

“EU É UM OUTRO”: A TRADUÇÃO COMO CRIAÇÃO DO PRÓPRIO E ENCONTRO FESTIVO

Márcio Seligmann-Silva
Unicamp

Resumo: O texto apresenta os paradoxos da formação (*Bildung*) na sua relação com a história e teoria da tradução. Partindo da *Querelle des Anciens et des Modernes* e do modelo monológico da cultura, ele apresenta em seguida o modelo aberto de identidade defendido pelo primeiro romantismo alemão e por uma certa tradição poética. O filósofo brasileiro Vilém Flusser e o poeta e tradutor Haroldo de Campos são apresentados como expoentes desse contramodelo crítico e aberto de identidade.

Palavras-chave: Formação, teoria da tradução, apatricidade, Antropofagia.

Abstract: “I is another”: Translation as self-Creation and festive Encounter – The text presents the paradoxes of the formation (*Bildung*) in its relation with the history and theory of translation. Starting from the *Querelle des Anciens et des Modernes* and the monological model of culture, it then presents the open model of identity defended by the first German Romanticism and by a certain poetic tradition. The Brazilian philosopher Vilém Flusser and the poet and translator Haroldo de Campos are presented as exponents of this critical and open countermodel of identity.

Keywords: Formation, Translation Theory, *apatricidade*, *Antropofagia*.

1. O paradoxo da *Bildung*

“O arquétipo da humanidade nos degraus mais elevados da formação (*Bildung*) antiga é a única base possível de toda a formação (*Bildung*) moderna” (Schlegel I, 638). Assim lemos em um texto de 1795, “Sobre o Valor do Estudo dos Gregos e dos Romanos”, de autoria de Friedrich Schlegel. No mesmo texto, que é na verdade uma versão do seu “Sobre o Estudo da Poesia Grega” (*Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1795/96), ele define o que seria uma verdadeira imitação: “Autêntica imitação não é cópia artificial da figura [*Gestalt*] externa, ou o poder que o grande e forte exerce sobre ânimos débeis: mas sim a apropriação [*Zueignung*] do espírito, do verdadeiro, belo e bom no amor, na inteligência e força ativa, a *apropriação da liberdade*” (I, 638). Esse modelo de formação do próprio por meio da imitação é evidentemente uma atualização da antiga lei retórico-poética da imitação como princípio da criação. Essa lei traz consigo inúmeras consequências e nuances. Basta nos lembrarmos, por exemplo, da doutrina da idealização da natureza, da prática de cópia de *exempla*, da noção de *aemulatio* central na visão de mundo poético-retórica, ou da concepção de mimese tal como foi aplicada por Aristóteles às artes.

Quarenta anos antes de Schlegel ter dado contorno a essa doutrina nos seus estudos filológicos e de história da poesia clássica, Winckelmann fora o maior responsável pela difusão entre os pensadores de língua alemã da ideia de imitação dos antigos como um meio que deveria possibilitar a formação de uma cultura própria. No seu texto-panfleto programaticamente denominado de *Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Pintura e na Escultura* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*), de 1755, ele apresentou o paradoxo da *Bildung* de modo claro e inequívoco: “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos” (Winckelmann, “Von der Nachahmung” 14; *Reflexões sobre a Arte Antiga* 40). A *Querelle des Anciens et des Modernes* – que teve seu auge com uma intervenção em 1687 de Charles Perrault na França – deu, portanto, tardiamente, seus frutos entre os autores de língua alemã. O que me interessa aqui, ao lembrar essas máximas da Formação da Cultura, de Winckelmann e Schlegel, é recordar um dos dilemas fundamentais da nossa modernidade, a saber, a questão derivada dessa consciência de que a construção do próprio possui uma relação umbilical com o “outro”. Essa visão da identidade do próprio e do nacional sendo mediada pela passagem pelo outro está, grosso modo, na origem de duas concepções do próprio: de um lado, uma visão que se estrutura justamente a partir da resistência e negação dessa necessidade estrutural de se erigir o eu através do outro. Essa visão pode ser chamada de monológica ou fundamentalista. Ela vai tratar o outro não como digno de imitação, mas como algo a ser superado ou, no limite, eliminado. Ela vê o próprio como tendo uma origem “pura” que deve ser resgatada de uma origem distante. O caminho indicado por Winckelmann normalmente termina nesse tipo de concepção. Por outro lado, essa concepção da

construção do próprio pela passagem pelo outro, quando aceita como postulado de um modo dialógico, pode estar na origem de um conceito processual e aberto de identidade que acolhe a crise como estando no âmago da identidade; ou seja, para essa concepção, “ser” significa oscilar entre eu(s) e um/uns não eu(s) que existe(m) em função dessa oscilação. Essa visão, em oposição à fundamentalista, pode ser chamada de desconstrucionista. Ambas as concepções sofrem um aprofundamento nesse momento histórico denominado em nossos manuais de Romantismo. Pretendo pensar essa questão a partir do dispositivo da tradução, um procedimento de intercâmbio cultural que necessariamente enfrenta esse dilema moderno da construção identitária e permite examinar nos meandros o paradoxo da *Bildung*.

2. Tradução como autoafirmação do próprio

O campo da tradução é particularmente indicado para se pensar essa relação com o outro. Já foi mostrado que as concepções de tradução de cada época permitem diagnosticar o nível de abertura ou fechamento ao outro e de nacionalismo e ao mesmo tempo desvendam as práticas de desenho do próprio. No uso da tradução típico dos séculos XVII e XVIII, que ficou conhecido pela expressão eloquente *belles infidèles*, o que guiava a mão do tradutor era o efeito final. Partia-se do pressuposto de que o conteúdo deveria ser exposto conforme o espírito de cada língua. Partia-se, portanto, de uma visão representacionista da linguagem, como se os conteúdos fossem autônomos com relação ao “meio” linguístico. O importante nesse modelo é o valor estético. Isso era uma consequência dessa concepção representacionista da linguagem (e, portanto, do conhecimento) que imperava na doutrina retórica e poética. O tradutor teria um compromisso apenas com as *ideias*, às quais ele teria um acesso sem impedimentos – e essa universalidade da compreensão era um dado central já na teoria do conhecimento antiga –, a forma seria determinada pela sua situação cultural particular.

Para Nicolas Beauzée (1717-1789), por exemplo, autor do artigo “Traduction, Version” (1765) da *Encyclopédie*, deveríamos distinguir a versão da tradução. A versão literal deveria ser apenas um momento que antecede à tradução propriamente dita. Mas já nessa versão se deveriam destacar os idiotismos da língua original, preencher as elipses, suprimir os pleonasmos e consertar os desvios da “ordem natural” – que para ele equivalia à ordem da língua francesa. Quanto a esse ponto, vale lembrar o famoso dito de Rivarol, autor do *Discours sur l’Universalité de la Langue Française*, de 1784: “Ce qui n’est pas claire, n’est pas français”, “o que não é claro, não é francês” (Schneiders 69). A versão já inicia a reversão ou controle do “original”. Portanto, essa versão que Beauzée denominava de “literal” está muito longe de o ser. De resto, a tradução propriamente dita deveria adicionar ao texto da versão o *tour* e o *génie* da língua de

chegada. O pensamento do original deve ser comunicado como se ele tivesse sido concebido no idioma do tradutor. A tradução deve respeitar – como já ocorria um século antes em Perrot d’Ablancourt (1606-1664) – o caráter da língua de chegada. Recordemos as palavras muito esclarecedoras de D’Ablancourt, que escreveu que, com relação à tradução:

eu não me agarro sempre às palavras nem aos pensamentos deste autor; e permanecendo no seu objetivo, eu adequo as coisas ao nosso ar e ao nosso modo [*façon*]. As diversas épocas exigem não apenas palavras mas também pensamentos diferentes; e os Embaixadores possuem o costume de se vestirem segundo a moda do país para o qual são enviados, temendo serem ridículos diante daqueles que eles devem agradar. No entanto, isso não é propriamente a tradução; mas isso é melhor que a tradução; e os Antigos não traduziam de outro modo. (Zuber 498)

Ou seja, o tradutor se comporta como um representante de sua propriedade, de sua *façon*, não como alguém que necessita do outro para existir. Sua identidade já está dada *a priori* e não é modificada pelo ato de traduzir. Traduzir não é conhecer o outro ou conhecer e fazer a si através do outro, como passará a ser para alguns autores a partir do romantismo, mas, antes, é um ato de reafirmação do que existe de próprio na identidade do povo ou nação. Em suma, traduzir é mais uma modalidade de colonização do outro.

Beauzée foi um teórico da especificidade de cada língua – do seu caráter e gênio – que impõe à versão/tradução o trabalho de reversões. Numa passagem típica das teorias do século XVIII lemos no seu artigo “Langue”, na *Encyclopédie*:

O hábito de um povo de empregar de preferência certos sons, ou de flexionar certos órgãos e não outros, pode frequentemente ser um índice do clima e do caráter da nação que é determinado pelo clima em muitos pontos, como o gênio da língua o é pelo caráter da nação.

Ou seja: o *clima* determina o *caráter da nação* e este, por sua vez, imprime sua marca no *gênio* da língua. Como um corpo geofísico que emite uma voz específica, única. Em um exemplo típico dessa visão ontotipológica da cultura de sua época, Beauzée arremata: “O uso habitual de articulações rudes designa um povo selvagem e não policiado. As articulações líquidas são [...] uma marca de nobreza e de delicadeza, tanto nos órgãos como no gosto”.

Também Winckelmann, nascido no mesmo ano que Beauzée, acreditava nessa visão da língua e da cultura como emanações do solo pátrio. Mas ele deduziria desse modelo, que se teria dado de modo particularmente feliz na Grécia antiga, uma tarefa de imitação construtora do próprio – o “inimitável” – a partir desse paradigma helênico. A Alemanha entra na *querelle* de modo tardio com relação à França e à Itália e vai ter que inventar uma outra Grécia, dionisiaca, como aconteceu depois em Hölderlin e sobretudo em Nietzsche. Mas o que é importante tomar dessa história é que esse ser “tardio” deu a alguns pensadores alemães um distanciamento crítico e uma autoconsciência acerca dos mecanismos de construção identitária. Foi justamente entre autores do chamado primeiro

romantismo alemão, como Friedrich Schlegel e Novalis, que essa visão primeiro se esboçou. Gostaria de mostrar agora essa outra face da tradição tradutória que denominei de desconstrutivista.

3. Toda tradução é poética

A teoria romântica da tradução possui ligações profundas com a própria filosofia da linguagem destes autores, como também com a sua concepção de história e a sua teoria do conhecimento. Com efeito, para estes autores, como afirmou Novalis, “não apenas livros, tudo pode ser traduzido” (Novalis II, 254). Para F. Schlegel, filosofia e poesia constituem apenas tentativas de se traduzir a “verdade”, assim como a historiografia é um trabalho de tradução da “história”.

O ato da tradução possui aqui implicações muito mais profundas do que até então se atribuía a ele; ele implica para os românticos a criação de uma linguagem: “Toda tradução é propriamente criação da linguagem. Apenas o tradutor é um artista da linguagem” (Schlegel XVIII, 71); “O imperativo da tradução assenta-se evidentemente no postulado da unidade linguística [*Spracheinheit*]” (288). O tradutor – do mundo, isto é, o poeta e o filósofo, assim como o tradutor de textos – deve, portanto, sempre ter na mira a linguagem “originária”. Mas essa noção de “origem” é também na teoria da tradução desvincilhada de qualquer reverberação ontológica ou cronológica. Antes, o próprio “original” é visto como uma tradução. Não há “origem absoluta”, um ponto fora da tradução: “Toda tradução é poética” (202), ou seja, novamente, *poiesis*, criação: toda tradução é *poiesis*; e ainda: “Uma obra original é uma tradução elevada à segunda potência” (235), também afirmou Schlegel. A tradução como ato demiúrgico deve, pois, (re)criar a obra original. “Traduzir é, de modo manifesto, algo filológico, como o caracterizar; ambos vinculam-se à arte mas também à ciência. – Toda tradução é *transplante* ou *transformação* ou ambos. [...] Toda verdadeira tradução deve ser um rejuvenescimento” (204). Também Novalis teorizou esta tradução, que ele denominou de mítica: “Traduções míticas são traduções em alto estilo. Elas expõem o caráter puro, perfeito da obra de arte individual. Elas nos fornecem não a obra de arte efetiva, mas sim o ideal da mesma” (Novalis II, 252).

Esta teoria da tradução que atribuía a esse procedimento um papel nunca antes imaginado foi elaborada também como uma crítica radical da concepção de tradução do tipo “*belle infidèle*”. A teoria romântica da tradução postula, contrariamente à prática da tradução enquanto *belle infidèle*, um trabalho que não procura esconder a língua de partida na língua de chegada, mas que, antes, deve aproximar estas duas línguas de uma unidade “perdida” com a “queda”. Estamos diante da teoria “soteriológica” da tradução “contra Babel”: nela a linguagem é recriada, “volta” à sua “origem”; torna-se princípio criador. Esta tradução produtiva encerra o paradoxo de *ultrapassar a obra original*: “Traduzir”, escreveu Novalis, numa carta a A. Wilhelm

Schlegel de novembro de 1797 sobre a sua tradução da obra de Shakespeare, “é tanto poetar (*dichten*) como produzir obras próprias – e mais difícil, mais raro. Afinal de contas, toda poesia é tradução. Eu estou convencido que o Shakespeare alemão é presentemente melhor que o inglês” (Novalis I, 648). Ou seja, para os românticos, a tradução pode ser superior ao próprio original; a hierarquia entre “modelo” e “cópia”, típica da teoria estética clássica bem como da tradução pré-romântica, é desse modo implodida. A tradução funciona para os românticos como um operador central na sua visão de literatura e de linguagem. Não é mero acaso se Friedrich Schlegel, também comentando a tradução de Shakespeare de seu irmão, afirmou que se vivia então uma “verdadeira época da arte de traduzir”, “Wahre Epoche in der Uebersetzungskunst” (Schlegel XVI, 64). Não podemos nos esquecer de que A. W. Schlegel traduziu também Calderón, Ariosto, Dante, Petrarca, Boccaccio, o *Bhagavad Gîtâ* e autores portugueses, italianos e espanhóis. Tieck traduziu o *Don Quijote* e Goethe traduziu Diderot, Benvenuto Cellini, Voltaire, Racine, Corneille, sem contar outras traduções suas do latim, grego, espanhol e de línguas eslavas.

Para um poeta e tradutor como Hölderlin, o conhecimento do próprio se dá apenas via confronto com o estrangeiro, só nesse confronto, na inversão das “essências” apenas latentes e nunca reveladas, ocorre – cria-se – o Ser. Ou seja, na visão de tradução de Hölderlin, ao invés do paradigma da *mimesis* ou da *aemulatio* (emulação) retórica, encontra-se a aplicação da noção do ser como constante oscilação, do *ser* como *atividade* (de trânsito, de tradução). A tradução ocorre como transposição criadora: criadora da Antiguidade e da Modernidade, e ainda, num terceiro nível, criadora da própria poesia – *poiesis* elevada à segunda potência, na expressão primeiro romântica.

4. *Je est un autre*

Antes de continuarmos trilhando pela teoria e história da tradução, é importante lembrarmos que esse processo de transformação da referida *querelle* não se deu sem na verdade reinscrever os paradoxos e as aporias da formação em um novo contexto das lutas nacionalistas desencadeadas pelas guerras napoleônicas. A política travada pelo meio das guerras alimentou a mencionada visão monológica da identidade. O século XIX foi a era do triunfo de um modelo de saber positivista que prometia um império do logos e o estabelecimento de identidades claras e bem definidas. Esse logocentrismo, no entanto, teve sua contraparte negativa nas artes e na literatura. O veio aberto pelo primeiro romantismo alemão produziu uma importante contra-tradição, que se opunha à visão fundamentalista da identidade e da prática tradutória. Devemos ao poeta Rimbaud a formulação que se tornou famosa, extraída de suas “Lettres du voyant”, de maio de 1871:

Quero ser poeta, e trabalho para me tornar *Vidente*: o senhor não está compreendendo nada e eu talvez nem soubesse explicar. Trata-se de chegar ao

desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, ter nascido poeta, e eu me reconheci poeta. Não é de fato culpa minha. É falso dizer: Eu penso: devíamos dizer pensarme. – Perdão pelo jogo de palavras.

Eu é um outro. Tanto pior para a madeira que se descobre violino [...].

Je veux être poète [sic], et je travaille à me rendre Voyant: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes. mais il faut être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense. – Pardon du jeu de mots.

Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon [...]. (Rimbaud 249)

Ao invés da clareza prometida pelo logos, temos a promessa de visões abertas pelo “desregramento de *todos os sentidos*”, sendo que, nessa frase, “sentidos” deve ser interpretado também em todos os sentidos. O poeta mobiliza aqui nas entrelinhas uma série de *topoi* da história da reflexão poetológica, para desconstruí-los. O *furor poeticus* seria um torvelinho onde as conhecidas dicotomias entre *ars* e *natura*, *exercitatio* e *imitatio*, *orator fit* e *poeta nascitur* são embaralhadas para renascerem sob a forma do “eu é um outro”. Ao invés do *cogito ergo sum*, temos um “perco-me, logo sou”. O desvio é o caminho. Eu apenas ex-isto. O eu é flexionado no sentido de um “on” neutro que marca o (des)encontro entre eu, seu interior e o mundo externo. Essa visão desmonta o “eu” cartesiano da representação. Ao invés do eu arrogante dessa tradição, que acredita poder descrever e explicar o mundo (interno e externo), temos um eu sem pátria: *heimatlos*. A poesia também é revelada como sendo uma cadeia de textos que se ecoam, redizem e desdizem.

5. Reprodutibilidade técnica e o fim da história

São enormes e surpreendentes os desdobramentos dessa visão aberta, gradual e lúdica do processo identitário. Ela vai na contramão da sua versão fundamentalista – belicista. Ao longo dos séculos XIX e XX, podemos pensar que diferentes técnicas sociais se articulam em torno dessas duas polaridades. A própria técnica, que se aliou a uma determinada ciência e ao dito progresso capitalista, atuou ao lado de uma visão eurocêntrica e imperialista. Do outro lado, conforme autores como Walter Benjamin e o praguense-paulista Vilém Flusser observaram, desenvolveu-se uma técnica calcada no jogo e cuja ludicidade se associa a um novo tipo de relacionamento com o “outro”, incluindo aí evidentemente a Natureza. Ao invés de domínio e exploração, essas novas técnicas, que teriam a fotografia e o cinema como versões paroxísticas, visam a um jogar com o outro, dentro de uma distância e proximidade respeitadas. Esse modelo lúdico, criativo, foi aplicado à tradução propriamente dita, que se tornou, em Benjamin uma *forma* (ou seja, abandonando o seu tradicional estatuto de derivado secundário) e, com Haroldo de Campos, como também é conhecido, tornou-se *trans-criação*. Corre, portanto, paralelo a essa construção dessa linhagem desconstrutiva da cultura, que a vê, em outro termo forte de Haroldo de Campos, como “plagiotropia”, um veio predominante que

é uma verdadeira ação normativa e apagadora das diferenças. Ele teme o contramodelo de abertura e indecibilidade, que abala as identidades e as vê como processo. A fotografia, com a reprodutibilidade no cerne de sua técnica, contrapôs-se à ideia de bloco histórico fechado e autossuficiente.

É interessante notar como Benjamin e Flusser descreveram o impacto dessa nova paisagem cultural marcada pela reprodução, pela cópia e pelas imagens sobre o monólito da cultura burguesa capitalista calcada nos nacionalismos e em identidades estanques. Nessa cultura cristalizada cabia à historiografia o papel de assegurar o *pedigree* de origem e construir o panteão nacional. Porém, a reprodutibilidade técnica nos lança na pós-tradição, para Benjamin, e na pós-história, para Flusser. Benjamin, como lemos em seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, preconizava a articulação entre a fotografia, o fim da aura e o fim da tradição. Ele falava de um “abalo violento do que é transmitido”, ou seja, do corte na tradição. Passando ao cinema, ele formulou essa “liquidação do valor de tradição na herança cultural” com palavras que decerto inspiraram Flusser:

Esse fenômeno é especialmente acessível nos grandes filmes históricos. Ele submete posições cada vez mais distantes ao seu domínio. E quando Abel Gance exclamou entusiasticamente em 1927: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven serão filmados... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões, e mesmo todas as religiões... aguardam sua ressurreição em celuloide, e os heróis precipitam-se aos portais”, convidava, embora sem a intenção de fazê-lo, a uma liquidação generalizada. (Benjamin, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* 54-55)

Nesse movimento de tradução em direção às imagens técnicas, aprendemos com a inteligência artificial que é possível se esquecer: “as memórias artificiais esquecem melhor que as humanas”, cravou Flusser (*Pós-História* 166). Se nós humanos fomos programados para lembrar e ainda não foi inventada uma arte do esquecimento, as máquinas têm a capacidade saudável de esquecer. Temos, diz Flusser, que reaprender a função da memória. A fotografia ele via como aniquilação da história e imposição de uma nova ideia de memorização: “A câmera mergulha na história, pega, corta cenas, contextos [...] e apanha esse contexto e transporta-o para o nível trans-histórico. Essa é a ideia de ser eternizado pela fotografia. Fotografia não é tanto uma testemunha da história, mas a destruição da história” (*We Shall Survive in the Memory of Others* 25). Ela suga a história como um aspirador de pó. Por outro lado, Flusser procura conciliar esse fim da história, esse arrancar violento de toda ideia de contexto, com uma noção de memória que ora ele apresenta em termos culturais, ora de modo quase místico. Ele escreveu no texto “Memória”, de 1988, que “ser homem é dispor de memória cultural, e na medida em que participamos da memória cultural, emancipamo-nos de nossa condição biológica (‘animalesca’)” (“Memória” 1).

Proponho tentar aproximar essas ideias que Benjamin e Flusser desenvolveram em torno da reprodução técnica de uma teoria da tradução. Afinal, também a tradução, como a fotografia, “mergulha na história, pega, corta cenas, contextos [...] e apanha esse contexto e transporta-o para o nível trans-histórico”. Mas Flusser desdobra essa ideia de modo vertiginoso, pois encadeia esse gesto da fotografia ao “ser eternizado pela fotografia” e à “destruição da história”. Não restam dúvidas de que estamos diante de um paradoxo. E é essa estrutura paradoxal que devemos também perceber na tradução. O dispositivo tradutório é não só uma técnica ao mesmo tempo profundamente dialógica e desconstrutora de contextos. À tradução vincula-se sempre uma necessária atualização, uma apropriação, *Aneignung* ou *Zueignung*, termos fortes da teoria cultural que também foram desenvolvidos pelos primeiros românticos, para os quais o próprio, *das Eigene*, se dá no confronto criativo com o outro. Daí Schlegel falar também de “apropriação da liberdade” nessa relação com o outro, como vimos acima em seu “Sobre o Valor do Estudo dos Gregos e dos Romanos”. Conquista-se esse espaço de jogo criativo do próprio que permanece sempre aberto para novas formas.

Walter Benjamin em sua teoria da tradução fala de uma *sobrevida* das obras via essa apropriação tradutória. A tradução funciona como uma estrutura ou operador central já na sua dissertação sobre o conceito de crítica de arte em Friedrich Schlegel e em Novalis. Nesse texto Benjamin lançou mão de um neologismo seu para esclarecer o cerne da revolução romântica no conceito de crítica, a saber, a noção de *Reflexionsmedium* (medium-de-reflexão). Como ele destaca, nos românticos não se encontra mais uma “determinação ontológica” (como ainda seria o caso em Fichte): “O pensamento romântico supera ser e posição na reflexão. Os românticos partem do simples pensar-a-si-mesmo como fenômeno; o que é apropriado a tudo, pois tudo é si mesmo” (*Gesammelte Schriften* I, 29; cf. *O Conceito de Crítica de Arte* 38). Tudo é si mesmo, vale dizer também: Tudo é uma parte ou momento do “Eu”. Através do pensar, o Eu torna-se um “Eu do Eu” (*Gesammelte Schriften* I, 36); ele consiste numa rede de contraposições entre o Eu e a sua autolimitação, o Contra-Eu (*Gegen-Ich*). Essa atividade do pensamento se desenrola *ad infinitum*. O *estilo* desse pensar é a *Reflexão* (18). Esse movimento sem fim da reflexão, que para os românticos funda o Eu (ou seja, o Ser de um modo geral), indica uma infinidade de conexões (*Zusammenhang*) (26), que é concebida como uma paradoxal “mediação via imediatez” (*O Conceito de Crítica de Arte* 37), “*Vermittlung durch Unmittelbarkeit*” (*Gesammelte Schriften* I, 27). Daí Schlegel falar de uma “passagem que deve ser sempre um salto”. O Eu é uma construção, um conjunto de infinitas passagens, superações, vale dizer, *Über-Setzungen*, traduções, saídas de si. Daí também a importante frase de Novalis: “O ato de saltar sobre si mesmo é por toda a parte o mais elevado – o protoponto – a gênese da vida” (II, 345). E Novalis ainda definiu: “Pôr – derivação de saltar.

Esplêndido cheio de significado – Caráter do *transitus* do oposto ao contraposto – do extremo ao extremo” (II, 141). O ser não pode ser concebido fora desse *transitus* contínuo entre os polos da reflexão. Nas *Vorlesungen* de filosofia de Schlegel, Benjamin cita a seguinte passagem: “A vontade [...] é a faculdade do Eu de multiplicar-se ou de reduzir-se a si mesmo [na reflexão] até um máximo ou um mínimo absolutos; uma vez que esta é livre, ela não tem nenhum limite” (*O Conceito de Crítica de Arte* 45s., adendo de WB). A tradução tornou-se um operador para se desdobrar esse ser como reflexão, tanto para os primeiros românticos como para Benjamin – e para toda uma tradição que reconhecemos sem problemas em Haroldo de Campos, autor que desde os anos 1960 pensou a tradução a partir de um profundo e original diálogo com a obra de Benjamin. A tarefa do tradutor realiza-se para ele apenas se for levado em conta o “corpo” do texto, a sua *Wörtlichkeit*. Daí ele elogiar as traduções, “monstruosas” na visão do século XIX, que Hölderlin fez de Sófocles (*Gesammelte Schriften* IV, 17). Em Benjamin aparece, portanto, ao invés do culto do belo (das *belles infidèles*), o elogio do “monstruoso”. Apenas essa fidelidade ao corpo, uma fidelidade à insuperável *diferença e complementaridade* das línguas, permite a manutenção do original como um elemento descoberto dentro da obra traduzida. Ao invés do princípio retórico da máxima utilização da arte visando à ilusão e ao encobrimento dessa própria arte, Benjamin defende uma tradução que se apresente como tal; que não esconda o original. Essa transparência da tradução só pode ser atingida via “literalidade na transposição da sintaxe” pois, Benjamin acrescenta, “justamente ela dá provas de que é a palavra, e não a frase, o protoelemento do tradutor. A frase é o muro diante da língua do original, literalidade a arcada” (18). A transparência implica um turvamento do sentido: portanto, o que menos permite ao sentido, à mensagem, passar é o que o torna mais visível; ao menos dentro da visibilidade que importa a Benjamin, a saber, aquela que implica a *revelação da diferença e da complementaridade das línguas* – como ocorre na relação entre as peças de um quebra-cabeças, ou na imagem benjaminiana do vaso quebrado, cujos cacos são recolados pelo tradutor (18). Daí a afirmação que vai totalmente contra a concepção instrumental de tradução: “Quanto mais elevada é a qualidade da obra, tanto mais ela permanece – mesmo na alusão mais fugaz do seu sentido – ainda traduzível” (20). Haroldo de Campos também seguiu essa máxima ao eleger os textos que traduziria, como o *Gênese*, James Joyce, o *Fausto* de Goethe, Mallarmé etc.

6. Elogio da apatricidade

A doutrina (ou antidoutrina) benjaminiana e dos primeiros românticos pode muito bem ser posta lado a lado da teoria e defesa de Vilém Flusser de uma cultura sem fundamento, sem chão e sem pátria. Decerto o ensaio no qual Flusser leva mais adiante a sua filosofia do exílio e a sua teoria

do pós-nacionalismo é o belo trabalho – amplamente autobiográfico – “Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit”, publicado em português no volume *Bodenlos* com o título “Habitar a Casa na Apatricidade”. Esse texto, de meados dos anos 1980, coloca-se como tarefa uma exploração, afirma Flusser, do “mistério de minha apatricidade” (*Bodenlos* 221), ou seja, “das Geheimnis meiner Heimatlosigkeit” (*Von der Freiheit des Migranten* 15), em um jogo de palavras dificilmente recuperável em português. Flusser propõe que devemos abandonar as nossas concepções de pátria. Ele nos convida a despir a roupa da nação e a contemplar nosso corpo sem o mistério que, como ele percebe, sustenta toda ideia de pátria. Como Freud em seu artigo *Das Unheimliche*, de 1919, Flusser explora também a ambiguidade entre o familiar e o estranho, ou seja, entre *Heimat* e *Geheimnis*. O próprio, enquanto *heimisch*, só existe com o seu avesso, o *Unheimlich*. É dessa dialética entre o familiar e o estranho que Freud deduz tanto o nosso sentimento de intimidade – que parece aos outros algo misterioso e insondável –, como também nossos conteúdos recalçados no inconsciente, que parecem, a nós mesmos, inacessíveis e cheios de mistério. Se a psicanálise tem como proposta o desvelamento desse mistério, mesmo sabendo que esse mistério nos é constitutivo, Flusser por sua vez propõe uma crítica radical do mistério e da noção de pátria dialeticamente determinada por esse mistério. Ele parte de sua vida para fazer esta reflexão: “Sou domiciliado em no mínimo quatro idiomas e me vejo desafiado e obrigado a traduzir e retraduzir tudo o que tenho a escrever” (*Bodenlos* 221). Flusser parte para essa pesquisa, como Freud também, cruzando filogênese e ontogênese, ou seja, ele discute fenômenos da espécie humana que se refletem e se repetem na história de cada indivíduo. Ele mostra como a humanidade apenas recentemente tornou-se “beheimatet”, quer dizer, domiciliada, mas também habitante de uma pátria, *Heimat*. Se em outros momentos Flusser recorda que a noção moderna de patriotismo é um fruto da Revolução Francesa, nesse ensaio ele prefere uma visada a partir de uma longa temporalidade e afirma que o nosso “patrimônio” seria uma aquisição derivada do sedentarismo provocado pela invenção da agricultura. Nesse ensaio sobre a conquista da apatricidade ele ainda descreve o seu “desmoronamento do universo”, ou seja, a expulsão de Praga, como uma “rara vertigem da libertação e da liberdade” (223). Ele vê na *Heimat*, antes de mais nada, uma técnica (*Technik*). Como nos ligamos a ela com muitos fios, costumamos sofrer com a ruptura dos mesmos. Flusser transformou esse abandono em conquista, passou do luto da perda (toda a sua família foi assassinada pelos nazistas), para uma reflexão sobre sua liberdade e seus ganhos. Ele conclui essa reflexão dando um passo de sua situação de sobrevivente para uma reflexão filo-histórica. O que parece um pequeno passo para um homem é revelado e transformado em um grande passo para a humanidade: “Portanto, a partir dessa quebra do sedentarismo, somos todos nômades emergentes” (223). Trata-se de aprender a romper esses

laços obscuros que nos atam à ideia de *Heimat*. Na sua experiência, ele percebeu que o nosso “enraizamento secreto [*geheimnisvolle*]” é na verdade um “enredamento obscurantista” (224). Essa libertação dos laços obscuros, e até então considerados como profundos e naturais, leva a uma nova ordem ética. Libertar-se da ideia de *Heimat* não deve ser compreendido como uma conquista da irresponsabilidade. Antes, a responsabilidade agora passa a ser algo mais sério e pensado como o fruto de uma escolha refletida. Podemos eleger com relação a quem e a que desejamos ser responsáveis. A solidariedade passa a ser uma questão política, de engajamento com o mundo, e deixa de ser imposição nacionalista. Flusser escreve: “Não sou como aqueles que ficaram em sua pátria, misteriosamente amarrados a seus consócios, mas me encontro livre para escolher minhas ligações. E essas ligações não são menos carregadas emocional e sentimentalmente do que aquele encadeamento, elas são tão fortes quanto ele; são apenas mais livres” (226). Essa libertação das amarras da *Heimat* é tão evidente em Flusser que ele é incapaz de articular a sua identidade – ou as suas identidades – em termos nacionais. Ele se diz com as palavras: “Sou praguense, paulistano, robionense e judeu, e pertencço ao círculo de cultura chamado alemão, e eu não nego isso, mas sim o acentuo para poder negá-lo” (226). Ele não se diz tcheco (nasceu em Praga, em 1920), brasileiro (viveu em São Paulo, de 1940 a 1973), francês (morou na França, em Robion, de 1973 até sua morte em 1991) nem alemão. Seu sentido de pertença passa pelas cidades onde morou e pelas línguas e culturas nas quais habitou, não pelos países. Mas esta pertença se dá no *Über-Springen*, ou seja, no salto constante, na passagem de uma língua à outra, na superação contínua do próprio; em uma palavra, na tradução: *Über-setzen*, *transposição*. Com essa casa multipolar e com a estrangeiridade que essa situação criava para ele no interior de cada uma dessas pátrias, Flusser aprendeu a olhar a *Heimat* de fora. E desse modo aprendeu como desconstruí-la. Ele nota que o estrangeiro é aquele que normalmente, para sobreviver, aprende o código secreto da *Heimat*. Ao fazer isso, mostra que esse código era constituído de regras inconscientes, mas que não se trataria na verdade de nada especial, insondável e *muito menos natural*. As regras do local, do nacional, que são sempre sacralizadas, são reveladas como banais pelo estrangeiro. Ele é o profanador. O estrangeiro profana o sagrado, ele mesmo é, por vezes, sacralizado e sacrificado. Com sua crítica aos mistérios do nacionalismo que cega, os estrangeiros, como a tradução feita criticamente, são agentes da liberdade e antifascistas.

7. A dialética marxilar de Haroldo de Campos

Para concluir essas reflexões nômade, voltemos a Haroldo de Campos. Toda a reflexão e prática literária de Haroldo de Campos pode ser compreendida dentro do paradigma romântico da linguagem poética (ou seja: *poiética*) 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 perpassa em todos os níveis (sintático-gramatical, sonoro, imagético e semântico) um texto” (“Ideograma, Anagrama, Diagrama” 39). Já com Jakobson – um dos autores-chave na construção da sua concepção da palavra poética e, por sua vez, um grande leitor de Novalis – Haroldo de Campos compartilha a ideia 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” (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 se empenha 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 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 da época do movimento da poesia concreta essa crítica era um tema constante. Haroldo de Campos buscava então uma organização da linguagem “de maneira ‘sintético-ideogrâmica’ ao invés de ‘analítico-discursiva’” (*Teoria da Poesia Concreta* 5). Desenvolvendo a crítica da visão monológica da cultura, ele escreveu:

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. (“Da Razão Antropofágica” 234s.)¹

¹ 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 marxilar” 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. Vemos aqui que o “paradoxo da *Bildung*” do qual partimos foi quebrado e superado por essa tradição disruptiva que liga os primeiros românticos a poetas como Baudelaire e Rimbaud, a Benjamin, Flusser e Haroldo de Campos. Nessa contra-tradição podemos vislumbrar uma verdadeira escola do convívio construtivo e essencial com o “outro”. Ao invés dos muros que nosso presente tem construído contra várias modalidades da outridade, ao invés da angústia e do medo (*Angst*) em relação ao “outro”, esses autores propõem uma arcada, um encontro festivo. Não podemos faltar a ele.

Bibliografia

- Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Organização e apresentação de M. Seligmann-Silva. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. *Gesammelte Schriften*. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (orgs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. Vol. I: *Abhandlungen*, 1974; vol. IV, 1972.
- _____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1993.
- Campos, Haroldo de. “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira” (1980). In: *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. “Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma Leitura de Fenollosa”. Harold de Campos (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- Campos, Haroldo de et al. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.
- Flusser, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. “Memória”, 1988. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art292.pdf>; <http://flusserbrasil.com/art293.pdf>. Acesso em: 09/05/2017.
- _____. *Pós-História: Vinte Instantâneos e um Modo de Usar*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*. Bensheim: Bollmann, 1994.
- _____. *We Shall Survive in the Memory of Others*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.

- Novalis. *Schriften: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hans-Joachim Mähl e R. Samuel (orgs.). München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. A. Adam (org.). Paris: Gallimard, 1972.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Ernst Behler (org.). München/Paderborn/Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1963, vol. XVIII; 1979, vol. I; 1981, vol. XVI.
- Schneiders, Hans-Wolfgang. *Die Ambivalenz des Fremden: Übersetzungstheorie im Zeitalter der Aufklärung (Frankreich und Italien)*. Bonn: Romanischer Verlag, 1995.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.
- _____. “Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst”. In: Anton Winckelmann/Raphael Mengs/Wilhelm Heinse. *Frühklassizismus*. Helmut Pfotenhauer *et al.*, orgs. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995.
- Zuber, Roger. *Les “Belles Infidèles” et la Formation du Goût Classique: Perrot d’Ablancourt et Guez de Balzac*. Paris: Albin Michel, 1995.

Márcio Seligmann-Silva é doutor pela Universidade Livre de Berlim, pós-doutor por Yale e professor titular de Teoria Literária na UNICAMP/Brasil. Foi professor visitante em Universidades no Brasil, Argentina, Alemanha e México. Possui vários ensaios publicados em livros e revistas no Brasil e no exterior.
Correio eletrônico: marcioseligmann@icloud.com