg Simmel “*A metrópole e a vida do espírito*” (1903), desdobrando-se nos ensaios de Walter Benjamin sobre Baudelaire e vindo finalmente a se tornar, a partir dos anos 80 do século XX, parte do acervo teórico dos campos da Teoria da Literatura e da Cultura.⁶ Raabe conhecia aquele texto fundamental, no qual as formas da experiência urbana que ocorrem na metrópole são descritas pela primeira vez: a narrativa *O homem da multidão* de Edgar Allan Poe, que, após ter sido publicada em uma revista, em

11-24.

5 Cf. BECKER, Sabina. *Chronist der städtischen Moderne. Wilhelm Raabes A Crônica da Rua dos Pardais*, In: THIELKING, Sigrid (Org.): *Raabe-Rapporte. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Zugänge zum Werk Wilhelm Raabes*. p. 81-104.

6 Cf. SHERPE, Klaus R. (Org.). *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*.

SCHÖTTKER, D.
*História de vida
como história
do mundo –
Walter Benjamin
reescreve A
Crônica da Rua
dos Pardais, de
Wilhelm Raabe*

1840, será publicada num volume intitulado “*Tales of Edgar Allan Poe*” [Contos de Edgar Allan Poe], em 1845. Ao longo de sua formação, Raabe aprendera inglês e, também lera literatura de língua inglesa em Berlim, inclusive obras de Poe, como atestam seus diários, ainda não publicados.⁷

A partir da narrativa de Poe, Raabe escreve um texto intitulado *Einer aus der Menge* [Alguém na multidão], que foi publicado em 1858, um ano após a publicação da *Crônica*, na revista *Hausblätter* [Páginas domésticas] e inserido por ele na coletânea *Halb Mähr, halb mehr* [Meio conto, conto e meio], em 1859. Como essa coletânea circulou em diversas reimpressões até princípios do século XX, o texto *Einer aus der Menge* [Alguém na multidão] também não deveria ser àquela altura completamente desconhecido.⁸ Em seu texto, Raabe altera a descrição de Poe: também nele o narrador observa as pessoas de uma rua movimentada, até que finalmente passa a seguir um homem cujo rosto o atrai. O texto se inicia da seguinte forma:

Você está na esquina de uma rua movimentada de uma cidade grande. Centenas de pessoas se acotovelam num fluxo incessante e passam por você, sempre novos rostos, de modo que você é tomado por uma sensação de vertigem se não estiver habituado a olhar para tais marés de pessoas. Centenas de rostos o deixam apático, indiferente ao olhá-los de relance, até que finalmente seu olho se detém em um, ao acaso, que o atrai magicamente, [...]. Persegue com os olhos o ser que despertou sua atenção, você até mesmo abandona de bom grado o seu posto e corre atrás dele até a próxima esquina. Procura alcançar aquele desconhecido, ouvir sua voz, reconhecer da forma mais exata a cor dos seus olhos – neste momento, um grupo cruza o seu caminho – o encanto é desfeito, o semblante submerge – uma gota no mar!⁹

7 Os diários encontram-se no arquivo municipal da cidade de Braunschweig.

8 Essa narrativa foi publicada – em conjunto com *A Crônica da Rua dos Pardais* e outros textos mais antigos – no segundo volume de uma seleção de três volumes de narrativas de Raabe – *Schriften* publicados em 1910 pela editora Berliner Verlag Jacobsthal & Co.

N. do T.: Fizemos acima uma tentativa de traduzir o trocadilho entre as palavras *Mähre* (égua) e *Mehr* (mais) – sendo que a palavra alemã *Mähre* é etimologicamente aparentada com a palavra *Märchen* [conto maravilhoso].

9 Cf. RAABE, Wilhelm. *Einer aus der Menge*. In: _____. *Sämtliche Werke*. Vol. 2., p. 339-355, aqui p. 341. Para uma leitura de Poe, vejam-se as considerações do editor e os seguintes excertos: “A rua em questão é uma das principais artérias da cidade, e tinha estado apinhada de gente o dia inteiro. Mas à medida que escurecia, a massa ia aumentando; e, quando os lampiões já estavam todos acesos, dois fluxos densos e contínuos de gente corriam diante da porta. [...] Com a testa na vidraça, estava deste modo ocupado em perscrutar a massa, quando de repente apareceu um rosto (o de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco, setenta anos de idade) — um rosto que imediatamente chamou e absorveu toda a minha atenção, por causa da absoluta idiossincrasia de sua expressão. Eu nunca tinha visto nada nem de longe parecido com esta expressão. [...] Me veio então um ardente desejo de não perder o homem de vista — de saber mais sobre

A pessoa distraída que é aqui apresentada necessita da memória para poder estabelecer relações. Neste sentido, a rememoração, transformada por Raabe em um meio, um elemento [*Medium*] da vida e da narração se constitui também como parte das formas de experiência urbana, fazendo dele, assim, um precursor de Freud e Proust. Inicialmente ele caracteriza a situação épica de partida do cronista como uma constelação histórico-biográfica: “Estou velho e cansado; é a época em que a recordação toma o lugar da esperança.” (p. 8). A respeito do método mnemônico da descrição, o cronista diz que os rostos são para ele “indícios aos quais retorna ao rememorar o fio, por vezes rompido, da narrativa” de sua *Crônica*. (p. 19). E próximo ao final do romance, ele sintetiza: “A lembrança é a volta do parafuso que une o berço ao túmulo.” (p. 154).

2. Também Walter Benjamin discutirá, em diferentes artigos redigidos a partir de 1929, as diferentes formas da recordação e sua função na narrativa. Algumas de suas reflexões evidenciam significativas coincidências com a *Crônica* de Raabe, o que nos faz pressupor ter havido uma leitura atenta da obra de Raabe por parte de Benjamin. Porém, não está claro quando ele teria lido o romance e se isto, como seria de supor, teria acontecido mais de uma vez. Já no volume *Rua de mão única*, publicado em 1928, e que poderíamos caracterizar, devido aos textos com temática afim, como um “livro dos sonhos ilustrado” [*Traum- und Bilderbuch*], encontram-se vários temas igualmente presentes na *Crônica* de Raabe: percepções urbanas, reminiscências da infância, lembranças de uma mulher amada, questões relativas à escrita literária. Entre esses elementos está a profecia que o cronista de Raabe esclarece como sendo o objetivo de suas anotações: “Aqui”, diz ele, “o pensador solitário acende sua lâmpada e abre os livros do passado para desvendar neles o futuro.” (p. 70). Em Benjamin a premonição se torna um processo retrospectivo, como podemos ler em *Rua de mão única* “Como raios ultravioletas, a recordação mostra a cada um, no livro da vida, uma escrita que, invisível, na condição de profecia, glosava o texto.” (GS IV-I, p. 142) (BENJAMIN, 1995, p. 64).

Como mostram as resenhas e escritos que escreveu sobre os escritores Jean Paul, Keller, Hebel e Stifter, textos aos quais também remete em seu ensaio *O narrador* (1936), Benjamin estava bastante bem familiarizado, a partir dos anos vinte, com o romance alemão do século XIX, de modo que dificilmente poderia ter passado ao largo da obra de Raabe.¹⁰ Em alguns desses seus trabalhos

ele. Vestindo precipitadamente um sobretudo e apanhando meu chapéu e minha bengala, me dirigi para a rua e abri caminho pela multidão na direção que eu o vira tomar; pois ele já tinha sumido. Com alguma dificuldade finalmente o avistei, me aproximei e o segui de perto, mas cautelosamente, de modo a não chamar sua atenção.” (POE, E.A. *Der Massenmensch*, In: _____. *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, (orgs. Kuno Schumann e Hans Dieter Müller) 2.ed. Vol. 4, p. 706-720, aqui p. 713ss.) Benjamin cita o trecho em seu artigo *Über einige Motive bei Baudelaire*, de 1939. (GS I, 624ss.) (BENJAMIN, 1989, 103ss).

N. do T.: A tradução para a língua portuguesa do texto de Poe aqui utilizada é de autoria de Dorothée de Bruchard. Cf. POE, E.A.. *O homem da multidão*. p. 11-13 ; p. 29; p. 33;

10 Cf. HONOLD, Alexander. *Der Leser Walter Benjamin*. Bruchstücke einer deutschen

SCHÖTTKER, D.
*História de vida
como história
do mundo –
Walter Benjamin
reescreve A
Crônica da Rua
dos Pardais, de
Wilhelm Raabe*

encontram-se reflexões acerca do gênero da crônica e a declaração mais importante, que também ilumina o romance de Raabe, consta de um programa de rádio sobre Hebel, de 1929, no qual Benjamin recorre a dois textos de Hebel de 1926, para afirmar: “Pois o cronista genuíno registra, ao mesmo tempo por meio de sua crônica, a parábola do universo. É a antiga relação entre micro e macrocosmo que se espelha na história da cidade e no universo”. (GS II, p. 637f.).

Entre 1913 e 1914, em seus anos de estudante, Benjamin redigiu um ensaio sobre a forma diarística, interpretada por ele no sentido de uma crônica. Trata-se da parte central de um trabalho maior, que permaneceu inédito em vida, por ele intitulado “*Metaphysik der Jugend*” (“Metafísica da Juventude”) e que foi conservado por Gershom Scholem. A parte desse texto que corresponde ao diário não contém nem exemplos nem nomes, mas contribui para o entendimento da *Crônica* de Raabe e, graças a essa referência, acaba por perder seu caráter críptico, que até agora foi muito enfatizado pela literatura secundária.¹¹ Benjamin parte de uma forma diarística, que – assim como em Raabe – não é progressiva, mas retrospectiva. Aqui também temos um autor de certa idade que se recorda, melancolicamente, do passado e de uma moça:

Este crente escreve seu diário. E ele o escreve em intervalos, e nunca irá concluí-lo, pois irá morrer. O que é o intervalo em um diário? Ele não acontece dentro do tempo de seu desdobramento – esse tempo é suspenso. Não acontece em absoluto *dentro* do tempo, esse tempo desapareceu. Trata-se sim de um livro *do tempo*: diário.

(GS II, p. 97f.; grifado no original).

Possivelmente, Benjamin já conhecesse a *Crônica* de Raabe quando escreveu “O Diário”, a parte central do texto “Metafísica da juventude”. Ao menos estava familiarizado com a ideia da crônica entendida como diário retrospectivo. Ele tivera contato com o romance por meio da leitura da reportagem de Franz Hessel, *Spazieren in Berlin* [Passeando em Berlim], resenhada por ele logo após sua publicação no *Literarische Welt* [Mundo literário] em 1929 (GS III, p. 194ff.). Logo na primeira descrição de seu *tour*, Hessel chama a atenção para “*Ein Gäßchen*” [Uma ruela]: “Ela se chama *Spreegasse* [Rua do Rio Spree], e é a *Sperlingssasse* [Rua dos Pardais] de Raabe, ali também fica a casa onde o poeta viveu”.¹² Não se pode descartar, além disso, que Benjamin tenha lido a obra do autor por ocasião do centenário de Raabe, celebrado em 1931, ano em que foram vendidos, em poucos meses, cerca de 120.000 exemplares do romance,

Literaturgeschichte; Detlev Schöttker, *Der Erzähler*. In: LINDNER, Burkhardt (Org.). *Benjamin-Handbuch*. p. 557-566.

11 Cf. REGEHLY, Thomas. *Schriften zur Jugend*. In: LINDER (Org.). *Benjamin-Handbuch*. p. 107-118.

12 Cf. HESSEL, Franz. *Ein Flaneur in Berlin*. p. 65 [nova edição de *Spazieren in Berlin* com título modificado].

que tinha sido regularmente reimpresso, como mencionamos acima, nos anos vinte.¹³ Do mesmo modo, o jornal *Frankfurter Zeitung*, no qual foram impressos muitos artigos de Benjamin nesse ano de 1931, publicou, à data do centenário, no dia oito de setembro, na primeira página, uma pequena homenagem com a reprodução de trechos de diferentes obras, dentre as quais a *Crônica*.¹⁴

A leitura da obra de Raabe terá servido a Benjamin para redigir sua *Crônica berlinense*, escrita de abril a julho de 1932, num estado emocional desolador, durante uma estadia em Ibiza. Seu estado de ânimo possivelmente correspondesse àquele do cronista de Raabe. Não apenas o título, mas já a primeira frase aponta para essa leitura, pois Benjamin retoma ali a ideia raabeana da lembrança buscada. Eis o discurso que o cronista de Raabe, cujo nome é Johannes Wachholder, endereça a si mesmo: “Ó Johannes, deixe-me chamá-los de volta, esses dias bem-aventurados!” (p. 33). Walter Benjamin, por sua vez, inicia sua *Crônica berlinense* com a frase: “Pois eu quero chamar de volta aqueles que me introduziram nesta cidade.” (GS VI, p. 465). Em 1938, ele se refere a Raabe no preâmbulo a uma versão posterior da *Infância em Berlim*, ao tratar do processo de despertar as lembranças de modo consciente. (Cf. GS VII, 385).

Assim como o romance de Raabe, a *Crônica berlinense* de Benjamin consiste igualmente de anotações de diário, que ou são mescladas a reflexões sobre a memória, ou vêm acompanhadas por elas. Benjamin refere-se ali ao romance autobiográfico de Marcel Proust *Em Busca do Tempo perdido*, do qual ele havia traduzido em meados dos anos vinte, em parceria com Franz Hessel, o segundo e o terceiro volumes, que vieram a lume respectivamente em 1927 e 1930. No episódio da *madeleine*, relatado no início do primeiro volume (publicado em alemão em 1926 na tradução de Rudolf Schottländer), Proust enfatiza que a atualização da infância deve seus impulsos mais importantes à memória involuntária. Em diversos escritos, sobretudo no ensaio *A imagem de Proust* de 1929, Benjamin tratou dessa concepção e procurou diferenciá-la, como mostra um pequeno texto com o título *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten* (Extraído de um pequeno discurso sobre Proust, proferido por ocasião de meu quadragésimo aniversário), que foi publicado em julho de 1932, enquanto trabalhava na *Crônica Berlinense*. (GS II, p. 1064).

No próprio texto da *Crônica*, Benjamin discute a questão de como deveria ser construído um processo narrativo que procurasse levar em conta o vínculo do momento presente com o processo de recordar:

Mesmo quando muito extensas, lembranças nem sempre constituem uma autobiografia. E o presente texto com toda certeza não é uma autobiografia, nem mesmo para os anos

13 Cf. THUNECKE, Jörg. *Rezeption als Regression. Feuilletons zu Wilhelm Raabes 100. Geburtstag am 8. September 1931*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1986, p. 129-149.

14 ANÔNIMO. *Wilhelm Raabe spricht. Sein 100. Geburtstag: 8. September*, in: *Frankfurter Zeitung*, n. 666/667, 8 de setembro de 1931 (Abendblatt/Erstes Morgenblatt), p. 1-2.

SCHÖTTKER, D.
*História de vida
como história
do mundo –
Walter Benjamin
reescreve A
Crônica da Rua
dos Pardais, de
Wilhelm Raabe*

berlinenses, que é o único assunto de que tratamos aqui. Pois a autobiografia tem a ver com o tempo, com o seu transcurso, e com aquilo que constitui o fluxo contínuo da vida. Mas aqui se trata de um espaço, de momentos e daquilo que é descontínuo. Pois ainda que meses ou anos sejam evocados aqui, isso se dá na forma em que eles ocorrem no momento do recordar [*des Eingedenkens*]. (GS VI, 488).

Também Raabe acentua o princípio da momentaneidade do recordar. E a respeito do caráter das imagens da recordação, ele afirma: “Como numa lanterna mágica, as imagens passam por mim, uma após a outra, desaparecendo à medida que me esforço por capturá-las.” (p. 13). De forma análoga, no último capítulo de *Infância em Berlim*, lemos o seguinte a respeito das imagens recordadas por um moribundo: “Passam a jato como as folhas dos livrinhos de encadernação rija, precursores de nosso cinematógrafo.” (GS IV-I, p. 304) Aqui Benjamin opta igualmente por uma comparação entre diferentes mídias; já nas teses *Sobre o conceito de história*, Benjamin generalizará a experiência: “A verdadeira imagem do passado *passa célere e furtiva*. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado.” (GS I, p. 695) (BENJAMIN in LÖWY, 2005, p.62) (grifo consta do original).

Para além dessa teoria da lembrança e da recordação, há toda uma longa série de coincidências temáticas entre ambas as *Crônicas*, que possuem um plano sentimental comum. Entre elas está o tema da neve. Raabe fala, por exemplo, a respeito da sensação de felicidade relacionada à “primeira neve” (p. 6). Benjamin relembrou a mesma experiência no início da *Infância em Berlim*, citando um mote que já estava contido, com uma variante, na *Crônica berlinense*: “Ó Coluna da Vitória, tostada pelo açúcar hibernar do dias da infância.” (GS IV-I, p. 236; cf GS VI, p. 488) Se, na crônica de Raabe, não há nome mais frequentemente mencionado ou invocado do que o nome da filha adotiva Elise, Benjamin, por sua vez, mencionará em ambos os textos berlinenses, uma menina chamada Luise von Landau: “Mas o nome exerceu forte poder de atração sobre mim”, sobretudo por se tratar do primeiro nome sobre no qual ele teria ouvido conscientemente “cair o acento da morte”. (GS VI, 504; cf. IV, 254). (cf. BENJAMIN, 1995, p.92)

Uma outra coincidência temática encontra-se na melancólica vista da janela. Ela difere daquela da narrativa de E.T.A. Hoffmann “*A janela da esquina de meu primo*” [*Des Vettters Eckfenster*] que Benjamin conhecia (Cf. GS I, p. 551 e p. 628), pois aponta não tanto para a realidade externa da vida urbana, mas para a vivência psíquica do espectador. Em Raabe lemos a seguinte descrição: “A chuva bate levemente contra as abas de minhas persianas. (...) É realmente um tempo para sonhar. Sento-me junto à janela, a cabeça apoiada sobre a mão, e pouco a pouco vou me deixando embalar pela monotonia da música da chuva lá fora, até, por fim, estar completamente alheio ao momento presente.” (p. 13) Sob

o título “A Lontra” [*Der Fischotter*] Benjamin também descreve na *Infância em Berlim* uma vista da janela, relacionando-a ao animal preferido de seus passeios ao Jardim Zoológico: “Naquela chuva boa, sentia-me totalmente protegido. (...) Em tais horas, atrás da janela embaçada, sentia-me como em casa da lontra.” (GS IV-I, P. 257) (BENJAMIN, 1995: p. 94-5). Essa ideia é enunciada à maneira de princípio básico na obra das *Passagens* [*Passagen-Werk*]: “O tempo de chuva na cidade, com toda sua astuta sedução, capaz de nos fazer voltar em sonhos aos primeiros tempos da infância, só é compreensível à criança de uma cidade grande.” (GS V, p. 159) (BENJAMIN, 2009, 144).

Também não terá passado despercebido a Benjamin o fato de a *Crônica* de Raabe ter adquirido, a partir do final dos anos vinte, uma nova atualidade política. Pois, a situação da população, assim como fora descrita por Raabe depois da fracassada revolução de 1848, assemelhava-se à situação política da Alemanha depois da crise econômica mundial, uma situação que acabou por contribuir para o fortalecimento do movimento nacional-socialista. Vejamos o que Raabe escreve a respeito: “Miséria, pobreza e pressão são coisas que agora castigam o povo, e que o fazem deixar a pátria com o coração sangrando.” (p. 171). Além disso, ele se refere também a uma “nação em agonia” (p. 174), a um navio de emigrantes para a América (p. 70) e à emigração para a França. (p. 100).

Há que mencionar ainda o fato de haver paralelos entre a vida do cronista raabeano e a do cronista benjaminiano que devem ter chamado a atenção do autor berlinense: temos um estudioso em Berlim, que trabalhava para um jornal, que escreve um livro sobre o tema da melancolia, que se recorda da infância e ao fazê-lo passa em revista a própria vida. Até mesmo o dia-a-dia do cronista raabeano era semelhante ao do cronista de Benjamin, o qual não apenas escrevia livros, mas também queria ser “estrategista na batalha da literatura” (GS IV, 19) (BENJAMIN, 1995, 32): “Quantas vezes, outrora, eu subi e desci esta escada íngreme e estreita, ora uma pilha de livros embaixo do braço, e ora, como eu acreditava, editoriais de causar furor no bolso do casaco.” (p. 28)

3. Em sua *Crônica*, Raabe não apenas uniu história de vida e história da cidade, ele também disseminou em seus apontamentos reflexões sobre a história mundial, de modo a fazer entrar em cena um plano histórico-filosófico ao lado do plano privado. Muito embora o mundo seja apresentado sob uma luz negativa, as concepções do cronista diferem daquelas do pessimismo de sua época, que vinha se expandindo desde a segunda metade do século XIX com a difusão da obra de Schopenhauer.¹⁵ Diferentemente do filósofo, cuja obra conhecera na segunda metade do século XIX, Raabe não faz do sofrimento do pensador solitário a base para uma teoria da catástrofe histórica.¹⁶ Ele se atém muito mais

15 Cf. SORG, Bernhard. *Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert*. p. 159-184.

16 Cf. PAUEN, Michael. *Zur Hölle verzaubert. Pessimismus zwischen Rhetorik und Radikalkritik*. In: HEIDBRINK, Ludger (Org.): *Verzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne*. p. 255-280.

às relações políticas, colocando em questão, com isso, a tese de uma realização da razão na História, tese esta que fora exposta por Hegel em suas preleções berlineses realizadas após 1820, e que, depois de sua morte, é adotada por seus discípulos e pelo historicismo.¹⁷

Assim como Raabe se distancia da filosofia da história de Hegel na *Crônica*, também Benjamin se distancia da filosofia da história do Marxismo, no qual sobrevivem as concepções hegelianas. Nas *Passagens* e nas teses “Sobre o conceito da História” Benjamin debaterá o conceito de progresso do materialismo histórico.¹⁸ Também a nona tese, na qual tal distanciamento encontrou sua mais conhecida expressão por meio da interpretação alegórica do desenho *Angelus Novus*, de Paul Klee, é tributária da *Crônica* de Raabe, como demonstram similaridades no uso de palavras e imagens. Vejamos alguns excertos, a começar pelo seguinte trecho da obra de Raabe: “Sentada de costas no burrico cinzento chamado ‘Tempo’, a humanidade cavalga em direção a seu objetivo. (...) Com o rosto dirigido ao percurso trilhado, ao passado escuro, ela escuta os sinos a ressoar, esteja o animal a trotar por pacíficos vales floridos ou a chafurdar por sobre o sangue dos campos de batalha – ela escuta e sonha!” (p. 26).

Na verdade, para Benjamin, não é a humanidade inteira que dirige o olhar para o “passado escuro”, mas apenas o anjo enquanto um vidente solitário; apesar disso, as experiências de ambos os observadores possuem algo em comum, como se pode observar no trecho em que Benjamin descreve a figura do anjo: “Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés.” (GS I, 697) (BENJAMIN in LÖWY, 2005, 87). Também Raabe fala, no prefácio à nova edição da sua *Crônica*, de 1864, de “escombros” como sendo produtos da História. Até mesmo a metáfora da “tempestade” aparece em seu texto. Mais adiante, ele passa a fazer uma descrição de coisas mais concretas, quando fala nas “gerações destruídas, povos assassinados e indivíduos mortos”, que poderiam ser encontrados” nas páginas violentas do livro da vida e do mundo.” (p. 126).

As reflexões de Benjamin sobre a relação entre esperança no futuro e conhecimento da realidade, que desempenham um papel central nas *Passagens*, têm igualmente na *Crônica* de Raabe um precursor, como se pode verificar no trecho seguinte: “Será que até mesmo a humanidade não sonha com uma ‘Era de Ouro’, um mundo infantil há muito desaparecido?” (p. 116 ss). Em seu artigo “*Paris, capital do século XIX*”, Benjamin escreverá: “No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes.” (GS V, p. 47) (BENJAMIN, 2009, p.1). À utopia do sonho ambos autores opõem o ponto

17 Cf. JAEGER, Friedrich; RÜSEN, Jörn. *Geschichte des Historismus*. Eine Einführung, p. 30–40.

18 Cf. SCHÖTTKER, Detlev. *Konstruktiver Fragmentarismus*. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. p. 243–286.

de vista sóbrio, para o qual utilizam a metáfora do despertar. Raabe escreve: “A vida da humanidade é um sonho, a vida do indivíduo é um sonho. Como e quando será o despertar?” (p. 26). Benjamin dá à pergunta de Raabe uma resposta clara e faz do conceito do “despertar” o ponto central de uma teoria do conhecimento histórico, como se pode ler nas *Passagens*:¹⁹ “Assim como Proust começa a história de sua vida com o despertar, toda apresentação da história deve também começar pelo despertar; no fundo, ela não deve tratar de outra coisa. Esta exposição, portanto, ocupa-se com o despertar do século XIX.” (GS V, p. 580) (BENJAMIN, 2009, p. 506).

Pode-se encontrar paralelos com a *Crônica* de Raabe até mesmo nas reflexões de Benjamin a respeito de uma teoria histórica das mônadas, esboçada nas “*Teses como método de historiografia*”. Aqui, a relação conceitual entre história de vida, história da cidade e história do mundo sofre uma generalização: “A história de uma casa é a história de seus moradores, a história de seus moradores é a história do tempo, no qual eles viveram e vivem, a história dos tempos é a história da humanidade e a história da humanidade é a história – de Deus!” (p. 92). Benjamin, por sua vez, formulará de modo análogo:

O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. [...] Seu método resulta em que *na obra*, a obra de uma vida [*Lebenswerk*], *na obra* de uma vida [*Lebenswerk*], a época e *na época*, a totalidade do processo histórico são preservadas e transcendidas.

(GS II, p.703) (BENJAMIN, 1994, p. 231)

(Grifado no original e tradução alterada).

4. Como vimos, Benjamin foi inspirado de múltiplas formas pela *Crônica* de Raabe. Somente à primeira vista parece estranho o fato de ele não mencionar esse autor em sua obra. Lembremos que o próprio Raabe já havia se utilizado de obras de seus predecessores, na *Crônica* e em outros romances, sem os mencionar explicitamente, como ficou evidente na adaptação por ele empreendida do texto de Edgar Allan Poe, *Einer aus der Menge* [Alguém da multidão], algo que fez com que sua obra se tornasse um exemplo paradigmático para uma teoria histórica da intertextualidade.²⁰ É certamente possível comprovar a existência, na obra de Benjamin – um autor que mesmo em textos acadêmicos e ensaios deixava de fornecer as devidas referências para as citações feitas –, de alusões a outros autores; na maior parte dos casos, alusões que podem ser comprovadas

19 Cf. WEIDMANN, Heiner. *Erwachen/Traum*. In: OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Org.). *Benjamins Begriffe*. Vol. 1, p. 341-362.

20 Cf. MEYER, Herman. Wilhelm Raabes “Hastenbeck”. In: _____. *Das Zitat in der Erzählkunst*. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. p. 186-206; MOJEM, Helmuth. *Der zitierte Held*. Studien zur Intertextualität in Wilhelm Raabes Roman *Das Odfeld*. Veja-se no contexto da literatura contemporânea também a obra de Arno Barnert: *Mit dem fremden Wort*. Poetisches Zitieren bei Paul Celan.

SCHÖTTKER, D.
*História de vida
como história
do mundo –
Walter Benjamin
reescreve A
Crônica da Rua
dos Pardais, de
Wilhelm Raabe*

por cartas e anotações. No entanto, não foram preservados todos os documentos do período berlinense de Benjamin, que vai até o ano de 1933, um período relevante no que diz respeito à recepção da obra de Raabe.

No caso da *Crônica* de Raabe, Benjamin não se limita a citar formulações isoladas; ele utiliza essa obra como base para o registro de lembranças, narrativas e reflexões. Esse procedimento também não é nada incomum, basta pensarmos na reelaboração da obra *Madame Bovary*, de Flaubert, empreendida por Theodor Fontane no romance *Effi Briest*, ou na reelaboração dos contos de Andersen realizada por Thoman Mann em sua *Montanha Mágica*.²¹ Gérard Genette designou esse método como o da “hipertextualidade”, e para descrevê-lo valeu-se da metáfora do palimpsesto: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário.”²² A idéia de citação defendida por Benjamin não se baseia no princípio da referenciação das citações e sim em sua livre utilização.²³ “Este trabalho” [da citação], diz ele nas *Passagens*, “deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas.” (GS V, p. 572) (BENJAMIN, 2009, p. 500).

É a partir desse sentido de citação que Benjamin reescreverá a *Crônica* de Raabe. Sendo que ela fazia parte dessa “história primeva”, para a qual a *Infância em Berlim* e as *Passagens* pretendiam “conquistar uma parte” do século XIX (GS V, p. 496) (BENJAMIN, 2009, p. 437), Benjamin explicita no interior da citação velada, por um lado, a continuidade e a transformação das experiências no século XIX, mas ao deixar de citar explicitamente a obra de Raabe ele, ao mesmo tempo, se coloca no lugar dela. Naturalmente, esse processo de apagamento acontece graças ao esgotamento ocorrido na recepção de Raabe nas últimas três décadas do século XX. O próprio Benjamin não poderia tê-lo previsto, pois, no seu caso, o hipotexto, no sentido genettiano, é ainda facilmente reconhecível, de modo que a referência dificilmente teria passado despercebida para o leitor culto de sua época. O artigo “*Der enthüllte Osterhase oder Kleine Versteck-Lehre*” [“O coelho da Páscoa revelado ou Breve Teoria do Esconderijo”] que Benjamin publicou em 1932, na revista *Der Uhu*, pode servir, neste sentido, como guia para decifrar aquilo que foi reescrito. “Esconder”, diz Benjamin nesse texto, “significa: deixar rastros. Porém, invisíveis. É a arte da prestidigitação.” (GS IV-I, p. 398) (BENJAMIN, 1995, p. 237).

Se for lícito supor que a inspiração para a escrita desse artigo tenha vindo do próprio Raabe, valeria a pena fazermos uma última consideração.

21 Cf. GLASER, Horst Albert. *Theodor Fontane: 'Effi Briest' – im Hinblick auf Emma Bovary und andere*. In: _____. *Interpretatione*. p. 387–415; MAAR, Michael. *Geister und Kunst*. Neuigkeiten aus dem Zauberberg.

22 Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe. p. 14; trad. bras. Genette, Gérard. *Palimpsestos: literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

23 Cf. VOIGTS, Manfred. *Zitat*, in: OPITZ, Michael & WIZISLA, Erdmut (Org.): *Benjamins Begriffe*. Vol. 2, p. 826–850.

Na adaptação feita por Raabe do texto de E.A. Poe, lemos que, ao visitar o doente Walter R. uma segunda vez e ser recebido novamente pela amante dele, o narrador formula a seguinte pergunta: “– Onde e quando o senhor Walter escreveu *Der Osterhase* (*O coelho da Páscoa*), senhorita Anna?”²⁴. No mesmo sentido da concepção benjaminiana de crônica, segundo a qual “nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a História”, como consta nas teses *Sobre a história* (GS I, p. 694) (BENJAMIN in LÖWY, 2005, p. 54), a narração de Raabe finaliza com as seguintes palavras: “Em 16 de novembro do ano que passou, estava eu com a pobre noiva, pálida e silente, diante do túmulo do poeta morto desconhecido, que acabara de ser fechado. – Consola-te, Anna, neste mundo nada desaparece, nem uma *lágrima*, nem *uma* gota de sangue!”.

24 Cf. RAABE, Wilhelm. *Einer aus der Menge*. Vol. 2, p. 353; citação seguinte, p. 355.

SCHÖTTKER, D.
*História de vida
 como história
 do mundo –
 Walter Benjamin
 reescreve A
 Crônica da Rua
 dos Pardais, de
 Wilhelm Raabe*

Referências

ANÔNIMO. *Wilhelm Raabe spricht. Sein 100. Geburtstag: 8. September*. In: *Franfurter Zeitung*, n. 666/667, 8 de setembro de 1931 (Abendblatt/Erstes Morgenblatt), p. 1-2.

BARNERT, Arno. *Mit dem fremden Wort*. Poetisches Zitieren bei Paul Celan. Frankfurt/Main: Stroemfeld, 2007.

BECKER, Sabina. Chronist der städtischen Moderne: Wilhelm Raabes *A Crônica da Rua dos Pardais*. In: THIELKING, Sigrid (Org.). *Raabe-Rapporte: Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Zugänge zum Werk Wilhelm Raabes*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl., 2002. p.81-104.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* (orgs. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser.) Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972-1989. 7 vols.

_____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, 1985. Vol. I. (Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin)

_____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigue Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Vol III.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte, São Paulo: Ed. UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. (org. Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos; posfácio de Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos)

FULD, Werner. *Wilhelm Raabe*. Eine Biographie. Munique: DTV, 2002.

GLASER, Horst Albert. Theodor Fontane: 'Effi Briest' – im Hinblick auf Emma Bovary und andere. In: DENKLER, Horst. (org.) *Interpretationen: Romane des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Reclam, 1992, p. 387-415.

GENETTE, Gérard. *Pamlimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt/Main: Ed. Suhrkamp, 1993. [ed. bras. *Palimpsestos: literatura de segunda mão*. Trad. Cibeles Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010].

HETTLING, Manfred. *Revolutionsbilder*. Das Nachleben von 1848/49: Nachmärz und Kaiserzeit. In: DIPPER, Christof; SPECK, Ulrich (Org.). *1848 – Revolution in Deutschland*. Frankfurt/Mainz, Leipzig: Insel, 1998. p. 11-24

HEssel, Franz. *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin: Das Arsenal, 1984. (nova edição de *Spazieren em Berlin* [*Passeando em Berlim*] contendo fotografias de Friedrich Seidenstücker, o esboço “O retorno do flaneur”, de Walter Benjamin e texto da quarta-capa de Heinz Knobloch)

HONOLD, Alexander. *Der Leser Walter Benjamin*. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte. Berlin: Vorwerk 8, 2000.

JAEGGER, Friedrich; RÜSEN, Jörn. *Geschichte des Historismus*. Eine Einführung. Munique: C. H. Beck, 1992.

LENSING, Leo A.; PETER, Hans-Werner (Org.). *Wilhelm Raabe*. Studien zu seinem Leben und Werk. Aus Anlaß des 150. Geburtstages (1831–1981). Braunschweig: Pp-Verlag, 1981.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"* (tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller). São Paulo: Boitempo, 2005.

MAAR, Michael. *Geister und Kunst*. Neuigkeiten aus dem Zauberberg München, Viena: Hanser, 1995.

MEYER, Herman. *Das Zitat in der Erzählkunst*. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart: J. B. Metzler, 1961.

MOHEM, Helmuth. *Der zitierte Held*. Studien zur Intertextualität in Wilhelm Raabes Roman 'Das Odfeld'. Tübingen: Niemeyer, 1994.

PAUEN, Michael. *Zur Hölle verzaubert*. Pessimismus zwischen Rhetorik und Radikalkritik. In: HEIDBRINK, Ludger (Org.): *Verzauberte Zeit*. Der melancholische Geist der Moderne. München, 1997. p. 255-280.

POE, E.A Der Massenmensch, In: _____. *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, (orgs. Kuno Schumann e Hans Dieter Müller) 2.ed. Olten/Freiburg i. Br.: Walter, 1979. Vol. 4, p. 706-720. [ed. bras. bilíngue: "O homem da multidão" Trad. Dorothée de Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1993]

RAABE, Wilhelm. *A Crônica da Rua dos Pardais*. Stuttgart: Reclam, 1997. (org. e posfácio de Ulrike Koller)

_____. *A Crônica da Rua dos Pardais*. In: _____. *Sämtliche Werke*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980. [Braunschweiger Ausgabe]: 1981. Vol 1. (org. Hans-Werner Peter)

_____. *Einer aus der Menge*. In: _____. *Sämtliche Werke*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980. [Braunschweiger Ausgabe]: 1981. Vol 2, p. 339-355, (org. Hans-Werner Peter)

REGELY, Thomas. *Schriften zur Jugend*. In: LINDER (Org.). *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006. p. 107-118.

SCHERPE, Klaus R (Org.). *Die Unwirklichkeit der Städte*. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek: Rowohlt, 1988.

SCHÖTTKER, D.
*História de vida
como história
do mundo –
Walter Benjamin
reescreve A
Crônica da Rua
dos Pardais, de
Wilhelm Raabe*

SCHÖTTKER, Detlev. *Konstruktiver Fragmentarismus*. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999.

_____. *Der Erzähler*. In: LINDNER, Burkhardt (Org.): *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006. p. 557-566.

SORG, Bernhard. *Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Heidelberg: Carl Winter, 1975. p. 159-184.

THUNECKE, Jörg. Rezeption als Regression. Feuilletons zu Wilhelm Raabes 100. Geburtstag am 8. September 1931. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, p. 129-149, 1986.

VOIGTS, Manfred. *Zitat*. In: OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Org.). *Benjamins Begriffe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000. Vol. 2, p. 826-850.

WEIDMANN, Heiner. *Erwachen/Traum*. In: OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Org.). *Benjamins Begriffe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000. Vol. 1 p. 341-62.

Submetido em: 20/10/2016

Aceito em: 20/12/2016

A tradução infinita¹

The infinite translation

*Raúl Antelo**

RESUMO

Justapondo-se as traduções de dois textos de Borges (Queja de todo criollo e Borges y yo) por dois escritores brasileiros de tempos distintos (Mário de Andrade e Clarice Lispector), postula-se a noção de “tradução infinita”, ancorada teoricamente na leitura que Deleuze e Guatarri fazem dos espaços riemannianos, como marca da escritura e da autoria em tempos de hipermodernidade.

ABSTRACT

Comparing translations for two Borges' texts (Queja de todo criollo and Borges y yo) made by two brazilian authors in different moments of history, one may postulate the notion of “infinite translation”, theoretically sustained by the reading that Deleuze and Guatarri have done of the riemannian spaces, such as the writing mark and the authorship in hipermodern times.

1 Tradução de Iamni Reche Bezerra.

* UFSC/CNPq

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso.

O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama.

Giorgio Agamben – “O autor como gesto” in *Profanações*

J á se sabe que a tradução ocupa um lugar proeminente na obra de Borges. O escritor faz referência a ela em diversas ocasiões. As mais conhecidas são “*Las versiones homéricas*” e “*Los traductores de las 1001 noches*”; mas é em um, até há pouco esquecido, artigo de 1926, “*Las dos maneras de traducir*”, que Borges formula suas primeiras apreciações sobre o tema. O ponto de vista é explícito:

183

Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñaran los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo, no es considerada por el clasicismo ni como énfasis ni como una visión personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos. Cada literatura posee un

repertorio de esas verdades, y el traductor sabrá aprovecharlo y verter su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma.

Esse procedimento – diz Borges – nos parece *sacrilégio*, adiantando o tema da leitura literal como procedimento da religião e dos notários. Ou seja, o ideal de tradução borgeana assemelha-se com a *profanação* textual de Agamben. Como típico *martinfierrista*, o escritor condena a metáfora, mesmo sabendo que “la mayoría de las metáforas ya no son representaciones, son maquinales”. Ao seu modelo, clássico, mas profanador, da tradução, contrapõe então o romântico, recordando que “los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre”.

Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, no Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada, de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!

Esa reverencia del yo, de la irreemplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones. Además, lo lejano lo forastero, es siempre belleza. Novalis ha enunciado con claridad ese sentimiento romántico: La filosofía lejana resuena como poesía. Todo se vuelve poético en la distancia: montes lejanos, hombres lejanos, acontecimientos lejanos y lo demás. De eso deriva lo esencialmente poético de nuestra naturaleza. Poesía de la noche y de la penumbra (*Werke*, III, 213). Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos, nos son prometidos por las traslaciones literarias de obras antiguas: promesa que suele quedarse en el prólogo.

Assim, Borges assinala o paradoxo de que, segundo o propósito anunciado de veracidade (e não de verossimilhança) literária, o tradutor torna-se um falsário, porque, “para mantener la extrañez de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira”. Uma vez desconstruída a fronteira entre verdade e falsidade, não lhe sobra mais do que derrubar o muro entre o próprio e o alheio, argumentando, assim, que:

En cuanto a las repetidas versiones de libros famosos, que han fatigado y siguen fatigando las prensas, sospecho que su

finalidad verdadera es jugar a las variantes y nada más. A veces, el traductor aprovecha los descuidos o los idiotismos del texto para verle comparaciones. Este juego, bien podría hacerse dentro de una misma literatura. ¿A qué pasar de un idioma a otro? Es sabido que el *Martín Fierro* empieza con estas rituales palabras: “Aquí me pongo a cantar – al compás de la vigüela”. Traduzcamos con prolija literalidad: “En el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con guitarra”, y con altisonante perífrasis: “Aquí, en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar”, y armemos luego una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La primera, ¡tan ridícula y cachacienta!, es casi literal.²

Desconhecedor, evidentemente, desse debate, Mário de Andrade empreendeu em 1928 a tradução de uma das *Inquisições* de Borges. Não era completamente neófito quanto aos problemas éticos implicados na tradução. Havia lido, entre outras coisas, as ideias desenvolvidas por Borges em sua inquisição de 1922, “La nadería de la personalidad”, retomadas no ensaio citado acima, e conhecia também a opinião do escritor em relação ao trabalho de Fitzgerald como tradutor de Omar Khayam, que havia imitado, mais que traduzido, os rapsódicos poemas do poeta persa. Mário de Andrade, que na ocasião estava justamente fazendo o mesmo com relatos etnográficos brasileiros, dos quais em pouco tempo nos ofereceria um deslumbrante resultado em *Macunaíma*, esse grande não-livro que seu próprio autor não julgava romance senão poema, antologia folclórica, scherzo e até mesmo sintoma, mas não símbolo, de uma literatura nacional que os modernistas estavam construindo, Mário de Andrade, digo, ensaia traduzir “Quejas de todo criollo”, uma inquisição de pouca fortuna na crítica argentina.

A escolha já é por si mesma eloquente. Os *martinfierristas*, como sabemos, se dedicaram, em diversos estilos, a uma ontologia nacional. Queriam atingir a antropogênese do *criollo*, resgatar a contribuição intelectual da América Latina, prévia tesourada a todo cordão umbilical, como pedia Oliverio Girondo no manifesto da revista *Martín Fierro*, para se sentirem *criollos* em qualquer lugar, sem nostalgia de nenhuma pátria a não ser a humana, como ansiava Antonio Vallejo³,– ou simplesmente, para fazer literatura, como concebia Borges, “con sabor de patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebolar...”⁴. A metafísica nacional se adaptava muito bem a essa estratégia estética porque lhes construía uma ponte para além do animal, em direção à história humana, ocidental. Admitindo, então, que a tradição ocidental

2 BORGES, Jorge Luis – “Las dos maneras de traducir” in *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé Editores, 1997, p.257-259.

3 VALLEJO, Antonio – “Criollismo y metafísica”. *Martín Fierro*, nº 27-8, 10 mayo 1926, p.17.

4 BORGES, Jorge Luis – *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p.19.

existe, que se impõe, a metafísica do ser trata de reivindicá-la como *nossa*, como *criolla*, estabelecendo assim uma borda perfurada ou entre-lugar que conserva a memória de um corte originário. Busca-se, então, a *reapropriação* do melhor que há nessa cultura ocidental, como arma contra o pior dela mesma, fazendo-a movimentar-se desde a *nossa* situação ambivalente, na qual o Ocidente se veria – segundo os mestres da suspeita – como Outro de si mesmo. A identidade *criolla* seria assim a constante construção de uma *diferença*, que é também a busca, *em si mesma*, de um modo sul-americano de ser universal.

Ao escolher esse texto de Borges em detrimento de outros, mais revisitados pela crítica local, Andrade revela compreender que traduzir um autor é converter intensidades que nos chegam de uma forma singular, irrepetível, mas que, de certo modo, produzem um rastro, deixam um buraco em seu leitor, que deverá encontrar, a seu modo, uma nova forma em sua língua, o que equivale, segundo Benjamin, a captar o modo-de-dizer do original, ou talvez, o modo de *repetir* do original.

Transcrevamos, então, as duas versões do lamento.

QUEJA DE TODO CRIOLLO

Muestran las naciones dos índoles: una la obligatoria, de convención, hecha de acuerdos con los requerimientos del siglo y las más veces con el prejuicio de algún definidor famoso; otra la verdadera, entrañable, que la pausada historia va declarando y que se trasluce también por el lenguaje y las costumbres. Entre ambas índoles, la aparential y la esencial, suele advertirse una contrariedad notoria. Así en tratándose del vulgo de Londres – fuera de duda el más reverente, sumiso, desdibujado que han visto mis andanzas – es manifiesta cosa que Dickens lo celebra por lo descarado y vivaz, cualidades que si alguna vez fueron propias ya no lo son, pero que todo narrador inglés sigue mintiendo con pertinacia relajada. En lo atañadero al pueblo español, hoy concordamos todos (aconsejados por la literatura romántica y el solamente ver en su historia la empresa americana y el Dos de mayo) en la vehemencia desbocada de su carácter, sin recordar que Baltasar Gracián supo establecer una antítesis entre la tardanza española y el ímpetu francés. Traigo estos ejemplos a colación para que el juicio del leyente consienta con mayor docilidad lo que en mi alegato hubiere de extraño.

Quiero puntualizar la semejanza insuperable que media entre el carácter verdadero del criollo y el que quieren infligir.

El criollo, a mi entender, es burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal

que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza. El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen. Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojigangas oficiales, nos está siempre gobernando. La significación que el pueblo apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Irigoyen, es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco. En pueblos de mayor avidez en el vivir, los caudillos famosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desganados. Les restaría fama provechosa el impudor verbal. Ese nuestro desgano es tan entrañable que hasta en la historia – crónica de obradores y no de pensativos – se advierte. San Martín desapareciéndose en Guayaquil, Quiroga yendo a una asechanza de inevitables y certeros puñales por puro fatalismo de bravuconería: Saraiva desdeñando una fácil entrada victoriosa en Montevideo, ejemplifican mi aserción. No es, empero, en la historia donde mejor puede tantearse la traza espiritual de una gente. Un noble instinto artístico, una tenaz indeliberación de tragedia, hacen que todo historiador pare mientes antes en lo irregular de un motín que en muchos lustros remansados y quietos de cotidianidad. También influyen las alternativas políticas. Los altibajos venideros arbitran si conviene situar mayor realidad en la protesta de Liniers o en el bochinche de un cabildo abierto. Consideremos algún otro semblante que sea más de siempre: verbigracia, nuestra lírica criolla. Todo es en ella quietación, desengaño; áspero y dulzarrón a la vez. La índole española se nos muestra como vehemencia pura; diríase que al asentarse en la pampa, se desparramó y se perdió. El habla se hizo más arrastrada, la igualdad de horizontes sucesivos chasqueó las ambiciones y el obligatorio rigor de sujetar un mundo montaraz se resarcía en las dulces lentitudes de la payada de contrapunto, del truco dicharachero y del mate. Se achaparró la intensidad castellana, pero en los criollos quedó enhiesto y vivaz ese sonriente fatalismo mediante el cual las dos obras mejores de la literatura hispánica son dos ensalzamientos del fracaso: el *Quijote* en la prosa y la *Epístola Moral* en el verso. El sufrimiento, las blandas añoranzas, la burla maliciosa y sosegada, son los eviternos motivos de nuestra lírica popular. En ella no hay asombro de metáforas; la imagen brujuleada no se realiza. En la frecuente vidalita que narra, no hay rama

en el monte, vidalita, la semejanza entre el corazón herido de ausencia y la floresta maltratada por el invierno rígido, no se establece, pero es preciso vislumbrarla para penetrar en la estrofa. La eficacia de los versos gauchescos nunca se manifiesta con jactancia; no está en el *ictus sententiarum*, en el envión de las sentencias, que diría Séneca, sino en la fácil trabazón del conjunto.

Vea los pingos. ¡Ah, hijitos!
Son dos fletes soberanos.
Como si fueran hermanos
Bebiendo l'agua juntitos.

Murmura Estanislao del Campo con leve perfección. Lo mismo le acontece al Martín Fierro. Es conmovedora la austeridad verbal de estrofas como ésta:

Había un gringuito cautivo
Que siempre hablaba del barco
Y lo augaron en un charco
Por causante de las pestes.
Tenía los ojos celestes
Como potrillita zarco.

Significativo es asimismo el pudor por el cual Martín Fierro pasa como sobre ascuas sobre la muerte de su compañero y no quiere situarla en su relación, sino alejarla en el pasado:

De rodillas a su lao
Yo lo encomendé a Jesús.
Faltó a mis ojos la luz,
Cai como herido del rayo.
Tuve un terrible desmayo
Cuando lo vi muerto a la Cruz.

En las irrisorias coplas anónimas que se derraman de vihuela en vihuela, se trasluce también todo lo idiosincrásico del criollismo. El andaluz alcanza la jocosidad mediante el puro disparate y la hipérbole; el criollo la recaba, desquebrajando una expectación, prometiendo al oyente una continuidad que infringe de golpe.

Señores, escuchenmén:
Tuve una vez un potrillo
Que de un lao era tordillo

Y del otro lao, también.
A orillas de un arroyito
Vide dos toros bebiendo.
Uno era coloradito
Y el otro...salió corriendo.
Cuando la perdiz canta
Nublado viene;
No hay mejor seña de agua
Que cuando llueve.

Tampoco en Martín Fierro faltan ejemplos de contraste chasqueado:

A otros les salen las coplas
Como agua de manantial;
Pues a mí me pasa igual.

La tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica, he aquí los únicos sentires que un arte criollo puede pronunciar sin dejo forastero. Muy bien está el Lugones de *El Solterón* y de la *Quimera Lunar*, pero muy mal está su altilocuencia de bostezable asustador de leyentes. En cuanto a gritadores como Ricardo Rojas, hechos de espuma y de patriotería y de insondable nada, son un vejamen paradójico de nuestra verdadera forma de ser. El público lo siente y sin entremeterse a enjuiciar su obra la deja prudencialmente de lado, anticipando y con razón que tiene mucho más de grandioso que de legible. Nadie se arriesgará a pensar que en Fernández Moreno hay más valía que en Lugones, pero toda alma nuestra se acordará mejor con la serenidad del uno que con el arduo gongorismo del otro.

Lugones, en manifiesto aprendizaje de Herrera y Reissig o Laforgue y en cauteloso aprendizaje de Goethe, es el ejemplo menos lastimoso del trance por el cual hoy pasamos todos: el del criollo que intenta descriollarse para debelar este siglo. Su dilemática tragedia es la nuestra; su triunfo es la excepción de muchos fracasos.

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso. Ningún prolijo cabalista numerador de letras ha desplegado ante palabra

alguna la reverencia que nosotros rendimos delante de esas dos. Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantando, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear o la picardía, de que nuestra ciudad se llama Babel. En el poema de Hernández y en las bucólicas narraciones de Hudson (escritas en inglés, pero más nuestras que una pena) están los actos iniciales de la tragedia criolla. Faltan los postrimeros, cuyo tablado es la perdurable llanura y la visión lineal de Buenos Aires, inquietada por la movilidad. Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se altiva y se insolenta la patria. En el viento hay banderas; tal vez mañana a fuerza de matanzas nos entrometeremos a civilizadores del continente. Seremos una fuerte nación. Por la virtud de esa proceridad militar, nuestros grandes varones serán claros ante los ojos del mundo. Se les inventará, si no existen. También para el pasado habrá premios. Confiemos, lector, en que se acordarán de vos y de mí en ese justo repartimiento de gloria...

Morir es ley de razas y de individuos. Hay que morir bien, sin demasiado ahinco de quejumbre, sin pretender que el mundo pierda su savia por eso y con alguna burla linda en los labios. Se me viene a ellos el ejemplo de Santos Vega y con un dejo admonitor que antes no supe verle. Morir cantando.⁵

QUEIXAS DE TODO CRILOLO

As nações mostram duas índoles: uma de convenção, a obrigatória, feita de acordo com as exigências do tempo e as mais das vezes com a definição preconcebida de algum célebre; outra, entranhada, a verdadeira, que a história vai desentranhando e que também transluz na fala e nos costumes. Entre essas duas índoles, a aparente e a essencial, a gente percebe uma contradição notória. Por exemplo os pranceiros de Londres: não tem dúvida que o povo mais submisso reverente e vago que observei nas minhas vagamundagens mas que a gente sabe celebrado por Dickens como vivaz e descarado. Ora se estas qualidades já foram próprias um dia do povo de Londres já não o são mais. No entanto, todo narrador inglês continua na mesma mentira com pertinácia arrelachada.

5 BORGES, Jorge Luis – “Queja de todo criollo” in *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa, 1925, p.131-138.

Relativamente ao povo espanhol, olhando na história dele só a empresa americana e o Dois de Maio ou aconselhados pela literatura romântica, nós todos concordamos na veemência destabocada do carácter dele, não lembrando que Baltasar Gracián já pôde estabelecer uma antítese entre o tardonho do espanhol e o impetuoso do francês. Se ponho estes exemplos na conversa é só pra que o leitor aceite com maior docilidade o que eu falar de estranhável.

Quero especificar a dissemelhança que existe entre o carácter verdadeiro do crioulo e o que lhe querem dar.

O crioulo me parece que é troçador, desconfiado, de antemão desenganado de tudo e tão empinimado com o verbalismo que o perdoa só nuns poucos e em ninguém não o elogia. Nos dois maiores caudilhos que abraçaram a alma de Buenos Aires se encarnaram o silêncio de braço dado com o fatalismo, Rosas e Irigoyen. D. João Manuel, a pesar das façanhas e sangue inultimente derramado, foi querido do povo. Irigoyen, apesar de todas as bugigangas oficiais ainda está sempre governando a gente. A feição que o povo gostou em Rosas, entendeu em Roca e admira em Irigoyen é o debique da teatralidade ou a terem exercido só de caçoadas. Entre gente de maior sofreguidão pra viver, os caudilhos famosos se mostram cheios de gestos e palavrosos ao passo que aqui são sorumbáticos e quase desenganados. A semvergonhice verbal lhes diminuiria a fama proveitosa. Este nosso desengano é tão visceral que a gente o percebe até na História – crônica de trabalhadores não de pensadores – San Martín desaparecendo em Guayaquil. Quiroga indo numa emboscada de punhais certos e inevitáveis por fatalismo puro de bravata. Saraiva desdenhando uma fácil entrada vitoriosa em Montevideu.

Porém não é na História não que a gente pode medir o traço espiritual duma gente. Um instinto artístico nobre, uma indeliberção tenaz de tragédia faz com que todo historiador pare mais ante o ocasional dum chinfrim que adiante de muitos lustros remansados e quietos de quotidianidade. As alternativas políticas também influem.

[...]

Consideremos nossa lírica crioula. Tudo nela é quietude, desengano; áspero e meloso ao mesmo tempo. A veemência essencial da índole espanhola parece que assentando no pampa

se esparramou e se perdeu. A fala se tornou mais arrastada, a igualdade dos horizontes sucessivos se riu das ambições e o rigor de sujeitar um mundo montanhoso se engruviniu nas lardezas doces da “payada” de contraponto, do truco falador e do mate. A intensidade castelhana se abrandou mas permaneceu íntimo e vivo no crioulo esse fatalismo caçoísta pelo qual as melhores obras da literatura hispânica são duas louvações do fracasso: O *Quixote* na prosa e a *Epístola Moral* no verso. Sofrimento, *añoranzas* mansas, pândega maliciosa e sossegada são motivos eternos da nossa lírica popular. Não possui assombro de metáfora não; a imagem entremostrada não se acaba. (...)

A tristura, a caçoada imóvel, a carapuça irônica são mesmo os únicos aspectos que uma arte crioula pode apresentar sem sangue estranho. Lugones está muito bem no “Solteirão” ou na “Quimera Lunar” mas vai muito mal na altiloquência de assustador involuntário de leitores porém. Quanto a gritalhões que nem Ricardo Rojas, feitos de espuma patriotadas e nada insondável, são a vergonha paradoxal da verdadeira maneira de ser da gente. O público sente isso e sem se meter ajuizando da obra dele, a deixa de lado prudentemente, antevendo como razão que ela tem muito mais de grandioso que de legível. Ninguém não terá coragem pra imaginar que em Fernández Moreno tem mais valor que em Lugones porém toda alma da gente se afina melhor com a serenidade daquele que com o gongorismo árduo deste.

Lugones (...) é o exemplo menos lastimoso do transe por que passamos todos agora: o do crioulo que procura desacrioular-se pra vencer no século. A tragédia dilemática dele é a da gente; o triunfo dele a exceção de muitos fracassos.

O quieto desgoerno de Rosas se perdeu; os trens-de-ferro valorizaram campo; uma enganadora e mesquinha agricultura empobreceu a criação fácil e o crioulo, tornando estranho dentro da própria pátria compreendeu sofrendo a significação hostil das palavras “argentinidad” e “progresso”. Nenhum cabalista prolixo, numerador de letras não rendeu pra nenhuma palavra a reverência que nós rendemos a essas duas. É culpa delas que as plantações encarcerem o pampa, que a gauchagem se tenha abatido, que os ofícios únicos do crioulo sejam polícia, vagabundagem ou a vilania de que a nossa cidade se chama Babel. No poema de Hernández e nas

narrativas bucólicas de Hudson, estão os primeiros atos da tragédia crioula.

Faltam os seguintes cujo palco é a planura sem parada e a visão linear de Buenos Aires, inquietada pelo movimento. Já a República nos estrangeiriza e se perde. O crioulo fracassa porém a pátria se altiva e se insolenta. Tem bandeiras no vento e talvez qualquer dia, à força de matanças, nos intrometeremos a civilizadores do continente. Seremos uma nação macanuda. Por causa dessa proceridade de militar nossos maiores serão claros ao olho do mundo. Si não houver nenhum, se inventa! Terá prêmios pro passado também. Confiemos, leitor, que se lembrem da gente nessa distribuição justa de glória...

Morrer é lei de raças e indivíduos. Se deve de morrer bem, sem exagero de queixa, sem pretender que o mundo perca seu sabor por causa disso e com uma caçoada bem bonita na boca. Estou lembrando Santos Vega... E com uma finalidade que ainda não tinha percebido nele. Morrer cantando.

JORGE LUIS BORGES

(*Inquisiciones*⁶)

(Trad. Mário de Andrade in *Diário Nacional*,
São Paulo, 13 maio 1928).

Pois bem, como assinalou recentemente, e de maneira exemplar, Delfina Muschietti⁷, os leitores-receptores devemos sempre aguçar nossa capacidade para ler essa singularidade irredutível que é um autor⁸, ativando uma caixa de ressonância que capte intensidades da repetição no texto, ou seja, formas fantasmáticas que vão e vem entre várias posições móveis (a de escritor, a de crítico-tradutor-escritor), formas que, entre elas, se intersectem de maneira variada e se ponham, por sua vez, em contato com diferentes horizontes culturais e diversas sensibilidades frente à língua. Como leitor-crítico, Mário de Andrade realiza essa operação com a queixa de Borges e se defronta assim com um estado muito peculiar do castelhano do Prata reconfigurado pelos *martinfierristas*, mas também se depara com um estado da norma literária e poética muito semelhante ao que então se discutia no Brasil (daí que, em seu exemplar da obra, trace uma nota marginal, no começo da inquisição, com o sintomático significante “Brasil”)

6 ANTELO, Raul – *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispanpos-americanos)*. São Paulo, Hucitec/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p.224-229.

7 CF. MUSCHIETTI, Delfina – “La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales”. Fala apresentada no Congresso de Teoria Literaria Orbis Tertius, Universidad de La Plata, maio 2006; e “Las traducciones de Rimbaud en el Río de la Plata”. Conferência na Aliança Francesa de Buenos Aires, junho 2006.

8 Cf. FERRARI, Federico & NANCY, Jean-Luc – *Iconographie de l’auteur*. Paris, Galilée, 2005.

e por isso mesmo se defronta com inusitadas, ainda que familiares, relações com contextos sociais e culturais que envolvem corpos, gêneros, subjetividades, memórias, às quais ele deve poder formar novamente, mas agora desalojadas, deslocadas, *em outro lugar*. Não em vão, em um poema esquecido em um dos números da vanguardista *Klaxon*, o “Poema abúlico”, Andrade confessa ter pena dos homens mais infelizes do mundo, os que não sabem se na verdade são turcos ou gregos, franceses ou alemães. “Nem sabem a quem pertence a ilha de Martim Garcia!...” – tema que, nesse relato de identidade abúlica que é *Macunaíma*, se traduzirá como identidade abandonada na ilha de Marapatá.

Mário de Andrade parte, então, desse ponto vertiginoso – a identidade, o mesmo – para se deixar tomar pela voz de um Borges *orillero* e gongórico, por essa respiração, por esse estado peculiar do *idioma dos argentinos*. Como bom músico⁹, Mário de Andrade é fiel ao tom, ao fantasma da repetição, um tom anterior, inclusive, à língua de origem. Quer escutar uma estranheza que se lhe gruda e se desprende, consciente de que o relevante em um texto é ler o que está armado, de fato, em seu discurso e, a partir desse dado imanente da forma, construir os sentidos e os desvios que nos levam de um contexto cultural a outro, mais amplo. Não se trata, portanto, nos diz Muschietti, de ser ou não literal. Antes, trata-se de ser fiel a essa estranheza que deriva da repetição mesma. Por isso Mário traduz o destino, mais que manifesto, resignado, de “Seremos una fuerte nación”, à maneira oral, do tango ouvido nas rádios paulistas, como “Seremos uma nação macanuda”, onde reaparece o elemento *criollo* da *macana* – *criollo* pouco importa se por ser taíno ou tupi, já que em ambos os casos o sentido é o mesmo, porrete. O macanudo – o *criollo* – é, então, embora indizível, um *ictus sententiarum* que se pode traduzir a outros estratos da mesma língua (o *bamoarrebentá*).

Mário de Andrade passa assim a um segundo momento da operação de tradução. Ali, o leitor-crítico devém escritor-doador de forma. Da materialidade da inquisição primeira só conservamos, na versão de Andrade, um resto, o fantasma *criollo*, que ressoa, como próprio, em nosso ouvido, o fantasma de sua repetição, que é sua singularidade irreduzível, mas não intransferível. Haverá que lhe dar, então, uma nova forma em português, uma forma sob a égide da *gramatiquinha da fala brasileira*, que ele também teoriza à mesma época. Só que se trata, como também disse Benjamin, de uma forma derivada ou segunda, o que não aponta em nada para uma sacralização do original, em detrimento da tradução, senão que se trata, na verdade, de uma profanação ou sacrilégio, ou seja, uma recomposição inicial do fantasma da repetição, para a seguir o tradutor se retrair até tornar-se quase invisível.

O tradutor deve produzir então uma *imago*, mais que uma imagem, um contato por esvaziamento, uma imagem ausente, uma imagem do ausente,

9 Andrade havia publicado, em 1925, um ensaio de Estética, *A Escrava que não é Isaura* (onde já teoriza sobre a polifonia do texto moderno) e pouco depois, em 1928, o *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

alojando na repetição tradutora, algo desse fantasma destacado da repetição primeira. Uma *Nachleben*, diria Aby Warburg, uma potência que estava, no *criollo* de Borges, esperando para se reencarnar, no *crioulo* de Andrade, por oposição à economia da equivalência ou do intercâmbio, segundo uma economia do roubo e da diferença. Capta-se então, nesse exercício, não exatamente a *equivalência* entre línguas, que é completamente inexistente, mas sim as ambivalências inerentes a todo valor – as aproximações oblíquas, os choques, a expansão de conotações que se irradiam, quase sem querer, para além do original – e que Mário, como tradutor, estava em condições de controlar. Basta pensar no sentido sintético-nacional do *criollo* e no matiz etno-discriminatório do *crioulo*. É aí, argumenta Muschietti, onde o tradutor se reencontra com a vertigem e se torna equilibrista, um minucioso técnico da repetição diferida.

Es allí cuando gana y cuando pierde. Un luminoso fracaso, sabido de antemano y que igual no obstaculiza el afán de traducir. Y en tanto el traductor mantenga la decisión de no neutralizar el texto de partida, respetar ambigüedades e impactos, llegará al objetivo deseado: mantener abierta la más abierta de las formas (...). Igualmente, la traducción en tanto implica una lectura del original, forma parte de su crítica y es una expansión de la obra (...) y de algún modo, la cierra. El desafío del traductor es que ese cierre sea apenas como un temblor: esa levedad está sustentada, sin embargo, por intensas investigaciones de las formas de la lengua, trabajo con diccionarios múltiples, despliegue de posibilidades.

Aplicando à tradução as ideias que Georges Didi-Huberman vem trabalhando em *Venus rasgada*, *Diante do tempo* e *A imagem sobrevivente*, poderíamos dizer que o tradutor-invisível trabalha minuciosamente para respeitar uma forma encontrada, e ser fiel, ao mesmo tempo, a uma respiração fantasma. Essa tarefa-transferência implica opções e escolhas no elenco de palavras e giros sintáticos que sua própria língua oferece. É assim que o tradutor se torna então um investigador da língua. Da sua língua. É um momento a mais em que o tradutor se encontra com o criador. Criar é diferir. Criar é tornar-se estranho à própria língua, *desgeograficar-se*, como irá teorizar o mesmo Andrade, no prefácio a *Macunaíma*, ou *descriollarse*, como prefere Borges, para então começar a escrever e, em um momento específico e inerente à tarefa de traduzir, alojar, no português moderno da experimentação, algo do espanhol gongórico de Borges, permitindo que este violento seu português, tão babélico como o portenho. Por último, quando, como neste caso, comparamos traduções, nos diz Muschietti que passamos a um terceiro patamar, mais uma vez situados no lugar de leitores-críticos.

Si la tarea del traductor responde a determinadas elecciones, en esta posición tercera podremos apreciar los modos en que el horizonte cultural y retórico de cada escritor-traductor (esto es, su forma de leer, su orientación en el campo estético e intelectual al que pertenece) ha velado ciertas intensidades del original, y ha guiado en otra dirección las elecciones en el momento de traducir.¹⁰

Mas, se é verdade que “esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones”, chegados a este umbral de abstração nos inclinamos a pensar que quem melhor compreendeu a tarefa de profanar o original borgeano foi Clarice Lispector. Mário de Andrade havia ensaiado sua paródia modernista no eu arlequinal de *Pauliceia desvairada*; mas é Lispector quem, como diz Agamben, interrompe, mediante sua presença incongruente e estranha, as vicissitudes que se desenvolvem na cena modernista, e desfaz a trama canônica com a chacota do Arlequim.

É verdade que, atendendo às solicitações do mercado, a escritora empreendeu essa tarefa tradutora em muitas outras oportunidades, voltando a contar as viagens de Gulliver ou simples relatos de Walter Scott ou Jack London. Mas o caso de Borges é diferente e nos chama a atenção porque Borges vive, em Clarice, com maior intensidade que em Mário. Basta considerar para isso a estratégia que a escritora empreende, em sua coluna e no *Jornal do Brasil*, para traduzir uma página ultraconhecida de Borges.

Borges y yo

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o

10 Cf. MUSCHIETTI, Delfina – “La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales”, *op. cit.*

la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

Observe-se, em primeiro lugar, que Clarice traduz “Borges y yo” tomando partido sobre o gênero, sobre o *gender*, sobre a origem, sobre a classificação. O texto é então “Uma ‘prosa’ de Jorge Luis Borges”, prosa entre aspas, que sintomaticamente delatam distância ou alheamento com relação a essa categoria. A mesma distância com que Clarice tampouco escreve “romances” para rotular seus textos. Abaixo, a versão, mais ou menos convencional, da escritora.

Borges e eu

197

Ao outro, ao Borges, é a quem ocorrem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, a olhar o arco de um saguão ou um portão de ferro: de Borges tenho notícias pelo correio e vejo meu nome escrito em uma comissão de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-se os relógios das praças, os mapas, a tipografia do século XVIII, o sabor de café e a prosa de Stevenson: o outro compartilha dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil: eu, vivo, eu me deixo viver para que Borges possa tramar sua literatura e essa literatura me justifica. Nada me custa confessar que tem conseguido páginas válidas, mas essas páginas não podem me salvar talvez porque o bom já não é de ninguém nem se quer do outro, se não da literatura ou da tradição. Por outro lado, já estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver ao outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, ainda que conheça seu perverso costume de falsear e engrandecer. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em

seu ser: a pedra eternamente pedra quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu hei de permanecer em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas menos em seus livros que em muitos outros momentos ou do que no ponteio de uma guitarra.

Há muitos anos eu tratei de livrar-me dele e passei das mitologias do bairro aos jogos com o tempo e números, e com o infinito, mas esses jogos são de Borges agora e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo tenho perdido e tudo é do esquecimento ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página.

(Do livro *El Hacedor*, de JLB).

Repare-se, porém, que assumindo, como em *A paixão de GH*, o final do antecedente, “não sei qual dos dois escreve esta página”, como início do fragmento consequente, poderíamos pensar que Clarice agrega um suplemento a essa “tradução”, obedecendo também à premissa da atribuição errônea, uma regra central da poética de Borges. Com o corpo solto, continua então o texto, suplementa-o, transborda-o e o liquida porque, simplesmente, lhe adere uma prótese.

E agora vamos ao que há de mais velho e permanente e teimoso do mundo: Números – disse teimoso porque nada consegue modificá-los. Não há nada para atrapalhar-lhes a carreira, através dos tempos, numa semântica. O número é como o destino, sim, um desafio a tudo. Ele simplesmente é. Não há nascimento, nem vida, nem morte do número. É uma norma, uma lei, um ritmo.

Para Pitágoras o número é esta ordem, esta coerência que transmite a idéia de uma tensão de um todo, o kosmos oposto ao kaos, embora este termo não deva ser entendido no seu sentido vulgar, mas no do que ele é um pré-kosmos, onde estão contidas todas as possibilidades do vir-a-ser-kosmos. Todas as coisas, pelo menos as que são conhecidas, tem número, pois não é possível que uma coisa qualquer seja pensada ou conhecida sem número.

Já lhe disse hoje que o número possui duas formas próprias: o ímpar e o par. A combinação dessas duas formará uma terceira: o par-ímpar. A paridade é infinita à nossa volta e através dela podemos com-parar. Ao passo as coisas ímpares são menos incom-paráveis. Aqui estamos em pleno caminho para descobertas maravilhosas. A unidade suprema – o um, que não é número, pois nele não há participação...

(*El hacedor*, de JLB).

Obviamente, o texto não é de Borges, nem mesmo de JLB, personagem afinado, por seu laconismo, com GH. O texto é absolutamente clariceano e nos ilustra que o próprio do número é distribuir-se no espaço liso, que já não se divide sem mudar de natureza ou sem mudar de unidade, o que representa uma distância e não uma grandeza, uma lateralidade e não uma literalidade. *Numero Deus impare gaudet* – dizia Virgílio (*Eglogas*, VIII, 75). Deleuze e Guattari nos ensinaram, nesse sentido, que o número é articulado, nômade, direcional, ordinal, um número numerante que remete ao espaço liso, da mesma maneira que o número numerado remete ao espaço estriado. Clarice sabe disso e por isso ativa um texto multifocal: o faz dizendo que essa versão já é número, é número dois, mas, ainda é unidade. É outra mas anuncia o mesmo. Ainda que não seja o *mesmo* número nas duas versões, nem a *mesma* unidade, nem a *mesma* maneira de dividir-se essa hipotética unidade. Ou seja, o exercício de Clarice é uma espécie de manifesto da *literatura menor*, aquela que, segundo seus criadores, “nunca deixará de enriquecer a maior, comunicando-lhe sua intuição, seu andamento, sua itinerância, seu sentido e seu gosto pela matéria, pela singularidade, pela variação, pela geometria intuicionista e pelo número numerante”¹¹.

Mas há algo mais. Não se trata de opor, linearmente, as multiplicidades lisas ou não métricas, às métricas, perguntando-se como pode uma determinação ser capaz de fazer parte de outra sem que se possa lhe designar nem grandeza exata nem unidade comum, nem diferença diante da situação. Há outro aspecto da questão, talvez ainda mais importante, e é que o próprio acontecimento de existirem duas determinações diferentes, ainda que híbridas, exclui sua mútua comparação.

Poderíamos associar essa situação com o espaço que, em física, se chama riemanniano e que se caracteriza como radicalmente *rapsódico*. Em sua inquisição, Borges pretendia “puntualizar la desemejanza insuperable” que separa *Borges* (“o caráter verdadeiro do crioulo”) e *eu*, o sujeito *descriollado*. A dessimetria é então o indício de passagem da disciplina moderna ao controle como caos. Do mesmo modo, o filósofo matemático Albert Lautman, autor de um pioneiro estudo sobre simetria e dessimetria no pensamento científico (tema também muito caro a Roger Caillois, autor de um texto de 1970 com esse título¹²), Lautman, dizíamos, escreve, em 1942, a pedido de François Le Lionnais, uma colaboração para um volume sobre matemática e filosofia, quando Le Lionnais ainda se encontrava no campo de concentração de Dora, texto que só publica em 1948, na revista de poesia *Cahiers du Sud*.

11 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 193.

12 CAILLOIS, Roger – “La disymetrie” in *Coherences aventureuses*. Paris Gallimard, 1973. O mesmo Caillois assinala que suas ideias nesse texto reescrevem a noção do sagrado e da transgressão, como aspectos da teoria da festa, que ele mesmo havia desenvolvido em seus livros *O mito e o homem* e *O homem e o sagrado*. Este último havia sido antecipado, fragmentariamente, nas páginas de *Sur* e, em grande medida, se deve a um desacordo com Borges a respeito do hipertexto. Cfr. ANTELO, Raul – “Notas performativas sobre el delito verbal” in *Variaciones Borges*, nº 2, Aarhus (Dinamarca), 1996.

François Le Lionnais e Raymond Queneau eram donos de um restaurante, o *Vrai Gascon*, onde nasceu o OULIPO, como braço do Colégio Patafísico. Pois bem, Le Lionnais não hesitou em convidar seu sócio a colaborar nesse dossiê sobre matemática e filosofia, de modo que não é fortuito então que, em “Une traduction en joycien”, ensaio compilado em *Batons, chiffres et lettres* (1950), Queneau parta de uma frase banal, digna de um *restaurateur* (“Drôle de vie, la vie de Poisson”) para fornecer a partir dela um espaço riemanniano, o do campo de concentração, onde nos deparamos com a vida nua, “Doradrôle de vie, la vie de poisson”.

Antes da guerra, no entanto, em *Les schémas de structure* (1938), já esclarecia o amigo comum Albert Lautmann que

os espaços de Riemann são desprovidos de qualquer espécie de homogeneidade. Cada um deles é caracterizado pela forma da expressão que define o quadrado da distância entre dois pontos infinitamente próximos. (...). Disso resulta que dois observadores vizinhos podem referir, num espaço de Riemann, os pontos que estão em sua vizinhança imediata, mas não podem, sem uma nova convenção, situar-se um em relação ao outro. Cada vizinhança é, pois, como uma pequena porção de espaço euclidiano, *mas a ligação de uma vizinhança à vizinhança seguinte não está definida e pode ser feita de uma infinidade de maneiras. O espaço de Riemann mais geral apresenta-se, assim, como uma coleção amorfa de porções justapostas, que não estão atadas umas às outras.*¹³

Deleuze retoma essa bela descrição de Lautman, a cita (a liquida), em *Mil platôs*, para dizer que é possível definir esta multiplicidade independentemente de qualquer referência a uma métrica, por simples condições de frequência ou melhor de *acumulação* válidas para vários entornos, condições completamente distintas das que determinam os espaços métricos e seus respectivos cortes, o que o leva a concluir que o espaço riemanniano é um puro *patchwork*.

Tem conexões ou relações táteis. Tem valores rítmicos que não se encontram em outra parte, ainda que possam ser traduzidos num espaço métrico. Heterogêneo, em variação contínua, é um espaço liso enquanto amorfo, não homogêneo. Definimos, pois, um duplo caráter positivo do espaço liso em geral: de um lado, quando as determinações que fazem parte uma da outra remetem a distâncias envolvidas ou a diferenças ordenadas, independentemente da grandeza; de outro lado,

13 Apud Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 193–4.

quando surgem determinações que não podem fazer parte uma da outra, e que se conectam por processos de frequências ou acumulação, independente da métrica. São os dois aspectos do *nomos* do espaço liso.¹⁴

Digamos, entre parênteses, que a taticidade, desde Carl Einstein em diante, é característica da arte negra, *crioula*, totalmente Outra. Acrescentemos, também, que Deleuze igualmente nos advertia que se de fato há uma necessidade dissimétrica de passar do liso ao estriado, há também compulsão simétrica de passar do estriado ao liso, o que implica admitir que, se de um lado, a geometria itinerante e o número nômade dos espaços lisos não cessam de inspirar a ciência real do espaço estriado, inversamente, a métrica dos espaços estriados (*metron*) é indispensável para traduzir os estranhos elementos de uma multiplicidade lisa. E nesse ponto o filósofo nos dá a chave da tradução infinita.

Ora, traduzir não é um ato simples; não basta substituir o movimento pelo espaço percorrido, é preciso uma série de operações ricas e complexas (e Bergson foi o primeiro a dizê-lo). Tampouco é um ato secundário. Traduzir é uma operação que, sem dúvida, consiste em domar, sobrecodificar, *metrificar* o espaço liso, neutralizá-lo, mas consiste, igualmente, em proporcionar-lhe um meio de propagação, de extensão, de refração, de renovação, de impulso, sem o qual ele talvez morresse por si só: como uma máscara, sem a qual não poderia haver respiração nem forma geral de expressão.¹⁵

É essa máscara do neutro, esse sopro de vida nua, essa prótese, mote de reflexão para o nietzschianismo francês de entre-guerras, quer se chame Bataille ou Duthuit, Caillois ou Leiris, aquilo com o qual Clarice vem a suplementar a queixa (neurótica) da identidade nacional não-toda. Ali se joga a aventura da passagem de uma modernidade lisa e homogênea a outra modulação, estriada ou heterogênea, ou seja, a uma hipermodernidade, aquela do nosso ineludível presente.

14 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 194.

15 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 194-5.

Referências

ANTELO, Raul – *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispanpos-americanos)*. São Paulo, Hucitec/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

ANTELO, Raul – “Notas performativas sobre el delito verbal” in *Variaciones Borges*, nº 2, Aarhus (Dinamarca), 1996.

BORGES, Jorge Luis – “Las dos maneras de traducir” in *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé Editores, 1997.

BORGES, Jorge Luis – “Queja de todo criollo” in *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa, 1925.p.131-138.

CAILLOIS, Roger – “La disymetrie” in *Coherences aventureuses*. Paris Gallimard, 1973.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERRARI, Federico & NANCY, Jean-Luc – *Iconographie de l’auteur*. Paris, Galilée, 2005.

MUSCHIETTI, Delfina – “La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales”. Fala apresentada no Congresso de Teoria Literaria Orbis Tertius, Universidad de La Plata, maio 2006.

MUSCHIETTI, Delfina – “Las traducciones de Rimbaud en el Río de la Plata”. Conferência na Aliança Francesa de Buenos Aires, junho 2006.

VALLEJO, Antonio – “Criollismo y metafísica”. *Martin Fierro*, nº 27-8, 10 mayo 1926, p.17.

.Submetido em: 24/11/2016

Aceito em: 22/12/2016

Acidente / Acidente de trânsito – de Aristóteles à TAC¹

Accident / Traffic accident – from Aristotle to CATs

Barbara Cassin*

RESUMO

Desde Aristóteles até às Tecnologias Assistidas por Computador (TAC) trata-se ainda e sempre de uma caça à homonímia alimentada pela ânsia de univocidade, pela crença na universalidade dos conceitos. Explorando a pluralidade nas línguas e entre línguas, Barbara Cassin postula, na esteira do projeto de tradução do *Dictionnaire des intraduisibles*, uma reavaliação da homonímia e a possibilidade de passar não de palavra(s) para palavra(s), mas de uma nuvem de palavras para outras. O trabalho sofisticado da filósofa revela-se nesse fazer com palavras, com as quais é preciso lidar, caso a caso, escrupulosamente.

Palavras-chave: *Homonímia; TAC; Dictionnaire des intraduisibles.*

ABSTRACT

203

From Aristotle to Computer Assisted Technologies (CAT), theorists and practitioners of translation have been in search of homonymy, grounded on the belief that transparency and the universality of concepts were not only desirable but also possible. In exploring the multiplicity of and between languages, Barbara Cassin pursues in her project of translation, entitled *Dictionnaire des intraduisibles*, a reassessment of homonymy and the possibility of moving not from word(s) to word(s) but from one word cloud to another. The sophistication of the philosopher's work surfaces in her doing things with words, which one needs to grapple, case by case, scrupulously.

Key-words: *Homonym; CAT; Dictionary of Untranslatables.*

1 TAC – Tradução Assistida por Computador. No título em francês, D'ARISTOTE A LA TAO, a sigla TAO – Traduction Assistée par Ordinateur pode (não) ser lida à *chinesa*.

* Barbara Cassin (CNRS, Paris). Tradução de Viviane Veras

*No âmbito das pesquisas cognitivas,
damos habitualmente o título de conceitos
às palavras anglo-americanas escritas com maiúscula.*
François Rastier²

Eu poderia começar pelo relato do que me aconteceu na China, quando me pediram para explicar a noção grega de “verdade” – termo que não tem, parece, equivalente direto em chinês. O cerne de meu propósito era a conflagração aristotélica entre a relação substância/acidente e a relação sujeito/predicado, tal como se lê na primeira frase do capítulo 5 das *Categorias*. A *ousia* é aí definida no sentido primeiro do termo como “aquilo que nem é predicado de um sujeito [*kath’hupokeimenou tinos legetai*] nem inerente a um substrato [*en hupokeimenôi tini estin*]”, de modo que a mesma palavra, *hupokeimenon*, designa o sujeito-subposto na lógica e o substrato-substância na física, o “sujeito de atribuição” e o “sujeito de inerência”. O grande achado aristotélico que funda essa nova doutrina da verdade sobre a qual o Ocidente clássico está alicerçado, ao menos até Hegel, é o de propor uma estrutura análoga para o ser que se dá e para o discurso que se produz. A substância é sujeito, quer dizer, ela se define por supor, por subentender, por receber (é o mesmo verbo: *hupokeisthai*, “manter-se sob”, e está tudo aí) tanto os acidentes quanto os predicados, e por não ser ela mesma nem suportada por nada nem predicada de nada. Esse achado estrutural, uma simples analogia de dissimetria que, como sempre, se apresenta sob a forma de uma constatação e de uma evidência, garante a possibilidade de correspondência entre o ser tal como aparece e o discurso tal como se profere, e

² Dans le milieu des recherches cognitives, on donne habituellement le titre de concepts à des mots anglo-américains écrits en capitales. François Rastier, 2004, p. 16, nota 3.

é isso que se nomeará, doravante, “verdade”. No final do seminário, um estudante que havia permanecido o tempo todo com os olhos semicerrados aproximou-se e disse-me em um francês perfeito: *Madame, vous avez un traducteur assermenté, un excellent traducteur. Il traduit les mots, mais pas le sens. ‘Accident’: ‘accident de voiture’*³.

Ora, essa cena é uma das que terá regido o *Dictionnaire des intraduisibles*⁴: a exploração da sinonímia e da homonímia no espaço e no tempo.

De um lado, que *accident* e *accident de voiture* se dizem ambos em francês *accident* não tem nada de uma homonímia; em todo caso, nada da homonímia dita “acidental”, *apo tukhês*. Por certo, não se dará a mesma definição de um “acidente” e de um “acidente de trânsito”, mas os traços essenciais serão comuns: o acidente – de substância ou de trânsito – não acontece sempre nem com frequência; ele é o produto imprevisto de uma conjunção causal que o atravessa, *sum-bebêkos*. Um *accident de voiture* em francês tem tanto direito de se chamar *accident* quanto um pé de mesa ou de montanha de se chamar “pé” em português. E mesmo, ao contrário do que pretende Aristóteles, o direito de uma clavícula chamar-se *kleis*, assim como a chave de roda à qual se assemelha. O problema sobrevém quando se muda de língua. Pode acontecer de, em chinês, nenhum termo permitir ligar na expressão – nem, portanto, na concepção (e vice-versa?) – o modo como Sócrates é branco e o modo como “Sócrates” é “branco”. E não é menos plausível (não sei nada disso, mas meu aluno devia ter suas razões para rir dormindo) que nada ligue na expressão o choque de dois veículos motorizados e que isso aconteça a um sujeito em uma frase ou a uma substância na natureza. Não há *sun*, ponto comum, conjugação ou conjunção inscritos ou inscritíveis. Os significantes terão caído em dois espaços diferentes, tão desatados quanto os contextos de inscrição dos referentes. Aqui se repete, mas em dois âmbitos, a grande cena de Benveniste: a ontologia de Aristóteles como efeito da língua grega – ela mesma repetição cômico-esvaziada daquilo de que Heidegger produz a encenação trágico-mítica.

Por outro lado, quanto ao sujeito, ao sujeito do sujeito, e à sinonímia/homonímia entre os usos antigos e modernos, remeto, para uma totalização concisa (entre poucas, muito poucas línguas, *nostra culpa*), ao artigo *Sujet* redigido a seis mãos em nosso *Vocabulaire* – e à obra em andamento de Alain de Libera.

Vê-se que o diagnóstico é, sobretudo, mais *historial* do que *acidental*: o conceito não permite fazer a economia nem da genealogia nem da diferença das línguas. Aristóteles não é meu colega em Pequim.

É sobre esse pano de fundo que eu gostaria de levar adiante meu relato sobre a homonímia, a desambiguação, e sobre a acidentalidade relativa das categorias. Enquanto passava pelas mediações autorizadas do CNRS, preocupei-me em

3 “Senhora, a senhora tem um tradutor juramentado, um excelente tradutor. Ele traduz as palavras, mas não o sentido. ‘Acidente’: ‘acidente de trânsito’ ”

4 *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Seuil-Le Robert, 2004, em processo de tradução para o português sob a direção de Fernando Santoro, com Luisa Buarque.

saber como conseguir que a Europa subvencionasse um *Vocabulaire européen des philosophies* dirigido à tradução e a suas dificuldades, e a resposta veio com esta sentença-cortante: “A Europa só subvenciona o que concerne à tradução assistida por computador”. Passaram-se cinco anos, e talvez hoje não ousassem mais dar essa resposta. A ideia de que a tradução não se reduz ao interpretariado* tanto faz bem quanto mal seu caminho institucional. “A língua da Europa é a tradução”: Umberto Eco, talvez apócrifo, é às vezes citado por nossos ministros bem assessorados. Seja como for, tive então de me hospedar no programa *European Cultural Heritage Online* (ECHO, mas com “h” acronímico desta vez) e, quaisquer que possam ter sido os problemas conjunturais de convergência entre o ponto de vista da edição tradicional e o contrato do *free on line*, aprendi muito com os profissionais da web e da informática ligados às línguas e à cultura; em particular, durante um colóquio sobre a interoperacionalidade⁵, que concernia especialmente às “ontologias” e às ferramentas da *Ontology Web Language*, OWL. De modo geral, os profissionais asseguram que a “ontologia” é uma pura homonímia em relação ao que os filósofos chamam de “ontologia”. Ainda uma homonímia não acidental, então, pois que, em um caso como no outro, trata-se evidentemente de “sentido” e de “categoria”.

“É difícil definir de forma definitiva o que é uma ontologia”, adverte-nos a Wikipedia, *sv web semantique: ontologie*, de 13/1/2008. “Diferente de um Vocabulário, uma ontologia busca representar o sentido dos conceitos e das relações que os ligam”. Mas quando um vocabulário é “extremamente rico” fala-se então de ontologia. O WordNet, desenvolvido pela Princeton, é *much better*, melhor ainda que a OWL. E é nele que se assenta até agora a quase totalidade dos procedimentos de tradução automática disponíveis.

As exigências tradicionais da filosofia da linguagem desde Aristóteles e as exigências técnicas da tradução informatizada se reúnem ao menos em um ponto, que determina outros e talvez determine todos os outros: a caça à homonímia, quer dizer, a exigência de univocidade semântica e sintática. Proponho esclarecer essa ânsia de univocidade comparando as duas experiências, Wordnet e VEP.

Partamos da *semantic web*. Se tomo o exemplo do *Wordnet*, constata-se que se trata: a) de reduzir tudo a um denominador comum que funcione ao mesmo tempo como metalíngua, a saber, o inglês; b) de desambiguar o inglês para fazê-lo passar ao estatuto de linguagem-pivô conceitual (passagem da palavra ao termo; depois, do termo ao conceito, por operações sucessivas de nominalização, lematização, descontextualização, constituição em tipo...). Com

5 Organizado em Lundt, em 2000, por Sven Stromquist e Peter Wittenburg a quem quero aqui agradecer.

* No português brasileiro o termo é pouco usado, mantendo-se no contexto das relações internacionais e dos negócios. *Interprétariat* remete a uma forma de tradução oral mais literal, uma mediação (no estilo mesmo do Google Tradutor), enquanto *interprétation* pressupõe uma transmissão que vá além da substituição de uma língua por outra.

efeito, é evidente que construir uma passagem partindo de qualquer língua natural para o inglês é mais econômico que construir uma passagem de cada uma das línguas para as outras, mesmo que se tenha podido aí emparelhar certos domínios de especialidade no espaço e no tempo. O inglês, uma língua natural singular entre outras, é assim transformado de modo a funcionar de saída como *globish*, e depois como *technish*, como geral e como universal. Traduzir consiste em conduzir todas as línguas naturais a uma única língua conceitual neutra, sem qualidades, autorizando como um comutador uma nova passagem a qualquer outra língua natural. Nessa perspectiva, a diferença entre as línguas naturais é acidental e redutível.

É necessário saber que essa é a perspectiva de boa parte da tradição filosófica, e que é por ela apoiada. Os pressupostos fundamentais da *semantic web* serão interpretados nos termos da história da filosofia; quer dizer, em termos de sinonímia e homonímia.

Sinonímia, porque todas as línguas são indiretamente sinônimas entre elas pela via da língua-ideia, da qual não passam de exemplares. Para retomar a metáfora do *Crátilo* de Platão, um dos mais raros textos de filosofia grega a contemplar como tal a pluralidade de línguas, as línguas são as matérias desse instrumento que é a linguagem, concebida como imitação da coisa: “Se nem todos os legisladores [aqueles que dão os nomes] operam com as mesmas sílabas, é preciso não esquecer isto: que, de fato, nem todos os ferreiros trabalham com o mesmo ferro, mesmo que fabriquem o mesmo instrumento para a mesma finalidade; no entanto, uma vez que imprimam a mesma forma, ainda que em outro ferro, o instrumento permanece adequado, quer seja fabricado aqui quer entre os Bárbaros” [*Crátilo*, 389e 1-390 a 2]⁶. Dado que o paradigma é o do instrumento, a linguagem já é um *organon*, e a diferença das línguas corresponde à dos materiais que servem para fabricá-las. Ela é de direito insignificante. Muitas palavras: muitas matérias, diferentes vestimentas que se podem mudar sem que nada mude; um único conceito: uma forma única ou “ideia” que serve para dizer corretamente o que é. A relação entre as diferentes línguas é a de sinonímia. Mas essa sinonímia não é direta. Ela só é determinável em relação à língua pivô que funciona como modelo do qual as línguas naturais são cópias. A sinonímia entre as línguas naturais é uma relação entre diferentes exemplares da língua-ideia (ou linguagem das formas, linguagem formal, como se queira) análoga à diferença entre dois referentes designados por uma mesma palavra. Há, finalmente, entre *table* e *Tisch* a mesma diferença que entre uma mesinha metálica dobrável e uma mesa de jantar em carvalho maciço: sobre as duas, em todo caso, põe-se alguma coisa, e é isso que denota o conceito ou que define a essência.

6 Si tous les législateurs [qui donnent les noms] n'opèrent pas sur les mêmes syllabes, il ne faut pas oublier ceci : qu'en effet tous les forgerons n'opèrent pas sur le même fer tout en fabriquant le même outil pour la même fin ; pourtant, tant qu'ils donnent la même forme, même si c'est dans un autre fer, l'outil reste correct, qu'on le fabrique ici ou chez les Barbares (*Cratyle*, 389 e 1-390 a 2).

Se utilizo o termo “sinonímia” para designar essa diferença, é no sentido da definição aristotélica dada no primeiro capítulo das *Categorias*, desde que a entendamos corretamente. Duas entidades não são de fato sinônimas por elas mesmas. São “sinônimos” dois itens que têm em comum a palavra que os “sinonimiza” se e somente se for possível dar uma definição única dessa palavra: desse modo, o homem e o boi são sinônimos porque são ambos animais no mesmo sentido de animal. Os exemplos aristotélicos mais imediatamente próximos de nossos usos, como “mantô” e “sobretudo”, não passam de um caso particular, assim como entimemático, abreviado ou elíptico, dessa sinonimização, na medida em que são ambos “vestimentas”, e com o mesmo sentido. Mas se fosse necessária uma definição da palavra “animal” diferente para o homem e para o boi, então se trataria de “homônimos”, como é o caso do homem e de seu retrato.⁷ Aristóteles sinonimiza, portanto, por meio da *ousia*, nesse caso genérica, e de seu *logos*, que tem a função do *eidos* platônico. É preciso, bem entendido, cotejar essa semelhança com a estratégia radicalmente antiplatônica na qual ela toma lugar: a natureza – gêneros e gerações – procede por sinonímia⁸, mas a *mimêsis* procede por homonímia, já que o modelo lhe é fornecido justamente pelo homem e seu retrato: Platão só poderá escolher entre o terceiro homem e a homonímia.

É ainda o termo “sinônimo”, e mesmo “sinonímia”, que encontramos em Humboldt para designar a diferença das línguas, cada pensamento na sua singularidade, mas todos os pensamentos, ao menos em um primeiro tempo (voltaremos a esse ponto), em relação ao conceito – a “o conceito”, seria preciso dizer. O *Fragment de monographie sur les Basques* (1822) pode servir para caracterizar nosso *Dictionnaire des intraduisibles* como um dicionário de sinônimos não interno a uma língua (os sinônimos franceses), nem entre duas línguas (dicionário francês-inglês, ou inglês-francês), mas plurilíngue, na linha do venerável *Calepinus* (*septem linguarum* para aquele que tenho em mãos, mas há outros lidando com onze ou doze línguas), no qual Humboldt não pensava: “Já observamos com frequência, e a pesquisa o confirma tão bem quanto a experiência, que, se fazemos a abstração de objetos puramente físicos, nenhuma palavra de uma língua equivale perfeitamente a uma palavra de outra. Diferentes línguas são, nesse sentido, *outras tantas sinonímias* [*ebensowiehl Synonymieen*]; cada uma delas *exprime o conceito* [*jede drückt den Begriff*] com uma diferença, com esta ou aquela conotação, um grau mais alto ou mais baixo na escala de sentimentos. *Uma tal sinonímica* [*Eine solche Synonymik*] das principais línguas, mesmo limitada (o que já seria muito apreciável) ao grego, ao latim e ao alemão, ainda não foi tentada, mesmo que dela se encontrem fragmentos em muitos escritores; no entanto, tratada com engenho, tal sinonímica se tornaria uma obra das mais fascinantes”⁹.

7 Ver o verbete “Homonyme/synonyme” no *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil Le Robert 2004, em particular, quadros 1 et 2. Permito-me remeter igualmente a *La Décision du sens, le livre Gamma da Métaphysique de Aristóteles*, 1989 (com M. Narcy), p. 197-201, e a *L’Effet sophistique* 1995, p. 348-353.

8 “La génération se fait par synonymie”, *De la génération des animaux*, II, 1, 735 a 2s.

9 Introduction à l’*Agamemnon* d’Eschyle [1816], GA VIII, 129s, 2000, p. 33, grifos meus.

Para traduzir “automaticamente” com o Systran – e apenas flertar com a querela dos universais – é preciso endossar a hipótese de que as línguas são sinônimas porque as palavras nas línguas são sinonimizadas pelo conceito.

Homonímia agora, porque a língua pivô que faz as vezes de linguagem conceitual ou formal deve ser a mais perfeita possível. Sua imperfeição afetaria todas as traduções. O trabalho principal consiste, então, em desambiguar a língua pivô, no caso, o inglês. Nesse ponto o WordNet retoma a tocha de Aristóteles, para quem a homonímia – semântica e sintática – constitui o mal radical da linguagem.

Compreendemos bem porque, desde que levemos a sério a série de equivalências que serve de base à demonstração do princípio da não-contradição no capítulo 4 do livro *Gamma* da *Metafísica*, falar é significar alguma coisa, uma única coisa, a mesma para si e para outrem; *sêmeinein ti*, é *sêmeinein hen*: a palavra é a primeira entidade encontrada e encontrável a satisfazer o princípio. Se alguém transgride essa condição, se fala “pelo prazer de falar” como fazem os sofistas, não diz nada, nem mesmo fala, não é mais um homem, mas uma “planta”. Depois de *Gamma*, *Delta* propõe o primeiro dicionário: ele tem por vocação desambiguar os termos-chave diferenciando claramente os sentidos múltiplos para interditar os jogos de palavras. As *Categorias* estabelecem as boas ferramentas de diferenciação, que consistem essencialmente em questões a levantar ante cada item (de que natureza, como, qual, em relação a que etc.). Enfim, *Les Réfutations sophistiques* determinam e classificam os diferentes tipos de homonímias, tanto semânticas quanto sintáticas (anfíbolias), a fim de não se deixarem cair na armadilha das falsas refutações. Para a regulação filosófica da linguagem, a homonímia é então uma doença que se pode curar, distinguindo os sentidos e inventando, se for o caso, palavras novas para permitir enunciar cada sentido separadamente, ou reformulando a sintaxe de uma frase e reordenando, se for o caso, as regras da gramática e da ordem das palavras.

Nessa perspectiva, como viremos a ver, a pluralidade das línguas é uma pluralidade sinonímica de matérias ou de vestimentas aplicadas sobre uma forma única: ela não tem em si interesse algum. Esse movimento iniciado por Platão culmina na ideia leibniziana de “característica universal”, que visa a produzir um “alfabeto de pensamentos humanos” decompondo cada conceito em “caracteres primitivos”, de modo a fornecer uma definição exaustiva, interditando qualquer ambiguidade. Em caso de controvérsia, basta “que se sentem à mesa e digam um a outro: calculemos”. Louis Couturat, grande matemático e editor de Leibniz, preconiza um *ersatz* linguístico, o esperanto, fundado no estabelecimento de “raízes” etimológicas e sonoras comuns, cujos traços se encontram até mesmo no Lalande. Seja qual for o tipo de linguagem escolhida, língua natural a aperfeiçoar ou língua artificial – eventualmente matemática – a fabricar, trata-se sempre de interditar a homonímia (dissipando-a ou prevenindo-a); dito de outra maneira, trata-se de reconduzir a palavra ao conceito, o conceito ao ente ou ideia, e o conjunto palavra-conceito-ente

a uma relação unívoca. Uma palavra não significará várias coisas, mesmo que possa evidentemente referir-se a, designar, muitos itens legitimamente subsumíveis à palavra; da mesma forma, uma frase terá um único sentido e corresponderá a um único estado de coisas. A distinção freguiana entre *Sinn* e *Bedeutung* inscreve-se a esse nível na sequência lógica do movimento.

O interdito da homonímia, apoiado desse modo no princípio dos princípios, é o equivalente na esfera da linguagem à proibição do incesto.

Refletindo sobre essa história, poderemos, por exemplo, propor uma comparação mais precisa entre a operação que Aristóteles conduz sobre o verbo *einai* (“ser”) por meio da distinção dos sentidos do ser (“o ser se diz de várias maneiras”) e das categorias, e a série de definições propostas pelo Wordnet para *to be*. O problema é passar da palavra ao conceito, depois de descontextualizar absolutamente o conceito. Não é seguro que a comparação – em particular no que concerne às hierarquizações dos sentidos – seja favorável ao WordNet. Senão, vejamos.

Minhas primeiras observações serão tão fáceis quanto injustas. Elas consistem em definir os serviços do WordNet em francês; no francês que utiliza Systran e WordNet cedido pelo Google: *traduire cette page*. “WordNet é um serviço linguístico completo para empresas que oferecem a tradução, a área de trabalho, publicação / typesetting, interpretação e edição. [...] A entrega de seu produto final pode ser combinada em seu local de origem ou no exterior”.

Passemos antes às coisas sérias: “*The verb ‘be’ has 13 senses in WordNet*”. Ei-los:

210

- 1. S: (v) be (have the quality of being; (copula, used with an adjective or a predicate noun)) “*John is rich*”; “*This is not a good answer*”
- 2. S: (v) be (be identical to; be someone or something) “*The president of the company is John Smith*”; “*This is my house*”
- 3. S: (v) be (occupy a certain position or area; be somewhere) “*Where is my umbrella?*” “*The toolshed is in the back*”; “*What is behind this behavior?*”
- 4. S: (v) be (have an existence, be extant) “*Is there a God?*”
- 5. S: (v) be (happen, occur, take place) “*I lost my wallet; this was during the visit to my parents’ house*”; “*There were two hundred people at his funeral*”; “*There was a lot of noise in the kitchen*”
- 6. S: (v) be (be identical or equivalent to) “*One dollar equals 1,000 rubles these days!*”
- 7. S: (v) be (form or compose) “*This money is my only income*”; “*The stone wall was the backdrop for the performance*”; “*These constitute my entire belonging*”; “*The children made up the chorus*”; “*This sum represents my entire income for a year*”; “*These few men comprise his entire army*”
- 8. S: (v) be (work in a specific place, with a specific subject, or in a specific function) “*He is a herpetologist*”; “*She is our resident philosopher*”

- 9. S: (v) be (represent, as of a character on stage) “*Derek Jacobi was Hamlet*”
- 10. S: (v) be (spend or use time) “*I may be an hour*”
- 11. S: (v) be (have life, be alive) “*Our great leader is no more*”; “*My grandfather lived until the end of war*”
- 12. S: (v) be (to remain unmolested, undisturbed, or uninterrupted -- used only in infinitive form) “*let her be*”
- 13. S: (v) be (be priced at) “*These shoes cost \$100*”¹⁰

Podemos evidentemente prosseguir pedindo para visualizar as *Synset relations* (laços semânticos) marcadas por S, sob as quais encontramos os *direct troponyms** e *full troponyms*, de um lado, e as *sentence frames*, de outro. Vamos encontrar por exemplo *look* (ter certa aparência ou expressão facial) entre os tropônimos diretos do primeiro sentido, e na *sentence frame* em *Something is----ing* (com a menção PP para indicar que a variável é um particípio) na forma de frases.

Mas vamos nos deter nos 13 sentidos.

1. cópula 2. identidade 3. lugar 4. existência 5. tempo / lugar / existência, alguma coisa como ‘contingência’, talvez? 6. Igualdade / identidade / definição, algo como ‘equivalência’, talvez? 7. constituição / inerência / composição, algo da ordem do próprio, talvez? 8. implicação: alguma coisa como a definição de indivíduo, talvez? 9. personificar, encarnar, parece dizer-se somente da relação entre o ator e seu personagem 10. durar 11. viver 12. permanecer, restar 13. custar.

Na certa apresentei-os mal, às vezes por substantivos, às vezes por verbos; mas, como fazer? Alguns sentidos se recobrem (o lugar é um componente que retorna várias vezes); alguns são muito amplos e outros pontuais demais (o ator do item 9) ou muito idiomáticos (10: *I may be an hour*); outros, ainda, parecem faltar, por exemplo, o “é” assertivo ou veritativo para o qual se tem, entretanto, o costume de remeter ao “*isn’t it?*”. É difícil não pensar que Kant teria certa vez vociferado contra a rapsódia.

De fato, a lista aristotélica não pode mais nos servir de horizonte de comparação. O capítulo 7 da *Metafísica Delta*, que precede o *Gamma 2* e o capítulo 4 das *Categorias*, nos dão a vulgata desse *pollakhôs legomenon* para o qual se inventa uma caracterização da multiplicidade de sentidos que recusa, muito precisamente, cair sob a homonímia. O ser se diz segundo o acidente, segundo o verdadeiro, segundo os gêneros das categorias, segundo a potência

10 <http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=be&sub=Search+WordNet&o2=&o0=1&o8=1&o1=1&o7=&o5=&o9=&o6=&o3=&o4=&h=00>

* Em português, “tropônimo” não está dicionarizado (nos grandes e tradicionais dicionários); só é encontrado na WordNet.Br e em trabalhos que tratam de relações semânticas em ontologias no campo da Ciência da Informação. As relações de troponímia são definidas como relações entre verbos, como “modos de” realizar uma atividade.

do ato. Não me arriscarei aqui a uma enumeração de problemas. Mas creio que concordaremos sem dificuldade que, por um lado, a lista de sentidos controla uma sistematicidade de outro modo fundamental e, por outro lado, sob o sentido predicativo, a lista de questões categoriais, mesmo se trabalhada em uma língua – e como não o seria?¹¹ –, constituem uma rede *pros hen* menos rapsódica e mais potente que a do WordNet. Essência, quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, posição, ter, agir, sofrer: um velho hábito do relato fenomenológico, transformado em redação na escolaridade das crianças, se satisfaz com a descrição de um cavalo de três côvados muito garboso todo branco pertencente a Martin na praça do mercado nesse exato momento escoiceando todo paramentado relinchando picado por uma mutuca...

Não importa, de Aristóteles ao WordNet: desambiguar para falar é a palavra de ordem comum.

O ponto de partida do *Dicionário dos intraduzíveis* é inverso: explorar a pluralidade em vez de visar a unidade. A pluralidade entre as línguas: repensar a dita sinonímia. E a pluralidade interna a uma língua: repensar a dita homonímia. A comparação requer não um *tertium quid* comum (uma linguagem conceitual, *globish-technish*), mas um espaço ou uma geometria comum, uma tópica, uma topologia, permitindo mostrar em que as redes terminológicas são, e em que elas não são, passíveis de superposição de uma língua a outra, e mesmo de uma obra a outra no seio de uma mesma língua (época, gênero, autor, estilo); em que, de maneira análoga, as sintaxes são, e em que não são, passíveis de superposição.

Podemos tentar modalizar esse espaço comum e representar as diferenças no interior desse espaço? A reavaliação da homonímia é, sem dúvida, a chave. Levo muito a sério a frase de Lacan em *L'Étourdit*: “Uma língua, entre outras, é tão somente a integral dos equívocos que sua história nela deixou subsistir”¹², e escolho escutar não somente as “lalínguas” do inconsciente, mas as línguas em geral, todas as línguas, as “laslínguas”*. Deixemos de lado os homófonos *vair / verre / vert / ver / vers*, qualquer que seja seu preço para o significante, que nos recusaremos a confundir, como se faz hoje frequentemente, com os homônimos. O recenseamento dos equívocos deve constituir, como para a *semantic web*, um ponto de passagem obrigatório. Mas a maneira de tratá-los difere consideravelmente: certo número deles (um número muito grande deles¹³), a cada vez diferentes segundo a língua considerada, são constitutivos de uma

11 Quanto a esse ponto, ver, por exemplo, minha discussão do artigo de Benveniste “Catégories de pensée et catégories de langue”, via Heidegger e Derrida, em *Parménide, Sur la nature ou sur l'étant. La langue de l'être?*, 1998, p. 23-29.

12 *Scilicet* 4, Le Seuil, 1973, p. 47.

13 “Manga” de uma blusa e “manga” fruta, provenientes de uma etimologia radicalmente distinta (latim/malaiala), são homonímias puramente acidentais, diferentes de todas aquelas propostas por Aristóteles, mas não as encontramos tão facilmente, e é por isso que a homofonia tem funcionado como substituta.

(Tradução modificada para refazer as homonímias acidentais do exemplo em francês. Em português, “rame (de papier)” é “resma”, e “rame (de navire)” é “remo”.)

* No francês, *lalangues* e *leslangues*.

língua, não são acidentais e evoluem diacronicamente; enfim, são visíveis sobretudo do exterior dessa língua. Tomemos o francês *sens*. Ele é frequentemente objeto de várias entradas de dicionário: *sens-sensation*, *sens-signification*, e às vezes *sens-direction*. Quando refletimos como uma helenista, não há zona de recobrimento entre a família estética (*aisthaneisthai*, sentir, perceber, dar-se conta) e a família semântica (*sêmeinein*, fazer sinal, significar, querer dizer), e podemos crer em uma homonímia acidental, portanto intratável, do francês. Mas, a partir do momento em que passamos pela tradução do grego para o latim dos Padres da Igreja, tudo se esclarece de outro modo. A unidade dos sentidos de *sens* se faz sob a égide de *sensus*, que recupera, em particular nas traduções da Bíblia, o vocábulo grego *nous*; *nous* designa em primeiro lugar o faro (o cão de Ulisses, Argos, tendo farejado seu dono, morre de alegria em seu leito de estrume), depois, a “intuição”, o “espírito”, o “intelecto”, e, em harmonia com *sensus*, a articulação entre o homem e o mundo, a “significação”, e até o sentido da letra. É a passagem do grego ao latim que faz compreender como a homonímia aparente tem a força de um fluxo semântico. A escolha dos sintomas que são os intraduzíveis diz respeito precisamente a essa atenção aos homônimos, e só os percebemos em uma língua do ponto de vista ou a partir de outra língua. *Pravda*, que costumamos traduzir por “verdade”, significa em primeiro lugar “justiça” (é a tradução consagrada do *dikaiousunê* grego), e é, portanto, um homônimo, visto do francês; nossa *vérité*, ao contrário, é um homônimo do ponto de vista do eslavo, porque o termo comprime *pravda*, que diz respeito à justiça, e *istina*, que remete ao ser e à exatidão. Não se trata evidentemente de termos isolados, mas de redes: o que o alemão designa por *Geist* será tanto *Mind* quanto *Spirit*, e a *Phänomenologie des Geistes* será tanto *of the Spirit*, quanto *of the Mind*, fazendo de Hegel um religioso espiritualista ou o ancestral da filosofia do espírito; e isso vale para a sintaxe e para a gramática, a ossatura das línguas, senão pela via da própria semântica, por exemplo a do duplo espanhol *ser/estar*, que torna nosso “être” ainda mais equívoco e o WordNet anglo-espanhol ainda mais incômodo. É preciso ao menos duas línguas para perceber os equívocos da sua, logo, para saber que se fala uma, ou ainda: traduzir será a melhor aprendizagem dos “fundamentais”.

As suposições epistemológicas mudaram: não se trata mais de conceitos, mas de palavras, quer dizer, de palavras em línguas, e sem dúvida de palavras fortemente contextualizadas, tomadas em obras e textos. Resta saber como tratar. Como, defrontando-se com a homonímia como essência da singularidade das línguas, encontrar um novo modelo capaz de fazer passar de uma nuvem de homônimos a uma nuvem de homônimos...

Ora, é precisamente nessa direção que evoluem mais recentemente as modelizações da tradução assistida, baseando-se na capacidade dos computadores de tratar um número infinito de contextos. E os progressos são consideráveis! Quando escrevia *Google-moi* (2007), fiz uma experiência que relato nessa obra e que não posso mais refazer hoje. Na verdade, fico muito feliz por *não poder* mais refazê-la: se entro com a frase da Bíblia *Et Dieu créa l'homme à son image* no *Google translate*, em

francês, em inglês, em alemão, a tradução que obtenho em francês, em inglês, em alemão, é boa, coerente, consequente. Não há mais motivo para rir da inacreditável verdade que ela então produzia, no final de duas transformações do francês para o alemão e do alemão para o francês – *Et l’homme créa Dieu à son image*¹⁴... Ao mesmo tempo que a tradução da semântica, a tradução da sintaxe e a da ordem das palavras fizeram imensos progressos. A razão é que a técnica – ou melhor, a própria ideia que preside a tradução assistida – mudou completamente. Não se passa mais, como no primeiro Systran, de uma língua a outra pela via de uma língua pivô, o inglês, tão mal desambiguizada, mas se vai diretamente de uma nuvem de palavras, em contexto em uma língua, para uma nuvem de palavras em contexto em outra língua.

É precisamente dessas nuvens que nos ocupamos no *Dictionnaire des intraduisibles*; são elas que desejei ter na capa da obra francesa, em homenagem a Humboldt, que delineia, a meu ver, o lugar e o próprio projeto de nosso *Dictionnaire*: uma “obra das mais fascinantes” que estudaria – ele escrevia – a “sinonímia das línguas”.

Com essa evolução recente do próprio dispositivo da tradução assistida por computador, a quantidade de contextos é sempre necessária para a qualidade do que é posto em relação, mas dessa vez a qualidade é, realmente e sem ironia, uma propriedade emergente da quantidade. Pois para o tradutor automático assim concebido, como para o clínico do *Dictionnaire des intraduisibles*, só existe o caso.

Podemos sem dúvida usar o termo “sinonímia” para descrever a relação das línguas entre elas, mas seu uso não é mais platônico-aristotélico. Em suma, basta ler a sequência da passagem de Humboldt para compreendê-lo. Na medida em que ele parte da pluralidade das línguas como fato incontornável¹⁵, então, não há mais língua pivô que se sustente, nem forma de linguagem capaz de sinonimizar, nem conceitos universais independentes das palavras e anteriores a elas. Vejamos essa sequência: “Uma palavra é tão pouco o signo de um conceito que o conceito não pode nascer sem ela, menos ainda se fixar; a ação indeterminada da força de pensamento se condensa em uma palavra como leves nuvens aparecem em um límpido céu. Ela é então um ser individual, com um caráter e uma figura determinados, com uma força que age sobre o espírito e capaz de se transplantar”.

Assim, parece que o que Humboldt chamou de “sinonímia” e de “sinonímico” é precisamente o que Hannah Arendt nomeia “equivocidade” em seu *Journal de pensée*. E penso que ela tem toda razão em fazê-lo. Porque a sinonímia assim entendida é uma homonímia não acidental. E a homonímia é o que nos permite falar em línguas.

14 *Google-moi. La deuxième mission de l’Amérique*, 2007, p. 234-239. Aqui está a série de transformações obtidas, estabilizada na segunda tradução: 1. “Et Dieu créa l’homme à son image”/2 “Und Gott schuf den Menschen an seinem Bild”/ 3 “Et a créé un dieu l’homme à son image”/ 4. “Und einen Gott hat der Mensch an seinem Bild geschaffen”/ 5. Et l’homme a son image a créé un dieu”/ 6. “Und der Mensch an seinem Bild hat einen Gott geschaffen”/ 7. “Et l’homme a son image a créé un dieu”.

15 “A linguagem se manifesta na realidade unicamente como multiplicidade”, W. von Humboldt, *Über die Verschiedenheiten...*, in *Gesammelte Schriften*, ed. A. Leitzmann et al., Berlin, Behr, vol.VI, p. 240.

Pluralidade de línguas: se houvesse uma única língua estaríamos talvez mais assegurados da essência das coisas.

O que é determinante é o fato de que 1) há várias línguas e elas se distinguem não somente por seu vocabulário, mas igualmente por sua gramática, ou seja, essencialmente por suas maneiras de pensar, e 2) todas as línguas podem ser aprendidas.

Dado que o objeto, que está ali para sustentar a apresentação das coisas, pode chamar-se tanto ‘Tisch’ quanto ‘table’, isso indica que alguma coisa da verdadeira essência das coisas que fabricamos e que nomeamos nos escapa. [...] No seio de uma comunidade humana homogênea, a essência da mesa é indicada sem equívoco pela palavra ‘table’, e, no entanto, desde que chegue às fronteiras da comunidade, ele vacila.

Essa equivocidade oscilante do mundo e a insegurança do homem que o habita naturalmente não existiriam se não fosse possível aprender as línguas estrangeiras [...]. Devido ao absurdo da língua universal – contra a ‘condição humana’, a uniformização artificial e toda a potência da equivocidade.¹⁶

Trapeza é também um banco em grego moderno; a *mesa* é, também, uma chapada em Castela ou nos Andes. Pode-se dizer que o significante retorna na aura semântica ou no modo de visar – como em *Brot* e *pain* segundo Benjamin. *Tisch*, “der Gegenstand, der für das tragende Präsentieren von Dingen da ist”, se revelaria em Arendt de maneira penosamente aprendida, mais feno-escolástica! Mas ao praticá-la no incessante plurilíngue do *Journal* que ela escreve para se acompanhar, suspeita-se que as línguas são homônimas entre elas porque, de saída, a língua materna é homônima a ela mesma. Não somente suas homonímias singulares fazem dela a língua significante por excelência: “há uma diferença incrível entre a língua materna e outra língua qualquer. Para mim, essa divergência se resume de modo muito simples: sei de cor em alemão um bom número de poemas alemães; de algum modo, eles estão presentes no mais profundo de minha memória, *in the back of my mind*”. Mas ela, e sem dúvida somente ela, pode ser de uma inquietante estranheza que às vezes experimentamos — “Eu me dizia: o que fazer? Não foi a língua alemã que enlouqueceu!”¹⁷

Da inquietante estranheza à equivocidade oscilante: que a essência vacile.

16 Arendt Hannah, 2005, p. 56-57.

17 Entrevista com Günther Gauss, 1985, p. 30.

Referências

ARENDT, H. *Journal de pensée*, Cahier II, Nov. 1950. Tradução para o francês de Sylvie Courtine-Denamy. Paris: Seuil, “L’ordre philosophique”, 2005, p. 56-57.

ARISTÓTELES, *De la génération des animaux*. Texto estabelecido e traduzido por Pierre Louis. Paris: Les Belles Lettres, 1961-2002.

_____. *Les Réfutations sophistiques*. Introdução, tradução e comentários de Louis-André Dorion. Paris: Vrin, 1995.

BENVENISTE, É. “Catégories de pensée et catégories de langue”. In: *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

CASSIN, B.; NARCY, M. *La Décision du sens. Le livre Gamma de la Métaphysique d’Aristote*. Introdução, tradução e comentários de Barbara Cassin e Michel Narcy. Paris: Vrin, 1998.

CASSIN, B. (org.). *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil-Le Robert, 2004.

_____. *L’Effet sophistique*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *O Efeito Sofístico*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Google-moi. La deuxième mission de l’Amérique*. Paris: Albin Michel, 2007.

GAUSS, G.; ARENDT, H. [1964] Seule demeure la langue maternelle. Tradução para o francês de Sylvie Courtine-Denamy. *Esprit*, n° 6, “Hanna Arendt”, jun. 1985, p. 19-38.

LACAN, J. L’Etourdit, *Scilicet* 4, 1973.

PARMÉNIDE. *Sur la nature ou sur l’étant. La langue de l’être?* Apresentação, tradução e comentários de Barbara Cassin. Paris: Seuil, Points-Bilingues, 1998.

RASTIER, François. Ontologie(s). *RSTI-RIA Informatique et terminologies*, v. 18, n. 1, 2004. Disponível em http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Ontologies.html

VON HUMBOLDT, Wilhem. *Sur le caractère national des langues, et autres écrits sur le langage*. Apresentação e tradução de D. Thouard. Paris: Seuil, Points-Bilingues. Coleção “Inédits. Essais”, organização de Barbara Cassin e Alain Badiou, 2000.

_____. *Über die Verschiedenheiten...*, in A. Leitzmann et al. (Ed.), *Gesammelte Schriften*. Berlim: Behr, vol.VI.

Submetido em: 11/11/2016

Aceito em: 22/12/2016