



Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade

TRADUÇÃO COMO METÁFORA DA LINGUAGEM

A reflexão teórica sobre a tradução vivenciou 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. Essa 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 (isto é, conhecimento = tradução), quer

Este texto, agora com pequenas modificações, serviu de base para uma exposição no 48º Congresso Internacional de Americanistas, realizado em Estocolmo entre 4 e 9 de julho de 1994.

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

num texto científico quer em poemas. Posteriormente Valéry sintetizou esta concepção (numa passagem mais de uma vez citada por Haroldo de Campos): “*Écrire quoi que ce soit, aussitôt que l’acte d’écrire exige la réflexion, et n’est pas l’inscription machinale et sans arrêts d’une parole intérieure toute spontanée, est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d’un texte d’une langue dans une autre*” (1).

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 a favor da *palavra*. A linguagem cotidiana, como Valéry também costumava afirmar, estende-se sobre um vazio como uma pequena ponte pênsil sobre um precipício (2). Essa distância implicada na linguagem também pode ser lida como uma fonte de tristeza. Daí por que para Manfred Frank falar significa “*über den Verlust des Bezeichneten trauern*” (“enlutar a perda do significado”) (3). Além disso, devemos acrescentar a existência de outros sacrifícios que a linguagem constantemente rea-

liza: para que ela possa enredar a “realidade”, há de ocorrer necessariamente o sacrifício não apenas do “objeto”, mas também de todo um universo extralógico (isto é, extra-*logos*), extralinear (isto é, extragramatical) do mundo (4).

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 transportar 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 para poder traduzir, antes de mais nada, 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 após dez anos de ter deixado de lado o seu estudo do alemão e de dedicação, neste meio tempo, com afinco exclusivamente ao inglês, ocorreu 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 tratou na entrevista logo 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: “*Ce n’est qu’en quittant une chose que nous la nommons*” (5).

Por motivos editoriais, as notas se encontram no final do texto

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 fichtiana –, só neste gesto originário e fundador que o in-*divíduo* nasce, ou seja, constitui-se em oposição ao mundo. A partir dos primeiros românticos alemães Friedrich Schlegel e Novalis essa idéia do Ser como reflexão e constante “tradução de si mesmo” torna-se paradigmática e substitui a concepção ontológica do Ser. Tradução equivale, a partir de então, a *poiesis*, *criação absoluta* – um binômio oximorético (como falar de um *absoluto* relativo ou mesmo criado? – perguntava-se Schelling...) sobre o qual a modernidade e sobretudo as suas melhores obras foram erigidas (6).

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 (7). 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 é conhecido, 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 séc. 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 idiossincrasia 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. Desse modo, o *trabalho de tradução* envolvia para os românticos – como também mais tarde para Benjamin (cf. *GS IV*, p. 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 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” (8).

Essa visão é a da tradução não apenas “contra Babel” mas também “trans-Babel”. Nesse sentido a infração babilônica deve ser subsumida ao *topos* 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, reconstrução da linguagem “originária”: o imperativo da tradução, afirmou Friedrich Schlegel, assentase evidentemente no postulado da unidade lingüística (*Spracheinheit*) (9). Do ponto de vista romântico a tradução tem em comum com a poesia (*poesie*) a tarefa de “rejuve-

nescer” a linguagem (10). “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, como o de ironia, alegoria e *Witz*, os românticos encontram-se no início da tradição moderna de crítica do reinado de um *logos* 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 dessa 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” (11). Em termos da concepção da arte a revolução iniciada pelos românticos com a sua crítica 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 (12).

HAROLDO DE CAMPOS: LINGUAGEM CONCRETA E LINGUAGEM COMUNICATIVA

Toda reflexão e prática literária de Haroldo de Campos pode ser compreendida dentro deste paradigma romântico da linguagem poética (ou seja: *poiética*) e da sua tensão com a função comunicativa. Para HC, assim como para Novalis,

o elemento central do artesanato poético está na “estrutura paralelística que passa em todos os níveis (sintático-gramatical, sonoro, imagético e semântico) um texto” (13). Já com Jakobson – um dos autores-chave na construção da sua concepção da palavra poética e, por sua vez, um grande leitor de Novalis (14) – HC compartilha a idéia de que, em poesia, “toda coincidência fonológica é sentida como um parentesco semântico”, como na paronomásia, “num processo fecundante geral de pseudoetimologia ou etimologia poética” (15). 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 HC 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 a sua própria língua, entre o respeito aos elementos figurais do texto original – à sua etimologia poética – e ao seu elemento descritivo, narrativo. Nesse 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 à época do movimento da Poesia Concreta essa crítica era um tema constante. HC buscava então uma organização da linguagem “de maneira ‘sintético-ideogrâmica’ ao invés de ‘analítico-discursiva’” (16). Neste mesmo texto fica clara a noção totalizante e não privilegiadora do semântico do conceito de linguagem de HC:

“POESIA CONCRETA: atualização ‘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...”

O concretismo herdou da concepção cubista da 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). HC descreveu essa 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...” (*Teoria da Poesia Concreta*, p. 80).

Assim como ocorrera antes entre os românticos de Iena e entre as vanguardas do início do nosso século, também HC, nesta operação de reflexão 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) (17). 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 – HC destacou reiteradas vezes “a propensão do chinês para as construções paratáticas e para os esquemas paradigmático-paralelísticos, inspirados numa ‘lógica da correlação’, [que] 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 ‘analógica’” (“Ideograma”, p. 70).

O conceito de “concretude” da linguagem de HC 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 séc. XVIII (18). A concepção de “linguagem concreta” que subjaz a toda obra de HC constrói-se sobre o paradoxo de tender *ao mesmo tempo* à maior proximidade possível com as coisas (19) 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 (20). Há, portanto, atuando no subterrâneo dos textos de HC, um trabalho incansável de, por um lado, uma busca de uma linguagem icônica, transparente aos objetos, imediata, concreta, e, por outro lado, de crítica da possibilidade de se instituir esta linguagem (21). 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 mallarmaico que tanto marcou HC. Essa tendência para o hermetismo – para o sublime “silêncio” do sentido – direciona também, como veremos, a eleição dos textos nas traduções de HC. 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 *poiética* e absoluto – e incompletitude – enquanto eterno devir, obra aberta.

O modo de pensar de HC 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 aporética e para o oxímoro é uma conseqüência desejada. A teoria da tradução de HC não poderia fugir a esta mesma estrutura: também nela ele reitera tanto a *necessidade* da tradução, como também a sua intrínseca *impossibilidade* (22).

POESIA COMO TRADUÇÃO TRADUÇÃO COMO POESIA

Tentando fazer uma leitura detalhada da “Aufgabe des Übersetzers” (“A Tarefa 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: “*Cette histoire raconte, entre autres choses, l’origine de la confusion des langues, la multiplicité des idiomes, la tâche nécessaire et impossible de la traduction, sa nécessité comme impossibilité*” (23). Mito de origem não apenas na medida em que Babel funda a necessidade de se traduzir, mas também enquanto anuncia a impossibilidade dessa 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: a concepção de tradução como metáfora da linguagem e do próprio processo de autoconsciência (formação) do indivíduo – como metáfora da cisão palavras-coisas, indivíduo-mundo.

Na obra de HC 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 continua 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, isso 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 HC 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, HC 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, HC

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 conseqüências o processo de ciframento da escrita – daí a sua opção pelo teatro nô, pelos haicais japoneses e por textos do Antigo Testamento – escritos em hebraico, a língua celebrada por muitos teóricos do séc. XIII, como por exemplo Herder, como sendo a língua originária e, portanto, a mais carregada de elementos “naturais” – HC diria concretos – e repleta de estruturas paralelísticas. Em todas essas escolhas HC foi guiado pela preferência por textos, por assim dizer, caracterizados por uma baixa carga semântica, ou seja, essas opções em si mesmas já revelam quais os elementos da linguagem que a atividade tradutora de HC 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 *belle infidèle*, que elege textos nos quais prepondera a função semântica – o que é compatível com o privilégio do lógico discursivo linear em detrimento do elemento figural, próprio da poesia –, HC busca aqueles textos que seriam considerados por aquela tradição como “os menos passíveis de serem traduzidos”. Ora, para HC – assim como para Walter Benjamin, vale lembrar (cf. *GS IV*, p. 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 elege textos onde apenas a “moeda gasta do sentido” (*GS II*, p. 296) desempenha um papel importante seriam apenas arremedos de tradução: elas fornecem a ilusão da tradutibilidade 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 HC, a “essência” da linguagem.

Daí por que também a opção por traduzir uma tradução que Hölderlin fizera da *Antígone* de Sófocles, ou seja, a tentativa de uma tradução à terceira potência, levando em conta que também para HC 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” (*GS IV*, p. 21). HC 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...*” (24). Apesar dessa concordância fundamental entre as concepções de HC e as de Benjamin, HC 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 HC esta origem tornou-se mera *diferença* não há mais espaço para uma visão do tradutor como o encarregado dessa “tarefa” “angélica”, como a denomina ironicamente HC. Ele inverte essa tarefa numa missão “luciferina” a transformação do “original, na tradução da sua tradução” (25). Na medida em que HC 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 como Derrida. De fato, apesar de ter desconstituído e desmistificado a norma da transparência do sentido e o dogma da fide-

lidade 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 (26); 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” (27).

Como já disse acima, HC 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 esses 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” (28). HC 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” (*Bere’ Shith*, p. 11). Essa acentuação do elemento recriador do ato de tradução foi denominada por HC algumas vezes como uma necessidade constante da parte do tradutor de “compensar”. Essa compensação liga-se não apenas ao que ele chamou de “jogo de perde-ganha” com relação à transferência para a língua de chegada das diversas funções da linguagem ativas num texto, mas também liga-se a uma *atualização* do texto, à sua passagem transformadora para um novo “contexto”. A tradução como crítica tam-

bém significa, portanto, crítica da noção de linearidade – não apenas no sentido de linearidade do significante, crítica da “lógica aristotélica e (d)a dignidade-linearidade alfabética” (“Ideograma”, p. 97), mas também 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: HC filia-se, nesse ponto, portanto, à moderna postura que vincula o “modelo épico aristotélico” à “concepção clássica-ontológica da história”, que regem juntos a “clausura metafísica do Ocidente” (29). 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*.

HC 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 (30). 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 grego *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 HC 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, pode-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” (31). Seguindo essa concepção da litera-

tura como jogo intertextual – jogo de citação e “plágio”, tradução constante de um texto no outro –, HC 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 desse 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 Elísio. Na recriação do ‘Côro dos Lêmures’ (*Grablegung/Enterramento*) [do *Fausto*], usei deliberadamente de uma dicção cabralina, haurida no auto *Morte e Vida Severina*” (32). HC deixou-se inspirar pelo Guimarães Rosa do “Meu Tio, o Iauretê” 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 HC 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 em “romper a clausura metafísica da presença (como diria Derrida): uma empresa satânica” (33). A consequência desse raciocínio foi evidentemente, eu repito, a transformação do “original na tradução da sua tradução” (34).

• • •

Esta 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” (35). Esse 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 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 HC, 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, antilinear por excelência. O “como”, afirma HC, “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” (36). A concepção de tradução de HC, 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”, ele corrói os compartimentos estanques criados por uma certa tradição filosófica que domina até hoje o nosso modo de pensar (37).

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, HC já pudera encontrar num eminente poeta brasileiro, que sempre se empenhara em desconstruir determinados “mitos nativos”. “Creio que, no Brasil”, afirmou Haroldo, “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” (38). A tradução haroldiana seria portanto uma continuação da “dialética marxilar” de Oswald, que com seu “Coup de Dents” desconstrói 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 (39).

Há um “momento” dentro dessa “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 “*die ungeheure und ursprüngliche Gefahr aller Übersetzung: dass die Tore einer so erweiterten und durchwalteten Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schliessen*” (GS, IV p. 21: “o perigo monstruoso e originário de todas traduções: que os portões de uma língua tão alargados e atravessados fechem-se e encerrem o tradutor no silêncio”). Na obra de HC este perigo extremo sempre está à espreita; e isso 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” (40) – de carregar mais e mais o caráter de tradução da sua poesia: ou seja, o ato “poiético” 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 HC, “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” (41). 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 HC, 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 HC, além do modelo romântico da *Bildung*, que se baseava, como vimos, num respeito (sacralizador) com relação à língua do original. Com o seu misto de “literalidade abrupta” e “desvio enigmático” (42), Hölderlin “abandonou” tanto a sua língua como a do texto traduzido (43). Norbert von Hellingrath, o principal divulgador das traduções hölderlinianas, 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 (44). Gostaria de concluir estas reflexões propondo uma outra explicação para essa “literalidade radical” nas traduções de Hölderlin – e também nas de HC (45). O “medo” que Hellingrath detectou pode ser lido como conectado ao “perigo” acima mencionado de ser tragado pelo (sublime) “silêncio” que, como Ben-

jamin 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 – com 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: “*Le paradoxe énoncé une loi d’impropriété, qui est la loi même de la mimésis: seul ‘L’homme sans qualités’, l’être sans propriété ni spécifité, le sujet sans sujet (absent à lui-même, distrait de lui-même, privé de soi) est à même de présenter ou de produire en général*” (46). A astúcia do conceito antropofágico de tradução de HC está no fato de ele ter transformado o luto pela perda num “jogo de perde-ganha”.

NOTAS

- 1 Cit. por Haroldo de Campos, “Paul Valéry et la Poétique de la Traduction”, in *Bulletin des Études valéryennes*, n. 58, 1991, p. 35. No séc. 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*, Stuttgart (1762), 1968, pp. 87 e seg. Tradução de minha autoria. Todas as traduções, caso não esteja indicado o nome do seu autor, são de minha responsabilidade.
- 2 Paul Valéry, *Œuvres*, org. por Jean Hytier, Paris, 1957, pp. 1.317 e seg.
- 3 Manfred Frank, “Die Dichtung als ‘Neue Mythologie’”, in Karl Heinz Bohrer (org.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, p. 16.
- 4 Mas sempre houve também uma tradição que procurou valorizar os elementos do mundo que, por assim dizer, contaminam o “texto” da “tradução primária”. Estamos evidentemente nos referindo ao tema clássico da linguagem natural em oposição à artificial, ou, em outras palavras, à distinção entre, por um lado, a linguagem motivada e, por outro, a afirmação da arbitrariedade fundamental dos significantes com relação aos seus significados, que pode ser retrçada até a antiga querela entre Crátilo e Hermógenes do diálogo de Platão. Mais abaixo voltaremos a este ponto.
- 5 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, org. por Rolf Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972, vol. IV, p. 506. (A partir daqui citaremos as obras completas de Benjamin apenas com as iniciais GS seguidas do número do volume e da página.)
- 6 Quanto à concepção primeira romântica de tradução como criação absoluta, cf. a minha tese de doutorado: *Prosa – Poesia – Unübersetzbarkeit. Wege durch das 18. Jahrhundert und von den Frühromantikern bis zur Gegenwart (Prosa – Poesia – Intraduzibilidade. Itinerários através do séc. XVIII e dos Românticos até o Presente)*, Instituto de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade Livre de Berlim, dezembro, 1996.
- 7 Cf. quanto a esta concepção romântica da tradução como conhecimento do Outro, do estrangeiro, a obra de Antoine Berman, *L’épreuve de l’étranger; culture et traduction dans l’Allemagne romantique* (Paris, Gallimard, 1984), onde ele anotou o seguinte com relação à noção romântica de *Bildung*: “[...] le mouvement de sortie et d’entrée en soi de l’Esprit, tel que le définissent Schelling et Hegel, mais également F. Schlegel [...] est aussi bien la re-formulation spéculative de la loi de la Bildung classique: le propre n’accède à lui-même que par l’expérience, c’est-à-dire l’épreuve de l’étranger”, pp. 258 e seg. Cf. também a minha dissertação de mestrado: *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética*, FFLCH-USP, agosto de 1991, pp. 280 e segs.
- 8 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” (op. cit., p. 16). A. W. Schlegel e Hölderlin visaram com as suas traduções alargar não apenas 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 Gītā* e outros autores portugueses, italianos e espanhóis. Tieck traduziu o *Don Quijote* 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.
- 9 Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, org. por Ernst Behler, München/Paderborn/Wien, vol. XVIII, 1963, p. 288.
- 10 Idem, *ibidem*, p. 204.
- 11 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-sonantes e cheias de belas palavras – mas também sem qualquer sentido ou contexto – apenas compreensíveis em algumas e 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 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 despensa”. *Werke, Tagebücher und Briefe*, org. por H.-J. Mahl e R. Samuel, München, 1978, vol. II, p. 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”. Idem, p. 757. Cf. quanto a este ponto Walter Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, trad. Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras, 1993, *passim*.
- 12 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* (Paris, 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*, 1786.
- 13 HC, *Bere'Shith. A Cena da Origem*, São Paulo, 1993, p. 94.
- 14 Cf. Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien, 1978, pp. 33-6, 276, 517.
- 15 “Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma Leitura de Fenollosa”, in HC (org.), *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*, São Paulo, 1977, p. 39. (Citaremos por “Ideograma”).
- 16 HC e outros, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, 1965, p. 5.
- 17 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.
- 18 G. E. Lessing, Moses Mendelssohn e Friedrich Nicolai, três dos principais teóricos da poesia do Iluminismo alemão, já defendiam essa postura, inspirados por Dubos e por suas importantes *Reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture* 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 desse 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 essas coisas elevam os signos arbitrários à proximidade dos naturais”. *Sämtliche Schriften*, org. por Karl Lachmann, Stuttgart, 1891, vol. 17, p. 290. Cf. quanto à relação da Poesia Concreta e as teorias estéticas do séc. XVIII o interessante ensaio de Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago, 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 *Natursprache* dos Iluministas era a *Ursprache*, a linguagem, em termos semióticos, mais icônica possível e, portanto, modelo para a linguagem da arte. “Die gemeine Sprache ist die Natursprache – die Büchersprache die Kunstsprachen”, *Werke*, op. cit., p. 524.
- 19 HC fundamentando a Poesia Concreta escreveu que “tendendo para a técnica sintético-ideográfica de compor, ao contrário da analítico-discursiva, toda uma culturmorfologia que, nos últimos sessenta anos, produziu-se no domínio artístico (desde Mallarmé), armou o poeta de um instrumento lingüístico mais próximo da real estrutura das coisas”. *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit. p. 69. Mesmo mais tarde, num texto de 1981 falando da linguagem de Alencar, HC aplicaria 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 mitopoética 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”. *Metalinguagem e Outras Metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 155.
- 20 Veja-se o “malabarismo teórico” que HC executou ao tentar descrever o elemento icônico dos ideogramas; “malabarismo” este que lembra o obscuro “conceito” benjaminiano das “semelhanças não-sensíveis”: “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”. “Ideograma”, p. 40.
- 21 Apesar da crítica constante da parte de HC ao modelo mimético como explicação tanto da linguagem de um modo geral como da obra de arte, é evidente – e ele é consciente desse fato – que estas duas tendências inerentes a 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* (isto é, imitação do princípio criador da natureza, da *natura naturans*), e como imitação das obras de arte clássicas. Esta última modalidade, HC incorporou – também criticamente e ironicamente – na sua concepção de literatura como intertextualidade que veremos a seguir.
- 22 HC já destacara a noção de “lógica oximoresca” que Susanne 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, enquanto poeta-teórico, nunca buscou fugir a esta lógica. Cf. “Ideograma”, p. 79.
- 23 “Des Tours de Babel”, in *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, 1987, p. 208.
- 24 “Da Tradução à Transficcionalidade”, in *34 Letras*, nº 3, março/1989, p. 84. Cf. ainda *Bere'Shith*, op. cit., p. 23; *Qohélet. O-que-sabe. Eclesiastes*:

- Poema Sapiencial, São Paulo, Perspectiva, 1990, p. 32. Ver ainda a seguinte leitura da teoria da tradução de Benjamin, que não deixa dúvidas quanto a sua filiação romântica: "O abandonar, na teoria da tradução de Walter Benjamin, diz respeito ao sentido comunicacional". "O que É Mais Importante: a Escrita ou o Escrito?", in *Revista USP*, nº 15, 1992, p. 78.
- 25 O que É Mais Importante: a Escrita ou o Escrito?", op. cit., p. 84.
- 26 A noção bejaminiana de "língua pura" possui um substrato que é comum a teorias das vanguardas literárias: a noção – utópica – de uma linhagem que "nada significa e nada expressa": "Das Ausdruckslose" (GS IV, p. 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).
- 27 "O que É Mais Importante: a Escrita ou o Escrito?", op. cit., pp. 81 e seg.
- 28 "Da Tradução como Criação e como Crítica" (1962), in *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977, pp. 33 e segs.
- 29 "Poesia e Modernidade: o Poema Pós-utópico", in *Folha de S. Paulo* (Folhetim, nº 404), 14/10/1984. No seu "Tópicos (Fragmentários) para uma Historiografia do C O M O", in *Metalinguagem e Outras Metas*, HC 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; Jauss evidenciou como a ilusão de objetividade da historiografia teleológica tradicional está presa à idéia aristotélica da unidade da fábula épica", p. 149.
- 30 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 HC propôs "substituir" estes conceitos "pelo de texto". Henri Meschonnic, no seu *Pour la poétique II: Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction* (Paris, Gallimard, 1973), também destacara a empresa de tradução como uma estratégia de desconstrução da polaridade poesia/prosa (cf. pp. 308 e segs).
- 31 *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 75 e seg.
- 32 Idem, ibidem, p. 191.
- 33 Idem, ibidem, p. 180.
- 34 Walter Benjamin reatualizara a idéia romântica segundo a qual o texto metapoético 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 transportam para um âmbito lingüístico – ironicamente – mais definitivo (GS IV, p. 15).
- 35 Cf. nota 22.
- 36 "Tópicos (Fragmentários) para uma Historiografia do C O M O", op. cit., p. 150.
- 37 Já Novalis – para recorrer ainda uma vez a uma comparação com os românticos de lena – refletira sobre a tenuidade dos limites entre as oposições que regem o nosso modo de pensar: "Gewohnheit ist ein entstandener Mechanismus – eine zur Natur gewordene Kunst. Naturgesetze sind Gewohnheitsgesetze. Gewohnheits Entstehung – Naturentstehung. Die Natur ist eine Gewohnheit – und also aus Kunst – und durch Wiederholung entstanden". *Werke*, op. cit., v. II, p. 527.
- 38 "Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira" (1980), in *Metalinguagem e Outras Metas*, pp. 234 e seg. Seguindo o mesmo ensaio, HC 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).
- 39 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 "analógica" de HC revela-se à luz da Antropofagia, portanto, no seu sentido verbal: princípio "devorador" das identidades estanques.
- 40 "Poesia e Modernidade", op. cit.
- 41 Idem, ibidem.
- 42 Cf. Antoine Berman, op. cit., p. 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. J. Laplanche, "Le Mur et l'Arcade", in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 37, 1988, pp. 95-110, aqui p.104.
- 43 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. "Hölderlin, ou la Traduction comme Manifestation", in B. Böschstein/J. Le Rider (orgs.), *Hölderlin vu de France*, Tübingen, 1987; Karl Reinhardt, "Hölderlin et Sophocle" (1951), trad. P. David, in *Poésie* 23, 1982, e o esclarecedor artigo de Gerhard Kurz, "Poetische Logik. Zu Hölderlins 'Anmerkungen' zu 'Oedipus' und 'Antigone'", in Chr. Jamme (org.), *Jenseits des Idealismus. Hölderlin letzte Homburger Jahre (1804-1806)*, Bonn, 1988.
- 44 Norbert von Hellingrath, *Pindarübetragungen von Hölderlin*, lena, 1911, p. 24.
- 45 Infelizmente não tenho espaço aqui para fornecer os inúmeros exemplos nas traduções de HC tanto da dupla violência de que venho falando, como também da sua radical literalidade. Vale notar que para HC a capacidade de seus leitores poderem ler as suas traduções acompanhando o original é quase que exigida, ou seja: ele traduz para os iniciados no texto "original". As conseqüências disso para a sua concepção da tradução, também não posso desenvolver aqui.
- 46 Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des Modernes. Typographies 2*, Paris, 1986, p. 27. Poder-se-ia muito bem fazer uma história deste belo topos 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.