

tradução lograda é, para Benjamin, aquela que parte da fugacidade da relação entre língua e sentido. Se tal gravidade, peso do sentido inerente ao original é um dos obstáculos ao trabalho do tradutor, sua ausência no texto traduzido, produto precisamente de um contato fugidivo com o original, é o motivo pelo qual ele deixa de poder ser traduzido novamente. Nessa dialética entre gravidade e fugacidade, peso e leveza, que se insinua entre original e tradução, entre língua e sentido, encontra-se um momento melancólico – grave, pesado – a que se opõe um outro movimento – fugaz, leve. A gravidade do sentido descreve uma trajetória descendente, cujo direcionamento último encontra na figura do abismo, do sem-fundo sua representação, no qual finalmente o sentido se desprende da contingência de uma língua natural e torna-se, em sua mais absoluta literalidade, parte da “língua verdadeira” ou “pura língua”<sup>142</sup>. Entretanto, a essa descida contrapõe-se, como movimento no interior da liberdade da língua, uma elevação àquela potencial esfera superior em que as línguas se reconciliam. A indicação para essa finalidade última, tão próxima e tão distante das profundezas insondáveis da linguagem, encontra-se, oculta, em cada uma das línguas historicamente determinadas. Nessa convergência potencial, o parentesco supra-histórico entre todas as línguas torna-se manifesto e atualizável em função de um momento futuro presentemente afirmado. A figura da tangente em seu direcionamento inexorável para o infinito aponta para uma determinação messiânica da tradução, segundo a qual o texto sagrado, arquetípico, só adquire sentido em relação a uma dimensão do profano como atualizador do messiânico. Nesse sentido, a imagem da tangente lembra a figura utilizada por Benjamin no seu “Fragmento Teológico-político”, para descrever “a concepção mística da história”:

Quando a direção de uma flecha, na qual opera a dinâmica do profano, assinala a sua meta, e uma outra flecha, a direção da intensidade messiânica, é certo que a busca da felicidade da humanidade livre almeja escapar daquela direção messiânica. Mas da mesma forma com que, por sua via, uma força consegue acionar uma outra

142. Sobre o desdobramento sob a forma de *mise en abyme* do ensaio benjaminiano, figurado como elo entre a leitura da poética holdeiriana e o livro sobre o *Trauerspiel*, sobre o tema do tradutor como duplo teatral do autor, entre outros temas de interesse para uma contextualização do ensaio sobre a tradução no conjunto da obra benjaminiana, remeto ao excelente livro de P. MARINONI, *Kommentar. Übersetzung. Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*.

força em uma via com direção contrária, a profana ordem do profano provoca a vinda do reino messiânico<sup>143</sup>.

Esse movimento finalizado para um ponto que não é meta, mas fim, término de um processo, corresponde, no plano da linguagem e das línguas, àquela convergência potencial das línguas para uma pura língua. Tanto no fragmento quanto no ensaio sobre a tradução, as imagens de direcionamento (flecha, tangente) são vinculadas ao messiânico como categoria pertencente não apenas a uma dimensão religiosa, mas também a um plano profano, seja ele histórico, político ou literário.

Se, como afirma Steiner<sup>144</sup>, é possível ler na imagem benjaminiana do círculo e da tangente o melancólico signo da tradução como infinita inadequação, é possível também propor, a partir da mesma imagem, uma outra leitura, mais afim a vertentes importantes do pensamento benjaminiano, como o romantismo alemão e o judaísmo: tradução como exteriorização do momento crítico intrínseco à obra e como potência autônoma e infinita de produção textual, que parte do contato com o original – ou seja, de sua relação, e não de sua identificação com ele – para seguir “sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua”. Tradução como busca na língua de lugares de passagem, de pontos intangíveis e não comunicáveis<sup>145</sup>, acercamento aos limites da linguagem, enfim. Com isso, não teremos banido a melancolia da reflexão benjaminiana; ao contrário, ela passa a aparecer como índice do paradoxal modo de relacionamento entre original e tradução, modo esse que, em última instância, é afim ao modo de toda e qualquer leitura, simultaneamente senhora e prisioneira de seu objeto: o texto, um objeto, desde sempre, alheio, outro em relação a seu leitor.

143. “Wenn eine Pfeilrichtung das Ziel, in welchem die Dynamis des Profanen wirkt, bezeichnet, eine andere die Richtung der messianischen Intensität, so strebt freilich das Glückseligkeit der freien Menschheit von jener messianischen Richtung fort, aber wie eine Kraft durch ihren Weg eine andere auf entgegen gesetzter gerichteter Wege zu betreten vermag, so auch die profane Ordnung des Profanen das Kommen des messianischen Reiches.” Cf. W. BENJAMIN, *GS*, II-1, pp. 205-204.

144. Cf. G. STEINER, *op. cit.*, p. 269.

145. Cf. A. HANSEN, *Der Dialog der Sprachen*, p. 313.

Susana Kampff Lages



# WALTER BENJAMIN

*Tradução e Melancolia*

USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Rector Adolpho José Meffi

Vice-reitor Hélio Nogueira da Cruz

edusp

EDITORIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Comissão Editorial José Mindlin (Presidente)

Laura de Mello e Souza

Murilo Marx

Oswaldo Paulo Foralini

Piñato Martins Filho

Director-presidente Piñato Martins Filho

Directora Editorial Silvana Biral

Directora Comercial Eliana Urabayashi

Directora Administrativa Angéla Maria Conceição Torres

Editor-assistente José Bandeira

edusp

**G**eorge Steiner, em seu amplo e pioneiro estudo sobre a tradução, identifica a melancolia como efeito histórico da impossibilidade vivida pelo tradutor de fazer com que seu texto corresponda plenamente ao texto original:

Mas o milagre nunca é completo. Toda tradução é insuficiente. No melhor dos casos, escreveu Hueter, uma tradução pode, por meio da autocorreção cumulativa, aproximar-se cada vez mais das demandas do original, traçando tangentes cada vez mais próximas. Mas não poderá jamais haver uma circunscrição completa. Uma particular tristeza deriva da percepção dessa inadequação. Ela assombra a história e a teoria da tradução... Há uma especial miséria da tradução, uma melancolia de pois de Babel<sup>1</sup>.

Em geral, atribui-se essa impossibilidade à radical diferença entre as línguas. Na tradição ocidental, a origem das diferentes línguas é rematizada em um de seus mais belos e conhecidos mitos: a estória da construção da Torre de Babel. Segundo a interpretação tradicional do relato bíblico, a criação de múltiplas línguas se deu em decorrência do castigo de Deus para o desejo de onipotência do homem, que aspirava, por meio da construção da torre, alçar-se às mesmas divinas alturas, ou seja, pretendia disputar o lugar de autoridade de Deus. Do ponto de vista da história e da teoria da tradução, pois, *in principio fuit Babel*: confusão, in-

1. Cf. G. STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, p. 269. A obra de Steiner é um "clássico" nos estudos sobre tradução. Pode-se dizer que se trata da primeira obra de maior fôlego dedicada a uma reflexão abrangente sobre questões teóricas da tradução e que procura estabelecer um *espazo próprio* para ela no interior da tradução.

produção da multiplicidade, da diferenciação no seio de uma desejada, suposta, plenitude linguística originária.

Por outro lado, da constatação empírica de uma não-coincidência entre as línguas deriva o reconhecimento da impossibilidade de se traduzir de uma língua para outra, sem que ocorram alterações no conteúdo da mensagem comunicada, frequentemente denominadas "perdas". Da consciência dessa perda e da sensação de impotência dela decorrente provém a disposição melancólica de que fala Steiner na passagem acima. Nas tentativas de reorizar sobre a tradução, essa condição de impossibilidade foi, na maior parte das vezes, encarada negativamente, como um entrave à reflexão e como sinal de pobreza do tema, em vez de, produtivamente, constituir um ponto a partir do qual questionar a natureza da linguagem e do pensamento humano. Ela se funda sobretudo na assim chamada "objeção prejudicial", referida por Jean-René Ladmiral<sup>1</sup> com relação à aporia central dos estudos sobre a tradução que partiam do campo da linguística, como os estudos de Georges Mounin, realizados no início da década de 1960: o paradoxo decorrente da pressuposição de uma impenetrabilidade dos sistemas linguísticos que, em teoria, deveria tornar impossível o ato de traduzir, na verdade, desmentido a todo momento pela vida das obras, que constantemente se traduzem, tendo eficaz função social. Rosemary Arrojo faz referência a esse fenômeno como o "preconceito da inferioridade ou da impossibilidade"<sup>2</sup>. Uma reflexão menos "preconceituosa" sobre a tradução talvez devesse partir justamente do caráter paradoxal do próprio gesto tradutório: dizer o mesmo com outras palavras; sem, no entanto, derivar da impossibilidade de uma tradução transparente, seu estatuto de inferioridade em relação ao original.

Muito antes que o fundador da psicanálise, Sigmund Freud, entre 1914 e 1917, escrevesse seu ensaio sobre o assunto, "Luto e Melancolia", dando sua particular descrição dos estados melancólicos, a partir exclusivamente da observação clínica e por oposição aos estados de luto comumente observados no cotidiano, uma infinidade de pensadores, artistas e cientistas, de alguma forma, já se preocupara com a questão. Como as-

1. Cf. J.-R. Ladmiral, *et alii*, *A Tradução e os seus Problemas*, pp. 10-11.  
2. Cf. R. Arrojo, *Oficina de Tradução. A Teoria na Prática*, pp. 25-28.

sinalam Giorgio Agamben e Massimo Riva, o ensaio de Freud constitui a retomada e a formalização de um saber muito mais antigo, que atravessa os séculos desde a Antiguidade clássica<sup>3</sup>. Não nos cabe explorar aqui essa flagrante omissão freudiana; antes, procurar-se-á suprir essa aparente "ausência de passado" da melancolia freudiana com informações de outras fontes, para poder explorar não apenas os aspectos destacados por Freud (sem dúvida, do maior interesse para nossa reflexão), mas também aspectos que por ele permaneceram necessariamente inexplorados, dado o seu interesse eminentemente clínico pelo assunto<sup>4</sup>.

Para melhor situar a questão, convém aqui apresentar um quadro, ainda que parcial, em função da abrangência do tema, por um lado, e dos limites do presente estudo, por outro, da história dessa intrigante dimensão do psiquismo humano a que chamamos melancolia.

#### BREVE PERCURSO HISTÓRICO

Os mais antigos registros de que dispomos da afecção denominada melancolia (do grego *melancholē*, χολή, bile negra) encontram-se na Antiguidade: de Homero a Séneca, passando pelos escritos hipocráticos, pela tragédia, pelo pseudo-aristotélico *Problematia* XXX, 1, escrito em que, pela primeira vez, o temperamento melancólico é associado a personalidades de exceção, à genialidade, e por escritos de médicos como Celso, Sorano de Éfeso, Areteu da Capadócia e Galeno. Desde suas origens na cultura ocidental, a melancolia é objeto da reflexão de médicos, por um lado, e de filósofos e escritores, por outro. Do ponto de vista de seu tratamento, Jean Starobinski<sup>5</sup> divide a história da melancolia, até o século

4. Cf. M. Riva, *Saturno e le Grazie. Malinconici e Ipocondriaci nella Letteratura Italiana del Settecento*, pp. 255-257 e G. Acaiaisen, *Sanza. La Parola e il Fantasma nella Cultura Occidentale*, p. 24.

5. Ainda assim permanece enigmática a omissão de Freud, pois ele subidamente tinha interesse por temas culturais de maior abrangência, a partir dos quais desenvolvia questões relacionadas à prática e à teoria psicanalítica, como, por exemplo, o tema do totem, o de Moisés, e os temas desenvolvidos nos ensaios sobre arte e literatura.

6. Cf. J. Starobinski, *Historia del Tratamiento de la Melancolia desde los Orígenes hasta 1900. Otras obras de interesse para uma visão histórica da melancolia são: de Isaias Pessotti, A Loucura e as Épocas (da Antiguidade ao século XIX) e O Século dos Manicômios (estudo específico sobre o século XIX), além do clássico livro de Michel Foucault, História da Loucura na Idade Clás-*

XIX, em três períodos: o da Antiguidade clássica, o que se estende da Idade Média até o século XVIII e, finalmente, "a época moderna", que abrangem os séculos XVIII e XIX, em que se origina a moderna psiquiatria, e da qual mais tarde derivará a psicanálise freudiana.

Na Antiguidade, acreditava-se que a melancolia era o efeito da alteração na produção de bile negra (tradução literal, como vimos, da palavra *melancolia*), cuja sede era o baço, um dos quatro humores que, juntamente com o sangue, a bile amarela e a pituita, determinariam certas enfermidades, além de temperamentos e tipos psicológicos específicos, seguindo a predominância de um ou outro humor. Cada um dos humores é, por sua vez, associado, numa rede de correspondências imaginárias, às quatro estações do ano, às quatro fases da vida e à influência planetária, que, por sua vez, se liga ao influxo dos deuses do panteão antigo, sendo Saturno, planeta associado a Cronos, regente dos humores melancólicos. Como assinala Starobinski?, a antiga teoria humorar, e o tratamento por ela propalado, permanecem vivos, mesmo durante a "época moderna" (os séculos XVIII e XIX), preocupada em eliminar de suas teorizações os vestígios da antiga doutrina dos quatro humores, devido a concepções médicas que começam a se interessar pela melancolia como perturbação de origem mecânico-nervosa, por um lado, e moral, ou psíquica, por outro: concepções essas que conferem os contornos a uma nascente psiquiatria. Teoricamente, a origem humoral da melancolia passa a ser rechaçada; na prática, e sobretudo, no tratamento, ela sobrevive – pois, na ignorância de sua causa e conseqüente ausência de um tratamento único e eficaz, tudo vale no combate a esse profundo abalo da vitalidade a que está submetido o melancólico. Possivelmente, nem a moderna psiquiatria, nem a psicanálise condenarão essa atitude contraditória que, ao buscar eliminar os rastros de uma teoria médica passada, aceita tratamentos nela baseados, ou dela derivados, para promover alguma melhora no estado do paciente, ou, então, favorecer suas possibilidades de simplesmente manter-se com *vida*.

184, abrangendo sobretudo os séculos XVI a XVIII. Também o ensaio de Urania Tourinho Passa, "Dinâmica Melancólica, Dinâmica Melanólica, Vida Melanólica", relacionando a teoria psicanalítica de Freud e Lacan.

7. Cf. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 51.

Ao longo de sua história, o tema da melancolia tende a ocupar regiões de fronteira: é tratado sobretudo em reflexões que levam em conta as doenças do corpo e da alma humana como intimamente interligadas e, muitas vezes, por um elo que é ele mesmo um mecanismo de tradução, isto é, a afecção do corpo como sendo tradução de uma disposição animica, e vice-versa. E é propriamente em termos de um *double bind* que se constrói a lógica da tradução dos males do corpo em males da alma e vice-versa, lógica essa que se encontra na base da mentalidade que chegará a ser dominante no século XVIII: as "paixões" são enfermidades da alma, enquanto as doenças nada mais são do que "paixões" do corpo, como sublinha Massimo Riva:

Como demonstrou Starobinski, na base da mentalidade dominante no século XVIII ainda está o modelo discursivo de uma "patografia", que descreve de modo correspondente os males corpóreos e os vícios da alma, reconhecendo uma profunda afinidade entre "paixões" e "doenças"; as primeiras não definem de outra forma senão como "doenças" da alma, e as doenças, como "paixões" do corpo. É um *double bind* que coincide exatamente com o conceito setecentista da *sensibilidade* como acenam também os dicionários: "Qualidade pela qual um sujeito é capaz de receber as impressões dos sentidos... facilidade de sentir vivamente..."; ela "muitas vezes denota disposição doentia e viciosa tanto no âmbito corpóreo, quanto no moral" (conforme o *Dictionnaire Tommaso-Bellini*, ed. Torino, 1861, vol. IV, p. 798).

Nesse relacionamento duplice, a renaz sobrevivência da antiga teoria humoral da melancolia no sentido de excesso de bile negra, a assim chamada *atrabilis*, no organismo, aparece como índice de uma ambigüidade detectada com precisão por Jean Starobinski: "A *atrabilis* é uma metafora que se desconhece a si mesma e que quer se impor como um fruto da experiência. Porque a imaginação, até prova em contrário, deseja acreditar em uma *matéria* melancólica. E, apenas renunciando ao sentido próprio, admite um sentido figurado".

Nesse processo de "produção de um sentido obscuro que simultaneamente afeta o corpo e a mente, e deles parece emanar"<sup>8</sup>, o corpo funciona apenas como receptor reflexo da afecção psíquica. Portanto, pa-

8. Cf. M. Riva, *op. cit.*, p. 81.

9. Cf. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 45.

10. *Idem, ibidem*.

rece que tanto a medicina moderna quanto a psicanálise, por diferentes caminhos, levaram à compreensão de que a melancolia provém sobretudo da mente como sede da imaginação, e não de perturbações de caráter orgânico-corporal. Talvez seja essa duplicidade fundamental da melancolia o elemento responsável por ter sido tradicionalmente tema privilegiado de filósofos e médicos, filósofos-médicos e médicos-filósofos, além de objeto do pensamento e da representação de uma grande parcela de poetas, artistas e escritores de todas as épocas. Naturalmente, o espectro de significações recoberto pelo termo *melancolia* é muito amplo, e vai de uma simples propensão temporária a estados de tristeza, passando por numerosas atecções de caráter psicossomático, até chegar aos casos mais graves de psicose.

Talvez o momento da história que mais claramente incorporou e refletiu a melancolia em seu caráter multifacetado tenha sido a Renascença. Reinterpretada literária e figurativamente a partir da fonte clássica, por intermédio do neoplatonismo florentino, como uma atecção própria dos espíritos excepcionais, a melancolia tornou-se, na Renascença, uma “doença da moda” e, particularmente, na Inglaterra elisabetana, “um *topos* condicionante”, como assinalaram Carlo Angelino e Enrica Salvaneschi<sup>11</sup> em seu interessante posfácio à tradução para o italiano do escrito aristotélico *Problematia* XXX, 1.

Também Starobinski refere-se à Renascença como “a idade de ouro da melancolia”<sup>12</sup>, sobretudo pelo influxo positivo do neoplatonismo de Marsilio Ficino, que escreveu, com seu *De Vita Libri Tres*, um extenso manual, mais conhecido tradicionalmente pelo nome *De Vita Triplixi*, para guiar os intelectuais no sentido de tirar partido de seu natural temperamento melancólico, evitando os riscos que o acompanham. Uma outra obra típica da época, e que se destaca pelo caráter abrangente e exaustivo de sua descrição, é o famoso livro *Anatomy of Melancholy*, escrito pelo pastor anglicano Robert Burton, editado pela primeira vez em 1621 e reeditado inúmeras vezes posteriormente, graças ao enorme sucesso que angariou<sup>13</sup>. Esse longo compêndio, por assim dizer, fenome-

nológico – não só da melancolia, mas também da loucura – em que são rastreadas causas e mapeadas sugestões para seu tratamento adequado, resumindo todo o conhecimento médico e filosófico até então conhecido sobre o tema, é o exemplo cabal não apenas do tipo de visão que a Renascença alimenta a respeito da melancolia e de seu tratamento, mas também de uma determinada forma de lidar com os textos da tradição: incorporando-os, por meio de um semi-número de citações e alusões, no próprio texto, um novo texto que afirma sua autoridade como obra de caráter necessariamente revisionista e cuja autoria pode, graças ao recurso da imprensa, ser reconhecida inequivocamente como tal. (Na Idade Média, a questão da autoria era bastante problemática e a adulteração, às vezes, involuntária, de copistas e, às vezes, intencional, de falsários, que agiam movidos por motivações ideológicas, ou mesmo aquela decorrente da censura da Igreja, era objeto de combate permanente por parte dos estudiosos, que muitas vezes se entregavam a violentas querrelhas ideológicas, provocadas por tais – alegadas – alterações em seus textos)<sup>14</sup>. Como afirma Starobinski: “Os danos da melancolia formam legião e devem ser enfrentados com legiões de medicamentos”<sup>15</sup>. E com legiões de citações, diria o leitor de Burton, autor que afirmou ter escrito sobre o tema precisamente para evitá-la, procurando ocupar-se com a atividade de ler os clássicos e, a partir deles, escrever o livro de uma vida; o mesmo autor declarou ter “roubado” textos alheios para compor o seu<sup>16</sup>.

Se a apropriação do texto de autores anteriores é consubstancial à atividade do filósofo, do escritor, enfim, do intelectual em geral, para o tradutor, ela é a premissa concreta, a origem e a possibilidade mesma de seu trabalho. Mas, em todos os casos, essa apropriação tem seu preço: a autodepreciação do sujeito, sintoma distintivo da melancolia. Por outro lado, o reconhecimento desse “roubo”, a incorporação dessa identidade

14. Um bom quadro dessa situação tipicamente medieval é dado pelo estudo do cardeal brasileiro dom Paulo Evaristo Aguiar, *A Técnica do Livro segundo São Jerônimo*, pp. 181-187. Infelizmente, em seu interessante estudo, dom Paulo não aborda especificamente a dissensão que deu origem à famosa Epístola a Panagino, na qual Jerônimo descreve seus princípios de tradução. Sobre essa questão e mais genericamente sobre o papel da tradução na retórica e na hermenêutica medieval, remeto ao livro de Rita Corralano, *Rhetoric, Hermeneutic and Translation in the Middle Ages*.

15. Cf. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 42.

16. Cf. R. Burton, *Anatomy of Melancholy*, p. 17.

11. Cf. C. Angelino & E. Salvaneschi, *Aristotele. La “Melanconia” dell’Uomo di Genio*, p. 43.

12. Cf. J. Starobinski, *op. cit.*, pp. 40-43.

13. Cf. R. Burton, *Anatomy of Melancholy*.

outra dentro da própria criação configura um movimento que é já uma via de escape, uma defesa contra o temor que sempre acompanha os estados melancólicos: o medo de, em vez de se apropriar, ser apropriado, ser "engolido" pelo texto alheio, caindo na mais completa indiferença. Esse medo, essa angústia, tem seu correlato exemplar no gesto do plagiário, que realiza sua apropriação, ignorando qualquer preocupação de caráter ético que pudesse enchê-lo de angústia. Michel Schneider situa historicamente o gesto do plagiário:

Embora existisse há muito tempo, a palavra plágio, pelo menos em seu sentido moderno, aparece em francês tardiamente (o adjetivo em 1584, o substantivo em 1679, o verbo em 1801). O combate que travam o escritor e o plagiário no homem de letras e que se manifesta brutalmente na consciência infeliz do autor moderno, já atormentava os Antigos... É na articulação entre a idade clássica e a época moderna que a acusação de plágio se constitui progressivamente... Na época moderna, ao contrário, a pilhagem alegre cede o lugar à angústia da influência<sup>17</sup>.

Michel de Montaigne<sup>18</sup>, filósofo citado várias vezes por Burton, em sua *Anatomia*, assumiu conscientemente essa espécie de "angústia da influência"<sup>19</sup>, que precisa afirmar a própria obra como original, única, resultado de um peculiar impulso subjetivo que toma a si mesmo simultaneamente como objeto e fonte, do estado melancólico:

Uma melancólica disposição de espírito, inimiga de meu temperamento natural, mas provocada pela tristeza da solidão em que vivo sumido há alguns anos, engendrou em mim a ideia de escrever. Acharo-me inteiramente desprovido de qualquer assunto específico, tomei a mim mesmo como objeto de análise e discussão. Concedido nessa ordem de ideias, extravagante e fora de todas as regras convencionais, meu livro tornou-se o único do mundo no gênero.

17. Cf. M. SCHNEIDER, "O Roubo das Palavras", em *Ladrões de Palavras*, pp. 49 e 55.

18. Cf. M. de MONTAIGNE, "Da Afeição dos Pais pelos Filhos", em *Ensaíes*, pp. 181-182.

19. Harold Bloom denominou "angústia da influência" o mecanismo psíquico atuante em todas as relações literárias ao longo da história e que se expressa com especial força na relação que determina o modo particular com que cada escritor produz literatura. Toda a sua vasta obra é uma elaboração sempre renovada dessa teoria. Para uma síntese de seus principais aspectos, remito à introdução brasileira ao livro de Bloom: A. NESTROVSKI, "Apresentação", em H. BLOOM, *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia*, pp. 11-27.

O conceito renascentista de saber está profundamente vinculado a uma ideia de releitura, ou tradução, dos clássicos. Embora leitor dos mestres antigos, Montaigne precisa, para superar as eventuais consequências nefastas da disposição melancólica, por um lado, afirmar sua independência intelectual e ocultar seu débito, atribuindo à melancólica solidão física uma ausência de companhia intelectual, dirigindo sua reflexão para um tema que nenhum mestre anterior poderia ter tratado como ele: a sua própria subjetividade, seu próprio eu. Por outro lado, é a melancolia, segundo afirma Starobinski<sup>20</sup> em seu estudo sobre Montaigne, que está na base do recurso à autoria ou autoridade alheia, pois ao denunciar a inferioridade da voz pessoal, confere prioridade à voz alheia, justificando assim os empréstimos feitos aos mestres: "Por qual privilégio, mais do que outras palavras, as sentenças da reflexão melancólica se propagam ao longo das eras, dominando autores e leitores, que as lêem e as pronunciavam cada um por sua vez? Deveríamos considerar o recurso às citações [...] como resultante da autodepreciação melancólica?"

Assim, a melancolia está historicamente vinculada a duas questões fundamentais, implicadas no problema da tradução: à questão da autenticidade do texto escrito e o correlato tema da identidade do sujeito que escreve, e à questão da relação entre texto (e autor) presente e textos (e autores) do passado, ou seja, a relação de um autor com a tradução. Nesse sentido, o problema da tradução, e o questionamento sobre a identidade do tradutor em contraposição à identidade do autor, constitui, no limite, um exemplo simultaneamente evidente e paradoxal das difíceis relações entretidas entre pensamento e linguagem escrita. Se, afinal, como afirma Derrida<sup>21</sup>, a tradução constitui o tema da filosofia por excelência, ou, melhor, da *passagem* para a filosofia, a melancolia, movel do pensamento e da atividade intelectual, é seu contratem, seu *duplo*, simultaneamente complementar e ameaçador. No limite, os riscos e o desejo último do tradutor assemelham-se aos riscos e ao desejo do melancólico: perder-se na multiplicidade infinita dos sentidos das linguas; abismar-se no vazio do sem-sentido - para, enfim, fazer confluir todos os sentidos no silenciar definitivo da morte.

20. Cf. J. STAROBINSKI, *Montaigne em Movimento*, p. 15.

21. Cf. J. DERRIDA, *La dissémination*, p. 80.

Por sua permanência histórica, por sua pluralidade de manifestações, pela particular trama entre energia vital e tensão mortal que abriga, a disposição melancólica continua estimulando a reflexão, tanto de psiquiatras, psicólogos e psicanalistas de todas as correntes, quanto de intelectuais da mais variada extração, continuando a se constituir num fascinante enigma do psiquismo humano, como assinala Jean Starobinski<sup>22</sup>, ao finalizar seu belo livro sobre a história do tratamento da melancolia: "O homem melancólico, por ainda algumas décadas, continuará sendo o protótipo do ser inacessível, prisioneiro em um calabouço, cuja chave ainda está por ser encontrada".

#### A Representação da Melancolia nas Artes

Nas artes visuais, a melancolia determina, desde a Idade Média, uma iconografia à parte, como se pode acompanhar pela leitura do antológico livro de Klibansky, Saxl & Panofsky, *Saturn and Melancholy* ou obras de compilação estritamente iconográficas, como, por exemplo, a *Iconologia*, de Cesare Ripa, do final do século XV. Segundo o estudo clássico contido em *Saturn and Melancholy*, e outro estudo específico de Erwin Panofsky sobre Dürer, de 1943, uma das obras que melhor ilustram o caráter fundamentalmente enigmático do humor melancólico é a conhecida gravura do renascentista alemão Albrecht Dürer, *Melencolia I*. Pode-se dizer que essa obra não só é um marco na história da gravura e na história das artes em geral, como também na história específica da representação da melancolia nas artes plásticas e na história da melancolia *tout court*. Trata-se de uma daquelas obras cuja canonização se dá não tanto pela infimidade de leituras que provocou através dos tempos – e continua provocando – como pelo fato de essas leituras reiteradamente afirmarem sua dificuldade diante de um objeto opaco.

A obra de Dürer constitui-se igualmente numa referência fundamental para uma reflexão sobre a *tradução*, devido à sua singular inserção no contexto da obra de seu autor e no contexto mais geral da Renascença, período histórico marcante não apenas para uma reflexão sobre a me-

<sup>22</sup> Cf. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 92.

## M A L I N C O N I A .



1. MALINCONIA, EM CESARE RIPA, ICONOLOGIA.



lancoia, mas também sobre a tradução. Como vemos a seguir, a associação da palavra *traduzir* ao sentido que emprestamos a ela até hoje nas línguas neolatinas (fazer passar o sentido de um texto escrito numa língua para uma outra língua) tem origem nesse período e associada a ela está, curiosamente, um “erro” – fundador – de tradução.

“Melencolia I”

*Was aber die Schönheit sei, das weiß ich nit*

[Mas o que é a beleza, não sei.]

Albrecht Dürer

In aller Schönheit liegt geheime Trauer  
Undeulich nämlich bleibt sie immerdar  
Zweifach und zwielfach unenträselbar  
Sich selber verhüllt und dunkel dem Beschauer.

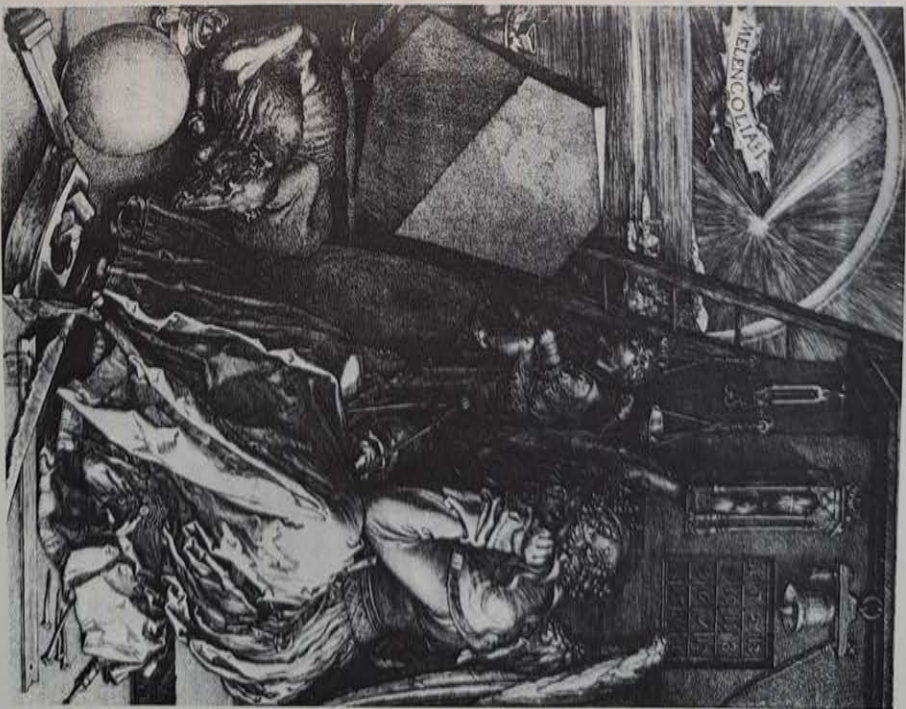
[Em todo belo há tristeza que se esconde  
Indefinida, pois, permanece sendo  
Dupla e duplamente indecifrável  
A si mesma, oculta e obscura a quem está vendo.]

Walter Benjamin<sup>23</sup>

Para os nossos propósitos, interessa apenas destacar alguns aspectos relacionados a essa conhecida obra de Dürer. O primeiro deles diz respeito ao fato de ela ter sido numerada por seu autor com um algarismo romano, *Melencolia I*, sendo o algarismo parte do título da obra. Referências dadas por Panofsky e por Yates<sup>24</sup> permitem entender essa obra como a representação pictural de doutrinas neoplatônicas, correntes na época, mais especificamente, como uma forma de transposição para a arte, do pensamento de Marsílio Ficino, na leitura que dele faz, por sua vez, o cabalista cristão alemão, Cornelio Agrippa de Nettesheim, defi-

23. Entre 1915 e 1916 Walter Benjamin escreveu três ciclos de sonetos, dedicados à memória do amigo poeta Friedrich Heine, que se suicidara no início da Primeira Guerra Mundial. Cf. R. TEREMANN, “Nachwort”, em *Walter Benjamin. Sonette*.

24. Cf. E. PANOFSKY, *The Life and the Art of Albrecht Dürer*, pp. 68-71 e E. YATES, *Cabala e Ocultismo na Idade Elisabetana*, pp. 174-179.



2. ALBRECHT DÜRER, MELANCOLIA I, 1514.

nindo três tipos de melancolia, de acordo com as mais altas faculdades humanas: a melancolia imaginativa (*imaginatio*), própria de artistas que, de alguma forma, se ligam a atividades artesanais, como pintores e arquitetos; a melancolia que se concentra na razão (*ratio*), própria daqueles que se interessam em obter conhecimento sobre o ser humano e a natureza, ou seja, filósofos e cientistas; e, finalmente, o grau mais alto que a disposição melancólica pode alcançar, a melancolia que se concentra na mente (*mens*), que é instruída por "demônios", espíritos, superiores quanto a questões referentes à lei divina e ao conhecimento de realidades eternas e da salvação da alma.

Dürer fez, no mesmo ano de 1514, uma outra gravura, *São Jerônimo em seu Gabinete*, que parece ter funcionado como uma espécie de complemento à famosa gravura da melancolia. Corroborando essa hipótese, segundo Panofsky<sup>25</sup>, o fato de o artista ter apresentado amigos com as duas gravuras juntas, além de cópias terem sido vendidas duas a duas, no decorrer de sua viagem aos Países Baixos. Há, portanto, uma coincidência que justifica ainda mais a referência a Dürer em um estudo sobre a tradição que tem como tema a melancolia: Jerônimo não era apenas um respeitável religioso por quem Dürer nutria sua admiração de homem profundamente religioso; ele foi, nada mais, nada menos, que o autor da *Vulgata*, a Bíblia cristã, cujo Antigo Testamento foi por ele traduzido do hebraico, aramaico e do grego em catorze anos de dedicado trabalho, numa cela da igreja da Natividade, em Belém, por volta do ano 390 d.C. Foi esta a versão proclamada "autêntica" das Escrituras Sagradas pelo Concílio de Trento, em 1546; isto é, no auge das disputas teológicas suscitadas pelo movimento da Reforma.

Tanto para Panofsky quanto para Yates<sup>26</sup>, a gravura *Melencolia I* constituiria o primeiro dos três estágios da melancolia segundo Agrippa; Yates considera que São Jerônimo em seu Gabinete representaria o terceiro e mais alto estágio, o da melancolia inspirada: ela seria a *Melencolia III*. E a *Melencolia II*? De fato, posteriormente, as duas gravuras de 1514 passam a ser referidas, juntamente com uma gravura de 1513, *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, como componentes da trilogia dos *Meisters-*

25. Cf. E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 156.

26. *Ibidem*, pp. 165, 170 e E. YATES, *op. cit.*, p. 75.

*tiche*, isto é, das gravuras consideradas obras-primas. Embora ela não se assemelhe com as outras duas em termos técnicos, nem na composição, elas formam o que Panofsky, apoiado em outro estudioso, Friedrich Lippmann, denomina uma "unidade espiritual", pois corresponderiam à classificação escolástica medieval das virtudes, divididas em virtudes morais, teológicas e intelectuais<sup>27</sup>. Segundo Yates<sup>28</sup>, porém, *Melencolia III* teria sido uma gravura que se perdeu e da qual existiria apenas um eco hipotético em um quadro do pintor Mathias Gerung, datado de 1558. Yates não apresenta elementos histórico-biográficos que possam fundamentar essa hipótese, baseada unicamente na interpretação que faz dos quadros à luz de sua eventual relação com elementos de filosofia oculta – sobretudo para negar a interpretação de Panofsky da figura da melancolia como emblema do gênio artístico frustrado, em momento de extrema inatividade, e propor uma interpretação da figura como representação de forças benéficas, protegidas por um cabalístico anjo saturnino, em um instante de êxtase visionário. Sendo igualmente parcial e seletiva, sua interpretação acaba por ter, de certa forma, o mesmo efeito de incompletude que vê na interpretação panofskiana. Na verdade, o que ocorre é que, diante da ambivalência de *Melencolia I*, todas as interpretações parecem ser, simultaneamente, pertinentes e incompletas, gerando sempre uma insatisfação no observador, que pressente "algo mais" na obra, e "algo menos" na interpretação, mas que, no fundo, não sabe exatamente em que consistiria esse "algo"<sup>29</sup>. Embora tendo sido influenciada pelo neoplatonismo da época e fortemente marcada, simultaneamente, pela religiosidade medieval e pela revolução da fé promovida pelo luteranismo, a obra de Dürer anuncia a modernidade, sobretudo por seu caráter hermetico, relacionado, como apontou Benjamin, a uma "fidelidade às coisas pequenas", pois "as coisas mais insignificantes aparecem como cifras de uma sabedoria misteriosa". Para ilustrar essa tese, Benjamin refere-se, numa passagem muito citada, aos objetos espalhados na gravura düreriana, que ele vê como prefiguradora do barroco alemão:

27. Cf. E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 151.

28. Cf. F. YATES, *op. cit.*, p. 174.

29. Cf. W. BENJAMIN, "Parque Central", em *Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire. Um Livro no Auge do Capitalismo*, p. 159.

É consistente com esse conceito que, em torno do personagem de Albert Dürer, na *Melencolia*, estejam dispersos no chão os utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação. Essa gravura antecipa sob vários aspectos o Barroco. Nela, o saber obtido pela ruminação e a ciência obtida pela pesquisa se fundiram tão intimamente como no homem do Barroco. A Renascença investiga o universo, e o Barroco, as bibliotecas. Sua mediação tem o livro como correlato<sup>30</sup>.

Também num de seus comentários à poesia de Baudelaire, Walter Benjamin oferece uma descrição da alegoria que parece adequada para descrever a construção do obscuro na obra dureriana: "Aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida; é, ao mesmo tempo, destruído e conservado. A alegoria se fixa às ruínas. Oferece a imagem da inquietação petrificada [*erstarrte Urnubel*]".

Angus Fletcher retoma essa imagem benjaminiana, acrescentando-lhe mais uma nuance, para cunhar o conceito de "segredo", articulado aos conceitos de alegoria e obscuro: "Por causa do segredo, toda alegoria maior permanece opaca à interpretação em algum nível de profundidade significativa, um nível que contém o pensamento oculto, o obscuro"<sup>31</sup>.

Talvez o índice mais evidente da modernidade de *Melencolia I* possa ser atribuído precisamente ao seu caráter enigmático, hermetico, que provoca uma multiplicação das interpretações, muitas vezes conflitantes entre si<sup>32</sup>. Por outro lado, esse hermetismo acarreta também uma sensação de *falência interpretativa*<sup>33</sup>, típica da crítica da modernidade, cada vez mais consciente da parcialidade de todo gesto interpretativo.

30. Cf. W. BENJAMIN, *A Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 164.

31. Cf. A. FLETCHER, "Allegorical Secrecy, Gnomical Obscurity", em *Colors of the Mind*, p. 97. em contraposição ao número menor de estudos sobre São Jerônimo em seu *Gabinete*: "Enquanto a iconografia de São Jerônimo é facilmente acessível, a complexidade sem precedentes de *Melencolia I* gerou um comparável lambeção de interpretação. Foi analisada alquimica, astrolobógica e psicanaliticamente; foi entendida como uma ilustração da melancolia saturnina, neoplatônica, como tributo ao cientista Johann Müller, como um paradoxo cristão, e como uma exortação contra o temor de um segundo dilúvio, para mencionar apenas algumas das muitas teorias". Cf. Philip L. SOWY, "Dürer's *Melencolia I*: The Limits of Knowledge", em *Studies in the History of Art*, pp. 15-16.

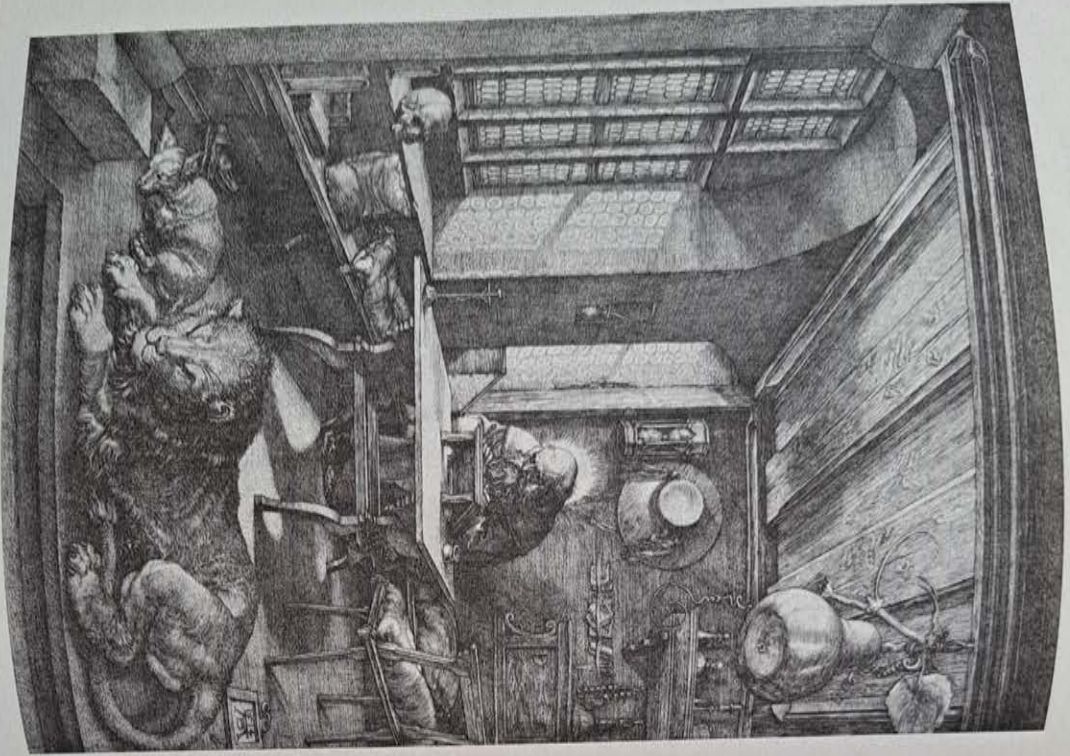
33. Basta lembrar a dificuldade do observador diante do caráter "aberto" da arte moderna; no âmbito da literatura, contém cita, como exemplares dessa espécie de arte "difícil", autores como Joyce, Lautréamont, Mallarmé, Kafka e, no Brasil, Guimarães Rosa. Cf. L. P. MORAIS, *A Falência da Crítica*.

Ao se considerar - alterando a ordem cronológica e sobrepondo a classificação das virtudes da escolástica medieval à divisão tripartite do conhecimento do neoplatonismo florentino, como é apresentada por Agrippa - a gravura anterior, de 1513, *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, como uma hipotética *Melencolia II* e a gravura do São Jerônimo como *Melencolia III*, *Melencolia I* ocuparia então um espaço intermediário, em torno do qual gravitariam as duas outras gravuras. Nesse sentido, teríamos também a sugestão, afinada com a interpretação de Philip Sohm, de que a melancolia seria uma representação do *tempo que passa*, cada gravura correspondendo a uma das diferentes dimensões temporais - sendo o presente, *Melencolia I*; o passado, *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*; e o futuro, *São Jerônimo em seu Gabinete*<sup>34</sup>. A caducidade da vida, sobre a qual recaem os espectros da morte e do mal recompõe-se, em *Melencolia I*, como uma sombra, alterando assim o caráter luminoso e numinoso do trabalho intelectual inspirado pela benfazeja luz divina e problematizando uma paz ideal, desejável, que permanece prerrogativa de figuras santificadas, como São Jerônimo.

Um outro aspecto de interesse no presente contexto é o fato de a técnica da gravura, na qual Dürer realizou obras definitivas, ser considerada até hoje uma técnica de representação artística, por assim dizer, "menor" no âmbito das artes plásticas. Certamente, deve-se atribuir essa depreciação ao caráter reprodutível das gravuras, juntamente com a formação de um público burguês com interesse pela arte, mas com pouca disponibilidade financeira para aquisição de obras de arte<sup>35</sup>. O trabalho do gravador não gera apenas uma obra, única, original; oferece também a possibilidade de se ter, a partir de uma matriz, inúmeros originais, ou inúmeras cópias - exatamente como o trabalho do tradutor.

34. Em minha leitura, sendo a outras obras de Dürer a sugestão de Sohm, que interpreta unicamente a gravura *Melencolia I* em termos de uma sequência temporal, com um passado e um presente claramente marcados - um "antes", momento passado de aridez da figura alada, e um "agora" inativo. Cf. Philip Sohm, *op. cit.*, p. 31.

35. Arnold Hauser vê justamente na passagem da Idade Média para a Renascença um momento em que o objeto artístico perde seu caráter mágico, sua "aura", no sentido benjaminiano, justamente em função dessa alteração no perfil do mercado das obras artísticas: "[...] se a obra de arte perde e pouco a pouco aquele caráter mágico, aquela 'aura' que possuía ainda na Alta Idade Média, e mostra uma tendência que corresponde ao 'desencantamento da realidade' operado pelo racionalismo burguês, isto ocorre também porque agora da não é mais única, mas pode ser trocada e substituída, graças à reprodução mecânica". Cf. A. HAUSER, *História Social da Arte*, p. 271.



3. ALBRECHT DÜRER, SÃO JERÔNIMO EM SEU GABINETE, 1514.



4. ALBRECHT DÜRER, O CAVALERO, A MORTE E O DIABO, 1513.

Trata-se, além disso, de uma arte profundamente ligada à escrita e, sobretudo, como foi dito, marcada pela invenção da imprensa; portanto, uma arte que, de uma forma ou de outra, se deve relacionar com o texto impresso e, em sua forma mais acabada, com o livro. Tanto na gravura *Melencolia I*, quanto em *São Jerônimo em seu Gabinete*, o sujeito representado estabelece algum tipo de relação com esse objeto, o livro. Como acontece com outros objetos simbolizados nessas gravuras, percebemos que, na gravura de São Jerônimo, o livro (como aliás toda a cena fixada na gravura, cujo título é óbvio, meramente descritivo) é apreendido de uma maneira que poderíamos denominar imediata ou literal, representado em sua função mais corriqueira: objeto de estudo, de leitura do religioso; já em *Melencolia I*, o livro aparece como um entre outros objetos, sem função clara no contexto. Como tudo nessa gravura, o livro demanda interpretação: por mais sagrado que possa ser, um livro não é apenas um livro, como na gravura de São Jerônimo. Porém, em *Melencolia I*, o livro, a esfera, a bolsa de dinheiro, o compasso, a escada, a balança, a ampulheta, o sino, o cão, o *putto*, o morcego, o arcebispo, o quadrado mágico, as chaves, as ferramentas – são objetos que pertencem a uma iconografia tradicional, mas que, na gravura de Dürer, parecem adquirir algum outro significado. E para se determinar o que seria esse “outro significado” é indispensável a participação ativa de outro leitor: o observador, o leitor da gravura. Aliás, há na gravura, não apenas um livro (aquele que repousa, fechado, sobre o colo da alada *Melencolia*), mas um outro livro – que repousa aberto e receptivo à incisiva ação (com intenção de escrever ou inscrever, gravar algo) do igualmente alado *putto*. Não apenas uma figura alada, mas duas: a figura de mulher alada, acompanhada pela figura do *putto*. Panofsky contrapõe a atividade do *putto* à inatividade da *Melencolia*, interpretando-o como emblema da Prática (*der Brauch*), que age impulsivamente, como oposto à Teoria, à Arte, *die Kunst*, que pensa, mas é incapaz de agir. Essa contraposição foi criticada por Giorgio Agamben. Segundo Agamben, a interpretação do *putto* como emblema da Prática seria errônea do ponto de vista iconográfico; de acordo com uma leitura que privilegia a figura do *fantasma* na Idade Média e na Renascença para relacioná-la com a moderna teoria psicanalítica, ele deveria ser interpretado, mais adequadamente, como emblema erótico, e identificado, com *Spiritus phantasticus*.

veículo mágico do amor, aparentado aos *spiritelli d'amore* da poesia do *Dolce Stil Nuovo* medieval italiano. Como a interpretação de Yates, diante do enigma de *Melencolia I*, a leitura de Agamben parece simultaneamente ampliar e limitar nossa visão da gravura. Contudo, não parece em absoluto inadequado entender a figura do *putto* como representação do Eros/Cupido da mitologia e da tradição iconográfica. Reduplicada, por sua vez, nas asas que porta a figura da *melancolia*, aponta evidentemente para o caráter erótico da imagem düreriana, se lembrarmos ainda da tradição platônica de Eros alado e associarmos o não-uso das asas como sinal de imperfeição, de inacabamento, humanos; por outro lado, como enfatiza Agamben, ambas as figuras remetem à tradição da representação do *fantasma* sob a forma de entidade erótica dotada de asas. Sem dúvida, outro aspecto a ser considerado é o das asas como representação de forças angelicais, no espírito do cabalismo cristão da Renascença, de acordo com a interpretação de Yates. Convém lembrar ainda que o texto sobre a *melancolia* atribuído a Aristóteles também apresenta uma conexão do humor *melancólico* com um certo caráter “aéreo”, pneumático (do grego πνευμα, *pneuma*), ligado não só à elevação espiritual, mas também a dimensões mais “baixas”, como a flatulência, uma suposta emissão de ar no ato sexual, ao consumo excessivo de vinho, que contém, em sua espuma (do grego ἀσπός, *afros*), ar. Nesse sentido, os tradutores e comentaristas italianos do escrito aristotélico, Carlo Angelino e Enrica Salvaneschi, por sua parte, consideram pertinente a associação do humor *melancólico* com a divindade feminina do Amor, Afrodite<sup>36</sup>.

De qualquer forma, as duplicidades na representação são corrélatas da ambivalência inerente a toda disposição *melancólica* que se caracteriza pela oscilação entre posições contraditórias: alto e baixo, triste e alegre, espiritual e material, infernal e divino; e, ao nível da representação pictórica, entre claro e escuro, e caracteristicamente, na gravura, entre linha, cheia, e espaço, vazio. Entretanto, esses pólos não se deixam apreender facilmente; apenas recorrendo a um terceiro elemento, à idéia de mediação, a oposição entre eles se torna produtiva, indo além de uma mera representação maniqueísta de aletos e concretos. É preciso salien-

36. Cf. E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 164; G. AGAMBEN, *op. cit.*, p. 34; E. YATES, *op. cit.*, p. 72 e C. ANGELINO & E. SALVANESCHI, *op. cit.*, p. 38.

tar aqui que os elementos representados por Dürer não constituem, em consonância com o conceito renascentista de originalidade e inventividade, motivos “inventados” por ele; são elementos extraídos de uma tradição pictórica anterior, como, por exemplo, o motivo da cabeça apoiada pela mão, o da face ensombrecida, escura – a tradicional *façes nigra*, a complexão típica do melancólico, além das representações de objetos de uso das profissões liberais, sobretudo da geometria e outros elementos iconográficos já presentes na tradição<sup>37</sup>.

Dürer “nada” mais fez do que realizar uma inusitada releitura da tradição pictórica da representação do humor melancólico, do conhecimento astrológico que tem, em Saturno, o planeta que rege os seres com disposição melancólica, e da geometria e da matemática como divinas ciências da criação e da representação do mundo. Esta recomposição de motivos tradicionais, porém, facilmente pode ser vinculada a uma tradição pictórica anterior. O efeito surpreendente desse remanejamento de figuras da tradição pode ser atribuído a uma espécie de obscurcimento do liame existente entre o objeto representado e seu significado no contexto, uma espécie de borragem dos termos envolvidos no processo de alegorização do humor melancólico. Elementos pictóricos tradicionais estão presentes, porém, eles adquirem outra função no contexto da gravura. Essa “outra” função é justamente sua radical descontextualização, ou, mesmo, desfuncionalização.

Já em *São Jerônimo em seu Gabinete*, o que primeiramente chama a atenção do observador é o caráter não cripico dessa última gravura, em oposição a *Melancolia I*. Mesmo elementos como o leão e a caveira (igualmente motivos da tradição) parecem, como assinalam os estudiosos, a começar por Panofsky, não estar fora de lugar no contexto da imagem: fazem parte de uma totalidade de sentido, de um mundo pacífico e bem ordenado. O estúdio do monge é um continente, um abrigo que favorece o estudo e a concentração do teólogo medieval, recebendo luz natural suficiente e dispondo de mobiliário confortável e decoração adequada-mente sóbria e funcional. Aliás, excessivamente confortável para uma cela monástica medieval, o ambiente de trabalho do monge tem as características de um confortável aposento burguês. Nele, a figura de Jerônimo,

37. Cf. KUBASSOV *et alii*, *Saturn and Melancholy*, pp. 286, 290 e 306-310.

além de central, integra-se perfeitamente ao conjunto e aponta, pela aura que envolve sua cabeça, para a origem divinamente iluminada de seu conhecimento. Se a figura masculina do santo parece projetar a imagem da reflexão como atividade que se dá em um momento de profunda concentração, proporcionada pela inspiração divina, pela ascese mística, ou pela *acedia*, segundo Julia Kristeva<sup>38</sup>, como um movimento de interiorização, a figura simultaneamente angelical e feminina da Melancolia projeta a atividade de reflexão como contemplação questionadora de algo que lhe é exterior, pois, além de se encontrar num ambiente externo, ela volta seu olhar para algo que se encontra fora dos limites materiais da gravura. De certa forma, é um olhar dispersivo, um olhar para o nada, para algo que não possui representação. Tal olhar já foi interpretado como sinal de uma paralisia da ação do gênio artístico contemporâneo<sup>39</sup> e também como índice de atividade extática, qualidade mística, em consonância com as teorias oculares correntes na época<sup>40</sup>. Sentada diante de uma construção (não se sabe se um prédio ou monumento), está cercada de objetos, dispersos desordenadamente a seu redor, desprovidos de função no contexto em que se encontram. Assim, a gravura de Dürer põe em questão um conceito de arte que visa ao belo pela representação de uma totalidade harmoniosa, em que cada elemento tem uma função clara no contexto geral representado: a figura da melancolia representada por Dürer, como enfatiza Panofsky, constitui “um nível fundamentalmente diferente de alegoria”<sup>41</sup>. Entretanto, para Panofsky, a gravura de Dürer é, simbolicamente, a melancolia: “[...] mas a mulher de Dürer, cujo único elemento distintivo em relação a todas as outras representações são as asas, é uma realização simbólica da ‘Melancholia’<sup>42</sup>. Ela não é a encarnação, nem a exemplificação de uma idéia abstrata e impessoal da melancolia, e sim “a imagem de uma noção abstrata e impessoal simbolizada numa figura humana [...] a idéia básica é traduzida em sua totalidade em termos pictóricos, sem com isso perder sua universalidade e sem deixar qualquer dúvida quanto ao significado alegórico da figura que, no

38. Cf. J. KRISTEVA, *Sol Negro, Depressão e Melancolia*, p. 15.

39. Cf. E. PAVLOVSKY, *op. cit.*, pp. 165-166.

40. Cf. F. YATES, *op. cit.*, p. 72.

41. Cf. R. KUBASSOV *et alii*, *op. cit.*, p. 303.

42. *Idem*, p. 304.

entanto, é inereamente concreta". Ou seja, a figura da Melancolia se constitui na *tradução* de uma ideia abstrata em uma representação concreta – segundo Panofsky, o mais alto nível de realização artística. A realização simbólica da melancolia como figura *alada* parece a Panofsky superior a representações anteriores do humor melancólico, que encarnam ou exemplificam a melancolia, ao contrário da gravura de Dürer, que a *traduz* de um plano abstrato para o plano concreto da representação. Contudo, Panofsky acredita que a alegoria do humor melancólico realizada por Dürer se dá por meio de uma representação *simbólica*, numa harmonização entre o plano concreto e o abstrato da representação. É uma interpretação, portanto, que permanece presa a uma aporia essencial: como pode uma representação artística, abertamente alegórica, isto é, na qual, por definição, o abstrato e o concreto deveriam se encontrar cindidos, atingir a harmonia característica da representação simbólica e constituir assim uma obra de arte e não um mero produto iconográfico como tantos outros da tradução? A resposta de Panofsky resume-se em afirmar que a alegoria de Dürer é uma *tradução* eficiente, do plano abstrato para o concreto, da representação. É a melhor resposta que poderia dar um estudioso que operava, no início do século XX, com os conceitos tradicionais de *símbolo* e *alegoria*. Foi, porém, o trabalho de um contemporâneo de Panofsky, Walter Benjamin, autor de *A Origem do Drama Barroco Alemão*, que chegou a aprofundar a intuição, de acordo com a qual a gravura de Dürer constituía-se numa espécie de emblema da representação alegórica como produto de uma visão fundamentalmente ligada à melancolia, afeto que tende a reforçar todo e qualquer movimento de cisão, separação, distância temporal.

#### A Renascença: O Original como Tradução do Antigo

Na Renascença, a atividade de tradução constitui o horizonte de um projeto e de uma prática cultural: não seria possível pensar num "renascimento" da cultura clássica sem que ele implicasse, sobretudo, um poderoso processo de tradução, em sentido amplo e estrito, simultaneamente: tradução de textos clássicos e reinterpretação de uma particular visão de mundo. Segundo Gianfranco Folena, a própria ideia que faz a cultura moderna do que seja traduzir está profundamente enraizada nas reflexões

que realizaram representantes do humanismo italiano, cujo percurso de reflexão teve lastro inicialmente em traduções do grego, e mais tarde, do grego por meio do latim: "[...] não é possível falar de história da tradução sem levar em conta as contribuições originais e, com frequência, decisivas, oferecidas pelo Humanismo italiano para a formação da ideia do traduzir em toda a cultura europeia moderna"<sup>43</sup>.

George Steiner, de uma perspectiva análoga, afirma que o trabalho dos tradutores construiu o contexto de referências fundamentais para o pensamento e a sensibilidade da cultura ocidental: "Dessa forma, foram os tradutores da Renascença e da Reforma [...] que compuseram, principalmente, a cronologia, a paisagem de referência na qual a cultura escrita ocidental se desenvolveu e cuja autoridade óbvia só mais recentemente foi questionada"<sup>44</sup>.

Folena observa que não só é possível reconstituir uma origem comum para o conceito moderno de tradução, localizada na tradição humanista italiana, mas que os próprios termos que designam o ato de traduzir e seu agente, o tradutor, nas línguas românicas, hoje em dia, derivam dessa matriz italiana, mais precisamente florentina: é graças a uma produção interpretativa, por parte do humanista e tradutor italiano do século XV, Leonardo Bruni, de uma passagem de um autor latino menor, Aulo Gêlio, que a palavra traduzir, *traducere*, adquiriu seu novo significado técnico, passando a significar transposição semântica de um termo ou texto de uma língua para outra, e não a introdução material na língua de um vocábulo estrangeiro, como era entendido o vocábulo *traducere* na tradição latina anterior, por exemplo, em Terêncio e Cícero<sup>45</sup>. Para Folena, no caso da histórica "interpretação errônea" de Bruni, não se trata de propriamente um erro:

Não creio que Bruni tenha compreendido mal: tinha necessidade de um vocábulo novo, não consumido, como *transferre*, no qual a operação de transplante de uma

43. Cf. G.-F. FOLENA, *Vulgarizzare e Tradurre*, p. 70.

44. Cf. G. STEINER, *op. cit.*, p. 147.

45. Na origem etimológica do verbo *traducere* estaria, segundo os dicionários, um "erro de tradução". Cf. G. DEVOTO, *Avvicinamento alla Etimologia Italiana, verbete tradurre*, André Leclercq, ao reconhecer sua genealogia da tradução no Ocidente, refere-se a *traductio* como uma "palavra que não teria jamais existido". Cf. A. LEREVERE, "Traduction: Its Genealogy in the West", em A. LEREVERE & S. BASSNETT, *Translation, History and Culture*, p. 18.

para outra língua se manifestasse com maior energia e plasticidade: e *traduco* não era apenas mais dinâmica do que *transfero*, mas com respeito ao seu predecessor mais divulgado, continha, além do traço semântico de "passagem" e de "movimento", o traço de "individualidade" ou de causalidade subjetiva (compare-se *duco/dux* [conduzir, guiar] com *fero* [portar, carregar], sublinhando ao mesmo tempo a originalidade, o empenho pessoal e a "propriedade literária" dessa operação cada vez menos anônima<sup>46</sup>).

Também George Steiner<sup>47</sup> entende, de um ponto de vista positivo, esse erro "originário" da história da tradução como simbólico de suas vicissitudes, referindo-se a ele como a "*mistrading*" [erro de interpretação] e afirmando que tais "erros" foram, ao longo da história, fonte de renovação.

Assim, ao conceito moderno de tradução pode ser atribuída uma origem renascentista dupla: por um lado, ela provém desse irônico "erro" de leitura italiano; por outro, da violenta defesa ideológica de uma tradução para uma língua vulgar de um texto "clássico": da tradução da Bíblia para uma língua alemã virtualmente criada *ad hoc* e tornada, a partir desse momento, seu padrão culto, por parte do monge agostinho Martinho Lutero<sup>48</sup>. Na base de ambos os projetos acima está a determinação de realizar uma nova leitura, pessoal, original, de textos da tradição (no caso de Bruni, de textos laicos clássicos; no de Lutero, do livro dos livros da cultura ocidental, da Bíblia, sobretudo a partir dos Evangelhos, do Novo Testamento). É por esse motivo que Steiner afirma precisamente que "[...] nenhuma composição 'original' criou mais possibilidades intelectuais e sociais do que a versão de Erasmo do Novo Testamento (1516) ou a Bíblia de Lutero (1522-1534)"<sup>49</sup>. Esse impulso

46. Cf. G.-E. FOULON, *op. cit.*, p. 72.

47. Cf. G. STEINER, *op. cit.*, p. 295.

48. O texto famoso de Lutero, *Sendbrief des Dolmetschers* [Carta Aberta do Tradutor], é de uma controvérsia extrema. Além disso, há uma ironia: o livro que representa o *non plus ultra* da cultura cristã, a qual, de certa forma se colocava em franca oposição à paga cultura clássica, torna-se por vicissitudes da história e da linguagem, um *classicus*! A famosa defesa de Lutero refere-se à sua tradução de um trecho da Epístola aos Romanos 3, 28: nela ele acrescenta o vocábulo *allein*, que em alemão significa "unicamente", "apenas", que inexistia materialmente no original latino (*solum*) mas se justifica pela interpretação luterana do passo (que valoriza a fé em detrimento das "obras"). A frase em alemão é: *Allein der Glaub macht gerecht* [So a fé justifica]. Cf. M. LUTERUS, *Sendbrief des Dolmetschers*, em H.-J. STROG, *Das Problem des Übersetzens*, p. 28.

49. Cf. G. STEINER, *op. cit.*, p. 246.

para chegar à originalidade por meio da interpretação de manifestações culturais do passado clássico pode ser igualmente observado no autor da gravura *Melencolia I*<sup>50</sup>. Segundo consta na biografia de Dürer, escrita por Panofsky<sup>51</sup>, teria sido o irresistível impulso para a realização de obras *originais*, para "extrair coisas novas que jamais tinham estado anteriormente na mente de qualquer outro homem", que o atarou da técnica da pintura sobre tela, tornando-o o mestre incontestável da arte da gravura e do desenho, técnicas por ele exploradas exemplarmente. Esse fato, aparentemente paradoxal, uma vez que a técnica da gravura justamente põe em questão o conceito de obra de arte "original", com caráter único e irrepetível, deve-se à circunstância histórica de que os pintores da época trabalhavam comissionados, isto é, por encomenda, pois a técnica da pintura era bastante dispendiosa; tinham, portanto, de se submeter à vontade daqueles que os contratavam, não estando totalmente livres para realizar suas obras. Por sua vez, as técnicas de gravura eram muito mais baratas, permitindo não apenas a criação de um novo público de apreciadores e compradores entre a nascente burguesia da época<sup>52</sup>, mas também a experimentação e a incursão em novos âmbitos temáticos por parte do artista: ou seja, o artista podia reter tanto a tradição clássica quanto a religiosa em nova chave. A obra de Dürer é simplesmente um dos mais brilhantes efeitos dessa dupla relação da tradição.

Convém, ainda, no presente contexto, lembrar o fato de Dürer ter sido contemporâneo de Martinho Lutero. E não só foi ele contemporâneo do monge agostinho, como acompanhou de perto os acontecimentos que culminaram com a Reforma luterana, tomando parte ativa inclusive na polémica Erasmo/Lutero, que também tem algum interesse aqui por estar vinculada a uma questão referente à tradução. Um aspecto da grande disputa teológica que está na base do pensamento luterano relaciona-

50. O conceito de originalidade é diferentemente entendido ao longo da história. A ideia renascentista de originalidade difere, por exemplo, da ideia moderna, no sentido de que, para a sensibilidade da Renascença, o novo deveria guardar, necessariamente e paradoxalmente, uma relação com o antigo; enquanto, para a modernidade, devem ser apagados os rastros do passado na obra presente para que ela pareça absolutamente nova, sem laços com o passado, a tradução, como se fosse autogerada. Cf. M. SCHWABE, *Ladendes de Palavras*, p. 44.

51. Cf. E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 45.

52. Cf. A. HUBER, *op. cit.*, p. 271.



se à retomada, por parte de Lutero, de uma polémica medieval anterior, que tinha se polarizado na diferente interpretação das Escrituras, realizada por dois teólogos medievais eminentes, santo Agostinho e São Jerônimo: "Para mim, a minha dissensão com Erasmo vem do seguinte: prefiro, quando se trata de interpretar as Escrituras, Agostinho a Jerônimo, na mesma medida em que Erasmo prefere Jerônimo a Agostinho."<sup>53</sup>

Ao divergir de Jerônimo "quando se trata de interpretar as Escrituras", Lutero provavelmente está se referindo ao Jerônimo teórico da tradução – e não ao Jerônimo tradutor da Bíblia, já que a teoria da tradução de Jerônimo diverge de sua própria prática: teoricamente, para Jerônimo, o texto sagrado deveria ser traduzido dentro do mais estrito literalismo, pois a própria ordem das palavras na Bíblia constituiria um mistério divino; a sua prática como tradutor das Escrituras, porém, não se realiza em conformidade com esse preceito<sup>54</sup>. Além disso, é provável que Lutero se identifique mais com Agostinho, não apenas por uma fidelidade à ordem a que pertencia, mas também por estar Jerônimo demasiado próximo da tradição clássica, e, com isso, perigosamente distante da fé cristã<sup>55</sup>, assim como era pregada pela relativamente jovem Igreja cristã. Para Agostinho, passagens da Bíblia que estejam em desacordo com os ensinamentos cristãos devem simplesmente ser interpretadas e reescritas de modo a não entrar em conflito com a ideologia da Igreja<sup>56</sup>. Esse tipo de "liberdade" lembra muito aquela que tomará Lutero ao traduzir a famosa passagem do apóstolo Paulo, acrescentando um vocábulo, que não constava do enunciado original latino.

A ligação de Dürer com a doutrina luterana deu-se pela intermediação do amigo, Willibald Pirckheimer, e seu engajamento chegou ao ponto de praticamente converter-se à causa da Reforma, e tentar convencer o próprio Erasmo (que na verdade, manteve uma posição ambivalente com relação ao luteranismo) a defender Lutero diante da autoridade de Roma: "Oh, Erasmo de Roterdã, para que partido pendeste? Olha a força da

53. *Apud* L. FEWRE, *Martinho Lutero. Um Destino*, p. 115.

54. Cf. R. COPPIN, *op. cit.*, p. 53, n. 47.

55. São Jerônimo, em sua epístola de número 22, relata um sonho em que Cristo teria aparecido a ele e o acusado de estar mais próximo da cultura clássica, de ser "ciceroniano", do que da cristã. Diante disso, Jerônimo jura tornar-se cristão. Cf. G. F. GIANOTTI & A. PENNACCHI, *Società e Comunicazione Letteraria di Roma Antica*, vol. 3, p. 282.

56. *Apud* A. LEROUX, *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fane*, p. 7.

injústa tirania sobre o século; olha a força das trevas. Escuta, cavaleiro de Cristo; cavalga corajosamente, ao lado do Senhor Cristo; protege a verdade; ganha a coroa dos mártires: não és tu já um velho homem?... Deixa que escutem a tua voz: e as portas do Inferno, e o trono de Roma, como disse Cristo, nada poderão contra ti!"<sup>57</sup>.

Essa exortação não só ilustra o entusiasmo e o fervor que perpassa o ambiente cultural alemão, profundamente abalado pelos acontecimentos entre 1517 (quando Lutero afixa suas noventa e cinco teses na porta da igreja de Wittenberg) e 1521/1522 (quando ele, após ter-se negado a retratar-se diante do imperador, na cidade de Worms, permanece escondido no castelo de Wartburg, sob os auspícios do príncipe-eleitor Frederico da Saxônia), como parece transmitir em palavras a dramaticidade profunda de muitas de suas gravuras dedicadas a temas religiosos (em especial, a série dedicada ao *Apocalipse*). A mesma dramaticidade que impregnou o dilema religioso do próprio Lutero, sempre em conflito consigo mesmo e com sua fé, e que perpassou a Alemanha das guerras camponesas de 1524, às quais Lutero, protegido de príncipes, acaba por negar seu apoio, apesar de terem motivações profundamente ligadas a suas idéias. Esse tom dramático, de certa forma, desmente a imagem mais corriqueira que temos da Renascença (destacando-se nela um ideal artístico de beleza, baseado na proporção e na harmonia do corpo humano, geralmente oposta à visão corrente do barroco, considerado, esse sim, o período dramático por excelência) e de alguns de seus principais expoentes, entre eles, Lutero e Dürer, na Alemanha; Michelangelo e Leonardo da Vinci, na Itália. É interessante lembrar que, cada um à sua maneira, todas essas grandes figuras foram reconhecidas, ou se reconheciam a si próprias, como personalidades de exceção, sendo sua excepcionalidade atribuída – em conformidade com a reinterpretção, realizada pelo neoplatonismo florentino (sobretudo por meio de Marsilio Ficino), do famoso texto atribuído pelos latinos a Aristóteles, *Problematia XXX*, 1<sup>58</sup> – a

57. *Apud* L. FEWRE, *op. cit.*, pp. 168-169.

58. Conviém recordar aqui que o texto aristotélico inclui elementos platônicos, sobretudo ligados à associação, feita em um passo da *República* (573 a-c), entre a melancolia e a personalidade do tirano, em seus aspectos marciais: elêntide, coragem, fúria, loucura dominadora, a presença de uma referência a Afrodite, por meio da raiz *agros*, indica igualmente uma conexão com a tradição platônica. Cf. C. ANASTASI & E. SALVANDRI, *op. cit.*, pp. 38-39.

seu temperamento: no caso de Lutero, Dürer e Michelangelo, abertamente melancólico, no de Da Vinci, no mínimo, excêntrico<sup>59</sup>.

#### TEORIAS DA TRADUÇÃO E MELANCOLIA

Tanto a melancolia quanto a tradução possuem uma história secular. Cada nova época procura encontrar novas soluções para antigos problemas, ou, melhor, cada época busca recolocar as antigas questões em nova chave. No século XX, a história da melancolia recebeu um aporte decisivo com a teoria psicanalítica de Freud.

#### A Versão Psicanalítica da Melancolia

Como foi mencionado acima, o interesse do fundador da psicanálise pela afecção melancólica restringiu-se à observação clínica, ainda que não se tenha centrado sobre o estudo de casos específicos. O clássico ensaio de Freud, publicado em 1917, mas elaborado em anos anteriores, "Trauer und Melancholie" (Luto e Melancolia)<sup>60</sup>, não faz nenhuma referência, nem à tradição médica anterior, nem à forte tradição pictórica e literária que rematizou de inúmeras maneiras o assunto. A análise que Freud realiza é, por assim dizer, uma análise "imamente", sincrônica, que pretende se concentrar na descrição do mecanismo da manifestação psíquica de um ponto de vista muito específico: o da clínica da nascente psicanálise. Ele parte de um pressuposto fundamental, que se resume no paralelismo presente no próprio título: o de que há uma melancolia que

59. Cf. R. M. WITKOWSKA, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, pp. 71-78. Sobre as depressões de Lutero, ver passagem no livro de Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 113.

60. Cf. S. FREUD, "Trauer und Melancholie", em *Psychologie des Unbewußten*, pp. 193-212. A tradução dos trechos citados é de autoria de Marilene Carone, que, lamentavelmente, teve sua tarefa como tradutora de Freud interrompida pela morte precoce. Particularmente, a tradução deste texto recebeu tratamento minucioso tanto em termos estilísticos quanto conceituais. Cf. S. FREUD, "Luto e Melancolia", *Novos Estudos Cbrap*, vol. 3, 1992, pp. 128-142 (trad. Marilene Carone; apres. Modesto Carone); *refrto, para consulta, o ensaio na edição brasileira das obras completas*; S. FREUD, "Luto e Melancolia", em *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. 14, pp. 271-291.

poderíamos genericamente denominar "positiva", ou seja, que finalmente vem a ser superada pelo sujeito (cujo exemplo mais evidente é a melancolia produzida pelo luto ocasionado a partir da perda de um ente querido, depois de algum tempo superada), e uma melancolia, por assim dizer, "negativa", da qual o sujeito tem grande dificuldade para sair, sem entrar no círculo vicioso da melancolia-mania. A pergunta que se faz Freud é: por que a profunda tristeza decorrente da perda de um ente querido (ou outras abstrações, como pátria, ideais etc.) passa com o tempo, e a intrigante tristeza da melancolia permanece teimosamente, apesar de não apresentar motivo aparente para tanto? A resposta está exatamente nessa aparente falta de motivo: o objeto perdido do melancólico é um objeto recalçado e, ainda, o próprio fato de ter existido alguma perda parece ter sido recalçado pelo melancólico. Todo o drama de relacionamento do melancólico com o objeto perdido é um drama que se dá no ambíguo cenário inconsciente, estando sujeito, portanto, a suas leis arbitrárias e ambivalências.

Como demonstra Giorgio Agamben<sup>61</sup>, embora Freud não se refira explicitamente nem à tradição da psiquiatria, que o precedeu imediatamente, nem à tradição médico-filosófica mais antiga, seu ensaio sobre a melancolia apresenta dois elementos, que já apareciam nas descrições medievais da *acedia*, feitas pelos Padres da Igreja, da inércia melancólica, típica do religioso enclausurado, e que fazem parte também da descrição tradicional da melancolia como humor determinado por um excesso de bile negra no organismo:

[...] na análise freudiana do mecanismo da melancolia, reencontramos, traduzidos, naturalmente para a linguagem da libido, dois elementos que apareciam tradicionalmente nas descrições patristicas da *acedia* e na fenomenologia do temperamento atrabalhar, cuja persistência no texto freudiano dá extraradicalidade ao fixidez no tempo da constelação melancólica: o desligamento do objeto e o retrair-se em si mesma da intenção contemplativa.

Estramos, portanto, no âmbito de um fenômeno psíquico da maior importância: o narcisismo. Pois não é possível oferecer qualquer expli-

61. Cf. G. AGAMBEN, "L'Objetto Perduto", em *Stance. La Parola e il Fantasma nella Cultura Occidentale*, p. 24.



cação para a melancolia, sem se levar em conta a dinâmica do processo de identificações inconscientes realizadas pelo sujeito melancólico. Segundo Freud, esse processo se dá de forma radicalmente diversa no caso do luto e no da melancolia, e essa diferença irá se refletir no próprio quadro de ambas as afecções:

A melancolia se caracteriza psicologicamente por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações e auto-insultos, chegando até à expectativa de punição. [...] o luto revela os mesmos traços, exceto uma: falta nele a perturbadação do sentimento de auto-estima. No resto é a mesma coisa<sup>64</sup>.

A depreciação excessiva da própria pessoa, ausente no processo normal de luto, deve-se a uma perturbação ocorrida nas primeiras identificações do sujeito, ainda na fase oral de seu desenvolvimento – algo que permanece absolutamente inconsciente. O melancólico não cessa de se auto-reprovar, dirigir todo o tipo de rebaixamento e acusação a si mesmo. São geralmente acusações desproporcionadas que, do ponto de vista do observador externo (analista, amigos, parentes) pouco têm que ver com a pessoa do sujeito. De acordo com a experiência clínica de Freud, essas acusações dirigem-se a outra pessoa que é, foi, ou deve ser ou ter sido amada pelo melancólico. Entretanto, ele as dirige contra si mesmo, em função de um processo de identificação narcisística com um objeto, cuja relação sofreu algum tipo de abalo ou frustração, e pelo qual ele passa a nutrir, em decorrência disso, sentimentos ambivalentes de amor e ódio, inconscientemente. Por isso, diz Freud dos melancólicos: “Para eles, *queixar-se é dar queixa*” (“*Ihre Klagen sind Anklagen*”)<sup>65</sup>. Como sublinha Julia Kristeva, o estado patologicamente melancólico repousa sobre uma complexa dinâmica de idealização e desvalorização de si e do outro que exige a presença de um superego fortíssimo: “Pois é identificando-me com o outro amado-odiado, por incorporação-introjeção-projeção, que instalo em mim sua parte sublime, que se torna meu juiz tirâ-

nico e necessário, assim como sua parte abjeta, que me rebaixa e que desejo liquidar”<sup>66</sup>.

O quadro melancólico pressupõe um movimento de regressão a estágios primitivos do psiquismo do sujeito, a uma fase em que as primeiras identificações se realizam – o estágio do assim chamado narcisismo primário. Não será um acaso que o estudo sobre a melancolia é imediatamente posterior ao estudo definitivo de Freud sobre o tema do narcisismo, “Introdução ao Narcisismo”<sup>67</sup>. Kristeva afirma que o discurso sobre a melancolia, como “revestimento sombrio da paixão amorosa”, deverá necessariamente levar a um antigo tema mítico: “Falar da depressão nos reconduzirá para a região pantanosa do mito narcísico. Desta vez, entretanto, não veremos ali a esplendorosa e frágil idealização amorosa mas, pelo contrário, a sombra lançada sobre o ego frágil, mal dissociado do outro, precisamente pela perda desse outro necessário”<sup>68</sup>.

Mas esse outro nunca chega a se constituir como objeto. Por isso, na esteira, não apenas de Freud, mas de Lacan, os estudiosos da depressão falam, não tanto de objeto, mas da Coisa<sup>69</sup>, como esse outro fantasmático, ultraprimitivo, com o qual o sujeito melancólico tem de lidar. E o único modo possível de lidar com ele é por meio da incorporação canibalística, com a qual o melancólico procura desmentir a realidade da perda do objeto: “O objeto próprio tanto da melancolia quanto da mania é o objeto ainda não objetualizado, incorporado canibalisticamente, objeto de uma eleição narcísica de objeto, devorado, devora o eu e, ao degluti-lo, o ensombrece: ferida aberta no plano da própria estima”<sup>70</sup>. E é por recair sobre o sujeito com uma sombra que o objeto desdobra o conflito com esse sujeito em um conflito no interior do próprio ego, entre uma instância crítica (o objeto mau, introjetado) e o ego, que se move de modo difícil por meio do processo de identificação. Nas palavras de Freud, “a

64. Cf. S. Freud, “Zur Einführung des Narzissmus”, *idem*, pp. 37-68.

65. O ensaio sobre a melancolia foi finalizado, em sua forma definitiva, em 1915; o estudo sobre o narcisismo, um ano antes, em 1914. Em sua nota do editor, o tradutor da obra de Freud para a língua inglesa, James Strachey, chega a aventar a possibilidade de considerá-lo inclusive como uma continuação natural do estudo sobre o narcisismo. Cf. J. Strachey, “Editorische Vorbemerkung zu ‘Trauer und Melancholie’”, em S. Freud, *Psychologie des Unbewussten*, p. 195.

66. Cf. J. Kristeva, *op. cit.*, pp. 12-13.

67. *Idem*, p. 17; P. CANON, *El Dolor de Existir... y la Melancolia*, p. 7; A. JUCKAVILIUS, *La Melancholia*, pp. 38-39.

68. Cf. P. CANON, *op. cit.*, p. 7.

62. Cf. S. Freud, “Luto e Melancolia”, *Revista de Estudos Cbrap*, p. 131.

63. Cf. S. Freud, “Trauer und Melancholie”, em *Psychologie des Unbewussten*, p. 202; “Luto e Melancolia”, p. 134.

sombra do objeto caiu sobre o ego, que então pôde ser julgado por uma determinada instância, como um objeto, como o objeto abandonado.<sup>69</sup> Além disso, sendo que o canibalismo do melancólico é consequência das necessidades de um ego frágil, esvaziado por sua constante autodepreciação, o impulso devorador torna-se a única possibilidade de ele constituir uma imagem de si como sujeito, precário, mas com alguma integridade, sua única possibilidade de satisfação, ou gozo, em termos de uma reflexão de vertente lacanianiana:

A lógica paradoxal do gozo melancólico, em que a pulsão se desnuda em seu fundo mortal, corresponde a uma torção sem mediação nem dialética dos contrários. O sujeito se deixa levar pelo torvelimbo obscuro de um princípio materno primordial impensável e não simbolizável: ponto de origem que se constitui em ponto de chegada, vazio que se substancializa em matéria obstruidora, eternidade que se adensa em plenitude sensorial do instante, deslumbramento que explode em desgarramento.<sup>70</sup>

A lógica do prazer melancólico é uma lógica do paradoxo, excessivamente próxima de demandas primitivas inconscientes. Por isso, é inadequado falar de uma dialética da melancolia em termos estritamente psíquicos: no momento em que algum tipo de dialética, de tentativa de mediação, instala-se no melancólico, é porque ele, de certa forma, já está a caminho de *sábia* do círculo que o envolve e que o seduz narcisicamente para uma morte que é, simultaneamente, a satisfação total de seu desejo, domínio completo das paixões, e, no limite, autodestruição. Nesse sentido, se a melancolia põe em cena alguma duplicidade ou contradição, esta só pode ser compreendida no momento em que é colocada diante do pano de fundo de uma *origem* que é simultaneamente "ponto originário e ponto de chegada", isto é, ao mesmo tempo criadora e destruidora. Constituído imaginariamente a partir desse fundo sem fundo oceânico de uma maternidade aterrorizadora e irrepresentável, que, em última instância, se identifica com a morte, para poder sair desse estado narcotizado<sup>71</sup>, todo sujeito tem que percorrer a via que leva ao objeto de

seu desejo, o duro caminho que passa pelo reconhecimento de uma inevitável separação anterior.

Por isso é que na psicanálise, a melancolia, classificada entre as afecções do ego, é aproximada, em casos graves, das psicoses. Nas psicoses há uma clivagem na estrutura psíquica do sujeito, em decorrência do agravamento da transposição da relação do ego com o objeto para uma relação da instância crítica do ego com o ego que se identificou com o objeto internalizado. Na sua versão psicótica, a melancolia configura-se como psicose maníaco-depressiva, que se caracteriza por momentos de uma total introspecção, pelo isolamento total do sujeito, e também por uma tendência eufórica que, no seus extremos, pode chegar a paranoia, afecção pela qual o sujeito só é capaz de se relacionar com o outro no plano do delírio persecutório, garantindo assim, triunfalmente, sua solidão mais completa.

O melancólico – como o acedioso medieval, segundo Agamben<sup>72</sup> – deseja o objeto *sem ter de percorrer o caminho que leva a ele*, e que é um índice de uma já ocorrida separação. Pretende, com isso, evitar a dor narcisista decorrente de toda e qualquer separação, evitando, assim, também, ter de enfrentar a separação como fenômeno de "eclosão da morte psíquica na vida"<sup>73</sup>. O medo ou angústia da morte, que atua defensivamente no sujeito pode, por um lado, levá-lo aos extremos da catatonia autocomplacente, ou, então, ao outro extremo, o da mania delirante. Entretanto, essa angústia e a consequente defesa contra ela são as únicas armas de que dispõe o melancólico para superar a dor da separação. Prisioneiro de uma idealização do tempo passado, o melancólico sofre, na pele e na alma<sup>74</sup>, de um mal-estar que provém da consciência demasiado aguçada de sua situação: apanhado entre um passado que o atrai com a (falsa) promessa da prazerosa satisfação total do desejo – que no

69. Cf. S. Fassin, "Luto e Melancolia", p. 135.

70. Cf. A. Jaakvilius, *op. cit.*, pp. 40-41.

71. Há afinidade etimológica entre as palavras "narcose" e "narciso". Cf. I. Kluver, *Egypnologische*

*Wörterbuch der deutschen Sprache*. Verbsus Narcisse, Narcissus e Narcose. Nesse sentido, parece pertinente a referência de Marie-Claude Limbore de buscar, dentro do quadro técnico da psicanálise, uma nova caracterização para a melancolia, por ela conceituada como *narcose narcísica*. Cf. M-C. LIMBORT, *O Discurso Melancólico*.

72. Cf. G. AGAMBEN, "Il Demone Meridiano", em *Stanzas. La Parola e il Fantasma nella Cultura Occidentale*, p. 11.

73. Cf. I. CAVIUSO, *A Separação dos Amantes*, p. 14.

74. A duplicidade do sofrimento do melancólico é mais evidente ainda no tipo melancólico *hipocóndrico*, no qual o "mal" da alma e o "mal" do corpo se confundem.

limite confina com a morte – e um futuro que acena, como numa miragem, ao longe, com o objeto desejado. Seu maior e último desejo seria aquele de eliminar completamente as marcas do tempo, congelá-lo na eternidade de um presente que incluisse em si as duas outras dimensões temporais, sem o sofrimento decorrente do reconhecimento dessa impossibilidade e da realidade inquestionável da separação.

Ainda assim, uma saída possível para esse estado de profunda simbiose antropológica, que não seja algo totalmente autodestrutivo como o suicídio ou a catatonia; a paralisia total da ação, ocorre por substituição do estado de narcose por um *Ersatz*, com sinal contrário: por uma compulsão ao *trabalho*, como sublinha Susan Sontag, em seu ensaio sobre Walter Benjamin: “Somos condenados ao trabalho; não fosse isso, poderíamos não fazer absolutamente nada. O próprio devaneio do temperamento melancólico é atrelado ao trabalho, e o melancólico pode tentar cultivar estados fantasmagóricos, como os sonhos, ou tentar chegar aos estados de atenção concentrada proporcionados pelas drogas”<sup>75</sup>.

Ao período da elaboração, do *trabalho* do luto (*Trauerarbeit*), realizado pela pessoa que acaba de perder um ente querido, corresponde a fase maníaca, exaltada, triunfalista, do melancólico. Mas, à diferença do entalado, o melancólico só pode viver os momentos de atividade e inatividade como momentos extremados e, sobretudo, excludentes entre si. Isso ocorre provavelmente porque sua relação com o objeto perdido não passa jamais por uma prova de realidade, ou seja, não se dá no nível da consciência. Não por acaso, os temperamentos saturninos de muitos artistas e intelectuais podem ser caracterizados por essa enorme instabilidade, considerada tradicionalmente como própria dos espíritos criativos<sup>76</sup>.

Será a atividade do tradutor igualmente regida pelos fluxos de Saturno? Como o escritor e qualquer artista, o tradutor tem que enfrentar

75. Cf. S. SONTAG, “Sob o Signo de Saturno”, em *Sob o Signo de Saturno*, p. 98.

76. É o caso, por exemplo, de Martinho Lutero, que dizia, em 1532, no período de seu isolamento no castelo de Warburg, precisamente o período no qual ele realizou a famosa tradução da Bíblia: “Eu, Martinho Lutero, nasci sob os astros mais desfavoráveis, provavelmente sob Saturno. Onde se encontra um melancólico, o diabo preparou o banho [...] Por experiência, aprendi como devemos nos conduzir nas tempestades. Quem é assalado pela tristeza, pelo desespero e por outras aflições do coração, quem tem um verme na consciência, primeiro deve-se ater à consolidação da palavra divina, para comer e beber, e buscar a companhia e a conversa de pessoas felizes em Deus e cristãs. Assim tudo irá melhor”. Apud J. KRISTVA, *op. cit.*, p. 113.

a questão de construir uma obra, a partir de dado material e utilizando-se de uma linguagem e de uma estratégia particular. À diferença do número de artistas, porém, cujos nomes se elevam na história das idéias e das artes, o número de nomes importantes, que tenham tido destaque como tradutores, ou como teóricos da tradução, é, como enfatizou Steiner<sup>77</sup>, bastante restrito.

#### *Teoria da Tradução e Melancolia*

Nos estudos mais atuais de orientação psicanalítica, o termo *melancolia* designa, pois, um estado psíquico, tendencialmente patológico, que tende a alternar momentos de profunda tristeza, em que há um enorme empecimento do ego (fase ou posição depressiva/ou melancólica propriamente dita), com momentos de grande entusiasmo, nos quais o ego recompõe sua imagem, apresentando um excesso triunfalista de autoconfiança (fase ou posição maníaca). Essas fases tendem a se suceder no tempo, constituindo a afecção geral da *melancolia* como ciclo que alterna estados psíquicos antitéticos. Esse mesmo movimento pendular, com idêntica polarização, caracteriza o ponto de vista que nossa tradição filosófico-literária assumiu historicamente diante do processo e do produto da tradução, de seu *status* no mundo das idéias e das letras. Nesse sentido, a história da tradução e da imagem do tradutor que escritores, filósofos e os próprios tradutores e teóricos da tradução forjaram ao longo dos séculos pode ser descrita como uma história de rebaixamentos, auto-reproches, enfim, de uma constante desvalorização da pessoa, do ego, do tradutor, por um lado; por outro, há uma exigência – evidentemente exagerada – de capacidades sobre-humanas a serem dominadas pelo tradutor, em termos de abrangência de seus conhecimentos culturais e linguísticos. Simultaneamente, não apenas são exigidas tais características do tradutor, mas elas constituem aquilo que marca a diferença entre o trabalho do tradutor e o de outros intelectuais. Essas duas posições correspondem, respectivamente, ao aspecto “melancólico” propriamente dito e ao aspecto “maníaco” do traduzir, e podem ser verificadas em inúmeras afir-

77. Cf. G. STEINER, *op. cit.*, p. 269.

mações de escritores, tradutores, críticos e teóricos da tradução. Paradigmático é o título de uma obra clássica do século XX, como "Miséria y Esplendor de la Traducción" do filósofo espanhol Ortega y Gasset (de 1941), no qual está sintetizada a melancólica duplicidade da atividade do tradutor. Nesse ensaio, Ortega y Gasset relaciona a melancolia, como característica distintiva do ser humano, à ocupação do tradutor:

Os homens andam sempre melancólicos, maníacos e frenéticos, maltratados por todas essas enfermidades que Hipócrates chamou de divinas. E a razão disso está no fato de que as tarefas humanas são irrealizáveis. O destino – o privilégio e a honra do homem é não conseguir nunca aquilo a que se propõe e ser pura pretensão, utopia vivente. Parte sempre em direção ao fracasso, e antes de entrar no combate já está com a fronte ferida. Assim acontece nessa modesta ocupação que é traduzir: No domínio intelectual não há atividade mais humilde. No entanto, resulta ser exorbitante?<sup>78</sup>

Ortega y Gasset reconhece que, para realizar sua tarefa, o tradutor, à semelhança do falante da língua, tem que fundar sua atividade numa renúncia: para o falante, renunciar a dizer a totalidade daquilo que lhe ocorre; para o tradutor, trata-se de renunciar a traduzir tudo o que se encontra potencialmente no original, e assim conviver com uma incompletude, com uma falta que são a própria condição da linguagem e do traduzir:

[...] a fala se compõe toda de silêncios. Um ser que não fosse capaz de renunciar a dizer muitas coisas, seria incapaz de falar. E cada língua é uma equação diferente entre manifestações e silêncios. Cada povo fala algumas coisas para poder dizer outras. Porque tudo seria indizível. Daí a enorme dificuldade da tradução: nela se trata de dizer em um idioma precisamente o que este idioma tende a silenciar.<sup>79</sup>

Essa incongruência entre as línguas foi descrita por Eugenio Coseriu<sup>80</sup> como inerente e, além disso, como sendo o próprio móvel básico da atividade de tradução, que só existe precisamente devido a "esta diversidade na estruturação dos significados" das diferentes línguas, pela qual certos conteúdos de uma língua correspondem apenas parcialmente aos

conteúdos de outra língua. Como aponta Coseriu, essa condição básica do traduzir, que é geralmente considerada o problema central da teoria e a principal dificuldade na prática, gera a conhecida aporia presente nas reflexões tradicionais sobre a tradução, segundo a qual ela seria teoricamente impossível, apesar de constituir uma evidente e necessária realidade empírica. Tanto Coseriu quanto Ortega y Gasset referem-se a elementos paradoxais relativos à atividade da tradução. Entretanto, parece-me que ambos são capazes de um convívio mais tranqüilo com os paradoxos da tradução, trazendo-a para uma esfera de humanidade, da qual muitas vezes parece expulsa. Como conclui Coseriu:

O traduzir é análogo antes de mais nada ao falar; por isso, para o traduzir, como para o falar, só têm vigência normas diferenciadas e motivadas em sentido finalista. Pela mesma razão, a "melhor tradução" absoluta de um texto qualquer simplesmente não existe: só pode existir a melhor tradução de tal texto para estes e aqueles destinatários, para estes e aqueles fins e nesta e naquela situação histórica.<sup>81</sup>

A visão mais realista de Coseriu parece ser uma resposta sensata ao desamparo que domina o momento inaugural da teoria da tradução no século XX, que, ligado à expansão da linguística como ciência da linguagem, permaneceu preso à aporia da impossibilidade da tradução, atribuída à impenetrabilidade dos sistemas gramaticais, sempre negada pela existência empírica e efetiva de traduções e tradutores. É uma resposta a uma visão da tradução denominada, como problema epistemológico, por Jean-René Ladmiral<sup>82</sup> de "a problemática, metafísica, da *objeção preindicial*", em sua crítica às tentativas do linguista francês Georges Mounin de teorizar sobre a tradução dentro do quadro da linguística estrutural dos anos de 1960<sup>83</sup>. Para o pioneiro Mounin, o problema da tradução constitua "o escândalo da linguística contemporânea":

81. Cf. E. COSERIU, *op. cit.*, p. 171.

82. Cf. J.-R. LADMIRAL, "Introdução", em *A Tradução e Seus Problemas*, p. 11.  
83. Hoje já existem, na própria França, novas e interessantes tentativas de abordar o fenômeno da tradução dentro do campo da linguística. Cf. J.-C. CHEVALER & M.-F. DELPOUT, *Épistémologie de Saint-Jérôme. Problèmes linguistiques dans la traduction*. Além disso, de modo geral, cada vez mais os estudos de tradução de várias linguagens vêm focalizando as relações entre as línguas e suas determinações ideológicas, políticas e sociais, aproximando-se, assim, de abordagens culturais. Cf. M. BAKHTIN, "Linguística e Estudos Culturais: Paradigmas Complementares ou Antagônicos nos Estudos de Tradução?", em XI. A. P. MARTINS, *Tradução e Multidisciplinaridade*, *op. cit.*,

78. Cf. J. ORTEGA Y GASSET, "Miséria y Esplendor de la Traducción", em *Obras Completas*, p. 434.  
79. *Idem*, p. 344.  
80. Cf. E. COSERIU, "O Certo e o Errado na Teoria da Tradução", em *O Homem e a Sua Linguagem*, pp. 155-171.

A atividade de tradução suscita um problema teórico para a linguística contemporânea: se aceitarmos as teses correntes a respeito das estruturas dos léxicos, das morfologias e das sintaxes, seremos levados a afirmar que a tradução deveria ser impossível. Entretanto, os tradutores existem, eles produzem, recorremos com proveito às suas produções. Seria quase possível dizer que a existência da tradução constitui o escândalo da linguística contemporânea. Até hoje, o exame desse escândalo tem sido sempre mais ou menos recusado<sup>84</sup>.

Como já foi mencionado anteriormente, faz parte da lógica melancólica da reflexão tradicional sobre a tradução depreciar não apenas a atividade e o produto da tradução, como também a pessoa do tradutor. No Brasil, tome-se, por exemplo, Paulo Rónai, eminentemente pioneiro dos estudos sobre a tradução: "Assim, do coitado do tradutor, tão mal pago, exigem-se conhecimentos enciclopédicos, quase universais"<sup>85</sup>. Tal juízo evidencia uma visão melancólica do tradutor, inferiorizado como "coitado" diante da tarefa cíclopica que lhe toca executar, e bastante distanciado da imagem do tradutor ideal, detentor de "conhecimentos enciclopédicos, quase universais". É ainda o mesmo Paulo Rónai que faz a apologia desse tradutor imbuído da missão de chegar à "compreensão completa" do texto<sup>86</sup>: "Ao traduzirmos de uma língua estrangeira para a nossa, o problema central é o da compreensão *completa*. Procuramos penetrar o texto em *todos* os seus pormenores, compreender-lhe as *intencções*, situá-lo dentro do contexto cultural da civilização onde foi produzido"<sup>87</sup> (grifos meus).

Aqui, o tradutor passa obrigatoriamente de "coitado" a herói de uma hermenêutica textual que deverá ter como fim a "compreensão completa" do texto e assim atingir "as intenções do autor". Diante desse modelo de tradutor altamente idealizado, fica-se invariavelmente com uma sensação de inferioridade para com um objeto – o texto original em língua estrangeira – que se sabe ser, no fundo, inapreensível em sua totali-

pp. 15-34; M. Wou, "Zum 'sozialen Sinn' in der Translation. Translationssoziologische Implikationen von Pierre Bourdieus Kultursoziologie", *Arachide*, pp. 262-275.

84. Cf. G. MOUSSIN, *Os Problemas Técnicos da Tradução*, p. 39.

85. P. RÓNAI, *A Tradução Viva*, p. 39.

86. Naturalmente, deve-se fazer a ressalva de que o texto de Rónai não tem pretensões teóricas, tendo um perfil sobretudo de manual prático, introdutório, que pretende tão-somente dar uma idéia das características e dificuldades da profissão.

87. P. RÓNAI, *op. cit.*, p. 116.

dade, devido a idiossincrasias históricas e subjetivas, tanto relativas à produção quanto à recepção do texto. Esse complexo de inferioridade do tradutor (que apresenta sempre seu averso no de superioridade, que propala a necessidade de o tradutor possuir capacidades sobre-humanas para poder levar a cabo sua tarefa) tem seu correlato teórico no axioma da impossibilidade da tradução *tout court*, conforme atesta a seguinte visão de um estudioso contemporâneo: "O tradutor deve trabalhar com todo o tipo de equivalências, correspondências, e paralelos *entre* as duas [línguas/culturas]. Essa tarefa requer uma agudeza de percepção que ultrapassa a da maioria dos mortais. De fato, tradutores (e críticos da tradução) com quem falei confessaram que a tarefa, afinal, é uma tarefa impossível"<sup>88</sup>.

Evidentemente, o tradutor não pode ser equiparado aos *leitores* em geral; no âmbito de seu ambiente cultural, ele é antes de mais nada o leitor por excelência, e leitor privilegiado do texto que irá traduzir. Entretanto, essa situação, de fato excepcional, não pode, do ponto de vista defendido no presente trabalho, levar a que se exija de um tradutor ser capaz de identificar, em absoluto, *todo* o inexecrável – e muitas vezes, inconsciente – espectro das intenções comunicativas de um autor. Encontramos, na bibliografia especializada, reiteradamente, a afirmação de exigências desse tipo, complementadas pela defesa da anulação da presença do tradutor no texto traduzido, como, por exemplo, defende a tradutóloga alemã Katharina Reiss: "Do tradutor, em contrapartida, exige-se que leia o texto segundo as intenções do autor, já que sua tarefa é reverberar na língua de chegada, não as suas próprias impressões e intenções, mas dar a entender na outra língua o que havia escrito o autor original, fazendo transparecer na tradução as intenções comunicativas deste"<sup>89</sup>.

De acordo com uma concepção corrente na prática, e também nas reflexões teóricas e críticas sobre tradução, o tradutor não deveria "aparecer", deixar marcas suas no texto traduzido, devendo procurar neutralizar ao máximo sua operação sobre o texto original, o qual é definido a

88. Cf. H. S. STRAUER, "Three Dimensions in the Evaluation of Translation", em M. G. ROSE (org.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, p. 42.

89. Cf. K. REISS, "Compreender um Texto - ¿Qué Significa para el Traductor?", em D. MARTOS (ed.), *Estudios de Traductología I*, p. 33.

priori como superior. Essa atitude deriva de uma visão que considera o texto original como um produto acabado, fechado, imutável, completamente imune às vicissitudes histórico-temporais a que está exposto todo produto da cultura humana. Essa concepção, que pressupõe, na tradução, uma *ilusão da transparência* (termo usado por Henri Meschonnic<sup>90</sup>), nos termos de Venuti<sup>91</sup>, a *invisibilidade do tradutor*, acaba por conduzir a alguns dilemas teóricos, como a muito discutida questão sobre o que vem a ser fidelidade e equivalência. Mary Snell-Hornby, por exemplo, demonstra que o próprio termo "equivalência" não coincide semanticamente, de forma absoluta, com os diferentes termos em línguas diversas, constituindo, portanto, uma categoria ilusória no contexto de uma reflexão sobre a tradução<sup>92</sup>.

Algumas vezes, traduz-se fidelidade por *humildade*, entendida como uma certa secundariedade diante do autor do texto original: "Em geral, é preferível que o tradutor se considere o procurador do autor antes que o seu colaborador"<sup>93</sup>. Mesmo nos casos em que não se pretende o impossível anulamento total da personalidade do tradutor, ela deve manter-se no devido segundo plano, conforme dita o "Decálogo para Uso Próprio do Tradutor", do polonês Deducius: "No contato com o autor seja adaptável, mas sem abdicar da sua personalidade; tenha vontade própria, sem ser teimoso. Permita que ele fique em primeiro plano; você está por trás do texto, e de tal forma que o reconheçam"<sup>94</sup>.

Outro defensor da humildade como atitude desejável para o tradutor é o conhecido tradutor brasileiro de poesia José Paulo Paes, que chega a considerar demasiado ousada a designação de *equivalência* como finalidade última de uma tradução, propondo um novo termo, a partir de uma visão mais "humildemente pretensiosa", o de *aproximação*:

Inclusive, é um pouco temerário usar a noção de equivalência, eu prefiro sempre a noção de aproximação, já que se trata de passar de um sistema linguístico para outro. Como esses sistemas são diferentes, não se pode, a rigor, falar de equivalên-

90. Cf. H. Meschonnic, "Propostas para uma Poética da Tradução", em J.-R. LAMARCA, *op. cit.*, p. 81.  
91. Cf. L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*.  
92. Cf. M. Snell-Hornby, "Übersetzen, Sprache, Kultur", em *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*, pp. 9-29. Sobre a questão da equivalência, ver especialmente as pp. 13-16.  
93. Cf. P. KOSAU, *op. cit.*, p. 64.  
94. Abud E. THORON, *Tradução: Ofício e Arte*, p. 26.

MELANCOLIA E TRADUÇÃO - PERCURSOS

cia, mas sim de aproximação. É uma concepção mais humildemente pretensiosa. Tenho a impressão que o pecado capital do tradutor é a soberba e a virtude indispensável para ele é a humildade<sup>95</sup>.

Como se vê, as visões tradicionais do tradutor e da tradução tendem a oscilar da impotência mais resignada a um ideal de onipotência sobre-humana. Essa oscilação entre um momento melancólico, triste, depressivo, e um momento entusiasta, triunfante, maníaco, na reflexão sobre o ato de traduzir é índice do caráter extremamente ambivalente das posições defendidas por muitos dos teóricos da tradução. Sua melancolia, que não podia deixar de ser, advém também da postura ambivalente que assumem diante de seu objeto de estudo. Aliás como foi visto acima, essa clivagem estava presente também no trabalho do patrono dos tradutores, São Jerônimo, que pregava uma tradução literal para o texto bíblico, e na prática, em sua própria tradução das Escrituras, utilizou-se do método que considerava adequado apenas para textos laicos, e que pode ser resumido na famosa sentença, "non verbum pro verbum, sed sensum pro sensum", extraída por São Jerônimo de Cícero e que definiu para toda a Idade Média um modelo de fidelidade textual, afinado com uma teorização que pretendia conservar o significado do texto de modo direto, sem o obstáculo da multiplicidade linguística<sup>96</sup>, ou seja, procuraram ignorar o episódio mítico fundante da Torre de Babel, parte do livro sagrado da cristandade.

Em muitos dos textos que tratam do fenômeno da tradução está implícita essa antiga dicotomia entre teoria e prática da tradução. No âmbito da reflexão realizada no Brasil, Erwin Theodor describe essa esquizofrenia do tradutor, comparando-o ao artista de circo, ao equilibrista, que deve procurar atingir o instável equilíbrio, sem trapézio, "no terreno imponderável das equivalências, dos confrontos e das analogias"<sup>97</sup>. Essa dicotomia aparece também na tradicional contabilização de perdas

95. Cf. T. NIOSSEKA & G. GIANIS, "Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Venzol: Filium sobre Tradução", *Trabalhos em Linguística Aplicada*, vol. 14, p. 53.  
96. "Através de Jerônimo, a Idade Média herda a fórmula lacerconiana] "non verbum pro verbo" como modelo mais de fidelidade textual do que de diferença, como uma teoria da conservação direta do sentido textual sem o impedimento da multiplicidade linguística". Cf. R. CORREIA, *op. cit.*, p. 51.  
97. Cf. E. THORON, *op. cit.*, p. 69.



e ganhos, quando se faz a crítica de um texto traduzido. Em geral, as perdas são consideradas irrecuperáveis e os ganhos, apenas compensações limitadas. Essa visão, tipicamente melancólica, vê no original um objeto inaferrável, pois produto de um sistema linguístico e cultural absolutamente diverso. Essa diversidade chegou a ser vista, na esteira da visão do relativismo cultural, como decorrência do fato de as diferentes línguas se constituírem em sistemas fechados, incommunicáveis entre si, porque resultantes de uma contingência histórico-cultural inescapável<sup>98</sup>. Entretanto, por mais paradoxal que possa parecer, o tradutor, à diferença do escritor, está diante de um objeto concreto, constituído pelo texto original. Nesse sentido, o texto original deveria, em tese, estar, como objeto, muito mais ao alcance do tradutor, que com ele deveria poder se relacionar mais tranquilamente do que o escritor, o qual tem que lidar necessariamente com um mundo, praticamente infindável, de referências textuais contidos em outros textos da tradição. Excessivamente próximo do tradutor como objeto concreto para leitura e interpretação, pela língua e pela cultura em que está inserido, o texto original dele se afasta para assombri-lo, no duplo sentido da palavra: funciona como uma *sombra* em relação a ele e amedronta-o, enchendo-o de angústia — da angústia da interpretação, que nada mais é do que uma variante da angústia da influência teorizada por Harold Bloom. De certa maneira, a tendência que pode ser observada nos estudos atuais sobre a tradução reflete um movimento de reação a essa angústia que consiste numa tentativa de sair do melancólico círculo vicioso da contabilidade de perdas e ganhos, para chegar a uma concepção da atividade do tradutor como atividade autônoma, baseada numa leitura *forte* (nos termos da teoria da influência de Bloom) do texto original, numa *Auslegung*, numa interpretação, numa exposição do texto original que ela necessariamente deverá promover<sup>99</sup>. E essa força, esse movimento de exteriorização apresenta o mesmo caráter violento da contrapartida patológica da melancolia *stricto*

98. A manifestação mais acabada da tese relativista é a tese Sapir-Whorf, considerada um desvirtuamento das reflexões de Wilhelm von Humboldt sobre a natureza da língua. Cf. A. SCHAF, *Language and Reality*, pp. 89-141.

99. Heidegger, para cujo pensamento a questão da tradução era fundamental, afirma que *traduzir é interpretar*, no sentido de exteriorizar, trazer à tona elementos ocultos no original. "Übersetzung ist Auslegung" [tradução é interpretação como exteriorização, exegese]. Cf. G. GIOVETTI, *Marina Heidegger: Filosofia della Tradizione*, pp. 10-20.

*sensu*: da mania. Nesse sentido, não se pode deixar de ver uma tendência maníaca (é importante não entender o termo "maníaco" necessariamente de maneira pejorativa, mas simplesmente como a outra face da melancolia e, em muitos casos, como sua versão alegre, vital, extrovertida) no entusiasmo, ou na ênfase com que muitos autores defendem uma nova visão da atividade de tradução, mais voltada para sua dimensão criada e original.

#### A Tradução como Reescrita, Subversão e Transcriação

Se, ao longo dos séculos, a tradução e, sobretudo, a reflexão que se fez sobre ela foi marcada por um oscilar constante entre posições contraditórias, este, em última instância, se traduziria por um melancólico balanço de perdas e ganhos, em que as perdas superariam quantitativa e qualitativamente os ganhos. Nos últimos anos, contudo, pode-se verificar uma tendência diversa nos estudos teóricos: pretende-se abertamente ultrapassar as aporias da reflexão tradicional sobre o tema, por meio de uma enfática valorização do tradutor e de seu trabalho, ou de sua tarefa. Pretende-se também reivindicar um *espaço acadêmico institucional* para a disciplina que se ocupa de temas ligados à tradução<sup>100</sup>. Atualmente, podem ser identificadas pelo menos duas correntes paradigmáticas desse tipo de pensamento, que vê na tradução uma atividade não meramente reprodutora, secundária, derivada — enfim, inferior à do escritor — mas uma atividade independente, com características, finalidades e normas próprias. Tendência essa que se poderia denominar *ideológica ou culturalista*, muitas vezes com caráter marcadamente anti-tiemocêntrico, representada por autores como André Lefevere e Lawrence Venuti, nos EUA; Susan Bassnet, Mary Snell-Hornby e Antoine Berman, na Europa, e Rosemary Arrojo e Elise Vieira, no Brasil; uma in-

100. De acordo com os critérios de respeitabilidade acadêmico-científica em cada contexto cultural, foram cunhados vários termos para "bairrada", em inglês, "translational studies"; em alemão, a tradicional denominação "Übersetzungswissenschaft" (cédulo espaço institucional para novas teorias, cobertas pelos neologismos criados pelo teórico Hans Vermeer, "Translationsboret" e "Skoposboret"; em português e italiano têm sido utilizados, respectivamente, os termos "traduologia" e "tradurológica".

interessante tendência *feminista*, da qual poderíamos citar Lóri Chamberlain, Barbara Godard, Suzanne Jill Levine e Miriam Diaz-Diocaretz, ambas as tendências ligadas à reflexão desconstrutivista. No Brasil, podemos identificar na atividade ensaística e tradutora dos poetas Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, principais representantes do movimento da poesia concreta, uma tendência afinada com a reversão da perspectiva teórica e crítica, presente nas reflexões mais recentes sobre a tradução.

De certa forma, as reflexões funcionalistas da Escola de Heidelberg (sobretudo, os estudos de Katharina Reiss e Hans Vermeer), juntamente com os estudos desenvolvidos em Israel pela Escola de Tel Aviv, sobretudo por Iamar Even-Zohar e Gideon Toury<sup>101</sup>, aparecem igualmente como uma reação a concepções da tradução confinadas a limites estritamente linguísticos, geralmente preocupadas com um conceito de fidelidade ligado a uma estratégia de tradução servil, voltada sobretudo para uma adequação imediata ao texto de partida, que procura eliminar quaisquer marcas da intervenção do tradutor sobre o texto. Nesse sentido, elas ocupam um espaço de transição entre a visão tradicional e as novas teorizações, no sentido em que trazem para o primeiro plano da “cena” da tradução as determinações do contexto histórico-cultural do tradutor. Elas realizam aquilo que Mary Snell-Hornby denomina de “virada cultural” nos estudos sobre a tradução. Entretanto, essas correntes funcionalistas permanecem, por um lado, tributárias de uma visão, segundo a qual seria possível compreender em sua totalidade as “intenções comunicativas” de determinado autor, como vimos na seção anterior, tomando como exemplo uma passagem, extraída de um texto da teórica alemã Katharina Reiss; por outro, pretendem realizar uma descrição sis-

temática do complexo processo tradutório que permita o desenvolvimento de uma metodologia e de uma teoria que possibilite generalizações<sup>102</sup>. Essa pretensão é questionada pelos autores vinculados às correntes citadas anteriormente. Para eles, o tradutor deve, acima de tudo e necessariamente, ser reconhecido como um escritor, autor do texto traduzido, a partir de determinações históricas particulares e específicas a cada caso. Sendo assim, tem obrigatoriamente de tomar certas liberdades autorais para realizar sua tarefa como (re-)escritor, liberdades essas que podem inclusive não estar de acordo com as intenções comunicativas do autor do texto original. Finalmente, essa posição leva também a uma reavaliação da posição do tradutor como profissional dentro da sociedade, reivindicando para ele o reconhecimento de seu papel autoral em termos de pagamento e nome, levando-o a assumir responsabilidades diante de seu trabalho, a estar em condições de responder pelo texto de sua tradução como texto de sua autoria. Contudo, é preciso ressaltar que o trabalho desenvolvido no âmbito dessas correntes não é absolutamente unitário; pelo contrário, trata-se de reflexões, muitas vezes polêmicas, que apresentam caráter muito diversificado<sup>103</sup>. Como toda classificação, a que se propõe aqui vê-se obrigada a não levar em consideração pontos de contato, de fluxo e refluxo de idéias, que permitem o vasto território dos estudos atuais sobre a tradução, partindo de alguns elementos comuns em torno dos quais cada uma das tendências parece se aglutinar. Porém, ao discorrer mais detidamente sobre alguns conceitos presentes no trabalho de autores representativos das diferentes correntes, pretende-se oferecer uma seleção significativa do panorama teórico atual em toda a sua complexidade temática e diversidade de argumentos e posições.

#### A Rescrita

O argumento em torno do qual a corrente culturalista tende a desenvolver sua reflexão considera o processo do traduzir como uma forma específica de constituição de uma imagem literária e cultural, por meio

101. Cf. E. R. P. VIEIRA, *Por uma Teoria Pós-moderna da Tradução*, p. 115.

102. Para informações mais extensas sobre trabalhos teóricos recentes são úteis o abrangente trabalho de E. GENZLER, *Contemporary Translation Theories e a ambigüidade de S. NERSCHEID, Theorie Contemporaine della Traduzione*.

101. Hans Vermeer desenvolveu sua teoria “*translatológica*” em um grande número de obras, a partir do trabalho pioneiro de Katharina Reiss, centrado sobre o interesse na função apelativa da linguagem; trata-se de reflexão que gerou muita polêmica, justamente por ter deslocado o objetivo da fidelidade para o plano da “*tarefa*” [Auftrag] dada ao tradutor, colocando assim, em segundo plano, a fidelidade ao “*original*”. Para uma visão geral das bases de sua teorização, remetemos a K. Reiss & H. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationslehre* [Fundamentos de uma Teoria Geral da “*Tradução*”]; sobre a teoria dos “*polissistemas literários*”, em que a tradução ocupa papel de destaque, remetemos ao número da revista *Poetics Today*: Iamar Even-Zohar, “*Polysystem Studies*”, e ao balanço realizado por Raichel Wisniewski, “*Translation Research in the Framework of the Tel Aviv School of Poetics and Semiotics*”.

de uma forma peculiar de manipulação de textos, em que está em jogo uma correlação de poder entre forças inovadoras e conservadoras:

A tradução é a forma mais óbvia de formação de uma imagem, de manipulação, que temos. [...] Juntamente com a historiografia, as antologias e a crítica literária, ela prepara as obras para serem incluídas no cânone da literatura mundial. Ela introduz inovações em uma literatura. É o principal meio pelo qual uma literatura influencia a outra. Ela pode ser potencialmente subversiva e pode ser potencialmente conservadora. Pode falar-nos da auto-imagem de uma cultura em uma dada época, e as modificações que essa auto-imagem sofre. Pode falar-nos da força de uma poética e/ou ideologia em uma certa época, simplesmente mostrando-nos em que medida elas foram interiorizadas pelas pessoas que escreviam traduções naquele período. [...] A tradução pode falar-nos muito sobre o poder de imagens e as formas com que tais imagens são forçadas, sobre as formas com que a autoridade manipula as imagens e emprega especialistas para sancionar aquela manipulação e para justificar a confiança de uma audiência – é esse o motivo pelo qual o estudo da tradução pode nos ensinar algumas coisas não apenas sobre o mundo da literatura, mas também sobre o mundo em que vivemos.<sup>104</sup>

Segundo essa visão, uma tradução não é um evento isolado, mas determinado por contingências históricas e de poder. De acordo com Lefevere,<sup>105</sup> o paradigma da tradução no Ocidente teria sido estabelecido, não tanto por São Jerônimo, mas por Santo Agostinho, que aconselhava tomar por sentido figurado o sentido “literal” de passagens bíblicas que poderiam ser interpretadas em desacordo com a ideologia do cristianismo e, dentro desse espírito, reescrevê-las. Entretanto, por mais que, no âmbito de polémicas poéticas ou religiosas, os pressupostos ideológicos de uma determinada visão da tradução sejam expostos, com a finalidade de minar o argumento dos opositores, a visão mais difundida e apreciada correntemente é a que defende a *transparência* das traduções e a consequente *invisibilidade* do tradutor. Essa visão foi contestada, na França, já nos anos de 1970, por Henri Meschonnic em suas “Propostas para uma Poética da Tradução”<sup>106</sup>, nos anos de 1980, por Antoine Berman, teórico da tradução e tradutor de uma literatura não canônica,

104. Cf. A. LEFEVERE, *op. cit.*, pp. 26-27.

105. *Idem*, p. 7.

106. Cf. H. MESCHONNIC, “Propostas para uma Poética da Tradução”, em J.-R. LADARAILLE, *op. cit.*, p. 81.

como a latino-americana, e, mais recentemente, por Lawrence Venuti<sup>107</sup>, cuja obra vem se constituindo como um libelo em favor de uma maior “visibilidade” da intervenção do tradutor, a partir do exame das relações entre tradutores e as instituições e práticas sociais que, em diferentes momentos da história, fomentaram, mas também marginalizaram seu trabalho. Segundo Meschonnic é preciso reconhecer o tradutor como sujeito historicamente determinado e a tradução, como produto cultural. Para ele, uma tradução que se pretenda estritamente linguística “é uma tradução cultural que se desconhece como tal”<sup>108</sup>. Ele faz a crítica à visão etnocêntrica, e mesmo logocêntrica, do pensamento ocidental que pretende que a tradução seja transparente em relação ao original e que, por meio da polarização texto/ tradução, acarrete tanto uma sacralização da literatura quanto a impossibilidade da tradução, como sintetiza Meschonnic na proposta de número catorze:

14. A ilusão da transparência pertence ao sistema ideológico caracterizado pelas noções inter-relacionadas da heterogeneidade entre o pensamento e a linguagem, de gênio da língua, do mistério da arte, noções baseadas numa linguística da palavra e não numa linguística do sistema, em línguas consideradas atualizações particulares de um significado transcendental (projeção filosófica do primado europeocêntrico, logocêntrico, colonialista, do pensamento ocidental). Estas noções acabam por opor texto e tradução, por meio de uma sacralização da literatura. Esta sacralização e esta compensação definem o papel social da estética. Desse jogo de oposição ideológica entre texto e tradução resulta uma noção metafísica, não historicizada, a noção do intraduzível.

Por meio de traduções, podem ser reavivados ou mesmo introduzidos temas, gêneros ou recursos literários provenientes do contexto literário e cultural do texto original, alterando assim o perfil da poética dominante na cultura receptora. Lefevere enfatiza que essa modificação dos parâmetros do que, em determinado período, é considerado “literário”, em geral, não ocorre sem algum tipo de disputa ideológica a respeito do que afinal se entende por poético: “Diferentes poéticas, dominando diferentes estágios na evolução de um sistema literário julgarão tanto textos

107. Cf. L. VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, *idem*, *The Scandal of Translation: Towards an Ethics of Difference*.

108. Cf. H. MESCHONNIC, *op. cit.*, pp. 82-83.

quanto traduções (*writings and rewritings*) de maneiras diferentes, irreconciliáveis, todas elas baseadas na boa-fé e na convicção de que cada uma delas é representativa da única verdade".<sup>109</sup>

Lefevere cita a repercussão, na crítica especializada, da obra e das traduções de Ezra Pound como exemplares, nesse sentido: para críticos, cujo conceito de "poético" estivesse ligado a uma noção de poesia como ressonante das emoções do poeta, expressas de maneira clara e com uma "linguagem bela", tornam-se inaceitáveis os textos de Pound.<sup>110</sup> Baseados em uma reivindicação radical da autonomia cultural do texto traduzido, mas centrados sobretudo em estratégias de tradução muito heterogêneas, nem sempre consistentes com suas próprias concepções poéticas,<sup>111</sup> os textos das traduções de Pound pareceriam, segundo sua própria classificação, a duas categorias: a da tradução interpretativa, que seria uma tradução auxiliar, de estudo, para se acompanhar o original, e a da tradução do "outro tipo" (*of the other sort*), a que os poetas concretistas brasileiros denominaram, na esteira da classificação de Jakobson, transposição criativa ou "transcrição". Existe um reflexo da polêmica desencadeada por Pound, no contexto anglo-americano, na polêmica criada no Brasil pelo movimento poético da Poesia Concreta – reflexo esse que deu origem a um debate literário, no qual a tradução adquiriu um lugar privilegiado, como será visto a seguir. Para Pound, a tradução que merece ser equiparada ao original é aquela que se autonomiza, tornando-se "outra" em relação a uma tradução meramente auxiliar. Nesse desdobramento entre tradução interpretativa e tradução criativa podemos entrever, ainda operante, a secular dicotomia entre tradução literal e tradução livre.

O esforço declarado de teóricos, como Lefevere e Venuti, tem por objetivo, portanto, desvelar ou revelar, na medida do possível, o vênus das ideologias dominantes, que obscurece as relações entre literatura e crítica e, conseqüentemente, entre literatura e tradução, como práticas social e historicamente determinadas. Lefevere advoga uma visão mais distanciada das relações entre literatura, sociedade e história e o papel da tradução nos diferentes contextos históricos e sociais – talvez por acalen-

tar, no fundo, alguma ilusão de neutralidade que pudesse eximi-lo de aligum "erro", ou dispensá-lo de tomar posição dentro de seu próprio contexto histórico-cultural; por sua vez, Venuti – possivelmente devido a seu envolvimento e compromisso com sua própria prática de tradutor de literatura italiana – defende uma teoria da tradução mais engajada, que reivindica como necessária e desejável uma estratégia de tradução "abusiva"<sup>112</sup>, ou seja, que vá na contramão daquilo que ele denomina "o domínio da transparência na tradução de língua inglesa"<sup>113</sup>, radicalmente *contrária* a um ideal de fluência, correlato do desejo de neutralização do papel do tradutor e do mascaramento do texto, da língua, e da cultura estrangeiras por meio de um processo de *domesticação* do texto a ser traduzido: sua aclimação sem marcas no interior do contexto cultural do tradutor.

Postura semelhante à de Lawrence Venuti é aquela defendida por Antoine Berman, em sua reiterada afirmação de uma ética<sup>114</sup>, de uma "analítica" da tradução e da constituição de uma história moderna e de um novo conceito de crítica de tradução, empenhado em combater a condição servil da tradução, a visão etnocêntrica, domesticadora do tradutor e a dimensão platonizante (ou, usando um termo cunhado por Derrida, a dimensão *logocêntrica*) da tradução, que a tendência domesticadora acabou por reforçar ao longo da história. Para Berman<sup>115</sup> é necessário pleitear, ao mesmo tempo, uma visada metafísica da tradução e reivindicar, psicanaliticamente, uma pulsão do tradutor, como afirmação do desejo do tradutor como fundamentalmente oposto ao do texto, como recusa daquilo que o filólogo e teólogo alemão Friedrich Schleiermacher denomina "*das heimische Wohlbefinden der Sprache*", o bem-estar intimo da língua, expressão de um estado de perfeita harmonia entre harmonia e linguagem. Tanto para Berman quanto para Venuti, essa har-

109. Cf. A. Lefevere, *op. cit.*, p. 36.

110. Cf. *idem*, pp. 36-37.

111. Cf. L. Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, p. 197.

112. O termo emprestado por Venuti a Philip Lewis e: "abuse in translation, abusive translation", por sua vez, calcado na frase de Derrida, segundo a qual "la traduction doit abuser". Cf. P. Lewis, "The Measure of Translation Effects", em J. Gavvov, *Difference in Translation*, pp. 31-61.

113. Cf. L. Venuti, *op. cit.*, p. 5.

114. No seu último livro, Venuti se reporta diretamente à reivindicação de Berman de uma "ética da tradução". Cf. L. Venuti, "The Formation of Cultural Identities", em *The Scandal of Translation: Towards an Ethics of Difference*, p. 81.

115. Cf. A. Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, pp. 21-22.

monia não é alcançável, pois alguma espécie de conflito, de violência é inerente ao processo de tradução, por estar ele, de um lado, assentado sobre um gesto interpretativo que necessariamente privilegia um aspecto em detrimento de muitos outros possíveis, e, de outro, intrinsecamente constituído como alteridade linguística e cultural.

Outra forte crítica ao logocentrismo dominante nos estudos traductológicos sobre a tradução parte, entre nós, de Rosemary Arrojo, que busca afirmar a necessidade de um desmascaramento das ilusões que grande parte dos teóricos da tradução acalentaram a respeito da possibilidade, tanto de uma descrição exaustiva, "científica", de seu objeto de estudo, quanto de os intercâmbios linguísticos, em especial, a tradução, poderem acontecer imunes a qualquer determinação de caráter psíquico, histórico ou social, para não falar das insondáveis determinações de caráter psicanalítico.<sup>116</sup>

A questão do significado, como as questões teóricas da tradução e como a questão mais abrangente de todo intercâmbio linguístico, somente poderia ser resolvida em moldes logocêntricos se o sujeito e sua realidade fossem, também, centrados num racionalismo e numa lógica supra-humanos e imutáveis. Como a relação entre sujeito e realidade é necessariamente marcada pelas circunstâncias que constituem esse sujeito, essa realidade e essa relação, nosso destino humano é produzir conhecimentos inevitavelmente gerados a partir da interpretação, da ideologia, do sociocultural e do subjetivo. Assim, nada poderia ser mais ilusório e menos humano do que a crença na possibilidade de se encontrar uma resposta definitiva que explicasse, por exemplo, para todo o sempre, a questão das relações que se estabelecem entre um texto "original" e sua tradução.<sup>117</sup>

De fato, nos estudos sobre a tradução, a dimensão histórica tem despertado crescente interesse, seja no plano específico de uma historiografia da tradução, no âmbito da qual se destacam os estudos de Lieven

116. Se a dimensão psicanalítica do trabalho do tradutor é, como a do escritor, insondável quanto a suas motivações, em termos teóricos, alguns conceitos da psicanálise podem auxiliar na reflexão sobre aspectos subjetivos envolvidos nos processos de tradução. É o que se procura demonstrar com o presente trabalho. Outro trabalho de base psicanalítica que apresenta interesse para uma reflexão sobre a tradução é o livro de Maria Paula Frota, *A Subjetividade na Escrita Tradutora*.

117. Cf. R. Arrojo, "Compreender x Interpretar e a Questão da Tradução", em *O Signo Desconstruído*, pp. 77-78.

D'Hulst, Anthony Pym, Jean Desille e Judith Woodsworth<sup>118</sup>, seja nos estudos da cultura que privilegiam uma reflexão sobre as relações inter ou transculturais, tendo em vista a superação do passado colonial e a afirmação de culturas antes tidas como "periféricas", e que oferecem importantes reflexões sobre as relações entre história, cultura e textualidade. Não por acaso um dos mais influentes teóricos do pós-colonialismo, Homi Bhabha<sup>119</sup>, vai buscar não só nas reflexões – sobretudo políticas – do pós-estruturalismo, mas também numa espécie de paráfrase da teoria da linguagem e da tradução de Walter Benjamin, suporte para sua discussão sobre as relações interculturais na era pós-colonial, falando de uma "tradução cultural" em sua crítica às reflexões de Jameson sobre os processos envolvidos na globalização e localizando na problemática das imensas migrações que vêm ocorrendo na virada do século XX uma questão de tradução. Numa passagem exemplar, ele se apropria de aspectos centrais da teoria benjaminiana (que, diga-se desde já, não têm uma dimensão antropológica ou culturalista manifesta) para tentar uma reflexão sobre questões centrais nos estudos culturais da atualidade.<sup>120</sup>

Essa limitabilidade da experiência migrante é mais um fenômeno tradutório que transicional, não existe resolução para ele porque as duas condições são conjugadas de modo ambivalente na "sobrevivência" da vida migrante. Vivendo nos interstícios de Lucrecio ou Ovídio, dividido entre um atavismo "nativista", até nacionalista, e uma assimilação metropolitana pós-colonial, o sujeito da diferença cultural torna-se um problema que Walter Benjamin descreveu como a irresolução, ou limitabilidade, da "tradução", o *elemento de resistência* no processo de transformação, "aquele elemento em uma tradução que não se deixa traduzir". Este espaço da tradução da diferença cultural nos interstícios está impregnado daquela temporalidade benjaminiana

118. Cf. L. D'HULST, "L'atelier de l'historien", em M. A. P. MARIAS (org.), *Tradução e Metodologia*, pp. 71-82; A. PYM, *Method in Translation History*; J. DESILLE & J. WOODSWORTH (eds.), *Translators through History*.

119. Cf. H. BHABHA, "Como o Novo Entra no Mundo: O Espaço Pós-moderno, os Tempos Pós-coloniais e as Provações da Tradução Cultural", em *O Local da Cultura*, p. 308.

120. No Brasil, os estudos que levam em conta a condição pós-colonial para refletir sobre a tradução têm se multiplicado, tendo como referência obrigatória a reflexão e a prática de Augusto de Campos, Décio Pignatari e, sobretudo, de Haroldo de Campos. Cito apenas alguns dos trabalhos mais representativos: R. ARROJO, "Os Estudos da Tradução na Pós-modernidade: o Reconhecimento da Diferença e a Perda da Inocência", *Cadernos de Tradução*, vol. 15; M. SEIXAS-SILVA, "Globalização, Tradução e Memória", *Cadernos de Tradução*, vol. 5; E. R. P. VIEIRA, *Por uma Teoria Pós-moderna da Tradução*.

na do presente, que evidencia o momento de transição, e não apenas o contínuo da história: é uma estranha tranquilidade que define o presente no qual a própria *escrita* da transformação histórica torna-se estranhamente visível. A cultura migrante do "entre-lugar", a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho assimilacionista, ou do pesado racista, de uma "transmissão total do conteúdo", em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura.

Se no contexto do pós-colonialismo o contato entre culturas é, por um lado, necessariamente marcado por ambivalências que definem um espaço liminar, um estar-entre, por outro, este mesmo estado de limitada contaminação a produção literária como um todo, gerando textos atravessados pelo que Sherry Simon<sup>121</sup> denomina de "poética de tradução": uma poética de fricções, descontinuidades, sem possibilidade de unificação. Paradoxalmente, é essa impossibilidade de unificação que dá origem à crescente sobreposição entre escrita literária e tradução, cujo horizonte é, entre outros (como o multilingüismo literário à la Beckett ou Joyce), aquele da "transcrição" como é teorizada por Haroldo de Campos<sup>122</sup>.

Inspirados, em maior ou menor medida, por uma visão antilógocêntrica, isto é, por uma matriz ideológica desconstrutivista, influenciada pela poderosa crítica da cultura operada, sobretudo, pela filosofia de Jacques Derrida (ela mesma em boa medida tributária de uma leitura de Walter Benjamin, como será visto), os estudos dos teóricos acima são representativos de uma tendência que defende uma maior consciência, por parte do tradutor e de todos os que tomam a tradução como objeto de estudo, dessa violência inevitável, necessária, enfim, simultaneamente vital e mortal, que é o móvel de todo trabalho de tradução preocupado com seu próprio fundamento histórico e ontológico, como manifestação de uma escrita que não esconde a *duplicidade de sua autoria*. Nesse

121: Cf. S. SIMON, "Translating and Interlingual Creation in the Contact Zone: Border Writing in Quebec", em S. BASSNETT & H. TREVIN, *Post-colonial Translations*, p. 72.

122: Esse Verba demonstra a reversão do paradigma etnocêntrico nos estudos da tradução, a partir da apropriação feita por Haroldo de Campos do conceito de antropofagia. Cf. E. R. P. VILHA, "Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of Translation", em S. BASSNETT & H. TREVIN, *op. cit.*, pp. 95-113.

sentido, sua reflexão contrapõe-se àquela de estudos tradicionais, que se mantêm no interior da lógica da contabilidade de perdas e ganhos empíricos, sem reconhecer a importância fundamental da perda, do distanciamento, da separação, para a constituição de uma identidade, seja ela cultural ou pessoal. Portanto, seu pensamento pode ser visto simultaneamente como um reconhecimento da dimensão melancólica da tradução e um combate a ela, em busca de uma identidade própria por meio de algum tipo de confronto com o outro, com o estrangeiro, e não por sua pura e simples negação ou assimilação acrítica.

#### A Subversão

Uma das mais interessantes e, sem dúvida, mais controversas vertentes da reflexão sobre a tradução provém da grande quantidade de estudos críticos de cunho feminista, realizados sobretudo nos Estados Unidos e Canadá. Pode-se dizer que já há um corpo teórico-crítico especificamente "feminista" dentro da teoria da tradução; dado o grande número de estudos centrados na questão de "gênero", produzidos na década de 1990, é preciso considerá-los como uma vertente particular dentro da teoria da tradução. Na esteira de uma afirmação social do poder das minorias étnicas e culturais, que se estendeu às atividades acadêmicas e instaurou o domínio social do "politicamente correto", os estudos sobre a mulher (*women studies*), preocupados em investigar as formas com que questões de diferença ou discriminação sexual afloram em diferentes manifestações culturais, proliferaram em todos os campos, tendo alcançado um padrão de qualidade e uma produção significativa em termos numéricos, chegando, portanto, a conquistar um espaço institucional tanto na academia quanto no mercado editorial. No campo da tradução, os estudos de gênero têm um impulso comum ao dos estudos da corrente culturalista, que citamos acima: procuram, por um lado, tornar visível a ação subjetiva do tradutor como agente necessariamente manipulador do texto original e, por outro, pretendem demonstrar, não apenas quanto amplo e eficaz tem sido o poder da intervenção manipuladora do/a tradutor/a<sup>123</sup>,

123: A tradução é o protótipo da profissão "feminina", tanto no sentido de poder ser exercida concomitantemente com as atividades domésticas, quanto no sentido de ser menos ambiciosa, já

mas também a dimensão violentamente apropriadora e até mesmo, muitas vezes, imperialista e machista, implícita nas concepções tradicionais sobre a tradução e nos próprios textos traduzidos.

Uma característica básica congrega as reflexões sobre tradução empreendidas pelas estudiosas (trata-se, de fato, sobretudo, de estudiosas) das questões de gênero: a intenção de desvendar o modo com que uma visão machista, claramente identificada com violência interpretativa, certa vocação imperialista, e o preconceito contra o trabalho intelectual feminino, predomina não apenas nas diferentes manifestações culturais, mas também na literatura e, sobretudo, nessa peculiar espécie de relação intertextual que se estabelece por meio de uma tradução. Lori Chamberlain<sup>124</sup>, por exemplo, procura evidenciar as estruturas de dominação sexual e social implícitas historicamente na atividade de tradução e no discurso que reflete sobre ela, por meio do exame das metáforas sexuais, usadas para descrever o produto ou o processo de tradução. A mais conhecida delas é o famoso epíteto francês, *les belles infidèles*, no qual subjaz a idéia de que, como as mulheres, as traduções só são belas quando infiéis a seu original, sendo o autor do texto original considerado tacitamente como equivalente do "marido", "pai", enfim, de alguma autoridade *masculina*. A versão inversa das *belles infidèles* está na concepção, também largamente difundida nas reflexões sobre a tradução, do texto original como uma virgem casta que é penetrada pelo tradutor, figura aqui necessariamente masculina. Esta é a maneira pela qual a dimensão de autoria ou autoridade do tradutor pode ser aceita numa cultura eminentemente sexista como a cultura ocidental. Chamberlain comenta uma imagem usada pelo filólogo alemão do século XIX, Friedrich Schleiermacher, para descrever a relação entre o tradutor e sua própria língua materna, a cuja beleza natural ele deveria se manter fiel, sob pena de

que secundária em relação à atividade do escritor: "Assim, apesar de que obviamente tanto homens quanto mulheres praticam traduções, a lógica binária que nos leva a definir o trabalho de enfermeiras como feminino e o dos doutores como masculino, o de secretárias como feminino e o dos professores universitários como masculino, o de secretárias como feminino e o dos executivos de multinacionais como masculino, também define a tradução, de muitas formas, como uma atividade feminina arquetípica". Cf. L. CHAMBERLAIN, "Gender and the Metaphors of Translation", em L. VENUTI et alii, *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, p. 68.

124. Cf. L. CHAMBERLAIN, *op. cit.*, pp. 57-64.

produzir uma descendência ilegítima, desautorizável e, mesmo, monstruosa, como exemplo de atribuição de legitimidade sobretudo pelo reconhecimento da paternidade do texto, definida pela ação protetora do tradutor em relação à língua materna. Para Chamberlain, o correlato político de tal impulso paternal (ou paternalista) por parte do tradutor diante de sua própria língua estaria na incorporação domesticadora do texto original, como expressão de uma estratégia de apropriação colonialista da outra cultura.

Se, por um lado, a argumentação de Chamberlain é convincente quando efetua o desvelamento das correlações de força que se encontram em jogo em toda tradução, representadas em termos sexistas pelo discurso tradicional, ela perde força, porém, ao pretender que uma estratégia "feminina" ou "feminista" de tradução possa abstrair de quaisquer relações de poder e simplesmente ignorar a "disputa pela autoridade" que se trava, não apenas a cada tradução, mas a cada ato de escrita, independente do sexo daquele que escreve ou traduz, pretendendo alcançar uma pacífica colaboração entre autor e tradutor:

[...] o que é preciso para constituir uma teoria feminista da tradução é uma prática governada por aquilo que Derrida denomina o *double bind* [duplo vínculo]. — É não o duplo padrão [*double standard*]. Uma tal teoria poderia basear-se, não no modelo familiar da disputa edipiana, mas no duplo fio da navalha da tradução como colaboração, em que o autor e o tradutor são vistos trabalhando em conjunto, tanto no sentido cooperativo quanto no sentido subversivo.<sup>125</sup>

Chamberlain alimenta a ilusão de que a violência possa não ser um atributo feminino, de que uma intervenção conscientemente feminista ou feminina seja imune aos impulsos de agressividade comuns a todos os seres humanos, independentemente do sexo. Como afirma textualmente, Chamberlain pretende desprezar a disputa edipiana, com sua violência inevitável, como base psíquica de nossas relações, não só como tradutores ou escritores de um texto, mas também como leitores; para ela, uma tradução deveria ser tão "fállica" quanto seu original, isto é, ser dotada da mesma autoridade do texto original: "No sistema de metáforas examinado aqui, o que o tradutor reivindicava para 'si mesmo' é

125. Cf. L. CHAMBERLAIN, *op. cit.*, pp. 70-71.

precisamente o direito à paternidade; ele reivindica um falo porque essa é a única maneira, dentro de um código patriarcal, de reivindicar legitimidade para o texto"<sup>126</sup>. Interessante observar que a imagem utilizada pela autora (a do fio da *navalha*) inclui justamente dois elementos ligados ao universo masculino: por um lado, a navalha como instrumento da rolete masculina; por outro, a navalha como instrumento de agressão, como arma.

Do mesmo modo que a menina angustiada pela perda imaginária do falo, a tradutora feminista buscaria para "si mesma" aquilo (um falo, autoridade) que vê no outro, sem se dar conta de que o outro também é presa de uma angústia diante de uma ameaça de perda futura, que existe potencialmente, como demonstra o corpo imaginariamente castrado de toda mulher, em que há uma ausência constitutiva de falo. A tradução, como emblema da castração imaginária do corpo feminino, evidencia, paradoxalmente, o caráter não fálico do próprio original, sua dimensão incompleta, falha – a dimensão de falta que lhe é constitutiva; reivindicar o falo para a tradução seria, portanto, cair na cilada armada pela mesma tradição logo ou falocêntrica que o feminismo pretende desmontar ao interpretar as relações entre tradutor e autor, tradução e texto original, em termos de uma dinâmica de relações dicotômicas entre dominador e dominado, partindo da ótica de um feminismo que se afirma como uma ideologia moralmente "melhor" do que a do machismo. Nesse sentido, uma teoria feminista da tradução é também afetada por uma sintoma melancólico especificamente feminino: ao mesmo tempo, deseja ma possuir o falo ausente e inalcançável e perder-se integralmente numa união indiferenciada, em que toda espécie de conflito estaria abolida, identificando-se simbioticamente com o objeto desejado. A ambigüidade especificamente feminina diante do fálico objeto do desejo traduz-se no jogo duplo entre o amor, que impulsiona uma entrega incondicional ao objeto, e a inveja, que alimenta o desejo de apropriação, de incorporação, do objeto desejado.

Possivelmente, além dessa ambigüidade, outros elementos estão na base do fato de, a partir do século XVIII, doenças nervosas, com sinto-

mas tipicamente melancólicos, afetarem sobretudo mulheres *leitoras*, verdadeiras *devoradoras* de romances sentimentais, cuja temática se alimenta de uma melancolia de origem amorosa:

O fenômeno tipicamente setecentista das leitoras de romances e a formação de um novo público literário de aguçada sensibilidade, inclinado ao patético, pode assim ser classificado, desse ponto de vista, dentro de uma fenomenologia mais ampla e, até mesmo, dentro de uma questão de saúde pública. E este apenas um aspecto – e talvez nem seja o mais evidente – das divisões de gênero que intervem na fenomenologia dos males nervosos, cuja proporção, bem depois da metade do século XVIII, tende a agravar sempre mais para o lado das mulheres. E isso que levou a se falar da loucura (na era vitoriana) como uma doença que passa a ser sobretudo feminina<sup>127</sup>.

As contradições do discurso feminista sobre questões de autoria, leitura e tradução são apontadas por Rosemary Arrojo<sup>128</sup> que revela o machismo – consequência de uma simples inversão da lógica binária machista – existente em reflexões que pressupõem que a violência, social ou interpretativa, seja uma prerrogativa do homem, sendo a mulher e, consequentemente, a dimensão do feminino, isenta de impulsos agressivos, pois caracterizada por atitudes positivas, de colaboração, doação etc. Vistas mais de perto, as estratégias de tradução elogiadas pelas teóricas feministas – o tradutor deve subverter, traír, sequestrar o original, para fazer com que sua voz, e com ela a questão do feminino, apareça – apresentam traços que não se coadunam com uma teoria que propõe a tradução como exercício de colaboração entre autor e tradutora, que pretende tratar o original sem violência, manipulando-o de modo tipicamente feminino (do inglês *womanhandle*). Como detesta Rosemary Arrojo, apesar de alegadamente apresentar uma atitude diferente diante do original, no sentido de conferir ao tradutor/ã tradutora poder autoral, tais estratégias lembram o mesmo gesto violentamente manipulador da estratégia de tradução que é criticada como típica e negativamente masculina:

De fato, o duplo padrão [*double standard*] no qual algumas das tradutoras feministas [...] baseiam seus comentários e afirmações teóricas realmente pode imitar até mesmo as suas visões mais liberdadoras e saudáveis, na medida em que muitas vezes

126. Cf. L. CHAMBERLAIN, "Gender and the Metaphorics of Translation", em L. VESSUN *et alii*, *Rethinking Translation, Discourse, Subjectivity, Ideology*, p. 67.

127. Cf. M. RIVA, *op. cit.*, p. 81.

128. Cf. R. ARROJO, "Fidelity and the Gendered Translation", *TTA*, vol. 7, pp. 147-53.



parecem repetir as mesmas estratégias e concepções essencialistas que explicitamente rejeitam. [...] sua interferência aberta, "subversiva" nos textos que traduzem serve a objetivos que são bastante similares àqueles que elas atacam tão veementemente naquilo que denominam modos masculinos, colonialistas de traduzir<sup>129</sup>.

Nesse sentido, é a atitude ambivalente em relação à questão da autoria/autoridade (na qual está embutida, em termos psicanalíticos, a questão da posse/ausência do falo) do discurso feminista sobre a tradução que está na base das contradições teóricas acima apontadas. Convém lembrar que, além do maniqueísmo evidente de uma divisão entre estratégias femininas e masculinas de tradução (do inglês *manhandle* e *womanhandle*), a reflexão teórica de extração feminista deixa de considerar a possibilidade, não só de que uma atitude "masculina", agressiva, violenta, possa ser positiva, adequada, saudável, mas também de que uma estratégia "feminina", conciliadora, doadora, possa ser inadequada, precisamente por tender demasiadamente a uma indiferenciação. Por outro lado, dever-se-ia considerar também a possibilidade de que um tradutor *homen* possa, coerentemente com um determinado projeto de tradução e consciência do sexismo implícito de concepções tradicionais, utilizar-se de uma estratégia de tradução "feminina", e de que uma tradutora *mulher* se utilize analogamente de estratégias, por assim dizer, "masculinas".

#### A Transcrição

Admitindo-se a historicidade de toda criação verbal humana, a reflexão sobre a tradução necessariamente inclui um questionamento sobre o lugar das obras literárias dentro de uma determinada tradição cultural e sua relação com outras obras que as precederam ou mesmo suas contemporâneas. Nesse sentido, é indispensável lembrar que, por trás das motivações pelas quais certas obras adquirem importância em certas culturas, está a opção de certos escritores ou tradutores por traduzir determinadas obras. Um exemplo desse movimento, e de especial interesse no nosso contexto brasileiro, é o trabalho dos poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, fundadores do movimento da Poesia Concreta.

129. Cf. R. Azevedo, *op. cit.*, p. 158.

Pode-se dizer que a tradução ocupa lugar de destaque no projeto concretista, assim como ele se manifestou tanto em sua prática poética quanto em seu esforço crítico. A tradução e a reflexão sobre ela constituem um momento fundamental de caracterização e definição basililar do movimento concretista como um todo e perdura na atividade dos poetas para além da fase mais programática de sua poética.

O movimento da Poesia Concreta surge e se afirma como reação a um tipo de poesia de caráter sentimental ou confessional como é praticada pelos poetas da geração de 1945 (exceção feita a João Cabral de Melo Neto), seus contemporâneos, propondo uma retomada de elementos racionais do modernismo da Semana de 1922, sobretudo, do conceito de "antropofagia" de Oswald de Andrade e uma interpretação peculiar daquilo que, do ponto de vista das vanguardas, a poesia moderna internacional legou de mais avançado, como a radical escrita mallarmica do "Lance de Dados", o método ideográfico desenvolvido por Ezra Pound. O que importa, na visão concretista, é buscar na poesia o que ela tem de mais próprio: esse elemento identifica-se com seu aspecto material, concreto, com sua particular configuração linguística, sua estrutura. Central para dar lastro teórico à sua concepção (como, de resto, sempre foi parte de sua poética procurar afirmar-se com as tendências críticas e teóricas contemporâneas), foi o conceito de "função poética", como é definido por Roman Jakobson. De acordo com a definição jakobsoniana, essa noção valoriza, por um lado, a forma como parte essencial na determinação do conteúdo da obra e, por outro, ela propõe uma abolição das fronteiras entre as diferentes manifestações artísticas, uma vez que não se restringe à obra de arte verbal. É também o conceito jakobsoniano de "transposição criativa" – a tradução capaz de reproduzir na outra língua o elemento especificamente poético, por uma atenção sobretudo a elementos da estrutura, da articulação entre significantes e, em especial, ao recurso poético da patronomásia – que irá determinar fundamentalmente o termo "transcrição", utilizado pelos poetas concretos para designarem sua peculiar teoria e prática de tradução.<sup>130</sup>

130. Os dois ensaios clássicos a que se refere com frequência Haroldo de Campos são: "Linguística e Poesia", em que o linguista estabelece sua famosa ampliação do esquema triádico das funções da linguagem de Karl Bühler, acrescentando mais três funções: a fônica, a meta-linguística e a função poética; o segundo é um texto que hoje já constitui um clássico da teoria da

O elemento definidor do projeto poético concretista está seguramente numa aplicação radical do conceito modernista de *antropofagia* como estratégia particular de leitura da tradição. Esse conceito reflete sobretudo uma atitude diante da tradição poética tanto brasileira quanto universal, que não se deixa mais definir nos termos tradicionais de "influência", no sentido de uma assimilação passiva de elementos externos. Trata-se de um processo de violência apropriadora, que se constitui a partir de uma leitura conscientemente seletiva do substrato literário passado e contemporâneo. Portanto, a poética concretista pode ser chamada de uma "poética da destruição", na dupla alusão que esse termo pode conter: por um lado, remetendo ao conceito de crítica romântica, que previa uma crítica poética, em que o adjetivo "poético" definia o caráter e não o objeto da crítica; por outro, refere-se a uma corrente, com a qual, mais do que a poética concretista, a reflexão sobre essa poética, realizada sobretudo por Haroldo de Campos, tem afinidade profunda: a "destruição", corrente estético-filosófica contemporânea, inaugurada pelo pensamento revisionista de Jacques Derrida. Essa afinidade é reconhecida não apenas nas frequentes referências de Haroldo à teoria antilogocêntrica de Derrida ("já no Barroco se nutre uma possível 'razão antropofágica', desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente"<sup>131</sup>); também Derrida reconhece no poeta brasileiro uma espécie paradoxal de precursor, reconhecido *a posteriori* como aquele que realizou, antes, a Passagem:

É, no entanto, tudo o que pode significar a lei, também o desejo, a urgência, mas a urgência mais aventureira e mais audaciosa para mim, na ordem do pensamento, da escritura, da poesia – *única fonte* –, no horizonte da literatura e, antes de mais nada, na intimidade da língua das línguas, a cada vez, tantas línguas em toda língua, sei que Haroldo terá tido acesso a ela como eu antes de mim, melhor que eu. Quer

tradução; chama-se "Aspectos Linguísticos da Tradução" e distingue três tipos de tradução: a intralinguística ou reformulação, a interlinguística ou "tradução propriamente dita" e a tradução intersemiótica, que ultrapassa o limite dos signos verbais. Ambos os textos encontram-se coligidos em Roman Jakobson, *Linguística e Comunicação*, respectivamente, às pp. 118-163 e 63-72.

131. Cf. H. de Campos, "Da Tradução como Criação e como Crítica", em *Metalinguagem e Outras Mitas*, p. 243.

dizer que ele me esperava, no entanto, já, do outro lado, chegando antes de mim, o primeiro, na outra margem<sup>132</sup>.

Reconhecemos na palavra "passagem" – ausente como palavra, presente na imagem – uma referência à tradução como "passagem para a filosofia"<sup>133</sup>. A ligação da poética da tradução de Augusto e Haroldo de Campos com a desconstrução de Derrida foi já afirmada internacionalmente: Edwin Gentzler<sup>134</sup> refere-se ao "uso" de Derrida por parte dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos como uma estratégia anticelebratória, anticelebratória, desconstrutiva, articulada a partir do conceito de canibalismo, entendido como apropriação de energia vital do outro, a partir de sua destruição – ou seja, a partir de um conceito central do modernismo brasileiro, o conceito oswaldiano de *antropofagia*<sup>135</sup>. Na "Nota Prévia" ao livro *A Operação do Texto*, a tradução é considerada por Haroldo de Campos "um dispositivo que a desencadeia ou uma prática que a desdobra. Tradução como transcrição e transculturação, já que não é só o texto, mas a série cultural (o "extra-texto" de Lotman) se transsexualiza no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos"<sup>136</sup>. A tradução como dispositivo, como "operação tradutora", na qual ocorre uma transformação e uma renovação do original é instância de passagem irônica, como queria Benjamin, para um domínio mais definitivo da linguagem, a partir do qual ele não poderá mais ser transportado. Pode-se dizer que o projeto e a prática não só da tradução concretista, mas do comentário sobre a própria tradução, realizam aquilo que o crítico literário americano Harold Bloom denomina uma *leitura forte*. Para Bloom<sup>137</sup>, os grandes poetas são aqueles que, em seu contato, sempre conflituoso, com os antecessores na tradução, conseguem realizar uma apropriação tão radical a ponto de sua obra modificar a interpreta-

132. Cf. J. DERBON, "Cada vez, quer dizer e no entanto, Haroldo".

133. Cf. J. DERBON, *La dissémination*, p. 86.

134. Cf. E. GENTZLER, *Contemporary Translation Theories*, pp. 192-193.

135. Por meio da reescrita e prática de Haroldo de Campos, o gesso antropofágico do modernismo brasileiro correu mundo e está no cerne do projeto de repensar a tradução de uma perspectiva pós-colonial. Cf. S. BASSNETT & H. TRAVES, "Introduction. Of Colours, Camibabls and Venacuclars", em *Post-colonial Translation*, pp. 1-18; ver também, na mesma antologia, o artigo de Elise Vieira (cf. n. 122).

136. Cf. H. de Campos, "Nota Prévia", em *A Operação do Texto*, p. 10.

137. Cf. H. Bloom, *A Augustus da Infância*.

ção que posteriormente será feita dos precursors. Ou seja, o poeta *forte*, realiza uma espécie de inversão da ordem temporal, uma *inversão da causalidade*, pela qual o texto atual determina a *posteriori* a leitura de seus antecessores na cadeia da tradição. Esse é também o argumento paradoxal do escritor argentino Jorge Luis Borges<sup>138</sup>, em seu ensaio "Kafka y Sus Precursors". A lógica e a direção da influência, para Bloom e para Borges, é diversa daquelas da cronologia linear proposta pela história da literatura tradicional. Nesse contexto, a figura e a atividade do tradutor mostram-se exemplares: como o poeta moderno (e certamente não só o moderno) em sua relação com os textos que o antecedem na tradição, o tradutor encontra-se sempre numa situação de posterioridade em relação ao original. Para realizar sua tarefa de reconstrução textual, ele deve superar de alguma forma essa posição de secundariedade e afirmar-se como autor de um novo texto, o texto traduzido. Uma tentativa de superação dessa ordem apresenta-se no trabalho de Augusto e Haroldo de Campos, de Décio Pignatari e, mais recentemente, de Nelson Ascher, como tradutores. Suas *transcrições* multiplicam-se em *traduções*, *transluciferações*, *transfingimentos*, *transfuncionalizações*, *transpoetizações*, *intraduções*, *transfusões*, *transmutações*, projetando ao infinito as possibilidades interpretativas e nomeadoras de todo possível ato de tradução e situando-as no horizonte que a todas unifica, sempre parcial e historicamente, na diversidade dos nomes e das línguas; no contexto de uma *tração*, como ato de violência inerente e necessário à preservação de uma *tradição viva*.

Nesse sentido, a poética da tradução proposta por esses poetas tem uma base comum na ideia de uma *transformação*, de uma *metamorfose*. Entretanto, para eles, essa transformação deve estar de acordo com uma determinada visão do que seja a literatura e a poesia. Fundamentalmente, essa visão baseia-se na ideia, tributária não só da poética poundiana, mas também das reflexões teóricas do formalismo russo, do estruturalismo e da teoria da infirmação, de que o elemento distintivo do texto poético em relação a outros textos liga-se sobretudo à forma particular com que o texto está construído. Em um texto literário, a própria configuração formal "transmite" algum conteúdo relevante. Daí deriva sua prio-

138. Cf. J. L. BORGES, "Kafka y Sus Precursors", em *Otras Inquisiciones*, pp. 107-109.

rização de um tipo de tradução criativa, "do outro tipo", nos termos poundianos, um tipo de tradução que parte de uma leitura, de uma interpretação bem definida do original e, a partir dela, "recria" o texto, sem prender-se demasiadamente ao texto em sua literalidade. A "letra" do original só se torna relevante quando há algum tipo de jogo de linguagem pelo qual a literalidade possa ser considerada uma qualidade esteticamente relevante no texto (como no caso da tradução de um poeta como Hölderlin, em que a tensão entre sentido figurado e sentido literal é tematizada poeticamente). Do ponto de vista da cultura brasileira, em que a tradução de obras estrangeiras é, em todos os campos, o meio por excelência de apropriação do conhecimento, a imagem da apropriação textual como ato de canibalismo representa o contrário do que ele pode representar dentro das culturas ditas hegemônicas: a liberação de um cânone assimilado acriticamente ao longo da história literária - o oposto (complementar?) do emocentrismo domesticador das culturas anglo-americana ou europeia. Veja-se um exemplo de canibalismo transcriativo. Haroldo de Campos<sup>139</sup> comenta sua própria tradução de um trecho de um poema de Hölderlin, por ele traduzido, "*Motivkreis der Titanen*" [Do Ciclo dos Tiãs]:

*Dem es basset  
Der sinnende Gott  
Unzeitiges Wachstum*

F. Hölderlin

Pois odeia

O Deus sensato

Creseimento intempetivo

Trad. E. C. Leão

Pois ele odeia

O Deus que instaura o senso

Um crescer a destempo

Trad. H. de Campos

139. Cf. H. de CAMPOS, "O Texto como Descomunicação (Hölderlin)", em *A Operação do Texto*, pp. 91-92.

No comentário a esse pequeno trecho, tem-se a ocasião de observar como opera a estratégia "transcritadora": o tradutor define sua perspectiva (inclusive em relação a uma outra tradução) e justifica suas escolhas segundo os critérios de "dar conta do sutil jogo fônico. [...] evitar a trivialização em nossa língua". E ainda explica a tradução de "*Der sinnende Gott*" por "O Deus que instaura o senso" — uma tradução claramente interpretativa, interventora — com a sua interpretação pessoal da poética hölderliniana: "Esta tradução filológica parece-me pertinente dentro do sistema semântico hölderliniano, pois esses poemas são, antes de mais nada, torturadas meditações sobre a linguagem e seu poder sacralizante, ameaçados pela 'selvitude' (assim traduzi '*Wildnis*' usado pelo poeta) dos Tíãs, de cuja arrogância zomba o Criador."<sup>140</sup> Nesse caso, o tradutor vale-se de duas estratégias diversas: a por ele denominada "filológica" ou interpretativa e a literalizante (que ele não comenta aqui), no caso da versão do verso "*Unzeitiges Wachstum*" por "Um crescer a destempo", em que o adjetivo *unzeitig* é vertido pelo substantivo "destempo", com evidente intenção de realçar o substantivo "tempo" [Zeit] imbricado no adjetivo. Ambos os procedimentos evidenciam uma postura que vê na fidelidade ao original um momento intimamente vinculado ao momento interpretativo da leitura e a um gesto criador que faz do poema uma instância da crítica e, da crítica, uma determinação necessária das obras, sejam elas originais ou traduções, de uma maneira abertamente ligada ao romantismo da "poesia universal progressiva"<sup>141</sup>. Nesse contexto, é preciso assinalar que o interesse de Haroldo de Campos por Hölderlin<sup>142</sup> é evidência de uma postura heróica, antimelancólica, correlata do titanismo hölderliniano, aquele que deu origem, para além dos poemas da loucura, às "monstruosas" traduções de Sófocles, como as caracterizou Walter Benjamin. A monstruosidade das traduções hölderlinianas constitui um paradigma perseguido por Haroldo de Campos na sua prática de poeta e de tradutor e revela outra

140. *Idem*, p. 92.

141. Cf. H. de Campos, 1992, p. 254. Sobre o vínculo da teoria da tradução de Haroldo de Campos com o romantismo alemão, ver também o artigo de Márcio SUTOMAN-SILVA, "Haroldo de Campos: Tradução como Formação e Abandono da Identidade", pp. 159-171.

142. Sobre Hölderlin tradutor de Sófocles, ver o texto de K. ROSENHEIT, "Hölderlin. Tradutor de Sófocles?", em *Antígona – de Sófocles a Hölderlin. Por uma Filosofia "Trágica" da Literatura*, pp. 15-39.

faceta de sua vinculação com aspectos da modernidade radicados no romantismo<sup>143</sup>.

Os ensaios de Haroldo de Campos sobre o tema da tradução reúnem referências teóricas da mais variada procedência, constituindo-se numa incorporação seletiva, crítica, de teorias existentes. Como é próprio de todo gesto crítico, essa apropriação visa sempre, em última instância, legitimar a própria visão, tanto do objeto poético quanto do que seja tradução. Na combativa militância da teoria e da prática de tradução concretista, pode-se detectar o banimento da tendência autocomplacente e autodepreciadora com a qual a melancolia assombra a história da tradução e da teoria da tradução; em seu lugar, surge um entusiasmo que, ao se voltar heróicamente, sobre a produção poética de todos os tempos, não deixa de traçar uma outra espécie de manifestação de melancolia<sup>144</sup>; aquele impulso que, segundo Platão, estaria na origem da inspiração poética, a *mania*, aquele aspecto "maníaco" que Ortega y Gasset — ainda que negativamente — definiu como traço distintivo de humanidade na empresa do tradutor. Em sua postura heróica, a teoria da tradução de inspiração concretista vê a tradução como trabalho essencialmente criador, portanto, dotado da mesma autoridade que seu original. A postura concretista combateu o fato de o tradutor ter necessariamente que lidar com um projeto de criação, cuja autoria parece frustrada desde o começo, fato que o conduz a uma espécie de estado de luto permanente, que tem como reflexo prático a total marginalização social e intelectual de

143. Sobre a dimensão "monstruosa" da teoria de Haroldo de Campos, ver: C. MOURA, "Tradução e Transculturação: A Teoria Monstruosa de Haroldo de Campos", *Cadernos de Tradução*, pp. 139-156. Trabalho interessante, que chega de modo abrigado a uma conclusão dissonante, qual seja, de que "o resultado final dessa cadeia de paratextos, que junta fragmentos de textos alheios, não atinge o modelo de pós-escrita, característico das teorias pós-moderna e pós-colonial" (p. 156). Pergunta-se aqui se a ideia de um modelo, inserida a priori como ideal, condiz-se com a própria abertura e multiplicidade de vozes fomentada por minutas das perspectivas pós-modernas.

144. Em sua inflexão narcísica, o impulso à autocriação exacerbada, quase compulsiva, que se pode observar, sobretudo ao longo da produção crítica de Haroldo de Campos, também parece tirar sua antiga raiz humorral. Nesse sentido, é significativo que o ensaio que acompanhava sua tradução do episódio bíblico de Babel continha uma revisão, no sentido forte do termo, de toda a trajetória crítica do poeta e sua inserção no contexto da literatura brasileira, como uma literatura "sem origem", que se ligava pelo "vertiginoso cenário do buraco" à literatura universal. Cabe aqui assinalar o caráter vertiginoso da melancolia como perturbadora narcísica, que não alcança jamais as origens. Cf. H. de Campos, "De Babel a Pentecostes", em R. FASSINO & S. L. OLIVEIRA (orgs.), *Interpretação*, pp. 20-35.

seu trabalho<sup>145</sup>. Os poetas concretos assumem, fundamentalmente, uma postura que quer vencer a tendência depreciadora da tradução, elevando-a ao mesmo patamar de qualquer obra de criação literária, criando assim a possibilidade de o tradutor reativar seu desejo de autoria, criando concretamente um texto autônomo, que tem vida própria, independente do original.

A figura nacional do antropófago corresponde, no interior da poética da tradução, assim como ela se manifesta na obra crítica e poética de Haroldo de Campos, a figura universal do anjo, essa aparição mediadora que simultaneamente destrói e anuncia a verdade da textualidade e da linguagem. Ela receberá seus contornos mais nítidos a partir da interpretação/ tradução de Haroldo de Campos do *Fausto* de Goethe, um trabalho para que contribuem grandemente muitas das reflexões de Walter Benjamin sobre a natureza da linguagem e da obra de arte e que, como será visto, conduzirá a uma leitura aprofundada do poeta do ensaio benjaminiano sobre a tradução. Haroldo de Campos traduz cenas finais do *Segundo Fausto* e acrescenta um longo estudo interpretativo dessa obra goethiana, memorável pelo lugar dado à questão da tradução como fundamental para a constituição de uma poética e de uma hermenêutica do texto. No próprio título, a oscilação mítica entre o Bem e o Mal remete duplamente ao nacional (a Glauber Rocha e a Guimarães Rosa, leitores radicais do modernismo) e ao universal (tema bíblico). Se lembrarmos as palavras de Michelet, sancionando uma visão corrente entre os românticos, que via na *Melencolia I* de Dürer "todo o pensamento do *Fausto*"<sup>146</sup>, pode-se também perceber no "mefistofaústico" tema goethiano a ação dos antigos influxos melancólicos, em sua benigna e maléfica duplicidade<sup>147</sup>.

145. As traduções dos irmãos Campos pretendem ser uma verdadeira "obra", à altura de qualquer obra de criação literária "original". No caso da tradução de *Transblanco*, do poeta mexicano Octavio Paz, o nome do tradutor figura na capa, com o mesmo destaque do nome do autor. Cf. O. Paz & H. de Campos, *Transblanco*; e o caso também de traduções de Augusto de Campos, como os poemas de Rainer Maria Rilke traduzidos por ele. Cf. A. Campos, *Rilke, Poetas-cósmos*.

146. Cf. R. BARNES, *Michelet*, p. 147.

147. Aquela espécie de "segredo", de sentido obscuro, que vincula tradução, alegoria e melancolia converte-se na teoria de Haroldo de Campos numa questão fundamentalmente benjaminiana: a da língua pura que é a pura língua em sua materialidade e seu confinamento no indizível, o silêncio. Cf. o belo ensaio de Sandra Loureiro de Freitas Reis, "As Metaforas Musicais em Haroldo de Campos como uma Abertura à Tradução Interssemiótica", em M. A. P. MARQUES, *Tradução e Multidisciplinaridade*, pp. 153-166.

A tendência à reabilitação histórica da tradução como tema digno de figurar no centro do pensamento de caráter teórico e crítico é hoje uma evidência inquestionável. Retirada de um enredo trivialmente melancólico e inserida no interior de uma reflexão mais consistente a respeito da atuação da melancolia como móvel de toda atividade criativa, seja ela de cunho artístico ou intelectual, a tradução pode assumir seu posto como questão relevante, e mesmo fundadora, na história da cultura e das idéias. Para isso terá contribuído, sem sombra de dúvida, a reflexão do crítico e pensador alemão Walter Benjamin, cuja obra, em sua multiplicidade problematizadora, traz a marca indelevel de produtivos influxos melancólicos.



“A TAREFA DO TRADUTOR”  
LEITURAS

**N**o âmbito dos estudos teóricos sobre tradução, o ensaio de Benjamin "A Tarefa do Tradutor" é uma referência constante. De maneira mais ou menos detida, tanto teóricos da tradução quanto especialistas da obra benjaminiana têm se questionado sobre o papel desse breve e, de certa forma, enigmático ensaio do autor alemão, escrito em 1921 para servir de prefácio a um conjunto de traduções de alguns poemas dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire, publicados em 1923.

#### "A TAREFA DO TRADUTOR" E A TEORIA DA TRADUÇÃO: REFLEXOS

Em *After Babel*, George Steiner insere o texto benjaminiano em uma linhagem gnóstica de pensamento sobre a linguagem, que incluiria algumas imagens persistentes como, por exemplo, a idéia de uma língua originária (*Ursprache*), e que tem intérpretes importantes na tradição de língua alemã. Partindo dos pitagóricos gregos, essa via oculta passa, como descreve Steiner, pelos cabalistas medievais, por místicos cristãos como Meister Eckhart (século XIV), Jakob Böhme (século XVII/XVIII) e Angelus Silesius (século XVIII), chega à língua universal de Leibniz<sup>1</sup> e às reflexões de Hamann, sofrendo uma interrupção nos séculos XVIII e XIX, para finalmente ser retomada decisivamente na obra de três autores de nosso

1. Cf. G. Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, pp. 63-65.

2. Aliás, a língua universal leibniziana é citada, juntamente com a língua latina, ao que parece, para defender a tradução como veículo privilegiado de transmissão da cultura, num breve fragmento de anotações, "Le pour et le contre de la traduction", Cf. GN, VI, pp. 157-160.

século: Benjamin, Kafka e Borges. De fato, uma das questões privilegiadas nesses autores é, precisamente, como assimila Steiner<sup>3</sup>, a questão da multiplicidade das línguas em oposição a uma hipotética ou potencial unidade de Deus, cuja existência com frequência é expressa como essencialmente lingüística, quando não é equiparada, em termos mais ou menos explícitos, à própria linguagem em si, como em grande parte das correntes da cabala judaica<sup>4</sup>.

Antoine Berman, por sua vez, vê o texto benjaminiano como uma problematização da tradução em termos daquilo que denomina sua "essência platônica"<sup>5</sup>, elemento de afinidade entre filosofia e tradução e que determinará sua "visada metafísica"<sup>6</sup>, tendo elas em comum uma cisão inaugural entre o singular e o universal, entre o sensível empírico e o não-sensível ideal. Ele destaca a importância do ensaio benjaminiano para se repensar, na atualidade, a especificidade e a necessidade de estudos sobre a tradução como parte de uma disciplina autônoma no âmbito das ciências humanas, de caráter fundamentalmente crítico, com lastro em uma tradição moldada a partir das reflexões dos românticos de lena. Para ele, o ensaio de Benjamin encarna de maneira exemplar uma etapa, equivalente a uma sublimação, necessária embora não completamente lograda, do que denomina "pulsão tradutora" (*pulsion traduisante*), cuja assimilação e superação tornam-se essenciais para que se constitua aquilo que o autor denomina de *ética* do traduzir, uma determinada atitude que visa afirmar e defender uma "pura visada da tradução enquanto tal"<sup>7</sup>. Tal etapa tendencialmente sublimatória corresponderia, assim, à "visada metafísica" da tradução:

O que é a visada metafísica da tradução? Em um texto que se tornou quase canônico, Walter Benjamin evocou a *tarefa do tradutor*. Ela consistiria em procurar,

3. Cf. A. BERMAN, "L'essence platonicienne de la traduction", pp. 64-65.
4. Na verdade, o aspecto da cabala que mais aparece em Benjamin não se liga tanto à sua linguagem gnóstica e, sim, a dois outros aspectos: à tradição da Cabala Iurânica e ao hassidismo polonês, ambas as tendências em que a questão do messianismo é fundamental. Cf. G. SCHOLEM, *Grandes Correntes da Mística Judaica*. Sobre as relações entre a Cabala e o gnosticismo, pp. 39-80; sobre a mística Iurânica, pp. 247-290, e sobre o hassidismo polonês, pp. 327-351.
5. Cf. A. BERMAN, *op. cit.*, pp. 63-64.
6. Cf. A. BERMAN, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, pp. 21-23.
7. *Idem*, p. 17.

além do excesso de línguas empíricas, à "pura linguagem" que toda língua porta consigo como seu eco messiânico. Uma tal visada - que nada tem a ver com a visada ética - é rigorosamente metafísica, na medida em que, platonicamente, ela procura um além "verdadeiro" das línguas naturais<sup>8</sup>.

Grande parte dos teóricos que têm, mais recentemente, dirigido seu interesse à questão da tradução fazem referência explícita ao trabalho de Benjamin, absorvendo-o criticamente em sua própria reflexão, seja para corroborar suas próprias teses ou para defini-las em oposição a suas ideias. Naturalmente, nem todos se detêm com a mesma intensidade sobre o texto benjaminiano, o que pode resultar em comentários bastante genéricos, como o que se encontra numa obra, de resto bastante interessante para a teoria da tradução, como o livro *The Transparent Eye*, de Eugene Chen Eoyang, que investiga questões ligadas à tradução de literatura chinesa para o inglês, levando em conta aspectos culturais e/ou ideológicos que determinam a atividade do tradutor. Apoiado numa crítica negativa empreendida por Louis Kelly a "Heidegger, Benjamin e seus colegas"<sup>9</sup>, Eoyang afirma que a história da tradução seria uma disciplina inexistente antes do período moderno, devido à excessiva contaminação entre misticismo, estética e filosofia, presente nas reflexões sobre tradução ao longo dos séculos, e que tenderia a privilegiar em seu objeto o inefável, o obscuro, em detrimento de uma abordagem clara, transparente:

A inefabilidade dos mistérios torna-se o objeto do discurso. O fardo não é iluminar e explicar o obscuro, mas reconhecer a profunda significação da obscuridade. No melhor dos casos, essa noção é uma salvaguarda contra uma falsa clareza, na qual explicações substituídas impedem uma compreensão real; no pior, cria um obscurantismo gratuito e pretensioso, obscurecendo aquilo que originalmente era claro. Em ambos os casos, piedade é substituída por esoterismo cabalístico.

A utilização de termos como "pietismo" e "esoterismo cabalístico", referidos negativamente às ideias benjaminianas, revela uma excessiva generalização, uma vez que tanto o pietismo da tradição alemã quanto a cabala produziram reflexões sobre a linguagem que, não obstante seu

8. *Idem*, p. 21.
9. Cf. E. C. EOYANG, *The Transparent Eye. Reflections on Translation. Chinese Literature, and Comparative Poetics*, pp. 24-25.



contexto fundamentalmente místico – aliás, talvez precisamente devido a seu íntimo relacionamento com a mística –, trazem aportes importantes para a moderna reflexão sobre a linguagem, preocupada em explorar a linguagem como via privilegiada e determinante para nosso conhecimento do mundo.

Em outros casos, a referência ao texto de Benjamin é mediada pela interpretação realizada por um segundo autor, como no caso do comentário realizado por Lawrence Venuti<sup>10</sup>, ao buscar suporte para sua defesa de uma visão da tradução como atividade não secundária e de uma prática de tradução não submetida ao imperativo da fluência (aspeto criticado por sua servilidade). Venuti vale-se da leitura do ensaio de Benjamin, feita pelo escritor e crítico francês Maurice Blanchot, na qual esse autor destaca o elemento de violência, de incorporação problemática do diferente, identificando esses elementos como característicos do relacionamento da cultura alemã com culturas estrangeiras, de Lutero a Voss e Hölderlin.

Vários autores citam, pois, o ensaio de Benjamin, de certa forma, por interposta pessoa, já que alguns dos comentários a esse texto adquiriram uma tal força hermenêutica, a ponto de se imporem como interpretações canônicas quanto seu objeto (refiro-me aqui essencialmente às leituras de Jacques Derrida e de Paul de Man, que serão mencionados abaixo). Há autores que chegam mesmo a tomar o texto de tais comentários privilegiados do ensaio benjaminiano como objetos centrais de sua reflexão crítica, como é o caso de Tejaswini Niranjana<sup>11</sup>, que procura sobretudo a partir da leitura desconstrutivista<sup>12</sup> que fazem Paul de Man

e Jacques Derrida do ensaio benjaminiano, situar a problemática da tradução no contexto mais amplo dos estudos pós-coloniais, articulando a questão da tradução com um questionamento das formas tradicionais, colonialistas, nas quais se imbricam representação, poder e historicidade. A reflexão de Niranjana se desdobra e se constrói por meio de um contraponto entre leitura da interpretação e leitura do texto – Niranjana que lê De Man que lê Benjamin, e que volta a ler Benjamin, fazendo do comentário crítico o ponto de partida privilegiado para sua própria crítica: uma visão do comentário de De Man, segundo o qual ele minimizaria o papel da história no processo cultural da tradução<sup>13</sup>. Tal vertigem, que constitui nada mais nada menos do que um dos efeitos da própria reflexão crítica, da especulação de caráter filosófico ou literário, não é estranha ao discurso sobre a tradução. Como aponta George Steiner<sup>14</sup>, se, por um lado, o tradutor, ao longo dos séculos, constituiu essa "presença fantasma" (*ghostly presence*), por outro, ele usa, em muitos casos, de uma estratégia muito particular – e que obtém resultados francamente vertiginosos – para emergir dessa condição praticamente clandestina: a da tradução absolutamente *literal*. Seu limite potencial, como aponta Steiner<sup>15</sup>, é aquele demarcado por Benjamin: o de uma linguagem ampliada e explorada até os seus limites, que finalmente se fecha e encerraria o tradutor no silêncio. Ora, a verdade acacia que subjaz na afirmação da impossibilidade de uma tradução totalmente literal, no plano empírico, torna-se, no plano teórico, índice de uma problemática digna de questionamento, pois leva à complexa questão da possibilidade e da impossibilidade da tradução em geral. Escritores como Hölderlin e Nabokov transformaram quase programaticamente uma estratégia de tradução, corriqueiramente considerada impossível, em possibilidade efetiva de criação, legitimada em primeira linha pelo recurso à sua própria identidade, e não pela referência a outra(s) obra(s).

10. Cf. LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, pp. 308-309.

11. Cf. T. NIRANJANA, *Singh Translation-History, Post-structuralism, and the Colonial Context*.  
 12. Extrapolara os limites do presente estudo, penetrar nos meandros da constituição desse conjunto heterotópico de estratégias de interpretação textual – a desconstrução –, cuja "paternidade" pode sem dúvida ser atribuída a Jacques Derrida, e cuja disseminação e filiação, sobretudo no domínio da crítica e da teoria literária norte-americanas, continua a constituir algo a que se pode seguramente dar o nome de "corrente" ou "movimento" de pensamento. O livro de Jonathan Culler, *On Deconstruction – Theory and Criticism after Structuralism* dá uma interpretação abrangente do fenômeno, acompanhando-o desde sua origem indicando inclusive suas tendências futuras. Entre nós, remeto ao artigo "Desconstrução", de autoria de Luis Fernando Medeiros de Carvalho, em J. L. JORNAL, *Palavras da Crítica*, pp. 93-109, centrado sobretudo no pensamento de Derrida.

13. A autora considera haver na leitura de De Man do texto benjaminiano sobre a tradução "uma recusa em ler a figura da história em Benjamin", pois o conceito de temporalidade da tradução não corresponderia ao conceito de história benjaminiano uma vez que De Man não levanta em conta o desenvolvimento do conceito em obras posteriores de Benjamin, em que a crítica ao historicismo se torna base para uma crítica da história como relato do triunfo dos poderosos.

14. Cf. G. STEINER, *op. cit.*, p. 270.

15. *Idem*, pp. 315-316.

Em sua teoria da tradução como “diálogo encarnado” (*embodied dialogue*), o americano Douglas Robinson<sup>16</sup> incorpora o texto de Benjamin, sobretudo como sucessor dos românticos, que seriam os principais precursores de uma teoria somática e dialógica da tradução. No cerne dessa teoria está o conceito de *aversão*<sup>17</sup> – de certa forma, um conceito semelhante ao conceito de “tradução abusiva” cunhado por Philip Lewis a partir de uma frase de Derrida<sup>18</sup> – como movimento de desvio em relação ao leitor da língua de chegada. Robinson apóia-se muitas vezes em referências a Benjamin. A partir de uma leitura de “A Tarefa do Tradutor”, ele destaca os seguintes aspectos da teoria e, principalmente, da prática de tradução por ele defendidos: necessidade de um desprezo pelo leitor em favor da consideração da obra (como expresso logo no primeiro parágrafo do ensaio benjaminiano), a estratégia de tradução absolutamente literal como a mais produtiva (citando, como modelos, a nova tradução da Bíblia para o alemão, por Martin Buber e Franz Rosenzweig, a nova versão francesa da Bíblia por André Chouraqui, as traduções de Nabokov, Browning e Hölderlin) e, finalmente, o postulado de uma “ética da aversão” a serviço de uma intervenção no texto por meio da leitura do tradutor, que deveria operar a “reversão romântica”, isto é, uma identificação com o original apenas para auxiliar o gênio artístico em sua busca da verdade<sup>19</sup>. Essa estratégia de “reversão” estaria em oposição à estratégia tradicional, mais comum, que o autor denomina “conversa intercultural” e que requer conformidade a um hipotético desígnio comunitário do escritor do texto original em função da compreensão do leitor<sup>20</sup>.

Em um livro que busca compreender a natureza da relação entretida entre a reflexão filosófica contemporânea e a tradução, Andrew Benjamin dedica um inteiro capítulo à análise do ensaio de Walter Benjamin. Para ele, o ensaio benjaminiano abandona uma “concepção de tradução articulada em termos de uma oposição entre interior e exterior”<sup>21</sup> focalizando a questão da *traduzibilidade* de qualquer texto e apontando para

16. Cf. D. ROBINSON, *The Translator's Turn*.

17. *Idem*, pp. 239-249.

18. Cf. P. LEWIS, “The Measure of Translation Effects”, em J. GRAHAM, *Difference in Translation*, pp. 38-39.

19. Cf. D. ROBINSON, *op. cit.*, p. 248.

20. *Idem*, p. 245.

21. Cf. A. BENJAMIN, *Translation and the Nature of Philosophy – A New Theory of Words*, p. 86.

o caráter essencialmente antimimético da tradução, já que, segundo o autor, para a definição de *mimesis* é fundamental a distinção clara entre uma dimensão interna e externa, inexistente no ensaio de Benjamin. O ensaio benjaminiano sobre a tradução constitui, assim, uma referência fundamental para um tipo de reflexão que parte da aceitação da perda, secularmente pranteada, de uma origem estável e da impossibilidade de se entender a tradução em termos de uma recuperação racional de significados. Segundo Rosemary Arrojo, essa aceitação da impossibilidade de se resgatar uma suposta origem perdida constitui a própria condição de possibilidade de um pensamento “pós-moderno”, enquanto a melancolia derivada de uma perda não adequadamente elaborada, isto é, a perda de um objeto a que não se consegue renunciar, caracterizaria o “moderno”<sup>22</sup>. Nesse sentido, sendo a tradução uma questão central para autores reconhecidamente “pós-modernos”, como Derrida, ela deveria se constituir também como uma forma de assimilação e superação do moderno naquilo que tem de mais melancólico: a perda. Toda renúncia (em alemão, a palavra *Aufgabe* pode significar tarefa e renúncia, como observar-se, justamente, Paul de Man) implica a perda de algo, perda que se pode reconhecer, mas que permanece irrecuperável.

#### Leituras de “A Tarefa do Tradutor”

Há dois textos marcantes na fortuna crítica do ensaio “A Tarefa do Tradutor”: a conferência “Conclusões: ‘A Tarefa do Tradutor’ de Walter

22. A mim parece que, entre os estudos que se inscrevem no âmbito da pós-modernidade, a melancolia continua a laborar intensamente, como se a melancolia da modernidade estivesse permanentemente procurando se converter no trabalho possível de luto pela perda dos origens. Resta saber até onde prantearmos suficientemente nossos mortos, os textos do passado, e até que ponto eles ainda animam sobre nós, mesmo sem nossa conscientia. A decisão a ser tomada é se o texto do moderno como superação do moderno visto como algo *passé* parece-me ser mais um efeito da melancolia na sua versão eufórica, maníaca, e corre o risco de levar à banalização típica dos modernismos intelectuais. Para uma leitura problematizadora da relação luto e melancolia em Baudelaire (afinal, o fundador da modernidade literária), Goethe, Nietzsche e Benjamin, remeto à teoria da “despedida” como figura de uma teoria do luto de Karl Heinz BORISKE, *Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Entre nós, um estudo sensível à problemática da melancolia na pós-modernidade é o de DENISON LORRY, *Nós os Mortos. Melancolia e Neobarroco*.

Benjamin", de Paul de Man<sup>23</sup>, e o ensaio de Jacques Derrida, "Des tours de Babel"<sup>24</sup>. Esses comentários converteram o texto de Benjamin numa referência obrigatória não apenas dentro dos estudos teóricos sobre tradução, mas também para toda a reflexão que de alguma forma lida com a questão da modernidade e da pós-modernidade. Para o âmbito da teoria da tradução, especificamente, a reflexão empreendida pelos dois estudiosos traz a debate as consequências teóricas de uma reflexão que vê na tradução um momento paradigmático de questionamentos mais amplos sobre a natureza da linguagem, seus limites e finalidades, articulado com uma discussão da relação entre filosofia e literatura em novas bases.

No Brasil<sup>25</sup>, apesar de a obra de Walter Benjamin ser largamente difundida, até pouco tempo apenas alguns estudos haviam focalizado a questão da tradução em Benjamin<sup>26</sup>. A situação vem-se modificando nos últimos anos, tendo em vista o caráter fundador do texto benjaminiano para a reflexão sobre a modernidade e a pós-modernidade, em geral, e, mais especificamente, para a teoria da tradução.

Sem sombra de dúvida, o mais antigo e persistente intérprete da "arcanológica" tarefa do tradutor no Brasil é Haroldo de Campos. Entre os estudiosos da obra benjaminiana destaca-se Jeanne Marie Gagnebin, que procura investigar as relações da filosofia da história com a filosofia da linguagem benjaminiana, a partir do exame, entre outras, de categorias como "original" e "tradução".

23. Cf. P. DE MAN, "Conclusões 'A Tarefa do Tradutor' de Walter Benjamin", em *A Resistência à Teoria*, pp. 101-135.

24. Cf. J. DERRIDA, "Des tours de Babel", em J. GRAHAM, *Difference in Translation*, pp. 209-248. Todas as citações feitas foram extraídas desta edição. Foram consultadas também as traduções para o inglês e para o alemão: cf. J. DERRIDA, "Des tours de Babel", em J. GRAHAM, *op. cit.*, pp. 165-207 (trad. Joseph E. Graham) e "Babylonische Turme: Wege, Umwege, Abwege", em A. HASSCH, *Übersetzung und Dekonstruktion*, pp. 119-165 (trad. Alexander Garcia Dittmann).

25. Sobre a recepção de Benjamin no Brasil, ver G. K. PRESSER, *Benjamin, Brasil. Die Walter Benjamin-Rezeption in Brasilien (1960-1990)*.

26. Cabe aqui mencionar o trabalho de Jeanne Marie Gagnebin (que será comentado mais abaixo) e de Márcio Seligmann-Silva, que vem desenvolvendo uma teoria estética em que a tradução - assim como é problematizada por Benjamin - figura como dispositivo privilegiado para um trabalho da memória e da representação artística. Cf. especialmente: M. SELIGMANN-SILVA, "Double Bind: Walter Benjamin, a Tradução Absoluta e como Crítica", em *Letras de Walter Benjamin: A Catástrofe do Cotidiano, a Apocalíptica e a Redentora... Sobre Walter Benjamin e a Escritura da Memória*, em R. DUARTE & V. FIGUEIREDO (orgs.), *Memórias e Expressão*.

Há nesses quatro comentaristas do ensaio benjaminiano uma certa afinidade de fundo, apesar das diferenças em suas abordagens: todos eles realizam uma leitura do ensaio benjaminiano que transforma a ideia de perda, tão marcada nas reflexões tradicionais sobre a tradução, numa estratégia de superação ou, pelo menos, de elaboração, da própria ideia de impossibilidade ou perda, ou seja, armam em seu texto uma defesa contra a melancolia.

#### *Disjunções: Paul de Man*

Paul de Man parte de uma leitura de Hans Georg Gadamer para estabelecer os pressupostos para a sua leitura de "A Tarefa do Tradutor" como superação, na modernidade, do que ele denomina "três tipos de ingenuidade": 1) a "ingenuidade da proposição": o sujeito não controla seu próprio discurso; 2) "ingenuidade da reflexão": a existência de uma historicidade da compreensão que não é acessível à auto-reflexão individual; 3) "ingenuidade do conceito": linguagem filosófico-conceitual e linguagem comum (*ordinary language*) não são separáveis, a primeira é fundamentalmente dependente da segunda. A leitura de De Man opera por contrapontos, em que, de um lado, figuram elementos do texto benjaminiano por ele interpretados (dimensão crítica e/ou teórica) e, de outro, um exame crítico das traduções do texto benjaminiano para o francês e para o inglês (dimensão empírico-prática). Esse contraponto desdobra-se de várias formas na reflexão de De Man sobre a tradução. O texto de Benjamin não deve ser interpretado como "altamente regressivo... religiosamente messiânico"<sup>27</sup>, mas, positivamente, como "combinação de rigor nihilista e revelação sagrada". Essa seria a via para uma nova conexão com a dimensão "esquecida" do sagrado na modernidade. Além disso, a visão que ele oferece do tradutor (por meio de exemplos curiosos extraídos das duas traduções, que apresentam toda a característica de "atos falhos") é aquela de um "malogro exemplar".

O tradutor nunca pode fazer o que o texto original fez. Qualquer tradução é sempre inferior em relação ao original, e o tradutor está, como tal, perdido logo à parti-

27. Cf. P. DE MAN, "Conclusões 'A Tarefa do Tradutor' de Walter Benjamin", em *A Resistência à Teoria*, p. 105.

da. É por definição mal pago, é por definição sobrecarregado com trabalho, é por definição aquele que a história não fixará realmente como um igual, a não ser que por acaso seja também poeta, mas nem sempre é esse o caso<sup>28</sup>.

A precariedade da tarefa do tradutor inscreve-se, alega De Man, na própria palavra *Aufgabe* – tarefa e renúncia: “O tradutor tem de desistir da tarefa de redescobrir o que estava no original”. O gênero do original tratado por Benjamin é claro: obra poética, literária; e a tradução, pergunta De Man, a que gênero se assemelha, se não ao poético?

A tradução, diz Benjamin, também se assemelha mais à crítica ou à teoria da literatura do que à própria poesia.... Tanto a crítica como a tradução são apanhadas na atitude a que Benjamin chama irônica, uma atitude que desfaz a estabilidade do original dando-lhe uma forma canônica definitiva na tradução ou na teorização. A tradução, de maneira curiosa, canoniza a sua própria versão mais do que o original era canônico [...] A tradução canoniza, congela um original e mostra no original uma mobilidade, uma instabilidade, em que não se reparou a princípio. Finalmente, a tradução assemelha-se à história [...]!<sup>29</sup>

A tradução partilha, como detecta De Man<sup>30</sup>, sublinhando a explícita filiação de Benjamin ao romantismo alemão de Iena, uma característica comum com a crítica, a teoria literária, a filosofia e a história: o fato de serem todas derivadas de uma atividade original, sendo, portanto, “sin-gularmente inconclusivas”, e manterem uma relação de derivação –, e não de similaridade com suas atividades originais. Mas essa secundariedade não afirma uma pureza ou superioridade do original; pelo contrário, ao desfazerem, desarticularem o original por meio de sua articulação na linguagem, revelam que essa desarticulação não é originária, mas intrínseca ao próprio original:

Revelam que o seu malogro, que parece ser devido ao facto de serem secundárias em relação ao original, revela um malogro essencial, uma desarticulação original que se encontrava já no original. Matam o original da perspectiva de uma língua pura (*reine Sprache*), uma língua que seria inteiramente liberta da ilusão do sentido – for-

ma pura se assim o quiserem; e, ao fazê-lo, trazem à luz um desmembramento, uma descanonização que já se encontrava no original desde o princípio!<sup>31</sup>.

A desarticulação inerente ao texto original, da qual só nos apercebemos ao ter de traduzi-lo, corresponde a uma espécie de alienação que mantemos, inconscientemente, de nossa própria língua materna, essa língua que é nossa “pátria”, em que nos sentimos, aparentemente, à vontade, protegidos. Até o momento em que somos confrontados com o que Benjamin denomina “aquela maturação póstuma da palavra estrangeira” e “as contrações da própria”. Aqui De Man empenha-se em corrigir as traduções, de ambos os tradutores, de duas palavras do original: *die Wehen* (segundo De Man<sup>32</sup>, dor, sofrimento) e *die Nachreife* (maturação posterior à colheita). As várias correções da tradução empreendidas ao longo do texto provocam um efeito de estranhamento numa reflexão que tematiza a tradução como via privilegiada para o acesso a uma dimensão do original anteriormente despercebida e do original como em si mesmo incompleto. Que esse recurso à crítica das traduções tenha sido intencional e partido de uma certa estratégia de aproximação ao tema transparece na seguinte observação: “Vou parar com este jogo de exibir os tradutores, mas tem sempre algum interesse”<sup>33</sup>. Em todo esse contexto da interpretação demaniana, o que está em jogo é a tradução como crítica, movimento necessariamente destrutivo de aproximação às obras, “a crítica é a mortificação das obras”. Esse elemento destrutivo encontra-se já na linguagem e, como aponta Benjamin, ao citar as traduções feitas por Holderlin do grego para o alemão, é uma ameaça constante à existência da própria linguagem como articulação de significados. Para De Man, intérprete de Benjamin, no centro da experiência da tradução

31. *Idem*, p. 113.

32. A palavra utilizada por Benjamin, na verdade, é *die Wehen*, o plural de *die Wehe*, contração, dor do parto (e não, como afirma De Man, da palavra *das Weh*, sofrimento, dor em geral, cuja forma no plural seria *die Wehel*). Partindo de um tal “erro” de interpretação, De Man também não considera uma outra possibilidade de tradução, menos literal, para *die Wehen*, os estorços, o trabalho, as dificuldades, as penas, os estorços, *die Mühsal*. Naturalmente a homofonia de ambas as palavras leva à sobreposição das significações. Nesse sentido, a palavra que designa em português dores do parto, “contrações”, poderia dar conta dessa duplicidade. Nesse pequeno deslize da interpretação de Paul de Man pressentimos a vertigem não só de toda tradução, mas também de toda a crítica de tradução.

33. *Idem*, p. 115.

28. *Idem*, p. 109.  
29. *Idem*, pp. 111-112.  
30. *Idem*, p. 111.

está a idéia da morte como horizonte inelutável e definitivo de qualquer processo de significação:

*Nachreife* [...] tem a melancolia, o sentimento de ligeira fadiga, da vida a que não temos direito, da felicidade a que não temos direito, o tempo passou, etc. Está associada a outra palavra que Benjamin utiliza constantemente, a palavra *überleben*, viver para além da própria morte, em certo sentido. A tradução pertence não à vida do original, o original já está morto, mas a tradução pertence à vida póstuma do original, assumindo e confirmando assim a morte do original [...] é um olhar retrospectivo sobre um processo de maturidade que terminou [...]!<sup>34</sup>

A leitura de De Man postula um objeto morto, sem se deixar levar por nenhum *pathos* histórico ou transcendental. Ao focalizar a morte, a interpretação pode ver no objeto morto um objeto cognoscível, apreensível, para além da melancolia, a caminho de uma reintegração desse objeto no movimento do refletir. Seu *pathos* é pura e simplesmente linguístico naquilo que a linguagem tem de mais próprio: sua estrutura tecnicamente abismática, sua vertiginosa tendência à multiplicação infinita de reflexos especulares, auto-referenciais. Daí resulta que “o texto acerca da tradução é em si uma tradução e o intraduzível que menciona acerca de si habita a sua própria textura e habitará quem quer que por seu turno tente traduzi-lo, como estou agora eu a tentar, e a não conseguir, fazer”<sup>35</sup>.

Com que recursos da linguagem, pois, essa vertigem é eternada linguisticamente na tradução? Por meio da articulação discrepante entre “das Gemeinte” e “die Art des Meinens” expressões que, segundo Paul de Man, deveriam ser traduzidas para o francês como “dizer” (*dire*) e “querer dizer” (*vouloir dire*). Aqui De Man parece operar novamente um estranho deslocamento em sua proposta de tradução, em contraposição à do tradutor francês: o verbo *meinen* em alemão pode significar “querer dizer”, “achar, ser de opinião”, mas não significa apenas “dizer, enunciar” (em alemão, *sagen*)<sup>36</sup>. A tradução de De Man expli-

34. *Idem*, p. 114.

35. *Idem*, p. 115.

36. O verbo *meinen* possui, entre outras, as seguintes significações em alemão: pensar, achar, julgar, considerar, ser de opinião, opinar, querer dizer, significar, entender, ter a intenção, visar. Cf. F. D. ILMEN, *Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deutschen Sprache*, e G. WAHNG, *Deutsches Wörterbuch, verbece meinen*.

ca-se pelo fato de ele contestar a existência de qualquer intencionalidade nos atos de produção de sentido no interior da linguagem, pois, segundo sua leitura, para Benjamin “a linguagem não é necessariamente humana”. Da incongruência entre *das Gemeinte* (o que é significado, intencionado, visado) e *die Art des Meinens* (o modo de significar, intencionar, visar), De Man faz derivar outras três disjunções: a primeira, entre uma hermenêutica (mais preocupada com o sentido da obra) e uma poética da literatura (interessada em sua descrição estilística, na forma com que a obra articula significados); a segunda, a partir da retomada da contraposição benjaminiana entre *Wort* (palavra, unidade de sentido) e *Satz* (frase, proposição), está na questão da (in)compatibilidade entre gramática e sentido: na tradução literal (em alemão *wörtlich*, “palavra por palavra”, “ao pé da letra”), os nexos sintáticos acabam por ser destruídos e o sentido, antes fixado no original, passa a deslizar descontroladamente, como nas traduções absolutamente literais de Hölderlin; finalmente, a terceira disjunção é aquela que se dá no âmbito dos tropos, das figuras de linguagem, entre o símbolo, aquilo que simboliza, e o que é simbolizado. Essa terceira discrepância é identificada por De Man como procedimento do próprio texto de Benjamin, que produz certas analogias, aproximações, por meio de imagens, a seguir, as destrói, as nega, como no caso das metáforas organicistas, por ele usadas, paradoxalmente, para negar qualquer ligação analógica entre natureza e linguagem. Eis sua descrição desse procedimento benjaminiano:

Sempre que Benjamin utiliza um tropo que parece transmitir uma imagem de sentido total, de completa adequação entre figura e sentido, [...] manipula o contexto alusivo dentro da sua obra de maneira tal que o símbolo tradicional é deslocado um modo que exhibe a discrepância entre símbolo e sentido, em vez da aquiescência entre ambos. Um exemplo notável disso é a imagem da ânfora.<sup>37</sup>

A imagem da ânfora quebrada, tomada por Benjamin à Cabala luriânica, aponta, por um lado, para o caráter desarticulado do original, por outro, para a impossibilidade de uma tradução recompor o original em sua totalidade originária – porque esta inexistia, a não ser como figura

37. *Idem*, pp. 119 e 121.

em si mesma fragmentada<sup>38</sup>. A recomposição, posterior, dos fragmentos numa unidade maior, o vaso, a âncora, ocorre por um processo de ligação metonímica e não por condensação metafórica (a tradução para o inglês, criticada por De Man, eliminaria essa dimensão metonímica, ao traduzir, por exemplo, *folgen* (seguir) por *match*, combinar). Os fragmentos devem "seguir-se uns aos outros" para que possam ser reconhecidos como "as partes fragmentadas da língua maior, tal como os fragmentos são as partes fragmentadas de um vaso", ou seja, como enfatiza De Man: "Sucedem-se, metonimicamente, e nunca constituirão uma totalidade"<sup>39</sup>. A ênfase na sucessão metonímica, em detrimento da condensação metafórica, lembra aqui a oposição benjaminiana entre os conceitos de *alegoria* e *símbolo*, remetendo à tradução como modo privilegiado de expor o histórico: por meio da ideia de recomposição posterior do original, como remontagem de uma totalidade, na qual origem e destruição coincidem. Esse procedimento paradoxal de montagem está, como se viu, na base da atitude de Benjamin como leitor e comentarista.

A referência à teoria cabalística da criação como momento de auto-exílio divino e fragmentação do existente remete à ideia do exílio permanente, da condição errática de todo original, condição essa indicada no momento em que se pretende realizar uma tradução. Entretanto, para De Man, se existe exílio, inexistente a pátria, a terra natal:

Este movimento do original é um vago, uma *errance*, uma espécie de exílio permanente, se quiserem, mas não é mesmo um exílio, pois não existe uma terra natal, nada do qual se tenha exilado. Muito menos existe algo como uma *reine Sprache*, uma língua pura, que não existe e não ser como disjunção permanente que habita as línguas como tal, incluindo em especial a língua que chamamos nossa. A que há-de ser a nossa própria língua é a mais deslocada, a mais alienada de todas<sup>40</sup>.

Como assinala Hillis Miller, a imagem da quebra dos vasos é uma "metáfora impossível", pois além de não poder funcionar como a des-

crição de um fenômeno físico, ela não corresponde ao conceito que pretende transmitir, o da totalidade fragmentada da língua pura, ela própria uma impossibilidade de totalização: "Aquele vaso não possui forma nem significado, já que é o lugar onde toda informação, todo sentido, toda forma, e toda intenção são extintos na palavra (ou Palavra) sem expressão"<sup>41</sup>.

Se a referência à tradição judaica poderia indicar uma visão religiosamente messiânica, De Man, avesso a uma explicação teológica, interpreta o messianismo presente no texto benjaminiano sobre a tradução em termos de uma dimensão de futuridad. Essa dimensão não corresponderia tanto a um preciso momento do tempo, mas se anunciaria como *figura* linguística da temporalidade. O "fim messiânico" anunciado por Benjamin não é tanto o fim como meta, para a qual tenderiam todas as línguas e a história, mas o fim como termo, término, morte de um processo<sup>42</sup>. Para sustentar sua visão de uma dimensão nihilista do pensamento de Benjamin sobre a relação entre linguagem e história, De Man recorre ao "Fragmento Teológico-político", no qual linguagem, messianismo, história e política são articulados a partir de sucessivos movimentos de separação e aproximação entre o messiânico, sagrado, e o político, profano (interpretado por De Man como equivalente ao poético), como categorias intrinsecamente linguísticas. Esse espaço aberto entre o sagrado e o profano corresponderia ao espaço ocupado pelo conceito hegeliano de sublime, inscrevendo assim o ensaio sobre "A Tarefa do Tradutor" num contexto em que a modernidade é vista como momento em que o conceito de "espírito" hegeliano ultrapassa qualquer identificação com um sujeito historicamente determinado para encontrar, nas palavras de Gadamer, "seu verdadeiro domicílio no fenômeno da linguagem, que se encontra cada vez mais no centro da filosofia contemporânea"<sup>43</sup>.

38. De Man baseia sua interpretação no comentário de Carol Jacobs sobre o ensaio benjaminiano, no qual ela sublinha a fragmentação da recomposição final compreendida pelo tradutor, assistindo-se assim da própria imagem cabalística que prevê alguma forma de reparação, harmonização final. Cf. C. JACOBS, "The Monstrosity of Translation", em *In the Language of Walter Benjamin*, pp. 84-85.

39. *Ibidem*, p. 121.

40. *Ibidem*, p. 121.

41. J. H. MILLER, "Re-reading Re-vision: James and Benjamin", em *The Ethics of Reading: Kant, De Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, pp. 124-126.

42. *Ende*, em alemão, significa fim como termo, fim, no sentido de finalidade, objetivo, é Zurecki; não obstante a interpretação de De Man, Benjamin utiliza a certa altura, no trecho sobre as "manifestações finalistas", a palavra *Zweckmissigkeit* (adequação a uma finalidade, utilidade) associada à palavra *Ende*.

43. DE MAN, *op. cit.*, p. 104.

## He War: Jacques Derrida

O comentário de Jacques Derrida sobre "A Torre do Tradutor"<sup>44</sup> parte de uma interpretação do mito de Babel, relacionando-o a um tema clássico na exegese do Antigo Testamento, que é também uma questão fundamental dentro da tradição judaica: a questão do nome de Deus e de sua tradução. A inflexão psicanalítica de todo o texto e, em particular, do trecho inicial sobre Babel é perceptível à medida que o argumento vai sendo desenvolvido. Para Derrida<sup>45</sup>, a narrativa de Babel constitui uma espécie de meta- ou arquimito, mito da origem do próprio mito sobre a origem das línguas e da tradução. Ao centro dessa história inaugural (como aliás, ao fundo da *Melencolia I*) está uma construção inacabada, a famosa torre de Babel. O inacabamento do projeto humano é, na interpretação de Derrida, índice da ciumenta intervenção paterna, da punição divina, que se dirige não apenas à pretensão dos "filhos" de alcançar as alturas em que reside o Criador, mas também ao seu desejo de dar um nome a si mesmos, de constituir uma genealogia própria. A disseminadora intervenção divina simultaneamente impõe e impede a tradução por um gesto que é eminentemente destruidor. Toda a narrativa babilônica gira, pois, ao redor de uma idéia de origem ligada à questão do nome de Deus<sup>46</sup>.

E o nome de Deus pai seria o nome dessa origem das línguas. Mas é também esse Deus que, no movimento de sua cólera (como o Deus de Böhme ou de Hegel, aquele que sai de dentro dele, se determina em sua finitude e produz assim a história) anula o dom das línguas, ou, pelo menos, o confunde, semeta a confusão entre seus filhos

44. J. DERRIDA, "Des tours de Babel", em J. GAUVAU, *op. cit.*, pp. 209-248.

45. Esse Deus irado e voluntarioso do Antigo Testamento é também aquele que se manifesta, na historicidade de uma relação dialógica, ao povo eleito, e comunica a seu representante, Moisés, seu nome secreto: JHWH, nome cuja tradução ("sou aquele que sou" ou "seu aquele que será") constitui um dos mais antigos e controversos problemas de tradução, que gerou uma profusão de linagras exegéticas, tanto na tradição cristã, quanto na tradição judaica. A bibliografia sobre o assunto é muito extensa. Para a tradição judaica, é fundamental a obra de Scholken, especial: S. SCHOLKEN, *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, na tradução cristã, remetido à obra de Georg von Rahu, *Theologie des alten Testaments*. Para uma abordagem do tema, do ponto de vista da questão da temporalidade, ver W. RAUHELDI, *Tempo e Religião*. Para uma introdução ao tema remetido a A. LOMAKKI, "Uma Tradução Aconistista: A proposito della Traduzione del Nome di Dio", pp. 137-153 (em português, há uma versão resumida: A. LOMAKKI, "Acerca do Problema da Tradução do Nome de Deus", pp. 151-156).

e vence o presente (*Gift-Gifted*). É também a origem das línguas, da multiplicidade dos idiomas, dito de outra forma, daquilo que se chama correntemente de línguas maternas. Pois toda essa história det dobra-se em filiações, gerações e genealogias semíticas<sup>47</sup>.

Essa descendência familiar corresponde, no plano da narrativa, a movimentos de descida: o nome vem, provém, *descende* de Deus; e Deus *desce* até a torre. O nome Babel é tradicionalmente traduzido como "confusão" e indica a multiplicidade imposta pelo castigo do pai Deus aplicado aos filhos desobedientes (Derrida<sup>48</sup> apóia-se na tradução que Voltaire faz de *Babel* por Deus pai). Entre o nome de Deus, impronunciável, e Babel, seu nome pronunciável, a tradução aparece como o "efeito de uma luta pela apropriação do nome, necessária e interdita no intervalo entre dois nomes absolutamente próprios"<sup>49</sup>. A partir da duplicação de seu nome, Deus declara guerra ao homem, destrói a torre. Esse conflito mítico primordial reaparece, segundo Derrida, na literatura da modernidade no "he war" do *Finnegans Wake* de James Joyce, espécie de emblema do papel da tradução como problema reiteradamente tratado pela literatura moderna<sup>50</sup>. Na confusão babilônica do texto joyciano, ou, nos termos de Derrida, em sua "performance babilônica" está

46. Em alemão, *Gift* é veneno; em inglês, presente; objeto dado ou dom, talento. Aqui temos uma espécie de exemplo inventado do exemplo joyciano-babilônico fundamental: *le sur*, e também um alusão à questão fundamental de tradução (o duplo sentido connotativo da palavra grega *pharmakon*) tratada no texto "A Farmácia de Platão", CE J. DERRIDA, "La pharmacie de Platon", em *La dissémination*, pp. 77-113.

47. "Et, le nom de Dieu le père serait le nom de cette origine des langues. Mais c'est aussi ce Dieu qui, dans le mouvement de sa colère (comme le Dieu de Böhme ou de Hegel, celui qui sort de lui, se déterminer dans sa finitude et produit ainsi l'histoire) annule le don des langues, ou du moins le trouble, scrite la confusion parmi ses fils et impose le présent (*Gift-Gift*). C'est aussi l'origine des langues, de la multiplicité des idiomes, autrement dit de ce qu'on appelle couramment des langues maternelles. Car toute cette histoire déploie des filiations, des générations et des genealogies semitiques." CE J. DERRIDA, "Des tours de Babel", em J. GAUVAU, *op. cit.*, p. 211.

48. *Idem*, p. 210.

49. *Idem*, p. 214.

50. Em um texto dedicado a Joyce, Derrida estende-se sobre o tema da tradução como fundado no mito confrontado (uma verdadeira declaração de guerra) de Deus com os homens no episódio de Babel, a partir da leitura do "he war" joyciano como reação ao simultâneo imperativo e interdito de JHWH ao criar a divisão das línguas. Segundo Derrida, pois, a resposta pós-babilônica de Joyce é movida mais do que pela melancolia, por uma outra espécie de mal-estar: o ressentimento joyce do ressentimento anterior de Deus em relação a todo tradutor de seu nome. Cf. "Dans l'attente du ressentiment joyce", em A. NESTROVSKI (org.), *Kaïserma: Essais sobre James Joyce*, pp. 17-39.

um dos questionamentos fundamentais de seu comentário: "[...] e notemos um dos limites das teorias da tradução: tratam com demasiada frequência de passagens de uma língua à outra e não consideram suficientemente a possibilidade de as línguas estarem implicadas, mais do que duas, em um texto. Como "verter", "devolver", o efeito de pluralidade? E se traduzirmos por várias línguas simultaneamente, isso se chamará traduzir?"<sup>51</sup>

Por sua vez, o nome Babel, simultaneamente nome próprio e comum, nome proveniente de uma língua originária, bíblica, desaparecida, e nome presente em todas as línguas da tradição ocidental, é ele mesmo intraduzível, pois nem sequer sabemos de que espécie de tradução se trataria se quiséssemos traduzi-lo. A "performance babeliana" institui um vínculo, um compromisso com uma tradução que se torna ao mesmo tempo lei e interdição, impossibilidade, pois remete a uma dívida que não pode ser quitada. É a partir dessas primeiras considerações que Derrida iniciará propriamente sua interpretação do ensaio sobre o tradutor, deixando estranha e explicitamente de lado o ensaio de Benjamin sobre a natureza da linguagem, em que Benjamin reflete precisamente sobre a questão tratada como premissa pelo próprio Derrida, qual seja, a questão da nomeação ligada a uma dimensão mítica bíblica.

Alguns temas são privilegiados pelo autor francês: a temática de um discurso que multiplica genealogias, o tema do dom e da dívida implicados na tarefa do tradutor e, finalmente, o problema da tradução de textos em que mais de duas línguas estão implicadas, o próprio tema de Babel. Recorrente é a retomada, sob viés psicanalítico e com intenção evidentemente transgressiva, do tema da relação entre tradução e original como uma relação nupcial, ou, melhor, sexual; recorrente também "o tema dos 'três irmãos'" (expressão minha), das três definições pelo negatavo da "tarefa do tradutor" e a visada jurídica da tradução, cujo "contrato" liga-se ao tema da dívida, da culpa e da lei. Os temas não se separam numa seqüência linear, vão sendo propostos, deixados de lado em

51: "[...] et notons une des limites des théories de la traduction: elles traitent trop souvent des passages d'une langue à l'autre et ne considèrent pas assez la possibilité pour des langues d'être impliquées à plus de deux dans un texte. Comment "render" l'effet de pluralité? Et si l'on traduit par plusieurs langues à la fois, appellera-t-on cela traduire?" Cf. J. DERRIDA, "Des tours de Babel", in J. GRAMMAT, *op. cit.*, p. 215.

favor de novos temas que, por sua vez, levam a outros temas, que a certa altura o fazem retornar a questões anteriormente vistas.

Derrida lê nas metáforas vegetais (planta, semente) do ensaio benjaminiano uma circunscrição "genealógica" da tradução, ou seja, toda tradução inscreve-se numa determinada linhagem textual cujo paradigma é o da família: "O ensaio tem por horizonte, como será visto, uma 'reconciliação'. E tudo isso em um discurso que multiplica os motivos genealógicos e as alusões – mais ou menos metafóricas – à transmissão de uma semente familiar"<sup>52</sup>. Retomando a questão da dívida do tradutor, cortada da tarefa de (re)verter, devolver, aquilo que deveria ter sido dado, dado (a palavra alemã *Aufgabe* inclui a palavra *Gabe*, dom, e o verbo *geben*, dar), Derrida afirma:

[...] e sua tarefa é a de devolver, de devolver aquilo que deve ter sido dado. Entre as palavras que respondem pelo título de Benjamin (*Aufgabe*, o dever, a missão, a tarefa, o problema, aquilo que é atribuído, dado para ser feito, dado para ser devolvido) é, desde o início, *Wiedergabe*, *Simuliergabe*, a restituição, a restituição do sentido. Como entender uma tal restituição, aliás, uma tal quitação? Será somente restituição do sentido, e o quê do sentido nesse domínio?<sup>53</sup>

Derrida vê a reciprocidade assimétrica entre dom e dívida como análoga à relação entre original e tradução, e que se estabelece em termos de uma relação psicanalítica de *transfêrência*, isto é, uma relação de amor-ódio, que seria semelhante à que se estabelece entre o autor do original e sua língua materna. Presente na alusão a relações familiares como derivadas de uma "semente", na referência à relação entre tradução e original como sendo de reprodução, crescimento orgânico, o caráter sexual da relação será sublinhado por Derrida, ao caracterizar o "contrato de tradução": "É isso que chamei de contrato de tradução:

52: "L'essai a pour horizon, on le verra, une 'reconciliation'. Et tout cela dans un discours multipliant les motifs généalogiques et le allusions – plus au moins métaphoriques – à la transmission d'une semente familiale." *Idem*, p. 219.

53: "[...] et sa tâche c'est de rendre, de rendre ce qui doit avoir été donné. Parmi les mots qui répondent au titre de Benjamin (*Aufgabe*, le devoir, la mission, la tâche, le problème, ce qui est assigné, donné à faire, donné à rendre), c'est, dès le début, *Wiedergabe*, *Simuliergabe*, la restitution, la restitution du sens. Comment entendre une telle restitution voire un tel acquiescement? Sera-ce seulement restitution du sens, et quoi du sens en ce domaine?" *Idem*, pp. 219-220.





CHARLES BAUDELAIRE

TABLEAUX PARISIENS

DEUTSCHE ÜBERTRAGUNG

MIT EINEM VORWORT ÜBER  
DIE AUFGABE DES ÜBERSETZERS

VON

WALTER BENJAMIN

HEIDELBERG 1923

VERLAG VON RICHARD WEISSBACH

7. FRONTSPIGLIO DO LIVRO TABLEAUX PARISIENS,  
DE CHARLES BAUDELAIRE, TRADUZIDO POR W. BENJAMIN.

himen ou contrato de casamento com promessa de produzir uma criança, cuja semente dará lugar à história e crescimento"<sup>54</sup>. A dimensão do intocável, do intangível orienta o trabalho do tradutor; daí a referência de Derrida ao hímen e ao vestido de noiva como signos dessa dimensão visada pelo tradutor. O tradicional tema da virgindade, da pureza do original e do desvirginamento operado pela fática intervenção do tradutor recebe um tratamento invertido no comentário de Derrida que comenta seu próprio comentário como tradução da tradução de Maurice de Gandillac:

[...] o que faço aqui, depois e graças a Maurice de Gandillac, sabendo que um resto intocável do texto benjaminiano restará, ele também, intacto ao término da operação. Intacto e virgem, não obstante o labor da tradução, e por mais eficiente, por mais pertinente que ela seja. Aqui a pertinência não acerta. Se se puder arriscar uma proposição aparentemente absurda, o texto será ainda mais virgem depois da passagem do tradutor [...]<sup>55</sup>.

A tradução não apenas é responsável pelo crescimento do original, mas também por sua purificação – estas são as principais características do processo de transformação por que passa o original ao sobreviver (*Überleben*) e ao continuar vivendo (*Fortleben*) sob a forma de tradução. Nesse processo, permanece um resto, algo de inatingível, fático, como assinala Derrida<sup>56</sup> prosseguindo sua interpretação violentamente psicanalítica das metáforas da casca e da semente e do manto real. Derrida vê uma oposição entre natureza e artifício nas duas metáforas utilizadas por Benjamin para descrever o diferente modo de ligação entre língua e "teor", conteúdo de uma obra, respectivamente no original e na tradução. Enquanto entre casca e carozo, semente, há uma aderência natural, entre o manto e o corpo da realidade há uma separação. Esse corpo real, Derrida interpreta como índice do poder e, portanto, da lei. Lei, também

54. "C'est ce que j'ai appelé le contrat de traduction: hymen ou contrat de mariage avec promesse de produire un enfant dont la sémence donnera lieu à histoire et croissance." *Idem*, p. 234.  
55. "[...] ce que je fais ici, après et grâce à Maurice de Gandillac, sachant qu'un reste intouchable du texte benjaminien restera, lui aussi, intact au terme de l'opération. Intact et vierge malgré le labeur de la traduction, et si efficace, si pertinente qu'elle soit. Ici la pertinence ne touche pas. Si on peut risquer une proposition en apparence absurde, le texte sera encore plus vierge après le passage du traducteur [...]" *Idem*, p. 235.  
56. *Idem*, p. 236.

no sentido psicanalítico, encarnada no corpo do rei, em sua dimensão poderosamente, violentamente fática<sup>57</sup>. O manto jamais adere ao falo, está sempre em torno dele, está unido a ele de maneira simbólica e não natural<sup>58</sup>. Em sua interpretação da imagem cabalística da ânfora quebrada, Derrida<sup>59</sup> remete à etimologia da palavra "símbolo"<sup>60</sup> para indicar um casamento entre partes co-pertencentes, ou seja, indicando uma relação amorosa (a partir da palavra *liebend*, usada por Benjamin ao dizer que os casos devem se seguir uns aos outros "amorosamente").

A dimensão do intangível, que se liga ao tema da verdade, relaciona-se, por sua vez, no contexto do ensaio benjaminiano, ao tema da língua pura, ou da língua na sua condição mesma de língua/linguagem (nesse aspecto, a interpretação de Derrida lembra a de Paul de Man): "[...] Língua mesma como evento babeliano, uma língua que não é a língua universal no sentido leibniziano, uma língua que não é mais a língua natural cada qual de sua parte, é o ser-língua da língua, a língua ou a linguagem *enganto* *tatis*; essa unidade sem qualquer identidade consigo mesma que faz com que haja línguas e que elas sejam línguas"<sup>61</sup> (grifo meu). Essa língua ou linguagem em si é que deve transparecer na tradução, abandonando sua existência, no dizer de Derrida, "atrofiada"<sup>62</sup> no solitário interior do original, fazendo com que, por um processo generoso e harmônico de complementaridade lingüística, a tradução assegure "a sacra evolução das línguas".

57. Aqui Derrida leva sua interpretação psicanalítica a um ponto de ousadia extrema. Jeanne Marie Gagebin considera a interpretação "equivocada", contendo oposições "construídas" por Derrida. Resta a questão: não será toda a interpretação "construída"? O texto - e a obra como um todo - de Derrida parece estar perennemente fazendo esta pergunta babeliana.

58. *Idem*, pp. 238-239.

59. *Idem*, p. 234.

60. Do grego *symbolon*, partes fragmentadas de um todo a ser recomposto posteriormente com intuito de reconhecimento mútuo de seus portadores. Cf. G. DEVOTO, *Avvistamento alla Etnologia Italiana*, verbete *simbolo*.

61. Cabe observar que as línguas latinas possuem duas palavras (port. língua/linguagem; fr. langue/langage; it. lingua/linguaggio) para a palavra alemã *Sprache*, o que permite sempre desdobrar de duas formas diferentes a interpretação: "[...] La langue même comme événement biblicien, une langue qui n'est pas la langue universelle au sens leibnizien, une langue qui n'est pas davantage la langue naturelle que chacune reste de son côté, c'est l'être-langue de la langue, langue ou le langage en tant que tels, entre unité sans aucune identité à soi qui fait qu'il y a des langues, et que ce sont des langues." Cf. J. Derrida, *op. cit.*, p. 245.

62. *Idem*, p. 246.

Pois, nas línguas tomadas isoladamente, incompletas, aquilo que é designado nunca se encontra de maneira relativamente autônoma, como nas palavras e frases isoladas; encontra-se em constante transformação até que da harmonia de todos aqueles modos de designar consiga aparecer como pura língua. Até então, permanecerá oculto nas línguas. Entretanto, se elas tiverem crescido de tal forma até o fim messiânico de sua história, será a tradução (que se inflama no eterno prolongamento da vida das obras e no infinito *reviver* das línguas) que tocará questionar aquela sacra evolução das línguas. A que distância está da revelação aquilo que elas ocultam? E em que medida pode, sabendo-se dessa distância, o oculto tornar-se presente<sup>63</sup>.

Derrida interpreta a inclusão da dimensão do sagrado como o limite último, inacessível, da traduzibilidade pura e simples. O texto sagrado é absolutamente traduzível porque librou-se do peso do sentido e tornou-se evento de um *pas-de-sens*, um não-sentido, de algo que não possui sentido fora de sua literalidade, de sua condição material de ser língua-gem, *lettre*, letra. Essa dimensão só pode ser entendida como situação-limite, como horizonte visado, inalcançado embora potencialmente alcançável, por uma via que pressupõe três momentos, ou pressupostos, negativos: não partir do plano da recepção da obra; não pressupor a língua como instrumento de comunicação; não atribuir à tradução uma função de cópia ou imitação. Eliminados esses compromissos da obra com elementos a ela exteriores (diferentes formas de adequação da obra com instâncias externas a ela), resta a pura relação entre original e tradução, livre de determinações externas. Nesse momento, a "divida" que se anuncia entre eles recebe uma nova direção, fazendo com que a tradução abandone sua posição de secundariedade: "Eu gostaria sobretudo de marcar que todo tradutor está numa posição que lhe permite falar da tradução, num lugar que é tudo menos segundo, secundário. Pois se a estrutura do original é marcada pela exigência de ser traduzido, é por-

63. "Bei den einzeln, den untergänzten Sprachen nämlich ist ihr Gemeinsames niemals in relativer Selbständigkeit anzutreffen, wie bei den einzelnen Wörtern oder Sätzen, sondern nähert sich in seinem Wandel begriffen, bis es aus der Harmonie all jener Arten des Meinens als die reine Sprache herauszutreten vermag. So lange bleibt es in den Sprachen verborgen. Wenn aber diese durch bis ans messianische Ende ihrer Geschichte wachsen, so ist es die Übersetzung, welche an ewigen Fortleben der Werke und am unendlichen Auleben der Sprachen sich erzuendet, immer von neuem die Probe auf jenes heilige Wachstum der Sprachen zu machen: wie weit ihr Verborgenes von der Offenbarung entfernt sei, wie gegenwärtig es im Wissen um diese Entfernung werden mag." Cf. W. Benjamin, *GS*, IV, p. 14.

que, ao fazer a lei desse traduzir, o original começa a se endividar também para com o tradutor"<sup>64</sup>. O fato de que as obras de jurisprudência (tão preocupadas com a forma precisa da transmissão de conteúdos), concernentes a questões de direitos autorais e traduções<sup>65</sup>, não façam nada além de confirmar uma oposição, central no ensaio de Benjamin, entre plano da expressão e plano do conteúdo, forma e fundo (em Benjamin, elemento simbolizado e simbolizador ou elemento visado e modo de visar), é apenas mais uma das vestimentas da melancolia pós-babélica em seu diabólico *re-tour-ner*.

#### Usurpação *Luciferina*<sup>66</sup>: Haroldo de Campos

O ensaio benjaminiano sobre a tarefa do tradutor constitui, juntamente com as reflexões do linguista Roman Jakobson e a poética de Ezra Pound, a pedra de toque da teoria da tradução proposta por Haroldo de Campos. Ao considerar o ensaio sobre o tradutor uma reflexão que investe contra a idéia da tradução servil, que se dobraria diante das exigências de um suposto sentido transcendente do original, Haroldo de Campos<sup>67</sup> identifica na visão benjaminiana da tarefa do tradutor uma *inversão* da relação hierárquica tradicional entre texto original e traduzido: "W. B. inverte a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada

64. "Je voulais plutôt marquer que tout traducteur est en position de parler de la traduction, à un place qui n'est rien moins que seconde ou secondaire. Car si la structure de l'original est marquée par l'exigence d'être traduit, c'est qu'en faisant la loi l'original commence par s'endetter aussi à l'égard du traducteur". Cf. J. DENKIDA, *op. cit.*, pp. 227-228.

65. *Idem*, pp. 241-243.

66. Haroldo de Campos promete, há anos, um livro em que estariam compilados seus principais estudos referentes a questões vinculadas à sua "poética da tradução". No entanto, esse projeto parece ter ficado num (eloquente?) segundo plano com relação a outros projetos de edição e reedição de livros seus. Em entrevista concedida em 1987, refere-se a um artigo que seria parte de um livro seu, "a ser lançado em futuro próximo". Cf. T. M. NOBREGA & G. M. G. GIANI, "Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Viazoli. Falam sobre Tradução", p. 56. O artigo em questão seria o registro de conferência realizada em 1985 e publicada dois anos depois, com o título de "Da Transcrição: Poética e Semiótica da Operação Tradutora", que já aquela altura apresentava um livro com mesmo nome. Cf. H. de CAMPOS, "Da Transcrição: Poética e Semiótica da Operação Tradutora", em A. C. M. de OLIVEIRA & L. SANFANELLA, *Semiótica da Literatura*, pp. 53-74 e H. de CAMPOS, *Metalinguagem e Outras Metas*, pp. 31-48.

67. Cf. H. de Campos, "Post-scriptum: Translucidação Michstolauistica", em *Dens e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 179.

tradução literal ao sentido, ou simplesmente, tradução 'servil'), concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original"<sup>68</sup>. Sua meta, refinada em vários ensaios críticos, consiste na tentativa de "equacionar a teoria da tradução do linguista Roman Jakobson... com a do filósofo Walter Benjamin ('Die Aufgabe des Uebersetzers', 1921-1923). A primeira estaria para a segunda como uma física da tradução para a sua *metafísica*"<sup>69</sup>.

A leitura do texto benjaminiano é, pois, no contexto geral da obra crítica de Haroldo de Campos, intensa e persistente: ela baliza sua reflexão sobre o tradutor desde o antológico texto de 1967 sobre o papel da tradução na obra de Hölderlin, "A Palavra Vermelha de Hölderlin", chegando a uma interpretação centrada na leitura do ensaio benjaminiano: o artigo intitulado "Para Além do Princípio da Saúde", publicado no antigo encarte cultural do jornal *Folha de S. Paulo*, "Folhetim", em 1984. O primeiro ensaio, inserido em uma seção do livro *Arte no Horizonte do Provável*, denominada "A Poética da Tradução", vem acompanhado de mais dois outros, em que a tradução figura como questão central e que introduzem traduções de própria lavra. A distinção entre "mensagem" "contendística" e "informação estética", presente na reflexão do poeta sobre tradução desde o ensaio pioneiro de 1962, "Da Tradução como Criação e como Crítica"<sup>70</sup>, é retomada e defendida a partir de referências a Benjamin; por um lado, a referência à lapidada definição benjaminiana da tradução pelo negativo, da má tradução, como "transmissões inexas de um conteúdo inessencial", por outro, à citação de Rudolf Panwitz, segundo a qual a tradução deve deixar que a língua do tradutor seja violentamente abalada pela língua do original, o que se consubstancia por uma literalidade extrema na tradução, ou seja, descurando do "sentido" como conteúdo meramente informativo do texto.

68. Nesse sentido, a "inversão da servitude" haroldiana assemelha-se à reversão da "divida" apontada por Derrida, em seu comentário ao ensaio de Benjamin.

69. Entre outros, no ensaio "Da Transcrição: Poética e Semiótica da Operação Tradutora", em A. C. OLIVEIRA & M. L. SANFANELLA, *op. cit.*, pp. 53-74, e em "Da Tradução à Translucidação", pp. 82-101.

70. Originalmente uma palestra apresentada durante o III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizada na Universidade da Paraíba, em 1962. Cf. H. de Campos, "Da Tradução como Criação e como Crítica", em *Metalinguagem e Outras Metas*, pp. 31-48. Segundo depoimento dado a Gimnet Pressier, naquela ocasião o poeta teria tido o primeiro contato com o texto benjaminiano. Cf. G. PASSARIS, *op. cit.*, p. 33.

Sustentando a ideia de uma poética que se constrói pela recusa do "logos tirânico da razão normativa" e pela dissolução da "função comunicativa numa bruma de significantes", Haroldo de Campos<sup>71</sup> insere-se – como evidenciam os conceitos que usa e os teóricos a que remete – na grande corrente crítica do pós-estruturalismo. Seu interesse pela poesia de Hölderlin vai-se aprofundando e, em posterior ensaio, lança mão do comentário benjaminiano das traduções hölderlinianas de Sófocles, como traduções exemplares que evidenciam os limites de toda a tradução: o silêncio do tradutor e a queda no fundo insondável da linguagem, o chegar ao sem-sentido. Sua interpretação destaca um aspecto que, valorizado pelo estruturalismo dos anos de 1960 e 1970 e reinterpretado pelas reflexões pós-estruturalistas, está presente no texto benjaminiano, sobretudo em suas principais reflexões sobre a linguagem: uma tendência a tentar definir o "poético" como aquilo que escapa à comunicação de conteúdos meramente informativos, ou então a ultrapassa. Para apoiar sua diferenciação entre um plano da comunicação como transmissão de significados e um outro, especificamente poético, ligado à forma de construção dos significados, Haroldo de Campos<sup>72</sup> interpreta a negação, por parte de Benjamin, da importância do fator comunicativo nas obras literárias como equivalente à noção da função poética de Jakobson e à de informação estética de Max Bense.

Na interpretação do ensaio "A Tarefa do Tradutor"<sup>73</sup> revelam-se atitudes do pensamento de Haroldo de Campos com a "desconstrução" de Jacques Derrida, para quem a questão da tradução leva à própria questão da "passagem para a filosofia"<sup>74</sup>. Se uma questão de tradução pode levar o filósofo ao fundamento da filosofia como questão de passagem, é porque seu caráter de aporia, levado às últimas consequências, retoma, em novas bases, uma interrogação filosófica fundamental: a busca de uma fonte, uma origem, um momento de plenitude anterior absoluta. Haroldo de Campos<sup>75</sup> identifica em Benjamin um tal movimen-

71. Cf. H. de Campos, "A Poética da Tradução", em *A Arte no Horizonte do Provável*, 1977, p. 88.

72. Cf. H. de Campos, "Da Tradução à Transicionalidade", 34 *Letras*, pp. 82-83.

73. H. de Campos, "Para Além do Princípio da Saude", pp. 6-8.

74. Cf. J. Derrida, *La dissémination*, p. 80.

75. Cf. H. de Campos, "Para Além do Princípio da Saude", p. 6.

to na presença "subterrânea" do conceito de "pátria transcendental", utilizado pelo jovem Lukács, em sua *Teoria do Romance*. A ideia de um lugar originário, ao qual se deseja retornar, remete ao romantismo, a Novais, para quem o filósofo corresponde ao movimento nostálgico de retorno a esse lugar anterior privilegiado. Ao se converter em meta do impulso filosófico, essa origem torna-se o "telos utópico de toda filosofia". Nesse sentido, a tarefa do tradutor é correlata da tarefa do filósofo. Se a tarefa do filósofo é, nos termos de Lukács, resgatar "o sentido da organização do ser que preside a todo impulso que [...] dirige-se a uma forma que lhe é desconhecida, [...] e que o envolve numa simbólica libertadora", a do tradutor, analogamente, corresponde ao resgate libertador da "língua pura" que, em última instância, tornará supérfluas as tarefas do filósofo e do tradutor.

Central permanece sendo a ênfase na função não comunicativa da linguagem como embrião de uma concepção moderna do poético. Esse aspecto pode ser identificado em vários pontos da obra de Walter Benjamin: no ensaio de 1916 sobre a linguagem, em que se encontra o núcleo arbitrário ou imotivado, a partir de uma reflexão que parte do episódio bíblico da Criação; as ideias apresentadas tanto no prólogo ao livro sobre o drama barroco (sobretudo, o cratísmo plarônico associado à tarefa nomeadora adamítica), quanto nos dois ensaios posteriores sobre a teoria mimética da linguagem, principalmente aquelas destinadas a negar a importância ao aspecto meramente instrumental da comunicação. Entre a nomeação adâmica e a "língua pura", Haroldo de Campos identifica algumas limitações da teoria benjaminiana, sobretudo em relação à teoria semiótica de Charles S. Peirce: o "estágio paradisiaco da nomeação adâmica"<sup>76</sup> seria, segundo a semiótica de Peirce, o estágio da "primeridade icônica", por exemplo. A dicotomia signo comunicativo/arbitrário e signo não comunicativo/motivado, presente na teoria benjaminiana, seria a demonstração de uma aporia teórica e de um estágio rudimentar de sua teoria da linguagem. Haroldo invoca Derrida e Peirce para fundamentar sua crítica: apesar de sua radicalidade, a teoria benjaminiana seria semioticamente pouco elaborada (dicotômica) e es-

76. *Ibidem*, *ibidem*.

taria "presa numa 'clausura metafísica'", pois é baseada numa distinção "ontológica", entre original e tradução". A teoria benjaminiana revela, assim, uma vocação logocêntrica, não obstante a radicalidade de algumas de suas propostas.

O gesto logocêntrico deseja apresentar um objeto originário ausente, que pode se constituir, ou na coisa-em-si, livre de quaisquer contingências, como essência ontológica, ou um ponto inicial no tempo, uma origem primordial, que pudesse ser congelada, eternizada e retirada do fluxo da história. Tais momentos de presença absoluta garantiriam uma estabilidade para as coisas e suas formas de representação, pela afirmação da existência de um significado transcendental, absolutamente imune a quaisquer vicissitudes históricas. Haroldo de Campos identifica na distinção benjaminiana entre *Dichtung* (poesia) e *Umdichtung* ("transpoetização") uma hierarquização logocêntrica, já que tal diferenciação ontológica "subscreeve a ideia de um 'significado transcendental', de cuja presença o original seria um avatar". Essa significação absolutamente anterior e essencial constituiria pois aquele "cerne mesmo da língua pura" referido por Benjamin e que, dado seu caráter originário e essencial, deveria ser objeto da tarefa redentora do tradutor: resgatar, por meio de seu anúncio e de sua liberação, a língua pura cativa na língua do original. Haroldo de Campos identifica uma "fissura epistêmica" no ensaio benjaminiano que permitiria a própria "desconstituição de seu entredo metafísico". Seria a partir da afirmação de um cerne simultaneamente anterior, passado, e potencial, futuro, pois ausente, aludido e pronunciado, que se iniciaria a autodesconstrução de sua própria teoria, por parte do ensaio benjaminiano. O instrumento desse impulso destrutor tem como eixo as "monstruosas" traduções de Sófocles realizadas por Hölderlin. A "monstruosidade" das traduções hölderlinianas está precisamente no fato de elas transformarem uma estratégia por assim dizer "servil" de tradução, isto é, a tradução dita literal, em um instrumento para a mais absoluta liberdade na transposição do texto original para a língua do tradutor. Esse procedimento, o da "literalidade na transposição da sintaxe", é aquele defendido por Benjamin como procedimento exemplar do "bom" tradutor. Trata-se de um procedimento absolutamente incongruente com uma teoria tradicional da tradução, a qual pressupõe, por parte do tradutor, a escolha de uma estratégia em detrimento da outra.

Tal estratégia não é isenta de riscos, como salienta Haroldo de Campos, a partir da própria advertência de Walter Benjamin. Chegando às margens da "língua pura" - palavra não expressiva e criativa que deixou de "significar" para ser aquilo que é "significado", "intencionado", "visado" por todas as línguas - o tradutor corre o risco crescente de cair no silêncio, única forma possível de manifestação da verdadeira língua ou língua da Verdade como meio (*Medium*) de uma redenção possível das inúmeras línguas individuais e, simultaneamente, sinal da "compreensão consummada", nas palavras do filósofo Franz Rosenzweig<sup>77</sup>.

Se, por um lado, a tarefa do tradutor é empresa angélica, ou arcanjélica, pois é anunciadora de algo de que todas as línguas compartilham e para o qual todas tendem - a dimensão messiânica da pura língua, ou pura linguagem, como espaço potencial de reconciliação das diferenças -, por outro, Haroldo de Campos a caracteriza como uma "empresa luciferina"<sup>78</sup>. Essa dimensão angélico-luciferina que está no gesto do "tradutor-usurpador" haroldiano-benjaminiano lembra uma imagem que, como foi visto no capítulo anterior, é central para a reflexão de Walter Benjamin: a imagem do anjo como entidade simultaneamente benéfica e maléfica, prenunciadora de uma redenção futura e testemunha das ruínas do passado. A malignidade do tradutor satânico está, segundo Haroldo de Campos, na ameaça em que ele mesmo se constitui em relação ao original por ele visado, que é, por sua vez, uma resposta à ameaça representada por sua demasiada proximidade ao fulgor ofuscante e silenciador da língua da Verdade.

De acordo com essa leitura, pois, o caráter luciferino da tradução estaria em sua dessacralização do texto original e à reinserção da atividade do tradutor num âmbito humano de realizações, trazendo-o para alguém da "grande saudade", isto é, fazendo-o retornar, por uma via crítica, ao domínio necessariamente provisório e finito de toda empresa humana. Haroldo de Campos<sup>79</sup> vê, ainda nessa empresa, um prenúncio

77. *Item*, p. 7.

78. Sobre o caráter luciferino, satânico, "metafísico" da intervenção do tradutor, remeto novamente ao ensaio do poeta, de 1980, "Post-scriptum: Translucidação Metafísica", parte final de um longo ensaio sobre o Fausto, de Goethe. Cf. H. de Campos, "Post-scriptum: Translucidação Metafísica", em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Ver também R. de Funes, "O Tradutor como Anjo ou Demônio: Os Rumos da Metáfora de Paulo Retzoi a Derrida", pp. 57-66.

79. *Item*, pp. 7-8.

de reflexões posteriores de Benjamin, no famoso ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, de 1935, em que é questionado o caráter "aurático" da obra de arte, como objeto único, não passível de reprodução, em função das novas técnicas de reprodução de massa, que encontram no filme, no cinema, seu exemplo mais evidente. Nesse sentido, a tradução e outras artes "reprodutivas", tais como a fotografia e o cinema, promovem uma alteração na percepção da obra: a desconsideração do receptor da obra de arte, com que inicia o ensaio sobre a tradução, corresponderia à postura de "examinador distraído" do espectador de um filme no ensaio de 1935. A consequência dessa atitude "distraída" é uma maior sensibilidade perceptiva: o "efeito de choque" propiciado por tal espécie de recepção no cinema tem paralelo no "tratamento 'chocante' que o tradutor benjaminiano deve dar à sua língua, 'estranhando-a' ao impacto violento (*gewaltig*) da obra alenígena"<sup>80</sup>. A experiência da perda da aura por meio de uma experiência de choque é ligada à "perda da auréola" do poeta baudelaireano, que inspirou Benjamin em sua teoria da aura. O questionamento do caráter aurático da arte, na modernidade, liga-se, por meio de Baudelaire, à duplicidade do artista como "anjo caído"<sup>81</sup>; isto é, anjo satânico.

O conceito benjaminiano de alegoria, desenvolvido no livro sobre o drama barroco, conecta-se com a teoria de linguagem anunciada no ensaio sobre o tradutor: figura em que "a unicidade do original e a plenitude do sentido único são postos em questão"<sup>82</sup>; remetendo ao paralelo entre a dupla concepção benjaminiana da linguagem e a duplicidade manifesta na contraposição entre alegoria (fundamentalmente arbitrária, profana, tendencialmente fragmentária, ou fragmentadora) e símbolo (não arbitrário, religioso, totalizante). Nesse sentido, é precisamente o conceito de alegoria que propicia a inserção na história como "instância de ruptura e possibilidade de tradução transgressora", isto é, momento de cisão e desdobramento afim ao da constituição da literatura da modernidade.

80. *Ibidem*, p. 8.81. Deve-se salientar o fato de que, no texto de Baudelaire, a queda ocorre intencionalmente, *para pro todo*, isto é, a queda da auréola representa a queda do poeta-anjo. Cf. C. BAUDELAIRE, "A Perda da Auréola", em *O Spleen de Paris, Pequenos Poemas em Prosa*, pp. 137-138.82. Cf. H. de CAUVOS, *op. cit.*, p. 8.

### O Sopro da Palavra: Jeanne Marie Gagnebin

A questão da tradução é fundamental no conjunto da obra de Walter Benjamin por estar ligada a dois conceitos fundamentais: o conceito de origem e o de história<sup>83</sup>. O conceito de origem em Benjamin deve ser visto em oposição a interpretações correntes que entendem "origem" como momento absolutamente primordial a ser restaurado em sua plenitude originária no fim messiânico da história<sup>84</sup>. Ele não pode ser identificado, em ponto algum de sua obra, a um tal momento absolutamente anterior, primordial, que inauguraria a cadeia temporal como *continuum*, sucessão indiferenciada de momentos. Ele se opõe, por um lado, ao conceito de gênese e, por outro, ao de desenvolvimento.

A revelia, pois, de interpretações nostálgico-restauradoras, tributárias de uma "metafísica das origens", o conceito de origem (*Ursprung*) deve ser entendido como um conceito histórico por excelência, que possui, como expressa Benjamin, sua pré- e pós-história, não constituindo, pois, uma forma atemporal, à maneira das Ideias platônicas, mas sim "uma ideia que só pode se realizar, verdadeiramente, historicamente..."<sup>85</sup>. Na noção de história de Walter Benjamin subjaz uma particular concepção da temporalidade: ao "tempo homogêneo e vazio" da sucessão cronológica dos eventos em seu desenrolar causal extensivo, Benjamin opõe o tempo pontuado por cortes, cesuras, interrupções que apontam para um tempo em que os momentos se conectam não por serem meramente sucessivos uns aos outros, mas por se constituírem em estado de mútua contraposição, diferenciando-se uns dos outros, em sua radical e intensa singularidade. Nesse sentido, o momento da origem remete simultaneamente a uma promessa de totalização e à sua própria impossibilidade de realizar-se como totalidade acabada. Se, como frisa Gagnebin<sup>86</sup> e pre-

83. Tendo em vista o presente trabalho, referimo-nos especificamente ao primeiro capítulo do livro *História e Narração em Walter Benjamin* ("Origem, Original e Tradução") e a mais dos artigos que constituem praticamente o embrião das ideias apresentadas pela autora em seu livro: o artigo denominado "Origem da Alegoria, Alegoria da Origem", pp. 8-10, e "Notas sobre as Noções de Origem e Original em Walter Benjamin", pp. 285-298.84. Cf. J. M. GAGNEBIN, "Origem, Original e Tradução", em *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 11.85. *Ibidem*, *ibidem*.86. *Ibidem*, p. 17.

ciso precaver-se contra leituras excessivamente presas a um conceito de origem como instante primeiro inaugural, é necessário também reconhecer a devida importância do movimento de restauração no pensamento benjaminiano: "O tema da restauração, da *restitutio* ou da *apokatastasis* volta várias vezes na obra de Benjamin; indica, certamente, a vontade de um regresso, mas também, e inseparavelmente, a precariedade deste regresso..."

A precariedade do regresso ao momento original determina, pois, segundo Gagnebin, o caráter da tradução, ou, nos termos de Benjamin, a tarefa do tradutor. Situando o ensaio "A Tarefa do Tradutor" no contexto mais geral da obra benjaminiana e, sobretudo, referindo-o ao ensaio de 1916, "Sobre a Linguagem em geral e sobre a Linguagem do Homem", Gagnebin identifica, como figura da origem, a língua adâmica e o momento do pecado original que levaria à confusão babilônica entre línguas. Essa língua adâmica originária não coincidiria com "uma língua perfeita e primeira", cujo resgate constituiria a meta da atividade do tradutor: "A língua originária o é no sentido preciso de significar o eco lancinante, nas línguas históricas e múltiplas de 'após Babel', de sua verdade perdida e fundadora: [...] que a língua humana, antes de ser discursivo e comunicadora, é nomeação [...]".<sup>87</sup> Ou seja, só é possível uma compreensão autêntica da origem se nela estiver implicada uma dimensão histórica; e essa dimensão histórica assinala uma inelutável posterioridade. É por isso que a idéia da rememoração do passado em Benjamin não constitui sua recuperação tal como foi, mas sim a sua presentificação atualizadora e transformadora.<sup>88</sup> Nesse quadro, qual seria então a verdadeira tarefa do tradutor, se ela não puder ser identificada, nos moldes tradicionais, a uma restauração – na língua outra do tradutor – de uma origem? O ensaio sobre a tradução é, como assinala Gagnebin, mais otimista em sua interpretação do mito babilônico do que o de 1916 sobre a natureza da linguagem, no qual a proliferação linguística é vista, negativamente – à maneira tradicional – como "castigo" para o pecado original: se a pluralidade das línguas é sinal de imperfeição e provisoriabilidade (e também, pode-se dizer, de uma queda, movimento para baixo), ela é também a manifestação

de um "desejo comum de acabamento".<sup>89</sup> Mas essa comunidade de intenção entre as línguas passa necessariamente pelo reconhecimento da irreductível diferença entre elas; essa diferença, contudo, só pode ser apreendida plenamente na *passagem* de uma língua para a outra:

Cada uma a sua maneira, as línguas dizem esta promessa de pertença que as fundamenta em sua falta e em sua grandeza. E isso não tanto no nível do sentido ou do "conteúdo", mas porque são diversas "maneiras de querer dizer", são "meios de densidade diferente", ou, emprestando o termo de Humboldt, formas distintas umas das outras. Ora, a forma de uma língua, o que ela visa na sua especificidade, só pode se mostrar na passagem – *tradução*. *Übersetzung* – para uma outra língua: só na diferença entre as línguas, nesse intervalo doloroso que o tradutor pretende, à primeira vista, preencher, mas que, na verdade, ele revida na sua profundidade, neste intervalo então pode se expor a verdade das línguas.

Se a verdade das línguas só pode ser exposta no intervalo que separa o original da tradução, a verdade do original só pode ser vislumbrada por meio desse mesmo movimento de separação fundadora, graças ao qual ela poderá assumir, prolepticamente, diferentes formas ao longo da história. Para que o original possa perdurar ele tem de sofrer transformações, passar de uma forma a outra.<sup>90</sup> Uma vez que esse movimento de transformação pressupõe a passagem do tempo, isto é, ocorre no interior da história, ele é obrigado a prescindir de todo e qualquer anelo à imediatividade de uma origem. Esse desdobramento histórico do original como evidência de sua traduzibilidade integral repousa, como sustinham Gagnebin,<sup>91</sup> numa leitura radical de Benjamin dos românticos de lena, que juntamente com o filósofo Johann G. Hamann, constituem re-

87. *Idem*, p. 24.  
89. Jeanne Marie Gagnebin não aborda a questão, apenas implícita no ensaio benjaminiano, da transformação do original para além (ou aquém) da operação de tradução, isto é, da apropriação de textos "originários", ou seja, dentro das fronteiras de uma mesma tradição linguístico-cultural – do "movimento plagiatório da literatura" (na expressão de Haroldo de Campos) e que constitui um tema fundamental da moderna teoria da literatura e da própria literatura, ancoradamente mantidas por contextos que aludem a essa duplicidade (ou, melhor, multiplicidade) textual, presente em qualquer texto literário: paródia, palimpsesto, intertexto, diálogo etc. Cf. K. MAURER, "Die literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Konstitution", pp. 233-237.  
91. Cf. J. M. GAGNEBIN, *op. cit.*, pp. 24-25. Sobre a relação entre a reflexão benjaminiana, Hamann e os românticos de lena: M. SELIGMANN-SHIVA, *Les origines du Mito*. Walter Benjamin, *Romantismo e Crítica Poética*.

87. *Idem*, p. 23.  
88. *Idem*, p. 19.

ferência fundamental para a teoria benjaminiana da linguagem<sup>92</sup>. Nesse sentido, os conceitos linguísticos de tradução e traduzibilidade adquirem uma dimensão outra, pois apontam para uma história da revelação e da salvação. Entretanto, como sublinha a autora, essa referência não significa assimilação da linguagem a uma dimensão absolutamente transcendental, por meio do recurso à origem divina da linguagem; pelo contrário, essa mesma origem divina serve simplesmente para nos lembrar de nossa própria sujeição a ela, à linguagem — essa mesma linguagem que define nossa humanidade e nos escapa essencialmente, da qual não somos senhores, como bem demonstrou a psicanálise. Nessa perspectiva secularizada (que inclui uma dimensão teológica, mas não se identifica com ela), a possibilidade da tradução assenta-se na concepção da origem como faixa, ausência de um fundamento absoluto, garantidor de um sentido último:

Assim, a definição teológica da origem da linguagem, que será retomada e secularizada por vários autores contemporâneos, não garante nenhuma presença de um sentido último, mas, paradoxalmente, cava no interior da linguagem humana o sem-fundo do inominável: aquilo que a teologia judaica chamava, justamente, do nome proibido de Deus<sup>93</sup>.

Contra o pano de fundo de uma tal teologia negativa, Benjamin desenvolve a sua teoria “romântica” da tradução: o original sobrevive e perdura, continua vivo, em suas diferentes traduções (Benjamin utiliza os verbos substantivados *Überleben* e *Fortleben*). Mas essa vida não concerne ao âmbito puramente orgânico, biológico da existência; ela pertence ao domínio da história e remete “ao confronto entre a origem e a história das línguas”<sup>94</sup>. Se, na tradução, a história manifesta-se violenta e soberana, revelando uma inadequação fundamental entre língua e teor da obra, no original, ela está encoberta, na aparente unidade composta por esses dois momentos. Para expressar esse descompasso, Benjamin usa uma metáfora para comparar original e tradução, do ponto de vista de sua articulação entre língua e conteúdo, teor [Gehalt] da obra: no original, a

relação é similar àquele entre fruto e casca; na tradução, a língua é comparada a um manto real que recobre o corpo do soberano em amplas dobras. Como adverte Gagnebin, o movimento, característico do tradutor, de aproximar a língua estrangeira da sua própria língua, acarreta, na verdade e à revelia de quaisquer intenções subjetivas, um outro movimento, duplamente oposto à aproximação visada: “[...] o tradutor se vê paulatinamente confrontado, na sua tentativa de aproximá-las [as línguas], com um duplo desterro: o original se lhe impõe cada vez mais como sentido, profundamente, outro; e sua própria língua deve se transformar numa língua alheia a si mesma para dizer esta alteridade sem sufocá-la”<sup>95</sup>.

Nesse movimento de progressiva alienação das línguas em relação a si mesmas no processo de tradução do outro, a autora identifica uma “ética essencial da tradução” que emanaria de uma linhagem de reflexão, cujo fundo teórico anterior encontra-se nas reflexões realizadas por Goethe em suas notas ao *Divã Ocidental-Oriental*. Como sublinha Gagnebin<sup>96</sup> — e como ocorre frequentemente na história da tradução — o poeta, crítico e tradutor Goethe não foi capaz de tirar as consequências de sua própria teorização: na vertiginosa literalidade das traduções hölderlinianas, Goethe não pôde enxergar em caso exemplar do terceiro e mais alto estágio histórico da tradução, da forma por ele teorizada: a versão que tende a identificar-se com o original, introduzindo na própria língua o elemento estrangeiro, que se aproximaria de uma versão “interlinear”. O risco de uma forma tão radical de tradução, assumido por Hölderlin em suas versões do grego para o alemão, por um lado, promove a ampliação dos limites da sua própria língua e, por outro, ameaça-a com o perigo de sua própria destruição. Essa possibilidade e esse perigo são conservados por Benjamin na imagem cabalística da quebra dos vasos, um tema da Cabala luritânica. Nessa imagem, assimila Gagnebin<sup>97</sup>, a história se articula ao paradigmático tema do exílio, desenvolvido pelo místico da Escola de Safed, Isaac Luria, a partir da criação dos judeus da Espanha, em 1492, como evento fundante da criação a partir da própria autocriação de Deus. Essa desordem inicial chama

92. Cf. W. MESSINGHANS, “Benjamin's programmatische Aufsätze über Sprache”, em *Walter Benjamin*, *Theorie der Sprachmagie*, pp. 22-33.

93. J. M. GAGNEBIN, *op. cit.*, pp. 25-26.

94. *Idem*, p. 27.

95. *Idem*, p. 28.

96. *Idem*, p. 29.

97. *Idem*, *ibidem*.



pela recomposição messiânica no fim dos tempos. Analogamente, as línguas em sua diversidade e imperfeição desejam, segundo Benjamin, consumir-se no "fim messiânico de sua história"; mas esse desejo transparece em circunstâncias especiais a que a linguagem é submetida: "Este desejo torna-se visível quando a unidade natural de cada uma se destaca no *translato* da tradução, na análise da crítica filosófica ou na desordem da frase poética" (grifo meu). A palavra *translato* indica precisamente esse movimento que abala as certezas crítico-filosóficas por meio de uma interferência violenta no fluxo aparentemente "natural" da própria língua. Gagnébin identifica semelhante efeito na citação feita por Benjamin de um texto de Mallarmé, cuja sintaxe causa um similar estranhamento. Trata-se de um pequeno trecho ensaístico que Benjamin introduz em língua francesa, sem traduzir, em seu próprio texto. O efeito de estranhamento dessa citação é assim duplo: ela está em uma língua estrangeira e ela constitui uma frase sintaticamente estranha, em sua própria língua. O desejo mallarmaico de uma "língua suprema [...] da mesma materialmente a verdade"<sup>99</sup> não constitui o resgate de uma língua adâmica originária, mas "projecção ideal da harmonia secreta das línguas que visa à elucidação histórica de suas diferenças". Como a língua visada pela mística, essa língua não se identifica com uma anterioridade absoluta, mas aparece como unidade possível, potencial de todas as múltiplas línguas, no futuro. Embora uma teoria da traduzibilidade integral, assim como é proposta por Benjamin e Rosenzweig, vise a uma dimensão de mútua compreensibilidade potencial entre as línguas, o radical deslocamento da diversidade que ela provoca evidencia a precariedade das bases sobre as quais assenta qualquer ideia de original. Tal teoria abrigaria, pois, o mesmo risco a que tiveram de se submeter as radicais traduções hídlerlinianas<sup>100</sup>: o risco da autodestruição, do aflorar de uma violência crua, essencial, capaz de desintegrar todas as línguas no consumo recíproco de uma total compreensão. Mas, apesar de todas as ameaças à vida – ou à sobrevivência da linguagem (portanto, das obras e dos sujeitos) – Benjamin mantém sua fé, ou convicção, nas potencialidades

98. Cf. W. BENJAMIN, *GS*, IV<sup>a</sup>, p. 14.  
99. Cf. J. M. GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 31.  
100. *Ibidem*, pp. 34-35.

dades salvíficas, presentes em momentos de maior precariedade. Por quê? Eis uma resposta:

Mas porque, através desse desmoronar da identidade da linguagem, da história e do sujeito, poderia, talvez, enfim, passar o sopro de uma palavra inteiramente redimida, que atravessa todas as línguas e pulveriza o peso do sentido, esta consumação silenciosa de todas as palavras que Hölderlin, na sua "Inocência", terra ouvida, e que seria sua traduzibilidade integral<sup>101</sup>.

Nessas palavras de Jeanne Marie Gagnébin, podemos ouvir como um eco o silvar do gesto cortante do crítico e do comentarista, que interrompe violentamente o fluxo do texto e pulveriza o peso do sentido, multiplicando as interpretações. A pulverização do sentido e a consumação silenciosa da palavra poética moderna (Hölderlin é sem dúvida um poeta moderno *avant la lettre*) fazem-nos recordar novamente a imagem cabalística da quebra dos vasos. Interrupção, (de)jeição, quebra – variantes de um único movimento da reflexão: o movimento crítico, que subjaz no gesto interpretativo implicado na tradução.

"A Tarefa do Tradutor": Ensaio de *Leitura*

Walter Benjamin sintetiza, no ensaio sobre o tradutor, algumas das aporias que se encontram nas reflexões tradicionais sobre tradução, ao mesmo tempo em que assinala uma reversão, ou, mais precisamente, um deslocamento ou problematização dos termos com que tradicionalmente são vistos conceitos dicotômicos como o de fidelidade/liberdade, literalidade/figuratividade, texto original/texto traduzido. De uma forma ou de outra, os comentários apresentados no presente trabalho operam esse deslocamento da perspectiva na reflexão sobre a tradução operado pelo ensaio benjaminiano. Embora caracterizados, como será visto, por um impulso de fundo comum, os comentaristas partem de pontos de vista muito distintos. Para a leitura de Derrida, é fundamental criar para o texto benjaminiano um fundamento, que lhe é, paradoxalmente, posterior: o mito babilônico reencontrado na modernidade por duas pala-

101. *Ibidem*, p. 35.

vas joycianas – *he war* –, cuja conexão ambíglue remete a Babel como figura não tanto da pluralidade, mas do conflito. Haroldo de Campos, por sua vez, procura definir uma poética da tradução benjaminiana como estratégia de apropriação e transformação não servil, situando-a em relação a diferentes reflexões teóricas (o estruturalismo jakobsoniano, a semiótica peirciana, a desconstrução derridiana) e diferentes práticas poéticas (a poesia ideográfica de Pound, a escritura mallarmica, a antropofagia modernista). Jeanne Marie Gagnebin insere o ensaio sobre a tradução no contexto mais geral do pensamento benjaminiano, tratando-o como núcleo de uma determinada concepção do tempo e da história, no âmbito da qual os conceitos de origem e original são vistos menos como momentos de uma anterioridade absoluta do que como instante historicamente situado e que aponta para o passado apenas como momento construído a partir do presente. Finalmente, o texto de Paul de Man revela a ação de um movimento básico no ensaio benjaminiano: o movimento de separação, “disjunção”, como movimento fundamental de uma reflexão que se quer crítica. Nessas leituras, que se ocupam de uma enigmática leitura desse enigmático objeto que é a tradução, encontram-se referidas marcas de uma escrita que é melancólica por possuir um objeto perdido para lamentar-lhe a perda (a tradicional teoria da tradução, referida por Benjamin, é horizonte da reflexão atual sobre o tema), mas que é antimelancólica por ter consciência da constituição projetiva, construída desse objeto e dessa perda. Nesse sentido, a leitura que se apresenta a seguir pretende de alguma forma inserir-se numa linha de pensamento capaz de aceitar a dimensão da perda como fato constitutivo não só da subjetividade em geral, mas também – e sobretudo – de um tipo específico de subjetividade: a daqueles que dedicam sua vida aos estudos, à leitura e à escrita de textos.

“A Tarefa do Tradutor” é um texto breve, porém, de difícil leitura. Nele, os argumentos são apresentados de maneira comprimida, numa linguagem cujas evoluções, em si mesmas, evocam tonalidades não usuais, antigas, mas que parecem apontar para possibilidades futuras de uma prosa em língua alemã. Um texto como esse, em que certas imagens aparecem sem função evidente, como os objetos espalhados em torno da *Melancholia* dütteriana, funciona como alegoria: uma alegoria da leitura como tradução e uma alegoria da tradução como leitura que pretende

estabelecer uma correspondência ideal entre texto original e texto traduzido. A leitura desse texto, que por sua própria arquitetura demanda uma interpretação, ao mesmo tempo, definitiva e parcial, objetiva e afetiva, já que pressupõe, na língua, semelhantes formas de construção de sentido, em que objeto e tonalidade expressiva se interpenetram formando o significado um composto híbrido – mas não fusional – entre aquilo que significa, o significante, e o significado, é uma leitura necessariamente difícil. Isso porque é uma leitura que chama continuamente a atenção para o seu próprio movimento constitutivo, para o próprio jogo entre atribuição arbitrária e produção de significados por associação afetiva ou analógica; nos termos utilizados por Benjamin: entre um processo alegórico e um processo mágico ou mimético de produção de significados. O que está em questão nessa duplicidade, inerente ao processo de significar, é a própria natureza duplice da linguagem: por um lado, como resultado de uma convenção, ela constitui um sistema arbitrário de signos destinados à comunicação (depreciada por Benjamin no ensaio sobre “A Linguagem em geral e a Linguagem do Homem”); essa seria a “teoria burguesa” da linguagem, cujo axioma básico da arbitrariedade ou da convencionalidade do signo corresponde ao da moderna teoria linguística saussuriana e benvenistiana); por outro lado, como resultado de um processo criador, moldado à imagem e semelhança da criação divina, assim como é relatada na narrativa bíblica do Gênesis, é a linguagem o produto de um complexo processo de inter-relações entre a linguagem imediata, poderosa, instaurada por um criador paradigmático, Deus, e sua reprodução, igualmente poderosa, porém, mediatizada, pelo homem no ato de nomeação das coisas.

O texto sobre a linguagem, que apresenta comparável grau de dificuldade, considerado pelo próprio Benjamin como “arcano” de seu pensamento e divulgado por ele prioritariamente apenas entre amigos mais próximos<sup>102</sup>, contém em germe reflexões desenvolvidas no posterior escrito sobre a tradução:

É a tradução da linguagem das coisas para a linguagem do homem. É necessário fundar o concreto de tradução nos estratos mais profundos da teoria linguística, pois ele possui um alcance e um poder demasiado amplos para ser tratado, como algu-

102. Cf. W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 9.

mas vezes tem-se pensado, *a posteriori*, a partir de um ponto de vista qualquer. Tal conceito adquire seu mais pleno significado na percepção de que toda língua superior (com exceção da palavra de Deus) pode ser considerada como tradução de todas as outras. E considerando a relação acima mencionada entre as línguas, como relação entre meios de diferente densidade, que se dá a traduzibilidade das línguas entre si. A tradução é a transposição de uma língua para a outra por meio de um *continuum* de transformações. São espaços contínuos de transformação, e não regiões abstratas de igualdade e de similaridade que a tradução atravessa.<sup>103</sup>

Nesse trecho do ensaio sobre as línguas e a linguagem, encontram-se indicadas algumas das preocupações de Benjamin que irão reaparecer sob nova forma e em novo contexto, no ensaio sobre a tradução. Cabe destacar três aspectos, bem evidentes no trecho acima citado: em primeiro lugar, a preocupação com um conceito, não tanto de tradução, mas de *traduzibilidade*, inclui a aceitação da diferença (“meios de diferente densidade”) das línguas não como impedimento, deficiência, mas como condição de possibilidade. Entretanto, aqui Benjamin utiliza-se de uma noção de tradução para explicar a natureza da linguagem e, no ensaio sobre a tradução, ele faz, como será visto mais detidamente, o oposto: lá ele pressupõe uma certa noção de linguagem para explicar a natureza da tradução. Em segundo lugar, temos que, para Benjamin, a linguagem é, em si, já tradução: tradução da linguagem das coisas para a linguagem humana, tradução como processo de constituição de uma potencial língua superior a partir de todas as línguas empíricas. Finalmente, a tradução é definida como lugar em que ocorrem transformações contínuas de linguagem. Ora, esses três aspectos: a traduzibilidade; o postulado de uma língua suprema, mediada pela passagem pelas múltiplas línguas; e a linguagem como lugar de transformações e de traduções sucessivas,

103. “Es ist die Übersetzung der Sprache der Dinge in die des Menschen. Es ist notwendig, den Begriff der Übersetzung in der tiefsten Schicht der Sprachtheorie zu begründen, denn er ist viel zu abgehandelt worden als gewöhnlich, um in irgendeiner Hinsicht nachträglich, wie bisweilen gemeint wird, höherer Sprache (mit Ausnahme des Wortes Gottes) als Übersetzung aller anderen betrachtet werden kann. Mit dem erwähnten Verhältnis der Sprachen als dem von Medien verschleiert die Überführung der einen Sprache in die andere durch ein Kontinuum von Verwandlungen. Kontinua der Verwandlung, nicht abstrakte Gleichheits- und Ähnlichkeitsbezirke durchläuft die Übersetzung.” Cf. W. BENJAMIN, GS, II-1, p. 151.

encontram-se reelaborados no ensaio sobre a tradução. Nêle, a questão da traduzibilidade é desenvolvida, por meio de uma complexa e paradoxal sequência de argumentos, a partir de um conceito fundamental para qualquer reflexão sobre tradução, o conceito de *original*:

A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, como encerrada em sua traduzibilidade. A questão da traduzibilidade de uma obra possui um duplo sentido. Ela pode significar: encontrará a obra jamais, dentro a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado? Ou então, mais propriamente: admitirá ela, em conformidade com sua essência, tradução e, conseqüentemente (em consonância com o significado dessa forma) a exigirá também?<sup>104</sup>

A questão da traduzibilidade é posta como dupla, não apenas por reportar-se, sob a forma de uma interrogação, a um futuro indeterminado (encontrará a obra seu tradutor adequado?), e à imanência do presente (admitirá ou mesmo exige tal obra tradução?), mas também por apontar para as diversas dimensões da temporalidade – passado, presente e futuro – encerradas no texto, em contraposição à visão do original como texto acabado, eternizado autorizadamente pela tradução. A traduzibilidade de se comporta, pois, como o fiel de uma balança em que os dois pratos constituem as duas dimensões diferidas da temporalidade, o passado do original e o futuro de suas potenciais traduções. Nesse sentido, 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 *deia* temporal, cronologicamente determinada, mas presente no *presente*, entre o passado de sua produção na obra e o futuro de suas reproduções na forma de múltiplas traduções possíveis. Desse ponto de vista, a melancolia do tradutor só terá efeito negativo, completamente paralisador, em termos estritos, quando o gesto hermenêutico embutido no ato tradutório estiver excessivamente ligado à dimensão passada da obra,

104. “Die Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückgehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen. Die Frage nach der Übersetzbarkeit eines Werkes ist doppelstimmig. Sie kann bedeuten: ob es unter der Gesamtheit seiner Leser je seinen zühilgen Uebersetzer finden werde? oder: und eigentlicher: ob es seinem Wesen nach Übersetzung zulasse und demnach – der Bedeutung dieser Form gemäss – auch verlangen.” Cf. W. BENJAMIN, GS, IV-1, pp. 9-10.

ao original como texto temporal e espacialmente delimitado, para não dizer, mais propriamente, fechado. No limite, a visão do passado que possui o melancólico é uma visão que pretende eliminar todo e qualquer viés interpretativo do sujeito que se debruça sobre esse passado, desejando anular a distância entre texto passado e interpretação, presente, e, em termos semelhantes, entre original e tradução, forçando-os a coincidir, cristalizados na atemporalidade, na aistoricidade de uma interpretação canônica, necessariamente única, que acaba por ser, também, tendencialmente dogmática, exigindo, por isso, sua própria reafirmação. Mas é igualmente preciso lembrar aqui que, no olhar do melancólico benjaminiano, jaz alguma sabedoria, sua ruminância não se perdendo no sentimento de um passado completamente esvaziado, empobrecido, com o qual o sujeito não é mais capaz de se conectar de maneira vitalmente significativa, como no caso da patologia melancólica descrita por Freud e pela tradição. Nesse sentido, o próprio conceito de *traduzibilidade*, da forma problematizada com que é posto por Benjamin, constitui um conceito atravessado (mas não dominado) pelo influxo melancólico: ele pressupõe, por um lado, a aceitação de uma distância, de uma separação de um fundo textual reconhecido como anterior, por definição, inapreensível em sua anterioridade; por outro, implica a destruição voluntária desse texto anterior e sua reconstituição, em outro tempo, outra língua, outra cultura, enfim em uma situação de alteridade ou outridade radical. Ora, essa *outridade* é, segundo Octavio Paz<sup>105</sup>, a marca distintiva do poético que, implícita na literatura desde sempre, é tornada explícita pela poesia pós-romântica ou moderna, num movimento de distanciamento ou deslocamento da literatura de si mesma, cuja inflexão leva o nome de *crítica*; a figura paradigmática dessa atitude crítica é a figura da *ironia*. Não por acaso, Benjamin irá ligar a traduzibilidade à questão de definir, finalmente, o que vem a ser esse processo e o produto desse processo de-nominado *tradução*, como movimento que constitui a própria língua-

105. Octavio Paz usa o termo *orindad* para definir o caráter fundamentalmente dialético da imagem poética, fundada na condição de alteridade do ser humano, "sempre o mesmo e sempre outro".

Cf. "Os Signos em Rotação", em O. Paz, *O Arco e a Lira*, pp. 309-348. Sobre o tema da tradução como forma paradigmática da relação do próprio com o outro, estrangeiro, e paradigmática inclusive da constituição de uma cultura, a alemã, remeto ao livro de Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*.

gem no que ela tem de essencial: sua identidade construída sobre um subtrato histórico em constante transformação. E defenderá a ideia da tradução como um transplante para um terreno "ironicamente" (e aqui a ironia é explicitamente romântica, como esclarece Benjamin) mais definitivo, a partir do qual o original não poderá mais continuar a migrar, sob pena de se transformar em outro: original de original, portanto um não-original, uma falsificação<sup>106</sup>. Nesse ponto, retorna-se também aos dois outros aspectos que ligam o texto de Benjamin sobre a linguagem ao texto sobre a tradução: a constituição de uma língua superior a partir das múltiplas línguas inferiores e a ideia da linguagem como espaço de transformação por excelência.

A tradução da linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas na tradução daquilo que é mudo para a sonoridade, mas também na tradução daquilo que não tem nome para o nome. Trata-se, pois, da tradução de uma língua imperfeita numa língua mais perfeita, e ela não pode deixar de agregar algo, ou seja, o conhecimento. A objetividade dessa tradução é, contudo, garantida em Deus. Pois Ele criou as coisas e a palavra criadora que está nelas é o germe do nome cognoscente, da mesma forma que Deus também, ao final, nomeava cada coisa depois de ter sido criada<sup>107</sup>.

Novamente, ocorre aqui um movimento que se desdobra, se ramifica, se duplica: a tradução desenvolve-se em dois planos: a tradução da

106. Esse "falso" implícito em todo ato e produto de tradução é trabalhado conscientemente pela literatura moderna: por exemplo, a obra de Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor do Quixote" - como já foi apontado muitas vezes na discussão sobre o status da tradução -, apresenta um modelo da paradoxal relação que se estabelece entre original e tradução, quando esta insiste em ser "cópia" do original. Esse texto pode ser lido também como comentário ao lugar ocupado pela tradução em uma linhagem da literatura para a qual o conceito de falso e de mentira e a prática do plágio são consubstanciais. Uma demonstração divergente (quando desprovida da de-mã-fé editorial e inspirada apenas pelo prazer do jogo literário) - ainda que vertiginosa ou, se quisermos, diabólica - do modo de operação desse falso na tradução é dada pelos experimentos que se lançam a retraduzir traduções. O que ocorre quando traduzimos o original da língua? O antigo original torna-se irrelevante e a tradução se torna da mesma o original da retradução, e assim por diante, numa cadeia infinita de produção textual de infinitos "originais".

107. "Die Übersetzung der Sprache der Dinge in die des Menschen ist nicht nur Übersetzung des Summen in das Lauthafte, sie ist die Übersetzung des Nennens in den Namen. Das ist also die Übersetzung einer unvollkommenen Sprache in eine vollkommenere, sie kann nicht anders als etwas dazu tun, nämlich die Erkenntnis. Die Objektivität dieser Übersetzung ist aber in der verbürgt: Denn Gott hat die Dinge geschaffen, das schaffende Wort in ihnen ist der Kern der erkennenden Namens, wie Gott auch am Ende jedes Ding kennente, nachdem es geschaffen war." Cf. W. BENJAMIN, GS, II-1, p. 151.

linguagem das coisas para a humana se desdobra em tradução da mudez para a sonoridade e de uma língua imperfeita numa mais perfeita (mas não absolutamente perfeita). A necessária contrapartida de um pensamento que se movimenta entre diferentes alternativas opostas é constituída pelo problema da mediação, da passagem de um plano a outro, de um pólo a outro. Essa ideia de mediação tem seu ancestral na instauração do vínculo do homem com as coisas por meio da linguagem como potência mágica<sup>108</sup>. O meio instrumental (*Mittel*) e o meio propriamente dito, medial (*Medium*), essa operação mágica é nada mais nada menos do que a própria linguagem, desprovida de qualquer função instrumental, que, em seu duplo aspecto concreto, sonoro, material, por um lado, e mental, conceitual, por outro, é capaz de operar, sobretudo por sua capacidade nomeadora, a recriação simbólica do mundo. O resultado desse recurso mágico é a apresentação da coisa por meio da evocação de seu nome, ou seja, a produção de um outro mundo de seres, coisas, objetos, à imagem e semelhança do mundo já criado (por Deus, segundo o relato bíblico referido por Benjamin). A questão da mediação é fundamental no presente contexto, já que é de uma forma especial de mediação que se trata quando se está diante do processo e do produto de uma tradução. Para Benjamin, a problemática da mediação está intimamente ligada à questão da magia da linguagem. Como já assinalou Menninghaus<sup>109</sup>, Benjamin funda o discurso sobre a magia da linguagem em uma reflexão sobre o modo não instrumental de comunicação de essências linguísticas, como se pode perceber na seguinte passagem:

A essência linguística das coisas é a sua linguagem [...]. Essa proposição não é tautológica, pois significa: aquilo que é comunicável em uma essência espiritual é a sua linguagem. Tudo repousa nesse "e" (que equivale a "é imediatamente"). Não se trata de fato de que aquilo que em uma essência espiritual é comunicável aparece com a maior clareza na sua língua, como acabamos de dizer acima, à guisa de comentário de transição, mas esse elemento comunicável é a própria língua, sem mediações. Ou

108. O tema da magia da linguagem aparece nas reflexões iniciais sobre a linguagem e em dois textos posteriores que se complementam: "A Faculdade Mimetica" e "A Doutrina das Semelhanças". Cf. W. BENJAMIN, GS, II-1, pp. 210-213 e pp. 204-210, respectivamente. Em português, do primeiro ainda não há tradução publicada; a tradução do segundo está em W. BENJAMIN, *Magia e Técnica, Arte e Política*, pp. 108-113. Sobre essa temática, o citado livro de Menninghaus constitui interpretação consagrada. Cf. W. MENNINGHAUS, *op. cit.*

109. *Op. cit.*, p. 20.

ainda: a língua de um ser espiritual é, sem mediações, aquilo que é nele comunicável. Aquilo que é comunicável em [sua] uma essência espiritual, dentro dela [in dem] se comunica; o que quer dizer que toda língua se comunica a si mesma. Ou melhor: toda língua comunica-se a si mesma, em si mesma, ela é, no sentido mais puro, o "meio" [Medium] da comunicação. O elemento medial, que é a imediatez de toda comunicação espiritual, é o problema básico da teoria da linguagem. E se quisermos chamar de mágica essa imediatez, então o problema primordial da linguagem será a sua magia. Ao mesmo tempo, falar da magia da língua significa remeter a outra coisa: à sua infinitude<sup>110</sup>.

Na passagem acima, a reflexão de Benjamin sobre mediação, magia e linguagem mimetiza, em sua própria sintaxe feita de suspensões e pela repetição insistente, paronomástica, de palavras com os radicais *mittel*, *mittel*, num vertiginoso jogo especular de refrações, o movimento do pensar como reflexão multiplicável ao infinito – como se assim pudesse exercer, na prática, o poder mágico da linguagem: no plano da própria especulação sobre a linguagem como simultaneamente comunicação e não-comunicação, material e imaterial, meio instrumental (*Mittel*) e meio medial (*Medium*).

Esse movimento, que é uma revolução da linguagem sobre si mesma, assume sua forma, ao mesmo tempo, mais irônica e mais literalmente ingênua, nos comentários metalinguísticos – aparentemente secundários, menos informativos e mais retóricos – tais como: "essa proposição não é tautológica" ou "como acabamos de dizer acima, à guisa de comentário de transição". Nessas interpoções aparentemente tão insignificantes, quase que banais, instala-se a voz crítica do comentarista, que, consciente da voragem produzida por uma reflexão que não se detém, e só faz mul-

110. "Das sprachliche Wesen der Dinge ist ihre Sprache [...]. Dieser Satz ist unumwogenlich, denn er bedeutet: das, was an einem geistigen Wesen mittelbar ist, ist seine Sprache. Auf diesem 'ist' (gleich 'ist unmittelbar') beruht alles. – Nicht, was an einem geistigen Wesen mittelbar ist, erscheint am klarsten in seiner Sprache, wie noch eben im Übergange gesagt wurde, sondern dieses Mittelbare ist unmittelbar die Sprache selbst. Oder: die Sprache eines geistigen Wesens ist unmittelbar dasjenige, was an ihm mittelbar ist. Was an einem geistigen Wesen mittelbar ist, in dem teilt es sich mit; das heißt: jede Sprache teilt sich selbst mit, oder genauer: jede Sprache teilt sich in sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das 'Medium' der Mitteilung. Das Mittelbare, das ist die Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung; ist das Grundproblem der Sprachtheorie und wenn man diese Unmittelbarkeit möglich nennen will, so ist das Unproblem der Sprache ihre Magie. Zugleich deutet das Wort von der Magie der Sprache auf ein anderes: auf ihre Unendlichkeit." Cf. W. BENJAMIN, GS, II-1, pp. 142-143.

uplicar seu gesto essencialmente duplicador, dá uma piscadela para o leitor atordado. Esse caminho do pensamento em direção a um fundamento que é, na realidade, um abismo, ausência de fundamento ("mas esse fundamento real é um sem-fundo, um abismo" [*aber dieser Realgrund ist ein Abgrund*]) só pode ser trilhado por vias paradoxais. Hermann Schweppenhäuser aponta para o paradoxo embutido no raciocínio de Benjamin, como sendo o seu próprio princípio de reflexão: "não há, para nós, nada de tão paradoxal que, justamente através do paradoxo, não se torne absolutamente evidente"<sup>111</sup>. Pode-se dizer que, se esse é um dos efeitos da utilização de paradoxos, o método benjaminiano por excelência é um *método do paradoxo, ou do paradoxal*. Como se acenou anteriormente, não é possível entender a particular dialética benjaminiana em termos tradicionais, pressupor nela qualquer intenção totalizante. Nesse sentido, o paradoxo, por ser uma figura de linguagem que descreve precisamente uma dialética que só se deixa apreender em seus termos contraditórios, resistente a qualquer tentativa de unificação ou totalização, é o movimento por excelência do *modus benjaminiano de reflexão*<sup>112</sup>.

Há um aspecto da teoria da linguagem de Benjamin, explícito no ensaio sobre a língua, que, enunciado de maneira igualmente paradoxal, aparece no ensaio sobre a tarefa do tradutor, sobretudo no que diz respeito a um tema que nos interessa particularmente: o tema da melancolia em relação à questão da tradução ou traduzibilidade das línguas. No ensaio sobre a língua, a melancolia aparece no contexto de uma reflexão

111. Cf. H. SCHWEPPEHÄUSER, "Nomel/Logos/ Expression. Elementos da Teoria Benjaminiana da Língua", em L. BELLIO & L. LOTTI, *Walter Benjamin. Tempo, Storia, Linguaggio*, p. 53.

112. É preciso contextualizar aqui esse uso do paradoxo por Benjamin. Como assinala Terry Eagleton, as "imagens dialéticas" (*dialektische Bilder*) passam a ser, na obra posterior de Benjamin, instâncias do que Benjamin denominou, a partir do livro sobre o drama barroco, uma "constelação": "uma epistemologia constelatória apresenta-se contra o momento de subjetividade cartesianá ou kantiana, menos preocupada em 'possuir' o fenômeno do que em libertá-lo em seu próprio ser sensível e preservar seus elementos dispersos em toda sua irreducível heterogeneidade". Cf. Terry Eagleton, "O Rabino Marxista", em *A Ideologia da Estética*, pp. 230-246. Michael Jennings, em seu estudo sobre a imagem dialética em Benjamin, também aponta para uma noção de dialética como "colisão de imagens estáticas". Cf. M. JENNINGS, *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, p. 208. Ademais, a ideia de constelação já aparece, embora com outra conotação, por assim dizer, em sentido próprio, nos ensaios sobre a faculdade mimética e a teoria da similaridade: a leitura que os antigos faziam da natureza como portadora de uma linguagem enigmática a ser decifrada tem sua imagem concreta na leitura premonitória dos astros celestes, na atividade dos astrólogos.

de caráter teológico-lingüístico, que retoma o relato bíblico do Gênesis como ponto de partida para uma especulação sobre a natureza da linguagem. Como foi visto, a ligação entre a linguagem da natureza e a linguagem humana constitui o paradigma de todas as operações de tradução, anteriores e posteriores a ela: da nudez natural para a sonoridade da linguagem humana; das línguas humanas imperfeitas para a messianica língua perfeita. Essa relação, fundamentalmente uma relação de tradução de um estrato inferior para um superior, constitui um movimento no sentido inverso do movimento do qual partem as concepções tradicionais de tradução: de um original perfeito em direção a múltiplas produções imperfeitas. Ora, a nudez das coisas é simultaneamente índice de sua perfeição e de sua imperfeição ou, em outras palavras, de seu acabamento e de seu inacabamento. Em si e para si, a natureza é perfeita; mas é em relação ao homem e à sua linguagem que a natureza revela-se inacabada e, nesse inacabamento, que é sua nudez, está uma tristeza, atualizável unicamente pela linguagem humana:

O aspecto da natureza altera-se profundamente, porém, depois do pecado original, com a palavra de Deus que amaldiçoa os campos. Agora principia seu outro mundo, ao qual aludimos ao falar da tristeza profunda da natureza. O fato de que toda a natureza começaria a lamentar-se, se lhe fosse emprestada uma língua, constitui uma verdade metafísica. (Sendo que "emprestar uma língua" é bem mais do que "fazer com que ela fale".) Essa afirmação tem um sentido duplo: em primeiro lugar, significa que ela iria lamentar-se sobre a própria língua. Ausência de linguagem, silêncio: esse é o grande sofrimento da natureza (e para redimi-la, é a vida e a linguagem do homem que está na natureza, e não unicamente, como se supõe, a vida e a linguagem do poeta). Em segundo lugar, essa afirmação diz que a natureza iria lamentar-se. Mas o lamento é a mais onipotente e indiferenciada expressão da língua; ele contém quase somente o sopro sensível; e onde só plantas fatigadas, ressoa sempre algum lamento. Por ser muda, a natureza entristece. Mas é a inversão dessa afirmativa que nos faz penetrar ainda mais fundo na essência da natureza: a tristeza [*Tranigkeit*] do mundo natural o torna mudo. Em toda a tristeza [*Trauer*], há uma profunda inclinação para o silêncio [*Sprachlosigkeit*], e isso é infinitamente mais do que incapacidade ou desprazer em comunicar. Aquilo que é triste [*das Traurige*] sente-se instantaneamente conhecido pelo incognoscível. Ser nomeado – mesmo quando aquele que nomeia é dos deuses um igual e bem-aventurado – permanece sendo um presságio de tristeza [*Trauer*]<sup>113</sup>.

113. "Nach dem Sündenfall aber ändert sich mit Gottes Wort, das den Acker verflucht, das kosehen

Esse trecho concentra boa parte dos argumentos de Benjamin no ensaio, fazendo-os reaparecer em relação com a hipótese, posta de maneira quase que axiomática, de uma natureza triste ou, inversamente, de uma tristeza não humana, absolutamente natural. Também nessa passagem, podemos acompanhar as refrações e contra-refrações do discurso de Benjamin: há um antes e um depois (do pecado original), um *outro* mutismo (é pressuposto, assim, um mutismo anterior, ao qual esse se contrapõe); no plano da forma da argumentação, a inserção metalinguística: “essa afirmação tem um sentido *diplo*” remete explicitamente a uma duplicidade; finalmente a inversão da frase: “Por ser muda a natureza entristece”, alterada para “A tristeza do mundo natural o torna mudo” revela um modo de refletir que se autodescreve como movimento que avança por uma via dupla, por desdobramentos do argumento.

Novamente, pode-se observar aqui o *método do paradoxo* em ação: ele opera pela insistente reduplicação e confrontação dos termos apresentados, seja na forma de paralelismos, inversões, contraposições, ou mesmo, pela referência direta a uma duplicidade ou alteridade. Nesse ponto, convém perguntar: para que serve tal movimento, para quê apontar? Para responder a essa questão é preciso realizar uma reflexão sobre um tema caro a Benjamin, e que tem papel fundamental, seja como resposta específica a fluxos melancólicos, seja com relação à problemática posta pela tradução: a questão do messianismo. Com a temática messiânica, entra em cena definitivamente a particular filosofia da história de Walter Benjamin, cujo exame, ainda que parcial, pois está limitado à

der Natur im tiefsten. Nun beginnt ihre andere Stimmheit, die wir mit der tiefen Traurigkeit der Natur meinen. Es ist eine metaphysische Wahrheit, dass alle Natur zu klagen begonne, wenn Sprache ihr verliehen würde. (Wobei 'Sprache verliehen' allerdings mehr ist als machen, dass sie sprechen kann.) Dieser Satz hat einen doppelten Sinn. Er bedeutet zuerst: sie würde über die Sprache selbst klagen. Sprachlosigkeit: das ist das grosse Leid der Natur (und um ihrer Erlösung willen ist Leben und Sprache des Menschen in der Natur, nicht allein, wie man vernimmt, des Dichters). Zweitens sagt dieser Satz: sie würde klagen, die Natur, nicht allein, wie auch nur ohnmachtige Ausdruck der Sprache, sie enthält fast nur den sinnlichen Hauch, und wo auch noch Pflanzen rauschen, klingt immer eine Klage mit. Weil sie stumm ist, trauert die Natur. Doch noch tiefer führt in das Wesen der Natur die Umkehrung dieses Satzes ein: die Traurigkeit der Natur macht sie verstummen. Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit, und das ist unendlich viel mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung. Das Traurige fühlt sich so durch und durch erkannt vom Unerkennbaren. Benannt zu sein – selbst wenn der Nennende ein Gottegleicher und Seliger ist – bleibt vielleicht immer eine Ahnung von Trauer.“ Cf. W. BENJAMIN, GS, II-1, p. 155.

perspectiva do presente estudo, se torna imprescindível para uma melhor contextualização de questões fundamentais referentes à teoria benjaminiana da tradução. Aliás, como sublinha Giorgio Agamben<sup>114</sup>, o pensamento de Benjamin se constrói, precisamente, por uma peculiar justaposição de categorias linguísticas e categorias históricas que, apesar de aparentemente estranha à nossa lógica atual, não era nada incomum no passado, sobretudo, no pensamento medieval: como informa Agamben<sup>115</sup>, para santo Agostinho, cuja concepção da linguagem era, por sua vez, baseada no tratado de Varrão sobre a língua latina, a letra, o grama eram categorias essencialmente históricas. A concepção agostiniana partira, pois, da idéia de que haveria dois planos da linguagem: o primeiro, originário, dos nomes ou da pura nomeação e o segundo, do discurso, derivado do primeiro. E o homem só pode receber os nomes, sempre anteriores a ele, por meio de uma transmissão, só pode aceder a essa esfera da linguagem pela mediação da história. E essa mediação histórica corresponde sempre a um movimento de transmissão, que é *descendente*, como demonstra Agamben<sup>116</sup> na seguinte passagem:

A razão não pode encontrar fundamento nos nomes (*Il vocaboli*, na expressão de Dante, os vocábulos), não pode dar conta deles, porque [...] eles sucedem-lhe historicamente, descendendo. Essa descida infinita dos nomes é a história. A linguagem antecipa, pois, sempre, quanto a seu lugar original, o homem falante, saltando sobre ele ao infinito em direção ao passado e, ao mesmo tempo, em direção ao futuro de uma descendência infinita, de modo que o pensamento não possa jamais extinguir-se nele. E essa é a incurável “sombra” da gramática, a obscuridade que é originalmente inerente à língua e funda – na necessária coincidência entre história e gramática – a condição histórica do homem. A história é a cifra da sombra que vela o acesso do homem ao plano dos nomes: a história está em lugar dos nomes. A transmissão – ausência de fundamento de todo o ato de Palavra – da linguagem funda, conjuntamente, a teologia e a história. Enquanto o homem não puder encontrar fundo na linguagem, haverá transmissão dos nomes; e enquanto houver transmissão dos nomes, haverá história e destino.<sup>117</sup>

114. Cf. G. AGAMBEN, “Categorie Linguistiche e Categorie Storiche”, em L. BERTU & L. LORZI, op. cit., pp. 68-69.

115. *Idem*, p. 68.

116. *Idem*, pp. 69-70.

117. “La ragione non può trovare fondo nei nomi (il vocaboli), non può venire a capo di essi, perché [...] essi le avvengono storicamente, discendendo. Questa infinita ‘ombra’ dei nomi è la storia.”

Encontram-se, no passo acima, elementos extremamente pertinentes para a presente reflexão; não será casual o fato de um estudioso como Agamben, que, como foi visto no capítulo 1, está bastante familiarizado com o tema da melancolia e suas diferentes manifestações históricas, utilizar-se de duas noções: a de uma sombra ou obscuridade e a de descida e descendência, para comentar a tensão entre dimensão histórica e dimensão linguística no pensamento de Walter Benjamin. Na idéia de sombra e obscuridade, temos os antigos temas da face ensombrecida, da interpretação obscura e da duplicação e/ou da secundariedade que percorrem a tradição da melancolia; na idéia de descida, temos diversas variações na representação desse movimento descendente: a postura do melancólico, cuja cabeça pende, absorva em pensamentos, o tema de um cavar que remete, por um lado, à escrita, particularmente, à escrita impressa, e por outro, à idéia da morte como enterramento do corpo sob a terra.

Se, porém, do ponto de vista do presente, o movimento pelo qual se recebe a linguagem em sua historicidade e se percebe a história em sua dimensão essencialmente linguística é um movimento descendente; do ponto de vista messiânico do futuro, ele se converte em seu inverso, um movimento ascendente, que celebra a linguagem em si, a pura língua vitada, que não se quer desvinculada da história, mas nela redimida. Nesse sentido, há, sim, uma idéia de progresso em Benjamin. Mas essa idéia só existe em constante referência a uma dimensão regressiva, de referência a um passado que, antecipadamente, contém o seu futuro em germen, e a um futuro absolutamente aberto, sem marcas, não necessariamente de nível qualitativo melhor ou superior ao presente e ao passado. O messianismo se nutre dessa tensão entre um passado como anterioridade absoluta e indiferenciada, o presente tristonho da "queda", da disper-

Il linguaggio anticaipa cioè sempre, quanto al suo luogo originale, l'uomo parlante, scavalcanolo all'infinito verso il passato e, insieme, verso il futuro di una discendenza infinita, in modo che il pensiero non può mai terminarsi in esso. E questa è l'immediabile "ombra della grammatica, l'oscurità che inverte originariamente alla lingua e fonda - nella necessaria coincidenza di storia e grammatica - la condizione storica dell'uomo. La storia è la cifra dell'ombra che vela l'accesso dell'uomo al piano dei nomi: la storia è in luogo dei nomi. La trasparenza - l'infondatezza di ogni atto di parola - del linguaggio fonda, insieme, la teologia e la storia. Finché l'uomo non potrà trovar fondo nel linguaggio, ci sarà tramandamento dei nomi; e finché ci sarà tramandamento dei nomi, ci saranno storia e destino."

são linguística e da consciência histórica, e um futuro aberto, sem marcas, da redenção pela qual se espera, apenas. Essa compreensão da profunda historicidade que permeia a concepção de linguagem e de língua em Benjamin como vinculada ao messianismo é fundamental para evitar postular a noção, equivocada, da pura língua como essência linguística asotórica, identificada com um momento absolutamente anterior, e racha, assim, a visão de Benjamin sobre a linguagem, pejorativamente, de idealista. Todo o pensamento de Benjamin é um pensamento que não descarta de suas bases materiais, pois é marcado por um sentido indelével da história, apesar de não constituir um trabalho historiográfico, em sentido estrito. E esse sentido do histórico tem indubitavelmente uma de suas raízes na apropriação benjaminiana de elementos da cultura judaica: da narrativa bíblica propriamente até as interpretações intrincadas e, muitas vezes, heréticas, por parte de rabinos cabalistas, do texto bíblico e de aspectos da vida judaica. Gerschom Scholem<sup>118</sup> atribui a Benjamin o epíteto de "rabino marxista"; entretanto, a inversão dessa fórmula pareceria ser igualmente adequada: *marxista rabínico*.<sup>119</sup>

Essa dimensão da história como sentido que direciona o destino do homem e de suas produções adquire uma feição particular, articulando-se com outras constelações temáticas presentes na obra como um todo, no ensaio sobre a tarefa do tradutor. Se a tradução é consequência necessária da dispersão pós-babélica das línguas, ela constitui também a única possibilidade de sua superação. Mas essa superação não se dá de maneira tranquila. No ensaio sobre a linguagem, Benjamin sobrepe o fato mítico do "pecado original" à dispersão linguística de Babel. Nela, o castigo babélico da multiplicação das línguas e a consequente queda na discórdia e perda de um estrado harmonioso originário representa uma espécie de efeito tardio da ousadia adâmica, ao experimentar o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, como se o episódio da construção da torre repetisse (traduzisse?) o daquela queda anterior. O con-

118. Cf. G. SCHOLEM, "Walter Benjamin und sein Engel", em R. TESSMAN (ed.), *Gerschom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel*, p. 39.

119. Benjamin não teve veleidades religiosas, nem mesmo especificamente teológicas; o que poderia possivelmente ser considerado rabínico é seu estilo, seu modo de conduzir a reflexão, por um movimento que simultaneamente se aproxima e se distancia de seu objeto e que privilegia a milenar arte do comentário judaico, como a estruturação palimpséstica das leituras ao longo da história e o jogo idílico das referências e da atribuição de significados ao texto.



seguinte desaparecimento de um modo imediato de comunicação, chamado na mítica ação nomeadora de Deus e do primeiro homem, impõe aos homens traduzir, ou seja, movimentarem-se de uma língua a outra e, com isso, também, a movimentarem-se de um ponto a outro da cadeia temporal, tornando presente uma obra que, do ponto de vista de sua língua original, é passada. Como foi visto, segundo o ensaio sobre a linguagem, na própria origem da linguagem humana estaria uma operação de tradução, anterior mesmo às próprias línguas: tradução do âmbito mudo da natureza para o domínio "falante" da linguagem. Por sua vez, o ensaio sobre o tradutor parte dessa desorganização babilônica inicial para postular o resgate messiânico dessa condição decaída, da pura língua - não como língua mítica do paraíso, que constitui anterioridade absoluta, mas como aquilo a que visam tendencialmente todas as línguas. Essa visada se expressa num movimento ascendente, de elevação ou, se quisermos, sublimação que tende para uma finalidade, cuja essência está no processo de apresentar um significado:

Esse desdobramento, como desdobramento de uma peculiar vida elevada, é determinado por uma peculiar *utilidade* elevada. Vida e utilidade: seu nexo, aparentemente mais tangível, mas que praticamente se subtrai ao conhecimento, é descoberto apenas onde aquele fim, para o qual convergem todas as manifestações utilitárias da vida, deixa de ser, por sua vez, buscado na sua própria esfera, para ser procurado numa esfera mais elevada. Todas as manifestações utilitárias da vida, bem como sua utilidade em geral, não tendem, em última instância, para a vida, mas para a expressão de sua essência, para a exposição de seu significado. Assim, a tradução tende finalmente para a expressão do mais íntimo relacionamento das línguas entre si.<sup>120</sup>

Ora, como assinala Agamben<sup>121</sup>, essa origem não se constitui como ponto cronológico inicial absoluto, da mesma forma com que o messia-

120. "Diese Entfaltung ist als die eines eigenmächtigen und hohen Lebens durch eine eigenmächtigen und hohe Zweckmäßigkeit bestimmt. Leben und Zweckmäßigkeit - ihr scheinbar handgreiflicher und doch hat der Erkenntnis sich entziehender Zusammenhang erschließt sich nur, wo jener Zweck, auf dem alle einzelnen Zweckmäßigkeiten des Lebens hinarbeiten, nicht wiederum in dessen eigener Sphäre, sondern in einer höheren gesucht wird. Alle zweckmäßigen Lebenserscheinungen wie ihre Zweckmäßigkeit überhaupt sind letzten Endes zweckmäßig nicht für das Leben, sondern für den Ausdruck seines Wesens, für die Darstellung seiner Bedeutung. So ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander". Cf. W. BENJAMIN, GS, IV-1, pp. 11-12.

121. Cf. G. AGAMBEN, *op. cit.*, p. 79.

nismo que se manifesta, no ensaio sobre o tradutor, no anelo das línguas por uma mútua complementação futura, potencial, não consiste em um fim como cessação absoluta da cronologia. Pode-se dizer que uma tal eliminação das fronteiras com que tradicionalmente a temporalidade vem delimitada, operada pelo finalismo messiânico, tem sua contrapartida no conhecido questionamento de santo Agostinho sobre a natureza paradoxal do tempo:

De que modo existem aqueles dois tempos - o passado e o futuro - se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa de sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente só existe porque tende a não ser?<sup>122</sup>

A famosa reflexão de santo Agostinho sobre a natureza da temporalidade propõe um paradoxo tão intrigante quanto aquele a que convivia a reflexão sobre a atividade da tradução, como é realizada por Benjamin em seu ensaio. Uma tradução já não é mais o texto original, passado, e não chega ainda a ser um novo texto, completamente autônomo, pois ainda se vincula, de alguma forma, ao texto a partir do qual foi criada. Como o tempo, uma tradução é caracterizada por uma certa instabilidade, uma vez que se define como mediadora, não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos. A tradução ocupa um espaço de *passagem*, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui. Simultaneamente excessivo e carente, poderoso e impotente, sempre o mesmo texto e sempre um outro, o texto de uma tradução ao mesmo tempo destrói aquilo que o define como original - sua língua - e o faz reviver por intermédio de uma outra língua, estranha, estrangeira.

Nessa tensão entre destruição e reconstrução opera o tradutor. Sempre pós-terro em sua intervenção, o tradutor vê o original como presente ao passado, como caracterizado por uma anterioridade inabível.

122. SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, p. 278.

215 de Agostinho em II  
 Momento histórico, mas sobre o presente

Por outro lado, ele deve, por definição, transpor esse texto para um novo contexto histórico e linguístico; isto é, deve reescrever o texto numa outra língua para um novo público leitor, que tem necessidades, desejos e uma história diversos daquele a quem se dirigia o texto original. Essa tensão é mais bem representada, no plano da reflexão teórica, por uma figura de pensamento que dá conta de sua duplicidade fundamental, sem resolvê-lo numa síntese unificadora: o paradoxo, que, em Benjamin, chega a se constituir em verdadeiro método reflexivo. A seguir, procura-se brevemente ilustrar, a partir de uma interpretação das imagens utilizadas por Benjamin no ensaio sobre a tradução, o modo de operação desse "método do paradoxal".

#### *Alegoria da Leitura. Figuras da Melancolia*

A leitura é o ponto de partida de todo esforço de reflexão intelectual. Ela é o elemento comum que aproxima a crítica, o comentário e a tradução; mas por assumir diferentes formas, segundo diferentes objetos, o ato de ler é também aquele que dá origem a esses diferentes modos ou estratégias de leitura. Em Walter Benjamin, esses diferentes modos de leitura mantêm entre si afinidades e diferenças. A leitura em primeiro lugar é, para Benjamin, uma *tarifa* (*Aufgabe*), uma palavra que Benjamin utilizará ao referir-se tanto à atividade crítica quanto à do tradutor, do comentarista e do poeta. Em seu ensaio sobre Hölderlin<sup>123</sup>, a tarefa do comentarista é caracterizada, à guisa de premissa metodológica, como "comentário estético" que deve expor a "forma interna", o "teor" (*Gehalt*) do texto analisado. Essa tarefa deve, pois, ser depreendida do próprio poema; o poema é, como tarefa realizada do poeta, a medida da tarefa do comentarista, que deve ser entendida como "fundamento último"<sup>124</sup> acessível ao analista, simultaneamente fim e pressuposto da análise. O plano em que essa tarefa se realiza, em que tarefa e fundamento se conjugam, contém o domínio da "verdade da poesia" (*Wahrheit der Dichtung*), no qual o conceito de "poetizado" (*Gedichtete*) substitui como conceito-limite a tradicional dicotomia forma/conteúdo. Por ser

123. Cf. GS, II, 1, p. 105.  
124. *Idem*, *ibidem*.

um conceito-limite, ele delimita um outro par de conceitos: o poetizado aparece como determinação-limite entre tarefa e solução, sendo a tarefa entendida, do ponto de vista do poeta, como o domínio da vida, e sua solução, o poema. Nesse sentido, a meta ideal de um tal método de comentário seria a apresentação do "puro poetizado, da Tarefa absoluta"<sup>125</sup>. A leitura imanente, atenta ao objeto a ponto de exauri-lo em suas determinações, é uma tendência que atravessa a reflexão de Benjamin, ao lado de uma hermenêutica mais abrangente, preocupada em estabelecer nexos da obra com dimensão histórica ou filosófica, dimensões, a princípio a ela exteriores. Esse imanentismo, porém, não equivale a postular uma ausência de mediações da leitura com relação a seu objeto: toda leitura é leitura de outra leitura, ou, mais precisamente, toda leitura crítica parte de um outro modo de leitura, que é o comentário - à maneira de um palimpsesto, como afirma Benjamin no ensaio sobre "As Afinidades Elétricas de Goethe"<sup>126</sup>, no qual ele distingue dois conceitos fundamentais para sua teoria da leitura (evito a palavra crítica por limitar-se a um só modo de ler): o conceito de *Sachegehalt*, conteúdo/teor objetivo, e o conceito de *Wahrheitsgehalt*, conteúdo ou teor de verdade. Enquanto o comentário visa ao teor objetivo do texto, procurando uma proximidade com seu objeto, a crítica, fixada sobre fenômenos em via de desaparecer, distancia-se e, nesse distanciamento, visa ao teor de verdade, o qual só pode emergir a partir daquilo que na obra é passado, vivido e, portanto, de certa forma, morto. Daí a compreensão benjaminiana da operação crítica como "mortificação das obras", como intervenção que instala um saber nos objetos mortos que são as obras. Essa dimensão de negatividade da crítica tem sua contrapartida numa dimensão positiva do comentário, expressa como premissa a seus comentários de poemas de Brecht:

É fato notório que um comentário é algo diverso de uma apologia ponderada, que distribui luzes e sombras. O comentário parte da classicidade de seu texto e, com isso, de um preconceito. O que o diferencia, além disso, de uma apologia é o fato de que ele concerne unicamente à beleza e ao conteúdo positivo de seu texto.<sup>127</sup>

125. *Idem*, pp. 105-106.

126. Cf. GS, I, 1, p. 125.

127. "Es ist bekannt, dass ein Kommentar etwas anderes ist als eine abwegende, Licht und Schatten verteilende Würdigung. Der Kommentar geht von der Klassizität seines Textes und damit

A leitura como comentário provém do plano da exegese de textos sagrados (ou consagrados). Esse plano remete-nos à tradição judaica, na qual o comentário possui uma longa e multifacetada tradição. Nela, a questão da verdade do texto e da verdade da interpretação é vista dentro de um contexto que possui duas características básicas: em primeiro lugar, o comentário se dá, por acumulação, no diálogo, historicamente determinado, com o texto e sua tradição exegética; em segundo, é inserido num particular contexto narrativo e deve, potencialmente, ser absorvido por ele, mesmo que apresente elementos contraditórios, heréticos, em relação à doutrina tradicional. Verdade do texto e verdade do comentário se sobrepõem como produto de uma leitura consciente de sua historicidade, de seu caráter contingente, que a considera uma camada de uma totalidade infinitamente estratificada – como o degrau daquela escada da novela de Agnon, cujo ponto inicial e o final perdem-se de vista. A arte do comentário do texto sagrado corresponde ao modo da leitura por excelência: uma colagem lúdica, uma brincadeira de arrancar palavras de seus contextos para inseri-las em novos contextos, criando novas significações: “O comentário que serve a eles [aos textos sagrados] arranca palavras de um tal texto como se lhe tivessem sido apresentadas, para serem resolvidas, segundo as regras daquele jogo”<sup>128</sup>. Esse processo assemelha-se ao da citação, como é entendida por Benjamin, que se relaciona à milenar arte judaica do comentário.

Essa ligação aparece no longo ensaio sobre Karl Kraus, no qual a questão da citação é fundamental: “Através da citação, legitimam-se, a partir da linguagem, as duas esferas – a da origem e a da destruição. Inversamente, somente quando elas se interpenetram – na citação – a linguagem está completa. É o que se reflete na linguagem dos anjos, em que todas as palavras, liberadas do contexto idílico da significação, transmorfam-se em epígrafes no livro da criação”<sup>129</sup>. Nesse comentário benjami-

gleichsam, von einem Verurteil aus. Es unterscheidet ihn weiter von der Würdigung, dass er es mit der Schönheit und dem positiven Gehalt seines Textes allein zu tun hat.” Cf. W. BENJAMIN, GS, II-2, p. 539.

128. “Der Kommentar, der ihnen [den heiligen Texten] diene, greift Wörter aus solchem Text heraus, als wären sie nach den Regeln jenes Spiels ihm gesetzt und zur Bewältigung aufgegeben worden.” 129. “Vor der Sprache weisen sich beide Reiche – Ursprung sowie Zerstorung – im Zitat aus. Uld umgekehrt, nur wo sie sich durchdringen – im Zitat – ist sie vollendet. Es spiegelt sich in ihm die

niano, origem e destruição aparecem como conceitos centrais para uma teoria preocupada com a citabilidade das obras como princípio organizador da leitura na escrita. Origem e destruição constituem conceitos igualmente centrais para uma teoria da tradução preocupada em definir-se por oposição a qualquer teoria mimética da arte, como é o caso da teoria de Benjamin.

A tradução opera à maneira da citação, uma vez que porta, num primeiro momento, desorganização, desestruturação do original. Somente após um primeiro momento – necessário – de destruição é que a tradução passa a ser reorganização, reestruturação em um novo contexto. Nesse sentido, é o momento destrutivo o elemento comum às três modalidades de leitura praticadas e refletidas por Benjamin, de uma maneira a tal ponto integrada que seria impossível (e improdutivo) traçar limites absolutamente claros entre elas. A própria reflexão de Benjamin sobre essas formas de leitura opera por um método que obriga semelhante impulso violento de fazer com que elementos, idéias, que geralmente não aparecem associadas entre si, entrem em contato – ou, melhor, em choque, como é o caso, por exemplo, no seguinte trecho de um dos fragmentos de “Rua de Mão Única”: “Comentário e tradução comportam-se em relação ao texto como estilo e múmese em relação à natureza: o mesmo fenômeno sob diferentes pontos de vista. Na árvore do texto sagrado eles são apenas as eternas folhas que farfalham, na árvore do profano, os frutos caídos na hora certa”<sup>130</sup>.

Ao se ler esse fragmento, percebe-se que é estabelecida uma relação fundamental entre comentário e tradução; entretanto, a imagem que é utilizada não esclarece de maneira inequívoca de que relação se trata – é preciso tentar uma interpretação subjetiva, que será obrigatoriamente violenta em relação ao texto, pois deverá preencher o vazio que se instala entre as idéias contrapostas com elementos interpretativos relativamente arbitrários e exteriore. No fragmento “La traduction – Le pour et le contre”<sup>131</sup>, Benjamin aponta para a relação entre comentário e tra-

Engelsprache, in welcher alle Worte, aus dem ichtischen Zusammenhang des Sinnes aufgesetzt, zu Wort in dem Buch der Schöpfung geworden sind.” Cf. W. BENJAMIN, GS, II-1, pp. 362-363.

130. Cf. W. BENJAMIN, *Rua de Mão Única. Infância em Berlim por volta de 1900. Umgegrüßte Poesamier*, p. 7.

131. Cf. W. BENJAMIN, GS, VI, pp. 157-159.

dução: o comentário seria uma "forma feliz de tradução" que evidenciaria a diferença entre as línguas como diferença na *situação* das línguas, ou seja, revelada no contato com o original, como produto de um momento historicamente determinado. Já em seu ensaio sobre "A Tarefa do Tradutor", Benjamin irá comparar o movimento efetuado pela tradução àquele proposto pela noção de crítica dos românticos alemães: como momento da continuidade da vida das obras, isto é, de sua historicidade, e também como momento de uma crítica ideal – completadora, positiva, que opera uma passagem da obra de uma língua para outra.<sup>132</sup> Se essa dimensão de complementaridade é, pois, o horizonte de toda leitura crítica, ela não deixa de marcar também a presente leitura na busca de possíveis passagens entre a multifacetada melancolia e a concepção de tradução apresentada por Walter Benjamin nesse ensaio "A Tarefa do Tradutor".

O ensaio de Walter Benjamin sobre a tradução causa um efeito de perplexidade no leitor que lembra aquele produzido no observador de *Melancolia I*. Como a gravura de Dürer, seu enigma liga-se a uma composição inédita de imagens extraídas da tradução anterior (no caso de Benjamin, da tradução filosófica e literária e, dentro dela, da teoria da tradução, anteriores a ele); entretanto, a função dessas imagens não é clara no contexto da argumentação do autor. A cada nova interpretação pressente-se um acréscimo e uma falta, uma proximidade e uma distância entre o texto e seus leitores. Esse movimento oscilante não só é correlato da alternância que se encontra no impulso melancólico, mas constitui o modo específico pelo qual a melancolia age na leitura, sobretudo na leitura que se pretende interpretativa, ou seja, potencialmente direcionada para a produção de um texto escrito.

Há uma certa lógica nessa aparente subtração de uma lógica: uma lógica do paradoxo que faz com que leitura e melancolia se encontrem e se fundam num mesmo movimento, que é o movimento mais vasto de

132: "Novais quer indicar exemplos de uma tal crítica completadora, positiva, quando de um determinado tipo de tradução que ele denomina de 'mítica' [...] Talvez Novais pense, na medida em que aproxima uma da outra, crítica e tradução, numa passagem medieval constante da obra de uma língua a outra, uma concepção que, devido à natureza infinitamente enigmática da tradução, é desde já tão licita quanto uma outra." Cf. W. BENJAMIN, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, pp. 78-79.

traduzir – da imagem para o texto, do poético para o teórico, de uma língua para outra, e vice-versa. Só um raciocínio capaz de abrigar o paradoxo pode ver na tradução uma ambigüidade melancólica e produtiva, em vez de prantear reiteradamente sua impossibilidade.

Benjamin lança mão de algumas imagens para descrever a relação entre tradução e original. Como observou De Man, o uso dessas imagens, tais "tropos", por parte de Benjamin, não leva a uma ilustração transparente das teses defendidas; elas atuam de modo paradoxalmente destruturador no texto, de tal forma a deixar o leitor sempre num estado de suspensão, de questionamento. As imagens não fecham, mas abrem novas questões à medida que vão sendo introduzidas no texto. Os comentaristas enfatizam o papel singular das imagens botânico-naturais, tributárias do interesse benjaminiano pelo romantismo alemão.<sup>133</sup> no ensaio sobre a tarefa do tradutor; elas operam uma reversão na tradicional leitura da relação entre natureza e história. Se, tradicionalmente, o desenvolvimento da história é comparado ao desenvolvimento orgânico da natureza, Benjamin justamente inverte esse padrão, afirmando a historicidade da vida natural e, com isso, trazendo para o interior da dimensão do vivo o horizonte mais amplo de toda experiência histórica: a morte. A insistência com que Benjamin fala da sobrevida (*Überleben*), da continuidade da vida (*Fortleben*) e do renascer da obra (*Aufleben*) nas potenciais traduções, é, na verdade, índice invertido da presença da morte em toda dimensão vital, uma vez que se trata não tanto da vida (*Leben*) em si, mas de algo que a faz ultrapassar (*Über*), avançar (*Fort*) ou elevar (*Auf*) para além de um certo limite. Como apontou De Man, essa superação ou extensão do domínio da vida assinala a presença da morte no texto benjaminiano. Uma morte que não afeta apenas aquilo que possui vida orgânica; que penetra a linguagem, que a alinha de si mesma e de seus supostos objetos, e evidencia que a própria história pertence à ordem da linguagem e que, por sua vez, a linguagem possui uma história

133: Quando escreveu o ensaio sobre a tradução (em 1921), Benjamin escrevia sua tese sobre o conceito romântico de crítica (de 1919), na qual debora uma teoria em que o momento vital, industrial, da obra tem seu correlato no momento moribundo, amigüidade, da crítica, moribundo esse que não é exterior à obra, mas inerente a ela. A crítica, segundo Benjamin, constitui o desdobramento imaneente do movimento infinito da reflexão que encontra sua manifestação privilegiada no interior da obra de arte. Cf. W. BENJAMIN, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p. 86.

ricidade que a torna independente da vida humana, por assim dizer, a libera de qualquer humanidade<sup>134</sup>. A melancolia evocada por aquele discurso “estranhamente despovoador”<sup>135</sup> do ensaio sobre a natureza da linguagem retorna, assim, no ensaio sobre o tradutor, de maneira igualmente melancólica, nesse “olhar retrospectivo sobre um processo de maturidade de que terminou”<sup>136</sup>, sob o influxo de sua fonte subterrânea – a morte. A aridez e uma certa frieza que lemos nesses dois ensaios benjaminianos corresponde, de certa forma, à falta de unidade vital, carência típica da antiga compleição humoral do melancólico. A ela correspondem as outras imagens utilizadas por Benjamin no ensaio sobre o tradutor, sobretudo a imagem do muro e da arcada e a da tangente. Do solo úmido e fértil das imagens botânicas a tradução transplanta o original, como uma planta inteira, tronco e galhos (*mit Stumpf und Stiel*), para uma esfera mais elevada, embora menos propícia à vida:

Na tradução o original cresce, elevando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde naturalmente não poderá viver para sempre, e está longe de alcançá-la em todas as partes de sua figura, mas pelo menos alude a ela de um modo maravilhosamente penetrante, aludindo assim igualmente ao âmbito, predeterminado e interdito, da reconciliação e da plenitude das línguas. Jamais o original o alcança até a raiz, integralmente: nele esta tudo aquilo que numa tradução ultrapassa a comunicação.<sup>137</sup>

A imagem botânica utilizada para representar a tradução como evolução do original para um domínio menos vital, porém mais elevado, é associada aqui positivamente com o finalismo messiânico, como tendência a um momento potencial de plenitude. Entretanto, a plenitude não se refere à relação entre tradução e original; tanto o original quanto a tradução ficam aquém desse momento final de reconciliação. Se há algum

134. DE MAN, *op. cit.*, p. 122.

135. PESSKY, *op. cit.*, p. 57.

136. DE MAN, *op. cit.*, p. 114.

137. “In ihr wächst das Original in einem gleichsam höheren und reineren Luftkreis der Sprache hinan, in welchem es freilich nicht auf die Dauer zu leben vermag, wie es ihn auch bei weitem nicht in allen Teilen seiner Gestalt erreicht, auf den es aber dennoch in einer wunderbar einundigenen Weise wenigstens hindeutet als auf den vorbestimmten, versagten Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen. Den erreicht es nicht mit Stumpf und Stiel, aber in ihm steht dasjenige, was an einer Übersetzung mehr ist als Mitteilung.” Cf. W. BENJAMIN, *GS*, IV-1, pp. 14-15.

tipo de conciliação no original, essa conciliação não diz respeito a uma conciliação geral entre as línguas, mas apenas àquela “acórdio precário e feliz entre a língua e o teor da obra”<sup>138</sup> e que Benjamin, a seguir, expressa na imagem de aderência entre fruto e casca, em oposição à relação disjuntiva que se estabelece entre língua e teor da obra na tradução:

Em termos mais precisos, pode-se definir esse núcleo essencial como aquilo que numa tradução não pode ser retraduzido. Subtrai-se da tradução o que se puder em termos de informação e tente-se traduzi-lo; ainda assim, no texto permanecerá intocável aquilo a que se dirija o trabalho do verdadeiro tradutor. Esse elemento não é traduzível como a palavra poética do original, pois a relação entre língua e conteúdo é completamente diversa no original e na tradução. Pois, se no original das formam uma certa unidade, como casca e fruto, na tradução, a linguagem recobre seu conteúdo, em amplas pregas, como um manto real!<sup>139</sup>

A imagem naturalista de um “núcleo” como elemento irredutível à tradução corresponde à imagem histórica do manto real: ambos são evidências de uma negatividade – outra forma assumida pela morte para penetrar o texto, sob o signo da historicidade. Aqui Benjamin novamente inverte as concepções tradicionais sobre a tradução: enquanto, em favor do argumento da traduzibilidade geral das línguas, pressupõe-se haver em todo texto uma “mensagem”, um núcleo de significação potencialmente enunciável em qualquer língua, Benjamin afirma que esse núcleo constitui precisamente o elemento que *não* pode ser retraduzido (ou seja, um elemento, sim, traduzível, ainda que apenas em primeiro grau, por assim dizer). Distância, irredutibilidade do objeto que não pode mais ser resgatado em sua dimensão primeira essencial – tais elementos constituem, por certo, parte de uma melancólica teoria da tradução benjaminiana, centrada no reconhecimento da perda de uma unidade que,

138. Cf. J. M. GÜNTHER, *op. cit.*, p. 37.

139. “Genauer läßt sich dieser wesentliche Kern als dasjenige bestimmen, was an ihr selbst nicht wiederum übersetzbar ist. Mag man nämlich an Mitteilung aus ihr entnehmen, soviel man kann und dies übersetzen, so bleibt dennoch dasjenige unberührbar zurück, worauf die Arbeit des wahren Übersetzers sich richtet. Es ist nicht übertragbar wie das Diktierere des Originals, weil das Verhältnis des Gehalts zur Sprache völlig verschieden ist in Original und Übersetzung. Bilden nämlich diese im ersten eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale, so umgibt die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten.” Cf. W. BENJAMIN, *GS*, IV-1, p. 15.

em última instância, já atingira o próprio original, pois marcado ele mesmo pela impossibilidade de fazer coincidir plenamente a linguagem com os objetos que representa.

Essa desagregação inerente à linguagem é representada sob a forma de dois outros símiles: por um lado, ela se manifesta na oposição *Wort* (palavra) e *Satz* (frase, proposição), segundo De Man, uma retomada da oposição tradicional *logos* e *lexis*, ou, em outros termos, entre sentido e gramática. Benjamin vale-se de uma imagem arquitectónica para justificar a defesa de uma estratégia literal de tradução, pois palavra por palavra é possível fazer com o original transpareça através do espaço aberto pela literalidade:

A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz, ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido sobretudo por uma literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra – e não a frase – o elemento originário do tradutor. Pois a a frase constitui o muro que se ergue diante da língua do original e a literalidade, sua arcada.<sup>140</sup>

A imagem do muro e da arcada remete à ideia da linguagem como construído, estrutura, edificação, ideia essa que, por sua vez, nos faz recordar do mito fundador da origem das línguas humanas, graças ao qual a operação tornou-se simultaneamente inevitável e impossível, como apontou Derrida em seu ensaio. Mas, diferentemente de Babel, a imagem do muro e da arcada remete a um espaço absolutamente despojado, de construção pura, de materialidade pétrea.

Essa materialidade anuncia-se já na imagem da ânfora quebrada, segundo a qual a tradução e o original deveriam se relacionar como fragmentos, cacos de um vaso quebrado, “seguir-se uns aos outros nos menores detalhes... sem serem iguais”. Novamente, temos nessa imagem a ideia de que existe uma imperfeição intrínseca tanto no original quanto

140. “Die wahre Übersetzung ist durchsichtig, sie verdeckt nicht das Original, sieht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vernag vor allem Wirklichkeit in der Übertragung der Satz und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement der Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wirklichkeit die Arkade.” Cf. W. BENJAMIN, GS, IV, 1, p. 18.

na tradução e que uma tradução não deve procurar “assemelhar-se” ao original, mas segui-lo e recompor-lo “amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua”. A melancolia emerge aqui do reconhecimento de uma condição inicial de desagregação que só poderá ser superada por meio de uma busca de aproximação, por uma relação amorosa (“recompor amorosamente”). Nessa bela imagem extraída da Cabala luterana percebe-se a faceta eminentemente material do impulso crítico benjaminiano, aspecto já presente no brevíssimo “Fragmento Teológico-político”, funcionando aqui como proposta de um relacionamento entre tradução e original sobre bases outras que não a da busca de uma identidade.

A concretude material dos cacos de barro, do muro vazado por uma arcada transforma-se no traçado imaginário de formas geométricas, representações gráficas de abstrações próprias da linguagem matemática, uma linguagem que, em sua árdua objetividade, faz com que a reflexão melancólica volte a aparecer, como reorganização do impulso messiânico que a acompanha, estranhamente precisa e sóbria:

Sendo assim, o que resta de significativo para o sentido na relação entre tradução e original pode ser resumido numa comparação: assim como a tangente toca o círculo e original pode ser resumido numa comparação: assim como a tangente toca o círculo de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela toma sua via reta em direção ao infinito, também a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade de movimento da língua.<sup>141</sup>

A fugacidade (quase uma carícia, como notou Derrida) do contato entre original e tradução opõe-se ao peso do sentido que se encontra no original. Quanto maior o número de elementos comunicativos, de sentido, mais eles atuam no sentido contrário da verdadeira tradução, pois a

141. “Was hiermach für das Verhältnis von Übersetzung und Original an Bedeutung dem Sinn verleiht, läßt sich in einem Vergleich fassen. Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur an einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetz der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigene Bahn zu verfolgen.” Cf. W. BENJAMIN, GS, IV, pp. 19-20.