

Márcio Seligmann-Silva

O LOCAL  
DA DIFERENÇA

Ensaio sobre  
memória, arte, literatura e tradução

*Para PABLO,*

*CONTINUANDO NOSSA  
CONVERSA.*

*com um abraço,*

*Márcio*

*31.03.06*

editora ■ 34

Márcio Seligmann-Silva

O LOCAL  
DA DIFERENÇA

Ensaio sobre  
memória, arte, literatura e tradução

*Para Pablo,*

*CONTINUANDO NOSSA  
CONVERSA.*

*com um abraço,*

*Márcio*

*31.03.06*

editora ■ 34

sofia alemã está nos *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, de Leibniz, onde o empirista Filaleto refere, como argumento contra o caráter inato da idéia de Deus, a existência de nações inteiras desprovidas dessa idéia, *comme à la Baie de Soldanie, dans le Brésil, dans les îles Caribes, dans le Paraguay* (NOVALIS 1988: 254). Ora, a ironia que brotou aqui nessa nota de Torres Filho de um modo quase espontâneo não é de modo algum estranha ao espírito da tradução. Como vimos, esta está intimamente conectada à necessidade e à impossibilidade; liga-se não só à destruição da sua própria língua, e da língua estrangeira, mas também à tentativa de criar uma nova língua, ou melhor: a tradução revela a língua como um ente vivo em constante criação. Além da tradução, como se sabe, a ironia era um conceito central para os românticos alemães. Ela representava para eles uma das formas da “reflexão”, do movimento de saída e de volta a si. A ironia é, para Schlegel, “alternância entre autocriação e autoaniquilamento” (SCHLEGEL 1967: II, 172). Nada, portanto, mais próximo da tradução. Num fragmento também seu publicado na revista *Lyceum der schönen Künste* (Liceu das Belas Artes), pode-se ler uma definição de ironia que revela a proximidade que havia para os românticos entre este conceito e o de tradução, em que medida ironia e tradução implicavam para eles uma tarefa necessária e impossível de abandono e construção de si mesmo: “Ela [a ironia] contém e estimula um sentimento da insolúvel luta do incondicionado e do condicionado, da *impossibilidade e necessidade* de uma comunicação perfeita. Ela é a licença mais livre de todas, pois através dela o homem põe-se para além de si mesmo [*durch sie setzt man sich über sich selbst weg*]; e ainda assim, a mais regulamentada de todas, pois ela é incondicionalmente necessária” (SCHLEGEL 1967: II, 160; grifo meu). Que a ironia na nota de Torres Filho tenha sido deslançada quando ele se deparou com o nome da sua pátria (*Heimat*), creio não precisa ser comentado aqui. Gostaria de concluir esta reflexão com essa aproximação entre a tradução irônica e a ironia da tradução.

16.

HAROLDO DE CAMPOS:  
TRADUÇÃO COMO FORMAÇÃO  
E “ABANDONO” DA IDENTIDADE

TRADUÇÃO COMO METÁFORA DA LINGUAGEM

A reflexão teórica sobre a tradução experimentou no século XVIII uma virada decisiva. Sob a forma de uma “filosofia da tradução” essa teoria desenvolveu-se, por sua vez, acoplada a uma filosofia da linguagem que se estruturava com base numa concepção expandida da linguagem: na visão do *mundo como texto*, como livro selado cuja “chave” para leitura decifradora encontrava-se perdida. Esta noção expandida da linguagem implicava uma abertura da concepção de tradução: para ela, não apenas se poderia traduzir de uma língua para a outra (tradução interlingual), como o mundo deveria ser traduzido (conhecimento = tradução); quer num texto científico quer em poemas. Posteriormente, Valéry sintetizou esta concepção (numa passagem mais de uma vez citada por Haroldo de Campos): “Escrever o que quer que seja, uma vez que o ato de escrever exige a reflexão e não é a inscrição mecânica e sem interrupção de uma palavra interna toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua na outra”.<sup>1</sup>

Se escrever equivale a traduzir, estamos portanto diante de uma relativização da noção do original: há uma *intertextualidade* generalizada. A tradução no “sentido tradicional” seria uma tradução da tradução; ou ainda, platonicamente falando: representação da representação, cópia da cópia. Sendo assim, é fácil perceber em que medida a filosofia da tradução pôde permitir muitas vezes um olhar que penetrou na estrutura mesma da “linguagem”, dessa *tradução primeira* que é reelaborada e, como veremos, posta em questão pela *tradução segunda*.

A marca ou estigma da tradução em geral é o fato de ela ser uma passagem: de um texto para outro, de um espaço para outro, de um tempo para outro. Mas mais do que uma simples passagem, toda tradução — e, logo, toda linguagem — está marcada pelo *abandono*.

Ao menos desde Parmênides “falar de algo” é concebido antes de mais nada como falar de algo *ausente*. O discurso exige a saída, vale dizer, a perda do objeto, o seu abandono em favor da *palavra*. A linguagem cotidiana, como Valéry também

<sup>1</sup> Cit. por Haroldo de Campos (1991, 35). No século XVIII muitos autores defenderam uma ordem de idéias semelhante, como se pode ler na passagem muito citada da *Aesthetica in nuce* de Hamann: “Falar é traduzir — de uma linguagem angélica numa linguagem humana, ou seja, pensamentos em palavras, coisas em nomes — imagens em signos”. *Aesthetica in nuce* (1762) (1968, 87 ss.).



costumava afirmar, estende-se sobre um vazio, como uma pequena ponte pênsil sobre um precipício (VALÉRY 1957: 1317 ss.). Essa distância implicada na linguagem também pode ser lida como uma fonte de tristeza. Daí porque para Manfred Frank falar significa “enlutar a perda do significado” (FRANK 1983: 16). Além disso, devemos acrescentar a existência de outros sacrifícios que a linguagem constantemente realiza: para que ela possa enredar a “realidade”, há de ocorrer necessariamente o sacrifício não apenas do “objeto”, mas também de todo um universo extra-lógico (extra-lógos), extra-linear (extra-gramatical) do mundo.<sup>2</sup>

Na tradução de uma língua para outra, como é fácil de se perceber, também ocorre um abandono ou sacrifício semelhante. Mas se, por um lado, é verdade que ao transpor-se um texto de uma língua para outra sacrificam-se os elementos “próprios” da língua de partida, para os quais não se encontra um correspondente na língua de chegada, por outro lado deve-se antes de tudo, para poder traduzir, abandonar a sua própria língua. O abandono é aqui, portanto, duplo: abandono da sua própria língua e de determinados elementos — que eu, seguindo uma longa tradição, denominaria de elementos *corporais* — da língua de partida.

Gide, num diálogo travado com Walter Benjamin e posteriormente publicado por este sob o título “Gespräch mit André Gide”, contou que dez anos após ter deixado de lado o seu estudo do alemão, dedicando-se, nesse meio tempo, com afinco exclusivamente ao inglês, ocorreu de ele ter conseguido não apenas ler *As afinidades eletivas* no original em alemão, como também ter “lido melhor” do que antes ele poderia tê-lo feito. Gide logo tratou na entrevista de esclarecer que não fora de modo algum o parentesco do inglês com o alemão que permitira a sua leitura da obra de Goethe: “o fato de eu ter me afastado da minha língua materna, que me deu o élan para dominar uma língua estrangeira. Quando se estuda uma língua, o mais importante não é a língua que se aprende; o decisivo é o abandono da sua própria língua. Também é apenas então que a compreendemos de modo fundamental”. E, pouco mais adiante no texto de Benjamin, encontramos uma formulação de Gide que estabelece de modo cristalino a relação entre teoria da tradução e filosofia da linguagem tal como, na história da filosofia moderna, já se encontrara nos românticos alemães: “É apenas abandonando uma coisa que a nomeamos” (Ce n’est qu’en quittant une chose que nous la nommons; BENJAMIN 1972a: 506).

O movimento indicado por este ato nomeador é semelhante ao da reflexão tal como ela fora teorizada por Fichte e que estava na base da filosofia — e prática — romântica da tradução. A reflexão implica a saída do indivíduo de si mesmo, que se dá através do confronto com um “outro” — o “não-eu” da teoria fichtean —; só neste gesto originário e fundador que o indivíduo nasce, ou seja, constitui-se em oposição ao mundo. A partir dos primeiros românticos alemães, Friedrich Schle-

<sup>2</sup> Mas sempre houve também uma tradição que procurou valorizar os elementos do mundo que, por assim dizer, contaminam o “texto” da “tradução primária”. Estou evidentemente me referindo ao tema clássico da linguagem natural em oposição à artificial, ou, em outras palavras, à distinção entre a linguagem motivada e a afirmação da arbitrariedade fundamental dos significantes com relação aos seus significados, que pode ser retraçada até a antiga querela entre Crátilo e Hermógenes no diálogo de Platão. Ainda voltaremos a este ponto.

gel e Novalis, sobretudo, esse modelo do Ser como reflexão e constante “tradução de si mesmo” torna-se paradigmático e substitui a concepção ontológica do Ser. Tradução equivale, a partir de então, a *poiesis, criação absoluta* — um binômio oximóresco (como falar de um *absoluto* relativo ou mesmo criado, perguntava-se Schelling...) sobre o qual a Modernidade e as suas melhores obras foram erigidas.<sup>3</sup>

Com base nesse conceito de reflexão é fácil compreender o sentido ambíguo de uma outra noção romântica também essencial para a sua teoria da tradução: a de *Bildung*. Esta palavra significa tanto “formação” como “cultura”, possuindo portanto *in nuce* um duplo movimento: a formação só pode se dar através da saída de si — *traumática*, mas ao mesmo tempo originária do “eu” —; daí o culto romântico da Viagem, da busca do eu no confronto com o outro; daí também o culto romântico da tradução.<sup>4</sup> Mas na tradução já está implicado o movimento seguinte: o da *volta* à Pátria, à língua-pátria, onde encontramos o sentido da *Bildung* como cultura. O “eu”, assim como a língua, só pode existir nesse *espaço entre a monolíngua e a plurilíngua*.

Como se sabe, os românticos desenvolveram a sua filosofia (da linguagem, da história, da tradução) dentro do contexto do relativismo cultural e do Historicismo, que vinha sendo constituído como visão de mundo desde o final do século XVIII, entre outros autores por Herder. Em termos de teoria da tradução — e também da historiografia, tomando-a benjaminianamente como uma espécie de “tradução” do passado para um determinado presente — pode-se dizer que a inovação básica do Historicismo foi o desenvolvimento paroxístico da *consciência quanto à impossibilidade da tradução* da totalidade de uma cultura — ou texto — para outra. W. Humboldt, com a sua noção de “forma interna” das línguas — retomada mais tarde por Benjamin em inúmeros fragmentos e textos de teoria da linguagem e tradução — representou um dos “avatares” do Historicismo, na medida em que justamente procurara demonstrar o grau de idiosincrasia de cada língua particular; ou seja, em que medida cada língua vincula-se a uma determinada *Weltanschauung*, e como ela constitui uma *perspectiva*, um prisma *a priori* através do qual cada indivíduo (ou os indivíduos pertencentes a um mesmo grupo lingüístico) vê e compreende o mundo. Deste modo, o *trabalho de tradução* envolvia para os românticos — como também mais tarde para Benjamin (cf. BENJAMIN 1972a: 19) — um esforço no sentido de se tentar alargar os horizontes e a capacidade da língua para a qual se traduz: a tradução é um elemento da formação, *Bildung*. Mas ela deve ser pensada, para os românticos, antes de tudo como uma inversão da assimetria que caracterizava o trabalho do tradutor até então. Para eles o tradutor deveria atuar não mais dentro

<sup>3</sup> Quanto à concepção, do primeiro Romantismo, de tradução como criação absoluta, cf. SELIGMANN-SILVA 1996 e SELIGMANN-SILVA 1999: 32-37.

<sup>4</sup> Cf. quanto a esta concepção romântica da tradução como conhecimento do “outro”, do estrangeiro, a obra de Antoine Berman (1984), na qual ele anotou o seguinte com relação à noção romântica de *Bildung*: “o movimento de saída e de entrada em si do Espírito, tal como ele foi definido por Schelling e Hegel e igualmente F. Schlegel [...] é também a re-formulação especulativa da lei da *Bildung* clássica: o próprio não chega a si-mesmo a não ser pela *experiência*, ou seja, pela prova do estrangeiro” (1984: 258 ss.).



da tradição francesa, da tradução como *belle infidèle*, governada pela batuta da língua de chegada, pela apropriação homogeneizadora e que negava ao invés de afirmar o “outro”.<sup>5</sup>

Esta visão é a da tradução não apenas “contra Babel” mas também “trans-Babel”: nesse sentido a infração babilônica deve ser subsumida ao *tópos* da *felix culpa*. Essa tradução que se assume como tal baseia-se num respeito ao “Espírito” (*Geist*) da língua estrangeira que deve, na sua passagem para a língua de chegada, modificá-la. Essa modificação é absolutamente poética, geradora da linguagem, a saber, re-construção da linguagem “originária”: “O imperativo da tradução, afirmou Friedrich Schlegel, assenta-se evidentemente no postulado da unidade lingüística [*Spracheinheit*]” (SCHLEGEL 1963: XVIII, 288). Do ponto de vista romântico, a tradução tem em comum com a Poesia a tarefa de “rejuvenescer” a linguagem (SCHLEGEL 1963: XVIII, 204). “Rejuvenescer”, implicava para eles justamente a “restituição” de uma linguagem “originária” (*Ursprache*) que na verdade só existe dentro da tradução. A língua originária encontra-se ela mesma dentro do constante movimento de passagem entre as línguas.

Com esta concepção somada a outros conceitos mais complexos que não podemos tratar agora,<sup>6</sup> como os de Ironia, Alegoria e “Witz”, os românticos encontram-se no início da tradição moderna de crítica do reinado de um *lógos* concebido antes de tudo como domínio de um *sentido* singular, independente de qualquer elemento “corpóreo”. Eles, como se lê por exemplo nas obras de um Tieck, desmontaram sistematicamente a linguagem da Lógica, que sempre esteve ligada à noção de *linearidade* (compreendida como cadeia de causa/efeito). A consequência desta crítica foi a valorização dos elementos “corpóreos” da linguagem em detrimento do seu elemento “artificial”, comunicativo de sentido. Como afirmou Novalis: “Quanto mais grosseira é a arte, mais evidente é a pressão do conteúdo”.<sup>7</sup> Em termos da concepção da arte, a revolução iniciada pelos românticos, com a sua crítica

<sup>5</sup> A época romântica foi a época das grandes traduções na Alemanha. Como notou Antoine Berman na sua obra sobre o conceito romântico de tradução, há sempre uma resistência a esta abertura ao “outro” implícita na tradução: “toda cultura resiste à tradução, mesmo precisando essencialmente dela. A *visada* mesma da tradução — abrir no nível da escrita uma certa relação com o “outro”, fecundar o “próprio” pela mediação do Estrangeiro — atinge de frente a estrutura etnocêntrica de toda cultura” (1984: 16). A. W. Schlegel e Hölderlin visaram com as suas traduções não apenas alargar o idioma alemão, mas também transmitir novas formas literárias para a sua cultura. A. W. Schlegel foi, juntamente com Ludwig Tieck, o tradutor das obras completas de Shakespeare para o alemão, obra esta que atuou de modo efetivo no sentido de remodelar a concepção do drama da época e de superar os antigos cânones da poética. A. W. Schlegel traduziu também Calderón, Ariosto, Dante, Petrarca, Boccaccio, o *Bhagavad Gîtâ* e outros autores portugueses, italianos e espanhóis. Tieck traduziu o *Don Quixote* e o próprio Goethe traduziu Diderot — *O sobrinho de Rameau* —, a autobiografia de Benvenuto Cellini, Voltaire, Racine, Corneille, sem contar outras traduções suas do latim, grego, espanhol e das línguas eslavas.

<sup>6</sup> Cf. SELIGMANN-SILVA 1999: 37-42.

<sup>7</sup> Cf. o famoso fragmento no qual Novalis define a poesia aproximando-a da música, a arte tradicionalmente considerada como a menos passível de narrar: “Poesias apenas bem-soantes e cheias de belas palavras — mas também sem qualquer sentido ou contexto — apenas compreen-

ca radical da noção de sentido, levaria à busca de uma arte não mais empenhada na *imitatio naturae*, mas sim a uma arte como *poiesis*, criação do mundo, que se compreende como um fator na *Bildung*/formação do “eu”: de um “eu” que só existe enquanto circulação, passagem, que é ele mesmo poesia, vale dizer — tradução.<sup>8</sup>

HAROLDO DE CAMPOS:

LINGUAGEM CONCRETA E LINGUAGEM COMUNICATIVA

Toda a reflexão e prática literária de Haroldo de Campos pode ser compreendida dentro deste paradigma romântico da linguagem poética e da sua tensão com a função comunicativa. Para Haroldo de Campos, assim como para Novalis, o elemento central do artesanato poético está na “estrutura paralelística que pèrpassa em todos os níveis (sintático-gramatical, sonoro, imagético e semântico) um texto” (CAMPOS 1993: 94). Já com Jakobson — um dos autores-chave na construção da sua concepção da palavra poética e, por sua vez, um grande leitor de Novalis<sup>9</sup> — Haroldo de Campos compartilha a idéia de que, em poesia, “toda coincidência fonológica é sentida como um parentesco semântico”, como na paronomásia, “num processo fecundante geral de pseudo-etimologia ou etimologia poética” (CAMPOS 1977: 39). A “etimologia poética” funciona como estratégia de crítica da dita etimologia histórica, baseada na existência de um sentido transcendental, ou seja, baseada na metafísica da presença que Haroldo de Campos empenha-se em desconstruir tanto na sua poesia como nas suas traduções e textos teóricos. Mas ele não cai na ingenuidade de pregar uma linguagem despreendida da sua carga semântica. Na sua poesia ele trabalha o jogo de tensões entre o elemento “concreto” da linguagem — o seu valor de *escritura*, como diria Henri Meschonnic — e o seu componente de sentido. Nas suas traduções ele mantém a mesma tensão entre a submissão ao texto original e à sua própria língua, entre o respeito aos elementos

síveis em algumas estrofes — elas devem ser como meras ruínas das coisas as mais diversas. No máximo, a poesia verdadeira pode ter um sentido alegórico geral e exercer um efeito indireto como a música etc. A natureza é portanto puramente poética — e assim também um quarto de um Mágico — de um Físico — de uma criança — um quarto de núpcias e uma dispensa” (NOVALIS 1978: II, 769). O ideário que tradicionalmente se associa ao termo Romantismo está a quilômetros de distância do que este movimento de fato representou em termos de filosofia e teoria da literatura. Também é do romântico Novalis a seguinte frase: “Que a poesia não deve gerar nenhum efeito, está claro para mim — afetos são simplesmente algo fatal, como as doenças” (NOVALIS 1978: II, 757). Cf. quanto a este ponto BENJAMIN 1993.

<sup>8</sup> Karl Philipp Moritz, um importante antecessor dos românticos de Lena, deve ser considerado como o primeiro teórico da noção moderna da arte como “criação absoluta”. Cf. o seu pequeno estudo “Tentativa de uma unificação de todas as belas-artes e ciências sob o conceito de completas em si mesmas” (*in sich selbst vollendeten*), que deve ser lido como uma resposta ao influente texto de Batteux *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1747), que tentara, por sua vez, explicar a unidade de todas as artes a partir da imitação da Natureza. Cf. ainda, também de Moritz, o seu *Versuch einer deutschen Prosodie* de 1786.

<sup>9</sup> Cf. HANSEN-LÖVE 1978: 33-6, 276, 517.



figurais do texto original — à sua etimologia poética — e ao seu elemento descritivo, narrativo. Neste sentido, se as suas traduções podem e devem ser aproximadas do *criticism by translation* poundiano, a noção de crítica deve ser compreendida não apenas enquanto uma crítica das obras traduzidas, mas também de crítica de toda uma concepção da linguagem, e, mais ainda, da metafísica da presença como um todo. Já nos manifestos e textos explicativos da época do movimento da Poesia Concreta esta crítica era um tema constante. Haroldo de Campos buscava então uma organização da linguagem “de maneira ‘sintético-ideogrâmica’ ao invés de ‘analítico-discursiva’” (CAMPOS 1965: 5). Neste mesmo texto fica clara a noção totalizante e não-privilegiadora do semântico no conceito de linguagem de Haroldo de Campos:

“[POESIA] CONCRETA: arualização “verbicovisual”  
do  
OBJETO virtual

DADOS:  
a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL  
uma dimensão ACÚSTICO-ORAL  
uma dimensão CONTEUDÍSTICA  
agindo sobre os comandos da palavra nessas  
3 dimensões 3

O concretismo herdou da concepção cubista de arte a tentativa de desmontar o aparato mimético do código artístico, mas sem abandonar o elemento, digamos assim, “semântico” ou “figurativo” (no caso das artes plásticas). Haroldo de Campos descreveu esta tentativa como uma “fascinante aventura de criar com dígitos, com o sistema fonético, uma área lingüística não-discursiva, que participa das vantagens da comunicação não-verbal (maior proximidade das coisas [...]), sem, evidentemente, mutilar o seu instrumento — a palavra...” (CAMPOS 1965: 80).

Assim como ocorrera antes entre os românticos de Lena e entre as vanguardas do início do nosso século, também Haroldo de Campos, nesta operação de flexão sobre a linguagem e o código da literatura, aproximou a poesia das demais artes: ora da música (valorização dos elementos fônicos “não-semânticos” da literatura), ora da pintura (desmontagem da estrutura linear, lógico-discursiva da linguagem, a favor da simultaneidade do eixo espacial).<sup>10</sup> Na sua análise do texto de Fenollosa sobre os ideogramas chineses — autor esse cuja obra também representou, deve-se lembrar, uma das vias de continuidade do ideário romântico dentro das vanguardas literárias da nossa época —, Haroldo de Campos destacou reiteradas vezes “a propensão do chinês para as construções paratáticas e para os esquemas paradigmático-paralelísticos, inspirados numa ‘lógica da correlação’, [que]

<sup>10</sup> O tema da relação intersemiótica entre as artes — da possibilidade da *tradução* de uma arte para a outra e de um órgão do sentido para um outro — acompanhou tradicionalmente desde o século XVIII a reflexão sobre a possibilidade da tradução de uma língua para outra.

parece coincidir com a tendência da própria linguagem poética ocidental a romper com a lógica tradicional, para reger-se por uma lógica outra, a ‘lógica da imaginação’ de Eliot [...], a ‘lógica concreta’ da *pensée sauvage* de Lévi-Strauss, a lógica da analogia ou ‘analogica’” (CAMPOS 1977: 70).

O conceito de “concretude” da linguagem de Haroldo de Campos deve ser tomado dentro da tradição poetológica que via como uma das tarefas da Poesia a restituição da “linguagem natural”, na expressão corrente nas teorias dos Iluministas do século XVIII.<sup>11</sup> A concepção de “linguagem concreta” que subjaz a toda obra de Haroldo de Campos constrói-se sobre o paradoxo de tender *ao mesmo tempo* à maior proximidade possível com as coisas<sup>12</sup> e, por outro lado, constituir um mundo fechado em si; lembrando a também romântica concepção da Poesia como *poiesis*, criação do mundo, já acima referida.<sup>13</sup> Há, portanto, atuando no subterrâneo dos textos de Haroldo de Campos, um trabalho incansável de, por um lado, uma busca de uma linguagem icônica, transparente aos objetos, imediata, concreta, e,

<sup>11</sup> G. E. Lessing, Moses Mendelssohn e Friedrich Nicolai, três dos principais teóricos da poesia do Iluminismo alemão, já defendiam esta postura, inspirados por Du Bos e por suas importantes *Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura) de 1719. Cf. a famosa carta de Lessing a Nicolai, de 26 de maio de 1769: “A Poesia deve simplesmente buscar elevar os seus signos de arbitrários para naturais; e apenas deste modo ela se diferencia da Prosa e torna-se Poesia. O meio através do qual ela o faz são o tom, as palavras, a posição das palavras, a medida das sílabas, as figuras e os tropos, comparações etc. Todas estas coisas elevam os signos arbitrários à proximidade dos naturais” (LESSING 1891: XVII, 290). Cf. quanto à relação da Poesia Concreta e as teorias estéticas do século XVIII o interessante ensaio de Wendy Steiner (1982). Vale notar que estes conceitos possuem nos românticos um sentido praticamente oposto ao da filosofia do racionalismo e Iluminismo alemães. Para Novalis, o correspondente à “Naturesprache” (língua natural) dos Iluministas era a “Ursprache” (protolíngua), a linguagem em termos semióticos, mais icônica possível e, portanto, modelo para a linguagem da arte. “Die gemeine Sprache ist die Naturesprache — die Büchersprache die Kunstsprache” (A língua comum é a língua natural — a língua dos livros a língua artificial; Novalis 1978: II, 524).

<sup>12</sup> Haroldo de Campos, fundamentando a Poesia Concreta, escreveu que, “tendendo para a técnica sintético-ideogrâmica de compor, ao contrário da analítico-discursiva, toda uma culturmorfologia que, nos últimos sessenta anos, se produziu no domínio artístico (desde Mallarmé), armou o poeta de um instrumento lingüístico mais próximo da real estrutura das coisas” (CAMPOS 1965: 69). Mesmo mais tarde, num texto de 1981, falando da linguagem de Alencar, Haroldo de Campos aplicará o termo “concreto” dentro da noção iluminista de linguagem natural que seria mais próxima das coisas nomeadas: “A busca da origem se dava por via mitopoiética de um naturalismo adâmico, já que a ‘barbarização’ do português — língua civilizada do poder e da verdade ‘eurocêntrica’ — permitia ao autor de *Iracema* reconduzir-se escrituralmente à condição edênica da língua natural, concreta, próxima das coisas em estado de nomeação inaugural, icônica” (CAMPOS 1992: 155).

<sup>13</sup> Veja-se o “malabarismo teórico” que Haroldo de Campos executou ao tentar descrever o elemento icônico dos ideogramas; “malabarismo” este que lembra o obscuro “conceito” benjaminiano das “semelhanças não-sensíveis” (que tem suas origens no romântico alemão Hamann): “Desde logo o ‘pictograma’ é decididamente um ‘ícone’: é uma pintura que em virtude de suas próprias características, se relaciona, de algum modo, por similaridade, com o real, embora esta ‘qualidade representativa’ possa não decorrer de imitação servil, mas de diferenciada configuração de relações, segundo um critério seletivo e criativo” (CAMPOS 1977: 40).



por outro lado, de crítica da possibilidade de se instituir esta linguagem.<sup>14</sup> A tensão gerada por estas duas concepções levou à construção de um universo estético monadológico, hermético: paradigma da incapacidade de se traduzir o texto do mundo num “Livro” — para mantermo-nos no campo deste grande mito mallar-maico que tanto marcou Haroldo de Campos. Esta tendência para o hermetismo — para o sublime “silêncio” do sentido — direciona também, como veremos, a eleição dos textos nas traduções de Haroldo de Campos. Esse caminho eminentemente aporético deve ser visto não como um fracasso da sua poética, mas antes como um percurso programaticamente visado: a palavra deve justamente trazer as marcas do luto, inscrevê-las na sua superfície, ela deve abdicar ao ideal de uma linguagem instrumental que visa o domínio do mundo e assumir a sua paradoxal onipotência — enquanto *poética* e Absoluto — e incompletude — enquanto eterno devir, obra aberta.

O modo de pensar de Haroldo de Campos deve portanto ser considerado como programaticamente aporético. E não poderia ser de outro modo: como crítico da função semântica da linguagem que atua inevitavelmente *de dentro desta mesma linguagem*, a tendência para a aporia e para o oxímoro é uma consequência desejada. A teoria da tradução de Haroldo de Campos não poderia fugir a esta mesma estrutura: também nela ele reitera tanto a *necessidade* da tradução como a sua intrínseca *impossibilidade*.<sup>15</sup>

#### POESIA COMO TRADUÇÃO — TRADUÇÃO COMO POESIA

Tentando fazer uma leitura detalhada de “A tarefa/renúncia do tradutor” de Walter Benjamin, Derrida chegou a uma conclusão não muito diferente acerca da necessidade/impossibilidade da tradução. Já no título do ensaio de Benjamin estava inscrita a ambigüidade da “tarefa” do tradutor: em alemão “Aufgabe” quer tanto dizer tarefa como *abandono*, renúncia. Para Derrida o “evento” da Torre de Babel constituiria o próprio mito da origem do mito: origem da necessidade de tradução, de suplementação. É a “metáfora da metáfora”. E ele arrematou: “Esta história

<sup>14</sup> Apesar da crítica constante da parte de Haroldo de Campos ao modelo mimético como explicação tanto da linguagem de um modo geral como da obra de arte, é evidente — e ele é consciente deste fato — que estas duas tendências inerentes à sua obra — a busca da iconicidade da linguagem e a visão da obra de arte como *poiesis* de um mundo fechado em si — permanecem dentro do esquema aristotélico da *mimesis*, que, como se sabe, pode dar-se de três modos: como *imitatio* da Natureza, como *poiesis* (ou seja, imitação do princípio criador da natureza, da *natura naturans*) e como imitação das obras de arte clássicas. Esta última modalidade, Haroldo de Campos incorporou — também criticamente e ironicamente — na sua concepção de literatura como intertextualidade, que veremos abaixo.

<sup>15</sup> Haroldo de Campos já destacara a noção de “lógica oximoresca” que Susanne K. Langer aplicou à natureza da arte de um modo geral, e em que medida a metáfora, como elemento central da linguagem poética, “mina o princípio da identidade”. Ele, como poeta-teórico, nunca buscou fugir a esta lógica. Cf. CAMPOS 1977: 79.

conta, entre outras coisas, a origem da confusão das línguas, a multiplicidade dos idiomas, a tarefa necessária e impossível da tradução, sua necessidade *como impossibilidade*” (DERRIDA 1987: 208). Mito de origem não apenas na medida em que Babel funda a necessidade de se traduzir, mas também enquanto anuncia a impossibilidade desta tarefa: ele funda a diferença *necessária* e portanto insuperável entre as línguas. Mais que isso, Babel mostra a inexistência de uma língua originária, ou seja, revela a própria *diferença* como origem, a *queda* como uma situação “já na origem” — ou “psicanalizando”: o pai castrador/Super-eu como instaurador do mundo simbólico. Daí a necessária busca de suplementação das “línguas particulares” e o inexorável da tradução como tarefa *a priori* condenada ao malogro: pois só há língua (“eu”) diante de uma *outra* língua (“Não-eu”). Voltamos portanto ao nosso ponto de partida: à concepção de tradução como metáfora da linguagem e do próprio processo de auto-consciência (formação) do indivíduo, como metáfora da *ci-são* palavras/coisas, indivíduo/mundo.

Na obra de Haroldo de Campos, de um modo geral, encontramos a tradução com um sentido muito diverso do “tradicional”. Isso não apenas pelo fato de ele ser um crítico das traduções na linha das *belles infidèles* às quais me referi acima e que continuam até hoje a dominar o horizonte das traduções. Na sua obra, a tradução tem o peso de uma potente alavanca a partir da qual ele procura remodelar não apenas a tradução *stricto sensu*, mas a própria noção de literatura, as oposições entre a prosa e a poesia, literatura e pintura, aparência e realidade, original e tradução, ficção e discurso “da verdade”, nacional e estrangeiro, isto sem contar toda uma gama de gêneros literários que são repensados e problematizados sob a lupa quer das suas traduções quer dos seus ensaios. Mesmo a sua obra, que poderia, seguindo certas categorias tradicionais, ser dividida em obra ficcional (ou poética), traduções e ensaios de crítica e história da literatura, já dá mostras do seu espírito eminentemente transgressor: nos seus poemas ele teoriza sobre a literatura, cita e traduz outros poetas; nas suas traduções ele cria “livremente”, enxerta textos de outros poetas brasileiros e portugueses, redige verdadeiros tratados nas introduções, notas e posfácios histórico-filológicos, justificando as suas opções na tradução; já nos seus ensaios, a sua linguagem nunca deixa de ser a do poeta Haroldo de Campos e o seu tema é muitas vezes a reflexão sobre a sua própria atividade poética/de tradutor.

Seguindo a sua concepção de linguagem poética acima descrita, Haroldo de Campos sempre procurou para as suas traduções textos marcados por intrincados jogos de assonância, aliteração, perpassados por uma teia paralelística de elementos tanto imagéticos como sonoros e semânticos; em suma, Haroldo de Campos quase sempre optou por textos os mais distantes possíveis da nossa linguagem cotidiana ou mesmo científica, marcada pela obediência à lógica discursiva. Daí a opção pela segunda parte do *Fausto* do Goethe — um dos textos mais herméticos da literatura ocidental —, pelo *Finnegans Wake* — obra que visou desmontar a estrutura hermenêutica da leitura tradicional do texto como “busca de um sentido”, na medida em que levou às últimas consequências o processo de ciframento da escrita — daí a sua opção pelo teatro Nô, pelos “hai-kais” japoneses, e por textos do Antigo Testamento — escritos em hebraico, a língua celebrada por muitos teóricos do sé-



culo XVIII, como por exemplo Herder, como sendo a língua originária e, portanto, a mais carregada de elementos “naturais” (Haroldo de Campos diria: concretos) e repleta de estruturas paralelísticas.

Em todas estas escolhas Haroldo de Campos foi guiado pela preferência por textos, por assim dizer, caracterizados por uma baixa carga semântica, ou seja, estas opções em si mesmas já revelam quais os elementos da linguagem que a atividade tradutora de Haroldo de Campos vai buscar trabalhar e até, de certo modo, redimir da língua de partida, onde eles se encontravam “dominados” pela articulação comunicativa. Ao contrário dos tradutores da tradição *belles infidèles*, que elegem textos onde prepondera a função semântica — o que é compatível com o privilégio do lógico discursivo linear em detrimento do elemento figural, próprio da poesia —, Haroldo de Campos busca aqueles textos que seriam considerados por aquela tradição como “os menos passíveis de serem traduzidos”. Ora, para Haroldo de Campos, — assim como para Walter Benjamin, vale lembrar (cf. BENJAMIN 1972a: 20) — os textos que possuem uma relação mais “frouxa” com o sentido são justamente os que se prestam à verdadeira tradução. As traduções tradicionais que elegem textos onde apenas a “moeda gasta do sentido” (BENJAMIN 1974a: 296) desempenha um papel importante seriam apenas arremedos de tradução: elas fornecem a ilusão da traduzibilidade entre as línguas, quando na verdade o que ocorre é apenas uma troca de palavras de uma língua para outra, na qual se perde o elemento “natural”, “concreto”, “corpóreo”, a etimologia poética da língua de partida, que representava justamente o seu teor estético, ou seja, para Haroldo de Campos, a “essência” da linguagem. Daí porque também a opção por traduzir uma tradução que Hölderlin fizera de *Antígona* de Sófocles, ou seja, a tentativa de uma tradução à terceira potência, levando em conta que também para Haroldo de Campos vale a noção expandida da linguagem ou do “original” como tradução.

Benjamin, no seu ensaio sobre a tarefa do tradutor, justamente lançara a interdição da tradução da tradução e sobretudo a tradução dessa tradução de Hölderlin, pois nela “o sentido é tocado apenas como uma harpa eólica pelo vento” (BENJAMIN 1972a: 21). Haroldo de Campos empreendeu esta tradução justamente para ir além da teoria benjaminiana da “tarefa” do tradutor. Ir mais além implica uma concordância de princípio, pois “Benjamin inverte o propósito, tradicionalmente atribuído à tradução, de *restituir o sentido*, suspendendo a consideração do conteúdo [...]. Com isso abala o próprio dogma da *tradução servil*...”<sup>16</sup> Apesar desta concordância fundamental entre as concepções de Haroldo de Campos e as de Benjamin, Haroldo de Campos sente a necessidade de libertar a teoria benjaminiana do seu elemento metafísico-místico: ele critica a visão do tradutor como redentor da língua pura, originária, que Benjamin defendera. Uma vez que para Haroldo de Campos esta origem tornou-se mera *diferença*, não há mais espaço para uma visão

<sup>16</sup> CAMPOS 1989: 84. Cf. ainda CAMPOS 1993: 23; CAMPOS 1990: 32. E veja-se ainda a seguinte leitura da teoria da tradução de Benjamin, que não deixa dúvidas quanto à sua filiação romântica: “O abandonar, na teoria da tradução de Walter Benjamin, diz respeito ao sentido comunicacional” (CAMPOS 1992: 78).

do tradutor como o encarregado dessa “tarefa angélica”, como a denomina ironicamente Haroldo de Campos. Ele inverte esta tarefa numa missão “luciferina”: a transformação do “original, na tradução da sua tradução” (CAMPOS 1992: 84). Na medida em que Haroldo de Campos traduziu a tradução de Hölderlin ele infringiu o tabu que ainda “enclausurava” a teoria benjaminiana da tradução: a separação de status entre o escritor e o tradutor, entre o original e a tradução.

“A ultimação da teoria da tradução em Walter Benjamin implica levá-la até conseqüências por ele mesmo não enfrentadas, ou seja, a uma nova reversão que lhe force a ‘clausura metafísica’, para falar com Derrida. De fato, apesar de ter desconstituído e desmistificado a norma da transparência do sentido e o dogma da fidelidade e da servilidade da teoria tradicional da tradução; apesar de ter promovido o aspecto estranhante da operação tradutora como ‘transpoetização’ da *forma de uma outra forma*; apesar de ter contribuído, ainda que em termos sublimados e sacralizados, para o descortino do código intra e intersemiótico, a ‘língua pura’, que a tradução de poesia põe em relevo e exporta de língua a língua como prática libertadora e re- ou transfiguradora;<sup>17</sup> apesar de tudo isso, Benjamin insiste na manutenção de uma distinção categorial entre original e tradução, o que o leva a afirmar outro dogma, o da impossibilidade da retradução de traduções de poesia.” (CAMPOS 1992: 81 ss.)

Como já disse acima, Haroldo de Campos é guiado, na sua escolha de textos para a tradução, pelo baixo teor semântico e alta performance “estética”. Num texto de 1962, discutindo a teoria semiótica de Max Bense, ele já ressaltara a “impossibilidade” de se traduzir estes textos: “a informação estética, escreveu ele então, não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista [...] A fragilidade da informação estética é, portanto, máxima”. E ele concluiu: “Então para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela” (CAMPOS 1977a: 33 ss.). Haroldo de Campos elegeu como estratégia, nesta “batalha da tradução” já de antemão perdida, uma leitura totalizante do texto, “leitura partitural”, como ele denominou, para poder executar a passagem para o texto de chegada, a “reorquestração”, ou “reconfiguração — em termos de ‘trans-criação’ — das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida” (CAMPOS 1993: 11). Esta acentuação do elemento recriador do ato de tradução foi denominada por Haroldo de Campos algumas vezes como uma necessidade constante da parte do tradutor de “compensar”. Esta compensação liga-se não apenas ao que ele chamou de “jogo de perde-ganha” com relação à transferência para a língua de chegada das

<sup>17</sup> A noção benjaminiana de “língua pura” possui um substrato que é comum às teorias das vanguardas literárias: a noção — utópica — de uma linguagem que “nada significa e nada expressa”: “Das Ausdruckslose” (o sem-expressão) (BENJAMIN 1972a: 19). Ela funciona como a utopia negativa que instrumentaliza a crítica da noção de sentido e que perpassa a teoria literária de linha romântica até o pós-estruturalismo (cujos adeptos, não por acaso, são os maiores críticos da teoria Hermenêutica).



diversas funções da linguagem ativas num texto, mas também se liga a uma *atualização* do texto, à sua passagem transformadora para um novo “con-texto”. A tradução como crítica também significa, portanto, uma crítica da noção de linearidade, mas não apenas no sentido de linearidade do significante, pois também implica uma crítica da “lógica aristotélica e [d]a dignidade-linearidade alfabética” (CAMPOS 1977: 97), e ainda uma crítica da *linearidade da história*. A tradução enquanto “corte”, ou “salto” (tigrino, dentro da noção benjaminiana de “Jetztzeit”, “tempo do agora” que deve guiar a atividade do historiador), que conecta dois pontos históricos, põe em questão a visão tradicional da história: Haroldo de Campos filia-se neste ponto, portanto, à moderna postura que vincula o “modelo épico-aristotélico” à “concepção clássico-ontológica da história”, que regem juntas a “clausura metafísica do Ocidente”.<sup>18</sup> Ou seja, a crítica do sentido está ligada não apenas a uma crítica da arte como *imitatio*, mas da *própria historiografia* como *imitatio de uma série linear de eventos*.

Haroldo de Campos construiu a sua concepção não-linear da história, da tradução como corte sincrônico e criador de nexos históricos, com base num modelo *intertextual* tanto da literatura como da história.<sup>19</sup> Ele recorre frequentemente nas suas obras à teoria, desenvolvida basicamente por Bakhtin e Kristeva, da literatura como dialogismo e intertextualidade; ele fala de um “movimento plagiotrópico da literatura”, e explica: “A *plagiotropia* (do gr. *plágios*, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado) [...] se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. [...] Tem a ver, obviamente, com a ideia de *paródia* como ‘canto paralelo’, generalizando-a para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata.” E Haroldo de Campos ainda acrescenta: este modelo “conjuga-se com minha concepção da operação tradutora como capítulo por excelência de toda possível teoria literária (e literatura comparada nela fundada). [...] Nesse sentido, pôde-se dizer que a mais eficaz tradução da linguagem de Dante, enquanto resultado esteticamente computável, encontra-se antes, fragmentariamente, em Camões (e no Sousândrade [...]), do que nos tradutores que se ocuparam explicitamente com a tarefa” (CAMPOS 1981: 75 ss.). Seguindo esta concepção da literatura como jogo intertextual — jogo de citação e “plágio”, tradução constante de um texto no ou-

<sup>18</sup> CAMPOS 1984. No seu “Tópicos (fragmentários) para uma Historiografia do e o m o” (in: CAMPOS 1992), Haroldo de Campos já expressara uma semelhante ordem de ideias: “Derrida mostrou a solidariedade entre a concepção metafísico-linear da história, enquanto desdobramento da presença, num esquema de início-meio-fim, e o modelo épico-discursivo; Jauss evidenciou como a ilusão de objetividade da historiografia teleológica tradicional está presa à ideia aristotélica da unidade da fábula épica” (1992: 149).

<sup>19</sup> A noção de “texto” está intimamente conectada à de “compensação” como atualização acima descrita. Ligada a ela também está a crítica da divisão estanque entre a prosa e a poesia, na medida em que Haroldo de Campos propôs “substituir” estes conceitos “pelo de texto”. Henri Meschonnic, no seu *Pour la poétique II: Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction* (Para a poética II: Epistemologia da escritura, poética da tradução; 1973), também destacara a empresa de tradução como uma estratégia de desconstrução da polaridade poesia/prosa (cf. 308 ss.).

tro —, Haroldo de Campos procurou nas suas traduções não apenas “estranhar” a língua portuguesa, vivificando-a, “abalando-a criativamente com a violência do sopro” da língua estrangeira, romanticamente “alargando a língua do tradutor”, como além disso ele violenta sistematicamente o texto original, reprocessando-o dentro do horizonte da literatura da sua língua e do “*agora*” (benjaminiano) do seu ato tradutório. Um modelo deste procedimento ele encontrou em Odorico Mendes, cujas traduções ele sempre trata como ideais no seu gênero: “O nosso Odorico Mendes, ‘pai rococó’ (Sousândrade) e patriarca da tradução criativa, interpolava, quando lhe parecia bem, em suas traduções homéricas, versos de Camões, Francisco Manuel de Melo, Antonio Ferreira, Filinto Elisio. Na recriação do ‘Coro dos Lêmures’ (*Grablegung*/Enterramento) [do *Fausto*], usei deliberadamente de uma dicção cabralina, haurida no auto *Morte e vida severina*” (CAMPOS 1981: 191). Haroldo de Campos deixou-se inspirar pelo Guimarães Rosa do “Meu tio, o iauaretê” para traduzir o *Finnegans Wake*, ou ainda pela poesia de Sousândrade para verter o *Fausto* de Goethe e o *Bere'Shit*. Para traduzir do chinês utilizou-se de “técnicas medievais de paralelismo” para *compensar* as diferenças com o texto de partida. Como ele afirmou no seu posfácio à tradução do *Fausto*, a sua tradução enquanto não-submissa a um “texto original” — assim como a linguagem poética para Haroldo de Campos não se submete ao simples objetivo comunicativo — liga-se a um “*desideratum* de toda tradução que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado” que implica “romper a *clausura metafísica da presença* (como diria Derrida): uma empresa satânica” (CAMPOS 1981: 180). A consequência deste raciocínio foi evidentemente, eu repito, a transformação do “original na tradução da sua tradução”.<sup>20</sup> Essa empresa satânica de tradução como crítica culmina, como num “efeito dominó”, no questionamento da própria noção de identidade. “Identidade” não mais apenas no sentido da lógica, que vimos acima, mas também na sua acepção expandida de “identidade nacional”.<sup>21</sup> Este último passo só pode ser compreendido agora, depois de termos trilhado juntos a teoria romântica da reflexão e da *Bildung* na sua relação com a concepção de tradução (trans)formadora, após termos visto a concepção haroldiana da linguagem poética funcionando como crítica da linguagem discursiva, a sua operação de desmonte de diversas oposições da tradição ocidental, e como a sua valorização do “plano de expressão” em detrimento do significado — do elemento espacial, material da linguagem em detrimento do seu encadeamento lógico-linear — levou a uma crítica da linguagem como mera portadora de um sentido transcendental, que se conectou por sua vez à crítica da noção de arte como imitação (*mimesis*) e da historiografia como construção de uma sucessão linear de fatos. Finalmente, com a visão da literatura — e da sua história — como construção de intertextos, como “*trabalho* de tradução” — no sentido que

<sup>20</sup> Walter Benjamin reatualizara a ideia romântica segundo a qual o texto meta-poético poderia vir a valer mais do que o poema, uma vez que, para ele, a tradução e a crítica ultrapassam o original na medida em que o transporta para um âmbito linguístico — ironicamente — mais definitivo. Benjamin 1972a: 15.

<sup>21</sup> Cf. nota 15.



diversas funções da linguagem ativas num texto, mas também se liga a uma *atualização* do texto, à sua passagem transformadora para um novo “con-texto”. A tradução como crítica também significa, portanto, uma crítica da noção de linearidade, mas não apenas no sentido de linearidade do significante, pois também implica uma crítica da “lógica aristotélica e [d]a dignidade-linearidade alfabética” (CAMPOS 1977: 97), e ainda uma crítica da *linearidade da história*. A tradução enquanto “corte”, ou “salto” (tigrino, dentro da noção benjaminiana de “Jetztzeit”, “tempo do agora” que deve guiar a atividade do historiador), que conecta dois pontos históricos, põe em questão a visão tradicional da história: Haroldo de Campos filia-se neste ponto, portanto, à moderna postura que vincula o “modelo épico-aristotélico” à “concepção clássica-ontológica da história”, que regem juntas a “clausura metafísica do Ocidente”.<sup>18</sup> Ou seja, a crítica do sentido está ligada não apenas a uma crítica da arte como *imitatio*, mas da *própria historiografia como imitatio de uma série linear de eventos*.

Haroldo de Campos construiu a sua concepção não-linear da história, da tradução como corte sincrônico e criador de nexos históricos, com base num modelo *intertextual* tanto da literatura como da história.<sup>19</sup> Ele recorre frequentemente nas suas obras à teoria, desenvolvida basicamente por Bakhtin e Kristeva, da literatura como dialogismo e intertextualidade; ele fala de um “movimento plagiotrópico da literatura”, e explica: “A *plagiotropia* (do gr. *plágios*, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado) [...] se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. [...] Tem a ver, obviamente, com a idéia de *paródia* como ‘canto paralelo’, generalizando-a para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata.” E Haroldo de Campos ainda acrescenta: este modelo “conjuga-se com minha concepção da operação tradutora como capítulo por excelência de toda possível teoria literária (e literatura comparada nela fundada). [...] Nesse sentido, pôde-se dizer que a mais eficaz tradução da linguagem de Dante, enquanto resultado esteticamente computável, encontra-se antes, fragmentariamente, em Camões (e no Sousândrade [...]), do que nos tradutores que se ocuparam explicitamente com a tarefa” (CAMPOS 1981: 75 ss.). Seguindo esta concepção da literatura como jogo intertextual — jogo de citação e “plágio”, tradução constante de um texto no ou-

<sup>18</sup> CAMPOS 1984. No seu “Tópicos (fragmentários) para uma Historiografia do c o m o” (in: CAMPOS 1992), Haroldo de Campos já expressara uma semelhante ordem de idéias: “Derrida mostrou a solidariedade entre a concepção metafísico-linear da história, enquanto desdobramento da presença, num esquema de início-meio-fim, e o modelo épico-discursivo; Jussieu evidenciou como a ilusão de objetividade da historiografia teleológica tradicional está presa à idéia aristotélica da unidade da fábula épica” (1992: 149).

<sup>19</sup> A noção de “texto” está intimamente conectada à de “compensação” como atualização acima descrita. Ligada a ela também está a crítica da divisão estanque entre a prosa e a poesia, na medida em que Haroldo de Campos propôs “substituir” estes conceitos “pelo de texto”. Henri Meschonnic, no seu *Pour la poétique II: Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction* (Para a poética II: Epistemologia da escritura, poética da tradução; 1973), também destacara a empresa de tradução como uma estratégia de desconstrução da polaridade poesia/prosa (cf. 308 ss.).

tro —, Haroldo de Campos procurou nas suas traduções não apenas “estranhar” a língua portuguesa, vivificando-a, “abalando-a criativamente com a violência do sopro” da língua estrangeira, românticamente “alargando a língua do tradutor”, como além disso ele violenta sistematicamente o texto original, reprocessando-o dentro do horizonte da literatura da sua língua e do “*agora*” (benjaminiano) do seu ato tradutório. Um modelo deste procedimento ele encontrou em Odorico Mendes, cujas traduções ele sempre trata como ideais no seu gênero: “O nosso Odorico Mendes, ‘pai rococó’ (Sousândrade) e patriarca da tradução criativa, interpolava, quando lhe parecia bem, em suas traduções homéricas, versos de Camões, Francisco Manuel de Melo, Antonio Ferreira, Filinto Elisio. Na recriação do ‘Coro dos Lêmures’ (*Grablegung/Enterramento*) [do *Fausto*], usei deliberadamente de uma dicção cabralina, haurida no auto *Morte e vida severina*” (CAMPOS 1981: 191). Haroldo de Campos deixou-se inspirar pelo Guimarães Rosa do “Meu tio, o iauaretê” para traduzir o *Finnegans Wake*, ou ainda pela poesia de Sousândrade para verter o *Fausto* de Goethe e o *Bere'Shit*. Para traduzir do chinês utilizou-se de “técnicas medievais de paralelismo” para *compensar* as diferenças com o texto de partida. Como ele afirmou no seu posfácio à tradução do *Fausto*, a sua tradução enquanto não-submissa a um “texto original” — assim como a linguagem poética para Haroldo de Campos não se submete ao simples objetivo comunicativo — liga-se a um “*desideratum* de toda tradução que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado” que implica “romper a clausura metafísica da presença (como diria Derrida): uma empresa satânica” (CAMPOS 1981: 180). A conseqüência deste raciocínio foi evidentemente, eu repito, a transformação do “original na tradução da sua tradução”.<sup>20</sup> Essa empresa satânica de tradução como crítica culmina, como num “efeito dominó”, no questionamento da própria noção de identidade. “Identidade” não mais apenas no sentido da lógica, que vimos acima, mas também na sua acepção expandida de “identidade nacional”.<sup>21</sup> Este último passo só pode ser compreendido agora, depois de termos trilhado juntos a teoria romântica da reflexão e da *Bildung* na sua relação com a concepção de tradução (trans)formadora, após termos visto a concepção haroldiana da linguagem poética funcionando como crítica da linguagem discursiva, a sua operação de desmonte de diversas oposições da tradição ocidental, e como a sua valorização do “plano de expressão” em detrimento do significado — do elemento espacial, material da linguagem em detrimento do seu encadeamento lógico-linear — levou a uma crítica da linguagem como mera portadora de um sentido transcendental, que se conectou por sua vez à crítica da noção de arte como imitação (*mimesis*) e da historiografia como construção de uma sucessão linear de fatos. Finalmente, com a visão da literatura — e da sua história — como construção de intertextos, como “trabalho de tradução” — no sentido que

<sup>20</sup> Walter Benjamin reatualizara a idéia romântica segundo a qual o texto meta-poético poderia vir a valer mais do que o poema, uma vez que, para ele, a tradução e a crítica ultrapassam o original na medida em que o transporta para um âmbito lingüístico — ironicamente — mais definitivo. Benjamin 1972a: 15.

<sup>21</sup> Cf. nota 15.



o termo *trabalho* possui para Freud na locução “*trabalho* de luto” —, a barreira que separa e cimenta a identidade de cada literatura — ou “cultura” — nacional é abalada. A tarefa (*Aufgabe*) do tradutor, ou, melhor dizendo, da tradução, para Haroldo de Campos, culmina na “*Aufgabe*”, no “abandono” de uma já impossível — ainda que necessária e indispensável — noção de identidade. A tradução como necessária e como necessária impossibilidade encontra portanto o seu correlato na identidade como necessária e como necessária impossibilidade. Para usar uma expressão do próprio Haroldo, ele movimenta-se dentro do modelo do “como”: da “lógica da correlação”, da aproximação por analogia, anti-linear por excelência. O “como”, afirma Haroldo de Campos, “torna lável o estatuto da identidade (da continuidade, da verdade) abrindo nele a brecha vertiginosa da associação por analogia [...] no limite, como ressalta Walter Benjamin a propósito da metaforização hieroglífica na alegoria barroca, ‘qualquer coisa, cada relação, pode significar uma outra qualquer *ad libitum*’”.<sup>22</sup> A concepção de tradução de Haroldo de Campos, ou por outra, a sua aplicação da *tradução como princípio, como um operador privilegiado*, contamina toda a linguagem e, graças ao modelo metafórico da “razão poética” baseada no “como”, ela corrói os compartimentos estanques criados por uma certa tradição filosófica que domina até hoje o nosso modo de pensar.<sup>23</sup> O *como* deve ser visto como um *medium* na equação do Ser como constante saída de si mesmo, jogo de diferença. Essa reflexão sobre a diferença, sobre a dependência de princípio entre o “eu” e o “não-eu”, Haroldo de Campos já pudera encontrar num eminente poeta brasileiro que sempre se empenhara em desconstituir determinados “mitos nativos”.

“Creio que, no Brasil, com a ‘Antropofagia’ de Oswald de Andrade, nos anos 20 [...], tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico com o universal. A ‘Antropofagia’ oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal [...] segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação, melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução.”<sup>24</sup>

<sup>22</sup> “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do como” (CAMPOS 1992: 150).

<sup>23</sup> Já Novalis — para recorrer ainda uma vez a uma comparação com os românticos de Iena — refletira sobre a tenuidade dos limites entre as oposições que regem o nosso modo de pensar (cf. NOVALIS 1978: II, 527).

<sup>24</sup> “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1980), in: CAMPOS 1992: 234s. Seguindo o mesmo ensaio, Haroldo de Campos opõe ao nacionalismo tradicional, de raiz historicista, “um *nacionalismo modal, diferencial*. No primeiro caso, busca-se a origem e o itinerário de *parousia* de um Logos nacional pontual. Trata-se de um episódio da metafísica ocidental da presença, transferido para as nossas latitudes tropicais, e que não se dá bem conta desta transformação” (grifo meu).

A tradução haroldiana seria, portanto, uma continuação da “dialética marxista” de Oswald, que com seu *Coup de dents* des-constrói a relação entre o próprio e o estrangeiro sob o signo da devoração. A tradução atua como exercício e terapêutica do *abandono* tanto do “eu” como do outro, ela tece e revela tanto a literatura como a história, o “próprio” e o “outro”, como palimpsesto e intertextualidade.<sup>25</sup> Há um momento dentro desta “lógica da tradução” de Haroldo que constantemente, na medida mesma em que “anula” — abandona — os conceitos já estabelecidos, indica (deiticamente) o oco dentro da própria linguagem: revela a melancolia com relação à perda e ao abandono na base da eloquência da Palavra, na raiz da necessidade da Palavra e da Identidade... Como Benjamin notou com relação às traduções de Hölderlin, nelas desvendamos “o perigo monstruoso e originário de todas as traduções: que os portões de uma língua tão alargados e atravessados fechem-se e encerrem o tradutor no silêncio” (die ungeheuer und ursprüngliche Gefahr aller Übersetzung: dass die Tore einer so erweiterten und durchwalteten Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schliessen) (BENJAMIN-1972a: 21). Na obra de Haroldo de Campos este perigo extremo sempre está à espreita; e isto não apenas nas suas traduções (criações), mas também nos seus poemas (traduções): somos constantemente guiados na borda e sobre o precipício das palavras. Daí o seu percurso revelar a necessidade da parte do poeta, num mundo marcado pelo anoitecer das utopias — e como ele mesmo notou, “sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido” (CAMPOS 1984) —, de carregar mais e mais o caráter de tradução da sua poesia: ou seja, o ato “poético” assume-se como pura tradução. A tradução torna-se o gênero *criativo* da poesia num momento em que o projeto de uma “busca/criação” de uma “identidade nacional” foi suspenso — ou melhor, reorganizado sob o signo de um “nacionalismo modal” — junto com o minguar das utopias. A poesia pós-utópica possui portanto, como afirmou Haroldo de Campos, “como poesia da *agoridade*, um dispositivo auxiliar essencial na operação tradutora. O tradutor, na expressão de Novalis, ‘é o poeta do poeta’, o poeta da poesia. A tradução permite recombinar criticamente a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade ‘hic et nunc’ do poema pós-utópico” (CAMPOS 1984). A tradução como guardiã e recriadora dos *passados possíveis*: vale a pena reter essa reflexão central. Também o poeta, tradutor e teórico Hölderlin fez um percurso semelhante a este de Haroldo de Campos, assumindo, após ter passado por toda uma paleta de gêneros poéticos, a tradução como poesia. As traduções de Hölderlin também são marcadas por uma dupla violência, um duplo abandono: violência com relação ao texto/língua de partida e com relação à sua própria língua. Ele fora, portanto, assim como, entre nós, Haroldo de Campos, além do modelo romântico da *Bildung*, que se baseava,

<sup>25</sup> Já para Goethe o conceito de “literatura universal” (*Weltliteratur*), envolvia de certo modo este movimento de “osmose” generalizada entre as diversas ditas “literaturas nacionais”. Como ele certa vez afirmou: “A força de uma língua não está em repelir o estrangeiro, mas em devorá-lo”. O “como” da “analogica” de Haroldo de Campos revela-se à luz da Antropofagia, portanto, no seu sentido *verbal*: princípio “devorador” das identidades estanques.



o termo *trabalho* possui para Freud na locução “*trabalho* de luto” —, a barreira que separa e cimenta a identidade de cada literatura — ou “cultura” — nacional é abalada. A tarefa (*Aufgabe*) do tradutor, ou, melhor dizendo, da tradução, para Haroldo de Campos, culmina na “*Aufgabe*”, no “abandono” de uma já impossível — ainda que necessária e indispensável — noção de identidade. A tradução como necessária e como necessária impossibilidade encontra portanto o seu correlato na identidade como necessária e como necessária impossibilidade. Para usar uma expressão do próprio Haroldo, ele movimenta-se dentro do modelo do “como”: da “lógica da correlação”, da aproximação por analogia, anti-linear por excelência. O “como”, afirma Haroldo de Campos, “torna lábil o estatuto da identidade (da continuidade, da verdade) abrindo nele a brecha vertiginosa da associação por analogia [...] no limite, como ressalta Walter Benjamin a propósito da metaforização hieroglífica na alegoria barroca, ‘qualquer coisa, cada relação, pode significar uma outra qualquer *ad libitum*’”.<sup>22</sup> A concepção de tradução de Haroldo de Campos, ou por outra, a sua aplicação da *tradução como princípio, como um operador privilegiado*, contamina toda a linguagem e, graças ao modelo metafórico da “razão poética” baseada no “como”, ela corrói os compartimentos estanques criados por uma certa tradição filosófica que domina até hoje o nosso modo de pensar.<sup>23</sup> O *como* deve ser visto como um *medium* na equação do Ser como constante saída de si mesmo, jogo de diferença. Essa reflexão sobre a diferença, sobre a dependência de princípio entre o “eu” e o “não-eu”, Haroldo de Campos já pudera encontrar num eminente poeta brasileiro que sempre se empenhara em deconstruir determinados “mitos nativos”.

“Creio que, no Brasil, com a ‘Antropofagia’ de Oswald de Andrade, nos anos 20 [...], tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico com o universal. A ‘Antropofagia’ oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal [...] segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação, melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução.”<sup>24</sup>

<sup>22</sup> “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do *como*” (CAMPOS 1992: 150).

<sup>23</sup> Já Novalis — para recorrer ainda uma vez a uma comparação com os românticos de Iena — refletira sobre a tenuidade dos limites entre as oposições que regem o nosso modo de pensar (cf. NOVALIS 1978: II, 527).

<sup>24</sup> “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1980), *in*: CAMPOS 1992: 234s. Seguindo o mesmo ensaio, Haroldo de Campos opõe ao nacionalismo tradicional, de raiz historicista, “um *nacionalismo modal, diferencial*. No primeiro caso, busca-se a origem e o itinerário de *parousia* de um Logos nacional pontual. Trata-se de um episódio da metafísica ocidental da presença, transferido para as nossas latitudes tropicais, e que não se dá bem conta desta transformação” (grifo meu).

A tradução haroldiana seria, portanto, uma continuação da “dialética marxista” de Oswald, que com seu *Coup de dents* des-constrói a relação entre o próprio e o estrangeiro sob o signo da devoração. A tradução atua como exercício e terapêutica do *abandono* tanto do “eu” como do outro, ela tece e revela tanto a literatura como a história, o “próprio” e o “outro”, como palimpsesto e intertextualidade.<sup>25</sup> Há um momento dentro desta “lógica da tradução” de Haroldo que constantemente, na medida mesma em que “anula” — abandona — os conceitos já estabelecidos, indica (deiticamente) o oco dentro da própria linguagem: revela a melancolia com relação à perda e ao abandono na base da eloquência da Palavra, na raiz da necessidade da Palavra e da Identidade... Como Benjamin notou com relação às traduções de Hölderlin, nelas desvendamos “o perigo monstruoso e originário de todas as traduções: que os portões de uma língua tão alargados e atravessados fechem-se e encerrem o tradutor no silêncio” (die ungeheuer und ursprüngliche Gefahr aller Übersetzung: dass die Tore einer so erweiterten und durchwalteten Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schliessen) (BENJAMIN 1972a: 21). Na obra de Haroldo de Campos este perigo extremo sempre está à espreita; e isto não apenas nas suas traduções (criações), mas também nos seus poemas (traduções): somos constantemente guiados na borda e sobre o precipício das palavras. Daí o seu percurso revelar a necessidade da parte do poeta, num mundo marcado pelo anoitecer das utopias — e como ele mesmo notou, “sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido” (CAMPOS 1984) —, de carregar mais e mais o caráter de tradução da sua poesia: ou seja, o ato “poético” assume-se como pura tradução. A tradução torna-se o gênero *criativo* da poesia num momento em que o projeto de uma “busca/criação” de uma “identidade nacional” foi suspenso — ou melhor, reorganizado sob o signo de um “nacionalismo modal” — junto com o minguar das utopias. A poesia pós-utópica possui portanto, como afirmou Haroldo de Campos, “como poesia da *agoridade*, um dispositivo auxiliar essencial na operação tradutora. O tradutor, na expressão de Novalis, ‘é o poeta do poeta’, o poeta da poesia. A tradução permite recombinar criticamente a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade ‘hic et nunc’ do poema pós-utópico” (CAMPOS 1984). A tradução como guardiã e recriadora dos *passados possíveis*: vale a pena reter essa reflexão central. Também o poeta, tradutor e teórico Hölderlin fez um percurso semelhante a este de Haroldo de Campos, assumindo, após ter passado por toda uma paleta de gêneros poéticos, a tradução como poesia. As traduções de Hölderlin também são marcadas por uma dupla violência, um duplo abandono: violência com relação ao texto/língua de partida e com relação à sua própria língua. Ele fora, portanto, assim como, entre nós, Haroldo de Campos, além do modelo romântico da *Bildung*, que se baseava,

<sup>25</sup> Já para Goethe o conceito de “literatura universal” (*Weltliteratur*), envolvia de certo modo este movimento de “osmose” generalizada entre as diversas ditas “literaturas nacionais”. Como ele certa vez afirmou: “A força de uma língua não está em repelir o estrangeiro, mas em devorá-lo”. O “como” da “analogia” de Haroldo de Campos revela-se à luz da Antropofagia, portanto, no seu sentido *verbal*: princípio “devorador” das identidades estanques.



como vimos, num respeito (sacralizador) com relação à língua do original. Com o seu misto de “literalidade abrupta” e “desvio enigmático”,<sup>26</sup> Hölderlin “abandonou” tanto a sua língua como a do texto traduzido.<sup>27</sup> Norbert von Hellingrath, o principal divulgador das traduções holderlineanas, e um dos seus grandes teóricos, notou que Hölderlin traduziu muitas vezes de modo “literal” “all zu ängstlich” (carregado pelo medo), “porque ele não compreendia totalmente o sentido” do original (HELLINGRATH 1911: 24). Gostaria de concluir estas reflexões propondo uma outra explicação para esta “literalidade radical” nas traduções de Hölderlin — e também nas de Haroldo de Campos.<sup>28</sup> O “medo” que Hellingrath detectou pode ser lido como conectado ao “perigo” acima mencionado de ser tragado pelo (sublime) “silêncio” que, como Benjamin afirmou, espreita toda tradução. Esse “silêncio” decorre do risco constante da “perda do ‘eu’” que está implícito no “abandono”, inerente ao ato de tradução. Já Kant vira no sublime a resposta a um fenômeno que extrapola a capacidade de recepção do “eu”, defrontando-o com o seu limite — a morte. Daí a tradução ser marcada pelo “medo”: medo de que não ocorra a “volta”, o retorno a si mesmo. Tanto o tradutor como o artista de um modo geral criam a partir da “perda de si mesmo”; eles podem tanto mais “ser” na medida em que eles menos “são”. Como Philippe Lacoue-Labarthe notou com relação a esse paradoxo do artista: “O paradoxo anuncia uma lei da impropriedade que é a lei mesma da *mimesis*: apenas o ‘homem sem qualidades’, o ser sem propriedades nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) pode, de modo geral, apresentar ou produzir”.<sup>29</sup> A astúcia do conceito antropofágico de tradução de Haroldo de Campos está no fato de ele ter transformado o luto pela perda num “jogo de perde-ganha”.

<sup>26</sup> Cf. BERMAN 1984: 278. Vale lembrar que Hölderlin também costumava enxertar os textos das suas traduções com elementos que lhe pareciam apropriados a uma atualização do texto original. Jean Laplanche destacou um procedimento intertextual semelhante nas traduções bíblicas de Chouraqui, que tenta revelar o universo lingüístico e cultural hebraico e aramaico entre as linhas do texto do Novo Testamento. Cf. LAPLANCHE 1988: 104.

<sup>27</sup> A. Berman relacionou esta prática da tradução de Hölderlin com a sua teoria da tragédia e da diferença entre o mundo grego clássico e a sua época, tal como Hölderlin explicitara nas suas famosas cartas a Böhlendorf. Cf. BERMAN 1987; REINHARDT 1982 e o esclarecedor artigo de Gerhard Kurz, KURZ 1988.

<sup>28</sup> Abro mão de indicar os inúmeros exemplos nas traduções de Haroldo de Campos tanto da dupla violência de que venho falando como também da sua radical literalidade. Vale notar que para ele a capacidade de ler as suas traduções acompanhando o original é quase que uma condição exigida de seus leitores, ou seja, ele traduz para os iniciados no texto “original”.

<sup>29</sup> LACOUÉ-LABARTHE 1986: 27. Poder-se-ia muito bem fazer uma história deste belo *tópos* que sempre acompanhou as reflexões sobre a literatura: o “perder-se” do artista “inspirado” com o seu correlato no “perder-se” do leitor das obras poéticas, que consegue através da arte romper a oposição entre o reino da liberdade e o da necessidade.

## 17. GLOBALIZAÇÃO, TRADUÇÃO E MEMÓRIA

### HISTORICISMO: FUNDAMENTALISMO, GLOBALIZAÇÃO E DISCURSOS PÓS-COLONIAIS

Vivemos numa época marcada pela convivência tensa entre duas tendências aparentemente opostas: de um lado, o historicismo — entendendo essa categoria no seu sentido específico de respeito rigoroso às diferenças históricas e culturais; do outro, a dissolução das fronteiras nacionais e a implantação do capitalismo na sua fase de globalização e internacionalização do capital. O respeito às idiossincrasias locais (regionais, culturais, “étnicas” e até “nacionais”, compreendendo este termo em um sentido diverso ao do Estado-Nação) leva muitas vezes a movimentos fundamentalistas que com sua irracionalidade procuram a auto-afirmação do Eu-Nação via extermínio do “outro”. Na outra vertente, a globalização nivela as diferenças, impõe um modelo homogeneizado e pasteurizado de “cultura” transnacional onde a tradição é reduzida a uma simples coleção de imagens. Tudo vira pastiche; assim, por exemplo, Veneza vira uma caricatura de si mesma, que poderia muito bem existir ao lado — ou dentro — de Sydney, Miami etc.

Mas essas duas tendências são opostas apenas na *aparência*: ocorre na verdade uma determinação recíproca entre esses dois movimentos, uma espécie de complementaridade. O fundamentalismo do culturalismo exacerbado é uma resposta às tendências diluidoras da globalização; assim como esta se estrutura para quebrar as barreiras que impediam a circulação do capital.<sup>1</sup> O perverso nessa lógica de sobre-determinação é que há uma desigualdade de forças entre os dois pólos: a tendência homogeneizadora consegue desviar para si as forças do fundamentalismo cultural. A pluralidade de culturas é traduzida em termos de pluralidade de produtos, vale dizer, de imagens que podem ser comercializadas: através do turismo, de revistas, jornais, canais de televisão voltados para a indústria do exotismo etc.

É evidente que essa “redução da diferença” a um “mínimo denominador comum” — a saber, à cultura de massas — também é contraposta por um movimento de auto-afirmação das “minorias” que deve ser compreendido em todo o seu significado cultural: a era pós-colonial é marcada pelas estratégias culturais da subversão da ação normalizadora da globalização. A crise do modelo do Estado-Nação imposto aos países colonizados abriu — e foi deslançada por — um movimento de rearticulação das culturas antes oprimidas e impossibilitadas de se afirmarem. Mas a força de trabalho é excluída dessa circulação, que é apenas monetária e “de imagens”.