

MARIA EMÍLIA PEREIRA CHANUT

Armand Robin
e a pulsão politradutória :
double bind em excesso



1910001320



MARIA EMÍLIA PEREIRA CHANUT

MARIA EMÍLIA PEREIRA CHANUT

*Armand Robin
e a pulsão politradutória:
double bind em excesso.*

*Armand Robin
e a pulsão politradutória:
double bind em excesso*



Associação, Leitor e
Estadual, Editora
de São José do Rio
e Doutor em Letras
(Linguística).

Faria
de Bonatti

São José do Rio Preto
1994

MARIA EMÍLIA PEREIRA CHANUT

*Armand Robin
e a pulsão politradutória:
double bind em excesso.*



Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria
Co-orientadora: Profª Drª Nícia Adan Bonatti

São José do Rio Preto
Abril 2004



80106005

18.035

C459a

13/01/2005

Doação

R\$ 29,00

Autor(a)

076/2005

Chanut, Maria Emília Pereira.

Armand Robin e a pulsão politradora : double bind em excesso /
Maria Emília Pereira Chanut – São José do Rio Preto : [s.n.], 2004
147 f. ; 30 cm.

Orientador: Gentil Luiz de Faria

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Teoria da tradução. 2. Poesia francesa. 3. Armand Robin. 4.
Tradução e interpretação. 5. Tradutores. 6. Língua materna. 7. Tradução
– Pulsão. 8. Politradora. 9. Berman, Antoine - L'épreuve de l'étranger.
I. Faria, Gentil Luiz de. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 81'25



*Apesar de o grupo das imagens verdadeiras, pela
comparação das imagens de um por outro
Atende profunda procura a todos que participaram
direta e eficazmente da elaboração de este trabalho
Ao CLAPQ e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico, um
agradecimento especial pelo apoio de recursos humanos*

*Só retorna o que é extremo, excessivo,
o que passa pelo outro e se torna idêntico [...]*

*É o ser-igual de tudo o que é desigual
e que soube realizar plenamente a sua desigualdade.*

Gilles Deleuze

SÍNOPSIS

Resumo	VI
Porque escrevo	IX
Introdução	I
Capítulo I	13
1.1 Por que sou da esquerda	13
1.2 A minha relação com o livro científico	16
Capítulo II – Relações entre o próprio e o outro	27
II.1 Exatidão e Abordagem	28
II.2 Por que traduzir a poesia	33
II.2.1 Criação como interpretação de um mundo interpretado	40
II.2.2 Afinal, quem traduz? O poeta?	41
II.3 A poesia e o livro em minha tradução científica	42
Capítulo III – Um livro bem sucedido	43
III.1 Por que, afinal, não?	44
III.2 A busca de um entendimento	45
III.3 O livro científico e a poesia	46
Capítulo IV – A poesia traduzida	50
IV.1 A poesia científica e o livro	51
IV.2 A poesia e a linguagem	52
IV.3 A poesia e o livro	53
IV.4 O livro científico e a poesia	54
Capítulo V – A ciência e a poesia	55
V.1 A ciência e a poesia	56
V.2 A ciência e a poesia	57
V.3 A ciência e a poesia	58
V.4 A ciência e a poesia	59
Capítulo VI	60
VI.1 A ciência e a poesia	61

*Agradeço o apoio dos amigos verdadeiros pela
compreensão das vicissitudes deste percurso.*

*Minha profunda gratidão a todos que participaram
direta e efetivamente da elaboração deste estudo.*

*Ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico), um
agradecimento especial pela bolsa de estudos concedida.*

*Dedico esta obra a todos vocês que acreditam que
a aventura da escritura equivale ao imprevisto da paixão.*

SUMÁRIO

Resumos	VI
Prolegômenos	IX
Introdução	1
 Capítulo I	 12
I.1 Prelúdios da biografia	13
I.2 Armand Robin: um relato biográfico	16
 Capítulo II — Relações entre o próprio e o outro	 27
II.1 Tradução & Alteridade	28
II.2 Poesia e tradução de poesia	33
II.2.1 Tradução como interpretação ou compreensão intersubjetiva?	40
II.2.2 Afinal, quem muda? O poeta, o pisco chilreiro ou o tradutor?	44
II.3 Armand Robin: um poeta tradutor além de seu tempo	47
 Capítulo III – Um Robin benjaminiano	 55
III.1 Preâmbulo: notas sobre uma abordagem	56
III.2 A (breve) tese bermaniana sobre a pulsão polítradutória	59
III.3 Babel revisitada na alegria e na tristeza	72
 Capítulo IV – A pulsão tradutória	 80
IV.1 Sobre algumas noções em Freud	81
IV.2 A criança de Plouguernével	87
IV.3A língua materna é a língua do outro	93
IV.4 O poeta Armand Robin – um esquizofrênico?	101
 Capítulo V – A não-tradução de Armand Robin	 107
V.1 A tradução renomeada	108
V.2 A não-tradução como operação trans-identitária	113
V.3 A não-tradução como subversão	121
V.4 <i>Poésie sans passeport</i>	126
 Conclusão	 132
Bibliografia	139



Resumo

Este trabalho aborda a questão da *pulsão politradutória* mediante a análise de sua manifestação na obra do poeta tradutor bretão Armand Robin (1912 – 1961). Essa *pulsão*, vinculada a uma *visada metafísica* na obra de Antoine Berman (*A prova do estrangeiro*, 2002) — definida como a busca romântica da língua pura —, é reavaliada atentando para os aspectos filosóficos e psicanalíticos mais evidentes. Num segundo momento, em consonância com a teoria de Jacques Derrida (*Le monolinguisme de l'autre*, 1996), este estudo sugere que o politrador Robin — que traduziu poemas de aproximadamente vinte e duas línguas para o francês — na verdade não “*tinha*” várias línguas, não era plurilíngüe no sentido que convencionalmente conhecemos, mas *tinha apenas uma língua e que não era a sua*. O fato de considerar este poeta como um *monolíngüe afásico* singulariza e redimensiona a problemática em torno da *pulsão do traduzir*: a repetição do gesto tradutório desvela o excesso da busca de outras línguas, o que aponta paradoxalmente para um modo de velar o trauma relacionado à língua materna afásica (no sentido derridiano do termo). Esse duplo gesto de *pulsão-repulsão* se manifesta no poliglotismo e na politradução: traduzir permanentemente permite que Robin *suporte na paixão* a dor da abdicação de escrever a própria obra. Tomando como objeto principalmente a difusão na rádio de poesia traduzida, este estudo articula a situação dramática de *double bind* à formulação robiniana da *não tradução* enquanto discurso ambivalente à margem da escrita tradutória. Embora renuncie a ser Autor e proclame a negação de si mesmo (rejeição), subjaz a essa crônica exaltada da *não tradução* a tentativa de subverter uma tradição francesa etnocêntrica e um desejo íntimo de autoria (afirmação e aceitação).

Palavras-chave:

Armand Robin; poesia francesa; politradução; língua materna; *não tradução*.



Abstract

This study approaches the polytranslation impulse by analyzing its manifestation in the writings of the Breton poet translator Armand Robin (1912 – 1961). This *impulse*, bound to an intended *metaphysics* in Berman's writings (2002) — defined as the romantic quest for the pure language —, is reevaluated focusing on the philosophical aspects and, above all, on the most evident psychoanalytical aspects. At a second moment, in harmony with Jacques Derrida's theory in *Le monolinguisme de l'autre* (1996), this study suggests that the polytranslator Robin, who translated into French poems from approximately twenty-two languages, in fact *did not have* several languages, he was not multilingual in the conventional sense, but *he had only one language which was not his*. The consideration of this poet as an *aphasic monolingual* singularizes and redefines the problematic concerning the *translation impulse*: the repetition of the translation gesture depicts an excessive pursuit for other languages, which paradoxically reveals a way to conceal the trauma related to the aphasic mother tongue (in the Derridian sense of the term). This double gesture of *(im)pulse-(re)pulse* is manifested in polyglotism and in polytranslation: by permanently translating Robin is able to *bear in passion* the pain of abdicating to write his own work. Based especially on the poetry emissions translated in the radio program, this study articulates this dramatic *double bind* situation with the Robinian formulation of *non-translation* as an ambivalent discourse at the margin of the translation text. Although he forsakes being an Author and claims the denial of himself (rejection), underlying this exalted chronicle of *non-translation* there is an attempt to subvert an ethnocentric French tradition and an inner desire of authorship (reassurance and acceptance).

Key-words:

Armand Robin, French poetry, polytranslation, non-translation, mother tongue.



Résumé

Dans son œuvre *L'épreuve de l'étranger* (1984), BERMAN propose une théorie sur le sujet poly traducteur qui lie la *pulsion du traduire* du poète breton Armand Robin à une *visée métaphysique* — définie par cet auteur en tant que la recherche romantique de la pure langue. Ses conclusions sont donc remises en question à partir des approches philosophiques et psychanalytiques les plus évidentes. Ensuite, en accord avec la théorie de Jacques Derrida (*Le monolinguisme de l'autre*, 1996), cette étude suggère que le polytraducteur Robin — qui a traduit des poèmes d'environ vingt et deux langues — n'avait pas en fait plusieurs langues, n'était pas non plus plurilingue au sens traditionnel, mais qu'il n'avait *qu'une langue et celle-ci n'était pas la sienne*. Le fait de considérer ce poète comme un *monolingue aphasique* singularise et redimensionne la problématique autour de la *pulsion du traduire*: la répétition du geste traduisant *dévoile* l'excès de la recherche des autres langues, ce qui dénonce paradoxalement une façon de *voiler* le traumatisme lié à la langue maternelle aphasique (au sens derridien du terme). Ce double geste de *pulsion-répulsion* se manifeste dans le polyglottisme et dans la polytraduction: traduire en permanence permet à Robin de *supporter dans la passion* la douleur subie suite à l'abdication d'écrire son œuvre. D'après les commentaires de Robin sur la *non-traduction* lors d'émissions de poésie présentées à la radio, cette étude la met en rapport avec la situation dramatique de *double bind* en considérant ce discours ambivalent *en marge* de l'écriture traductive. Bien qu'il renonce à être Auteur et qu'il proclame la négation de soi-même (rejet), subsistent à cette chronique exaltée appelée *non-traduction* aussi bien la tentative de subvertir une tradition française ethnocentrique que le désir intime de se voir auteur (affirmation et acceptation).

Mots-clés:

Armand Robin ; poésie française ; polytraduction ; langue maternelle ; non-traduction



PROLEGÔMENOS

No princípio deste terceiro milênio, a reflexão sobre a politradição considerada em seu aspecto plurilíngüe vem, inicialmente, ao encontro de questões que abrangem todo o pensamento contemporâneo, sobretudo em suas dimensões ética e filosófica, e sublinha uma problemática inquietante e alarmante: a do nivelamento lingüístico mundial acelerado pela globalização e pela emergência de uma sociedade da informação pouco inclinada ao multilingüismo. Paradoxalmente, os progressos científicos e tecnológicos, aliados ao do ciberespaço, ao mesmo tempo em que possibilitam, pelo menos teoricamente, o acesso à informação e trocas entre todas as culturas e línguas, restringem a promoção da diversidade lingüística na medida em que impõem à humanidade uma língua dominante, degradada e empobrecida, e deixa agonizantes, na marginalidade, as línguas minoritárias. Nesse sentido, cabe lembrar aqui um fenômeno da atualidade apontado por Antoine Berman (2002) que estaria profundamente ligado à dimensão monológica da linguagem e que ele qualifica como sendo o inverso de uma mestiçagem: ele se refere aos textos mal redigidos e submetidos ao domínio da língua dita universal, “parecendo más traduções de um inglês ruim” (p. 309, nota 55)¹. Berman cita a cultura romana antiga e a francesa clássica que, como a norte-americana moderna, seriam exemplos de desejos inconscientes de dominação e apropriação do outro que, na tradução, opõem-se à sua visada ética essencial, que é ser “abertura, diálogo, mestiçagem e descentralização” (p.17). Ainda no que diz respeito ao inglês, Berman critica enfaticamente essa “homogeneização crescente dos sistemas de comunicação” (p.324) que leva ao apagamento das diferenças, à destruição da capacidade de expressão oral das outras línguas, a um empobrecimento da criatividade literária na medida em que reduz a capacidade de simbolizar o mundo do modo que é peculiar a cada língua.

A luta contra esse massacre de identidades e do patrimônio lingüístico e cultural da humanidade enfrenta um obstáculo técnico e econômico que também prova quão paradoxais podem ser os avanços tecnológicos: se, na era de Gutenberg, o livro impresso favoreceu a difusão de textos, assim como de outras línguas por meio das traduções — o que não apenas revolucionou o pensamento nos tempos modernos, mas incrementou a recuperação de línguas quase extintas e de literaturas milenares —, o mesmo não tem ocorrido com o advento da informática, pela simples razão que,

¹ As citações desta obra remeterão às páginas do título publicado em português, traduzido por mim: *A prova do estrangeiro. Cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.* (2002).

segundo a Unesco, a maior parte das 5000 a 7000 línguas faladas no mundo não é transcrita, ou seja, não dispõe de alfabetos *ad hoc*. Muitas delas não podem ser transcritas num sistema informático padrão e necessitariam de acréscimos tipográficos aos alfabetos existentes para transcrever os caracteres raros.

A questão da politradição, mais particularmente, remete historicamente à crise identitária de uma nação que buscou ampliar o contato entre as culturas e enriquecer as literaturas nacionais por meio das novidades lingüísticas instauradas pelas traduções. O exemplo mais prodigioso desse fenômeno na história do Ocidente se refere à Alemanha, cujo processo de assimilação das línguas estrangeiras iniciou-se com Lutero e a tradução da Bíblia, no século XVI, mas que se acentuou no limiar do século XIX, com o Romantismo. Tratou-se inicialmente, com Lutero, da auto-afirmação da língua alemã diante do latim de Roma, porém, o que merece atenção semelhante aqui é o fato de se ter iniciado, junto à prática tradutória, uma reflexão inédita sobre o ato de traduzir. No que se refere à prática da tradução em grande escala, vale mencionar Goethe como o expoente de um processo de tradução em massa que se intensificou a partir do seu conceito de literatura mundial, a *Weltliteratur*, criado em 1827.

A. W. Schlegel, por sua vez, é estudado por Berman (2000) como o representante arquetípico do politrador romântico. O capítulo que lhe é dedicado inicia assim:

A. W. Schlegel é provavelmente um dos maiores tradutores alemães que já tenham existido. Ele conhece em profundidade as principais línguas européias modernas, o grego, o latim, o francês medieval, o antigo alemão, as línguas de oc, assim como o sânscrito, com o qual ele contribui para ser estudado de modo decisivo no Ocidente. A lista de suas traduções é impressionante: Shakespeare, Dante, Petrarca, Boccaccio, Calderón, Ariosto, assim como uma quantidade de poetas italianos, espanhóis e portugueses menos conhecidos. À qual é preciso acrescentar a *Bhagavad Gîtâ* (p.229).

Trazendo enfim a questão da politradição para o momento atual, constata-se que na era da informática instaurou-se um processo ameaçador na medida em que as línguas e culturas das comunidades lingüísticas não recebem um tratamento equitativo nos conteúdos dos meios de comunicação do mundo inteiro, pois nem sempre dispõem, no campo da informática, de equipamentos adaptados ao seu sistema lingüístico e de utensílios e produtos na sua língua, a fim de aproveitarem ao máximo as potencialidades oferecidas por estas tecnologias no que respeita à auto-expressão, à educação, à

comunicação, à edição, à tradução e, em geral, ao tratamento da informação e à difusão cultural. O advento uniformizante da linguagem do ciberespaço pode pôr em risco a necessidade de tradução e, com isso, pôr em perigo o que a humanidade possui de mais fundamental para a preservação da vida e da espécie: a diferença. Ou seja, aquilo que em qualquer dimensão de nossa existência — seja sexual, cultural, social, ou artística — provoca no ser humano o anseio pelo outro diferente, a vontade de mudança, de conhecimento e de evolução. Ser efetivamente idêntico, ser o mesmo, não ter o que almejar significa a morte do desejo, o fim da humanidade.

O poeta tradutor bretão Armand Robin foi um dos polítradutores que mais desejou o outro, lutando compulsivamente pela disseminação da poesia estrangeira. O presente estudo se dedicou a investigar a *situação de polítradução* deste poeta, tomando o conjunto de sua obra como objeto. Robin passa a ser aqui o representante exemplar do sujeito movido pela *pulsão*¹ mais extraordinária que o mundo já conheceu: aquela que permitiu aos homens o acesso a todos os livros.

* * *

Assim nos é apresentado Armand Robin (1912-1961) no sítio da internet concebido pelo professor de letras bretão Jean BESCOND : “poeta desconhecido, tradutor fora das normas, ensaísta; foi também homem de rádio, jornalista... Tendo dedicado sua vida à escuta das rádios do mundo inteiro, ele pode ser considerado como o primeiro poeta da WEB... numa época em que esta ainda nem existia” (Disponível em <http://jb.ouvaton.org>). Descobre-se na página seguinte que Robin era um *polítradutor*:

Armand Robin era um tradutor prodigioso: foram encontrados textos dele traduzidos de pelo menos 22 línguas, sem contar os que desapareceram. Para seu *boletim de escutas*, pôde-se enumerar 18 línguas fluentemente receptadas. Prodigioso pelo número de línguas, ele também o era por sua concepção da tradução; o sentido não lhe bastava: era necessário recriar o original, sentido por sentido, som por som, língua por língua. Desde a publicação de sua primeira obra, *Ma Vie sans Moi*, Armand Robin quis que suas traduções fossem apresentadas como obras de sua própria autoria, e mesmo que não se pudesse fazer a diferença entre as duas, antes de dar definitivamente a prioridade às traduções, tanto nas publicações quanto na rádio. A propósito, certos textos publicados no início como poemas próprios revelaram-se em seguida... traduções. A parte mais importante da obra editada hoje é constituída de traduções.

* * *

¹ Tal como inicialmente concebido por Freud em “As pulsões e suas vicissitudes”, ESB, v. XIV. Refere-se à energia fundamental que move o sujeito, ou seja, é a força indispensável ao seu funcionamento, exercida em sua maior profundidade.

INTRODUÇÃO



Este trabalho surgiu em decorrência de uma reflexão anterior sobre a *ética na tradução*, questão que procurei aprofundar em minha dissertação de mestrado, ao lado da tradução comentada do livro de Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger* (1984). Na introdução de seu livro, a questão ética é alinhavada à discussão sobre a situação “psíquica” do sujeito tradutor, a partir da qual se propõe a “examinar brevemente como a pura visada ética da tradução articula-se com outra visada — a *visada metafísica da tradução* e, correlativamente, com o que se pode chamar de a *pulsão do traduzir*” (2002, p. 22). Em sua breve reflexão sobre o assunto, Berman convoca Armand Robin para ilustrar a sua teoria sobre a *pulsão tradutória*, enfatizando e articulando essa visada metafísica à busca romântica da pura linguagem, tal como ela havia sido evocada por Walter Benjamin no célebre prefácio às suas traduções de Baudelaire, *A tarefa do tradutor*. No decorrer da apresentação dessas hipóteses, Berman aproxima A. W. Schlegel de Robin, considerando um e outro politrador como igualmente dominados por um “desejo de tudo traduzir [...] cuja essência é, antes, *desnaturalizar* radicalmente a língua materna” (p. 22-23). No capítulo dedicado exclusivamente a Schlegel, ele retoma o assunto da “paixão politrador” e, neste momento do livro, chega a transcrever integralmente alguns poemas de Robin¹.

O vínculo entre as visadas metafísica e ética da tradução sugerido por Berman apontou para a problematização de uma questão raramente abordada nas teorias da tradução: a paixão politrador exacerbada, possivelmente patológica e psicanaliticamente identificada a uma *pulsão*. As primeiras hipóteses estariam, de acordo com a proposta de Berman, diretamente relacionadas com a pulsão sexual freudiana, tratando-se, portanto, de abordagens de cunho psicanalítico que remetem ao contexto do *inconsciente*. Segundo Berman, a *pulsão tradutória* é “esse *desejo* de traduzir que constitui o tradutor como tradutor” (2002, p. 22), acrescentando que a designação pelo termo freudiano de pulsão deve-se ao fato de que esse desejo teria algo de sexual. De fato, a psicanálise freudiana vê na pulsão sexual um pólo necessariamente presente no conflito psíquico: é o objeto privilegiado do recalco no inconsciente; além disso, a

¹ A seleção feita por Berman, limitada a poemas cujo tema evoca o ato de traduzir, denuncia o interesse por um perfil ideal de poeta tradutor que correspondesse à sua intenção de construir uma tese sobre a *pulsão politrador*. O inconveniente é que ele retira os poemas de uma edição para o “grande público”, a única mais acessível até hoje, mas que não corresponde à realidade do conjunto da obra de Robin.

pulsão sexual está estreitamente ligada a um jogo de representações ou fantasias que a especificam (LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.B., 1992).

Na leitura que faço dos conceitos freudianos, atento para o fato de que experiências psíquicas não elaboradas pela consciência (recalcadas) acionariam um fenômeno, o da *repetição*, cuja natureza compulsória remeteria a um instinto de caráter primário — trata-se de uma repetição simbólica da origem, de um prazer irrecuperável porque irremediavelmente perdido. Freud sugere, assim, que o material recalcado insiste em repetir uma experiência mítica de satisfação. Lacan (1979), por sua vez, vê na *compulsão à repetição* a insistência de um gozo *que excede* porque revela uma satisfação que transgride o limite do prazer. Como a satisfação conseguida não corresponde à satisfação exigida pelo recalcado, as tentativas repetidas, embora destinadas ao fracasso, são ao mesmo tempo fator impulsor e indomável.

Vale frisar que as experiências psíquicas envolvem tanto os afetos, sentimentos e memórias da infância prazerosas quanto os traumas originais (ex: perda do acesso imediato ao seio da mãe). Neste último caso, a *pulsão* — enquanto submetida a um desejo inconsciente — é deslocada, *traduzida* numa *representação*, como defesa contra a ameaça de desprazer. O fenômeno da *repetição* — como sugerido também na *pulsão polítradutória* a partir do exemplo de Robin —, relaciona-se, aqui, a um conflito psíquico de aspecto ambivalente: ao lado da busca contumaz, incontrolável e inconsciente de um estado original — cujo sintoma é representado (simbolizado) na *repetição da escrita tradutória* —, Robin procura manter a consciência em permanente defesa contra esse “real traumático” diante das exigências da realidade do trabalho do tradutor.

A tese de Berman também sugere, por seu viés filosófico, que a situação de busca da língua estrangeira — presente na atividade de todo polítradutor — indicaria um anseio de alcançar a língua pura, ao mesmo tempo em que revelaria a sua insatisfação com a incompletude da língua própria. No caso desta pesquisa sobre o poeta bretão, a hipótese inicial decorrente dessa interpretação de Berman fundamentou-se na idéia de que essa situação de busca de várias línguas teria em sua origem, em sua razão de ser, um fenômeno que seria, paradoxalmente, a busca de seu inverso: a língua una e absoluta, nos moldes já clássicos do que Walter Benjamin chama de *reiner Sprache*. O plurilingüismo e a polítradução seriam, nesse sentido, uma forma excessiva e obsessiva de o poeta ampliar essa busca.

Tal hipótese inicial considerou, sobretudo, o fato de que na produção poética, num processo de tradução mimética da própria linguagem, a busca da natureza da língua poética já *traduz*, no interior das línguas naturais, o novo idioma, inédito, nomeando aquilo que, no pensamento, era informe e espectral. Dado que a tradução intralingual já prefigura a possibilidade de uma outra língua — devido a uma imperfeição e uma impureza intrínsecas, à desagregação inerente à própria linguagem — a conclusão mais imediata seria a de que o poeta, ao traduzir o poeta estrangeiro, estaria buscando, *desejando* alcançar a língua do outro pelas mesmas razões. Lages (1999, p. 56) sugere que tanto o poeta quanto o tradutor buscariam “recompôr amorosamente” a língua, remetendo à imagem da recomposição dos cacos da ânfora quebrada usada por Benjamin. Essa metáfora já havia sido retomada e analisada por Derrida em “Torres de Babel” (1987). Observei, posteriormente, que todas essas hipóteses visando o alcance ou a reconstituição de uma Unidade estavam fortemente fundamentadas num pensamento metafísico clássico. Embora o efeito de absolutização de um idealismo poético esteja também presente na retórica tradutória de Robin, este estudo parte da premissa de que é justamente a formulação robiniana idealista da *não tradução* que dá acesso à chave interpretativa da *pulsão politradutória*. Essa hipótese tornou-se possível baseada na interpretação psicanalítica de que é exatamente por haver *negação* e *repetição* na representação simbólica do imaginário do sujeito que o analista consegue vislumbrar o “real” imanente — considerando aqui a leitura que faço da noção lacaniana de “real” como o mistério do inconsciente, inapreensível e indizível pelo próprio sujeito, mas entrevisto por intermédio do simbólico que se repete.

A argumentação de Berman, ao enfatizar uma visada metafísica, parece não levar efetivamente em conta a dimensão do Outro². As suas reflexões sobre a questão da pulsão politradutória são apresentadas de forma sucinta, vale sublinhar, e ele próprio enfatiza que “a relação de Armand Robin com a poesia, as línguas, os dialetos e a tradução mereceria todo um estudo” (2002, p.247, nota 36). Alguns anos mais tarde, todavia, Berman mostrou possuir profunda consciência da complexidade e do ineditismo da questão quando, em sua obra *Pour une critique de traductions: John Donne*, publicada postumamente, expressou a ignorância sobre o assunto: “O que é essa pulsão?

² Do francês *Autre*, conhecido como “o grande Outro”, designa o lugar que, anterior e exterior ao sujeito, não obstante o determina. Este é um lugar simbólico — o significante, a lei, a linguagem — que determina o sujeito. A ele opõe-se o chamado “pequeno outro”, o lugar da alteridade especular, o parceiro imaginário.

Qual é a sua especificidade? Ainda o ignoramos, não havendo ainda uma ‘teoria’ do sujeito traduzinte. Sabemos unicamente que ela está no princípio de todos os *destinos* de tradução” (1995, p. 74-75, nota 83). A importantíssima questão que deixou em suspenso é, além de intrigante, profundamente complexa por ter evocado uma problemática polivalente, obrigatoriamente vinculada a uma reflexão múltipla e interdisciplinar, envolvida incessante e simultaneamente com todas as dimensões das humanidades: lingüística, filosófica, social, cultural, psicanalítica, etnológica, antropológica, etc.

Um importante viés dessa questão aproxima-se do tema da “melancolia”, por exemplo, abordado por Lages (2002). Aqui, o elo de reflexão possível é encontrado na lógica do prazer melancólico, pois, como afirma a autora, “é uma lógica excessivamente próxima de demandas primitivas inconscientes” (p. 62). A autora explica ainda, baseada em reflexão lacaniana:

[...] Sendo que o *canibalismo* do melancólico é consequência das necessidades de um ego frágil, esvaziado por sua constante autodepreciação, o *impulso devorador* torna-se a única possibilidade de ele constituir uma imagem de si como sujeito, precário, mas com alguma integridade, sua única possibilidade de satisfação, ou gozo. (p. 62, grifos meus)

Observe-se que “canibalismo” e “impulso devorador” descrevem aqui uma atitude decorrente de um estado melancólico anterior, caracterizado sobretudo pela “perturbação do sentimento de auto-estima” (p. 60). Os dados da biografia de Robin parecem indicar que este autor, além de identificar-se com esse sujeito melancólico, apresenta sintomas de tal magnitude que tenderia facilmente a ser classificado entre as psicopatologias. Cabe dizer, de antemão, que as consequências de sua *pulsão politradutória* parecem ter sido positivas e edificantes no que se refere ao seu trabalho, mas arrasadoras para a sua vida pessoal. Sua (com)pulsão ao trabalho de tradução, em alternância com um estado freqüentemente depressivo — verificáveis em suas cartas e nos fragmentos poéticos que nos legou —, podem sugerir uma provável psicose maniaco-depressiva se levarmos em conta o que Lages conceitua:

Nos estudos mais atuais de orientação psicanalítica, o termo melancolia designa, pois, um estado psíquico, tendencialmente patológico, que tende a alternar momentos de profunda tristeza, em que há um enorme empobrecimento do ego (fase ou posição depressiva/ou melancólica propriamente dita), com momentos de grande entusiasmo, nos quais o ego recompõe sua imagem, apresentando um excesso triunfalista de autoconfiança (fase ou posição maníaca). Essas fases tendem a se

sucedem no tempo, constituindo a afecção geral da *melancolia* como ciclo que alterna estados psíquicos antitéticos. (2002, p. 65).

Verifica-se que, nas teorias psicanalíticas, a *mania* é apresentada como uma alternância ao estado depressivo, o qual, por sua vez, é decorrente da perda do objeto. No caso de Robin, arriscaria apontar a *busca compulsiva, maniaca* pelos poetas que traduz, como determinante dessa perda, na medida em que Robin a *deseja* como única maneira de “livrar-se de si mesmo”. Se fizermos uma analogia com o problema do alcoolismo abordado por Deleuze (1975, p.163) em seu ensaio sobre a obra de Fitzgerald, bastaria substituir a palavra “alcoolismo” e teríamos a seguinte proposição: a tradução “é o objeto, a perda do objeto e a lei dessa perda em processo concertado de demolição”. Em outras palavras, a tradução — objeto da experiência de satisfação pulsional —, ao mesmo tempo em que serve ao sujeito como substituto ilusório do objeto perdido, o faz permanecer na irremediável perda do objeto, instituindo uma lei que fundamenta essa perda num processo concertado — *ensaiado, em repetição* — que o leva à destruição.

Além disso, é importante lembrar que se há, por um lado, uma evidente problemática do sujeito submetido a uma pulsão inconsciente, oriunda de demandas primitivas, vê-se, por outro lado, que a perturbação da auto-estima é ampliada por um sentimento coletivo de autodepreciação que, historicamente, atinge grande parte dos tradutores. Essa baixa auto-estima, embora pareça estar cada vez mais atenuada — pelo menos desde que Freud e as teorias da tradução contemporâneas revalorizaram o papel do sujeito e do tradutor —, ainda permanece e pode ser identificada na prática dos tradutores humildes. Essa atitude é defendida por teóricos que poderiam ser chamados de tradicionais na abordagem da atividade tradutória, tais como Paulo Rónai (1981) ou José Paulo Paes (1990).

Trilhando ainda o viés psico-filosófico nos estudos de tradução, cabe citar o livro de Maria Paula Frota: *A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise* (2000). A pesquisadora estuda a tradução, na esteira de Rosemary Arrojo, sob a perspectiva do desconstrutivismo, cuja proposta questiona a distinção intrínseca entre sujeito e objeto praticada pelos estudos tradicionais. Salienta ainda o papel do tradutor (e de todo leitor) como “produtor de significados”. O trabalho de Frota aborda a dimensão psicanalítica no universo tradutório, enfatizando a escrita “singular” do tradutor e valorizando-o na qualidade de “subjetividade individual única”. Ela propõe uma leitura diferente das “marcas da



subjetividade” deixadas pelo desejo inconsciente na escrita tradutória, o que traz uma nova forma de olhar o que sempre foi considerado “erro ou traição”, pois essas marcas evidenciariam singularidades próprias ao sujeito, que estariam sempre presentes e além das normas lingüísticas. Sua reflexão culmina com a sugestão de uma “relação amorosa” do tradutor com o outro autor, que estaria ao seu alcance por ser mais realista, mais coerente com a imperfeição do ser humano. A proposta de Maria Paula Frota é a do “tradutor-amante”:

Esse o tradutor-amante: sabe, em alguma medida, que há falta e desejo, em si e no outro, assim deixando de buscar tanto um Outro, sem falhas, quanto um eu idealizado, um Eu. Um tradutor que consegue conviver com a diferença e com a imperfeição das línguas e dos escritores e, por isso mesmo, pode desfrutar de pequenos momentos de amor — um encontro especial com um autor, um texto prazeroso, uma palavra desejada, um sentido exato (p. 262).

Incontestavelmente, a proposta da psicanálise vem suplementar uma grande falta das teorias da tradução: a dimensão do inconsciente, presente na escrita tradutória, assim como na escritura poética, é muito significativa e não pode ser desprezada. O perfil do tradutor-amante idealizado por Frota parece estar mais adequado ao tradutor comum, equilibrado, mas dificilmente se acomodaria ao caso de Robin. Além disso, o trabalho deste autor só pôde atingir a proporção monumental que obteve movido por um desejo exacerbado: definitivamente, Robin não poderia se contentar em “desfrutar de pequenos momentos de amor” e só encontraria sentido numa paixão avassaladora, desmedida, sem limites — uma pulsão. É justamente ela *que fundamenta, legitima e autentica* todo o seu trabalho de politradoção.

Ao lado da psicanálise, pareceu conveniente não excluir a importância do viés filosófico quando se trata do *discurso do poeta tradutor*, quase sempre permeado por um pensamento metafísico. Ainda que as indagações feitas à filosofia estejam, de um lado, mais ligadas a uma especulação nos moldes platônicos ou aristotélicos presente nas retóricas dos teóricos do que a uma abordagem das questões concretas da tradução, de outro elas parecem ser indissociáveis da abordagem psicanalítica da *pulsão politradoção*, na medida em que ambas remetem ao *mito da origem e da língua única*, seja em referência à língua adâmica, seja à língua materna.

Uma vez que ambas ambicionam *explicar* a origem dos problemas e tendo em vista que o caso de Robin pareceu extrapolar as condições dessas abordagens clássicas,

acrescentei às considerações psicanalíticas e metafísicas dessa questão uma breve reflexão, em outros termos, sobre o fenômeno *repetitivo* da *pulsão*. Parti da idéia de que *pulsão* remete à *repetição*, considerando-se que a palavra em francês, *répétition*, também evoca *ensaio* teatral, musical. Como afirma Deleuze (1975), “há toda uma pantomima interior à linguagem, como há um discurso, uma narrativa interior ao corpo” (p. 294-295). Curiosamente, *pantomima* — arte dos gestos; expressão corporal — também significa logro, artifício ou manobra ardilosa (DICIONÁRIO AURÉLIO). O que remete diretamente à intenção de ressignificação, de renomeação da tradução presente na estratégia retórica de Robin. É desse modo que foi possível articular o discurso da *não tradução* ao gesto duplamente *excessivo* da *pulsão*. O modo de refletir aqui proposto pode ser considerado como uma metodologia de caráter ensaístico, que busca um entendimento do ser como evento e singularidade. Distanciado dos idealismos, portanto, sugere um modo de ampliar as possibilidades de análise em torno do caso específico de Robin, uma vez que as abordagens fundamentadas nos paradigmas anteriormente evocados não responderam a todos os questionamentos.

Casos como os de Robin são raros, é bom frisar, pois nem todos os poetas-tradutores seriam forçosamente dominados por uma *pulsão politradutória*. Poderíamos mencionar, à guisa de exemplo, inúmeros casos de escritores ou poetas tradutores do porte de Baudelaire ou de Mallarmé, ou de Fernando Pessoa, todos tradutores de Edgar A. Poe. Vale lembrar o caso de um grande escritor que, em um dado momento, demonstrou esse desejo maior, talvez irresistível, de traduzir as obras de outrem: Marcel Proust, tradutor de John Ruskin. Ou ainda escritores vivendo situações lingüísticas complexas como James Joyce, ou Samuel Beckett — este último escrevia algumas obras originalmente em francês e, no caso de outras, traduzia para o francês o que havia originalmente escrito em inglês. Esses exemplos indicam como a atividade tradutória, ainda que freqüente nos grandes poetas, representa uma necessidade do texto alheio apenas passageira, freqüentemente surgida em decorrência de uma influência muito forte das idéias de outro autor, porém não parece caracterizar uma *pulsão politradutória* propriamente dita. Apenas um autor foi especial e particularmente evocado neste trabalho, pela evidente grandeza e profundidade de seu trabalho de poeta, tradutor e teórico: trata-se de Haroldo de Campos, cujas concepções no tocante à tradução poética ou ao sujeito tradutor, embora se assemelhem às dos poetas tradutores incluídos numa linhagem de teóricos modernos e inovadores — como Pound, Poe e outros —, às vezes diferem radicalmente das de Armand Robin.

Com referência aos textos teóricos essenciais, utilizei direta ou indiretamente as obras mais conhecidas de Sigmund Freud e de Jacques Lacan; também na abordagem das obras de Jean-Claude Milner (1978) e de Jean-Jacques Lecercle (1996), recorri à leitura de outros trabalhos já feitos no cruzamento entre Tradução e Psicanálise, principalmente os livros de Maria Paula Frota (2000) e de Susana Kampff Lages (2002), além de Rosemary Arrojo (1993) e outros. Cabe mencionar também aqui o livro de Jean Laplanche, *Hölderlin e a questão do pai* (1991), utilizado para uma abordagem mais específica da esquizofrenia. Quanto à abordagem lingüística e filosófica das questões de língua materna, bilingüismo e plurilingüismo, recorri a teorias lingüísticas e/ou literárias como as de Jacques Derrida (1996) e a teoria da tradução de Antoine Berman (1984, 1995), assim como a filosofia da linguagem de Roland Barthes (1975, 1983) e Gilles Deleuze (1975), entre outras. Para uma abordagem da questão mítica e metafísica, enfatizei a menção de Berman ao texto de Walter Benjamin, *A tarefa do tradutor*, amparada por leituras de estudiosos como, por exemplo, Jeanne Marie Gagnebin (1999) e Jacques Derrida (1987).

Antoine Berman foi convocado com especial destaque, primeiramente pelo fato de ter tido o mérito de divulgar e tentar reabilitar o poeta tradutor Armand Robin; em seguida, porque a sua tese sobre a pulsão politradutória constituiu todo o arcabouço inicial das hipóteses elaboradas no projeto que originou este estudo.

Todo o material de e sobre Armand Robin, salvo afirmação contrária, é inédito no Brasil e foi coletado por mim na França graças à imensa colaboração do Professor de Letras bretão Jean Bescond, que estuda o escritor desde 1980 e é o responsável pela criação de um sítio sobre Armand Robin na Internet (<http://jb.ouvaton.org>). Esse material encontra-se hoje reunido no Fundo Armand Robin, na Biblioteca Municipal de Carhaix-Plouguez, na Bretanha. A obra *Armand Robin — La quête de l'universel* (1989) foi fundamental para esta pesquisa, pois é uma biografia que traça principalmente a cronologia da obra, com documentos, fotos, textos e testemunhos preciosos, e cujos autores são os professores bretões Jean Bescond, Jean Balcou e Paolig Combet. Remeterei, assim, sempre que necessário, às publicações sobre o poeta quando se tratar de cronologia das obras ou de dados biográficos do autor, assim como aos comentários pertinentes sobre sua obra.

Merece destaque também o trabalho de Françoise Morvan, que teve o mérito principal de organizar e, sobretudo, salvar do esquecimento um material inestimável. As pesquisas de Morvan sobre a obra de Robin, desenvolvidas ao longo dos anos 80,



culminaram na sua tese de doutorado na Universidade de Rennes, em 1989. Foi Morvan quem atentou especialmente para aquela que foi a experiência mais original desse escritor — emissões radiofônicas sobre poesia —, efetuando a organização e publicação dos textos referentes às emissões com o mesmo título que Robin lhes havia dado na rádio: *Poésie sans Passeport*. Robin e sua equipe de atores e professores encenavam poemas traduzidos por meio da leitura simultânea de texto original e texto traduzido, às vezes por justaposição, outras por superposição de vozes, provocando um estranho efeito sonoro. Essa experiência remete, primeiramente, a uma acentuação intencional do mito da tradução como união mística do poeta e de seu tradutor, atitude que está fortemente impressa nos discursos sobre a tradução poética de Robin. Mas foi outro aspecto que me interessou particularmente: a obsessão de Robin pelos *sons* do poema, pois a experiência na rádio revelou uma preferência pela oralidade, marcando a profunda interferência da sonoridade da língua materna. A *não tradução* parece partir dessa concepção poética: para Robin, os poemas eram “objetos sonoros”; os sons, a matéria prima do poema.

Não há notícia da existência de um estudo sobre Armand Robin, nem mesmo na França, que tenha abordado a questão específica da *pulsão politradutória* ou os aspectos teóricos de sua concepção tradutória — a chamada *não tradução* —, nem que a tenha inserido num panorama atual de estudos sobre a tradução literária. Tampouco se conhecem análises críticas das traduções de Robin, exceção feita a Philippe Jaccottet no texto publicado em 1953 pela *N.R.F.* “Armand Robin: Poésie non traduite” (1979, p. 94-97). Ao que tudo indica, Jaccottet chamou, *avant la lettre*, o trabalho de Robin de “*não tradução*”, talvez por causa dos títulos dos dois livros de *poesias não traduzidas* (*Poésie Non Traduite* e *Poésie Non Traduite II*) de Robin, ou por causa de suas repetidas afirmações de que “Não há tradução, mas criação [...]”; “Devo, na falta de um melhor, conservar o termo tradução [...]”. A nomeação daquilo que Jaccottet aborda como um *método* de Robin constitui o objeto-chave de reflexão do último capítulo deste estudo: a *negação* da tradução está intimamente ligada ao desejo de autoria e a uma atitude transgressora do tradicional modo de traduzir francês.

Ao decidir investigar uma problemática tão exclusiva e peculiar, este trabalho privilegiou o sujeito tradutor. Tratou-se, primeiramente, de uma questão de delimitação da esfera de trabalho, uma vez que a ênfase aqui foi dada à problemática da pulsão, mais visível nos textos do tradutor. Além disso, o trabalho de Robin se situa na relação entre o francês e as mais variadas línguas estrangeiras, o que inviabiliza uma abordagem do

texto dito original e, portanto, de uma crítica das traduções. Mesmo assim, alguns poemas estrangeiros — em italiano, alemão, húngaro e também em bretão — foram transcritos no decorrer desta tese, ao lado das traduções de Robin; para uma interpretação desses poemas recorri à assessoria lingüística de tradutores que também são falantes nativos desses idiomas, além de lançar mão de autores que já haviam estudado os textos.

Em suma, o percurso a ser desenvolvido abordará os seguintes tópicos: o **Capítulo I** tratará da questão da biografia como prelúdio de um relato sobre a vida e o percurso artístico de Robin. O **Capítulo II** situará teoricamente *a relação entre o próprio e o outro*; examinará concretamente esta relação por meio da análise da tradução de um poema de Max Ernst e do discurso tradutório de Robin; em seguida, indagará sobre a possível correlação das idéias e da obra de Robin com a modernidade. No **Capítulo III**, a questão central aponta para os limites da teoria bermaniana sobre a pulsão politradutória e propõe uma análise crítica do discurso de Robin em torno da *Babel mítica*. O **Capítulo IV** trata da noção freudiana da *pulsão*, indispensável para a problemática central deste estudo. Busco, na obra de Robin, os elementos de análise que remetem à sua infância. A questão da língua materna é tratada a partir da obra de Jacques DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre* (1996), visando redimensionar o perfil do politradutor. O **Capítulo V** reavalia o discurso da *não tradução* de Robin: primeiramente, enfatizando e questionando os aspectos mais evidentes e, em seguida, propondo uma nova leitura da formulação robiniana da *não tradução*. A **Conclusão** retoma o cerne da problemática e definem uma reinterpretação da pulsão tradutória.

O material de e sobre Robin, ou outros cuja referência está indicada no original em francês foram traduzidos por mim. Devido à quantidade de material traduzido em citações, optei por mencionar o texto de partida em rodapé apenas quando se trata de poemas, com a intenção de permitir que o leitor bilíngüe aprecie as peculiaridades intrínsecas da linguagem poética no texto original.



CAPÍTULO I



Prelúdios da biografia

*Sempre evitei falar de mim, falar-me.
Quis falar de coisas, mas na seleção dessas
coisas não haverá um falar de mim?*
João Cabral de Melo Neto

Em sua obra póstuma, *Pour une critique de traductions: John Donne* (1995), Berman menciona Armand Robin, ao lado de São Jerônimo, como “exceções únicas de existências” cujas biografias seriam relevantes na pesquisa, visando saber “quem é o tradutor”. Segundo ele, trata-se de “questão geralmente irrelevante se comparada àquela que indaga sobre o autor” (p.74). Berman enfatiza que, no caso do autor, não se pode negar que é difícil compreender a obra “de um Rousseau, de um Balzac, de um Proust” ignorando a vida desses autores: “Obra e existência estão ligadas” (p.73). Saber *quem é o tradutor* tem, para Berman, outra finalidade, que não está ligada a “seus estados de espírito”, mas sim a aspectos importantes, como por exemplo: sua nacionalidade; sua outra profissão, além de ser tradutor; se também é autor e produtor de obras; de quais línguas ele traduz e qual relação entretém com as mesmas; qual gênero de obras traduz habitualmente; se é bilíngüe e de que tipo; ou se é um polítradutor — segundo ele o caso mais frequente. Berman tem, todavia, o cuidado de lembrar que não bastam somente as informações sobre o tradutor, “é preciso ir mais longe e determinar a sua posição tradutiva, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutivo” (p.74).

E quanto ao próprio Robin, o que pensava da biografia? Ele era visceralmente contra obras biográficas, o que implica aqui um paradoxo incontornável, dado que julgo necessário, na esteira de Berman, levar em consideração as idiossincrasias do percurso de vida de Robin. Elas são constitutivas, em minha análise, da forma de traduzir e de escrever deste poeta; constroem seu texto-vida através de uma variedade de gêneros de escritura e explicitam a textualidade de seu discurso, o que permite a investigação psicanalítica a partir de sua própria retórica.

Morvan organizou uma coletânea de textos de Robin — alguns de própria lavra, outros de traduções, ou enxertos de um no outro —, antes dispersos em publicações variadas, à qual deu o nome de *Écrits Oubliés II* (ROBIN, 1986). Nesta obra, há um texto para o programa de rádio sobre o poeta polonês Adam Mickiewicz e a tradução de

alguns de seus poemas. Robin evoca, junto ao tema principal de um desses poemas, a “perversidade” das biografias; a respeito delas, aponta Mickiewicz como aquele que melhor definiu “o drama de tantos dentre nós: o ultraje cometido contra nossa memória na falta de se poder atingir nossa pessoa” (p. 223). A opinião de Robin a esse respeito não deixa dúvidas, quando afirma: “Toda biografia é demolidora e subversiva; refaz pelo avesso o caminho conquistado passo a passo por cada homem em sua vida; é preciso deixar à polícia esse gênero literário” (p. 228). Robin define a obra do poeta polonês como “uma luta contra a mania de se definir um homem pelos elementos materialmente visíveis de sua existência aparente” (p. 235), enfatizando que essa luta contra as aparências da biografia levaram Mickiewicz ao extremo da vontade de ser “anti-existencialista”: para isolar-se, desaparecer de sua própria existência, o poeta “suicidou-se para viver”¹.

Essas posições antibiográficas extremas marcaram, em certos momentos, intensas polêmicas no cenário da crítica contemporânea francesa. Uma breve incursão pelos autores franceses do século XX mostra que, já em 1932, no ensaio *L'idée fixe*, Paul Valéry repensava a questão dizendo ser preciso temer sempre definir alguém e indagando se seria realmente nos documentos do autor, nas relíquias de seus amores, nos acontecimentos de sua vida que encontraríamos o que importa conhecer. Marcel Proust afirma com rigor a originalidade absoluta de cada escritor e protesta contra a confusão do *eu social* e do *eu criador* (*Contre Sainte-Beuve*, 1954). Nessa fase, no início do século XX, chamada de *nouvelle critique*, a explicação erudita é substituída pela crítica imanente do texto. Seu representante maior, Roland Barthes, mostrou-se sensível a uma crítica equilibrada em *Critique et Vérité* (1966): para ele, há na biografia uma outra lógica e outras exigências, até mesmo uma outra responsabilidade; trata-se de interpretar a relação de uma obra e de um indivíduo, o que o leva a afirmar não saber como fazê-lo sem se referir a uma psicologia.

¹ O caso desse poeta é aqui citado como uma ilustração introdutória acerca do que ocorre ao longo de toda a obra de traduções de Robin: as escolhas dos autores que traduz são, na maioria dos casos, relacionadas a razões ideológicas, com preferência por autores incompreendidos em seu meio e sua época, por homens que foram “metafisicamente comunistas”, “metafisicamente revolucionários”, “anarquistas militantes”. É importante entender o que Robin quer dizer com “metafisicamente”: os donos da palavra verdadeira, os poetas que não mentem. Após ter vivido “dias indizivelmente dolorosos” na Rússia, decepcionado, rompe com os “falsos” comunistas, o que trará marcas indeléveis em sua vida. Vários dos poetas por ele traduzidos suicidaram-se, o que levou Robin a repetir o gesto, pois também “suicidou-se em vida”, empreendendo um processo de desintegração de sua personalidade mediante a “apropriação” (tradução) das obras daqueles com os quais se identificava. Seu objetivo último era desapropriar-se de si mesmo. (ROBIN, 1990)

Na apresentação da cronologia da obra do poeta, Bescond (1989) lembra que o próprio Robin, desejando que nunca falassem dele ou de sua obra, construiu uma aura lendária em torno de si mesmo e engendrou estrategicamente uma maneira de desorientar quem quer que desejasse trancá-lo numa biografia: teve uma morte súbita e misteriosa, deixando seus escritos espalhados em total confusão em seu apartamento. Entretanto, como assinala o autor, “ocultar seu percurso artístico tão fascinante seria a melhor maneira de negá-lo” (p.7), e compara o seu caso ao de Verlaine, pois, segundo Bescond, não seria possível “imaginar uma apresentação do trabalho do poeta que compôs *Sagesse* ignorando o tiro disparado sobre Rimbaud e sua estadia na prisão” (p.8). Uma biografia de boa qualidade, além de trazer elementos de relevância para a reflexão teórica, reafirma a necessidade de superar o antibiografismo, sobretudo quando se trata de obra profundamente marcada por revezes². No caso de Armand Robin, o trabalho de tradutor é nitidamente sobremarcado pelo momento histórico em que ocorreu, considerando-se os próprios momentos históricos dos poetas traduzidos por ele, geralmente idealistas revolucionários. Importa frisar igualmente o teor semântico de suas poesias, geralmente atreladas à problemática existencial humana. Não é de espantar, portanto, que grande parte dos testemunhos e comentários sobre a obra de Armand Robin estejam estreitamente ligados à sua pessoa, a ponto de se cometerem equívocos referentes ao seu trabalho.

² Ao insistir sobre essa “necessidade” da biografia, busco também questionar a posição radical da escritora Françoise Morvan, a qual, segundo testemunho de Bescond, “por uma estreita fidelidade a Robin, recusa a utilização de qualquer elemento biográfico, falando apenas do trabalho do escritor” (1989, p.8). Sua atitude parece ser contraditória. O prefácio de Morvan em *Poésie sans Passeport* percorre a obra de Robin em estreita atenção à sua trajetória existencial. Trata-se, pois, de um acesso “sorrateiro” à biografia do poeta, uma vez que ela não poderia ter fabricado seu texto sem um conhecimento profundo da vida de Robin.

Armand Robin: um relato biográfico

*Não sou bretão, francês, letão, chinês, inglês
Sou tudo isso ao mesmo tempo,
Sou homem universal e geral do mundo inteiro,
Semelhante ao horizonte de gengivas
Entre meus dentes tomo inteiramente
O mundo inteiro¹.*

A infância, os estudos

Armand Robin nasce em 19 de janeiro de 1912 na fazenda de Kerfloc'h, em Plouguernével, na Bretanha. É o oitavo e último filho de uma família de camponeses. Cinco anos mais tarde, mudam-se todos para uma fazenda maior a um quilômetro de Rostrenen; é na escola pública desse vilarejo que Robin inicia seus estudos e aprende o francês. Não havia nada nesse contexto, portanto, que o predestinasse a se tornar um escritor — menos ainda um escritor francês, uma vez que a sua língua materna é o bretão —, a não ser uma inteligência extraordinária que lhe daria acesso aos estudos universitários, um destino pouco comum para uma criança nascida no *Finistère*, nos confins da Bretanha profunda. Assim, ele será o único da família a prosseguir os estudos secundários no colégio católico de Notre-Dame de Compostal, em Rostrenen. Já a partir dos quatorze anos, distingue-se no colégio e ganha prêmios, tornando-se conhecido por sua “bulimia de leituras”.

Em 1929, entra em “Première Supérieure” no liceu Lakanal em Sceaux. Até a universidade, Robin transpõe incólume todas as etapas, quando se inscreve na Sorbonne, aos 17 anos, para cursar Letras Clássicas. Obtém seu diploma de Estudos Latinos um ano depois, quando volta ao liceu Lakanal, em Sceaux, em busca de um diploma de Estudos Gregos. Aos 19 anos, é-lhe conferido o diploma de Literatura francesa, mas, ao mesmo tempo, experimenta suas primeiras derrotas: por duas vezes seguidas, em 1931 e 1932, fracassa no exame oral do concurso para ingresso na Escola Normal Superior, que lhe permitiria seguir a carreira de professor na universidade². Em

¹ Em francês: “*Je ne suis pas breton, français, letton, chinois, anglais / Je suis à la fois tout cela, / Je suis homme universel et général du monde entier, / Semblable à l'horizon de gencives / Entre mes dents je prends entier / Le monde entier*”. Texto de abertura de *Armand Robin: La quête de l'universel* (1989).

² Parece sintomático que seja justamente no quesito oral que Robin tenha sempre fracassado, uma vez que é principalmente na expressão oral que as marcas da língua materna são mais profundas; Morvan

compensação, seus resultados no concurso lhe permitem obter uma bolsa para continuar os estudos literários na faculdade de Lyon. Lá ele aprende polonês, russo e alemão, e já demonstra certo desânimo em relação à carreira universitária.

Em 1933, a partir do estudo de línguas, Robin começa a viajar: primeiramente para a Alemanha, logo em seguida para a Polônia e para a Rússia³. Aprende também o italiano e passa um período em Roma.; ele tem então 21 anos, e surgem as primeiras manifestações nazistas, mas ele continua próximo do partido comunista francês e participa das manifestações que formarão a Frente Popular (*Le Front Populaire*).

Em 1934, retoma seus estudos na Sorbonne e instala-se no bairro latino parisiense, o *Quartier Latin*, na rua Fossés-Saint-Jacques, onde dá aulas num liceu. Sua mãe havia falecido um ano antes, assim ele herda uma pequena casa em Plouguernével, proveniente da partilha efetuada por seu pai. Basta ler as primeiras poesias de Robin, e especialmente o seu “romance” *Le Temps qu’il fait*, para imaginar o quanto sofreu com a perda da mãe. Foi provavelmente esse doloroso acontecimento que acelerou a sua aparição no meio literário. É nesse mesmo ano que experimenta o fracasso que o afastará definitivamente do meio acadêmico: não consegue passar no exame oral do Concurso para professor substituto na universidade por ¼ de ponto. É de novo malsucedido no ano seguinte e também na última tentativa, em 1936, em cujo exame escrito o objeto de dissertação selecionado pelo concurso referia-se ao talento de Madame de Sévigné, escritora de gênero epistolar. Robin a hostiliza em seu texto, visando, ao que parece, atacar a instituição que ela representava (1989, p. 66-68).

Após estudar o russo durante dois anos, Robin viaja para a Rússia em 1934 e sofre um trauma: suas convicções comunistas, antes fortalecidas pelo sentimento de ter encontrado a “pátria de eleição” de André Gide desabam diante do sofrimento e da pobreza do proletariado russo (ROBIN, 1979, p.11). A dor da decepção, agravada pelo choque da morte de sua mãe alguns meses antes, aniquilam definitivamente Robin.

Decide, enfim, consagrar-se à escritura, expressando em uma carta à Jean Guéhenno, em 4 de agosto de 1936: “Escrever é meu repouso, minha felicidade” (p.22).

comenta, em *Poésie sans Passeport* (1990), a respeito do sotaque bretão de Robin que, misturado a um sotaque parisiense, formava um frascio “bárbaro”, “de acentuação barroca”, por muitos considerado ridículo (p.28).

³ O retorno à Rússia dois anos mais tarde, em 1935, é marcado pela profunda decepção: em uma carta a Jean Guéhenno, Robin exprime a perda da fé no comunismo, transformado num “pesadelo”, e já anuncia a sua apreensão diante do perigo da manipulação da propaganda russa. Supõe-se que este fato corresponda ao segundo grande trauma de Robin, depois do abandono da terra natal.

Vida e carreira artística

Robin publica os primeiros poemas aos 23 anos, iniciando assim intensa atividade literária. Publica também, neste mesmo ano de 1935, o primeiro artigo crítico a pedido do diretor da revista *Europe*, Jean Guéhenno, seu antigo professor no liceu Lakanal, mas a colaboração durará apenas um ano. Ao mesmo tempo em que desiste desta colaboração, Robin escreve uma carta a Jean Paulhan⁴, diretor da NRF (*Nouvelle Revue Française*), enviando-lhe os poemas *Offrande* e *Sans Passé*, que são publicados nos *Cahiers du Sud*. É também o ano de suas primeiras traduções de Iessiênin, o que confirma o interesse precoce por essa atividade.

Desde cedo, porém, Robin já se sente um inadequado, um “estrangeiro” no meio burguês e intelectual parisiense. Abominando ser um intelectual francês, recusou o acesso à burguesia e desprezou a carreira convencional que lhe propunha a universidade. Nem francês nem bretão, nem burguês nem proletário, Robin perde definitivamente suas raízes e sua identidade, e é essa situação dramática de exílio que determina todo o seu trabalho e sua *pulsão politradutória*.

Sonhando com a verdadeira vida camponesa e proletária da Bretanha natal, à qual renunciara com profundos remorsos, revela um desejo de escrever sobre o seu passado e, ao mesmo tempo, denunciar a injustiça social:

A única coisa que importa é poder, enfim, viver um pouco, misturar-me aos homens, estar disponível para todas as suas alegrias, suas preocupações e seus sofrimentos; é, sobretudo, poder criar uma obra. Por exemplo, há dramas a descrever; há pessoas de quem nunca se falou: todos esses escravos que vi morrer na Bretanha, sem nunca ter conhecido outro destino: o que você diria de uma obra consagrada à vida desses seres sem destino? Há esses jovens camponeses, com quem me relacionava aos 14-15 anos: entre um trabalho e outro, eles roubavam alguns minutos para ir ler, numa encosta, um Hugo todo enlameado; eu triunfei; eles foram vencidos; eles agora voltaram a tornar-se cor da terra, todos cinzentos; mas a sua sorte me comove mais que a daqueles que tiveram êxito⁵.

⁴ Escritor francês, foi importante figura no meio editorial e diretor da NRF desde 1925. Especialista em línguas orientais, sempre incentivou a atividade de tradutor de Robin. Participou ativamente da Resistência e da criação do Conselho Nacional dos Escritores (CNE), razão da ruptura com Robin, que classificou Paulhan como “típico representante da burguesia e da poesia da Resistência”.

⁵ Carta a Jean Guéhenno de 8 de agosto de 1935, in: *Armand Robin: La quête de l'universel*, p. 22. Robin realizará a obra anunciada: *Hommes sans destin*, primeiro texto em prosa, que constituirá a primeira parte de *Le Temps qu'il fait*, publicado em 1942. Narrativa intrigante, até hoje considerada inclassificável, pois parece um romance, mas é entremeado por textos em forma de poema e diálogos que têm o efeito de uma peça de teatro. Maurice Blanchot, num artigo de 1943 sobre o livro, classifica-o como “epopéia barroca” e o equipara a *O estrangeiro*, de Camus, surgido no mesmo ano.

Passa então a viver com os recursos provenientes de aulas particulares e de aulas de substituições, e a dedicar sua vida ao estudo de línguas estrangeiras. Há uma inexatidão no que se refere ao repertório de línguas supostamente dominadas por Robin; em todo o caso, pode-se ter uma idéia bem mais precisa quanto às línguas efetivamente traduzidas: Morvan afirma serem vinte e duas, mas que “não há nenhuma indicação sobre o conhecimento que delas podia ter” (ROBIN, 1990, p. 16)⁶. É em Paris que inicia seu eterno e definitivo exílio, como expressa esse fragmento:

Oh! Meus, tão obscuros, para guardar-me junto a vocês, precisaria, por toda minha vida, do menos possível de palavras e, cada dia, apesar de minha nova existência, de um retiro junto às plantas, de uma mão passada na crina dos cavalos. Para ficar junto a vocês malgrado eu, malgrado minha vida, vivi todas as minhas noites nos sonhos e, de dia, despertei apenas para suportar uma vida onde eu não estava mais. (ROBIN, 1992, p. 166)

Os sentimentos que alimentava por achar que traíra seu povo, sua terra e sua língua materna causaram o primeiro grande trauma que, se por um lado o condenaram a viver como “um estrangeiro de si mesmo”, por outro lado orientaram seu destino para uma atividade singular e extraordinária: a escuta de rádios estrangeiras para o Ministério da Informação, o que provavelmente desencadeou suas pulsões poliglota e tradutória.

Em 1936, a revista *Mesures* publica suas três primeiras traduções de Iessienin. Inicia um período de intensa atividade, escrevendo sobretudo textos de crítica literária para a revista *Esprit*. Alguns autores que são objeto desses textos: Supervielle, Giraudoux, Sartre, La Tour du Pin, Guéhenno, Saint-Exupéry, entre muitos outros. Ainda no ano de 1936, escreve *Hommes sans Destin*, que se tornará a primeira parte de *Temps qu'il Fait*, e é publicado pela revista *Europe*. Em 1938, a revista *Volontés* publica o poema *Ma vie sans moi* que, um ano e meio depois, virá a ser o título de sua única coletânea de poemas.

No ano de 1939 Robin tem apenas 27 anos e sua produção já é bem diversificada: poemas, críticas de livros, traduções do polonês, do alemão, do bretão, do inglês. Seu primeiro poema a ser publicado pela NRF é *Mort d'un Arbre*. Este é um ano especialmente marcante. Inicia-se um grande debate intelectual em torno do destino das

⁶ As línguas e dialetos traduzidos repertoriados são: alemão, inglês, árabe, bretão, búlgaro, chinês, espanhol, finlandês, flamengo, galês (País de Gales), holandês, húngaro, italiano, kalmouk (Rússia),

publicações em período de guerra, além da decisão que diz respeito à atitude dos intelectuais diante das circunstâncias. Nesse momento, ao mesmo tempo em que seu círculo de amizades se amplia, Robin já manifesta seu posicionamento contrário em relação às idéias do grupo⁷. Além disso, suas cartas e outros escritos anunciam o início de um período depressivo e de um desejo de autodestruição e destruição da própria obra literária, como sugere esse fragmento:

Que o que eu crie seja publicado ou não tornou-se inteiramente indiferente para mim (...) Se eu desaparecer, que tenha ao menos o triste prazer de des-aparecer inteiro, levado para um abismo sem nome. Nada será encontrado depois de mim, posso garanti-lo (...) Tudo o que escrevi nos últimos tempos me escapa a cada instante, tendendo cada vez para outra coisa; parece-me às vezes ter partido para um país, longe, muito longe de qualquer passado. Portanto, não sei mais de nada. (1989, p. 27)

Em 1940, é enfim publicada sua coletânea de poemas, *Ma vie sans moi*, pela coleção *Métamorphoses*, da Gallimard. O fato de ser uma época de acontecimentos dramáticos na Europa impossibilita uma grande divulgação; assim, o livro é praticamente ignorado, mas suscita grande admiração dos escritores e obtém sucesso diante de alguns críticos e poetas⁸.

O fato mais marcante a propósito dessa coletânea refere-se à surpresa causada pelo que Morvan chama de “estranha apresentação”: trata-se de uma edição composta por 16 poemas de sua própria autoria e 14 traduções de poemas⁹. A presença das

macedônio, ouighour (língua turca da Ásia Central), polonês, russo, esloveno, sueco, tcheco, tchérmisse (Rússia). Haveria possíveis traduções do hebreu, do gaélico, do japonês, do grego e do latim, entre outras.

⁷ Além dos já citados Guéhen, Paulhan e Supervielle, acrescentam-se ao seu círculo Paul Éluard, Joë Bousquet e Elza Triolet; esta última, assim como Aragon, são ferozmente criticados por Robin mais tarde.

⁸ Merece destaque o já citado artigo de Maurice Blanchot: *Roman et poésie* (1943).

⁹ Os autores traduzidos são: os russos Serguéi Iessienin e Vladimir Maïakovski, o bretão Yann-Ber Calloc'h, o austríaco Rainer Maria Rilke, o polonês Julian Tuwim, o americano Edgar Allan Poe (poema *O Corvo*) e o russo Anton Tchekhov. A partir da segunda edição (1970) até hoje, a Gallimard reedita *Ma vie sans moi* suprimindo os poemas traduzidos, uma atitude hoje considerada por muitos como “escandalosa”. Na Nota Bibliográfica de *Écrits Oubliés II*, obra que recupera essas traduções, Morvan argumenta: “Respeitar essa apresentação [original] importa por três razões: ela marca, desde 1940, a passagem de um certo tipo de experiência poética para outro (que Robin iria chamar de “não-tradução”); apresenta os poemas traduzidos como legítima poesia; enfim, o interesse maior do volume reside nos jogos de espelho entre os temas dos poemas pessoais e os dos poemas traduzidos, o que o desaparecimento da segunda parte do volume torna, obviamente, impossível de apreender” (p. 243). Quanto aos próprios poemas de Robin, abordam freqüentemente os seguintes temas: nostalgia da natureza, da infância, das raízes familiares, mas ao mesmo tempo a do necessário afastamento de tudo, a solidão; universalidade da poesia; fragilidade e superioridade do homem do campo; trabalho intelectual intenso aliado à fadiga constante; o desejo de privação de si mesmo, de tornar-se “estrangeiro” de si mesmo: desejo de liberdade.

traduções não foi compreendida e as explicações mais simplistas (ou maldosas) apontam uma maneira de preencher o livro para não parecer muito fino.

Descobriu-se, em seguida, que a primeira das traduções, intitulada *Vie d'Essenine*, era na verdade, um poema de sua autoria, pois não figura em nenhuma das coletâneas de Serguéi Iessiênin. Robin inventa que se trata da vida do poeta cantada por um camponês russo. Os indícios da inverdade surgem a partir de uma carta de Robin enviada a Jean Paulhan em 1938, citada por Morvan em *Écrits Oubliés II*: “Eu sou o único responsável por esta vida de Iessiênin que atribuo a um camponês russo” (ROBIN, 1986, p. 244).

Neste ano marcante de 1940, após ter trocado correspondência durante apenas alguns meses com Jacqueline Allan, eles se casam e Robin passa a morar no mesmo domicílio em que ela vive com a família, pois este havia sido um período de muitos problemas financeiros para Robin. A situação de guerra é terrivelmente grave para os artistas, praticamente impedidos de publicar sob a Ocupação, e por essa razão supõe-se que nesses tempos Robin tenha divulgado muitos textos clandestinamente. No final de 1940, a NRF publica um poema, *Temps Passés*, cujo fragmento inicial permaneceu inédito, uma vez que denuncia o nazismo. O trecho censurado é apresentado por Bescond (1989):

*Fulminar monótono de nossa Europa de fantasmas
Deus judeu sempre enciumado, sempre ferido, Hitler
Sobre seu Monte Sinai estremecia de grandeza*¹⁰. (p. 29)

O poema incompleto, além de revelar a tendência de Robin para uma literatura militante que denunciará mais tarde, também testemunha a eficácia da censura editorial na época. É em abril de 1941 que Armand Robin inicia o trabalho oficial de escuta de rádios em línguas estrangeiras, empregado como colaborador técnico no Ministério da Informação. Não se tratava, pois, de escutas clandestinas, uma vez que realizava o trabalho em casa, entregando ao Ministério um relatório que era em seguida distribuído aos diversos serviços ministeriais e à Presidência do Conselho. Supõe-se que o tenha aceitado principalmente em razão da recusa da Editora Gallimard de lhe garantir um emprego regular.

¹⁰ Em francês: *Foudroyer monotone de notre Europe de fantômes / Dieu juif toujours jaloux, toujours blessé, Hitler / Sur son Mont Sinaï grellotait de grandeur.*

Os chamados *Bulletins d'écoute* nunca foram encontrados, tendo desaparecido misteriosamente dos arquivos do Ministério da Informação. Vale, a esse respeito, conhecer as impressões de Robin expressas num texto de *La Fausse Parole* (1979), que confirma a sua contrariedade em realizar esse trabalho na rádio:

Embora a circunstância tenha parecido agir muito, apenas movimentos interiores levaram-me pouco a pouco a viver curvado sob as emissões de rádios em línguas ditas estrangeiras. Esse trabalho me pegou [...] mais do que eu o peguei. [...] Hoje ainda, sempre sofrendo do choque lá recebido [na Rússia], não renunciei a me perder, a estar em toda parte onde não vivo. Mas um destino astucioso trabalhou contra minha vontade: uma atividade profissional me abocanhou. *Um lugar me tem.* (1979, grifo meu)

Esse texto de Robin, intitulado *Un lieu m'a*, descreve o seu sofrimento ao presenciar o massacre dos proletários russos efetuado pelos bolcheviques burgueses: “Em solidariedade a esses milhões e milhões de vítimas, a língua russa tornou-se minha língua natal”. Narra também a sua incansável tentativa, por meio das escutas — atravessando as palavras — de continuar ligado aos gritos dos torturados. Robin confessa: esses gritos eram “tão aterrorizantes que me lançaram para longe de mim, diante de mim, contra mim. Eles me manterão nesse estado todo o tempo em que viver”. Os últimos parágrafos são dramáticos:

Mendiguei em todo lugar não-lugar. Traduzi-me. Trinta poetas em línguas de todos os países tomaram minha cabeça por albergue. Amoitei-me de chinês para melhor impedir-me qualquer retorno em minha direção. [...] Depois cessei de dormir; a extrema lassidão foi meu ópio, [...] meus álcoois; a esposa fadiga acompanhou-me por toda parte, pesada em meus braços. (1979, p. 33)

Essa ode à fadiga percorre vários textos da obra de Robin. O trecho a seguir encerra o texto *Vacances*, também incluído em *La Fausse Parole*:

Fadiga para além da fadiga, oh tu, meu repouso sem nome, oh tu que me dormes sem que eu durma, — oh tu, minha amiga, minha confidente, minha esposa, obrigado! e oh! nunca, nunca me abandones! (1979, p. 40).

O ano de 1941, assim como os dois seguintes, é de intenso trabalho. Publicações de artigos na *NRF*, colaborações na revista literária *Comœdia*, traduções de Goethe (*Le Satyros*), e de Achim Von Arnim, e críticas literárias de escritores franceses (Péguy, Claudel, Mallarmé, Valéry). Traduções do russo, especialmente Pasternak, e a primeira tradução a partir da língua chinesa marcam o ano de 1942, época em que também inicia seus estudos do árabe. O único poema feito nesses tempos, *Lettre à mon père*, revela a profunda crise que atravessa nesse período. Ele declara a um amigo trabalhar de quatorze a dezoito horas por dia, com uma média de três horas de sono. Os *Cahiers de l'École de Rochefort* publicam um poema seu traduzido do árabe, do poeta Imroulqaïs, em cuja apresentação Robin escreve: “Quis que minh'alma brilhasse um instante em violenta miragem no poema do rei das areias, que ela lutasse com esse galope demente e sábio de aliterações no qual o texto árabe se deixa levar em redemoinhos” (BESCOND, 1989, p. 31). Ainda em 1942, a Gallimard publica *Le Temps qu'il Fait*, na *Collection Blanche*, anunciando o final de um período de trabalho intenso, pois, a partir de 1943, ocorre uma reviravolta na evolução de Armand Robin. Aos 31 anos, ele assume a impossibilidade de se integrar em qualquer meio que seja. Social e intelectualmente, torna-se um marginal e, por fim, recusa-se a produzir obras literárias “conformes”. Paralelamente, anuncia sua ruptura com o mundo da edição tradicional, especialmente com a Gallimard e a poesia da Resistência. Ele renega sua própria poesia e escreve textos de combate, que julga impubescíveis, mas que difunde de mão em mão ou pelo correio. Mais tarde, eles serão editados em *Les Poèmes Indésirables* (1979). Na *Lettre Indésirable n° 1*, enviada à Gestapo, ele escreve: “MATADORES! VOCÊS SÃO MATADORES!”, e ainda dá seu endereço! É nesse ano que começa a traduzir os poemas do húngaro André Ady, cuja obra plena de arcaísmos e neologismos gerou muitas controvérsias. No texto de apresentação das traduções dos poemas de Ady — citado no prefácio de Morvan para *La fausse parole* (ROBIN, 1979) —, Robin parece justificar o trabalho de tradutor em sua luta contra a “falsa palavra”, confessando o sentimento de impotência diante do trágico momento histórico:

Traduzi-me em Ady numa hora em que percebi que a salvação pela criação estética não bastava mais: era necessário ou subir mais alto ou cair verticalmente até a morte. O tempo não ia a lugar algum: um acontecimento do qual nada se falava havia começado no plano dos transtornos não manifestáveis; enorme, ele preenchia o século. Um novo espírito humano estava em construção em algum lugar e todos os ruídos que não eram o ruído dessa construção eram apenas espantosos silêncios. (p. 12)

Numa carta a Jean Paulhan de setembro de 1943, Robin desabafa sua revolta e ao mesmo tempo envia a última colaboração à revista *Comœdia: Romantisme, Symbolisme et Surréalisme*, marcando uma ruptura total com os meios literários que durará cinco anos. Durante esse período, as únicas publicações regulares aparecem na imprensa anarquista. Logo em seguida, rompe também com Paulhan e com a Gallimard, retirando até as obras já prometidas para publicação. Tal ruptura pode ser medida pelo estado de espírito de Robin, apontado em algumas das cartas enviadas a Jean Paulhan no período que antecede o rompimento, no ano de 1939:

[1939] Quinta de manhã

Meu amigo, o que você me diz não é exato. O que é verdade, é que estou acuado, em uma completa destruição, por razões que ninguém jamais conhecerá.

Um só detalhe me irritou: é que muitos amigos ou leitores me reprovaram duramente por não dar minha obra à Gallimard para que ela a edite.

Em todo caso, começo hoje mesmo a destruir minha obra. Mais nenhum manuscrito circula.

Muito afetuosamente. Perdoe-me: estou morto.

Armand

[1939] Noite

Caro Paulhan

Sou obrigado a lhe pedir uma coisa grave: é (deixando de lado *O Corvo*) para me enviar de volta o mais brevemente possível todos os poemas ou esboços de poemas que lhe mandei. [...] *O Corvo* é a última coisa que publicarai.

Muito afetuosamente e muito dolorosamente,

Armand

[1939] Terça à noite

Caro Paulhan

Suplico-lhe, em nome de toda nossa amizade, envie-me de volta esses últimos poemas... Não fique com eles e publique apenas *O Corvo* [...].

Há um último grau de dor que não é necessário que um homem tenha um dia conhecido.

Com toda minha afeição,

Armand

Bescond descreve um fato que reforça a impressão quanto ao precoce desarranjo cerebral de Robin. Refere-se ao comentário publicado numa revista sobre uma carta de Robin enviada à Paul Éluard (p.32). Consta que Éluard espantou-se ao ler no envelope, sublinhada e junto ao endereço do remetente, a seguinte frase: *Viva Stalin!* O artigo comenta como, por sorte, esse gesto lamentável de Robin não teve conseqüências para o poeta Paul Éluard. Atitudes anarquistas como esta repetiram-se com frequência no período de isolamento, principalmente nos anos de 1947 e 1948, quando Robin finalmente abandona a atividade militante. Conservará, todavia, suas atitudes provocativas, além de uma mania de perseguição doentia até o fim de sua vida.

Todos esses fatos apontam para um agravamento do estado mental de Robin; paralelamente, sua *pulsão tradutória* também se intensifica e ele parece encontrar nessa atividade sua única motivação. Em uma das cartas ele diz: “Distraí-me esses últimos dias traduzindo, entre outras coisas, um texto de Tchéckov”; ou nesta outra: “Descobri a existência, na Suécia, de um grande poeta, jovem ainda, totalmente desconhecido na França; penso em apresentar-lhe umas traduções [...]. Tenho um aluno sueco que fala francês muito mal [...]; falamos sueco, o que não é difícil: são esses os meus divertimentos”.

O retorno à atividade literária, em 1949, é marcado pela publicação de *Quatre Poètes Russes* (Maïakovski, Pasternak, Blok, Éssénine), pelas *Éditions du Seuil*. A mesma editora confirma o retorno de Robin, publicando, dois anos depois, as traduções de André Ady. É nessa época que a atuação de Robin orienta-se para a criação da emissão radiofônica *Poésie sans passeport*. Os anos de 1951 e 1952 são tragicamente marcados pelas mortes de André Gide e de Paul Éluard. Ao primeiro, Robin dedica uma tradução de Ernst Jirgal: *Elégie de Gide*, publicada pela NRF; ao segundo, um artigo publicado no *Le Libertaire*.

La Fausse Parole inaugura, em 1953, um grande ano de publicações. A obra retoma diversos artigos surgidos nos anos anteriores, ponto de conclusão da reflexão sobre as escutas de rádios e da propaganda russa. No mesmo ano, o autor publicará suas traduções, com o título de *Poésie Non Traduite*. Como previsto, ele participa do surgimento da nova NRF que passa a se chamar *Nouvelle Nouvelle Revue Française* (NNRF). Terminam definitivamente as radiodifusões de poesia, mas Robin continua a freqüentar a rádio, participando principalmente do célebre programa *Belles Lettres*.

No primeiro número da NNRF, Robin publica as traduções de quatro poemas de Ungaretti e esse ritmo de duas a quatro publicações anuais prossegue até 1958, freqüentemente sob a forma de traduções. Em 1954, inicia colaboração em *La Parisienne*, na qual publica um artigo polêmico, *Se garer des revoltes*, no qual define seu ideal de escritor livre, decepcionado, sem dúvida, mas fiel às suas convicções originais: “Os verdadeiros poetas vivem e criam com antecedência em seu tempo. [...] Nenhuma tática, nenhuma estratégia, nenhuma astúcia, nenhum temor da pobreza, nenhuma preocupação com a fama. Em todos os planos, uma independência total com relação a tudo” (1989, p. 43). Também participa do número especial da NNRF, em homenagem a Supervielle, seu grande amigo.



Robin continua a traduzir muito até 1957: do espanhol, do árabe, de muitas línguas eslavas e, principalmente, do polonês. *Poésie Non Traduite II* é publicado em 1958 e, a partir de então, quase todas as outras traduções de Robin aparecerão na *Gazette de Lausanne*. É também a partir desse ano que ele começa a publicar as traduções de Shakespeare para a coleção bilingüe do *Club Français du Livre*, tais como *Les Gaillardes Epouses de Windsor*, *Othello* e, em 1960, *Le Roi Lear*. Suas últimas traduções são três poemas de Max Ernst para a *Gazette de Lausanne*.

Gravemente doente há pelo menos dois anos, Armand Robin falece em 29 de março de 1961, aos 49 anos de idade, abandonado numa enfermaria de Paris. As circunstâncias de sua morte jamais foram esclarecidas.

CAPÍTULO II

Relações entre o próprio e o outro



CAPÍTULO II

Relações entre o próprio e o outro

CAPÍTULO II

Relações entre o próprio e o outro

II. 1 — Tradução & Alteridade

Alteridade define o que é *outro*, o que é distinto do mesmo, ou seja, oposto ao idêntico, ao *próprio*. Contudo, há sempre nesse outro algo que intriga, que desperta a curiosidade, algo que se desejaria ter e não se tem. É essa a mola propulsora da identificação. Verifica-se comumente uma busca idealizada das marcas identitárias do outro que nos seduzem. Mais especificamente, na psicanálise de Freud e Lacan, a busca da identidade é interpretada como o desejo primário presente no ser humano de resgatar a mais fundamental experiência afetiva de identificação, aquela vivida com a mãe quando éramos “um só” com ela. É, no entanto, a própria psicanálise que desfaz essa ilusão de completude, essa pretensão de síntese e da unidade do Eu, apontando o impossível desse desejo.

Esse desejo de união e identificação é particularmente intenso na atividade tradutória, em que a experiência da alteridade adquire relevância do ponto de vista ético da *relação com o outro*. Numa perspectiva oposta, etnocêntrica, o texto é manipulado ao bel prazer do tradutor, fazendo dessa experiência um ato que nega a ética da tradução. Podemos compreender melhor de que maneira a alteridade tem sido evocada no pensamento contemporâneo retomando algumas reflexões de autores que se aprofundaram nessa questão.

Caberia evocar aqui o conceito de alteridade presente na experiência de antropofagia no movimento modernista brasileiro, uma vez que essa questão está fortemente impressa na teoria da tradução de Haroldo de Campos. O caráter emancipatório do movimento, que iria inicialmente definir uma nova identidade brasileira, refletiu-se na busca do eu individual, o qual buscou a liberdade estética e a desvencilhar-se das convenções, das normas institucionais e das clássicas exigências culturais. Instalou-se, a partir daí, o desvio do mesmo em direção à diferença, e o que inicialmente era desejo antropofágico evoluiu para um estranhamento produtivo. Em outras palavras, apropriar-se do outro possibilitou um redimensionamento de si mesmo para criar um “novo”, nesse caso uma cultura brasileira própria, original tanto perante o outro estrangeiro quanto perante o mesmo da tradição. No âmbito da tradução no Brasil, percebe-se que é a partir do conceito oswaldiano de antropofagia que se instaura,

principalmente com os irmãos Campos, um tipo de tradução que busca sua autonomia, sua personalidade própria. Afastando-se da hegemonia européia, apropria-se do outro *deglutindo-o*, na forma de uma “transcrição” que, ao mesmo tempo em que rompe com um modo europeu até então tido como culturalmente superior, impõe à língua nacional uma violenta transformação, alimentando-a com neologismos inusitados e iniciando uma inédita reflexão sobre o traduzir. Haroldo enfatiza a importância de estrangeirizar a língua portuguesa, ao contrário de outros tradutores, tradicionalmente interessados em vernacularizar as traduções.

Podemos perceber que no contexto pós-moderno a reflexão em torno do tema intensifica-se, em todos os domínios: psicanalítico, lingüístico, político, social e cultural. O aprofundamento dessa questão em torno da tradução acompanha, além disso, um *desafio social* que apontou, no final do século XX, para a percepção da necessidade de compreensão do outro, das outras culturas e tradições. A principal contribuição dessas reflexões reflete-se num profundo questionamento das atitudes arrogantes impostas pelas normas hegemônicas da cultura ocidental, atitudes etnocêntricas que não aceitam as diferenças e sempre consideraram os seus saberes inquestionáveis. Na esteira dessa tendência, os atuais estudos de tradução são marcados, correlativamente, pela *pluralidade* que caracteriza os tempos atuais, no sentido de desvio das abordagens dicotômicas tradicionalmente praticadas em tempos anteriores — vale lembrar que esse tipo de relação dicotômica sempre prioriza hierarquicamente um dos pólos e é nesse sentido que passou a ser rejeitada. As teorias contemporâneas buscam escapar a todas as formas de polarizações, as quais são sempre articuladas em torno do tradutor e do outro (texto/língua/autor estrangeiro).

Na reflexão filosófica contemporânea, vale citar Emanuel Lévinas (1988) como um dos importantes autores no que diz respeito à alteridade. O outro, aqui, não é um objeto para um sujeito, a relação com o outro é a base de uma *co-presença ética*. A reflexão sobre a alteridade de Lévinas ajusta-se ao mundo atual na medida em que o autor propõe pensar a alteridade em termos de *responsabilidade*, buscando outra alternativa para a relação com o outro que não seja a do amor, porque considera esse termo já muito desgastado e banalizado nos discursos em geral. Marcos Siscar (2000) reflete sobre essa questão da alteridade na tradução apontando a consideração da singularidade irredutível do texto, de seu caráter intraduzível necessariamente



relacionado à noção de *responsabilidade*, acrescentando que esta “pode ser entendida como momento ético da tradução, como momento *crítico* no sentido de crise da escolha” (p. 69). Essa *crise* aponta para uma reflexão essencial no que se refere às manifestações pulsionais do polítradutor bretão a serem investigadas, uma vez que há algo de ambivalente presente na formulação robiniana da *não-tradução*.

Uma das principais ocorrências na transformação do pensamento sobre a tradução pode ser notada a partir da publicação, na França, de *L'épreuve de l'étranger* (1984). O autor, Antoine Berman, ao longo de toda a sua teoria da tradução, revolucionou os estudos nessa área principalmente pelo aspecto ético de sua abordagem, propondo uma teoria que condena os excessos e as dicotomias e destacando uma relação dialógica nos moldes daquela formulada por Mikhaïl Bakhtin (1998). Berman (2002) propõe, assim, um *descentramento* no que diz respeito às tentativas de se determinar o que é a fidelidade na tradução, enfatizando “o diálogo, a mestiçagem” (p. 17) nesse gesto ético — segundo ele, o único meio de retirar a tradução de sua condição servil e de, ao mesmo tempo, protegê-la do gesto etnocêntrico.

Outros autores, como Henri Meschonnic (1970), também abordaram conceitos relativos à ética do traduzir, mas no caso deste último, a ênfase recai sobre as relações de poder e historicidade, abordando aspectos mais próximos de uma filosofia histórico-materialista, enquanto que a teoria de Berman é direcionada para a questão ontológica da alteridade, a *relação entre o próprio e o estrangeiro*.

Os discursos mais recentes, desde 1990, realçam um paradigma culturalista proveniente da antropologia (André Lefevere e Susan Bassnett) — o chamado *cultural turn*. Nesse caso, a questão da alteridade enfatiza as diferenças culturais e ideológicas, analisando o papel manipulador das traduções e do tradutor. Seus defensores sustentam uma posição mais pessimista em relação àquelas de Derrida que reabilitam o tradutor, pois, na perspectiva antropológica, a realidade do capitalismo não permitiria ao tradutor ser devidamente valorizado.

Walter Benjamin (1991) e Jacques Derrida (1982) recontextualizaram a relação entre original e tradução, redefinindo e valorizando a situação do tradutor, que teoricamente passa a ser o complemento ou suplemento produtivo de que o original necessitaria para se perpetuar. O tradutor não é mais um ser insignificante que pede desculpas por ter invadido a obra do outro, sempre imperfeitamente. Ao contrário,

invertendo o pensamento tradicional, o tradutor passa a ser aquele a quem o autor deveria, antes, agradecer, tornando-se até mesmo um devedor diante daquele que promove a sua obra e a faz sobreviver. Foi, portanto, no âmbito do desconstrutivismo que a figura do tradutor adquiriu relevância; além disso, essas teorias caracterizam-se por sua radical resistência a qualquer pensamento que pressuponha uma “essência” estrutural profunda, questionando o caráter sagrado tradicionalmente atribuído aos significados supostamente estáveis do texto original¹. A perspectiva desconstrucionista permite uma releitura dos textos filosóficos e/ou literários ocidentais que incide sobre a tradução; esta, por sua vez, se enriquece com a contribuição da psicanálise de Freud e Lacan, sobretudo no que se refere às noções de inconsciente e transferência. Arrojo (1993), por exemplo, aborda o trabalho de Jean Laplanche — o qual traduziu Freud para o francês visando propor correções definitivas das traduções anteriores, muito deficientes —, sugerindo que ele acaba por se apropriar dos textos ao julgar sua interpretação como sendo a única suficientemente boa. Ou seja, Arrojo denuncia uma tentativa de leitura definitiva da parte de Laplanche e aponta a falácia desse empreendimento.

Sem simplificar ou desprezar a conquista dos estudos contemporâneos da tradução literária voltados para a noção de alteridade, para a complexidade do texto estrangeiro, a ótica pós-estruturalista põe em questão e valoriza o sujeito tradutor. Este adquire o estatuto de “produtor de significados”, e as implicações da psicanálise nesse contexto são definitivas. *Alteridade aqui aponta para o Outro*, remetendo ao conceito de Inconsciente em psicanálise. As considerações contemporâneas a respeito do sujeito tradutor assim fundamentadas partem da tentativa de fugir dos pontos de vista opostos pelo dualismo cartesiano, de mostrar que a identificação almejando o Um é herança de um pensamento filosófico, de Platão a Kant, que pretende chegar à síntese sem levar em conta a problemática da falta e da diferença. A psicanálise é fundamental para se pensar a questão da busca de *identificação* do tradutor com o outro poeta.

¹ Refiro-me, em particular, aos estudos efetuados na UNICAMP no cruzamento tradução/psicanálise por Rosemary Arrojo (1992a, 1992b), entre outros. Segundo as teorias pós-modernas com perspectiva desconstrutivista, o significado de um texto é produzido pelo sujeito no momento de sua leitura, pois a interpretação do texto depende tanto dos parâmetros convencionais e institucionais em que o sujeito está inserido, o seu contexto histórico-social-cultural, quanto dos parâmetros individuais e subjetivos, como suas crenças e seus anseios.

Assim, a abordagem psicanalítica da tradução parece importante no sentido de levar a uma explicação dos mecanismos inconscientes que interagem no processo tradutório, sobretudo quando se analisa o *posicionamento tradutório explícito do tradutor*². A psicanálise, colocando o sujeito em primeiro plano, vai além do nível meramente fenomenológico, uma vez que trata o real pela via do simbólico. Para Berman (2002), “a psicanálise mantém, sem dúvida, uma relação ainda mais profunda com a tradução, na medida em que interroga a relação do homem com a linguagem, as línguas e a língua dita ‘materna’ de uma maneira fundamentalmente diferente daquela da tradição” (p. 317).

Este autor também sublinha que os aspectos éticos e a poeticidade são “a garantia contra quaisquer arbitrariedades interpretativas” (1989, p.281), e define a tradução como “uma relação mais responsável do que outras” (p.272). Para Berman, a única relação de alteridade possível pressupõe uma fidelidade relativa — ou seja, *um certo respeito ao outro* —, mesclada a uma eficiência poética que garanta o *se-fazer poético* na tradução. Diante da impossibilidade de fidelidade total — hospitalidade incondicional —, a atitude ética possível, para Derrida (1997), é aquela “negociada” em cada situação singular. Considerando, pois, que tanto a filosofia quanto a psicanálise empreendem uma tentativa de investigação e elucidação das estruturas profundas do ser, torna-se necessário associar-lhes uma abordagem que inclua o aspecto ético.

Dada essa abordagem, por um lado vamos buscar entender a *posição subjetiva e idealista* do tradutor, explícita em suas reflexões. Por outro lado, parece ser possível avaliar — por meio da análise e da reconstituição da posição tradutiva — as escolhas assumidas na elaboração do texto da tradução, e que tipo de relação o tradutor travou com a língua do outro e com a sua própria. A seguir, faremos uma reflexão acerca das *relações* que aproximam o texto literário concebido originalmente e o texto traduzido, abordando algumas concepções poéticas e teorias contemporâneas que enfatizam a implicação do leitor, no presente caso o leitor-tradutor, na produção do “novo” texto.

² Por meio de uma analogia simples, pode-se constatar que assim como uma poética serve para entendermos o que o artista pretendeu com sua obra (mas não necessariamente o que ele fez), as reflexões do tradutor sobre o seu trabalho comunicam-nos o seu modo de traduzir. Nos dois casos, existe um modo implícito de construção da obra ou da tradução manifestado no que efetivamente foi feito, mas nem sempre — ou quase nunca — há coincidência entre o discurso e a prática.

Temos aqui um caso em que o autor alemão, Max Ernst, relê o próprio poema dez anos mais tarde e o reescreve em francês. Num segundo momento, vemos o tradutor, Robin, praticando um processo similar de reescritura, diferenciando-se no seguinte: o texto original *é do outro*, está escrito em outra língua e é-lhe, portanto, ao mesmo tempo, “estranho estrangeiro”. A leitura de si mesmo ou do outro (estrangeiro ou não) só seria a mesma se existissem significados unívocos, estáveis, iguais para todos, em todas as épocas. Uma vez que cada sujeito é um e também mutante, e sua língua representa o que cada qual é, essas leituras nunca serão idênticas. Assim, a questão é investigar *como* se lê e *como* se traduz o outro, além do que é *efetivamente* traduzido. Verificaremos que a tradução ética, que respeita as formas do poema do outro, impõe uma transformação de sua própria língua.

II. 2 — Poesia e tradução de poesia

Os comentários aqui tecidos partem da leitura de um curioso texto do poeta tradutor bretão Armand Robin, no qual ele próprio comenta sua tradução para o francês de um poema do autor alemão Max Ernst (ROBIN, 1986). Alguns fragmentos do poema original em alemão e da tradução de Robin serão transcritos na sequência apenas a título de ilustração e para efeito de constatação dos fatos aqui abordados. Um segundo texto de Robin sobre a tradução, fragmento de um prefácio escrito alguns anos antes, completará o material para a reflexão.

Convém frisar que não tive a pretensão de realizar um cotejamento exaustivo dos poemas, uma vez que ambos estão em línguas estrangeiras; no limite dos objetivos atuais, tal situação não parece instaurar um obstáculo, pois mesmo para os não iniciados no alemão, é possível examinar a profunda transgressão lingüística do poema no original ao cotejá-lo com a tradução de Robin. Interessa, sobretudo, examinar *o que seu modo de traduzir revela* considerando sua própria concepção de tradução poética. Ao tentar aproximar poesia e tradução, abordando “um caso muito curioso de tradução poética”, como dirá Robin em seu texto, busquei enfatizar o papel do *leitor da sua própria obra*: o poeta alemão relê e traduz seu próprio poema apontando para as “mudanças” em seu *modo de ser e existir*. O primeiro texto de Robin precede a sua tradução e o poema de Max Ernst:

Quem muda? O poeta ou o pisco chilreio³?

Quando um poeta canta um pisco chilreio com a idade de vinte anos e recomeça a cantá-lo dez ou vinte anos depois, não se trata mais do mesmo pisco chilreio, porque não se trata mais do mesmo poeta; é ainda mais verdadeiro se o poeta é também um pintor que VIU o pisco chilreio. E é ainda mais verdadeiro, metafisicamente, no caso de Max Ernst: ele se concebeu, desenhou-se “pássaro-max” nos dois poemas que publicamos aqui em anexo: porém, opondo-se de um “pássaro-max” ao outro.

Max Ernst fez-se “pássaro-max”, por poesia e por pintura, há aproximadamente uns dez anos, numa forma e num tom austeros, graves, quase trágicos. Mais exatamente ainda, ele quis ser estritamente, literalmente, “pássaro-max”. Tal é a impressão essencial que deixam o texto do poema em língua alemã, “Der Schnabelmax”, e os desenhos que ilustram esse poema. (No caso desse poema, parece perceptível que o canto precedeu, determinou os desenhos — inclusive que o poema foi o elemento estruturante desses desenhos tão “arquiteturais”).

Uns dez anos mais tarde, por volta do mês de maio de 1959, ele se canta de novo, pinta-se de novo “pássaro-max”; mas dessa vez, ele se diverte com as palavras e as sonoridades, belamente distraído do trágico de outrora. “O pássaro-max” não é mais o vampiro com o qual ilustrava dez anos antes o seu austero poema. Quem decidirá se Max Ernst estava certo em ser tragicamente belo por volta de 1950 e belamente divertido em 1959? Não é preciso decidir, está suficientemente estabelecido que em matéria de poesia, de música, de artes plásticas, a indeterminação permanente, mas precisa, é a mais sã fonte de inspiração: “o pássaro-max 1950” queria ser “pássaro-max” sem penas; “o pássaro-max 1959” quer ser “pássaro-max” liberto do vampiro, pelo menos momentaneamente. “O pássaro-max” 1959 destrói “o pássaro-max” 1950.

Nossos leitores encontrarão aqui, lado a lado, o texto alemão do poema de 1950... e o texto francês que Max Ernst refez na primavera de 1959. Eles encontrarão também nossa versão em francês do texto de 1950; fizemos todo o possível (sem pensar no autor, pensando apenas no texto!) para restituí-lo em sua rudeza primeira. Caso muito curioso de tradução poética, foi o próprio Max Ernst, por meio de seus amigos, quem mandou dizer que gostaria que eu cuidasse de seu poema de há dez anos; a austeridade, a sóbria crueldade desse texto me espantaram. Alguns anos mais tarde, ele, por sua vez, refez o seu poema para colocá-lo em francês. E fez de seu poema original um poema completamente diferente, leve, leve, leve, sem vampiro ou demônio! Restaria apenas passar para o alemão do Max Ernst de 1950 essa bonitinha ária de 1959.

Qual é o poeta que conhece sua poesia? (1986, p. 161-162).

³ No original francês é *bouvreuil*: segundo o *Petit Robert*, trata-se de “pássaro dos jardins da América e da Eurásia (*passeriformes*), com plumagem cinza e negra, vermelha no peito”. A tradução, segundo o Dicionário Francês-Português/Português-Francês Paulo Rónai, é pisco-chilreio; segundo o Dicionário Houaiss, é um pássaro da família dos fringilídeos, parente do pintassilgo, encontrado na Europa e na Ásia. Não encontramos referência que indicasse que *bouvreuil* e *hirondelle* fossem o mesmo pássaro e, no entanto, *hirondelle* é o pássaro do título da versão francesa de Max Ernst.

Conforme Robin explica, ele apresenta primeiramente a versão francesa do próprio Max Ernst, *Hirondil hirondelle*, que foi omitida aqui por não ter relação com os dois textos abordados (original Ernst x tradução Robin). Robin apresenta, em seguida, o texto em alemão de 1950, *Der Schnabelmax*, lado a lado com a sua tradução, de 1959⁴. Na verdade, os três textos juntos possibilitariam apenas conferir a mudança do poeta já apontada por Robin em seu texto de apresentação, que de “quase trágico” teria se tornado “leve e divertido”. A proposta central aqui, no entanto, não é verificar a *mudança do poeta* já evidenciada pelo próprio Robin, mas a atitude do tradutor em coerência com o conteúdo teórico desta análise, que privilegia o seu discurso.

O leitor poderá constatar que o poema original de Ernst é concebido entremeadado de “palavras-montagem” — recorrendo à expressão usada por Haroldo de Campos (1976, p.56) —, como já mostra o título *Der Schnabelmax* (*schnabel* é o bico do pássaro e *max* é o nome do próprio poeta). Robin buscou recriar em francês a mesma estratégia para *L'oiseaucouple*, mas, curiosamente, o título escolhido por Robin corresponde mais ao título da versão francesa de Ernst⁵. O tradutor tenta recuperar literalmente o *modus operandi*: *schnabelpaar*, *schnabelmax*, *schnabelbraut*, *schnabelgötter* [...] *übermutter*, *übermut*, *unsterne*, *untier*, *überzwerg* são exemplos de montagens recriadas em francês nas respectivas *oiseaucouple*, *oiseau-max*, *oiseaufiancée*, *oiseaudieux* [...] *ultramère*, *ultracœur*, *nonétoile*, *nonbête*, *ultragnome*.

Uma vez que a estrutura lexical do alemão já lhe autoriza esse recurso, as montagens no francês exibem ousadia e estranheza ainda maiores, “transbordando as diferenças” em sua língua. Pode-se, todavia, verificar a profunda busca de fidelidade ao original na tradução de Robin.

⁴ Françoise Morvan anota em apêndice de *Écrits Oubliés II* que “o poema *Hirondil hirondelle* consta no volume *Écritures* (Gallimard, 1970, p. 346-350). Uma nota assinala que a primeira versão do poema, *Der heutige schnabelmax*, foi escrita em 1952. O texto surgiu pela primeira vez em versão francesa na revista *Preuves* (n° 105, 1949, p.45” (p.248). Há, provavelmente, um erro de impressão nessa data fornecida por Morvan referente à publicação da versão francesa de Ernst, que só pode ser 1959, e não 1949. A autora também informa que esta é a última tradução de Robin, publicada na *Gazette de Lausanne*, 13/14 de agosto de 1960, ou seja, um ano após a versão em francês do próprio Max Ernst e dez anos após a versão original em alemão. Robin falecerá alguns meses depois, em março de 1961.

⁵ O título da versão francesa de Max Ernst, *Hirondil hirondelle*, tem a marca dos pronomes pessoais masculino (*il*) e feminino (*elle*), marca que se repete no decorrer do poema com outras palavras. Trata-se do tipo de invenção lexical impossível de ser recuperada em uma tradução literal. *Ele* e *ela* formam o “casal de pássaros” que dão título à versão de Robin: *L'oiseaucouple*. Por que Robin não o intitulou *L'oiseau-max*, tradução mais literal do original em alemão, já que é desta versão que partiu?

Der heutige schnabelmax

Wo vor jahren ein haus stand
da steht jetzt ein Berg
wo vor jahren ein berg stand
da steht jetzt ein stern
die schnabelkinder stossen fröhlich ins horn
und gellen deutlich in die nacht
das weltall bespringt **das weltnichts** in chemischer lust
und siehe

wo vor jahren ein stern stand
da steht jetzt ein **schnabelpaar**
das da ist der heutige **schnabelmax**
und nachtigall die vielgeliebte **schnabelbraut**

Jedesmal wenn **schnabelgötter** im welgebaude einhergehn
und in gleichmässigem rythmus langsam dabei stampfen
malt der **schnabelmax** ein **weltbild** ind den **weltraum**
ballt die faust und fasst sich an die stirn
die schnabeltiere schauen verwundert zu
schürzen ihre kleider und plappern köstlichen unsinn
die übermutter aber gebiert aus **übermut** ein erwachsenes
[weltkind]

und nennt es **unsterne untier überzweg**

[...]
Und wenn sie's dann wieder regnen lassen
über europa
über **kafkasien** und **kafkamerika**
nach verbrachten hau in taubheit und trübheit und trübsal
[und ganzer gewalt]

[...]
ihre elfen zu bein
ihre herzen ledern
und hölzern federn
so kehrt das **schnabelpaar** den hartgesottenen göttern den
[rücken]

Die **schnabelbraut** trägt den seidenen regenbogen um die
ecke
richtet ihn in der nebenstrasse auf und wirft ihn um
dann geht sie an ihren platz und legt sich nieder

[...]
Wo vor jahren ein stern stand
da wächst jetzt ein stern

wo vor jahren ein berg stand
da wächst jetzt ein berg

wo vor jahren ein haus stand
da wächst ein haus

L'oiseaucouple

Où jadis une maison se tenait
se tient maintenant un mont
où jadis un mont se tenait
se tient maintenant un astre
les oisenfants sonnent joyeusement du cor
et strident nettement dans la nuit
l'omnimonde couvre en chimique désir le
néantmonde et vois

où jadis un astre se tenait
se tient maintenant un **oiseaucouple**
ce couple-ci c'est **l'oiseau-max** d'aujourd'hui
et rossignol la bien-aimée **oiseaufiancée**

A chaque entrée majestueuse des **oiseaudieux**
[dans la bâtissemonde
chaque fois qu'en rythme égal lentement
là-contre ils trépignent
l'oiseau-max peint un **tableaumonde** dans
l'espacemonde serre le poing se frappe le front
les **oiseaubêtes** regardent stupéfaites
troussent leurs robes blablatent d'exquises
nonpensées
mais **l'ultramère** engendre d'**ultracœur**
un adulte **enfantmonde**
et le nomme **nonétoile nonbête ultragnome**

[...]
Et quand ils laissent à nouveau pleuvoir
sur l'europe
sur la **kafkamérique** et sur la **kafkasie**
après le coup porté en surdité détresse et
[pleine puissance]

[...]
que les moustaches deviennent os
que leurs cœurs deviennent cuir
et qu'ils boisissent leurs ailes
alors **l'oiseaucouple** tourne la croupe aux dieux
[durs à cuire]
L'oiseaufiancée porte le soyeux arc-en-ciel
[autour du coin de la rue
l'érige dans la rue d'à côté et le jette
puis vient à sa place et s'allonge]

[...]
Là où jadis une étoile se tenait
s'accroît maintenant une étoile

Là où jadis un mont se tenait
s'accroît maintenant un mont

Là où jadis une maison se tenait
s'accroît maintenant une maison



No poema de Ernst, as palavras-montagem formam um signo plástico, trata-se de uma coisa única, um mosaico de imagens: “o pássaro-max pinta um quadro-mundo [...] kafkamérica [...] kafkásia”. O poeta dadaísta já utilizava, na década de vinte, a colagem (*papiers collés*) como recurso poético, definindo uma nova estética em que duas linguagens, a icônica e a verbal, se superpunham em forma de títulos ou legendas dentro da tela. No poema *Der heutige schnabelmax*, Ernst emprega o procedimento criando neologismos a partir da colagem no nível das palavras. De acordo com o texto de apresentação de Robin, no poema há o desenho de um vampiro trágico, que lhe parece ter sido concebido *posteriormente*, a fim de ilustrar o poema. Poderíamos, assim, dizer que o procedimento de colagem de Ernst amplia-se no nível da imagem, o que pode ser interpretado aqui como certa ironia, como uma paródia de si mesmo: *pássaro-max*. Ernst *se lê, se desenha* e dez anos mais tarde *se traduz* em francês, num texto completamente diferente. Ao mesmo tempo, convida Robin para também traduzir o poema, e este se dá a mesma liberdade que o autor, afirma ter sido fiel ao texto alemão “sem pensar no autor”.

Visando completar o arcabouço das reflexões que passarei a apresentar, o texto a seguir permite-nos verificar como, alguns anos antes de traduzir Max Ernst, Armand Robin havia expressado a “estupefação” (*étonnement*) do tradutor num texto conflitante, do qual passo a traduzir um trecho (prefácio de *Ma vie sans moi*, 1940). Seu discurso parece dissimular a interferência de um eu que *também se traduz* (se lê) na (re)produção fiel (?) do texto alheio.

Traduzir um poema é concluir uma aliança com um primeiro traidor; confrontado com o real do bom senso, todo belo poema é por natureza um contra-senso orientado pela harmonia; nada deve, nada pode dispensar o poeta tradutor do imperioso dever de criar em uma outra língua um contra-senso equivalente: não se está diante de palavras somente, mas do milagre que lhes permitiu ser poesia. (1986, p. 13)

Robin surpreende ao definir o tradutor como *segundo traidor*: a primeira traição é cometida pelo poeta na língua original, praticando contra-sensos que a tornam poética. Robin acredita que traduzir significa cometer uma segunda traição, desta vez na língua do tradutor. Assim, para ser fiel à primeira traição, ou seja, para reproduzir aqueles

contra-sensos originais, o tradutor deve trair sua própria língua, pagando o preço da fidelidade ao outro e, com isso, forma-se uma aliança entre os dois poetas.

Robin afirma, portanto, que se deve buscar na tradução criar um segundo contra-senso equivalente ao primeiro, orientado pela harmonia, guiado pelo canto original, e não criar uma palavra com *significado equivalente* na outra língua. Robin defende a *transformação da sua língua* em nome da fidelidade ao milagre poético alheio. Essa visão, que expressa uma aparente submissão do tradutor, denuncia a sua verdadeira intenção quando, ao designar o poeta como *primeiro traidor*, deixa subentendido que o *tradutor é o segundo traidor*, subvertendo assim a idéia tradicional de que somente o tradutor é o traidor e o artista é o ser supremo e sagrado, dono da verdade e dos verdadeiros significados. Robin quer legitimar, assim, o tradutor como *criador transformador*, mas que, paradoxalmente, não faz senão ser fiel, concluindo uma aliança com aquele que cometeu uma primeira traição. Robin concebe uma fidelidade que reúne literalidade⁶ e, ao mesmo tempo, liberdade para criar uma obra.

No fragmento de Robin citado acima, foi propositalmente suprimida a parte final, a qual passo a analisar separadamente:

[...] é salutar que todo o espírito sinta seu poder exercer-se à vontade sobre a sonoridade de uma sílaba; quem quer atingir a justeza deve se deixar seduzir por um terrível rigor, do qual não podem dar idéia as displicências da exatidão (1986, p.13).

Parece difícil compreender o que Robin quer dizer com um terrível rigor diante das displicências da exatidão. Ele parece sugerir um rigor que não esteja associado às normas que regem a exatidão das palavras, mas a um milagre poético profundamente ligado à sonoridade das sílabas, ou seja, um dizer poético mais puro porque fiel à oralidade da língua. O fato de sugerir a possibilidade de ser ao mesmo tempo literal e criativo, rigorosamente justo e traidor — embora remeta a um gesto ambivalente que está diretamente articulado à dinâmica pulsional —, preconiza um tipo de fidelidade na tradução no mínimo “diferente” daquele praticado em seu tempo.

⁶ Literal é entendido aqui no sentido proposto por Berman em *L'essence platonicienne de la traduction* (1986). Não se trata de fidelidade semântica ao texto original, cuja essência ele definiu como “platônica” justamente por praticar a cesura entre forma e conteúdo. Sua proposta é outra: fidelidade à “letra” do original significa estar atento ao que a “forma” tem de singular e respeitá-la.

Observe-se bem que, embora a atitude de Robin revalorize o tradutor como segundo *criador* e não como mero imitador, ela não se enquadra no paradigma radicalmente oposto à tradição operado pelas teorias desconstrutivistas: vide a tradução como “suplemento” em Derrida. Em *L'oreille de l'autre, otobiographies, transferts, traductions* (1982), Derrida afirma que o original é, *a priori*, “devedor” em relação à tradução, pois ele a solicita como seu complemento. Robin não chega também a ponto de promover uma inversão valorativa, em que a tradução passa a ser até melhor que o original, como no pensamento romântico alemão de tradução que a definira como “potencialização do original” (NOVALIS) ou como “sobrevivência do original” (BENJAMIN).

Quando traduziu Iessiênin, Robin confessou numa carta a Jean Paulhan: “Desejo uma tradução que seja ao mesmo tempo criação total e fidelidade total. Que cada expressão jorre da carne do tradutor como havia jorrado uma primeira vez da do poeta” (BESCOND, disponível em: http://jb.ouvaton.org/lettre_paulhan_index.php). É notório como o poeta-tradutor lida ao mesmo tempo, conflituosamente, com uma disposição mimética a que denomina “fidelidade” e uma irresistível disputa com o seu modelo, como pode ser visto, por exemplo, nos irmãos Campos. Tal conflito leva-os a apelar freqüentemente para retóricas que recorrem ao místico, como Robin apontando para uma *aliança espiritual* dos poetas, ou Haroldo de CAMPOS uma “fidelidade ao espírito do original, ao clima joyceano” (1971, p.17). Em outras palavras, obcecados pelo reconhecimento de sua obra como *autores*, enfrentam o paradoxal desejo simultâneo de permanecerem fiéis ao outro e desautorizá-lo, apagá-lo.

Assim, ainda que Robin fale numa imperiosa tarefa do tradutor, dessa obrigação de criar um contra-senso equivalente — muito mais próxima de uma atitude servil —, revela ter consciência do status de criador livre do tradutor que, como o escritor, não é submisso às injunções de sua língua. Numa época em que ainda não se discutia suficientemente sobre tradução e menos ainda sobre o tradutor (o prefácio em questão é de 1940!), é impressionante verificar o ineditismo de suas reflexões. Foi, provavelmente, buscando também denunciar a tradicional estrutura etnocêntrica e *infidel* das traduções à francesa que os seus poemas traduzidos — publicados em dois volumes na década de 50 —, foram intitulados: *Poesia não traduzida*.

Embora Robin tenha falado aqui de *milagre* e, como vimos no texto sobre Max Ernst, de *verdade metafísica*, importa entrever em sua retórica — aparentemente colidente com sua prática —, o que ela dissimula. Essa relação ambígua sugere uma profunda, mas inconsciente intervenção na obra artística do sujeito (re)criador, antes de tudo *um leitor de si mesmo*, como já dizia Proust.

II. 2. 1 — Tradução como interpretação ou compreensão intersubjetiva?

Parece não haver consenso quanto à definição do que ocorre no ato da leitura: uma linha da hermenêutica moderna considera esse ato uma “compreensão” do texto, ao passo que outra vertente, como a psicanálise, fala em “interpretação”⁷. Paul Valéry, ao comentar o poema *Cimetière Marin*, já insistia sobre o fato de que não há sentido pré-existente de um texto. Talvez devamos considerar, em primeiro lugar, que uma visão de mundo não existe isoladamente, não se expressa em uma voz individual: ela se forma de leituras de outras visões, ela incorpora ao seu coro outras vozes. “A poesia vem da poesia”, disse Jorge Luis Borges.

Vista a realidade em sintonia com uma construção subjetiva que depende da ação dos sentidos e da mente, as coisas não são o que aparentam: nada é estático, nada permanece igual a si mesmo, tudo se altera, se transforma em outro, numa contínua metamorfose. Evidentemente toda arte reflete essa eterna mutação, na qual o mundo não é mais concebido como uma evolução linear. O poeta, particularmente, ao criar uma nova lógica estrutural do texto que não segue a lógica padronizada pela gramática, propõe uma nova visão do mundo que — contrariando o que é sugerido pelo *bon senso* — não é reflexo do que parece real. É assim que uma das características principais da arte contemporânea é considerar o objeto artístico em sua “dimensão do provisório” (CAMPOS, 1969, p.16). Essa qualidade distintiva fundamental é consequência do questionamento filosófico moderno que abalou a idéia de obra conclusa e da “imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos” (p.16) — sustentada pela

⁷ Em *A prova do estrangeiro* (2002), Berman resume a situação da seguinte maneira: “Grosseiramente falando, as teorias da compreensão postulam que o sentido de suas ‘expressões’ é acessível ao sujeito mediante um movimento hermenêutico de autocompreensão. As da interpretação postulam que o sujeito, de um certo modo, não tem acesso enquanto tal a uma tal compreensão. É todo o conflito da psicanálise e da fenomenologia tal como está manifestado em Merleau-Ponty e Ricœur” (p.254, nota 4).

perspectiva clássica. Campos afirma que tal relativismo não renega os valores permanentes e atemporais da obra de arte, pois, sublinha, citando Max Bense: “a qualidade estética nada tem a ver com a fugacidade ou a eternidade do objeto estético” (CAMPOS, p.16).

Roman JAKOBSON (1975) descreveu as principais funções da linguagem, apontando a função poética como dominante no espaço do poema e como o que o distingue das comunicações verbais não poéticas. Paul Valéry (1957), por sua vez, procurou mostrar que a linguagem contém recursos emotivos misturados às suas propriedades práticas e diretamente significativas. Caberia ao poeta, portanto, enfatizar e acionar as potencialidades da palavra quanto a esses recursos, a fim de liberá-la dos elementos que a tornam banal na linguagem usual da comunicação. É pelo ritmo e pelas harmonias que a sustentam que essa palavra recriada volta a ser “poética”, independentemente de apontar um sentido definido pelos dicionários e considerado correto pelas normas. Nesse espaço de ficção e recriação, Campos (1969) comenta: “não há afirmação ou negação de nada, nem de verdade alguma” (p.19). O poeta trabalha na elaboração de efeitos que se configuram na materialidade da linguagem; assim, “não importa se a emoção que aí se instala é real ou imaginada⁸” (p.19). Nesse sentido, não se pode negar que a crítica literária contemporânea ganhou uma enorme contribuição da lingüística, pois esta possibilitou uma análise mais objetiva para descrever o *modus operandi* na elaboração da obra artística, assim como do texto traduzido.

Quanto à teoria da tradução literária, o seu desenvolvimento como disciplina é muito recente, já inserida, portanto, em um contexto da chamada pós-modernidade, mas costuma-se lhe atribuir como matriz a hermenêutica moderna. A publicação da obra *Verdade e Método* (GADAMER, 1960) marca um momento de radical mudança nos rumos do entendimento da palavra *compreender*: resumidamente, a sua perspectiva hermenêutica filosófica apontou os limites da metafísica clássica — enquanto hermenêutica do sentido, fundamentada em valores absolutos — quando lhe opôs uma

⁸ Embora não seja o objetivo deste trabalho aprofundar-se na teoria de Campos, parece-me, contudo, importante apontar que, do ponto de vista psicanalítico, o seu comentário torna-se problemático: o que o imaginário afirma ou nega por meio da ficção tem profunda relação com as emoções que, de qualquer modo, sempre se relacionam com o “real”. Uma análise mais profunda dessa questão demandaria uma rigorosa definição/distinção/aproximação entre o real da realidade, o real da materialidade lingüística e o “real” do inconsciente em psicanálise.

consciência histórica, pela qual a razão só é recuperada na historicidade do sentido. Ou seja, a leitura de uma obra se faz segundo a perspectiva histórica — também chamado horizonte hermenêutico — porque depende do contexto atual de quem a lê e, nesse sentido, reelabora um conceito de verdade para si, em seu tempo. A verdade corresponderia à totalidade da experiência hermenêutica que “acontece” no momento em que o leitor, vinculado à tradição histórica, ao mesmo tempo em que é herdeiro dela, pode interpretá-la como um ser inserido num contexto atualizado. Trata-se da *onipresença da interpretação*. Mais adiante, uma tradução de Robin ilustrará perfeitamente essa questão.

Para Gadamer, todavia, *o que é* (o ser) não pode jamais ser compreendido em sua totalidade; há sempre muito mais além daquilo que a linguagem expressa e resume em um enunciado. Os grandes mestres da hermenêutica moderna, Nietzsche e Heidegger, mostraram como não há objetividade nem, portanto, verdade absoluta ou definitiva no jogo dialógico, e sim apenas pontos de vista, opiniões. Também Freud participa dessa transformação mostrando que a verdade é uma interpretação e que só acontece no diálogo intersubjetivo.

Seria interessante falar precisamente desse “além”. Poderíamos indagar, pela aproximação de poesia e tradução enquanto atos de escritura, se a tradução seria uma forma de *interpretação* literária. E, mais precisamente, lançar a idéia de que, quando traduzimos, não só aprendemos e apreendemos o *sentido* da língua e do texto estrangeiro, mas, principalmente, os *surpreendemos* em seu mecanismo, em sua gênese. Interpretar, então, não se refere ao *sentido* do texto literário: aquilo que é *surpreendido* pelo tradutor em seu trabalho refere-se a uma *forma* que se desfaz e se refaz. Em outras palavras, não há interpretação no sentido de *explicação* do texto, na medida em que o significado supostamente apreendido foi novamente codificado na língua poética do tradutor. Sua escritura não é também apenas “ato de compreensão” do outro para comunicar “A Poesia”, como diria romanticamente Friedrich Schlegel: “A poesia aproxima todos os corações que a amam e tece entre eles laços indissolúveis” (1978, vol. III, p.289). Os laços tecidos entre poeta e tradutor configuram relações bem mais complexas, se levarmos em conta que, embora admitindo que o “espírito poético” possibilita uma compreensão do *outro estranho*, não há como ocultar a problemática da relação com a língua estrangeira.

Berman (2002) vem corroborar essas idéias quando conclui seu capítulo sobre a hermenêutica dizendo que:

Afirmar que a tradução é uma interpretação, um ato de “compreensão”, etc., é uma evidência enganosa. O fato de haver interpretação em toda tradução não significa que toda tradução seja apenas interpretação ou se baseie essencialmente na interpretação. A relação com a obra e a língua estrangeiras que se trava na tradução é *sui generis*, só pode ser compreendida a partir de si mesma. A interpretação visa sempre a um sentido. Ora, a tradução depende tão pouco de uma captação total do sentido que, afinal de contas, é preciso sempre traduzir textos e línguas que não se “compreende” totalmente. O ato de traduzir produz seu próprio modo de compreensão da língua e do texto estrangeiros, que é diferente de uma compreensão hermenêutico-crítica. (p. 278-9, grifos do autor)

Valendo-nos de Mallarmé nesse contexto — para quem “o verso, de diversos vocábulos, refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória” (MARCHAL, 1985, p. 332) —, percebemos que o trabalho de tradução começa desde sempre dentro da mesma língua, e que recorre não apenas a combinações dos seus elementos estruturais, das suas mais íntimas engrenagens, mas também a permutas com *elementos vindos do sujeito* que criou o texto. Portanto, as lembranças, as leituras e as impressões do sujeito alteram a palavra nesse percurso que vai de sua existência inerte num dicionário ao seu emprego único ou combinação inédita. O tradutor, segundo manipulador dessa palavra já modificada, acrescenta novos aspectos diferenciadores: primeiramente, a sua língua *outra, estrangeira*; depois, as *suas escolhas* que, de qualquer maneira, excluem sempre quaisquer outras — e, portanto, instituem sempre um gesto crítico, que pode ser hospitaleiro ou hostil.

Portanto, embora possamos falar de uma interpretação de signos-significantes, ou seja, dos elementos formais — Campos fala em *materialidade, fisicalidade, iconicidade* do signo estético —, devemos estar atentos à introdução do sujeito que interfere e altera a escolha desses significantes. Isso significa, lacanianamente falando, poder reafirmar esse ato de reescritura como um “novo texto” que encerra um novo simulacro (imagem enquanto simulação) na medida em que aquilo que a linguagem materializa e simboliza nunca deixa entrever o *real* (inapreensível) do desejo inconsciente, pois este estará sempre *sob* as palavras. De certa forma, essa consciência da impossibilidade de resgate de um sentido absoluto — que aterroriza o tradutor — é o

que possibilita a tradução, apontando o trabalho com a letra — “jogo de significantes” (BERMAN, 1985, p.36) —, como *uma estratégia possível* de leitura do texto poético, sobretudo nessa leitura *sui generis* que é a tradução.

Torna-se evidente, portanto, que uma abordagem baseada apenas na teoria hermenêutica, seja ela lingüística ou filosófica, não dá conta do evento poético, nem da tradução poética. Tanto no processo intralingüístico (produção literária) quanto interlingüístico (tradução), afigura-se útil considerar também o que está *além* da materialidade textual, na medida em que a intervenção da proposta psicanalítica levaria o escritor ou o tradutor a observar melhor, por exemplo, em que nível suas escolhas lingüísticas operam; no caso do tradutor, observar *como* os desejos inconscientes alteram a sua percepção do texto original ou determinam a forma do texto traduzido. Lembrando o que Robin disse há pouco: *qual é o tradutor que conhece sua tradução?*

II. 2. 2 — Afinal, quem muda? O poeta, o pisco chilreio ou o tradutor?

Quando Lacan diz que “Um discurso está sempre adormecido a não ser quando ele não é compreendido; aí ele acorda” (1985, p.13), compreender, para LACAN, significa escutar não o que se diz, o *sentido* desse discurso, mas ao contrário, o que este oculta, (dis)simula — o não-dito. Em outras palavras, os discursos usuais, facilmente compreendidos, estão adormecidos, ou seja, não estão atentos ao *como* o dizem. O que num texto pareceria um erro para as normas e um desvio para um lingüista é re-significado pela psicanálise, ou seja, é compreendido justamente pelo que o tornava não-compreendido, ou pelo não-dito. É nesse sentido que psicanálise e objeto estético se aproximam: nos dois casos, a linguagem comum sofre um desvio, as normas gramaticais e a ordem sintática sofrem uma ruptura quando manipuladas pelo artista, sugerindo uma visão contrária à significação usual e pretensamente verdadeira. Se considerarmos, assim, a poesia como a *repetição de um não-dito* — singularmente manifestado por cada poeta — podemos ver na experiência da tradução a repetição de um *não-dito-entre-línguas*.

Recordemos o que mais foi posto em evidência, desde sempre, na história da tradução: exatamente os *contra-sensos* — os absurdos, os disparates — praticados pelo tradutor, severamente julgado e condenado como um traidor. Restaria saber se os

contra-sensos são praticados conscientemente ou não, se toda subversão lingüística foi prevista e calculada pelo poeta, ou, como quer a psicanálise, se a linguagem sempre conserva as marcas do (desejo) inconsciente⁹. E quanto ao tradutor, estaria ele sempre consciente de suas escolhas, teria um controle total sobre o texto que reescreve? Certamente não há respostas definitivas a essas questões, porém servem como ponto de partida para investigar como o poeta tradutor busca um modo de compreensão que vai *além* de uma interpretação dos sentidos das palavras: primeiramente, tentando recuperar *conscientemente* um jogo de engrenagens, um *modus operandi* poético; porém, nesse jogo — *jeu* — há forçosamente um eu — *je* — que se (con)funde.

Visando corroborar o que venho sugerindo a propósito da necessidade de se ler Robin nas entrelinhas, apresento a seguir um trecho sua tradução do poema do húngaro André ADY, *Sur la cime des miracles* citado prefácio de Morvan em *Poésie sans passeport* (ROBIN, 1990):

Je me suis, me lacérant, coupé de toute loi.

J'embrouille ce que mes yeux prirent en proie,

A cent autres vies je mêle ma vie sans moi. (p.13, grifo meu)¹⁰

Morvan destaca o sentimento do poeta (e do tradutor) como o de quem acredita ter se ausentado de si mesmo, ou seja, a “anulação de si”, para em seguida ter se misturado a todo o universo, ou “conquistado a unidade contra a exclusão” (ROBIN, 1990, p.13). De fato, é o que se pode depreender de uma primeira leitura. Ou seja, a tendência seria, aqui, enfatizar apenas o aspecto temático, como o fez Morvan, apontando para o drama do exílio partilhado identicamente pelo poeta e seu tradutor. Sugiro ir *além* e ler em “dilacerando-me” o sofrimento da violência de quem decide desvencilhar-se das normas; o poeta (assim como o tradutor) complica, subverte o objeto — “presa” da qual se apropriou. Observei nesse fragmento, sobretudo, um detalhe curioso: no último verso, Robin introduz concretamente uma estratégia ousada

⁹ Para saber mais sobre isso, conferir os seguintes trabalhos feitos no cruzamento entre psicanálise e tradução: entre outras, as obras de Jean-Jacques Lecercle (1996) e de Jean-Claude Milner (1978); Maria Paula Frota (2000); Susana Kampff Lages (2002); a tese de doutorado de Nícia Adan Bonatti, “Entre o amor da língua e o desejo: a tarefa sem fim do tradutor” (Unicamp, 1999).

¹⁰ Em português: Dilacerando-me, desvencilhei-me de toda lei / Complico o que meus olhos tomaram como presa / A cem outras vidas minha vida sem mim misturei.

que marca a sua *presença de autor* ao mencionar o título de seu primeiro livro, *Ma vie sans moi* (1940) — alterando, evidentemente, o original húngaro, que seria literalmente, como apontado por Morvan (p.13): *Je mêle ma vie à cent autres vies* (“Misturo minha vida a cem outras vidas”). Morvan limita-se a apontar o óbvio, comentando que “misturar-se” aponta para o universal como tema, e sua interpretação vai de encontro ao que está em jogo aqui, na medida em que ela conclui: “dessa maneira, [Robin] introduz o tema central da exclusão” (1990, p. 13, nota 8). Porém, nesse verso, há um aspecto *formal* que, além de apontar para a obra *individual*, indica uma *dupla apropriação* do outro; portanto, o oposto da exclusão: além da inclusão e exibição do título de sua obra, Robin trai o seu princípio de literalidade ao se servir dela para *garantir* uma rima perfeita em sua recriação: *loi/proie/moi*. Possivelmente, em busca dessa rima que a tradução literal não oferecia, Robin teria se lembrado de seu próprio livro e não teria resistido à tentação de se exhibir como autor no texto traduzido, mencionando a própria obra. Trata-se de um caso curioso de apropriação mediante auto-citação!

Já vimos anteriormente como Max Ernst, com o decorrer dos anos, modifica o seu próprio poema em função de suas mudanças de visões de mundo, provando que não existe nenhuma verdade absoluta. Robin afirma, em seu prefácio sobre o tradutor, que pratica o seu próprio “contra-senso”, mas sempre em função do *modo* como havia feito o poeta anteriormente. Se esse modo se refere ao “tom”, e é tão importante, teria o tradutor o direito de mudá-lo? Ora, se o pássaro muda, o canto (a poesia) muda, e o poeta também muda (o seu tom, o seu canto), o tradutor *pode* mudar. O que torna esse ato ético é o fato de também mudar o seu próprio tom *em certo respeito* ao tom original — embora uma palavra, sobretudo a poética, nunca seja a mesma quando repetida, inclusive pela mesma pessoa, como mostra o exemplo de Ernst reescrevendo seu próprio poema. Como repetir o mesmo quando se trata *sempre* de um outro, às vezes em outro tempo, em outra(s) língua(s)? Quem vê o pássaro, *surpreende-o* com seus olhos e assim será o pássaro. Mas essa mudança que o tradutor opera em sua língua visando “restituir a rudeza do texto do outro” não se faz sem traumas: sem dúvida, ela *é violenta, o violenta*; recordemos o comentário do próprio Robin sobre o poema de Ernst: “a austeridade, a sóbria crueldade desse texto me espantaram”.

O sentido de *mudança*, aqui, aponta para uma tomada de consciência de que é uma ilusão pretender apagar a voz do tradutor, querer evitar a sua interferência, e de sua

língua, no texto que reescreve; ao mesmo tempo, há a consciência de que a liberdade do tradutor não é comparável àquela do criador; segundo Robin, deve-se respeitar o milagre poético alheio, orientado pela harmonia. Quando o tradutor consegue reavivar a voz do outro por meio de suas recriações, consegue uma *literalidade libertária*, ou seja, atém-se ao original e, ao mesmo tempo em que forçosamente o metamorfoseia, traz elementos novos para a sua língua, enriquecendo-a e libertando-a de suas injunções. Pode-se falar então de uma união de vozes, de um duo harmonioso, nos quais se ouve nítida e igualmente as vozes, ou os cantos, *de cada um*.

A tradução de Armand não se limita a uma transposição semântica estrita do texto estrangeiro, nem a uma adequação à morfo-sintaxe da estrutura gramatical francesa. Revela, porém, um *relativo respeito ao outro* buscando ser fiel à forma, à rima, ao ritmo e às invenções lexicais dos originais. Sua retórica ambivalente sugere uma estratégia de apropriação na qual subjaz um desejo de autoria não assumido.

II. 3 — Armand Robin: um poeta tradutor além de seu tempo

Se em seu tempo Armand Robin foi um ser incompreendido e considerado estranho, a situação parece estar mudando nos dias de hoje; porém, a tentativa de resgatá-lo permanece ainda distante das possibilidades inéditas de sua genialidade e de suas intuições. A recusa em se moldar a uma idealidade acadêmica e burguesa, assim como a renúncia à condição de escritor permanecem objeto de especulações em torno de estereótipos, de caricaturas sentimentais e apaixonadas, não alcançando a profunda percepção ética e o real papel precursor do seu trabalho poético e de tradutor.

A biografia de Robin revela que ele se recusa a se comprometer com ideologias, uma vez que, desiludido, havia assistido ao declínio da maior utopia do século XX; ele reage, inconformado, mas parece não haver nesse novo mundo desorientado alguma alternativa possível. Aquele sujeito moderno, que deixava para trás o sonho de um Estado ético como imaginado por Hegel, ainda nem compreendia o que estava se passando ao seu redor. Prova disso são os números textos que evocam um estado de retiro, de errância para longe de si mesmo, sem tempo, sem lugar. Alguns fragmentos como *Passager hasardé*, *Adam nu*, *Le créateur*, *Possibilité flottante* e outros — reunidos em *Fragments* (1992) —, confirmam uma existência fragmentada, pois esses

textos, além da temática evocada, são freqüentemente inacabados, às vezes não se parecem nem com poesia, nem com tradução, nem com crítica. Aliás, como Morvan afirma em seu prefácio, esses textos “são acima de tudo notáveis porque tomam uma forma poética apenas pela preocupação com uma exatidão que sempre se esvai. Oriundos de traduções, de ensaios críticos, eles apagam o limite do gênero” (ROBIN, 1992, p.27). Esses fragmentos póstumos têm como característica singular o fato de possuírem várias versões para um mesmo tema, testemunhando a importância da escritura como um *exercício filosófico*. Vejamos um exemplo à luz de um dos mais belos fragmentos poéticos de Robin, cuja temática surge em estreita harmonia com a leveza do tom, remetendo à fluidez das águas:

Todas as outras vidas estão na minha vida,

*Pelas nuvens nuvem presa,
Riacho de relva em relva surpreso,
Fugi de vida em vida,
Pressa nunca arrefecida.*

*Do tempo estarei à frente,
Far-me-ei flutuante, movente,
Serei uma truta de prata somente¹¹.*

De *vida em vida*, de língua em língua, Robin se faz *truta de prata*, imagem reluzente do corpo livre e fluido deslizando eternamente, ondulante, pelas águas. Robin queria fugir dos grilhões da obra convencional que se esperava de um poeta francês, sobretudo numa época em que se preconizava um retorno ao verso clássico alexandrino. Robin sabe que é diferente e que seu trabalho não pode ser compreendido em seu tempo; portanto, só lhe resta se refugiar nos poemas dos outros, e brilhar apenas pelo reflexo das águas — “do tempo estarei à frente/farei-me flutuante, movente”. O que poderia ser romântico mostra-se dramático diante de sua opção radical e definitiva pelo trabalho de tradução: por meio dela, Robin almeja “saltar o muro da existência individual” (1992, p.17) — reação típica do sujeito moderno desancorado, sem identidade, que reflete a crise ética da sociedade contemporânea. Esse sujeito fragilizado luta contra um desejo ditado então pelo inconsciente individual, não mais

¹¹ No original francês: *Toutes les autres vies sont dans ma vie, /Par les nuages nuage pris,/Ruisseau d'herbe en herbe étourdi,/Je me fuis de vie en vie,/Hâte sans fin rafraîchie./Je dépasserai le temps,/Je me ferai mouvant, flottant,/Je ne serai qu'une truite d'argent* (in: *Fragments*, 1992, p. 27)

por razões morais, transcendentais, filosóficas ou religiosas. Os sentimentos de anulação, de aniquilamento, de não-existência, são temas recorrentes em sua poesia.

Faz-se, portanto, necessário atentar para certa *tendência exagerada ao mito* presente nas abordagens dos comentadores de Robin, os quais insistem em explorar sua poesia por aproximação com as figuras de exílio e exclusão; limitando-se a apontá-las, deixam de lado a proposta essencial para uma teoria da tradução, ou de uma teoria do *sujeito tradutor*. Obviamente que a identidade de Robin como pessoa e aquela do tradutor se confundem, mas os textos organizados em torno das publicações da obra de Robin, inclusive os de Morvan, não abordam as questões teóricas ou da prática da tradução que teriam maior interesse para o estudo do perfil paradoxal do *sujeito tradutor*. Refiro-me à importância da análise, em suas traduções, do seu modo de ação explícito, abordando questões relevantes que não se limitem à dramatização da situação de um sujeito atormentado, excluído.

A entrevista concedida ao *Figaro* em 3 de novembro de 1942 (*Écrits Oubliés I*, 1986) é mais do que esclarecedora para a compreensão de seu trabalho. Atentos à sua lucidez, podemos testemunhar os subterfúgios por meio dos quais Robin sempre recorre ao universal. Vejamos a seguir os trechos mais significativos da entrevista:

Esse “passatempo” [estudo das línguas estrangeiras] tem como desfecho um estudo da substância* geral do homem. Ele permite primeiramente considerar sua própria língua em sua universalidade, permite libertá-la, confrontá-la ao melhor; tecnicamente, este passatempo busca o meio mais seguro não somente de aprender sua língua, mas ainda de “surpreendê-la”: um escritor de língua francesa pode, a partir de então, considerar o francês como o lugar geométrico das formas esparsas em todas as outras línguas. [...] As línguas constituem armas intelectuais, instrumentos internacionais que me esforço em conquistar, pois necessito viver absolutamente no universal, sair de mim mesmo, romper com todos os limites que nos são propostos. Quero ser o maior número possível de homens; quero variar sem cessar as metas e os meios para desviar em mim todas as “rotinas” da vida individual. (1986, p.172-173, grifos do autor)

* Morvan esclarece em nota (p.172) que alguns termos parecem incertos devido à composição tipográfica defeituosa e transcreve, nesse caso, “subsistência”; diante dessa dúvida, optei por “substância”, a meu ver mais coerente com o conteúdo do discurso de Robin.

Surpreender a sua língua: eis a chave do trabalho poético do tradutor, buscando na pluralidade dos idiomas convergir para o *lugar geométrico* que une e liberta as *formas esparsas em todas as línguas*. Robin quer fugir da rotina e diz ver nas línguas estrangeiras um passatempo; na verdade, afastar-se da língua própria é o meio eficaz não só de aprendê-la, mas de surpreendê-la, como ele afirma na entrevista. *Surpreender a língua própria* considerando-a em sua universalidade significa um novo olhar não só para o que nela estava velado e só pelo contato com o outro é revelado, mas também para o que nela estava interditado pela norma ou pelo hábito. É uma nova identidade que surge, ainda que precária e momentânea.

Embora Robin não tenha sido formalmente um filósofo, nem um teórico — exatamente por isso nem sempre interpretado de forma objetiva —, sua proposta coincide com um viés muito atual, relacionado com a releitura dessas questões em torno dos seus aspectos éticos, enfatizados por pensadores contemporâneos como Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida ou Antoine Berman. Em seu texto “De l’Hospitalité” (1997), Derrida insiste no fato paradoxal de que, para haver decisão ética, é preciso que *não haja* norma ética, nem regras, nem normas prévias. Ou seja, o fato de se submeter a regras ou normas invalida a decisão ética, sendo preciso, então, *reinventar* cada situação singular ou regras que não existiam previamente. Reinventando uma ética, intrínseca ao próprio *se fazer*, o sujeito passa a ter a responsabilidade pelo compromisso assumido entre ele e suas vontades, não pode mais culpar uma ética imposta pelas falsas moralidades, extrínsecas ao seu desejo. Em outras palavras, a partir da modernidade, a interdição que antes vinha de fora, passa a inscrever-se no inconsciente, e essa nova liberdade instaura o drama da responsabilidade de se *criar* um sentido para a existência.

Vale citar o próprio Robin falando de literatura na Bienal de Paris:

Quaisquer que fossem os poemas que tínhamos diante de nós, observávamos constantemente que mesmo a desordem, sobretudo a desordem, estava ali bem ordenada. A poesia é certamente a linguagem desvencilhada de seus laços habituais, mas não é uma linguagem dissolvida; ao contrário, é uma linguagem absoluta. Parece tratar-se de uma velha lei eterna: quanto mais o que está expresso é, em princípio, inexprimível, mais ocorre profunda rebelião — e maior é a necessidade de formulá-lo com rigor. (*Poésie sans passeport*, p.9)

A profunda consciência do intraduzível (inexprimível) fundando a própria necessidade de sua tradução (de sua formulação) pertence a um pensamento atualíssimo e que está na essência das teorias da tradução de Benjamin, retomadas por Derrida e Berman, entre outros. Esse pensamento está na própria essência da literatura enquanto promove um descentramento, um “desvio” do habitual, da rotina, que só é possível mediante a prática de um ato singular ou de sua reescritura. Tal como Mallarmé em seu *Crise de Vers*, descrevendo precisamente, pelo próprio ritmo fragmentado do poema, uma desordem em busca da “língua suprema”.

É importante frisar o contexto de tempos sombrios de Armand Robin: o mundo que se forma após a guerra é tumultuado, e as tradições e culturas locais, principalmente regionais, apagam-se diante do movimento de afirmação das nações que se reerguem das cinzas. A uniformização daí decorrente preocupa-o terrivelmente. Pode-se dizer que, nesse sentido, Robin já estaria inserido num processo de globalização ainda não identificado, e que se mostrará, mais tarde, contraditório, pois se percebe que nessa defesa das culturas nacionais há, ao mesmo tempo, a preocupação em legitimar a continuidade da Nação e um descentramento das culturas nacionais em direção ao “universal”. Robin parece representar essa nova identidade móvel, em deslocamento; além disso, seu interesse por literaturas de todo o mundo, principalmente as orientais, além de mostrar uma insistência na busca de diversificação, aponta para um desvio do cânone europeu que também anuncia o descentramento pós-moderno. A chamada *não-tradução* de Robin nomeia uma experiência cujos traços transitam o pensamento contemporâneo: a sua *forma negativa*, que define uma experiência oposta à tradição (etnocêntrica); a *diferença* aí instalada como acolhida ao outro; a heterogeneidade de línguas; a fragmentação da própria obra; a denúncia de um discurso totalitário (comunismo) e a previsão de um domínio absoluto do tecnocentrismo, apontando um inequívoco sentido político, sem dúvida, mas, sobretudo, rebelando-se contra “a falsa palavra”, denunciando os mecanismos alienantes e persuasivos das mídias e da propaganda política. Por esses traços pode-se começar a perceber que a “busca pela Palavra verdadeira” expressa no discurso de Robin não se traduz simplesmente por uma

“crença na Verdade Absoluta” — principal traço logocêntrico da modernidade ocidental¹².

Robin proclamava a possibilidade de uma convivência harmoniosa entre as línguas, como quando, no rádio, confessa ter a impressão de uma fusão do húngaro e do francês: “parece-me que eles podem viver unidos e separados, idênticos e diferentes” (in: *Poésie sans passeport*, 1990, p. 14). Essa consciência da possibilidade de uma coexistência das diferenças, já proclamada por Benjamin, não remete a uma dimensão transcendental ou utópica, mas à real dimensão lingüística, cuja condição plural e diversa só se revela na tradução poética. De fato, o tradutor que consegue vivenciar profundamente essa dimensão dialógica parece — ao menos Robin busca demonstrá-lo —, atingir um *estado de êxtase*. Enfim, o Robin nômade e errante está visível desde a primeira obra publicada (*Ma vie sans moi*, 1940), quando propunha um jogo interno à obra que dissolvia os limites da poesia e da tradução, os limites entre o próprio e o outro. Essa tendência acentua-se na medida em que renuncia definitivamente à própria obra poética para só traduzir o outro, atitude radical sempre reafirmada em seus comentários e poemas sobre a tradução. Mas as traduções em si, num sentido concreto, apontam para a participação da elaboração de um conceito chave na pós-modernidade: o de “recriação”, que já se circunscreve desde a renomeação de sua atividade, a *não-tradução*.

Lembrando que foi Robert Desnos o inventor da poesia radiofônica na França, a experiência da *não tradução* aponta para o caráter inovador da difusão de poesia *traduzida* no programa de rádio. De certo modo, essa possibilidade de “acessar” o mundo todo por meio da escuta radiofônica poderia remeter ao protótipo rudimentar desse espaço universal que determinou um tipo de cultura multidirecional só estendido ao alcance de todos a partir do ciberespaço. A experiência de Robin já buscava extrapolar a linearidade da linguagem, colocando os textos em situação muito mais

¹² Perrone-Moisés (1998), que descreve em seu texto os traços distintivos da pós-modernidade em relação à modernidade por meio do mapeamento das leituras valorativas de alguns escritores-críticos selecionados, afirma “o quanto essas oposições simples são falsas, desmentidas pela teoria e pela prática dos escritores-críticos modernos” (p.183). Não cabe aqui discutir em profundidade os pontos de vista teóricos relativos à pós-modernidade, que são hoje objeto de extensas discussões em disciplinas de estudos culturais; o interesse por essa discussão reside na intenção de esclarecer que a atitude aparentemente “romântica” de Robin em direção à Palavra poética não o torna um idealista utópico. A autora lembra ainda que “já foi apontado, por exemplo, que a desconstrução derridiana [...], apesar de antiidealista, tem raízes românticas” (p.189).

ampla do que a simples transmissão de mensagens. Aliás, na própria literatura temos vários exemplos — vide os procedimentos em Joyce ou Cortazar — da existência de uma escrita *multidimensional* formada por uma pluralidade de percursos narrativos labirínticos que é anterior ao surgimento da informática. Obviamente, a diferença fundamental estaria justamente na dimensão unidirecional da atividade de Robin, a ausência do aspecto de interação. Segundo Pierre Lévy, em *Cibercultura* (1999), as mídias eletrônicas — continuando um processo de descontextualização instaurado pelo advento da escrita — acrescentam outro elemento de ruptura com a pragmática da comunicação oral na medida em que os telespectadores, “no plano da existência midiática, jamais são atores” (p.117), estabelecendo uma recepção passiva, isolada, alienada.

Bescond, ao apresentar Robin como “o primeiro poeta da WEB”, provavelmente inspirou-se no impacto causado pelo texto “profético” de Robin, *La fausse parole* (1979). Nesse texto — que foi objeto de um estudo de história política na Faculdade de Direito de Rennes —, Robin assiste, temeroso, ao nascimento e desenvolvimento das mídias, pressentindo o poder fantástico de transformar o real e de transformar-nos em “milhões de cegos” (p.27). *La fausse parole* é um ensaio de natureza político-libertária e é considerado a obra-prima do poeta, pois revela um texto profético, tanto na denúncia das engrenagens da estratégia de propaganda comunista, quanto na intuição dos malefícios de uma globalização veiculada pelas poderosas mídias¹³. Enfim, não seria incorreto dizer que a natureza instantânea e descentralizada da atividade polítradutória na rádio — indo de um autor a outro, de uma língua a outra, divulgando poetas e poemas desconhecidos e possibilitando a superposição de ritmos e falas —, ainda que limitada pelo alcance da transmissão radiofônica, compõe um espaço de interseção do mapa-múndi que, de fato, remete a uma espécie de primórdios da internet.

O instante mágico de *Poésie sans passeport*, em que os papéis de autor e tradutor se misturam, se confundem, não só permite que Robin “trans-ponha” a histórica oposição rígida entre original e cópia, mas, sobretudo, exhibe um modelo de intertexto

¹³ O tema da alienação, “perda consentida dos sentidos das palavras”, já estava presente desde 1945, quando a Federação Anarquista publicava *Les poèmes indésirables*, cujos exemplares eram distribuídos de mão em mão pelo próprio Robin.

que remete ao hipertexto eletrônico contemporâneo, no qual a *desconstrução da identidade* aponta para os diferentes papéis que o mesmo sujeito pode desempenhar. Tal forma de expressão, em que nem produção e nem leitura ocorrem de modo linear, descaracteriza a tradicional idéia de obra individual e propõe um tipo de obra coletiva, múltipla, às vezes anônima como Robin preferia, fragmentada muitas vezes. A presença simultânea de línguas diferentes determina um evento poético único e extraordinário, e ao mesmo tempo propõe uma infinidade de possibilidades de “conexões” na medida em que, refletindo-se e desdobrando-se, gera mais textos e mais leituras. Obviamente, não se pode negligenciar o papel atuante e controlador do sujeito na mídia, em contraposição à exclusão do sujeito no evento cibernético, sem controle.

Reprodução excessiva e descontrolada parece ser o mote nos tempos atuais, o que não deixa de remeter ao espaço da politradição, tanto no que se refere ao fator pulsional que a engendra — disseminação incontrolável de si pelo outro —, quanto à questão da *crise de identidade* que a própria idéia de múltiplo encerra.

Um Robin benjaminiano

III. I — Prelâmbulo: notas sobre uma abordagem

Foi lendo e traduzindo *L'épreuve de l'étranger* (1984), de Antoine Berman, que tomei conhecimento da obra de Armand Robin, descobrindo a seguir que hoje o poeta bretão é pouco ou pouco conhecido na França, ou ainda, é um autor praticamente excluído da *Histoire de la Littérature Française*. Nesse sentido, a presença de um autor como Robin na obra de Berman marca a reatualização da obra valiosa de um poeta contemporâneo relegado ao esquecimento. As primeiras hipóteses levantadas no projeto deste estudo estão, portanto, atreladas às considerações iniciais de Berman sobre Robin e sua obra, cuja proposta aponta para uma nova perspectiva de estudos da tradução literária. Num segundo momento, diante do material coletado na Bretanha para esta investigação, as hipóteses e as interpretações iniciais são reavaliadas, na medida em que Berman aborda a questão da tradução e da polítradução, não tendo em conta a complexa problemática.

CAPÍTULO III

Um Robin benjaminiano

Sem ficar o indistintivo mérito de sua obra, o fato é que, em 1984, Berman ainda sabia muito pouco sobre Armand Robin, sua vida e sua obra. Ele próprio enfatiza que “a relação de Armand Robin com a poesia, as línguas, os dialetos e a tradução mereceria todo um estudo” (2002, p. 242, nota 36). Tive a oportunidade — já nos momentos finais desse trabalho — de visionar a dimensão do fascínio que Robin exerceu sobre Berman quando caiu em minhas mãos a cópia de uma entrevista inédita concedida a Mireille Guillet por ocasião de sua tese de doutoramento em Letras na *Université de Provence* (1983), na qual Berman afirma que Robin “é único e incomparável”. Em dado momento da entrevista, quando Guillet sugere comparar Robin com Philippe Jaccottet, Berman declara que este último “permanece *exotico* de Robin [porque] Robin é de uma outra ‘raça’, loucamente imprudente”. A parte final da entrevista é a mais expressiva, na qual Berman revela a sua total perplexidade diante desta figura singular quando indagado

O estranho de si mesmo: em Robin, não é que seu próprio fundo linguístico (seu *langage*) é o dialeto de uma outra língua diferente daquela “destino” da qual ele traduz “exato” as palavras do mundo: não é que ele traduz, *paradoxalmente*, *depois de seu primeiro *langage* estrangeiro*? Não posso dizer mais sobre isso, na falta de conhecer suficientemente o *ser-em-língua* de Robin.

III. 1 — Preâmbulo: notas sobre uma abordagem

Foi lendo e traduzindo *L'épreuve de l'étranger* (1984), de Antoine Berman, que tomei conhecimento da obra de Armand Robin, descobrindo a seguir que hoje o poeta bretão é pouquíssimo conhecido na França, ou ainda, é um autor praticamente excluído da *Histoire de la Littérature Française*. Nesse sentido, a presença de um autor como Robin na obra de Berman marca a retomada da obra valiosa de um poeta contemporâneo relegado ao esquecimento. As primeiras hipóteses aventadas no projeto deste estudo estão, portanto, atreladas às considerações inéditas de Berman sobre Robin e sua obra, cuja proposta aponta para uma nova perspectiva de estudos da tradução literária. Num segundo momento, diante do material coletado na Bretanha para investigação, as hipóteses orientadas em função das interpretações iniciais são reavaliadas, na medida em que Berman, embora tenha abordado a questão da politradição, não tenha se aprofundado suficientemente na problemática.

Sem tirar o indiscutível mérito de sua obra, o fato é que, em 1984, Berman ainda sabia muito pouco sobre Armand Robin, sua vida e sua obra. Ele próprio enfatiza que “a relação de Armand Robin com a poesia, as línguas, os dialetos e a tradução mereceria todo um estudo” (2002, p.247, nota 36). Tive a oportunidade — já nos momentos finais deste trabalho — de vislumbrar a dimensão do fascínio que Robin exerceu sobre Berman quando caiu em minhas mãos a cópia de uma entrevista inédita concedida a Mireille Guillet por ocasião de sua tese de doutoramento em Letras na *Université de Provence* (1988), na qual Berman afirma que Robin “é único e incomparável”. Em dado momento da entrevista, quando Guillet sugere comparar Robin com Philippe Jaccottet, Berman declara que este último “permanece *aquém* de Robin [porque] Robin é de uma outra ‘raça’, loucamente imprudente”. A parte final da entrevista é a mais expressiva, na qual Berman revela a sua total perplexidade diante desta figura singular quando indaga:

O estranho de si-mesmo, em Robin, não é que seu próprio fundo linguageiro (seu humus) é o dialeto de uma outra língua diferente daquela “dentro” da qual ele traduz “todas” as línguas do mundo; não é que ele traduz, perpetuamente, *dentro de sua primeira língua estrangeira*? Não posso dizer mais sobre isso, na falta de conhecer suficientemente o *ser-em-línguas* de Robin.

Compreende-se que as pesquisas de Berman sobre Robin não tenham sido exaustivas, pois não era o objetivo de seu livro em 1984 — o qual percorre a história e a cultura da tradução na Alemanha romântica. Ele provavelmente também não sabia que, na data de publicação de seu livro, já se encontrava em estágio avançado o trabalho monumental de organização e resgate da obra de Robin, efetuado, em especial, por Françoise Morvan. Já na reedição de 1979 de *La fausse parole* — portanto, anterior a *L'épreuve de l'étranger* —, a pesquisadora introduzira prefácio e notas minuciosos e esclarecedores sobre o poeta e sua obra. Diante desses fatos, julgo necessário expor alguns esclarecimentos sobre as informações referentes a Robin e sua obra.

Logo no início de seu livro, Berman apresenta um poeta bretão “que tinha, por assim dizer, duas línguas maternas, o *fissel* — um dialeto bretão — e o francês” (2002, p.23). Coincidentemente, a mesma informação consta na edição de 1986 do romance de Robin — *Le Temps qu'il fait*, da Editora Gallimard —, em cuja apresentação, segundo Bescond (1989), um autor anônimo consegue, numa brevíssima biografia de Armand Robin, cometer “apenas 17 erros” ou equívocos. Um dos mais flagrantes refere-se justamente ao *fissel*, que *não é uma língua* — Robin era bretão e falava bretão —, mas é uma região, *un pays*, como se diz na França, e também uma dança desse lugar. As fontes equivocadas desse autor e as de Berman devem ter sido, provavelmente, as mesmas, mas o que me pareceu estranho foi ouvir Berman falar “tranqüilamente” de duas línguas maternas — até os seis anos de idade, Robin só falava uma língua, o bretão. O poema apresentado a seguir, retirado de *Fragments* (1992), pode testemunhar como foi para Robin a experiência de aprender uma segunda língua:

Lembrarei-me sempre de ter aprendido o francês;

Foi por grandes atalhos em declive

Foi sob plantas inclinadas;

Um livro sob meus olhos enquanto andava.

No início li Pascal, depois aprendi

Que o francês era também uma língua falada

Que eu devia em minha boca colocá-la¹. (p.115)

¹ *Je me souviendrai toujours d'avoir appris le français/Ce fut par de grands sentiers en pente/Ce fut sous des plantes penchées/Un livre sous mes yeux pendant que je marchais/Je lus d'abord Pascal, ensuite j'ai appris/Que le français était aussi une langue parlée/Que je devais me la mettre dans la bouche.*

Robin diz ter aprendido primeiramente a ler em francês, e somente mais tarde a falar, o que prova que ele realmente não ouvia nem falava o francês em casa. Portanto, nunca teve “duas línguas maternas”. Além disso, trata-se de uma afirmação que, de qualquer maneira, nunca pode ser feita tranquilamente, tanto do ponto de vista da psicanálise quanto a partir da releitura da problemática tal como propôs Derrida (1996).

Voltando ao livro de Berman, cabe atentar para uma distração referente à bibliografia sobre Robin: na nota 2 do capítulo 9 sobre A.W.Schlegel (2002, p.219), a transcrição de um poema de Robin remete à coletânea póstuma *Le monde d'une voix*, Poésie/Gallimard, Paris, 1970. Surpreendentemente, a bibliografia no final do livro indica: A. Robin, *Ma vie sans moi*, Gallimard, Paris, 1970. Creio que qualquer leitor se indagaria sobre o título correto da obra, contudo, trata-se de uma longa história, que remete ao percurso editorial rocambolesco das obras de Robin. Tudo indica que Berman tinha em mãos um exemplar da coletânea, a qual apresenta parte de *Ma vie sans moi* com os 16 poemas de autoria de Robin, elimina os 14 poemas traduzidos da edição original de 1940, e acrescenta os fragmentos póstumos da edição publicada em 1968. Reuniram-se assim dois títulos em um, o que sugere uma manipulação editorial arbitrária e prejudicial à primeira obra publicada em vida pelo autor. Berman, seguramente, nem se deu conta desse duplo título com a mesma data, e talvez seja esta a razão de ele ter selecionado fragmentos dessa coletânea. Trata-se de um fato lamentável, principalmente porque o leitor não tem acesso às traduções, e além disso, como Bescond comenta: “Vários textos estão incorretos ou fragmentários. Muitos são apenas notas, esboços ou rascunhos. O conjunto é disparate; os textos foram, na verdade, compostos em épocas muito diversas e são de natureza muito diferente. A maior parte não estava destinada à publicação” (1989, p.50).

Graças ao trabalho de Françoise Morvan, podemos hoje ter acesso à quase totalidade dos fragmentos poéticos com a publicação de *Fragments* (1992), em cujo prefácio ela denuncia os detalhes escabrosos da trajetória suspeita dos manuscritos de Robin. Com essa coletânea, Morvan julga trazer ao leitor a verdade desses fragmentos: “o aspecto lapidar de textos que encontram a sua beleza no desnudamento e no abandono em que foram deixados” (1992, p.32). Robin teria tido o cuidado de

menção em uma nota: “Esses fragmentos devem ser considerados como sendo ainda rascunhos” (p.25).

Em meio a tais equívocos e precipitações, porém, o que efetivamente expõe a fragilidade da argumentação de Berman é a forma como ele constrói a sua tese sustentadora da natureza destruidora de uma *pulsão polítradutória*. Sugerida inicialmente em *A prova do estrangeiro*, esta questão foi retomada, porém ainda de forma sucinta, em seu texto *Pour une critique de traductions: John Donne* (1995), publicado postumamente. Vejamos detalhadamente a proposta bermaniana.

III. 2 — A (breve) tese bermaniana sobre a pulsão polítradutória

A transcrição na íntegra do texto de 1984 parece-me fundamental para a revisão da tese, uma vez que se trata do ponto de partida desta pesquisa. Leiamos atentamente o trecho a seguir:

O que é a visada metafísica da tradução? Em um texto considerado quase canônico, Walter Benjamin evocou a *tarefa do tradutor*. Esta consistiria em buscar, para além da abundância das línguas empíricas, a “pura linguagem” que toda língua carrega nela como seu eco messiânico. Uma tal visada — que não tem nada a ver com a visada ética — é rigorosamente metafísica, na medida em que, platonicamente, ela procura um além “verdadeiro” das línguas naturais. Foram os românticos alemães, aliás evocados por Benjamin em seu ensaio, que encarnaram do modo mais puro essa visada e, notadamente, Novalis. É a tradução *contra Babel*, contra o reino das diferenças, contra a empiricidade. Ora, curiosamente, está aí o que busca, por assim dizer em estado selvagem, a pura pulsão do traduzir, tal como ela se manifesta, por exemplo, em A.W. Schlegel ou Armand Robin. O desejo de tudo traduzir, de ser poli -, onitradutor, alia-se neles a uma relação problemática — até antagonista — com sua língua materna. Para A.W. Schlegel, o alemão é uma língua desajeitada e rígida, obviamente capaz de “trabalhar”, mas não de “brincar”. Para ele, a polítradução tem justamente como visada fazer brincar a “língua materna”. Em um ponto, essa visada confunde-se com a visada ética, tal como ela se exprime em um Humboldt, para quem a tradução deve “ampliar” o alemão. Mas, na realidade, a pulsão tradutória fixa um objetivo que deixa bem para trás qualquer projeto humanista. A polítradução torna-se um objetivo em si, cuja essência é, antes, *desnaturalizar* radicalmente a língua materna. A pulsão tradutória parte sempre da recusa daquilo que Schleiermacher denomina *das heimisches Wohlbe finden der Sprache* - o íntimo bem-estar da língua. A pulsão tradutória coloca sempre uma *outra* língua como ontologicamente *superior* à língua própria. De fato, não seria uma das experiências primeiras de qualquer tradutor ver sua língua como que desprovida, pobre diante da riqueza languageira da obra estrangeira? A diferença das línguas - outras línguas e língua própria - é aqui *hierarquizada*. Assim, o inglês ou o espanhol seriam, por exemplo, mais “soltos”, mais “concretos”, mais “ricos” que o francês! Essa hierarquização não tem nada a ver com uma constatação objetiva: é dela

que parte o tradutor, é ela que este encontra em sua prática, é ela que ele não cessa de reafirmar. O caso de Armand Robin verifica claramente esse “ódio” da língua materna que é o motor da pulsão tradutória. Armand Robin tinha, por assim dizer, duas línguas maternas, o físsel – um dialeto bretão – e o francês. Sua atividade polítradutória fundamenta-se claramente no ódio de sua “segunda” língua materna, língua que, para ele, é fortemente carregada de culpa:

Eu gostava muito mais das línguas estrangeiras, para mim puras, tão especiais: em minha língua francesa (minha segunda língua) houvera todas as traições.

Nela sabia-se dizer sim à infâmia!

É evidente que aqui, a visada metafísica, ultrapassar a finitude das línguas empíricas e a de sua própria língua em um ímpeto messiânico em direção à palavra verdadeira – Robin diz: “ser a Palavra e não as palavras” – liga-se à pura pulsão tradutória que quer transformar a língua materna confrontando-a a línguas não maternas e, como tais, sempre superiores: mais “flexíveis”, mais “brincalhonas”, mais “puras”.

Poder-se-ia dizer que a visada metafísica da tradução é a má sublimação da pulsão tradutória, ao passo que a visada ética é o seu transbordamento. Com efeito, a pulsão tradutória é o fundamento psíquico da visada ética – sem a qual ela só seria um imperativo impotente. A mimese traduzinte é forçosamente pulsional. Mas, ao mesmo tempo, ela ultrapassa a pulsão, pois não quer mais precisamente essa secreta destruição/transformação da língua materna que esta última e a visada metafísica desejam. No transbordamento que representa a visada ética manifesta-se um outro desejo: o de estabelecer uma *relação dialógica* entre língua estrangeira e língua própria. (2002, pp.22-4)

À primeira vista, a reflexão de Berman me pareceu muito interessante. Percebi imediatamente o ineditismo da questão da pulsão e a importância de investigar a problemática do sujeito polítradutor. Entretanto, após um exame profundo de seu texto, constatei alguns problemas. Em primeiro lugar, observei que Berman rotulou arbitrariamente como idênticas as posturas de A.W. Schlegel e de Robin; no entanto, foi Schlegel quem afirmou que as outras línguas eram “sempre superiores”, “mais brincalhonas, mais flexíveis e mais puras” que o alemão, aliás considerado por este como “pobre demais e rígido demais”, com afirma Berman mais adiante (p. 214). Do que expõe Robin em seus comentários, não se pode depreender ódio algum, nenhuma relação magoada do escritor em relação à língua francesa. Nas mais lúcidas reflexões de sobre a poesia, a tradução e as línguas, não há sombra de tais sentimentos. Além disso, Robin se destacou pela brilhante originalidade e pelo domínio extraordinário da língua francesa, tendo possuído, desde muito jovem, um domínio invejável da arte de escrever.

O pequeno trecho do poema de Robin citado no texto acima — e mais alguns outros — são retomados integralmente por Berman no capítulo consagrado a A.W.

Schlegel (2002, 219), no qual ele evoca o assunto da paixão polítradutória. Reproduzo-o aqui, pois parece ter sido fundamental na ilustração de sua interpretação:

Com grandes gestos,
Lancei durante quatro anos minha alma em todas as línguas,
Procurei, livre e louco, todos os lugares de verdade.
Sobretudo procurei os dialetos em que o homem não era domado.
Pus-me em busca da verdade em todas as línguas.

O martírio de meu povo era-me proibido
Em francês.
Tomei o croata, o irlandês, o húngaro, o árabe, o chinês
Para me sentir um homem liberto.

O quanto mais eu gostava das línguas estrangeiras
Para mim puras, tão à parte:
Em minha língua francesa (minha segunda língua) houvera todas as
traições.

Nela sabia-se dizer sim à infâmia! (p.220)

Primeiramente, o fato de Berman ter se baseado em fragmentos póstumos de valor menor do poeta prejudica a imagem do resto da obra. Em segundo lugar, o que julgo inexplicável é o fato de ele se servir da *temática* de textos poéticos para descrever a *posição tradutiva* do poeta. Esta é uma expressão usada por BERMAN (1995) para definir a relação entre o tradutor e sua atividade e que fala justamente de uma “certa concepção ou percepção do traduzir” — o que traz um esclarecimento fundamental a esta discussão.:

a maneira pela qual o tradutor percebe, na qualidade de sujeito tomado pela *pulsão do traduzir*, a tarefa da tradução, e a maneira pela qual ele 'internaliza' o discurso ambiente sobre o traduzir (as 'normas') [...] [essa *posição tradutiva*] não é fácil de ser enunciada, mas, ao ser verbalizada, pode assumir 'representações' que não expressam a verdade da *posição tradutiva*, notadamente quando aparecem em textos fortemente codificados como os prefácios, ou nas palavras convencionais das entrevistas” (p.74-5, grifos meus).

No caso de Robin, vale dizer que alguns desses fragmentos de qualidade duvidosa são os textos mais “fortemente codificados”, que “não expressam a verdade da

posição tradutiva”. Curiosamente, é o próprio Berman quem sugere, mais adiante, um modo seguro de se reconstituir a *posição tradutiva*: “a partir das próprias traduções, que a dizem implicitamente, e a partir das diversas enunciações que o tradutor fez sobre as suas traduções, sobre o traduzir” (p.75). Trata-se, portanto, de uma distorção fundamental, na medida em que Berman não esclarece quais os critérios utilizados para uma interpretação de Robin na qualidade de tradutor, pois não cita nem coteja nenhuma tradução. O que faz é apenas chamar a atenção para o conteúdo semântico de alguns fragmentos, mas apenas daqueles que tendem a corroborar a *sua* interpretação. Ou seja, não reconstitui a posição tradutiva *a partir das traduções* de Robin, mas tira suas conclusões analisando textos menores de Robin. É incompreensível que a teoria sobre a *pulsão politradutória* se fundamente no *tema sobre o ato de traduzir* presente em alguns esboços deixados em desordem. O poema citado por Berman, aliás, fala da obsessão de Robin pelas línguas estrangeiras e de certa mágoa por aqueles que traíram a língua francesa, mas não exatamente de tradução.

No caso de Schlegel, por exemplo, Berman toma o cuidado de explicar:

Seria lógico perguntar-se agora em que medida as traduções de A.W.Schlegel refletem, em sua realidade, o projeto teórico a que se referem. Ou: como A.W.Schlegel *efetivamente* traduziu Shakespeare, Dante ou Calderón? Responder a essas questões exigiria uma confrontação de suas traduções com os originais. [...] Não caberia, no âmbito teórico deste estudo, proceder a uma tal confrontação. (2002, p. 248, grifo do autor)

Berman comenta em uma nota que seu objetivo foi “mostrar o duplo movimento pelo qual Robin intitula suas traduções: *Poésie non traduite*” (p.247, nota 36) — aqui, ele cita pela primeira vez o título de uma *obra de traduções* de Robin. Nessa nota, acrescenta que Robin “escreve, aliás, uma poesia na qual o ato de traduzir torna-se, ele próprio, tema poético maior”. Este último comentário — além de confirmar que Berman atentou preferencialmente para o *tema* de alguns textos de Robin —, induz o leitor a certo equívoco, dando a impressão de que o tema da tradução dominava a poesia de Robin, o que não é verdade. Folheando a edição de *Fragments* (1992) e a obra em geral, pude encontrar, em meio a centenas de textos, apenas um prefácio à coletânea de 1940, intitulado *Étonnements du traducteur*, e que constitui o texto mais importante sobre a

tradução. Além deste, há apenas mais dois poemas, *Le traducteur* e *Traduction*, este último reescrito várias vezes, exatamente como ocorre com a maioria dos fragmentos.

Berman parecia ignorar que Robin não se referia a uma língua francesa “que comete traições” porque sendo bretão, ele a “odeia”. Robin referia-se a uma língua *traidora* enquanto porta-voz de uma postura política e ideológica falsa, posicionando-se contra a falsa ideologia presente na palavra do discurso totalitário e a favor da “Palavra” poética. Robin dizia que lhe tinha sido proibido ser *verdadeiro* na língua oficial dos intelectuais burgueses, apontando sua primeira língua, o bretão — língua do proletariado —, como “importuna”, ou “incomodamente espontânea” (1986, p.178), por não querer participar de uma poesia engajada — soberana naquele momento.

Embora brilhantemente dominada, a palavra escrita em francês trazia desde a infância a frustração da nomeação artificial, distanciada da relação pura e espontânea com a natureza. Assim, a língua francesa tornou-se para ele *duplamente artificial* por ter sido traída e maculada pelos poetas intelectuais e burgueses. No romance *Le temps qu'il fait*, num dos diálogos com a mãe — que reza pensando que o filho está louco, tomado pelos demônios que ela viu nos livros, — o personagem Tempo interfere, tentando convencer Yann a descansar, a “estirar-se na morte, na ignorância”. Ao que Yann responde: “Podem fazer, podem falar, / Darei minha existência / A quarenta línguas quarenta ciências. / Não vou me aburguesar, / Não quero descansar! (1986, p. 56-59)”.

A *palavra verdadeira* da qual fala Robin — interpretada por Berman num sentido messiânico —, significa a palavra poética sincera, autêntica, testemunho do sofrimento humano, do proletário explorado, portanto mais compatível com ideologias políticas. “Nunca um sofrimento mentiu”, escreveu Robin em um de seus primeiros textos, *Une journée* (apud BESCOND, 1989, p.60). No prefácio de *Ma vie sans moi*, em 1940, ele proclamava: “Não é possível que a beleza tenha vergonha de ser humana”.

Numa carta a Jean Paulhan, em 6 de setembro de 1946 — momento em que o poeta rompe com o mundo da edição tradicional, restringindo suas publicações à imprensa anarquista —, Robin desabafa:

Eu podia viver segundo os conformismos sucessivos, escrever elegantes poemas pseudo-revolucionários com as fomes, o sofrimento e as torturas dos outros; podia continuar a freqüentar os salões, as famílias convenientemente destacadas pelos meios literários, etc...; não,

não e não! Recuso essa escravidão, não quero mais dessa traição que suportei por muito tempo. Pouco importa que todas as portas se fechem para mim, que organizem uma quarentena contra mim porque sonho em ser enfim uma voz verdadeira; zombo de todos os sucessos que me ofereciam e que podem retirar de mim.

Berman provavelmente desconhecia esses detalhes da vida de Robin. Porém, provavelmente apoiado em interpretações tradicionalmente redutoras da complexa obra de Walter Benjamin, Berman parece ter ficado preso, como tantos outros escritores comentadores, ao lado nostálgico presente na obra do filósofo alemão, tomado freqüentemente por um pensador místico ou religioso. Lages (1998) esclarece com precisão por que ocorre esse equívoco:

A compreensão da profunda historicidade que permeia a concepção de linguagem e de língua em Benjamin como vinculada ao messianismo é fundamental para evitar postular a noção, equivocada, de pura língua enquanto essência lingüística ahistórica, identificada com um momento absolutamente anterior, e tachar, assim, a visão de Benjamin sobre a linguagem, pejorativamente, de idealista ou mesmo ver nesses textos do assim chamado “primeiro” Benjamin alguma espécie de ontologia. (p. 80-1)

Lages discorre sobre as “Leituras” que têm sido feitas do filósofo alemão, cujos escritores expoentes abordados são: Paul de Man, Jacques Derrida, Haroldo de Campos e Jeanne Marie Gagnebin. Esta última não só refuta essa vertente religiosa, como aponta para distorções fundamentais das leituras que desconsideram a dialética do pensamento benjaminiano (GAGNEBIN, 1999), e reavalia profundamente — apoiada em estudos de G. Agamben — a noção de “origem” na obra do filósofo alemão. Seus estudos apontam para uma inversão da tradicional convergência da origem em direção a um ponto cronológico inicial absoluto, estabelecendo assim um ponto de vista messiânico inverso, para o futuro. Essa visão altera radicalmente toda tese sobre Benjamin apoiada em leituras anteriores, como a de Berman. No prefácio ao livro de Lages (2002), Gagnebin denuncia uma “derradeira especulação pseudomística sobre a *prima lingua*” (p.16) que insiste em sobrevir nas interpretações dos comentários de Benjamin.

Seria incorreto deixar de mencionar o fato de que, anteriormente, Berman (1986) havia percebido no texto benjaminiano uma problematização da tradução que aponta

para a sua *essência platônica* — questão filosófica fundamental para a constituição de uma nova e atual visada da tradução. O problema é que suas conclusões sobre o polítradutor se fundamentam unilateralmente na questão que ele denomina *metafísica*, tomando os discursos idealistas de Schlegel ou a poesia de Robin como argumentos. Não é o que se passa quando ele aborda, no mesmo livro, as traduções de Hölderlin, de Mallarmé ou de Klossowski, os quais têm o seu efetivo trabalho de tradutores *transformantes* como alvo de comentários elogiosos.

Berman enfatiza em sua tese que o “ímpeto messiânico em direção à palavra verdadeira” determina a pulsão tradutória, e esta seria então guiada por um aspecto aparentemente “místico”. Constatei que a razão de tal interpretação vem, justamente, da interpretação bermaniana do *mito de Babel*, contrária àquela de Benjamin (e de Robin): para Benjamin, Babel representa a “queda” que, segundo Gagnebin (1999), “é a perda dolorosa da imediaticidade no reconhecimento e nomeação dos objetos inerente à língua adâmica, perdida na multiplicidade de depois de Babel” (p.17-18). Segundo a autora, a “língua suprema” de Mallarmé estaria salva pela atividade restauradora e purificadora da tradução. Ou seja, aqui a confusão lingüística de Babel é vista de forma *negativa*, enquanto que, para Berman, ela representa *positivamente* “a Torre-das-múltiplas-línguas, o reino das Diferenças”, o espaço onde as línguas se enfrentam e dialogam, o “espaço diferenciante do poético” (p. 22; 325). Berman parece desconsiderar o fato de que Babel também significa a “confusão”, o desentendimento, a incompreensão, espaço de discórdia e de diferenças insuperáveis e não uma convivência pacífica.

A posição extremada de Berman em direção a uma vertente pró-Babel e ao pluralismo lingüístico revela-se problemática na medida em que, rejeitando radicalmente o universalismo lingüístico atribuído ao pensamento benjaminiano, vincula a busca transcendental da “língua pura” a motivos estritamente idealistas e messiânicos. E, no entanto, seu livro mostra, ao percorrer o Romantismo alemão, e principalmente no capítulo dedicado a Hölderlin, como a tradução permite à língua abrir-se ao mundo, modificar-se e *transcender* em direção às outras; como dizia Benjamin, uma boa tradução libera o que estava aprisionado no original.

Embora Berman não estivesse errado ao perceber a tendência idealista observada na retórica de Robin, mostrou-se imprudente ao abordar a *pulsão polítradutória* apenas



nessa direção: essa problemática deveria, *no mínimo*, ser analisada na esfera de uma psicanálise do inconsciente individual, e não com a intenção de definir um perfil universal do polítradutor assujeitado a uma pulsão. Curiosamente, alguns anos mais tarde, em 1995, ele próprio afirmará que “ser polítradutor é o caso mais freqüente entre os tradutores”, acrescentando que “é a pulsão-de-tradução que faz do tradutor um tradutor: o que o 'empurra' para o traduzir, o que o 'empurra' para o espaço do traduzir. Essa pulsão pode surgir de si mesma, ou ser despertada por um terceiro” (p.74). É interessante observar como, aqui, Berman não vincula mais a pulsão polítradutória a uma visada metafísica.

Assim, afirmar que a busca da pura linguagem “é a tradução contra a empiricidade” e que “a polítradução torna-se um objetivo em si, cuja essência é, antes, *desnaturalizar* radicalmente a língua materna” equivale a generalizar e a desprezar alguns fatos: o polítradutor, buscando ampliar as possibilidades de reinvenção lingüística pelo amplo contato com as outras línguas estrangeiras, expressa concretamente a intensa busca da dimensão plural, múltipla, da relação de complementaridade, e não o contrário. Embora o contato íntimo entre as línguas assim realizado pela tradução esteja freqüentemente relacionado, ideal e romanticamente, a um “estado recuperado de fusão perfeita”, próximo daquela “pura linguagem” anterior à dispersão babélica, essa postura teoricamente idealista não indica que, *na posição tradutiva*, o tradutor não tome consciência da impossibilidade dessa fusão perfeita. É justamente essa situação paradoxal — em que o sujeito atormentado fica dividido entre o desejo da união absolutamente perfeita com o outro e o desejo de criatividade *diferenciante* —, que caracteriza o poeta e/ou o tradutor de poesia. A utopia da palavra poética perfeita, ou “da pura linguagem” simplesmente não anula a possibilidade de uma consciência das diferenças e de uma efetiva relação dialógica — seja ela intra- ou interlingual. Temos um excelente exemplo dessa dualidade do tradutor em fragmentos selecionados dentro de um mesmo texto de Robin:

Em minha empresa anti-Torre de Babel, nascida da necessidade de encontrar a unidade do verbo para além de todas as línguas graças à linguagem poética, esta linguagem criada e criadora que torna divinamente unidos de idioma em idioma as palavras e até as sílabas, tomo de

nova precaução na língua húngara [...] é uma língua trabalhada, retrabalhada, e por assim dizer, malaxada. (1990, p. 91)

Como ocorre com todas as traduções apresentadas no programa de rádio, Robin utiliza sistematicamente esta estratégia: comentários sobre o poeta estrangeiro e sua poesia, devaneios sobre a tradução, intercalados à leitura dos poemas. Os comentários são densos, extravagantes, mas as traduções são magníficas, embora difíceis de acompanhar². No entanto, foi capaz, dessa maneira, de difundir em língua francesa os mais belos poemas das mais variadas línguas, com rapidez e quantidade jamais vistas.

O que efetivamente impressiona, em alguns dos poemas e nos comentários às traduções na rádio, é o discurso eloquente de Robin em torno das línguas e da poesia, o que pode sugerir apenas uma *visada metafísica* no sentido em que Berman a toma, ou seja, “um ímpeto messiânico em direção à palavra verdadeira” (2002, p.24). Ocorre que é necessário se aprofundar mais e investigar o que essa visada oculta. A abordagem psicanalítica deste estudo, articulada a uma análise da experiência singular de Robin, sugere considerar a *pulsão* de Robin na forma de um *duplo gesto*: um gesto que pulsa em direção a língua mística primitiva no excesso que o discurso revela, e um gesto de repulsa em direção à mítica língua una materna no excesso que o desejo vela. Esse duplo gesto caracteriza um *double bind* (duplo vínculo) na medida em que estabelece um impasse para Robin diante de contextos simultâneos e conflitantes de aceitação e rejeição. A expressão *double bind* foi criada pelo antropólogo Gregory Bateson, em 1956, para designar o dilema em que fica encurralado o sujeito afetado pela esquizofrenia quando submetido a duas coerções externas, simultâneas e contraditórias (ROUDINESCO, 1998).

O dilema de Robin é manifestado pela situação de tradução como um permanente *ser/estar entre línguas*. A imersão radical nas línguas estrangeiras, inclusive na língua francesa, ao mesmo tempo em que permite *ilusoriamente* a Robin — por um suposto parentesco original — aproximar-se de um universal lingüístico, paradoxalmente o leva para longe de suas raízes maternas bretãs e dissolve sua

² MORVAN (1990) comenta que as emissões na rádio Club d'Essai, ainda que não tenham sido aceitas com entusiasmo pelo público — muitas vezes “chocados” —, permanecem longe do escândalo provocado pela emissão de Artaud, realizada no mesmo local alguns anos antes, em 1948.

identidade original, condenando-se a si próprio ao isolamento e à marginalidade. As línguas lhe servem, assim, como passagem efêmera nessa fuga infinita e, nesse sentido, uma operação metafísica significa o modo de *tornar suportável* a diferença. Portanto, não parece haver *visada* metafísica no sentido de um objetivo a atingir, lembrando que sua ambição, como ele diz, é “não habitar”, é atingir o “não lugar”.

Emprestando de Robin as palavras empregadas no ensaio sobre Joyce (1986, p.170-171), a experiência robiniana chamada de *não-tradução* estaria, de preferência, vinculada à garantia de um “estado de desorientação contínua”, “inextricável labirinto”, o que, a meu ver, opõe-se a qualquer tipo de busca “messiânica” na medida em que Robin *não parece querer* a possibilidade do encontro de algo. Ou seja, é antes um estado de desvario permanentemente desejado, como garantia de um permanente estado de “suspensão”. Esse estado em suspenso apaga os pólos cronológicos, ou seja, anularia tanto a possibilidade de *uma* língua original como ponto cronológico inicial, de “origem”, quanto de *uma* língua universal como ponto cronológico final, de um “fim messiânico”.

É necessário considerar também que o tradutor *transformante* trabalha sempre no limite que separa a atitude ética, de respeito às diferenças do outro, daquela atitude, *tão humana*, que busca preservar o mesmo, o conhecido. Um comentário de Robin descreve uma situação que se poderia chamar de “impasse ético” quando, ele expressa a dificuldade concreta ao traduzir o poeta húngaro Attila Jozsef:

Por ocasião deste poema, fiquei diante de uma das piores dificuldades que possa ter conhecido no plano da linguagem poética em todas línguas. Attila Jozsef [...] um acusador dirigiu-se contra ele com todas as forças do ódio [...] este policial cachorro, ele o qualifica em seu húngaro de *elvadule*. Ora, esse termo, *elvadule*, é um neologismo em húngaro; não há nenhum correspondente em língua francesa. Completamente e convenientemente traduzido, significa “que voltou a ser besta feroz e depravada” [...] No decorrer de minha luta implacável com esta única palavra, de somente quatro sílabas, conheci acessos de desespero [...] Isso durou uma semana [...] No sétimo dia, [...] tive uma iluminação [...] em língua poética francesa nova, isto se dizia simplesmente *aragonisé*. (*Poésie sans passeport*, p.97-8)

As implicações da reflexão de Robin são complexas na medida em que sua tradução revela a impossibilidade da transferência de valores culturais e, sobretudo,

exibe a inevitável interferência do contexto histórico-social-cultural daquele que produz a tradução. Em seu discurso, ele procurou antes parafrasear o termo a ser traduzido e esclarecer as intenções do autor, a fim de legitimar a sua escolha, mas a sua atitude, nesse caso, mostra uma radical apropriação do outro, reduzindo a sua escolha a um termo transparente para os seus compatriotas franceses, ou compreensível apenas pelos que compartilham o conhecimento da história e da cultura da França. Seu gesto, etnocêntrico nesse caso, revela que o sujeito tradutor — tanto em sua atividade teórica quanto prática — não consegue ser sempre neutro e desvencilhar-se de suas convicções políticas, morais, nem de suas emoções, traídas às vezes pelo seu inconsciente. O “achado” de Robin aponta, no plano pessoal e psíquico, para a obsessão doentia e possivelmente até esquizofrênica em relação a Louis Aragon e outros poetas revolucionários, além de testemunhar o imenso complexo de inferioridade do camponês bretão. O poema *Le voleur* ilustra perfeitamente esse contexto:

Nas casas dos burgueses fui maltratado

Porque eu era aquela vontade!

Enganando o acaso, aos dez anos aprendi a ler,

Com nossos mestres, ombros oblíquos a dizer:

Aquele lá, por que não fica

Em seu lugar?

“É um bandido que nos pilha”

Tinha para mim

O apoio dos prados, dos bois, dos bosques!

E os valezinhos que falavam muito quietos!

Na escola

Descobriram em mim o odor acre do trabalho;

Hoje,

Tendo por cúmplices os espinhos,

Continuo a roubar

Enquanto vocês faziam sua guerra, tomei

O chinês, o sânscrito,

Um pouco mais de luz,

Um pouco mais de clareza como afronta.

Hoje,

Arrastando em meu coração milhões de seres obscuros,

Tenho orgulho quando Aragon, Éluard, cintilantes de burguesia,
Gritam: "É ele o inimigo!" (1992, p.171)³

Portanto, considerando que em 1984 Berman ignorava esses fatos, a problemática da relação negativa com a língua materna — da forma como foi abordada em *A prova do estrangeiro* — parece aplicar-se melhor ao caso bem conhecido de Louis Wolfson, autor citado em seu livro (2002, p.283, nota 3). Talvez se justifique também no caso de Schlegel — e isso é algo que não posso afirmar —, porém sua abordagem é parcialmente inadequada no que diz respeito a Robin.

Se nos exemplos analisados acima, pudemos constatar o ódio — ou a repugnância — de Robin pelo que os interlocutores franceses de certa ideologia fizeram com a língua francesa, nas traduções poéticas propriamente ditas — bem distantes dessas interferências ideológicas — Robin representa a figura moderna do tradutor ético, revolucionário, que denunciou a tradição etnocêntrica da época questionando a própria idéia de tradução. O etnocentrismo praticado tradicionalmente na França, desde as *Belles infidèles*, deformava, sobretudo, o trabalho estético da forma poética estrangeira. Segundo Morvan, no prefácio a *La fausse parole* (1979), foi Robin quem “descobriu e introduziu o maior número de poetas estrangeiros na França no século XX”. Vale mencionar ainda a qualidade das traduções de Robin, que foi imediatamente reconhecida quando publicou seu primeiro livro, e lhe rendeu elogios num importante artigo crítico de Philippe Jaccottet (1953) que comenta as brilhantes *não-traduções* de Robin — vide último capítulo.

Vale sublinhar que o próprio Berman passou, pouco tempo depois, a refletir com mais cuidado sobre a situação de Robin. Na entrevista evocada há pouco (GUILLET, 1988) ele aborda a problemática de maneira completamente diferente quando diz:

³ Em francês: *On m'a maltraité chez tous les bourgeois/Parce que j'étais cette volonté-là!/Trompant le sort, à dix ans j'appris à lire./Nos maîtres, l'épaule oblique, dirent:/Celui-là, pourquoi ne reste-t-il pas/À sa place?/"C'est un bandit qui nous pile!"/J'avais pour moi/L'appui des prés, des bœufs, des bois!/Et les vallons qui parlaient très coi./À l'école/On découvrit sur moi l'âcre odeur du travail ;/Aujourd'hui,/avec pour complices les épines,/Je continue à voler/Pendant que vous faisiez votre guerre, j'ai pris/Le chinois, le sanscrit,/Un peu plus de lumière,/Un peu plus de clarté comme défi./Aujourd'hui,/Trainant dans mon cœur des millions d'êtres obscurs,/Je suis fier qu'Aragon, qu'Éluard, scintillants de bourgeoisie/Crient : « C'est lui l'ennemi ! »*

Robin busca, certamente, fazer do francês, esta língua “estragada” ou “enlameada”, uma *pura palavra*, regenerando-a ao mesmo tempo a partir de seu fundo (que permanece a salvo) e das outras línguas: é exatamente a “aprendizagem do próprio” e a “prova do estrangeiro”, de que fala Heidegger a propósito de Hölderlin. Nisto, embora se inscrevendo numa tradição (permanentemente escondida), Robin é, em nosso século, *único*. (grifos da autora)

Berman passou a admirar Robin cada vez mais. A maior prova disso é uma referência recolhida no texto eletrônico de Serge Meitinger (disponível em: <http://cru.chateau.free.fr/meitinger3.htm>, acessado em 05/11/2001). Em *Armand Robin – Traduire, non traduire, se traduire*, Meitinger inicia o seu texto assim: “O que é traduzir? Armand Robin que, na França, fez entrar a tradução poética em sua dimensão moderna, considerava este trabalho como uma maneira essencial de enfrentar-se a si mesmo”. A frase remete à nota de fim [1], na qual esclarece: “De acordo com uma fala de Antoine Berman por ocasião do Seminário de Yves Bonnefoy no Collège de France, em 2 de janeiro de 1991”. Infelizmente não pude localizar qualquer texto publicado relativo à palestra de Berman nesse Seminário. Mas essas poucas palavras bastam para concluir que Berman, efetivamente, reavaliou as impressões de 1984 ou, no limite, revelam que, mesmo anos depois, não se esqueceu de Robin.

Indiscutivelmente, Berman instaurou uma reflexão inédita e intrincada em torno da *pulsão politradutória*, calcando suas argumentações em bases psico-filosóficas corretas e pertinentes, porém abordando a obra de Robin inadequadamente. Berman desviou-se de um viés mais produtivo na medida em que, além de ter sido vítima de fatos biográficos equivocados, sua pesquisa limitou-se a *topoi* recorrentes em fragmentos menores do autor, e esquivou-se do principal: exhibir o efetivo trabalho de tradução brilhante de Robin. Em uma questão tão abstrusa como a *pulsão politradutória*, a história individual e psíquica do sujeito é, sem dúvida, importantíssima, no entanto, deve-se tomar cuidado para não reduzi-la a um estereótipo. Se, às vezes, a poesia e a retórica de Robin apontam *platonicamente* para um pensamento metafísico, suas traduções *únicas*, inversamente, travam na maior parte do tempo uma batalha ética, ousando avanços e aceitando recuos.

Enfim, resta abordar um comentário duplamente intrigante de Berman: no capítulo 9 de *A prova do estrangeiro*, define Robin como “um tradutor plurilíngüe e,

conseqüentemente, altamente transformante” (2002, p.245). O aspecto *transformante* não parece ser visto como positivo por Berman, e no entanto o louvou no caso de Hölderlin (p.252) e também nos de Celan e Mallarmé (p.201). Preconceito? Poeta menor? As monstruosas traduções de Hölderlin, como o próprio Benjamin as definiu, são vistas por Berman como uma radicalidade positiva, cuja literalidade “abrupta e sem arrumações [...] por sua invasão violenta, traz para nossas margens, em sua pura estranheza, a obra original” (p.312). A afirmação de Berman remete ainda a uma questão mais problemática e que constitui o fio condutor da reflexão sobre o status linguageiro do polítradutor: sugiro redefinir Robin como um monolíngüe, o que inviabiliza a assertiva de que Robin é transformante *porque* é plurilíngüe.

Assim, este trabalho, fundamentado inicialmente na dinâmica psico-filosófica proposta por Berman, passa a explorar, no tópico seguinte, o discurso conflituoso de Robin, com o intuito de aproximar o leitor da sua estratégia retórica.

III. 3 — Babel revisitada, “na alegria e na tristeza”⁴

Todos os que leram e escreveram sobre Armand Robin tentaram, de algum modo, abordar criticamente a sua *não-tradução*, assim definida uma vez que ele intitulou seus livros de traduções de *Poesia não traduzida*, além de ter afirmado, por várias vezes, *não estar traduzindo*. Em meio a suposições e especulações, hiperbolismos e reducionismos, procurei reter o que me parecia realmente matéria tratável e pertinente. Tão logo adentrei a obra do poeta, sobretudo em suas reflexões, descobri que esta seria uma tarefa difícil, pois o próprio Robin parece ter se nutrido desta aura mística que emanava, sobretudo, de sua experiência de traduções de poesias efetuada nos programas de rádio. O recurso à transcendência e à sublimidade poética em seus comentários é o que mais salta aos olhos num primeiro momento e, obviamente, muito explorado até aqui⁵. O próprio Berman deixou-se impressionar, como já visto, porém o aspecto

⁴ Aludindo ao texto de Meitinger: “nele [Robin], a tarefa do tradutor suplantou a do poeta, na alegria e na tristeza”. No original: “pour le meilleur et pour le pire”.

⁵ Notadamente por Alain Bourdon que, ao lado de Françoise Morvan, é um dos maiores conhecedores de Armand Robin. De acordo com o professor Paolig Combet (1989, p. 6), Bourdon era antigo discípulo de Robin no Liceu Lakanal e foi ele quem salvou numerosos fragmentos inéditos e poemas de Robin, reuniu-os e publicou-os na coletânea *Le monde d'une Voix* (1968).

metafísico no pensamento e na obra de Robin deve ser interpretado com muita cautela e astúcia. O *tornar-se Um* que Robin diz desejar, envolvido por essa aura metafísica de “Um divino”, expõe-se de forma surpreendentemente humana em suas reflexões mais lúcidas, marcando a profunda consciência da “impossibilidade” de uma fusão total.

Meitinger percebe o conflito, e efetua uma abordagem preferencialmente filosófica em seu texto, o qual finaliza com a seguinte conclusão:

O que é traduzir para Armand Robin ? Bem ao contrário de uma tarefa anódina, é obedecer a um imperativo categórico que lança o sujeito numa busca infinita. Traduzir, não traduzir, se traduzir: na alegria, para coincidir com um estado original que retornaria ao Um, na tristeza, para buscar-se fora de si e chocar-se com o limite que separa o mesmo do mesmo.

A reflexão sobre o polítradutor, a meu ver, deve partir do viés indecível da linguagem situado no espaço mítico de Babel, uma vez que, nesse espaço insituável, diversidade e pluralidade ora apontam *negativamente* para uma incompletude, uma fragmentação do Uno-Universal anterior perdido, ora *positivamente* para uma dimensão plural das diferenças que se complementam. A tensão dessa aporia é reforçada quando a ambigüidade do mito se atualiza em cada tradutor que teoriza explicitamente o seu trabalho e é então que se observa a melancolia decorrente do momento crítico da escolha, da crise diante do irreduzível outro estranho-estrangeiro — vide exemplo citado há pouco quando da tradução do termo húngaro *elvadule*.

Em referência ao Uno, mais especificamente do *anseio* de alcançá-lo, temos, por um lado, uma metafísica clássica — postura idealista que defende uma língua matriz, arquetípica, como sendo a língua original absolutamente perfeita: dela teriam derivado todas as línguas empíricas imperfeitas e impuras. Nessa perspectiva, Babel significa o momento da confusão e do desentendimento, o castigo, a perda do dom divino de uma língua perfeita. Temos, por outro lado, na psicanálise, um ponto de referência absoluto que corresponde à língua materna, a qual, por ser a linguagem fundadora do sujeito, configura um espaço afetivo único e dito *intraduzível*, impossível de ser simbolizado, uma vez que representa o espaço em que *a experiência do sentido da linguagem* não é

articulada pela língua, mas pelo afeto dos gestos, dos sons, da música, em cantigas de ninar cujo ritmo, entoado pela voz da mãe, transmite os significantes como sensações.

O fato paradoxal de querer ser *poli*, *plural*, mas, ao mesmo tempo, almejar metafisicamente o Um configura o discurso de vários poetas tradutores. A realidade de suas traduções revela um jogo dialógico de textos e autores que se tocam, que se lêem, se “traduzem” um no outro, ou seja, jogo de intensa intertextualidade e mestiçagem lingüística; entretanto, em geral, essa realidade vem acompanhada de uma idealidade retórica oposta, que clama em busca da língua primeira e única, cujo “espírito” estaria presente na essência de cada língua empírica.

No caso de Robin, por exemplo, o seu trabalho concreto de tradutor não compactua com seus discursos sobre a tradução. Mesmo estes expressam contradições entre si em vários momentos, às vezes demonstrando uma perfeita lucidez no que tange às técnicas e às dificuldades de todo o processo da tradução, e outras vezes parecendo tomado por um estado de êxtase místico. Ao momento em que expressam o anseio romântico de completude e a ambição de restabelecer o momento mítico da Unidade, sucede-se a frustração diante da impossibilidade de alcançá-los. Nos momentos mais exaltados, expressam a crença no “sopro original da inspiração”, assim como a busca da língua perfeita, reforçando o mito da língua pré-babélica.

Como o exemplo do trecho a seguir, Robin *exagera* em alguns momentos, com uma retórica extremamente eloqüente — num discurso típico dos teóricos da tradução poética —, que recorrem ao mito da tradução como união mística do poeta e de seu tradutor em busca da reafirmação de outro mito: o da origem das línguas.

Caminhando de era em era, combatendo-me a cada passo, fiz-me todos os grandes poetas de todas as línguas. Atingi um Éden de antes da Torre de Babel: lá todos falavam uma além-língua; arado ligeiro, minha alma tropeçou de cepa em cepa ao longo da palavra íntegra. Percebi-me geral e universal. Fui feliz. Eles-eu somos UM. Não estou diante deles, eles não estão diante de mim. Falam antes de mim em minha garganta, aprisiono suas gargantas com minhas palavras futuras. Praticamos juntos som a som, sílaba a sílaba, ritmo a ritmo, sentido a sentido, e sobretudo, destino a destino, unidos e separados em sangue e lágrimas, ontologicamente sem felonía — eles-eu, UM intacto (ROBIN, 1990, p.32).

Não é de surpreender que todos à volta de Robin ficassem ofuscados. Morvan revela que Giuseppe Ungaretti contou um dia ao escritor Claude Roland-Manuel — este testemunho surgiu na revista *Cahiers des saisons*, no inverno de 1964 —: “Meus poemas, traduzidos por Robin, são eu mais Robin. Ele me capturou nas raízes. Há sob a terra uma segunda floração. Não sei mais qual é o lugar. Somos uma árvore dupla. Identicamente vindas de nada — como a terra” (ROBIN, 1990, p.8). A referência romântica a uma identificação, a um entrelaçamento de dois no comentário de Ungaretti sugere uma uniao matrimonial — não necessariamente religiosa, mas uma união que remete à relação amorosa (ou sexual).

Em “Des tours de Babel” (1987a), Derrida analisa a metáfora da ânfora quebrada, empregada por Benjamin em seu ensaio *A tarefa do tradutor*, comparando-a ao casamento: “uma tradução esposa o original quando os dois fragmentos unidos, tão diferentes quanto possível, completam-se para formar uma língua maior, no curso de uma sobrevivência que muda todos os dois” (p.224). Derrida tem, todavia, o cuidado de apontar para a utopia desse pensamento idealista e lembra que a reconciliação é apenas uma promessa e que, portanto, a sonhada unidade pré-babélica não pode ser atingida na prática.

Robin sempre diz que “se traduz” no outro, porém seria prudente indagar se podemos identificar aí a utopia de um ato de profunda entrega, pleno de sacrifício e renúncia, mas recompensado pela pura alegria da doação e da reconciliação. No ato de tradução propriamente dito, do mesmo modo como se passa no matrimônio, Robin vivencia essa experiência *na alegria e na tristeza*, ou seja, às vezes exultante de alegria pela impressão de haver encontrado a “palavra justa”, outras vezes profundamente triste, porque consciente dos limites de seu próprio e da irredutibilidade do outro.

Descobre-se, assim, um Robin instável: oscilando, por um lado, entre o emocional, o irracional, certamente ignorando as verdadeiras razões de suas obsessões e melancolias — embora explore com astúcia esse recurso ao místico. Por outro lado, vê-se um Robin artesão da língua, técnico, dominador de seu trabalho de tradução. Na maioria das vezes o tom melancólico revela a consciência da desvalorização do trabalho do tradutor, como se pode verificar neste fragmento encontrado após a sua morte, citado por Morvan em *Écrits Oubliés II*:

A grande vantagem de uma tradução é que ninguém lhe será grato e que esse ato de poesia será esquecido ou, no mínimo, julgado comprometido ou equivocado; as belezas sempre virão do poema traduzido, as fraquezas sempre do tradutor. O poema é recriado, mas a partir de seu fim, retornando para sua pura origem, sopra amigável percorrendo de volta todas as águas que uma vez passaram. (ROBIN, 1986, p.9)

A alusão à fonte original de onde jorram as águas remete à questão da origem, que foi brilhantemente tratada por Walter Benjamin — outro ser “melancólico” —, mas tem igualmente em Paul Valéry uma profunda reflexão, destacando o utópico momento da “elevação”, dos acordes perfeitos, e o necessário momento da “descida” à realidade. Já no fim de sua vida, Valéry fez uma tradução das *Bucoliques* de Virgílio e, sob o título de *Variations sur les Bucoliques*, anotou observações sobre o poeta latino e também reflexões sobre a tradução, a leitura e a escritura da poesia em geral. De sua coletânea, privilegiei a passagem dedicada à quarta *Bucolique*, da qual cito o célebre trecho:

O trabalho de traduzir, conduzido com a preocupação de uma certa aproximação da forma, faz-nos de certa maneira buscar pôr nossos passos sobre os vestígios daqueles do autor, e não modelar um texto a partir de um outro; mas deste aqui, voltar à época virtual de sua formação, à fase em que o estado de espírito é o de uma orquestra cujos instrumentos acordam, chamam uns aos outros, e solicitam seu acordo antes de formar o concerto. É desse vivo estado imaginário que seria preciso descer, em direção à sua resolução em obra de linguagem outra que não a do original. (1957, p.215-216)

Valéry encara com lucidez o necessário autocontrole diante dessa *relação perigosa com o outro*. Robin, ao contrário, como vimos há pouco, é desmesurado e não consegue dissimular sua instabilidade emocional. Na alegria do entusiasmo inicial, o tradutor acredita formar Um com seus poetas, ser “feliz e universal”, mas essa sensação se transforma, como observou Meitinger “num *imperativo categórico* que lança o sujeito numa busca infinita”, ainda que a frustração da impossibilidade da satisfação plena seja inevitável. Robin lutou pela disseminação da linguagem mais universal, a poesia, e desejou, por essa mesma razão e a qualquer preço, *não-existir permanentemente como indivíduo*, levando às últimas conseqüências a negação de si mesmo. Declarou estar fazendo uma escolha deliberada e consciente ao decidir renunciar à própria poesia e *habitar* — preferencialmente *não-habitar* —

permanentemente a poesia do outro, e assumiu, assim, radicalmente a tarefa do tradutor. Muitos viram nesse procedimento uma tentativa de autodestruição, da língua e da obra; todavia, parece-me algo muito mais próximo de um processo de *libertação*. O próprio Valéry parece descobrir nesse exercício uma *sensação de liberdade* inédita:

Logo tomei mais gosto do que deveria pela própria elaboração dos versos. Esta prática criadora apaixonante o bastante me desvinculava do motivo inicial da obra, tornava-se um pretexto, e me dava enfim a sensação de uma liberdade com relação às “idéias”, e de um império da forma sobre elas, que contentavam meu sentimento da soberania do espírito sobre seus empregos. (1957, p.216)

Para Valéry, essa paixão exigida do tradutor corresponde ao desejo de entrar na lógica de um jogo que não é domável, mas que se quer dominar. O texto do outro é somente um *pré-texto* para a prática criadora, pois a *forma* impera de tal modo sobre as idéias que o tradutor sente-se livre e apaixonado o bastante para ter a impressão de estar criando outra obra. Valéry, que conhecia bem essa sensação do escritor, confessa a vontade do tradutor de interferir no texto alheio:

Tive, diante de meu Virgílio, a sensação (que conheço bem) do poeta trabalhando ; e discuti distraidamente comigo mesmo, aqui, acolá, a respeito desta obra ilustre, fixada em uma glória milenar, tão livremente quanto eu teria feito com um poema em andamento sobre minha mesa. Senti, em certos momentos, enquanto chafurdava em minha tradução, vontade de mudar alguma coisa no texto venerável. Era um estado de confusão ingênua e inconsciente com a vida interior imaginária de um escritor do século de Augusto (p. 216).

A diferença entre Robin e Valéry é que o primeiro, embora tenha um resultado brilhante na prática, não possui o equilíbrio necessário para sentir tranquilamente e até com certa audácia, como Valéry, esse “estado de confusão ingênua e inconsciente”. Os poemas traduzidos por Robin na fase final, cada vez mais estranhos-estrangeiros, evocam uma *Babel* de autores sempre mais numerosos, textos mais afastados no tempo, línguas mais raras, tais como o árabe, o chinês, o búlgaro, o esloveno, o macedônio, o gaulês, o kalmouk. Eles parecem traçar o percurso final de um *grand tour* (grande

viagem no Romantismo alemão), tecer o acabamento da reconstrução de uma moradia, sua *Tour* pré-babélica. Tomo o longo poema *L'homme qui fit tous les tours* (incluído em *Fragments*) como apoio a esta interpretação:

Quando tiver visitado homens do mundo inteiro

Quando através de suas palavras, seus cantos,

seus lamentos tiver passado por toda parte

tendo como salvo-conduto

Junto a eles minha fadiga e meu esforço de noite e de dia

Quando, para compreender uma palavra de mais de um irmão afastado,

Minhas auroras, meu sono, meus sonhos durante dez anos tiver dado,

(O que faz na China, aquele homem?

E aquele lá, o que faz na Arábia?

O que fizeram eles, em todos os tempos, em todos os países?

Quando, curvado sobre a obra de beleza

Quando tiver servido os maiores de todos

Pouchkine, Ady, Fröding, Imroulqaïs, Tu Fu,

Iessiênin, Maïakovsky, Palamas,

Quando tiver vivido sem sono, sem leito,

Desembocarei num grande deserto,

Sem ninguém,

Não tendo nada além de mim mesmo;

Deverei explicar-me com as estrelas,

Ir-me embora pequenino sob a grande claridade da noite.

Mas me sentirei jovem de toda terra atravessada, amada,

Terei para me apaziguar toda a terra consolada

Em idade muito avançada

*Como um que tenha atravessado os países e as idades.*⁷ (ROBIN, 1992, p. 210)

O final trágico e misterioso dá o toque de imperfeição, de inacabamento, tornando-o um mártir para alguns, mas continuando a ser ignorado pela maioria. Em

⁷ Em francês: *Quand j'aurai rendu visite aux hommes du monde entier,/Quand à travers leurs mots, leurs chants, leurs plaintes j'aurai partout passé,/ayant comme laisser-passer/Auprès d'eux tous ma fatigue et mon effort de nuit et de jour/Quand, pour comprendre un mot de plus d'un frère éloigné,/J'aurai donné mes aurores, mon sommeil, mes songes pendant dix années,/(Que fait-il en Chine, cet homme-là/Et celui-là que fait-il dans l'Arabie?/Qu'ont-ils fait dans tous les temps, dans tous les pays?/Quand, courbé sur l'œuvre de beauté/Lorsque j'aurai servi les plus grands de tous,/Pouchkine, Ady, Fröding, Imroulqaïs, Tou Fou, Essénine, Maïakovsky, Palamas,/Lorsque j'auras vécu sans sommeil, sans lit,/Je déboucherais sur un grand désert,/Sans personne,/N'ayant plus que moi-même;/Je devrai m'expliquer avec les étoiles,/M'en aller tout petit sous la grande clarté de la nuit/Mais je me sentirai jeune de toute la terre/traversée, aimée,/J'aurai pour m'apaiser toute la terre consolée/Très âgé,/Comme un qui a traversé les pays et les âges.*

Poésie sans passeport, Morvan comparou a fase final da trajetória de Robin recorrendo à imagem de uma luz se apagando progressivamente ao final de uma peça, como uma voz sumindo, “levando a cabo o exílio e a errância não mais como temas, mas como dados materiais, inaceitáveis, fugindo apenas pela morte” (ROBIN, 1990, p.23).

A aura misteriosa estrategicamente elaborada pelo próprio Robin em torno de seu trabalho, por muito tempo a única referência enfatizada, começa finalmente a ser desmanhada em prol de um conhecimento mais fundamentado de sua obra. O próximo capítulo propõe-se, assim, a analisar a *pulsão tradutória* de forma a refletir sobre esse mecanismo psíquico. O âmago dessa problemática estaria primordialmente relacionado com a questão da língua materna, do bilingüismo e do plurilingüismo, razão pela qual o pensamento derridiano sobre essa questão passará a ser o mote das hipóteses doravante formuladas neste estudo.

CAPÍTULO IV

A pulsão tradutória



IV. 1 — Sobre algumas noções em Freud

O presente capítulo parte de uma breve sucinação da complexa noção freudiana de "pulsão" com o objetivo de elaborar uma reflexão acerca do fenômeno da polirraduação. Busca, assim, entender a natureza e a qualidade da relação do polirradador Armand Robin com o seu objeto — o texto de Freud — mediante uma abordagem da questão que não opõe e/ou separa sujeito e objeto. Assim, devido à abordagem psicanalítica que, diferentemente daquelas parciais estruturais ou psico-somáticas, na medida em que toca a dimensão da subjetividade, permite considerar a linguagem em sua íntima e única relação com o inconsciente do sujeito que a utiliza.

O conceito de pulsão caracteriza-se pela dificuldade de expressão na literatura psicanalítica, uma vez que foi retabalado por Freud em muitas oportunidades, conhecendo sucessivos deslocamentos. Como afirma Freud: "A teoria da pulsão é, por assim dizer, o núcleo da psicanálise" (1960, p. 362).¹ A noção recebe ainda outras contribuições como, por exemplo, a de Lacan, na qual a pulsão é toda coisa um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, ao lado do sonho, do sintoma e do sintoma. Entretanto, podemos remontá-la a partir da metapsicologia freudiana, na qual a pulsão é definida como uma excitação orgânica que o aparelho psíquico precisa representar e assumir. Em "A pulsão e suas vicissitudes" (1972)², a pulsão é tomada como a medida do trabalho imposto ao aparelho psíquico em razão de sua dependência do corpo.

A noção de pulsão surge com Freud em 1905, nos "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade", e inicialmente está submetida à "primeira lei do psiquismo", ou seja, ao princípio do prazer. Nesse sentido primário, a pulsão seria uma tendência própria do organismo a reconstrução de um estado anterior. Mais tarde, Freud reformula seus conceitos a partir da oposição entre pulsões de vida (o que dá prazer) e pulsões de morte (o que se opõe ao prazer). Além disso, opõe as pulsões que servem à sexualidade (obtenção do prazer sexual e preservação das espécies) às outras, que objetivam a auto-preservação (garantia de preservação do organismo), as pulsões do ego.

¹ Todas as referências a Freud remetem às Obras Completas.

IV. 1 — Sobre algumas noções em Freud

O presente capítulo parte de uma breve conceituação da complexa noção freudiana de “pulsão” com o objetivo de elaborar uma reflexão acerca do fenômeno da politradição. Busco, assim, entender a natureza e a qualidade do vínculo do politrador Armand Robin com o seu objeto — o texto do outro — mediante uma abordagem da questão que não oponha e/ou separe sujeito e objeto. Assim, recorro à abordagem psicanalítica que, diferentemente daquelas puramente estruturais ou sócio-culturais, na medida em que toca a dimensão da subjetividade, permite considerar a linguagem em sua *intima e única* relação com o inconsciente do sujeito que a utiliza.

O conceito de pulsão caracteriza-se pela dificuldade de apreensão na literatura psicanalítica, uma vez que foi retrabalhado por Freud em muitas oportunidades, conhecendo sucessivos deslocamentos. Certa ocasião, Freud afirmou: “A teoria das pulsões é, por assim dizer, nossa mitologia. As pulsões são entidades míticas, magníficas em sua imprecisão” (1990, p. 362). A noção recebe ainda outras contribuições como, por exemplo, a releitura empreendida por Lacan, na qual a pulsão é tida como um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, ao lado do sonho, do chiste e do sintoma. Entretanto, podemos tomá-la a partir da metapsicologia freudiana, na qual a pulsão é definida como uma excitação orgânica que o aparelho psíquico precisa representar e assumir. Em “A pulsão e suas vicissitudes” (1972)¹, a pulsão é tomada como a medida do trabalho imposto ao aparelho psíquico em razão de sua dependência do corpo.

A noção de *pulsão* surge com Freud em 1905, nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, e inicialmente está submetida à “primeira lei do psiquismo”, ou seja, ao princípio do prazer. Nesse sentido primário, a pulsão seria uma tendência própria do organismo à reconstituição de um estado anterior. Mais tarde, Freud reformula seus conceitos a partir da oposição entre pulsões de vida (o que dá prazer) e pulsões de morte (o que se opõe ao prazer). Além disso, opõe as pulsões que servem à sexualidade (obtenção do prazer sexual e preservação das espécies) às outras, que objetivam a auto-preservação (garantia de preservação do organismo), as pulsões do ego.

¹ Todas as referências a Freud remetem às *Obras Completas*.



Alguns anos mais tarde, em “Luto e Melancolia”, Freud elabora o conceito de melancolia como decorrente da identificação do eu com o objeto irremediavelmente perdido. Além disso, ele diferencia o sujeito no estado de luto, que sabe o que perdeu, do melancólico, que estaria mais próximo de uma verdade que não pode ser sabida; ou seja, o sujeito melancólico disporia de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas e chegaria bem perto de compreender a si mesmo. Freud conclui que esse lugar da sabedoria é, no entanto, impossível de ser habitado pelo humano, é o lugar da morte, uma vez que é o conflito psíquico, gerador de dúvidas, que coloca o sujeito como “desejante”. É, portanto, a *morte do desejo* que habita o ser melancólico, levando-o ao *desejo de morte*, ao suicídio. A melancolia seria a forma mais grave da depressão, que ocorre quando o ego se vê envolvido em uma tarefa psíquica particularmente difícil, como quando há uma enorme supressão de afeto — no luto, por exemplo. A perda desse objeto afetivo significa a perda original do objeto do desejo, do correspondente objeto pulsional.

A pulsão em Freud tem quatro características fundamentais: a origem, a pressão, o objeto e o alvo. O alvo da pulsão é sempre a satisfação, a descarga da tensão ou a sua redução. A pulsão é fundamentalmente uma reivindicação permanente de satisfação, e para Lacan (1973), trata-se de uma exigência constante, e a todo o custo, de “gozo”; de tal modo que o meio, o objeto da pulsão, poderá ser muito diverso. O que significa que, no nível pulsional, o sentido último é a satisfação, o gozo.

O princípio do prazer caracteriza-se pela impossibilidade da satisfação plena da pulsão que o move. Esse aspecto me leva a abordar a questão considerando a pulsão do polítradutor como sendo de ordem “repetitiva” e encaminhando a leitura de que o princípio do prazer parece ser desprezado, tornando-se uma força constante que independe da satisfação de uma necessidade. Em outras palavras, uma força empurra constantemente o sujeito para a busca de um prazer que nunca será satisfeito. Convém lembrar que quando lidamos com o objeto/texto estrangeiro, a situação torna-se ainda mais complexa: ele é território estranho, é objeto que, ao mesmo tempo, resiste em se deixar conhecer, mas precisa ser alcançado para existir.

A psicanálise mostrou que o ser é inserido traumáticamente na linguagem: a constituição do sujeito é fundamentada na perda e na separação, pois a não-resposta ao apelo ao outro se faz a partir da linguagem, através do choro da criança como demanda



de afeto da mãe, no caso, o seio materno. Não obtendo resposta, o bebê alucina a presença do seio e, com isso, constrói sua primeira representação. Nícia Adan Bonatti (1999) descreve, na introdução de sua tese de doutorado, a maneira traumática como a dita “língua materna” surge na vida do sujeito-criança:

Na psicanálise, “língua materna” refere-se àquela em que o sujeito é constituído subjetivamente. Por não ser auto-suficiente, a criança é, desde seus primeiros momentos de vida, totalmente dependente de um Outro, que detém o tesouro dos significantes, e cuja conduta procede da linguagem. Quando ela chora, a mãe atribui uma demanda por trás do grito, uma significação para esse choro, ou seja, algo que só pode existir na linguagem; se essa mãe supõe que a criança “pede” algo, já está envolvendo-a no campo da palavra, já está capturando-a no universo da linguagem. Entretanto, o choro não basta para que a criança aceda ao objeto do desejo, que neste caso é o seio da mãe; se este falta, ela começa a aluciná-lo. O desejo advém então além da demanda, causado pela falta do objeto, e o sujeito conforma-se a essa perda por meio da formação de um fantasma, isto é, ele “fabrica” uma representação imaginária desse objeto supostamente perdido. Esse corte que separa o sujeito de seu objeto perdido constitui, simultaneamente, o desejo como falta e o fantasma que advirá ao isolamento do objeto perdido. O sujeito passará então o resto de sua vida buscando objetos que tamponem essa falta, mas o sucesso será ilusório: a cada vez que ele pensa encontrar finalmente o que obturará a falta, o desejo se desloca, e a busca se reinicia. (p.22)

As análises de Freud sobre as formações do inconsciente — lapso, sonho, chiste e o próprio sintoma — revelam que é nos meandros dos significantes, “restos de palavras” que o desejo inconsciente comparece e se *inter-diz*. A linguagem mostra-se sempre insuficiente e aponta para um sujeito fragmentado e incompleto.

Frota (2000) acrescenta mais detalhes a essa questão:

De acordo com a psicanálise, há uma etapa na vida de toda criança, denominada *narcisismo primário*, em que ela ainda não tem condições de fazer uma distinção nítida entre os objetos do mundo exterior (aquele que a alimenta, por exemplo) e o seu próprio corpo, razão pela qual ela concentraria em “si” suas pulsões. Quando passa a contar com representações ou imagens psíquicas ou diferenciadas de seu eu e dos outros, a criança já não mais se encontra em um estado de onipotência narcísica, mas na fase a que Freud dá o nome de *escolha de objeto*, na qual ela pode, então, dirigir parte de suas pulsões para os objetos externos (p. 256).

Esse *investimento pulsional inicial* em torno de si próprio se mostra necessário para a constituição do eu; um abandono total desse narcisismo primário implicaria em grande risco para um redirecionamento positivo das pulsões. Assim, o que assegura ao sujeito uma força, uma personalidade, com autoconfiança e auto-estima é a manutenção de um nível mínimo daquele narcisismo primário; do contrário, um investimento pulsional *excessivo* para fora, nos objetos, provoca um efeito de anulação, de aniquilamento do eu. Igualmente arriscado é o caso oposto, quando o sujeito retém toda a libido no eu: supervalorizando-se numa idealização narcísica, o sujeito nem vê o outro enquanto outro, só enxerga uma idealização de si mesmo.

Está claro que o ideal seria um investimento pulsional equilibrado entre o eu e os objetos, possibilitando um nível de satisfação ou de gozo adequado a cada indivíduo. No entanto, como dizia há pouco Freud, a sabedoria — ou o gozo total — significaria a morte do desejo: o sujeito não pode deixar de ser desejante, de se sentir insatisfeito: este é o princípio motor da vida. No caso do polítradutor, esse desejo é exacerbado, e transforma-se em *pulsão* na medida de sua necessidade de identificação narcísica com um objeto. Quanto mais precária é a auto-estima, mais patológico se torna o estado melancólico, cuja dinâmica se realiza por uma constante idealização e depreciação de si mesmo.

O sujeito constrói para si os fantasmas e as ilusões de que precisa para enfrentar os momentos difíceis, forjando em sua imaginação um sentido para a vida. Essa rede de amparo virtual, ao ser rompida, provoca o que chamamos hoje de depressão. Considera-se que as pessoas normais e felizes são suficientemente fortes para resistir e até evitar esse rompimento. Há pessoas que eventualmente caem em depressão, em circunstâncias dramáticas, mas conseguem se recompor. Contudo, há algumas personalidades frágeis, principalmente as que se consideram vítimas do mal que as aflige, que não sabem como lutar nem lidar com frustrações e dificuldades e passam a vida toda em estado depressivo; enfim, em todos os casos, os sintomas sempre se traduzem seja em forma de uma hiperatividade — a mania —, seja em forma de inatividade — a melancolia.

Supõe-se que a melancolia seja positiva, quando vem a ser superada, sublimada pelo sujeito, mas que seja negativa quando o sintoma permanece, não se resolve,

entrando no chamado círculo vicioso da melancolia-mania³. O exemplo de Robin sugere que o processo pulsão/euforia/melancolia tem um efeito exacerbado negativo no sujeito, tais como auto-depreciação, auto-reprovação, auto-incriminação, caracterizando uma pulsão de morte que traduz uma vontade de desaparecer, de se anular. No entanto, esse processo tem um efeito que pode ser considerado positivo no que se refere à (super)produção do polítradutor: na medida em que o polítradutor, fragilizado pela perda do objeto primário, tem no mecanismo da pulsão a única possibilidade de prazer e gozo, pode ser capaz de realizar uma tarefa hercúlea, aprendendo numerosas línguas e traduzindo autores e línguas diversos num ritmo espantoso.

O conceito psicanalítico de pulsão pode se tornar um precioso instrumento para a Literatura. Robert Silhol, professor na *Université de Paris VII*, ensina, em *Psychanalyse et Littérature*, que por ser esta

também feita de fantasias, há atualmente uma maneira psicanalítica de examinar o romance. [...] Como o sonho, é claro, o romance tem uma estrutura de metáfora: diz o que diz, o que seu autor quis conscientemente dizer, e diz outra coisa. É nessa “outra coisa”, em parte, que se aloja o prazer da leitura — segundo as leis próprias de cada leitor, naturalmente, e é também graças a essa outra coisa, dimensão simbólica de toda fala, que se podem entender e analisar as determinações, as “razões” que nortearam o nascimento do texto. [...] há entre a literatura e nosso universo onírico mais semelhança do que parece. (1996, p. 671)

Esse autor sublinha que aquilo que chamamos de legibilidade de um texto não passa de uma menção ao manifesto da obra, e que este é só um portador de uma fantasística que, para a psicanálise, é o verdadeiro arquiteto da obra, o que leva o autor a indicar que “a intenção de escrever, e mesmo o trabalho do texto pelo escritor, não bastam para que admitamos a idéia de um domínio total de um autor sobre sua obra” (p. 672). Essa fantasística aponta para um sujeito que escreve, um sujeito dividido entre aquilo que acredita conhecer sobre si mesmo e seu inconsciente, um sujeito que diz “o

³ Cf. João Peneda. “Pulsão e sublimação”. Carta ACF, nº 14, 2000: “Na sublimação, o objeto artístico que vem substituir-se à Coisa em falta, representa em parte o gozo perdido; ao contrário do que sucede no sintoma, aqui o sujeito não está submetido a um gozo acéfalo que o percorre, mas conquista supremacia ao domar e modelar esse gozo segundo os propósitos de sua arte [...] Por essas razões, a sublimação apresenta-se ao sujeito como um imperativo, como vital, dado que é, por intermédio da criação, que o sujeito, como refere Lacan a respeito de Joyce, “se faz um nome”, dá finalmente conteúdo à sua identidade vazia, suprime o ‘sem-nome’ do sujeito do sintoma”. (disponível em: <http://usuarios.lycos.es/acfportugal/menu/textos.htm> — acessado em 02/04/2002).

que quer” e aquilo que desejaria inconscientemente manter oculto (até de si mesmo), um sujeito que não controla suas próprias palavras e que deixa transparecer os móveis que sustentam sua estrutura desejante. Como aponta Silhol, “a literatura, ficção, romance, realmente se oferece como uma concordância com aquilo de que trata a psicanálise, mas somente enquanto objeto. Foi esse objeto, depois do sonho, que a iniciativa freudiana tomou como material de investigação” (p. 672). Toda a psicanálise reconhece que a literatura concentra em sua manifestação altamente significativa a dimensão dos afetos e das emoções que lhe interessa particularmente. À psicanálise — dispondo da palavra como único instrumento terapêutico — interessa investigar o *discurso* no qual os fenômenos psíquicos estão representados; assim, tanto o trabalho analítico como o texto literário revelam certos processos da psique, seja por um material mais específico como os jogos de palavras, seja pela manifestação mais dramática das alucinações presentes no jogo da narrativa.

É então pensando nesse material que guarda semelhança com o universo onírico, nessa “outra coisa” supostamente presente na escrita literária, que somos autorizados a investigar a gênese do texto de Robin e buscar cernir as pulsões que o levaram à politradição. Para se ter, primeiramente, uma idéia do estado psíquico de Robin, proponho a leitura desse fragmento de rascunho encontrado após a sua morte :

O espírito conhece sua mais pura alegria ao sonhar que o que ele suprime de si mesmo, ele dá aos poemas de um outro. Pelo preço do que faz minha vida mais viva, quero me perder para que poemas estrangeiros se tornem poemas absolutos; e que não haja sobre mim senão os raios trêmulos de um sol se pondo. (*Écrits Oubliés II*, p.9)

Note-se como a satisfação da pulsão constitui o signo da própria anulação do indivíduo. Há, portanto, aqui, qualquer coisa de mortal: o conceito freudiano de pulsão de morte traduz esta vontade de desaparecer. No entanto, a prática de politradição de Robin aponta para uma resistência extraordinária e o seu texto *transformante* e, portanto, único, original, acaba por exorcizar o outro ao qual “diz” se doar. O que sugere que Robin não é, na realidade, cativo de um sintoma de identificação **alienante**, ou seja, o investimento pulsional que o leva a traduzir supera, na prática, a rivalidade pelo trabalho criativo.

Desvencilhar-se desse mal-estar que a condição de escritor lhe causa e encontrar, enfim, a liberdade na tradução torna-se uma obsessão para Robin. Outro fragmento testemunha essa situação dramática: “Um certo mal maldito nomeado poesia me mantém acorrentado; suplico para ser liberto e, no entanto, cada dia mais duramente essa corrente me prende” (ROBIN, 1992, p.177). Traduzir cada vez mais línguas e poetas diferentes torna-se uma *pulsão* porque a necessidade de *suprimir a própria poesia* é cada vez mais urgente. Na medida em que a pulsão se acentua, uma espécie de falta de fôlego, de esmorecimento ou de uma desintegração vai tomando conta de Robin até levá-lo ao *real estado de inexistência*, tão desejado por ele, que é a *morte*. A seguir, uma ligeira incursão no único romance de Robin e em sua poesia apresenta uma ficção reveladora de elementos textuais fundamentais para a compreensão dos traumas que estariam na origem da pulsão politradutória.

IV. 2 — A criança de Plouguernével

Jean Balcou, professor de literatura na Universidade de Brest, revela uma visão ingênua da teoria do romance quando afirma que, em *Le temps qu'il fait*, o personagem Yann “é de fato o próprio Robin criança”, já quase adolescente, tentando expressar em palavras os sons da natureza no campo, os barulhos das cocheiras e dos riachos, os cantos dos pássaros (“Armand Robin dans tous ses états”; in: *La quête de l'universel*, 1989). Apesar da evidente verossimilhança e da enorme possibilidade de que Yann seja um personagem autobiográfico, Balcou, ao confundir explicitamente vida e obra parece não se dar conta da precipitação dessa afirmação.

É, no entanto, o próprio Balcou quem afirma não ser possível, apesar do cenário sugestivo, reconhecer no romance o vilarejo da Bretanha; segundo ele, Robin quer que esse canto do mundo seja todos os “cantos” do mundo, sinônimo de pátria universal. Ou seja, isso mostra que, na ficção, a realidade é sempre imaginada, e portanto, inconfundível com o mundo real do poeta. E mais do que isso, esse canto não parece se reduzir ao *canto-espaco* como pátria universal, mas remeter, sobretudo, ao *canto-música* como poesia universal.

A trágica solidão de Yann revela um estado de pura contemplação da realidade que o rodeia: os rudes camponeses sujos de lama, complexados e calados, provocam no

adolescente um misto de fascinação e piedade. Yann não fala de família, amigos ou lugares, apenas mostra o silêncio preenchido pelos sons da natureza: “Aurora maravilhosa onde o filho dos pobres aprende a decifrar os segredos sublimes graças aos quais a Terra se tornou humana” (1986, p.147). Essa terra onde reina o eterno silêncio parece ter sido preservada das atrocidades da História terrível e trágica — é a invenção de uma Bretanha imaculada, intocada, que resiste com sua poesia. O romance descreve a embriaguez, a alucinação pelas leituras do jovem Yann, que descobre muito cedo que aprender outras línguas aumentaria ainda mais as chances de decifrar outros mundos maravilhosos. Sua aspiração era poder um dia partilhar essa fascinação com a mãe, pobre camponesa analfabeta. Um fragmento desse romance-poesia foi selecionado visando a algumas considerações estéticas primeiramente:

Réveillé très tôt dans l'ombre, Yann, tapi dans son lit de balles d'avoines, guettait avec souffrance la première lueur; ces murs, ce lit trop étroit l'emprisonnaient désormais; au dehors se préparait cette heure d'avant le jour, où, caché dans son talus complice, il pourrait lire, lire, conquérir le monde de la liberté, déchiffrer les grands secrets qu'en chantant les hommes se passent dans leur nuit par-dessus le talus des siècles! «Nuit qui m'as tant aidée, se murmurait-il, nuit que j'ai tant aimée, nuit aux caresses de grande fougère, je te renie maintenant! » Et, membres ramassés, prêt à bondir en bête affamée dès qu'apparaîtraient les lueurs nouvelles, proies timides, il écoutait en sa poitrine monter et bouillonner cette ivresse des aubes pures où tout est donné à l'homme, où rien ne peut, ne sait trahir, où près d'un visage candide vient scintiller le visage de diamant, le visage glacé, déchirant et délirant de la beauté.

« Vite! Qu'éclate le jour! Oh! cette heure dans mon buisson avant que mon Père ne vienne, me surprenne! » Et il serrait dans son lit comme une arme invincible ce livre où riaient les jeunes caractères de l'écriture grecque⁴. (1986, p.123-124)

⁴ A opção aqui pelo texto original em francês visa a possibilitar que o leitor acompanhe de perto as considerações de Blanchot. Tradução para o português: *Desperto bem cedo na penumbra, Yann, metido em seu leito de palha de aveia, espiava com sofrimento o despertar da aurora; essas paredes, esse leito estreito demais agora o aprisionavam; lá fora se preparava essa hora antes do dia, em que, escondido em seu talude cúmplice, ele poderia ler, ler, conquistar o mundo da liberdade, decifrar os grandes segredos que, cantando, os homens se contam nas noites por cima do talude dos séculos! “Noite que tanto me ajudou, murmurava ele, noite que tanto amei, noite das carícias frondosas, eu te renego agora!” E, membros atarracados, prestes a saltar como animal esfomeado assim que aparecessem os novos raios, presas tímidas, ele escutava em seu peito subir e borbulhar essa embriaguez das manhãs puras quando tudo é dado ao homem, ou nada pode, não sabe trair, onde perto de um rosto cândido vem cintilar o rosto de diamante, o rosto gelado, cortante e delirante da beleza. “Depressa! Que brilhe o dia! Oh! esta hora em meu arbusto, antes que meu Pai venha, me surpreenda!” E ele abraçava em seu leito, como uma arma invencível, esse livro onde riam os jovens caracteres da escrita grega⁴.*

Um ano após o aparecimento do romance na *Collection Blanche* da Gallimard, Maurice Blanchot publica um belo artigo na “Revue Plein Chant”: *Roman et poésie* (1943). Os comentários iniciais referem-se ao ritmo poético da obra romanesca:

É notável que Armand Robin tenha apresentado seu livro *Le temps qu'il fait* como um romance. Muitos verão nele um grande poema no qual a prosa busca o verso e se realiza frequentemente dentro das convenções de uma prosódia bastante estrita. Há uma aliança constante entre formas diversas de expressão. Poemas, que obedecem apenas às suas leis, exalam em quase todas as páginas e, mesmo entre as redes cuja linguagem comum constitui a trama, surpreendemos o frêmito de um ritmo, o apelo de uma cadência que em vão solicita ficar livre. Essa exigência poética, longe de tornar absurda a forma do romance na qual ela se desenvolve, impõe-lhe um caráter de autenticidade que a salva de certas dúvidas. [...] A instância poética é, em Armand Robin, ainda mais significativa pelo fato de ter publicado, antes de *Le temps qu'il fait*, uma série de poemas dentre os quais alguns anunciam os temas de seu livro e quase todos buscam as imagens que formam o coro deste. [...] O que, nos poemas, solicitava uma expressão essencial, privada do tempo, formada nas condições de simplicidade quase abstrata, pelo ajuste de poucas imagens com uma harmonia toda intelectual, desenvolve-se, na obra romanesca, como um mito que exige a duração, chama uma superabundância de figuras, transmite-se de ecos em ecos, num movimento cada vez mais rápido e declara-se em uma matéria resistente, na qual o pensamento vê com mais clareza o seu caminho. [...] O ajuste entre a ficção e o mito, entre a realidade e o canto, entre o que há de irreal na ficção e de imediatamente perceptível no mito, imposto por uma arte ao mesmo tempo muito ingênua e infinitamente ardilosa, dá a *Le temps qu'il fait* seu completo equilíbrio. [...] A ingenuidade se faz virtuose, o artifício torna-se simples queixa e no labirinto de uma arte barroca manifesta-se a melodia de um canto popular. (p.33-35)

Poucos souberam avaliar com tanta sensibilidade o estranhíssimo *Le temps qu'il fait*. Devido à impossibilidade de transcrever aqui na íntegra o texto de Blanchot, optei pelos trechos que, primeiramente, pudessem transmitir a excelência do único “romance” de Robin. O segundo trecho escolhido pretende enfatizar menos os comentários de natureza poética do que apontar para o trabalho da linguagem e o estilo da escritura (p.36):

Há na obra de Armand Robin, em sua poesia como em suas ficções, uma vontade muito consciente de unir a uma certa forma popular todos os refinamentos da técnica e até mesmo os caprichos de uma arte preciosa. Essa aliança, bastante rara na França, e sobretudo raramente feliz, produziu em outras literaturas obras perfeitas. O exemplo de Goethe mostra como uma

experiência original conseguiu exprimir-se poeticamente por meio de velhos cantos, cuja forma é retomada e transmutada por uma prodigiosa cultura pessoal. Certos trechos do *Le temps qu'il fait*, como a narrativa do pai, apelam diretamente para essa simplicidade e, apesar das imagens estudadas, eles conservam, graças a um ritmo e um tom autênticos, o natural e o charme.

Uma vez que Blanchot já nos apresentava, em seu artigo, com uma brilhante análise no que se refere à literariedade do romance, gostaria de apontar para o topos na narrativa, dando assim continuidade à abordagem mais precisamente psicanalítica.

Em vários momentos, Robin confessa ter sentido remorsos quando foi mandado para a escola, longe dos pobres e junto aos burgueses. Impedido de viver junto dos animais e das paisagens que tanto amava e, sobretudo, impedido de falar o bretão, o fato de viver no meio intelectual era uma espécie de traição ao passado proletário. Sem dúvida, esse sentimento reforça o recalcamento lingüístico original, provocado pela repressão do pai, que o proibia de ler, afastando-o definitivamente da significação afetiva que a língua bretã representava. Parece ter sido a razão de ter se dedicado inteiramente ao aprendizado da nova língua, o francês, língua pretensamente indispensável para adquirir cultura e único meio de inserção social. Entretanto, cada vez mais, Robin percebe, temeroso, que quanto mais se refugia nas letras, no francês ou nas outras línguas, mais ele se afasta de sua origem proletária e da *verdadeira cultura* que só encontra na Natureza. Num fragmento, ele diz: "Nada mais doloroso do que as letras" (1992, p.40). A palavra do outro, *estrangeira*, não parece *estranha* para Robin: ele parece sentir, reconhecer a familiaridade que há por detrás de cada som, porque pensa que a beleza vem da natureza que só o homem simples reconhece: "Gosto de sonhar, escreve ele no prefácio de *Ma vie sans moi* em 1940, com uma poesia que seja uma grande coisa simples; sem dúvida não pode ser bom que a beleza tenha vergonha de ser humana".

O sofrimento advindo com o falecimento de sua mãe, em 1933, parece estar na origem da escritura do estranho romance *Le temps qu'il fait*. Embora a relação com a mãe esteja no âmago da problemática relativa à situação lingüística de Robin, há também, sem dúvida, uma importantíssima "questão do pai" a considerar. Nas três últimas partes do romance, a presença do pai domina as cenas. Yann está desesperado pela iminente chegada do pai que virá interromper e proibir sua leitura. À medida que os passos se aproximam, ele descreve a sua angústia e começa a delirar, falando com as

plantas, os animais e os personagens dos livros que lê. Ao mesmo tempo, os pensamentos do pai são descritos na forma de um monólogo interior: torturado pelos remorsos de um segredo, ele procura o filho entre os arbustos, envergonhado pelo que gostaria de confessar-lhe. Sabendo que irá encontrá-lo lendo, diz para si mesmo que os livros lhe dão medo, não compreendendo “essas letras que deixam [Yann] tão magro, tão feliz e tão inquieto ao mesmo tempo” (p. 139). A descrição se torna cada vez mais fantástica, a figura do pai mistura-se às dos heróis: Hércules, Homero, Ésquilo, e o cavalo Treithir, que parece saber o que se passa com o seu Mestre.

Yann se afoba... Eis que o sol brilha inteiro! Meu pai vai vir! Sei o que vai me fazer! Pena! Ele não quer que eu leia! E eu quero ler mais esta página! Ela é difícil! Eu quero! Mais estas linhas e me rendo! [...] Só tenho alguns minutos! Meu pai vai vir, me punir, se ele me surpreender! Oh! Será terrível! Depressa! Depressa! Quero esses minutos! Eu os quero! Eu os terci! (p. 149-150).

Mas não é apenas o romance que revela como Robin é um sujeito desde a infância marcado pela interdição paterna à escrita, como confirma esse poema incluído na coletânea *Le monde d'une voix* (1968):

CARTA A MEU PAI⁵

*Meu pai, vejo bem que me enganei
Querendo tornar-me um poeta, um letrado;
Consegui apenas me cansar
E só zanzar, todo zangado.*

*Fui mais longe do que a nós é permitido;
Injuriam-me, sou odiado, escarnecido;
Onde nasci deveria ter ficado,
Todos têm razão de me ter castigado.*

*Hoje se viesses terias me encontrado
Como esta foice que deixastes ontem à noite
Nos obscuros gramados e se recorda bem há pouco
Ter sob os teus dedos trabalhado. (p.22)*

⁵ LETTRE À MON PÈRE: *Mon père, je vois bien que je me suis trompé/ En voulant devenir un poète, un lettré:/ Je n'ai réussi qu'à me fatiguer/ Et qu'à tournicoter, tout brouillé.// Je suis allé plus loin qu'à nous il n'est permis:/ On m'accable de haine et de raillerie:/ Où je suis né j'aurais dû rester,/ Tous ont eu raison de me châtier.// Aujourd'hui si tu venais tu me retrouverais/ Comme cette faux que tu as laissée/ Hier soir, dans des herbes obscures se souvient très frais/D'avoir sous tes doigts travaillé.*

No triângulo edipiano, o pai ocupa o terceiro termo, o rival que proíbe ao filho o acesso à mãe, mas que também proíbe à mãe a posse absoluta do filho. Como diz Laplanche, em *Hölderlin e a questão do pai* (1991), “seu atributo fálico aí está para indicar que ele detém a lei, a regra de um relacionamento inter-humano controlável, constituindo a prova de sua força” (p.48). De fato, é sabido que é a intervenção do pai — como lei, como elemento regulador —, que introduz uma *certa medida* na relação primitiva com a mãe e torna a relação suportável. Retomando Lacan, Laplanche sublinha que o pai como promotor da lei — a *função Nome-do-Pai* — nunca foi admitido no sistema de significações do sujeito, nunca encontrou seu lugar na cadeia dos “significantes” que constituem seu inconsciente, o que o torna um mecanismo diferente do recalçamento, e mais radical: é um “verdadeiro buraco na subjetividade do sujeito [...] uma falta quase impossível de colmatar, tal como a experimentamos na presença da esquizofrenia” (p.49), concluindo que a origem dessa falta deve ser buscada na relação mais primitiva da criança com a linguagem.

Os poucos elementos disponíveis sobre as fases mais precoces do desenvolvimento infantil de Robin, somados à distância que nos separa de tais ocorrências, são, de fato, um obstáculo para que seja tentada alguma hipótese de trabalho nesse sentido. Além disso, considerando o âmbito teórico-literário deste estudo, a única atitude honestamente viável parece ser a de tomar como matéria analisável a materialidade significativa presente na vasta obra de Robin: seus poemas e seu romance, assim como seus comentários. Busquemos então na escrita de Robin os traços inescapáveis, daquilo que comparece à sua revelia, como este fragmento intitulado *Volonté*, por exemplo, publicado em *Le monde d'une voix* (p.74):

O que conta é que, não tendo tido nascimento, eu detenha todo o conhecimento. Não tenho vontade de barganhar minha alma. Nasci solitário, devo tudo a uma mãe muda, a uma moça do campo que soube ensinar-me às escondidas o ABCD e minhas primeiras palavras francesas. Fui essa rosa brava disforme da qual ninguém teria ousado dizer que seria um dia uma flor. Cresci, mas guardando minha terra e tenho torrões sólidos para jogar na cara dos burgueses.

Robin confessa aqui o bretão inferiorizado, humilhado, complexado, mas ao mesmo tempo corajoso diante da imagem da mãe, “a pobre gaga”. Em *Le temps qu'il*

fait, a fascinação pela leitura do personagem Yann chega ao cúmulo de fazê-lo querer partilhá-la com a mãe iletrada que, por sua vez, mostra-se assustada com tal maravilhamento. As falas da mãe no livro ocorrem da segunda parte em diante, quando já está morta, e participa de uma espécie de peça de teatro — longas narrativas intercaladas a falas em forma de poemas ou cantos de personagens tais como: o cachorro; o louco; o Cristo; as ervas; Maïjan; Taliesin; Merlin; o primeiro, o segundo e o terceiro louco; um gênio morto aos vinte anos; Rimbaud; o padre; o tempo; as três fadas; as lavadeiras noturnas, e vários outros. Esse esquema se repete até o final do livro, e a figura do pai só aparece a partir da quarta parte, quando o diálogo entre Yann e seu pai é mais intenso, mas há sempre as interferências da mãe, de Cristo, do cavalo Treithir, intercaladas às falas dos personagens, todos muito peculiares.

Transcrevo, a seguir, alguns trechos de um longo pensamento da mãe:

Meu filho é tão magro; oh me faz mal vê-lo com seus cabelos como que saído dos sonhos. [...] Eu vejo, eu sei: o vento soprando de toda terra os traz de toda parte: alemães, russos, ingleses, hindus, árabes e todas as cores [...] Sim, por eles eu existo, por eles posso gritar, por eles tenho direito à palavra. E tenho palavras que me vêm, eu, a pobre gaga. [...] Ah meu pobre filho! Oh eu penso nele! Aposto que ele ficou louco de novo hoje! (p. 63-65).

Uma vez que se constata, tanto pelo romance quanto pelos poemas e fragmentos de Robin, uma profunda problemática no que se refere às figuras materna e paterna — com ênfase na questão lingüística — este estudo sugere uma reflexão transdisciplinar orientada para as figuras da alteridade. Tomo como norteador o texto *Le Monolinguisme de l'autre* (1996), no qual Jacques Derrida opera uma transfiguração na forma de pensar essa língua que acreditamos ser genuinamente nossa e puramente materna.

IV. 3 — Língua materna é a língua do outro

*O idioma, por sua vez, se há um, nunca é puro,
escolhido ou manifesto com precisão.*

*O idioma é sempre e somente para o outro, por antecipação,
expropriado (ex-apropriado). (DERRIDA, 1988, p.37)*

Em se tratando das questões do bilingüismo, do plurilingüismo e da politradição, é fundamental refletir sobre o que a tradição define “tranqüilamente”

como língua materna. Sobretudo quando se considera *a língua poética* do escritor como partida para a reflexão sobre a relação da língua própria com as outras línguas. A língua falada na infância por Robin era o bretão, mas ele nunca escreveu *em* bretão, nem traduziu *para* o bretão (só do bretão para o francês, como de qualquer outra língua "estrangeira"); no entanto, a conhecia perfeitamente. Ele diz que apenas "se defende dela", mas seus textos levam a crer que ele a censura e recalca como forma de rejeição a uma pulsão primária, ou seja, àqueles desejos e sentimentos mais íntimos que não pode satisfazer.

Por meio da psicanálise é possível deslocar, desconstruir o senso comum, a tradição, a fim de poder trabalhar com essa classificação — língua materna — em novas bases. A expressão "língua materna" é considerada como um fato dado, acabado, que dispensa questionamentos e mesmo a expressão dicionarizada não acrescenta informações, pois os verbetes limitam-se a estabelecê-la seja como "a do país natal" (AURÉLIO), seja "a primeira língua que uma criança fala, em geral aquela de sua mãe" (PETIT ROBERT).

Importa abordar a problemática sob esse viés, a fim compreender por que a busca de Armand Robin por um idioma absoluto — presente em cada palavra de cada poema estrangeiro ainda não dito/ouvido em *sua* língua —, não deve ser interpretada como sendo uma busca de natureza messiânica. Além disso, Robin não parece desejar o Um totalizante e uniformizante da metafísica clássica: a tradução concebida e praticada como *evento metafísico em sua plenitude*, na perspectiva deleuziana, remete precisamente a uma experiência plural, de somatória das diferenças, e não excludente. Por outro lado, importa também atentar para o escritor em sua problemática identitária, na medida em que o sentimento do escritor bretão está exposto ao preconceito de *literatura menor* que afeta o escritor francófono em geral — não francês porque não *parisiense*. Tal situação os obriga a lutar pela conquista de serem ouvidos, serem integrados, o que praticamente os obriga a manifestar uma tomada de posição explícita. Veremos no próximo capítulo como esse espaço de crise engendra um metadiscurso sobre a tradução que, na obra de Robin, toma a forma de uma espécie de supra-consciência tradutória expressa pela negatividade.

A abordagem da problemática da língua materna é proposta aqui, então, a partir do texto de Derrida (1996), no qual ele sugere que, a partir do momento em que a

própria idéia do “eu” é indeterminada — pois sempre remete ao outro e a uma outra língua —, seria impossível contar as línguas, seria um círculo infinito. Derrida afirma que “*Uma língua não existe*” (p.123). Seu texto busca mostrar que a língua dita materna nunca é puramente natural, nem própria, nem “habitável” pelo sujeito, como se acredita e, o que é mais curioso: aquilo que chamamos de língua materna — essa *monolíngua* que acreditamos ser a única que nos pertence — na realidade não é nossa, mas é *sempre do outro*. Esse paradoxo já havia sido refletido por Derrida em outros textos, nos quais indaga também sobre a possibilidade de se diferenciar língua, idioma e dialeto, o que remete à epígrafe deste sub-título, à qual ele acrescenta: “O paradoxo do idioma, mesmo para quem fala idiomáticamente seu idioma, o que as pessoas chamam muito apressadamente de ‘língua materna’, é aquilo do qual não nos apropriamos” (1988, p. 261).

Sem a pretensão de uma incursão exaustiva na complexa obra de Derrida, a importância de suas reflexões nesta pesquisa se dá, primeiramente, pelo fato de que ele subverte a própria idéia de língua materna. Quando se fala da língua materna em oposição à língua estrangeira, há uma pressuposição de duas idéias distintas, opostas e de que são conceitos que dispensam questionamentos. Da mesma maneira, sempre que se fala em nacionalidade, identidade cultural, cidadania, pressupõe-se uma identidade (inclusive uma língua materna) que “se possui” como um bem “natural”. Ora, bem diferentemente, constata-se, com esse autor, que todas essas coisas nos são impostas, não escolhemos nossa origem, nem nossa língua. Para Derrida, a língua materna é a língua do outro, o que subverte totalmente a clássica dicotomia língua materna x língua do outro e, conseqüentemente, redimensiona a questão da língua própria em si mesma.

O *monolingüismo* poético de um escritor é, segundo ele, expresso e inscrito em sua obra por meio de uma “invenção” em *uma* língua que é chamada para falar *da* língua *que não existe*. Haveria sempre e somente a tentativa de se *traduzir*, na única língua (monolíngua) de que dispomos, a palavra que ainda não se conhece; haveria um desejo de reconstituir, de inventar uma *primeira língua* que só existiria para além da memória; seria, segundo Derrida, um “fenômeno singular de tradução [...] tradução de uma língua que ainda não existe, nem nunca terá existido, para uma língua dada na chegada” (1996, p.123). A *escritura* seria o modo de apropriação da língua *que se tem sem tê-la*.

Este trabalho buscou, num primeiro momento, associar a esse *desejo de uma primeira língua* um sintoma de identificação com a língua *dita* materna. Traduzindo sistematicamente, Robin parece reviver um momento paradoxal de constituição do psiquismo: *a língua da mãe*, que vem de fora, *é do outro*, portanto uma língua estranha e incompreensível; a língua materna, que é o que há de mais próximo e familiar à criança, ao mesmo tempo surge como uma linguagem misteriosa, fascinante, porém carregada dos desejos inconscientes *desse outro*. Os sons, que chegam puros, sem sentido, como uma língua estrangeira, estão marcados por sentimentos intraduzíveis, cujas formas ficarão gravadas no inconsciente como sensações, imagens simbolizadas por palavras enigmáticas, que parecem corresponder apenas ao eco longínquo daquela fascinante e incompreensível identificação primeira. Paradoxalmente, o mesmo gesto que reconduz Robin ao objeto perdido, buscando em toda língua estrangeira reencontrar o gozo do contato com a *linguagem estranhamente prazerosa*, leva-o a afastar-se do objeto primitivo — a perdê-lo, portanto — (re)escrevendo em francês, a segunda língua — para ele também *estrangeira*. Sartre (1972) já dizia que “um escritor é sempre um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo que seja sua língua natal” (p.135).

Wagenbach (1967) cita a obra em que Deleuze e Guattari encontram no contexto multilíngüe da Praga de Kafka a formulação mais precisa do *problema de expressão* tal como ela é imposta pela situação lingüística e social. Trata-se aqui menos de *escolher* uma das línguas em detrimento de outra, mas antes, da *impossibilidade*, para cada uma das línguas, de ser adotada enquanto tal. Kafka escreve a Max Brod em junho de 1921 :

Eles [os escritores judeus] vivem entre três impossibilidades [...]: a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de outra maneira, ao que seríamos tentados a acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever. (Wagenbach, p.84-85)

O autor refere-se a essa tripla impossibilidade a fim de sublinhar a incompatibilidade de cada língua consigo mesma que a torna impossível *nela mesma*. No caso de Robin, a sua língua materna é a mais *familiarmente dolorosa* de todas, portanto, é apenas por meio de línguas estrangeiras que ele pode *se expressar*. A língua francesa poeticamente *transformada* por suas recriações torna-se, assim, a invenção de uma nova língua, o modo de fazer literatura que lhe resta.

Esta seria a única maneira de *tentar* evitar o sofrimento, de desviar-se da dor que implica reviver a separação do objeto. O bretão representa o espectro da perda do objeto amado — a mãe, a terra natal —, assim o francês e as outras línguas lhe convêm como *exercício de fuga*, permitindo-lhe *reviver esteticamente* tais sintomas *prazerosos* da identificação primitiva por meio de uma linguagem isenta de dor. Desvinculando-se da língua materna, Robin caminharia assim no sentido inverso do sujeito que busca o autoconhecimento, do reencontro possível que se dá normalmente após a *perda do mesmo* quando se pratica o jogo da linguagem na elaboração estética: é antes um mergulho pulsional que quer *se desviar* do objeto — a língua materna —, evitar a todo custo designá-lo para não correr o risco de não (re)encontrá-lo. Robin teria tido a ilusão de poder, com essa estratégia, afastar-se definitivamente de si mesmo, de seu Outro e (não) habitar permanentemente no outro. Se, por um lado, o seu discurso explícito confirma-nos essa intenção, por outro lado, a forma de lidar com a língua francesa, aponta para a impossibilidade de fazer calar o sujeito em sua diferença, uma vez que suas traduções confirmam a presença velada, o espectro de um eu singular, do eu *transformador de si mesmo*.

O próprio Derrida confessa, em seu texto, uma “compulsão” por um francês puro, revelando, inclusive, uma busca de si mesmo que estaria na origem de todo o seu trabalho de “desconstrução”. No entanto, ousa confessar o gosto por “uma pureza não tão pura”, uma vez que a língua materna — que sempre é a do outro —, nunca é puramente natural: “tenho a impressão de honrar ou de servir todos os idiomas [...], de escrever ‘mais’ e ‘melhor’, quando aguço a resistência de *meu* francês, da ‘pureza’ secreta de meu francês [...] resistência *obstinada* à tradução: para *todas* as línguas, inclusive esse outro francês” (1996, p.99). Todos esses elementos no texto de Derrida remetem à tradução como processo catártico que purifica, libera a língua dos elementos considerados como impuros e levam à idéia de sublimação, na qual a liberação dos afetos recalcados no inconsciente faz-nos compreender por que Robin renunciou a escrever. Para ele, escrever significa *traduzir* emoções e sentimentos, ou seja, provoca o *desprazer*, a dor de tocar na língua materna proibida, o bretão.

Muito a propósito, em *A prova do estrangeiro*, BERMAN cita uma carta na qual o próprio Freud refletiu sobre essa problemática, interrogando-se sobre a essência da tradução:

Para mim, a explicação da particularidade das psiconeuroses é que a *tradução*, para certos materiais, *não se efetuou*, o que tem certas consequências [...] A *supressão da tradução*, é o que se chama clinicamente *recalque*. O motivo deste é sempre um *desligamento do desprazer* que ocorreria pela *tradução*, como se esse desprazer provocasse uma perturbação do pensamento que não admitisse o *trabalho de tradução*. (2002, p. 332)

O que sobressai nessas afirmações é um paradoxo que já foi, em outra ocasião, bem observado por Maurice Blanchot, quando comenta em “Reprises”: “Todo tradutor vive da diferença das línguas, toda tradução está fundamentada nesta diferença, enquanto persegue, aparentemente, o desígnio perverso de suprimi-la” (*apud* GAGNEBIN, 1999, p. 21).

Curiosamente, encontramos no texto de Derrida conceitos como pulsão, problemas de identidade, complexos de inferioridade, traços obsessivos, neuróticos. Constata-se, nessa busca *das línguas*, a busca da identidade, do eu profundo, através daquilo que o autor chama de *anamnese*, descrita pela psicologia como a “evocação voluntária do passado”. Derrida questiona a própria identidade, a ipseidade do sujeito e da capacidade abstrata de dizer “eu” (1996, p. 14). Fala da *impossibilidade de dizer eu* numa certa língua — questão psicanalítica que remete à tradução na medida em que sujeito e língua são questionados como experiência da alteridade. É nessa dimensão problemática do sujeito que o texto de Derrida, na medida em que o autor fala de si próprio também, adquire para esta pesquisa um segundo aspecto de importância, principalmente no que se refere à extraordinária possibilidade de identificação de Robin com este monolíngue do qual fala o filósofo:

O monolíngue do qual eu falo, ele fala uma língua da qual é *privado*. [...] Por ser então privado de toda língua e por não ter outro recurso [...], por ser este monolíngue de alguma maneira *afásico* (talvez ele escreva porque é afásico), ele é lançado na tradução absoluta, uma tradução sem pólo de referência, sem língua originária, sem língua de partida. [...] Para ele não há senão línguas de chegada [...]; daí surge o desejo [...], antes mesmo da ipseidade de um *je-moi* [...], de reconstituir, de restaurar, mas na verdade de inventar uma *primeira língua* que seria, antes, uma ante-primeira língua destinada a traduzir essa memória [...], precisamente não do que ocorreu, [mas] do que, tendo sido o interdito, deve no entanto ter deixado um traço, um espectro [...], cicatrizes. (1996, p. 117-118)

Derrida parece utilizar aqui o termo *afásico* referindo-se não ao sentido da perda do poder de expressão pela fala ou pela escrita, como utilizado pela neurologia, mas inaugurando esse novo significado que remete a uma *privação*. Ele sugere, aliás, que o monolíngüe se torna escritor porque é afásico na língua que fala. Uma vez que Robin escreve em francês e nunca escreveu em bretão — para ele a língua da natureza, de sua infância e de sua mãe analfabeta —, seria possível dizer que *sua língua materna era afásica como sua mãe*, portanto, uma língua que não poderia falar nem escrever! Que também não poderia, portanto, traduzir! E ainda, talvez ele escreva em francês e traduza para o francês porque é afásico/privado em/do bretão! Mas trata-se *desse outro francês*, que é metamorfoseado na tradução, *transformado* porque *restaura, reconstitui, inventa uma primeira língua* interditada que deixou marcas, cicatrizes. E por que podia traduzir tão bem para o francês, porém não se sentia à vontade *escrevendo* nesse francês diferente, contaminado pelo espectro do bretão? Se, por um lado, o desejo da (língua da) mãe é materializado em pura metáfora que remete aos *sons* da palavra, esses objetos sonoros plenos de significados *puros* são, por outro lado, intraduzíveis na língua francesa estragada pelas “falsas palavras” banalizadas em favor de uma ideologia destruidora. Lembremos do poema citado por Berman:

Eu gostava muito mais das línguas estrangeiras, para mim puras, tão especiais: em minha língua francesa (minha segunda língua) houvera todas as traições.

Nela sabia-se dizer sim à infâmia! (2002, p.23)

É revelador este fragmento encontrado no quarto de Robin após a sua morte:

Surgido daqueles que não tem palavras para seus gritos, pelo menos, para apaziguar meus remorsos, semeei de língua em língua minhas palavras. (*La fausse parole*, p.9)

Gritos sufocados de cada camponês bretão ou de cada proletário russo: Robin quer *traduzir o silêncio* marcado pelo cansaço do trabalho penoso no campo dos povos submissos diante do dismantelamento das sociedades rurais, como a sua, ou do massacre mental dos povos dominados pela ideologia comunista. Gritos que já haviam sido abafados, recalçados, sufocados na experiência traumática da infância — na língua bretã abandonada em prol da língua culta. Existem, portanto, a meu ver, dois grandes

momentos de interdição à língua bretã, que obrigam Robin a se expressar pelo único recurso que lhe resta, ou seja, *traduzir na única monolíngua disponível*, o francês. O primeiro trauma é o que separa a criança Robin do *dizer materno*, fazendo-o renunciar à língua bretã, e o segundo trauma ocorre nos tempos de guerra que sufocam e *tornam afásico* o *dizer humano* mais verdadeiro: o do proletariado, do camponês analfabeto, seja ele russo ou bretão. Pela supressão da própria voz — abandono, privação da própria obra — referente ao segundo trauma, Robin é submetido simultaneamente a uma dupla situação de desenraizamento: o do ser humano, da sociedade em geral diante do fim das utopias, e dele próprio, exilado, distante da Bretanha natal.

A maior decepção e o grande choque de Robin havia sido presenciar, na Rússia comunista, o “mau uso” da palavra, pois descobriu nas propagandas soviéticas — o mesmo ocorrera a André Gide, dois anos antes — que a pátria de eleição de todas as utopias o havia traído. Mas, para Robin, o trauma era mais do que um drama humano, como o havia sentido Gide: para ele, o russo era também uma língua de eleição, na qual ele reencontrara afinal *uma morada*, após tantos anos sentindo-se sem pátria e sem língua. As palavras se calaram definitivamente para Robin diante do terror do comunismo. Ao suicídio dos irmãos poetas russos — Iessiênin, Maïakovsky — Robin responde com gestos poéticos: palavra que resiste, não só em movimento contra, de revolta, mas em movimento de catarse, de verdadeira purificação:

No momento de pedir aos poetas árabes e chineses para intervir, por sua vez, contra os poemas que eu estaria ameaçado de escrever, gostaria de agradecer a Iessiênin, Maïakovsky, Pasternak, por terem me defendido contra minha poesia. Logo que pude ler em russo, senti-me libertado, ou melhor, acompanhado: havia encontrado uma língua natal; estava há muito tempo privado do bretão; após uma longa busca, eu reencontrava uma língua com palavras frescas, tocantes e violentas, animadas por uma terna barbárie ainda mal domada. Foi bem melhor logo que pude conhecer Iessiênin, Maïakovsky; *senti-me traduzido: tudo o que tinha a dizer, outros, em uma terra muito mais pungente, o haviam gritado alguns anos antes; a maior felicidade que eu poderia conceber me tinha sido dada por acaso: eu estava dispensado de minha obra e, no entanto, podia amá-la sem chocar-me aí com minha importuna presença.* [...] E agora é para mim a hora de ir em direção ao Imroulqaïs, Li-Po, K'iu-Yuan. Espero uma volta ao mundo suficientemente longa para que nunca possa retornar a mim; gostaria de impedir-me qualquer



T. 1320/05

volta ao meu coração; a inveja, a rabugice, a falsidade, a tolice, bem ao meu lado, partiram meu poema⁶. (1986, p.178; 187; grifos meus)

Enfim, o fato mesmo de Robin poder *se dizer* apenas nesta segunda língua é o que o leva a conquistar o francês: é um meio de impor um discurso novo, transgressor, um meio de afirmar sua individualidade à margem dos grilhões das tradições. Mas o espectro da língua “materna” permanece como um fantasma, e muitas biografias de autores bilíngües expressam essa profunda dificuldade de expressão em outra língua que chega, às vezes, até a esquizofrenia. A obra de Abdelkébin Khatibi (1983, 1985) é exemplar nessa problemática: “Talvez eu seja o primeiro louco de minha língua materna: transferir uma língua para uma outra é impossível. E eu desejo esse impossível” (KHATIBI, 1983, p. 52). Khatibi, escritor marroquino, elaborou o conceito de *bi-langue*, no qual busca descrever e teorizar uma situação lingüística dentro de um contexto cultural multilíngüe, associando o trabalho do escritor ao do tradutor; ele recorre, assim, à noção de “quiasma” no processo de tradução, visando escapar do pensamento dualista da *escolha da língua* em que o magrebino deve escrever. É também citado por Derrida (1996), que o considera como um caso “excepcional e ao mesmo tempo exemplar de uma estrutura universal” que representa uma espécie de “alienação originária que institui toda língua em língua do outro: a impossível propriedade de uma língua” (p.121).

O breve flerte com o texto sobre o *monolíngüe* de Derrida pretende ainda introduzir uma questão complexa, ou, no limite, polêmica: a possível loucura ou esquizofrenia de Armand Robin.

IV. 4 — Armand Robin – um poeta esquizofrênico?

A questão se coloca na medida em que o próprio Berman, em *A prova do estrangeiro*, já pressentia que “podemos talvez medir melhor a ligação que existe entre a esquizofrenia, a relação com as línguas e a tradução graças à psicanálise” (2002, p.283). A problemática da relação negativa com a língua materna pode mesmo revelar uma esquizofrenia, como é o caso de Hölderlin, por exemplo. No capítulo dedicado a

⁶ Esse texto citado por Morvan refere-se ao artigo publicado pela N.R.F. em fevereiro de 1943.



este poeta, Berman cita o livro de Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues* “onde aparece essa relação negativa com a língua materna que impele o esquizofrênico para as línguas estrangeiras e a uma espécie de língua mítica destinada a neutralizar a língua da mãe” (p.283, nota 3). Segundo Lecercle, Wolfson publicou seu livro em 1970:

[...] nele conta a história de sua doença mental e de suas tentativas de se curar através do estudo de línguas — diretamente no francês: ele rejeitava sua língua materna, o inglês, e recusava a falá-la ou escrevê-la e não conseguia escutá-la, visto que cada palavra inglesa era, para ele, uma fonte de dor (*apud* FROTA, 2000, p. 161)⁷.

Frota (2000) comenta “o trabalho bizarro de conexões sem fim a inventar, para Wolfson uma necessidade de sobrevivência” (p.162). Mais adiante, esta autora explica que “o trabalho do 'esquizo' se dá, sobretudo, nas paredes internas da garganta: lugar de passagem que o liga à loucura da mãe; [...] lugar de deglutição dos alimentos [...] como as palavras da língua da mãe” (p.162).

Retomo parte do fragmento do prefácio de Robin a *Poésie non traduite*, que oportunamente descreve situação semelhante a de Wolfson:

[...]Eles-eu somos UM. Não estou diante deles, eles não estão diante de mim. Falam antes de mim em minha garganta, aprisiono suas gargantas com minhas palavras futuras. (1990, p.32).

É interessante como Matussek (*apud* LAPLANCHE, 1991), ao referir-se à dificuldade do esquizofrênico de encontrar a justa medida — ousar falar dessa “desmesura”, pois este termo remete ao desejo exacerbado, à *pulsão* do polítradutor —, atrela essa dificuldade a um modo de relação do tipo “oral”, utilizando imagens análogas às de Wolfson e às de Robin em seu fragmento. Para Matussek, essa relação “representa uma alternância determinada por sentimento de culpa entre estreitar e ser estreitado, entre *morder e ser mordido* [...] entre *engolir e ser engolido*” (p.57, grifos meus).

Do ponto de vista da psicanálise, essa situação em que o sujeito se define unicamente pela sua relação dual com o outro — na medida em que “é ele mesmo o

outro desse outro” —, é qualificada de *narcísica*. Laplanche (1991) explica como há um desejo do outro como totalidade e perfeição, mas que tal proximidade expõe o sujeito a um perigo angustiante desse estranho, que o leva a afastar-se imediatamente. Esse afastamento, por sua vez, provoca a inquietação da perda do objeto, e é dessa forma que o autor caracteriza a personalidade do esquizofrênico como uma ambivalência profunda que ele descreve como uma

dialética da distância, do próximo e do afastado [...]o esquizofrênico seria incapaz, em certo momento de sua existência, de encontrar a distância conveniente em relação a seu objeto, de modo que estaria fadado a uma oscilação incoercível entre dois extremos, o extremo do afastamento alternando-se com o extremo da proximidade (p. 55-56).

Não há meios de saber se Robin era um esquizofrênico. Num sentido mais concreto, o único diagnóstico médico existente está documentado na biografia (BESCOND, 1989). Segundo Balcou, havia sido diagnosticado em Robin “um fenômeno denominado *xenoglossia*, que seria ao mesmo tempo uma hipermnésia e uma faculdade anormal de registro e de receptividade instantânea” (p.57). O Dicionário AURÉLIO define *xenoglossia* como “a fala espontânea em língua(s) que não fora(m) previamente aprendida(s)”. Mas mesmo que se pudesse, eventualmente, explicar sua *pulsão polítradutória* com base em um diagnóstico real, o que importa é analisar de que maneira essa psicopatologia teria interferido em sua obra artística.

Pensemos, por exemplo, no caso de Hölderlin. Berman (2002) adverte que “Em seu tempo, essas traduções foram consideradas, notadamente por Schiller, como a “obra de um louco”, acrescentando que “Se acreditarmos em W. Benjamin, haveria um laço entre a radicalidade dessas traduções e o desmoronamento de Hölderlin” (p. 282)

Muitos consideraram Robin um excêntrico por causa das traduções, mas apesar de ter se recusado a realizar uma obra em língua bretã, seus comentadores afirmam que é incontestável que ele tenha escrito uma obra de “inspiração bretã”. Tal inspiração não seria algo consciente, ela estaria situada nas reminiscências, *para além de um passado disponível*. Quando Derrida (1996) evoca sua própria situação lingüística, ele comenta como

⁷ Segundo a autora, essa “literatura do delírio”, como Lecercle a chama, analisa os textos de autores “delirantes” (p.161, nota 16). Talvez seja a literatura ideal para incluir Armand Robin, já que ele jamais

a ausência de um modelo de identificação estável para um *ego* — em todas suas dimensões: lingüísticas, culturais, etc., — provoca movimentos que, encontrando-se sempre à beira do desmoronamento, oscilam entre três possibilidades ameaçadoras: 1. uma amnésia sem recurso, sob a forma da desestruturação patológica, da desintegração crescente: uma loucura; 2. estereótipos homogêneos e conformes ao modelo francês “médio” ou dominante, uma outra amnésia sob a forma integrativa: uma outra espécie de loucura; 3. a loucura de uma hipermnésia, um suplemento de fidelidade, um acréscimo, até uma excrescência da memória: aventurar-se, no limite das duas outras possibilidades, em outros traçados — de escritura, de língua, de experiência — que levam a anamnésia para além da simples reconstituição de uma herança dada, para além de um passado disponível [...] para além de um saber ensinável. (p.117)

A reflexão de Derrida corrobora a crença de que a possível “loucura” de Robin se situaria talvez no primeiro caso, o de “uma amnésia sem recurso”, mas não no segundo, pois não se trata, de forma alguma, de alguém integrado, conformado a um modelo dominante. Porém, seu caso parece corresponder mais precisamente ao terceiro caso, se levarmos em conta o diagnóstico real de hipermnésia. Tal possibilidade remete ao *monolíngüe* evocado há pouco: a situação de politradição parece se situar num “quiasma” — que vem do grego, “cruzamento” —, ou seja, entre a alienação e inalienação, nesse lugar onde se situa a própria esquizofrenia.

Supressão da tradução. Tradução absoluta. Não tradução.

Esta absolutização pode ser a chave para entender a imperiosa necessidade de tradução de Robin, assim como a relação complexa de Robin com a língua francesa. No texto de Derrida (1996, p.100-109), mais especificamente numa nota que mais parece um enxerto de texto, pois toma várias páginas, ele explora brilhantemente a situação lingüística de vários judeus célebres, entre os quais Hannah Arendt. Derrida fala sobre a loucura da mãe, a *loucura da língua da mãe*. O interesse aqui se restringe ao caso de Arendt porque ele evoca a situação de Robin “pelo avesso”, poderia se dizer, na medida em que Arendt expressa o seu laço indestrutível com uma língua materna única, o alemão, enquanto que Robin não cessa de proclamar a dolorosa ruptura com o bretão.

Comentando várias das famosas declarações de Arendt sobre a língua alemã, Derrida sublinha a sua exclamação em relação à aberração que seria uma língua se

foi incorporado oficialmente ao circuito literário francês, como convém a todo “poeta maldito”.



tornar louca, mesmo nos tempos mais amargos do nazismo, logo após ter afirmado que, mesmo em seu exílio na América, sempre havia conservado fidelidade absoluta à insubstituível língua materna. Derrida aponta que ao exclamar: “*não é a língua, são os sujeitos da língua que se tornam loucos!*” (p.102, 103), a reação exagerada de Arendt é expressa por uma denegação, ou seja, *nega o que quer afirmar*, porque no fundo quer conjurar a idéia da loucura da língua, e porque, conseqüentemente, a relação com a mãe seria então uma loucura. Derrida conclui, então, que “é preciso que o cidadão falante se torne louco *dentro* de uma língua louca [...] é preciso que a mãe da língua dita materna possa ter sido ou se tornado louca (amnésica, afásica, delirante)” (p.105).

É justamente o fato de a mãe ser, diferentemente do pai, *identificável* e, portanto, *inconfundível*, o que torna possível a loucura, segundo Derrida — recuperando o caráter do “fantasma” ou “fantasia” da unicidade absoluta com a mãe única não mais como um mito, mas como a loucura que a *possibilidade do Um* engendra (1996, p.106, 107). O que importa aqui é constatar como a loucura do sujeito advém de duas crenças, bem presentes no caso de Robin, e bem explícitas no fragmento *Eles-eu somos um*: tanto a crença na unicidade absoluta da *língua verdadeira* que ele diz querer encontrar, quanto a crença na substituição absoluta do *chez soi* (estar *em/consigo mesmo*) por um *chez l'autre* (estar *no/com o outro*).

Arendt afirma que “o esquecimento da língua materna seria a conseqüência de um recalque ligado a um trauma” (DERRIDA, p.109). Ora, Robin não parece ter “esquecido” o bretão, mas ter se privado dele. Ao identificar-se com a poesia do outro, ele encontra uma maneira de dizer “eu” pela ilusória evasão de si no outro, pois se trata de um eu que se perde: esse “eu” é *intraduzível, impossível de ser dito*, seja dentro do bretão, língua que é *afásica, amnésica*, seja na língua disponível, o francês, que obedece a leis e normas de um discurso falso, porque gasto e estereotipado. A única saída, a única possibilidade de sobrevivência desse eu é *reinventar um novo idioma*. O novo idioma *se traduz* na língua disponível, no caso o francês, que acolhe *as outras monolínguas (que vêm dos outros* — o bretão e as línguas estrangeiras). Esse novo idioma é então duplamente marcado: pelo contato com as línguas estrangeiras e pelo estigma do bretão que deixou traços, cicatrizes, restos “para além da memória”, ou seja, no inconsciente.

A *dupla transformação* do idioma dado promove, assim, um *acontecimento* pela inscrição do “eu” antes perdido que, multiplicado pelos outros “eus” de cada monolíngua traduzida, ao mesmo tempo em que forma e assina essa nova e única (singular) *monolíngua* — a de seus poemas traduzidos para o francês —, funda uma nova multiplicidade de idiomas, uma nova Babel, novas invenções poéticas, até o infinito. É desse modo que as traduções de Robin não poderiam nunca ser outra coisa senão *únicas e transformantes*, e não simplesmente *porque ele era plurilíngüe*, como havia dito Berman. Se a tradução é um acontecimento que ocorre no cruzamento entre as línguas, nesse *quiasma*, é justamente no transbordamento dessa multiplicidade que se cria o *eu singular*: nunca unicamente materno — *corpo impronunciável* —, nunca unicamente novo — *corpo impuro*. A marca da *transformação* ocorrida na recriação *pela diferença* é um gesto que se inscreve, forçosamente, num *monolingüismo dado na chegada*, naquele recebido pela cultura e pelas tradições. Esse gesto pode ser um movimento de amor e de agressão, pois assim como *reinventar o idioma nessa língua* significa lhe *doar* o que ela não possui, enriquecê-la, ao mesmo tempo a violenta, a hostiliza. Transformação hospitaleira e hostil marcam o gesto múltiplo da (re)escritura.

Como pudemos verificar neste estudo, uma versão existencial do sujeito dividido indica como Robin vive num permanente estado de angústia: entre a idealização da hospitalidade absoluta, de ser inteiramente acolhido pelo outro — que é, na verdade, o desejo inconsciente de acolher esse Outro desconhecido de si mesmo —, e o terror experimentado diante do caráter irredutível e intraduzível do *real impossível* de uma língua, *pois esta nunca é pura nem única*.



V. 1 — A tradução renomeada

Os grandes poetas, muito frequentemente, são também tradutores e, às vezes, grandes teóricos da tradução; alguns não hesitam em *renomear a tradução*, como, por exemplo, Pound e os irmãos Campos. A tradução, para eles, é sempre mais do que “apenas” uma tradução, revelando talvez certo desconhecimento na medida em que essa designação desmereceria, desqualificaria o seu trabalho de poeta. *Tradução* não mostra, certamente, como a tradução nomeia uma atividade impropriedade de nome, mas também mostra como, para o poeta tradutor, o desejo de preservar sua atividade poética prevalece.

Armand Robin chega a não admitir, e mesmo a negar, que sua atividade literária seja chamada de tradução, assim seus dois volumes mais expressivos intitulam-se:

Poésie non traduite (1951) e *Traduction et création* (1955). Tentar negar que se trata (re)produção poética é uma tentativa de negar a existência desta última enquanto tal historicamente. Negar a tradução também revela certa nostalgia melancólica pelo original. Em *A prova do estrangeiro*, Bernini analisa as concepções românticas de tradução, recorrendo a uma confrontação da tradução que Paul Celan fez dos versos de Jules Supervielle:

Poderíamos simplesmente dizer que há aí uma recusa: o poema que não pode mais ser considerado uma “tradução”, mesmo que Celan tenha acreditado poder intitulá-la desse modo [...] Não podemos evitar a impressão de que Celan não se capta precisamente a visão poética de Supervielle e que essa captação produziria um poema pessoalmente superior [...] A tradução dos poemas de Poe por Mallarmé provocou às vezes comentários análogos [...] Assim poderíamos apresentar a tradução de Celan ou a de Mallarmé como uma tradução “transformante” mas ao mesmo tempo fiel e “idêntica” do poeta original, exigindo, efetivamente, “o espírito poético mais elevado” (2002, p. 198, 201).

Parece estar claro que a boa tradução, aquela executada com sucesso notável, não pode mais ser chamada de tradução; todos os comentários dão prova unânime disso. Triste sina de um nome que não está a altura de designar o seu objeto!

Quando o tradutor tem uma identidade própria, original, e ao mesmo tempo trabalha com sua língua em busca da aproximação mais estreita e fiel possível com o outro texto, acaba injetando em sua língua a estranheza que normalmente ocorre diante de uma novidade lingüística, esta já tendo ocorrido primeiramente no texto estrangeiro.

V. 1 — A tradução renomeada

Os grandes poetas, muito frequentemente, são também tradutores e, às vezes, grandes teóricos da tradução; alguns não hesitaram em *renomear a tradução*, como, por exemplo, Pound e os irmãos Campos. A tradução, para eles, é sempre mais do que “apenas” uma tradução, revelando talvez certo preconceito na medida em que essa designação desmereceria, desqualificaria o seu trabalho de poetas (re)criadores. Isto mostra, certamente, como a tradução nomeia uma atividade impregnada de ranços, mas também mostra como, para o poeta tradutor, o desejo de preservar sua identidade poética prevalece.

Armand Robin chega a não admitir, e mesmo a negar, que sua atividade literária seja chamada de tradução, assim seus dois volumes mais expressivos intitulam-se: *Poésie non traduite* (1953), *Poésie non traduite II* (1958). Tentar negar que sua (re)produção poética é uma tradução confirma a desvalorização desta última enquanto tal historicamente, ao mesmo tempo em que supervaloriza o novo texto. Negar a tradução também revela certa nostalgia melancólica pelo original. Em *A prova do estrangeiro*, Berman analisa as concepções românticas da tradução, recorrendo a uma confrontação da tradução que Paul Celan fez dos versos de Jules Supervielle:

Poderíamos simplesmente dizer que há aí uma recriação poética que não pode mais ser considerada uma “tradução”, mesmo que Celan tenha acreditado poder intitulá-la desse modo. [...] não podemos evitar a impressão de que Celan soube captar *precisamente* a visada poética de Supervielle e que essa captação produziu um poema poeticamente superior [...] A tradução dos poemas de Poe por Mallarmé provocou às vezes comentários análogos [...] Assim poderíamos apresentar a tradução de Celan ou a de Mallarmé como uma tradução “transformante” (mas ao mesmo tempo fiel à “idéia” do poeta original), exigindo, efetivamente, “o espírito poético mais elevado”. (2002, p. 198, 201)

Parece estar claro que a boa tradução, aquela executada com sucesso notável, não pode mais ser chamada de tradução, todos os comentários dão prova unânime disso. Triste sina de um nome que não está à altura de designar o seu objeto!

Quando o tradutor tem uma identidade própria, original, e ao mesmo tempo trabalha com sua língua em busca da aproximação mais estreita e fiel possível com o outro texto, acaba injetando em sua língua a estranheza que normalmente ocorre diante de uma novidade lingüística, esta já tendo ocorrido primeiramente no texto estrangeiro.

A consciência de estar criando o novo a partir do texto alheio, uma vez que, injetando estranheza, renova a sua própria língua, o faz sentir-se “co-autor” do texto, deixando de ser, portanto, apenas um tradutor. Esse momento de convergência e identificação seria tão intenso que apontaria para uma “pura língua superior”, messiânica, supra-histórica, o momento pleno da reconciliação das línguas descrito romanticamente por Benjamin.

Historicamente, essa rebeldia do tradutor que se quer autor evidencia o sentimento de ameaça que a noção tradicional de tradução implica para o trabalho criativo dos poetas e cuja reação imediata se expressa nas renomeações, a partir das quais eles constroem um discurso estratégico em favor de uma co-autoria. Já no ensaio sobre a tradução “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos define a tradução como “recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”, constituindo “o avesso da tradução literal” (1962, p.35). Robin, por sua vez, afirma em *Poésie non traduite II* (1958): “A meu ver, não há tradução, mas criação, e criação graças à literalidade absoluta” (p.165, grifo meu). Saltam aos olhos as diferenças quando se verificam as concepções diametralmente opostas no que diz respeito à “literalidade”. No entanto, curiosamente, as renomeações têm de semelhante a (nem sempre dissimulada) supervalorização radical da tradução que, aliás, se opõe à sua histórica desvalorização — o que, no limite, corre o risco de trair a consciência ética de uma atitude pós-estruturalista que questiona as polarizações e pretende estar fundamentada na noção de alteridade. Além disso, esse paradoxo — em que há pretensão de ser ao mesmo tempo criativo e fiel —, parece legitimar as renomeações. Em Haroldo de Campos elas existem na mesma proporção de suas recriações: *transcrição, transluminação, transluciferação*. Obviamente ele pretende, recorrendo ao prefixo “trans-”, apontar para a idéia de transformação (ou apropriação), assim como apontar para uma inversão da famigerada idéia de cópia.

O privilégio da obra única e a concepção de sujeito dono de suas idéias, que já começava, desde a arte pop nos anos 70, a se ver seriamente ameaçado, chega no ápice de sua crise na era digital pós-moderna: a revolução informática instaura a reprodutibilidade ilimitada de textos e imagens, redimensionando as questões de propriedade/identidade intelectual e de obra original. Portanto, revendo hoje a questão da valorização da autoria da obra, na medida em que ela remete à auto-afirmação de uma identidade, em nível individual ou nacional, podemos refletir basicamente sobre dois aspectos no tocante à tradução: ora ela oscila em direção a uma atitude etnocêntrica

e uniformizante — repúdio e resistência ao pluriculturalismo, negação do outro —, ora a uma atitude ética e aberta à compreensão e aceitação do outro, instaurando um desafio ao arrogante e presunçoso imperialismo lingüístico alienante que se disfarça sob o nome “globalização”.

Analisando, por outro lado, a recepção tradicional das obras traduzidas, percebe-se que o fato de metamorfosear a sua própria língua, de violentá-la assim em benefício do outro para que ele possa ser visto em sua criação primeira, faz do tradutor um infiel aos olhos dos seus, por lhes apresentar um texto que “cheira a tradução”, como observou Berman (2002, p.277). Ora, não é o que se passa quando se trata de textos escritos pelos escritores em sua própria língua: a crítica valoriza (e as editoras publicam) justamente os autores originais, que transgridem as normas, que propõem o novo — porque belo e diferente. Esses mesmos críticos e editores costumam exigir do tradutor uma conduta inversa: julgam e depreciam o novo, corrigem, e sugerem o usual, ao gosto do público receptor; enfim, anulam pura e simplesmente a possibilidade de mostrar a estranheza da obra estrangeira. O fato que pesa muito é a ameaça a uma identidade nacional que, por sua vez, se reflete inconscientemente também no poeta tradutor. Berman comenta a esse respeito:

A resistência cultural produz uma sistemática da deformação que opera no nível lingüístico e literário e que condiciona o tradutor [...] No plano psíquico, o tradutor é ambivalente. Ele quer forçar dos dois lados: forçar a sua língua a se lastrear de estranheza, forçar a outra língua a se de-portar em sua língua materna. Ele quer ser escritor, mas não é senão re-escritor. Ele é autor - e nunca o Autor. Sua obra de tradutor é uma obra, mas não é A Obra. (2002, pp.18-19)

A rivalidade imaginária do tradutor com o autor da obra original, sempre presente nos tradutores criativos e “transformantes”, é, afinal de contas, o motor de uma pulsão que leva ao trabalho inventivo, original. É por essa razão que não a consideram como uma tradução no sentido tradicional do termo. As palavras de Robin ilustram perfeitamente a resistência da qual fala Berman:

“Devo, na falta de um melhor, conservar o termo de tradução. Na verdade, em momento algum tive o sentimento de traduzir. Por outro lado, percebi muitas vezes da maneira mais forte que eu me traduzia nos poemas já escritos em línguas estrangeiras. Falando hoje da obra do

poeta André Ady, que acaba de ser lançada, é, portanto, de uma operação outra, [diferente] daquela que é chamada comumente de tradução que lhes falarei". (*Poésie sans Passeport*, p.37)¹.

Embora Robin tenha dito que "conserva o termo de tradução", suas publicações, em dois volumes, são intituladas *Poesia não traduzida*. Verifica-se assim que a recriação — denominada transcrição em Campos, ou renovação (*make it new*, em Pound), ou *não-tradução* em Robin —, para além da redefinição da atividade tradutória que reflete uma concepção poética particular, parece ser uma forma de afirmação da identidade do poeta que, não querendo ser a sombra do autor, parece necessitar ser urgentemente renomeado: talvez pudesse ser chamado de *traduautor*.

A tão temida "invisibilidade" do tradutor, como a chama Lawrence Venuti (1995a), estaria mais relacionada, creio, à questão da competência e personalidade poéticas, da ousadia e da originalidade (ou à falta delas) que, no final das contas, o distinguem enquanto poeta. O verdadeiro poeta não pratica uma tradução "literal" conformada à língua do outro, nem à sua própria língua: ele penetra no se-fazer lingüístico do poema original, e o recria em sua língua, procurando respeitar a atitude poética singular do outro, ao mesmo tempo em que procura soluções singulares para a escrita do poema em sua língua.

Para conhecer melhor o trabalho de Robin, sugiro o cotejamento do trecho de um poema bretão do século VI, muito conhecido na Bretanha. A tradução para o francês mais conhecida é a de La Villemarqué e figura na obra *Barzaz Breizh* do século XIX (p.39-42). Em *Poésie sans passeport* (1990, p.89), temos apenas a tradução de Robin ao lado do original bretão, mas o objetivo aqui foi o de comparar a sua tradução com a de La Villemarqué.

(texto em bretão)

Ar roue Gradlon a venne :
- Koanourien da, da eo gan-e
Monet da gouski eur banne.

- Da gouski afec'h antronoz;
Manet-hu gan-e-omp-ni fenez:
Hogen pa vennit-hu, bennoz!

¹ O escritor húngaro André Ady foi um dos autores nos quais Robin "se traduziu", a ponto de lhe dedicar uma dupla coletânea: a primeira, em 1946, pelas edições anarquistas, e em 1951, pelas edições do Seuil, na coleção bilingüe *Le don des langues*. Ady foi também o primeiro poeta a ser apresentado por Robin na rádio.

Serc'heg a gomze war ma oue
 Flourik-dour ouz merc'h ar roue
 - Klouar Dahut, nag ann alc'houe?

- Ann alc'houe a vezo tennet;
 Ar puns a veto dibrennet:
 Pez a ioulit-hu ra vo gret! -

<i>Submersion de la ville d'Is</i> Tradução: La Villemarqué	<i>L'envoi d'eaux sur Ker-is</i> Tradução: Armand Robin
<i>Le roi Gradlon parla: "Joyeux convives, je veux aller dormir un peu. - Vous dormirez demain matin; demeurez avec nous ce soir; néanmoins, qu'il soit fait comme vous le voulez. -</i> <i>Sur cela, l'amoureux coulait doucement, tout doucement ces mots à l'oreille de la fille du roi :</i> <i>- Douce Dahut, et la clef?</i> <i>- La clef sera enlevée ; le puits sera ouvert : qu'il soit fait selon vos désirs!"</i>	<i>Le roi Gradlon leur a parlé : "Gais banqueteurs, continuez! - Je vais un peu m'ensommeiller!"</i> <i>- Vous dormiriez après la nuit! Restez avec nous cette nuit Vous nous quittez ? Soit ! Bonne nuit!"</i> <i>Doux, tout doux, l'Amant roucoulait, A la fille du Roi coulait : "Douce Dahut, où donc la clé ?</i> <i>-La clé, pour vous je la prendrai; Le puits, pour vous je l'ouvrirai; Ce qui vous plaît, sûr, sera fait!"</i>

Comparando as duas traduções francesas do texto bretão, o estilo de Robin se sobressai nitidamente, estando muito mais próximo da vitalidade da forma dialógica do original, com seu ritmo ligeiro, abreviado, num tom familiar e alegre, mais próximo da oralidade da linguagem, buscando os versos e as rimas originais; totalmente diferente do texto linear e discursivo do outro tradutor, totalmente desprovido de entonação poética, numa transposição dita semântica que apenas “comunica” o que foi dito em bretão.

Diante dessa realidade da tradução empírica, o discurso da *não-tradução* parece remeter ao inverossímil: como alguém que traduz *tão bem* afirma não estar traduzindo? Se essa afirmação contradiz *ipso facto* a verdade do ato, parece prudente investigar de que se trata nessa concepção da *não-tradução*. A renomeação é sempre um ato crítico, uma estratégia de ressignificação. No caso de Robin, parece tratar-se não apenas da ressignificação do conceito de tradução, mas de si mesmo.

Passarei, assim, a abordar a *não-tradução* sob os dois aspectos que me parecem mais relevantes no que se refere à questão da renomeação da tradução, e o que parece ser essa atividade analisando o que o próprio Robin “diz” dela. Parece que a *negação*

ocorre aqui em dois tempos: Robin *nega* que traduz para reafirmar-se como sujeito criador, em seguida *nega* a tradução — ato subversivo — para valorizar uma atividade que, em seu tempo, ainda era mal vista. Em consonância com esse viés libertário — do sujeito e de sua própria atividade —, finalizo com uma reflexão sobre a *não-tradução* relatando e analisando a experiência pela qual Robin exerce o ápice da dramatização — *mise en scène* — desse conceito: os programas na rádio de poesia traduzida.

V. 2 — A não-tradução como operação trans-identitária

No prefácio a *Poésie sans passeport* (1990), Morvan definiu a busca compulsiva de Robin pelo poema dos outros como uma “brincadeira metafísica”. Retomo aqui apenas um trecho da citação:

[...] os poetas traduzidos tornam-se um meio, não somente de se sobreviver, mas de fazer de sua ausência a condição de uma obra sem limite [...] o que lhe permite brincar com sua vida encoberto por outros que nunca são outros e por poemas que nunca são nem deles nem dele: o que ele chama 'não tradução' consiste em respeitá-los apenas para transformá-los. (1990, p.18)

Embora já tenha sido aventada a existência de um apelo metafísico nesse jogo da *não tradução* que parece ser conveniente a Robin, não se pode ignorar a sua *profunda necessidade de escapar do impasse da escritura*. Escrever é doloroso demais, tanto quanto renunciar a escrever — lembrando que esse processo se inicia imediatamente após a crise brutal que o levou ao isolamento. A tentativa de fuga de si mesmo o desvia para o outro, o leva a *habitar perpetuamente* esse espaço da tradução que o torna ilusoriamente dono do dizer idealizado. A possibilidade de *dissolução do eu* transforma essa busca em uma *pulsão*, assim, cada vez que encontrava um novo poeta, uma nova língua e, sobretudo, poemas com cujo conteúdo se identificava, Robin entendia “traduzir-se” no outro: “Sem palavra, sou toda palavra; sem língua, sou cada língua” (1979, p.14). Sendo um poeta emudecido, cada língua poderia se tornar a sua.

É particularmente em *Poésie sans passeport* que se pode observar esse “jogo”, essa “brincadeira” evocada por Morvan como uma “encenação insuportável”. Sem dúvida, num primeiro momento parece tratar-se somente de uma estratégia pela qual Robin busca impressionar o interlocutor, mas uma leitura mais aguçada revela um tradutor extremamente consciente de sua árdua tarefa. Poderemos observar passo a

passo esses contrastes em seus comentários a partir da leitura destas reflexões perturbadoras de Robin por ocasião do primeiro programa de *Poésie sans passeport*:

Quando, eis por volta de oito anos atrás, tomei conhecimento da obra de Ady, foram os poemas mais implacavelmente, diria mesmo mais ditatorialmente ritmados que eu ataquei primeiramente ou que me atacaram. Durante todo um longo período as aliteraões imperiosas, os cortes de versos incisivos e esquivos, as estritas intenções nas escolhas das sílabas, as duras disciplinas da estrofe curta, habitaram-me, ocuparam-me, obsessivas em seu vaivém, do húngaro ao francês e do francês ao húngaro. Era inspiração, mas na servidão e nesse sentido eu compreendia o poeta irmão [...] Daí veio que na minha vida, nessa poesia de Ady, eu me trabalhei em um mesmo cativeiro. Não buscávamos liberar o verbo, mas bloqueá-lo, e por assim dizer, encurralá-lo em limites duros. (1990, p.37)

Embora se perceba a explícita dificuldade da tradução acompanhando penosamente a estrutura prosódica da qual Robin afirma estar prisioneiro, a ênfase do discurso está na obsessão do poeta tradutor pela inspiração servil que o acompanha. Percebe-se um sofrimento, um enorme esforço para se libertar do poema do outro e recriar o seu próprio. Robin traduz em seguida um dos primeiros poemas de Ady, o *Poema do filho do proletário*, comentando:

Ele representava um certo número de dificuldades insuperáveis na primeira abordagem: extremo estreitamento da estrofe, queda abrupta de cada estrofe sobre um quarto verso muito breve e até muito autoritário, repetições obsessivas num tom de extremo orgulho no alto de cada estrofe das sonoríssimas palavras húngaras: “*Az én apám*”. (p. 39)

As três palavras húngaras *Az én apám* que Robin traduz por *Mon père à moi* — cuja tradução literal, segundo um falante da língua seria “o meu pai” — são repetidas a cada início de estrofe marcando a exacerbação aliterativa, particularmente eficaz para circunstanciar essa autoridade do pai de que fala o poema. Não se trata, provavelmente, de uma simples busca de fidelidade ao original. As repetições obsessivas de que fala Robin remetem ao que há de mais obsessivo em sua obra: a figura de seu pai. Lendo a tradução do poema húngaro, compreende-se bem a sua profunda identificação com Ady, cuja poesia parece ter saído de dentro do romance de Robin: *Le temps qu'il fait*. Assim, o que deve ter sido mais doloroso para Robin, nessa tradução, é enfrentar aquilo que se repete nas palavras: *mon père à moi*.

Para além de uma estratégia articulada, calculada, portanto, a apresentação de Robin na rádio, com os poemas intercalados ao seu discurso, parece traçar uma evolução interna, elaborar uma espécie de *tessitura* de uma nova identidade para si — transcender-se.

Vejamos o desdobramento dessa experiência ao longo dos anos:

Em seguida, tornou-se fácil para mim, no sentido interior dessa palavra, viver na obra de Ady. Conheci dessa obra os textos mais cativos; a partir de então — isso já ocorria há quatro anos — vinham ao meu encontro poemas húngaros libertos. [...] Eu não me traduzia mais nesses textos, eles não se traduziam mais em mim. Sem que, no entanto, o sentido literal fosse sacrificado, o texto húngaro e o texto francês pareciam-me pertencer agora a uma linguagem poética situada para além de qualquer língua. Percebia os dois textos como provenientes de um reino de inteira pureza anterior a sua formação e a sua mútua tradução. Era verbo e não mais linguagem, sopro e não mais ritmo, espírito e não mais poema. Não eram mais servos da inspiração, eles sopravam a inspiração; não eram mais submissos à criação, ele eram a criação. (1990, p. 45)

A alusão a um processo de libertação descrito neste trecho remeteria a uma segunda etapa dessa *tessitura como reconstrução do eu*: marcada por infinitas *passagens, superações*, a tradução funcionaria aqui como *medium-de-reflexão*, o que nos remete à teoria benjaminiana da tradução apoiada na concepção romântica de reflexão como o absoluto que se desdobra, se multiplica por uma *auto-mediação infinita*. Os comentários de Robin na rádio no momento em que é declamada a tradução referente ao poema *Sur la cime des miracles* são impressionantes. Morvan comenta que esse poema é lido apenas em francês, concluindo que essa é a “chave” de *Poésie sans passeport*: “é a unidade conquistada pela anulação do outro, do estrangeiro em si — unidade do vazio e da morte, que relança o drama sem que nada seja dito sobre ele” (ROBIN, 1990, p. 14). Os derradeiros comentários dessa emissão são dramáticos:

Os dois textos, o húngaro e o francês são aqui os mesmos em espírito e em literalidade. Mas parece-me que eles podem viver unidos e separados, idênticos e diferentes; eles não são mais um do outro; um e outro pertencem a não sei qual sopro superior que passa sobre eles e que os leva para um reino onde não há mais nem francês nem húngaro, e onde a noção de tradução não tem mais nenhum sentido. (p. 46)



Vemos, portanto, nas emissões de poesia na rádio, manifestar-se mais explicitamente essa loucura das línguas onde se dissolve o eu identitário. O recobrimento da língua materna — o bretão — pelo francês constrói uma figura palimpséstica do sujeito, errante através das línguas em uma experiência ao mesmo tempo estática e extática da alteridade. Tomados isoladamente, tais comentários tendem a ser facilmente interpretados como a evocação de uma ascese espiritual, de um nirvana, caracterizando a encenação do mito sustentador da inspiração poética e da utopia da língua única. Este fragmento de Robin será retomado no final: uma abordagem desviada dessa tendência puramente idealista é exatamente o que este estudo vem tentando elaborar; assim, as elucidações dessa questão estarão gradualmente formalizadas até as considerações finais.

Para se obter uma reflexão mais lúcida de Robin sobre seu trabalho, vale conferir a sua preocupação com as traduções testemunhada em suas cartas, como nesta enviada a Jean Paulhan (1937), ainda que Robin expresse novamente o seu profundo *desejo de fidelidade total* ao traduzir o poeta russo Iessiênin:

O detalhe que me trouxe mais dificuldades foi o de transpor em francês as assonâncias (misturadas às vezes às rimas) do texto russo, conservando os mesmos intervalos e conquistando o mesmo timbre. [...] Desejo uma tradução que seja ao mesmo tempo criação total e fidelidade total. Que cada expressão jorre da carne do tradutor como teria jorrado uma primeira vez da do poeta.

Há inúmeros exemplos em suas cartas referentes à questão técnica. Nesta outra, enviada a Jean Paulhan em 3 de junho de 1937, Robin confirma seu modo de traduzir *literal*, porém parece estar mais consciente das dificuldades reais:

O texto que lhe envio segue absolutamente palavra por palavra o texto, salvo no caso de dois termos; tentei acompanhar a angústia do ritmo russo e oscilar como ela, como este quadrante lunar, entre a 8ª e a 11ª sílaba; enfim, tentei encontrar as palavras francesas cuja sonoridade lembrasse a das palavras russas correspondentes; queria também que as rimas e assonâncias fossem as mesmas que em russo; só consegui uma vez em duas. (grifo do autor)

Robin confessa aqui tentar “acompanhar a angústia do ritmo russo e oscilar como ela”. A *oscilação* indica polaridades a serem superadas por meio da tradução, mas a angústia está presente, expondo a vã tentativa de unificar o irreconciliável, ou seja, de

fazer coincidir plenamente a linguagem com o objeto que ela representa. Observemos como Robin dramatiza a reflexão quando apresenta a poesia russa, mais especificamente de Blok e Pasternak²:

Durante muito tempo vivi, no que se refere à linguagem e sua ordenação em ritmos, numa espécie de tempestade de neve. Caminhava às cegas. Durante todo esse período, vivi, posso realmente dizer, na língua russa. Especialmente no famoso poema de Alexandre Blok, *os Doze*. Minha vida, por assim dizer, patrulhava nele, obscuramente. [...] Recordemos brevemente que este poema de uns trezentos e trinta versos reproduz o passo de doze soldados do Exército Vermelho percorrendo a cidade de Petersburgo em janeiro de 1918, no meio das forças naturais desencadeadas. O poeta as apresenta, passando de um horror ao outro, em uma paisagem de destruição onde sempre domina a neve. [...] No momento em que resolvi testemunhar em língua francesa a que ponto esse poema russo me era congênito e como que inato, vi-me diante de um problema técnico-poético: no texto original, a distorção do ritmo, uma distorção severamente estudada, era a lei. A realidade cantada era com uma dor tal que a linguagem e seu arranjo em unidades poéticas não tinha nenhuma fixação, eles sobressaltavam de um soluço a outro, de um bonde de neve a outro. Desde seu surgimento, cada ritmo era morto, imediatamente substituído por um ritmo destinado ao mesmo rápido sacrifício. (1990, p. 49-51)

Embora se perceba aqui uma dramática descrição do ritmo poético, metaforizado por elementos da natureza e em analogia com o que já ocorre no tema e no ritmo do poema russo, nota-se que Robin não se sente mais subjugado ao outro. O fato de que o próprio poeta tenha conseguido, anteriormente, “domar” a linguagem violenta de sua poesia, parece ter concedido a Robin, o tradutor, o mesmo poder, numa espécie de disputa acirrada, como ele mesmo comenta:

A luta muito precisa, palavra contra palavra, sílaba contra sílaba, estrofe contra estrofe, voltava a ser possível, e até mesmo, às vezes, impunha-se. [...] O que se tornava igualmente possível, dado o domínio do poeta original sobre a sua matéria e sua maneira, era viver na mesma felicidade formal, criar sobre o modelo do poema, sem faltar com a exatidão, um poema francês plenamente vencedor enquanto poema, plenamente fora do alcance do drama e do cataclismo, um poema indo plenamente em direção à simples felicidade de ser um poema. (p. 55-56)

² As traduções do russo apresentadas na rádio e transcritas em *Poésie sans passeport* haviam sido publicadas em 1949, na coletânea *Quatre poètes russes* (Éditions du Seuil). Uma primeira edição de poemas traduzidos de Pasternak apareceria logo em seguida na Federação Anarquista (1946).

A harmoniosa felicidade alcançada enfim pelo tradutor atinge seu paroxismo na tradução da poesia italiana. Uma profunda solidariedade humana une Robin a Giuseppe Ungaretti nas traduções do poeta italiano que refazem o doloroso caminho do luto. Eis um trecho de *Poésie sans passeport*:

Ungaretti é célebre há muito tempo. Mas não é de modo algum conhecido: ele é, aliás, completamente desconhecido. Por uma falta de sorte a mais, ele foi traduzido. Ora, está absolutamente fora de cogitação que a poesia possa ser traduzida. Não há absolutamente nenhuma exceção a essa regra. De modo que Ungaretti passa geralmente por um poeta cerebral, ao passo que, bem ao contrário, ele é antes de tudo um poeta sensível. Sua poesia passa por complicada, ao passo que ela é feita dessa “simplicidade extraordinária” [...] Os poemas de Ungaretti são coração, corpo, vento, sol, céu, sal, eles são natureza, poderia até dizer que são física. (p. 128)

Robin deixa claro aqui execrar uma tradução “cerebral”, ou seja, uma tradução que se orienta pelo sentido intelectual das palavras, enquanto preconiza uma tradução que atinja a simplicidade da poesia pela *fisicalidade* das formas. Neste trecho pode-se verificar com toda a clareza a posição anti-etnocêntrica de Robin, sobretudo a sua veemente oposição ao modo tradicional francês de traduzir na época.

O comparecimento de Ungaretti vem, oportunamente, introduzir neste estudo um texto valiosíssimo de Philippe Jaccottet —, publicado inicialmente pela *N.N.R.F.* em 1953 e reproduzido pela *Revue Plein Chant*, nº 3 (1979) —, no qual comenta as “não traduções” de Robin que acabavam de sair pela Gallimard sob o título *Poésie Non Traduite*:

[...] que admiração eu sinto não somente por elas, mas por essa espécie de monstro predador que se vê enternecer ora sobre um poema chinês do século VIII, ora sobre uma canção bretã, ora sobre obras tão próximas, Ungaretti, Pasternak, Attila Jozsef. Ainda que ele aproxime assim as terras e os tempos mais afastados, Robin permanece no oposto do ecletismo. Sem dúvida nenhuma, quase sempre os textos o escolhem. [...] Da maior parte dos poemas aqui agrupados, não posso dizer nada, a não ser que muitos me maravilham; e que amo profundamente alguns deles (entre os quais citaria, em primeiro, lugar Tu Fu). (1979, p.94)

Jaccottet passa então a analisar detalhadamente algumas “não traduções” de Robin, demorando-se mais sobre as de Ungaretti e as de Hölderlin. Creio que nos interessará mais aqui observar o cotejamento de Jaccottet pela língua mais próxima do

português, o italiano, cujos originais pude encontrar em *Poésie sans passeport* (1990, poesia italiana, Giuseppe Ungaretti, p. 127-134). Os poemas traduzidos fazem parte da coletânea *Giorno per Giorno*, ou *La douleur jour par jour* na versão de Robin³.

Observemos os versos selecionados por Jaccottet em sua confrontação:

Ungaretti	Robin
<i>Si tu mi rivenissi incontro vivo, [...]</i>	<i>Si tu me revenais là contre, en vivant [...]</i>
<i>Sono per te l'aurora e intatto giorno [...]</i>	<i>Je suis ton point du jour puis ton jour tout le jour [...]</i>
<i>Il tempo è muto fra canneti immoti [...]</i>	<i>Le temps s'est fait muet en des roseaux sans geste [...]</i>
<i>Puoi declinare, automno</i>	<i>Tu peux, Automne, avoir tes déclinements</i>
<i>Con le tue stolte glorie.</i>	<i>Avec tes sottès gloriolités.</i>

Jaccottet inicia os comentários com cautela, anunciando ao leitor a maestria de Robin num exemplo preciso:

Quase sempre, Robin traduz palavra por palavra, introduzindo desse modo no francês, onde elas tomam um realce particular, expressões familiares à língua estrangeira; nesse sentido, seu trabalho nutre nossa língua e resulta em um texto francês vigoroso, às vezes rude, por meio de uma literalidade que é, na verdade, uma liberdade. Mas quando ele se afasta dessa literalidade, como é às vezes necessário, um juízo agudo da eficácia da palavra o conduz: assim ocorre, num êxito perfeito, como em *Le temps s'est fait muet*, no último verso. (p.94)

Partindo, assim, de um elogio, Jaccottet passa a exemplificar o *perigo* da ruptura do princípio de literalidade ocorrida no verso [...] *puis ton jour tout le jour*, afirmando que se lembrava da intensidade que Ungaretti havia dado ao adjetivo *intatto* (em *intatto giorno*), e concorda com Robin que o termo *intact* o traduziria de forma medíocre:

³ A tradução de poesia italiana no programa de rádio tornou-se célebre, pois, segundo Morvan, o próprio Ungaretti abriu o programa com a leitura do poema *Terre* em italiano. A leitura do poema em francês, feita inicialmente por uma voz de mulher, termina com Ungaretti novamente (*Poésie sans passeport*, p. 128, notas 71, 72). Quanto aos comentários de Robin nessa ocasião, como o que citamos há pouco, eles discorrem sobre a poesia de Ungaretti ao mesmo tempo em que narram os fatos trágicos que a antecederam. Os fragmentos aqui citados pertencem à sequência em que Ungaretti chora a morte do filho aos doze anos, longe dele, no Brasil.

Admiro que ele tenha sabido, por esse desvio, restituir ao verso sua força e sua luz; mas em seu êxito mesmo, ele rompe o tom de Ungaretti, ao qual não me parece ser concedida, nesse lugar do poema, outra coisa a não ser a extrema simplicidade. Esse gosto de Robin pela palavra eficaz a qualquer preço, seu horror de harmonias moles pode arrastá-lo mais longe, seja para o caminho da literalidade, seja para o da interpretação, e é então que o surpreendo em intervenções que me incomodam. (p.95)

Jaccottet diz em seguida admitir que traduzir *rivenire incontro* — que significa simplesmente “ir de novo ao encontro de” — por *revenir là contre*, o faz compreender que a invenção de Robin está fundamentada na sonoridade italiana, o que pode justificá-la; mas julga que traduzir *glorie* por *gloriotités* et *déclinare* por *avoir des déclinements* o faz “ouvir apenas o furor verbal próprio a Robin”, afirmando não compreender essas “erupções”. E conclui, com certa ironia: “é claro! ele *não traduz*, e no entanto...” (p.95, grifo meu).

Surpreendentemente, Jaccottet revela no final a sua inclinação pela *invisibilidade* do tradutor, quando indaga: “A mais alta ambição do tradutor não seria o desaparecimento total? Não há, no poema, mais importante que a eficácia de cada termo, a melodia de um canto?” (p.95). Ele se justifica, dizendo ser sensível a essa *melodia* do poema justamente por ter igual sensibilidade diante da atitude de Robin, e completa: “Compreendo agora por que me parecem tão belos os poemas de Tu Fu: não porque seriam os mais fiéis (não sei nada sobre isso), mas porque com eles não penso mais em Robin nem em todas essas chicanas” (p.95). Ou seja, constata-se, em primeiro lugar, que também Jaccottet não apreciava, em 1953 — assim como Robin —, *refletir seriamente* sobre os problemas da tradução! Porém, a grande surpresa foi ter encontrado — num livro muito recente de Jaccottet, no qual ele reuniu cinquenta anos de traduções: *D'une lyre à cinq cordes. Traductions de Philippe Jaccottet* (1997) — um prefácio que é um verdadeiro *mea-culpa* e uma demonstração de amadurecimento:

Essa vontade de “apagamento” que começava a guiar então meu trabalho, esse temor de chamar a atenção do leitor por meio de achados engenhosos, de rupturas de tom não necessárias, qualquer abuso de ornamentação ... podiam perfeitamente apenas produzir monotonia, enfado e mediocridade; mais facilmente ainda no trabalho de tradução, onde a passagem da língua original para a outra, degradante por natureza, uma vez que o *elã* original está inevitavelmente ausente, pode requerer do tradutor, em certos casos, uma intervenção mais livre, mais audaciosa, ou um novo realce do canto primeiro [...] Compreendo bem que minha pretensão à

“transparência”, à servir o texto original sem interferir é, em grande parte, uma ilusão, até uma tolice. (p.14-15)

Vale sublinhar que as traduções de Jaccottet aprimoraram-se tanto quanto seu pensamento. Tal evolução leva a imaginar como a vida de Robin poderia ter tido outro desfecho se ele tivesse vivido o suficiente para assistir à crescente valorização do tradutor nas últimas décadas. Mas são sobretudo os “abusos” dessa *não-tradução* de Robin, enfatizados por Jaccottet — ora enaltecidos, ora recriminados —, que me levaram a indagar sobre a hipótese de uma atitude subversiva da parte de Robin. Esse é o objetivo do segundo aspecto da abordagem a seguir.

V. 3 — A não-tradução como subversão

No prefácio a *Écrits Oubliés I* (1986), Françoise Morvan escreve: “[...] o essencial, a única coisa que importa absolutamente dizer sobre eles, é que esses poemas traduzidos devem ser lidos como poemas do próprio Robin — que valem, certamente, a título de traduções, mas ao mesmo tempo, a título de subversão do que se chama tradução” (p.7). Embora nem Morvan nem Robin, em momento algum, deixem explicitamente definido à qual concepção de tradução ele se refere e rejeita, os comentários até aqui citados têm sido parcialmente esclarecedores.

No fragmento dos comentários na rádio referentes à tradução de poesia sueca, Robin se mostra enfático quanto à “impossibilidade” da tradução:

A tradução não somente não é possível, ela não é concebível; mais exatamente ainda, ela não tem razão de ser; não há algo que se possa chamar tradução de um poema de uma língua para outra, há o mesmo poema em todas as línguas, todos os países, todos os tempos; há supressão da tradução. (*Poésie sans passeport*, p.69, grifos meus).

No capítulo sobre a pulsão tradutória, foi enfatizada essa questão da supressão da tradução — tão psicanaliticamente explicada por Freud. Uma vez que Robin não teoriza essa questão da impossibilidade, embora a expresse *tão eloquentemente*, parece ser Blanchot o único a trazer uma versão mais lúcida da questão. Ainda em “Reprises”, ele acrescenta:

O tradutor [...] é o mestre secreto da diferença das línguas, não para a abolir, mas para utilizá-la, a fim de acordar na sua, pelas mudanças violentas ou sutis que lhe traz, uma presença daquilo que há de diferente, originariamente, no original. Não se trata de semelhança, diz com razão Benjamin; se quisermos que a obra traduzida se assemelhe à obra a traduzir, *não há tradução literária possível*. Trata-se muito mais de uma identidade a partir de uma alteridade, *a mesma obra em duas línguas estrangeiras* (apud Gagnebin, 1999, p. 24, grifos meus).

Enquanto Robin brada a impossibilidade da tradução por razões idealistas, apelando para um universalismo: “há o mesmo poema em todas as línguas”, Blanchot, em sua lucidez, aponta que é justamente a busca de semelhanças que impossibilita a tradução literária, uma vez que a identidade desse novo texto é obtida a partir de uma alteridade, das diferenças que o outro lhe imprime. Não pode haver o mesmo poema em todas as línguas da maneira que pretende Robin, suprimindo as diferenças entre elas, como se a tradução alcançasse uma língua superior que as tornasse idênticas. A exposição da multiplicidade das línguas, se por um lado aponta para um sentido universal que remete à língua divina, por outro lado testemunha o seu cumprimento profano pelas diferenças irreconciliáveis.

As emissões sobre poesia na rádio possibilitavam, com efeito, causar uma impressão de *supressão* ou *suspensão* da tradução, evitando justamente uma “comparação”, apontando para uma “percepção oceânica das línguas”, como observou Morvan (1990, p.30). Mas o discurso de Robin sugere também que ele não compactuava com uma concepção de tradução convencional, de transporte de sentidos de uma língua para outra — “não há apenas o sentido, há o som, há o número de sílabas, há o ritmo e mesmo a rima” (1958, p.165). Lembrando que Robin traduz num ambiente francês de tradição etnocêntrica, pode-se ver no discurso da *não-tradução* uma recusa crítica de considerar os conceitos como uma ordem das coisas. Atitude que remete ao seu espírito anarquista⁴. Timidamente, Robin teria praticado em seu tempo — embora não tendo formalizado uma teoria — uma estratégia de recriação que preconizava um outro tipo de fidelidade, uma espécie de união da literalidade e da liberdade — “Desejo uma tradução que seja ao mesmo tempo criação total e fidelidade total”, ele dizia há pouco.

⁴ Um fragmento inédito citado por Morvan no prefácio a *Fausse Parole* (1979) descreve o que Robin chama de anarquista: “Assim como a etimologia indica, a palavra “anarquista” significa ‘partidário da não participação no poder’; a etimologia é apenas o ponto de partida; no ponto de chegada, o mesmo termo significa: ‘purificado voluntariamente, por uma revolução interior, de todo pensamento e de todo comportamento que possa de um modo qualquer implicar dominação sobre outras consciências’. O termo, portanto, não poderia ser mais exato... O estado de espírito anarquista começa por uma catarse” (p.18).

Parece pouco provável que Robin tenha sido influenciado por alguma “teoria” da tradução em sua época, e também não se tem notícia de que Robin tenha conhecido a obra de Walter Benjamin, exceção feita talvez aos românticos alemães. A sua reação a um tipo de tradução praticado até então é manifestada mais explicitamente em suas traduções mediante uma *profunda literalidade*, cuja fidelidade à forma do outro metamorfoseia e revigora a língua francesa. Embora o estilo categórico de seu discurso sugira uma pretensão de estabelecer verdades universais e absolutas, não se pode negar a existência de uma inquietação sobre os modos de fazer e de pensar, conduzida por uma interrogação radical da experiência de traduzir que é ainda mais relevante por tê-la questionado — como corroborado por Jaccottet —, numa época em que os problemas de tradução eram considerados “querelas”.

Se compararmos os comentários emocionados de Robin quando traduzia a poesia italiana ou russa com os do texto a seguir, presenciaremos um tradutor mais lúcido em relação ao seu trabalho, mas que ainda deixa claro não se importar com “chicanas”, ou seja, com questões teóricas formais; suas opiniões a esse respeito são, certamente, especulativas, mas muito bem humoradas.

Trata-se, na verdade, de uma carta ao leitor incluída em *Poésie non traduite II* — surgida na *N.R.F.* de 1º de fevereiro de 1966, na rubrica “Correspondência”, cujo texto é intitulado “La Bisbille” (“Questão fútil”). Leiamos atentamente os comentários de Robin sobre uma tradução de Dylan Thomas publicada anteriormente:

Três curtas passagens do texto em francês dos poemas de Dylan Thomas, surgidos na *N.R.F.* de setembro 1954 não agradaram a um leitor: o senhor Jean-Régis Fanchette. Eu lhe agradeço por sua carta cortês; terei a maior consideração pela sua opinião. Mas não posso estar inteiramente de acordo. A propósito de *Love in the Asylum*, Jean Régis Fanchette estima que eu deveria ter conservado tal como em francês o “coloquialismo”: *the house not right in the head*; ele me fez observar que a expressão inglesa significa simplesmente: “a casa dos doidos”. É verdade e, mesmo, ela significa, de modo ainda mais banal: *Charenton*. Entretanto, por que não tirar proveito das singularidades de uma língua dita estrangeira para implantar no francês uma expressão tal como: “a casa não certa da cabeça” [*la maison pas droite dans la tête*] ? Para o meu gosto, não há tradução, mas criação — e criação graças à literalidade absoluta. E, sobretudo, não há só o sentido, há o som, há o número de sílabas, há o ritmo e mesmo há a rima: “a casa não certa da cabeça” responde melhor a todas essas exigências do que se fosse: “a casa dos doidos”. Esse tipo de chicana tem pouca importância. O essencial é que encontrei um amigo sincero, escrupuloso de Dylan. Agradou-me ver um poeta defendido de um modo que não fosse por

palavras moles, e me leva a me explicar mais de perto, junto ao coração, com uma mesma simpatia que para com o poeta inglês⁵. (ROBIN, 1958, p.164-165)

Está claro aqui que Robin tem consciência de estar, muito concretamente, valorizando a *forma* ao traduzir. Principalmente quando se trata de traduzir um autor como Dylan, o qual ele considera um “caçador de palavras na idade da pedra”, ou ainda, chamando-o de Gaulês, Robin diz que ele “coloca todo vocábulo em perigo mortal”, e mais, que se tratava de alguém que “nunca dava terra às palavras, pois ele mesmo não era terra” (p.165). Em outras palavras, ao traduzir autores como Dylan, Robin descarta a emoção com que normalmente aborda as traduções em seus comentários delirantes, destacando, precisamente, o valor poético das palavras em sua materialidade.

É essa tradução consciente em sua prática que se desdobra *à margem* como reflexão filosófica até a formulação do “novo” conceito: *não traduzindo*, Robin aspira tecer uma nova identidade não só para o próprio conceito de tradução, mas para si mesmo, o que remete à lógica da dialética hegeliana. Contudo, é preciso ressaltar, tudo indica que Robin não tenha tido a menor intenção de descrever uma teoria formal, explícita da tradução. Nesse sentido, ele estaria ainda distante, portanto, de uma “tradutologia” contemporânea que só começou a se afirmar em meados da segunda metade do século XX — particularmente com Antoine Berman, na França.

O que surpreende em Robin é uma espécie de “inquietação” sobre a sua atividade de tradução que o faz refletir sobre ela, ora transbordando de eloquência, ora buscando explicações racionais para definir essa experiência e, principalmente, a sua recusa em aceitar o que tradicionalmente era então chamado de *tradução*. “Ora, está absolutamente fora de questão que a poesia possa ser traduzida. Não há absolutamente nenhuma exceção a essa regra”, foram suas palavras citadas há pouco nos comentários iniciais sobre Ungaretti na rádio. As especulações em torno da grande importância do trabalho do tradutor eram ainda pouco valorizadas em seu tempo — como o prova a atitude de Philippe Jaccottet em 1953 —, o que certamente provocava um mal-estar e uma “melancolia”, e contribuía para que Robin se sentisse ainda mais isolado e incompreendido.

⁵ Trata-se, convém esclarecer, do único texto encontrado onde há um “diálogo sobre tradução”, ou seja, em que Robin *dialoga* abertamente sobre suas concepções. Até aqui o que se viu foi um *monólogo*, a afirmação categórica de suas convicções. Salvo a hipótese de que exista algum texto que não seja de meu conhecimento, além de nunca ter mencionado qualquer teoria sobre a tradução, Robin também nunca se referiu a outros tradutores ou comentou outras traduções.

Não se pode dizer que o mesmo ocorre com os irmãos Campos, que propõem explicitamente, em consonância com o projeto concretista, uma “poética da tradução” baseados na idéia de uma transformação e de uma tradução criativa, numa empresa de “apropriação de energia vital do outro”, segundo as palavras de Lages (2002, p.91). Numa radical tentativa de superação da tradicional posição de secundariedade do tradutor para afirmar-se como autor de um novo texto, as “transcriações” desses poetas, “multiplicam-se em triduições, transluciferações, transfigingimentos, transficcionalizações, transpoetizações, intraduições, transfusões, transmutações, projetando ao infinito as possibilidades interpretativas e nomeadoras de todo possível ato de tradução” (LAGES, p.92). Essa atitude pluri-transformante pode ser particularmente verificada em *Galáxias* (1984), onde o prefixo *poli* prolifera até nos termos: *polifluente*, *poliglauco*, *polifosfóreo*, *polifluid*, *polipurpúreo*, *polilendo-se*, *polilido*.

Vale lembrar que a proposta modernista brasileira da antropofagia tenta realizar, pelo ato simbólico de canibalismo cultural, uma apropriação *positiva* do outro, pois embora “monstruosa” — porque transformante — busca ressaltar o elemento original e criativo desse ato. No caso de Haroldo de Campos, a *transcriação* é aclamada e permanece triunfante e o seu modo antropofágico é tão auto-suficiente que quase nunca deglute obras inteiras, e permite-se selecionar e traduzir apenas os fragmentos que lhe agradam. Suas escolhas, em geral, recaem sobre os cânones — Pound, Joyce, Mallarmé, Maiakovski, Goethe, Heráclito, Dante, Homero, Octavio Paz, teatro Nô japonês, e até o texto hebraico da Bíblia. Bem ao contrário de Robin que, na maioria dos casos, buscou autores desconhecidos pelos franceses e pelo Ocidente, e poemas em línguas raras e longínquas.

De qualquer modo, ainda que Robin não se identifique com essa postura, cabe ressaltar que ele não se enquadraria tranquilamente no perfil do politrador romântico descrito por Berman:

A tradução romântica só traduz obras românticas, só traduz o “mesmo”. A experiência do estrangeiro como estrangeiro lhe é estrangeira. [...] Limite inscrito também na teoria do “querer tudo”: sou tudo — tudo sou eu — não há *outro* radical. [...] Os casos como os de Robin não são raros no século 20. Certamente o “tudo querer” romântico constitui um projeto que vai bem além da tradução [...] Qual tradutor, confrontado com a Babel das línguas, não acreditou às vezes que podia “tudo traduzir?” (2002, p.244-247)

Certamente que o *tudo querer traduzir* de Robin está diretamente relacionado com a experiência da politradição de um modo completamente alheio à experiência antropofágica dos irmãos Campos, mas a sua prática igualmente *transformante* impossibilita uma aproximação estrita com a tradução romântica da qual fala Berman.

Veremos a seguir como as traduções de Robin são apresentadas na rádio por meio de uma *mise en scène* estrategicamente fundamentada na concepção ambivalente da *não tradução*.

V. 4 — *Poésie sans passeport*

Na transmissão radiofônica das traduções de poesias em 18 línguas diferentes, Robin mistura a leitura de sua própria tradução com a do poema reproduzido na língua estrangeira. Ele alterna, superpõe, entrelaça as vozes numa dicção vertiginosa e inaudível que, segundo Morvan (ROBIN, 1990), pretende reencontrar na linguagem poética universal uma espécie de idioma pré-babélico, ou o “mundo de uma voz” (remetendo à coletânea póstuma de seus poemas e fragmentos: *Le Monde d'une voix*).

Françoise Morvan inicia o prefácio expressando sua estupefação diante do total esquecimento de uma atividade que, além de ter tido longa duração, é extremamente importante para a compreensão do trabalho de Robin como um todo. Sua suposição para tal esquecimento atém-se à “estranheza de tal experiência e por sua incompatibilidade com a obra esperada de um poeta lírico” (ROBIN, 1990, p.7). Estranha conclusão, uma vez que, se a experiência em si pode ser considerada estranha, o discurso da *não tradução* apregoado na rádio é caracterizado também pela forma lírica de sua enunciação.

Poésie sans passeport é a única obra que reúne poemas traduzidos e transcritos — de acordo com a autora — em conformidade como eram apresentados na rádio, ou seja, intercalando-os aos poemas originais em língua estrangeira e aos comentários de Robin. Embora a autora admita que seria impossível reproduzir a “arquitetura sonora” criada por Robin, seu empenho em apresentar graficamente algo que se aproximasse do evento na rádio obteve um resultado surpreendentemente interessante e original. Não se trata, portanto, de edição bilíngüe ou polilíngüe como concebida tradicionalmente. E é justamente o fato de essa fala na rádio não ter sido transcrita no livro impresso pelo

próprio Robin que me possibilitou abordá-la em sua espontaneidade e apreciar o jogo oscilatório do sujeito teatral que se expõe.

O maior interesse dessa coletânea, portanto, está na comparação entre os comentários preciosos de Robin e as traduções dos poemas. Elas dão testemunho de um trabalho sério e metódico, de uma técnica cerebral e refinada que não condiz com o que o autor diz delas, confirmando as contradições e incoerências comumente encontradas nas tentativas de teorizações e nos discursos da maioria dos poetas tradutores. Segundo Morvan, “esse duplo jogo é inerente à ‘não-tradução’ [de Robin] e nunca foi compreendido como tal” (p.35). A autora vê “uma relação ambígua de seus comentários com esse trabalho concreto, preciso que eles dissimulam ao mesmo tempo em que o designam”, pois julga que Robin “se apraz em acentuar o mito da tradução como união mística do poeta e de seu tradutor [porque] este trabalho singular tende, com efeito, à fusão, dando em seus melhores momentos uma percepção oceânica das línguas” (p.30). Vejamos primeiramente as implicações psicanalíticas deste comportamento.

Quando Robin *fala* seus poemas traduzidos na rádio, nem as palavras estrangeiras nem as palavras em língua francesa têm *um sentido* para ele; existe apenas o prazer de brincar com os *sons* dos signos sem se preocupar com o que querem dizer — há supressão do sentido. Portanto, há liberação da loucura — breve alívio do luto por sua língua materna *afásica*. Embora Robin acredite poder dominar a sua estratégia retórica nessa representação, a experiência revela contradições entre o que seu discurso dissimula e o seu modo explícito de traduzir, sempre atento ao *som* do poema. Trata-se, pois, de indagar sobre o que há de subliminar nesse jogo.

Se atentarmos para a palavra *jogo* em francês, *jeu*, e considerarmos esse jogo como uma representação, obtemos, por sua possibilidade homofônica, um dado a mais, um *eu*: *jeu/je*. A representação de um eu que participa desse jogo da *não-tradução* não só torna a experiência mais interessante, como também observou Morvan; porém, mais do que isso provoca, a meu ver, uma indagação acerca da instância em que essa experiência se inscreve enquanto “ato de linguagem”. Mais do que constatar um duplo jogo, trata-se, aqui, de situar a prática desse ato de tradução ao lado de seu ato de fala na rádio, que, felizmente, não foi alterado pelo ato de transcrição posterior. Segundo Roland Barthes (1975), em *Do ato de fala ao ato de escrita*, “no momento em que esta [fala] é passada a escrito, é a própria inocência daquela tática que apagamos; a inocência está sempre exposta” (p.4).

Ainda segundo Barthes, “a escrita [o texto impresso] não é necessariamente o modo de existência do que está escrito” (1975, p.3). Ora, se, por um lado, a tradução e o tradutor foram tradicionalmente deitados à margem (abandonados, desprezados), pode-se ler no discurso de Robin o que diz respeito ao ensejo — tão próximo de um *desejo* — de garantir, à *margem da tradução* — ela mesma margem do texto do outro —, a sua própria presença. O discurso marginal que é a *não-tradução*, portanto, expõe um modo de existência que permite ao poeta tradutor exteriorizar “de uma maneira histérica”, como diz Barthes, aquilo que, no ato de escrita — “forma castradora” da espontaneidade —, o obriga a ser “comedido” e preciso, sujeito dividido entre pensar mais em função da verdade do texto do que em função da imagem de um eu que se quer representar: “O ato de fala é sempre tático”, afirma Barthes (p.4). Essa experiência *escrita em voz alta*, remete às suas palavras em *O prazer do texto* (1983), pelas quais ele descreve:

os incidentes pulsionais, a linguagem revestida de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, e não a do sentido, da linguagem (p.116, grifo meu).

A voz rompe assim com qualquer forma de comunicação dos sentidos para atingir uma arte que seja *corporal* e que somente a materialidade dos sons pode *traduzir*, e que, por outro lado, permite atingir um *acontecimento espiritual*. Deleuze (1975) intervém e elucida esse gesto:

Assim, há toda uma pantomima interior à linguagem, como há um discurso, uma narrativa interior ao corpo. [...] o próprio à linguagem é retomar em si a cena fixa e fazer dela um acontecimento do espírito, ou antes, um acontecimento dos “espíritos”. É na linguagem, no seio da linguagem, que o espírito apreende o corpo, os gestos do corpo, como o objeto de uma *repetição fundamental*. É a diferença que dá a ver e que multiplica os corpos; mas é a repetição que dá a falar e que autentica o múltiplo, que faz dele *acontecimento espiritual*. (1975, p.295-298, grifo meu)

A consideração desse acontecimento espiritual tomado como uma *repetição fundamental* poderá ser corroborada com palavras do próprio Robin. No início deste capítulo, deixei em suspenso a abordagem de um fragmento fundamental para a reflexão

atual: desta vez, sugiro *escutar* Robin na rádio. Na reflexão anterior, enfatizei estrategicamente apenas o idealismo poético mais evidente no *sentido* das palavras.

Trata-se da primeira emissão de *Poésie sans passeport*, referente à tradução do poema *Sur la cime des miracles*, do poeta húngaro André Ady:

Os dois textos, o húngaro e o francês são aqui os mesmos no espírito e em literalidade. Mas me parece que eles podem viver unidos e separados, idênticos e diferentes; eles não são mais um do outro; um e outro pertencem a não sei qual sopro superior que passa sobre eles e que os leva para um reino onde não há mais nem francês nem húngaro, e onde a noção de tradução não tem mais nenhum sentido. (1990, p.46)

É assim que o nome *tradução* não designa mais este ato poético, e que a linguagem perde sua função de designação para descobrir um valor puramente espiritual — não de um espírito cristão, mas o que é evocado aqui são os espíritos singulares e desiguais em si que, para além de suas diferenças, penetram-se uns nos outros. Robin encerra essa idéia em direção a uma utopia de um “reino superior”, dando a impressão de uma *contaminação* dos sons das línguas, em que não se possa ver *a marca da diferença* das línguas e possibilite recusar qualquer noção de tradução. É pelo fato de ser impossível estabelecer as fronteiras entre as línguas e de que elas se misturam “no mesmo sopro, no mesmo espírito” que, para Robin, *a poesia não tem passaporte*. Ou seja, nesses comentários aparece muito intensamente o idealismo poético que fundamenta a retórica da *não tradução*. Mas Barthes lembra-nos que “o ato de fala é sempre tático”, e essa dimensão estratégica de sua retórica não pode ser desprezada.

O confronto entre esses dois modos de existência da atividade literária na rádio — o comentário e a tradução dos poemas — sugere basicamente duas reflexões importantes antes das considerações finais. Primeiramente, essa *não-tradução dita* na rádio aponta, pela sua forma de apresentação híbrida e histórica, para um espaço de escritura fronteiro entre literatura e filosofia. Embora Robin disponha de um material poético que poderia ser apresentado objetivamente, sem sua interferência, o *eu* individual toma a palavra e invade a cena com um discurso cujas estratégias retóricas são impregnadas de arbitrariedades e subjetividades. Robin lança um questionamento especulativo acerca do que racionalmente e metafisicamente *é* ou *não é* a tradução, apresentando o seu projeto particular, sem chegar, portanto, a elaborar um ensaio teórico-crítico nos moldes de uma concepção clássica de discurso filosófico. É por essas

idiossincrasias que essa *não-tradução comentada em voz alta* parece remeter a uma *experiência* que estaria mais associada a um exercício místico tanto quanto psicanalítico — um e outro designam o que a linguagem humana não pode apreender, ou seja, uma verdade subjetiva que se opõe à objetividade da verdade exigida idealmente num discurso filosófico clássico.

Segundo Gagnebin, no artigo “Da escrita filosófica em Walter Benjamin” (in: *Leituras de Walter Benjamin*, 1999), a tradução como *exercício* (*Übung*) remete ao conceito de *escritura filosófica*, elaborado por Walter Benjamin. Para ilustrar essas considerações, retomo o trecho de Foucault citado no original em francês por Gagnebin, o qual passo a traduzir:

O ensaio — que é necessário entender como uma prova modificadora de si mesmo no jogo da verdade e não como uma apropriação simplificadora de outrem com fins de comunicação — é o corpo vivo da filosofia, se ao menos esta for ainda agora o que era antigamente, ou seja, uma ascese, um exercício de si do pensamento (p. 86,87, grifos meus).

Embora Foucault esteja falando aqui do ensaio filosófico (*essai*) parece muito oportuno e legítimo aproximar esse entendimento do ensaio como “prova modificadora de si no jogo da verdade” da reflexão aqui proposta. O elemento de aproximação aponta para a palavra *ensaio* em francês, que evoca a encenação teatral, musical, atentando para o fenômeno *repetitivo* da pulsão. O ensaio, como no teatro, é também um exercício, cuja repetição pode ser uma “cura, uma salvação”. Deleuze (1975), comentando o romance *Le Souffleur* de Klossowski, lembra que “a psicanálise nos ensinou que nossa doença era a repetição, mas que também nos curávamos pela repetição” (p.295). De onde se pode concluir que o polítradutor, ao mesmo tempo em que é *vítima da pulsão*, do *desejo de repetição*, é só por ela que ele se redime — uma prova modificadora de si.

Enfim, a meu ver, deveria também ser destacada nessa experiência de Robin na rádio um segundo aspecto. Uma radical mudança na abordagem do poema em seu estatuto mesmo de obra de arte: o poema, aquele objeto cultuado e intocável, bibelô inanimado e mudo, passa a existir enquanto manipulável, interpretável, adquirindo uma *verdade transitória* e, no entanto, *viva*. Todo o contrário do livro escrito. O que pode ser corroborado pela reflexão sobre o ato de escrita, na qual Barthes (1975) compara o livro à “preparação de um morto [...] embalsamamos aquilo que dizemos, como faríamos a uma múmia, de modo a torná-lo eterno” (p.3).

Por aí se compreende a paixão de Robin por essa experiência que lhe proporciona o prazer visceral de encenar romanticamente uma “fusão de línguas e vozes”. De certa forma, Robin parece querer mostrar, *pelo recurso ao som*, que as imagens do poema são abrigos precários e, no entanto, é aí que residiria, a meu ver, o “jogo da verdade” de sua *poesia não traduzida*. Robin dizia que um poema é feito de sons, falava de “objetos sonoros”, o que convida a evocação de um fenômeno comentado por Lecercle (1996), a que ele chama de *tradusom*, isto é, a tradução a partir do som, e não do sentido. Para este autor, “a *tradusom* nos fornece um exemplo brilhante do trabalho do resto [...] o resto é o lugar lingüístico onde o corpo do sujeito se diz, onde a censura vira de costas, onde a violência do afeto se deixa perceber” (p.78-94). O *resto*, pode-se dizer, é esse *excesso* que *pulsa* na margem discursiva, mas, ao mesmo tempo, é o resto que *silencia* na escrita. Esse excesso em dobro articula-se num movimento simultâneo e contraditório, caracterizando um *double bind* que pode ser sintetizado numa *re-pulsão*.

Uma *tradusom repetida, ensaiada*, multiplica o poema e o dá aos seus ouvintes, e é por meio desse acontecimento que Robin pratica as *leis da hospitalidade*. “A verdadeira repetição [...] autentica o diferente”, diz Deleuze (1975, p. 296).

Em *Résistances* (1996), Derrida aponta para o *double bind* infinito e inevitável da tradução como algo que “não se assume”: ele admite que “só podemos sofrê-lo na paixão [...] mas se um *double bind* não se assume, há várias maneiras de suportá-lo” (p.51-52). Robin suportou o *double bind* pela repetição e pela negação: traduzir sistematicamente o outro o mantinha longe do Outro de si mesmo, e na medida em que *não assumia traduzir* permitia-se viver na ilusão de uma apropriação impossível.



O maior desafio deste trabalho foi lidar com a enorme responsabilidade de investigar um autor desconhecido no Brasil, cuja obra começa a ser descoberta mesmo na França. Além disso, tratava-se de enfrentar o redimensionamento da questão da pulção tradutória sobre a qual o próprio Berman havia indagado: "O que é uma pulção?" A questão desfrutava de tanta complexidade que, mesmo com sua dedicação, Berman ainda não havia obtido uma resposta satisfatória, motivo que me levou a dedicar-me para esta investigação.

A obra de Armand Robin hoje está sendo retomada e divulgada, como ocorreu na *Forum mondial des langues* em Brest, por exemplo, em 31 de maio de 2003, no qual o poeta breton foi homenageado. De maneira especial, como forma de retribuição ao poeta tradutor, seus poemas foram traduzidos e exibidos em várias línguas, dentre as quais o português, com traduções de minha autoria.¹ No mais importante jornal da Bretanha, *Ouest-France*, nesse mesmo dia, foi publicada uma matéria especial sobre o poeta tradutor, na qual, ao lado de alguns depoimentos sobre o trabalho de Robin, o Professor e Diretor do Departamento de Estudos em Linguística Aplicada da Universidade de Brest, Jean-Marie Guezennec, afirmou-o como "o maior escritor breton do século XX". Robin começa assim a ser descoberto e sua obra passa a suscitar grande interesse.

CONCLUSÃO

As questões da polirradução e, mais especificamente, da pulção polirradutória foram investigadas nesta pesquisa a partir das abordagens inicialmente sugeridas por Berman, com ênfase em suas implicações filosóficas e psicanalíticas. Embora este autor tenha mencionado a possibilidade de uma aproximação da problemática com a noção freudiana de pulção sexual, as suas interpretações em torno do caso do poeta tradutor breton Armand Robin foram mais destacadas em sua dimensão filosófica. Entretanto, verificamos que essa pulção tem uma natureza aporética pouco investigada pelos estudos de tradução. Ainda que as teorias da tradução tenham conhecido grandes transformações desde o pós-estruturalismo — sobretudo com Derrida — ainda há muitos esforços a serem feitos no que se refere à dimensão psicanalítica da tradução, principalmente as

¹ Em 26 de janeiro de 2004, foram divulgados todos os textos aqui citados no FORUM (Disponível em: <http://www.univ-brest.fr/~langues/Forum/Forum.html>, acesso em 05/06/2004).



O maior desafio deste trabalho foi lidar com a enorme responsabilidade de investigar um autor desconhecido no Brasil, cuja obra começa a ser redescoberta mesmo na França. Além disso, tratava-se de enfrentar o ineditismo da questão da *pulsão tradutória* sobre a qual o próprio Berman havia indagado: “O que é essa pulsão?” A questão desfruta de tanta complexidade que, mesmo em sua derradeira obra, Berman ainda não havia cemido uma resposta satisfatória, motivo que me levou a contribuir para esta investigação.

A obra de Armand Robin hoje está sendo retomada e divulgada, como ocorreu no *Forum mondial des langues* em Brest, por exemplo, em 31 de maio de 2003, no qual o poeta bretão foi homenageado. De maneira especial, como forma de retribuição ao poeta tradutor, seus poemas foram traduzidos e exibidos em várias línguas, dentre as quais o português, com traduções de minha autoria¹. No mais importante jornal da Bretanha, *Ouest-France*, nesse mesmo dia, foi publicada uma matéria especial sobre o poeta tradutor, na qual, ao lado de alguns esclarecimentos sobre o trabalho de Robin, o Professor e Diretor do Departamento de Estudos em Linguística Aplicada da Universidade de Brest, Jean-Yves Le Disez, afirma considerá-lo como “o maior escritor bretão do século XX”. Robin começa, assim, a sair do esquecimento e sua obra passa a suscitar grande interesse.

As questões da politradição e, mais especificamente, da pulsão politradição foram investigadas nesta pesquisa a partir das abordagens inicialmente sugeridas por Berman, com ênfase em suas implicações filosóficas e psicanalíticas. Embora este autor tenha mencionado a possibilidade de uma aproximação da problemática com a noção freudiana de pulsão sexual, as suas interpretações em torno do caso do poeta tradutor bretão Armand Robin foram mais destacadas em sua dimensão filosófica. Entretanto, verifiquei que essa pulsão tem uma natureza aporética pouco investigada pelos estudos da tradução. Ainda que as teorias da tradução tenham conhecido grandes transformações desde o pós-estruturalismo — sobretudo com Derrida — ainda há muitos esforços a serem feitos no que se refere à dimensão psicanalítica da tradução, principalmente na

¹ Em 26 de janeiro de 2004, foram divulgados todos os textos apresentados no FORUM. Disponível em: <http://jb.ouvaton.org/langues-tonnerre-index.html>. Sobre o *Forum 2003*, acessar <http://www.langues-du-tonnerre.asso.fr/robin.php>.



elaboração de uma teoria do sujeito traduzinte, como percebeu Berman. A tradução é estudada hoje sob as perspectivas mais variadas — lingüística, sócio-cultural, antropológica, psicanalítica, filosófica —, mas no presente caso a complexidade da situação psíquica do sujeito parece ser especialmente importante. *Como* a tradução é vivenciada na prática e *como* esta experiência é *dita* parecem ser as questões fundamentais nesta indagação sobre a identidade de Robin. A forma louca e delirante pela qual ele *diz* sua paixão faz parte, paradoxalmente, de um projeto lúcido, e que expõe com clareza e tática a sua relação com as línguas.

O que sobressai de imediato no paradoxo da pulsão politradutória é o modo de suas articulações. No caso de Robin, a pulsão parece remeter a um fundo traumático que, ao mesmo tempo em que é impossível de ser dissimulado e excede em sua manifestação múltipla, descontrolada e repetitiva, permanece demasiadamente oculto no mais solitário, estranho e singular resguardo. Busquei identificar essa dupla articulação da pulsão a um *double bind em excesso*, de modo que poderíamos terminar falando de uma *re-pulsão*. Trata-se de uma situação indecível, um impasse, em que uma saída favorável parece impossível: o trauma — relacionado à língua materna — fornece o movimento do discurso de Robin: ele pulsa, impulsiona, excede e exhibe (*desvela-se* no excesso da repetição), ao mesmo tempo em que *repulsa*, repele, rejeita, reserva e dissimula (*vela-se no resto* da escrita).

A experiência da politradução tanto pode ser vivida como uma tarefa-renúncia, plena de nostalgia (Benjamin), quanto como um *exercício de libertação*, pleno de positividade (Deleuze). O *não-lugar* excessivo do politradutor Robin parece oscilar entre esses dois modos. Robin renunciou a ser Autor, silenciando assim a sua própria loucura perante o estranho desarranjo do outro estrangeiro, o que remete à tradução interlingual como a escritura singular que habita o lugar insano e insustentável do intervalo entre os idiomas. Entretanto, é justamente esse caráter híbrido da língua surgido no texto traduzido que toma dimensões novas e preenche — enxerta — esse intervalo como o ilusório cumprimento de uma promessa de tradução. Preenchimento precário e transitório, bem entendido, como condição fundamental e obrigatória para a sua atualização. Goethe dizia que uma tradução nunca estará *em vez do* original, embora esteja *no seu lugar*, provisoriamente.



Paralelamente a essa situação da experiência tradutória, temos a singular formulação robiniana da *não tradução*, que pôde ser compreendida aqui como a vã tentativa de afirmar dialeticamente — afirmar negando — a sua verdade. Fica evidente na formulação expressa pela negatividade absoluta o movimento interno da contradição. Há oposição entre *a tradução* — proposição afirmativa da tradição (que remete à universalização da cultura ocidental) — e *a não tradução* — proposição negativa particular. A verdade da proposta robiniana (particular) pressupõe a falsidade do que a tradução é como valor de Verdade (tradicional e universal).

A *não tradução* como discurso da busca de um Espírito unificador reproduz a lógica da dialética hegeliana, movimento pelo qual o sujeito criador manifesta-se pela sua criação, *transformando-a e transformando-se* graças ao movimento interno da contradição. Robin afirma a sua concepção de tradução negando-a dialeticamente porque visa *destruir e superar* o sentido posto e imediatamente reconhecido pela tradição. Obviamente, os apelos discursivos a um idealismo poético presentes nessa absolutização da *não tradução* — também presentes em alguns fragmentos da poesia de Robin — apontam para uma *visada metafísica* da tradução, no sentido de pretender alcançar o absoluto de um espírito reconciliador das línguas ou a prima língua pura e perfeita. A renomeação da tradução também remete ao *desejo de autoria*: vimos como no poeta — ainda que aparentemente disposto a se anular em prol do outro — o desejo de ser Autor resiste à intenção de apagá-lo. O desejo de autoria é, portanto, latente e subjaz à decisão de renúncia à própria obra. *Não traduzir* significa, portanto, traduzir sempre: é a solução que resta para permanecer ilusoriamente “criando uma língua” para si.

Entretanto, a dimensão psicanalítica da problemática da pulsão indica que o fato de Robin ter se *afirmado pela negação* — fenômeno da denegação — tem implicações muito mais complexas que, ao invés de o levarem a se reconciliar consigo mesmo — como o *ser-em-si* e *para-si* idealizado pela lógica hegeliana — o deixam permanentemente *fora-de-si*, *longe-de-si*. Recordemos o exemplo do poeta tradutor Haroldo de Campos, que renomeia a tradução por meio de uma estratégia completamente diversa: a *transcrição* é a tradução que pretende superar, transcender as diferenças por meio de uma deglutição positiva do outro. O resultado é uma nova identidade *em-si* e *para-si* e uma afirmação cultural mais adequada ao espírito hegeliano.



É, portanto, a própria experiência da tradução que denuncia os limites da metafísica clássica, tal como é tomada, por exemplo, em Berman e Derrida: o que, no discurso de Robin, era pura consciência, racionalidade e intencionalidade a serviço da idealização do Um absoluto, enfrenta o dilema posto pela alteridade: é pelo próprio desejo de identificação com o outro que o sujeito descobre que o elemento comum, idêntico, ou a almejada universalidade não tornam a sua tarefa mais fácil. As dificuldades de Robin diante do outro texto mostram que o elemento diferente, inteiramente desconhecido desse outro o coloca simultaneamente diante do elemento estranho-estrangeiro do poema original, cuja intraduzibilidade intrínseca ao mesmo tempo resiste e demanda tradução para ser acolhido. Na prática, Robin respeita a necessidade desse outro, mergulhando no *se fazer* do ato poético original, buscando restituir as suas formas. Mas o “furo” em sua realidade psíquica e emocional é tão profundo que o desejo de preenchimento — estar permanentemente com outro — leva a paixão-pulsão ao limite: sua aspiração é perder sua própria identidade para ser o outro, viver no outro eternamente.

A abordagem psicanalítica ampliou enormemente as possibilidades de reflexão em torno da *pulsão*. Porém, em meio a todos esses questionamentos em torno do discurso de Robin, pareceu-me que um aspecto fundamental havia sido deixado de lado: o estilo eloqüente deste método retórico precisava, a meu ver, ser enfatizado sob outra perspectiva. Considero assim que ele remete também a uma estratégia de exibição — *mise en scène* — que faz pensar na representação teatral e que, por sua vez, pressupõe a repetição — *répétition*. Aqui se percebe mais uma vez o limite da metafísica referida na compreensão do ser: *o que se repete* (a pulsão) — em palavras, em atos — é visto pela psicanálise como restos (fragmentos traumáticos, traços do que foi arruinado) que permanecem como sobra, como excesso. Por estar em excesso, esse resto, que não pode ser simbolizado na ordenada cadeia do imaginário, termina por se exhibir incontrolavelmente, inconvenientemente, por meio da repetição daquilo que o significa. Vista a pulsão por esse lado, o que impulsiona a busca de uma “verdade” não se baseia na lógica de um desejo consciente ou num *logos* e, conseqüentemente, o sujeito não sabe, de fato, o que está buscando. A estratégia *inconsciente* de dissimulação torna-se

tão excessiva e repetitiva — pulsional —, que acaba por *atraiçoar a visada metafísica* — intencional.

O caso específico de Robin aponta para a necessidade de ir além da questão “O que é?” — questão que remete ao Uno absoluto, à síntese hegeliana —, e de não reduzir o fenômeno da pulsão à *negatividade do desejo* visto apenas como “falta”. Se, de certo modo, o que legitima a teoria de Berman é o axioma de uma relação problemática do poeta com a língua materna, seu limite está em resumir a questão da pulsão politradutória a um pensamento metafísico clássico. Buscando outras alternativas de análise, sugeri algumas possibilidades de reflexões para compreender principalmente *como* a pulsão politradutória se manifesta na obra de Robin, *o quanto* a multiplicidade da politradição pode ser positiva. Isto significou acrescentar aos axiomas místicos/míticos da questão da *pulsão tradutória* uma reflexão baseada no valor do complexo projeto de *não tradução*, uma vez que é por meio dessa retórica lúcida e apaixonada que Robin *diz* sua pulsão. Pode-se considerar que a dimensão libertadora de sua crônica marginal *autêntica e legítima* o trabalho de Robin, tanto em sua poesia fragmentária, quanto em suas traduções.

Verifiquei que a pulsão de Robin não traduz somente o desejo consciente de uma língua pura universal, ou apenas o desejo inconsciente da língua uma materna: trata-se de habitar um espaço entre línguas, jamais puro: lugar de passagem que o liga à loucura da mãe. Essa dupla articulação de aproximação e afastamento das línguas que precariamente o habitam constitui o único movimento que a pulsão tradutória realmente realiza — só verdadeiro enquanto acontecimento: criação de língua. Não parece viável reduzir a questão à metafísica ou à psicanálise, mas convém reunir as duas dimensões naquilo que têm em comum e essencial para o trabalho do politrador, a saber, a manifestação da profunda necessidade ontológica dos outros — num sentido heideggeriano da possibilidade de múltiplas existências — em permanente conflito com a impossibilidade de alcançá-los inteiramente. Compreender *como* Robin manifesta a pulsão e qual sentido pode ter essa repetição por si mesma parece um gesto muito mais ético e compreensivo do que querer explicar sua visada última ou sua origem primeira.

Pareceu ser igualmente possível chegar a uma abordagem sistêmica do sujeito em suas relações levando-se em conta o contexto em que a loucura ou a pulsão podem ter



sentido. A fim de redimensionar criticamente o status languageiro do polítradutor, a figura do monolíngüe de Derrida torna-se emblemática neste estudo, pois aponta para a desconstrução de uma visão centrada na língua única. Derrida sugere que a pureza é impossível porque a contaminação é necessária — como por exemplo no conceito de *différance*. Toda a obra de Robin só tem um sentido diante da antinomia que comparece na articulação entre o anseio de pureza e a realidade dessa *différance* que inexoravelmente permeia suas traduções.

Robin negou a noção tradicional de tradução, mas nunca mencionou a palavra intraduzível: num certo sentido, para ele tudo era traduzível, exceto o corpo impronunciável de sua língua materna. Quando traduz de fato, mas em silêncio, transgredindo ao mesmo tempo as normas da língua francesa, é o corpo do outro que ele quer exhibir, para melhor dissimular o seu — corpo surpreendentemente sólido cumprindo uma tarefa hercúlea. Por outro lado, ao proclamar em voz alta que não há tradução, é seu próprio corpo que ele pode enfim exhibir, para agarrar o ouvinte — esse corpo é frágil, quebradiço. Entre o corpo mudo, porém sólido do tradutor e o corpo histérico, porém frágil do não tradutor apaixonado situa-se a pulsão de Robin. Nas bordas dessa fissura, desse abismo, acima de tudo ele criou sua obra mantendo um comportamento ético em relação ao outro — um gesto de respeito e responsabilidade.



BIBLIOGRAFIA

Obras de Armand Robin:

ROBIN A. *Le Monde d'Une Voix*. Paris: Gallimard Coll. Blanche, 1968. Textos reunidos

e apresentados por Alain Bordon e Henri Thomas.

Uma parte dos textos encontrados no apartamento de Armand Robin após sua morte: textos escritos entre 1937 e 1960. Segundo Jean Bescond, muitos estão errôneos, incompletos, alguns são traduções.

Ma vie Sans Moi. Paris: Gallimard Coll. Poésie, 1970.

A primeira parte da primeira edição de 1940 de *Ma Vie Sans Moi* — poemas de Robin, sem as traduções — e a maior parte de *Le Monde d'Une Voix*, com prefácio de Alain Bordon.

L'Homme Sans Nouvelle. Ed. Le Temps qu'il Fait, 1981/1985.

8 textos sem que se saiba quem os tenha reunido: *Domaine terrestre, Une journée, Se garer des révoltes, L'homme sans nouvelle, Témoignage, Pendant que l'enfant dort, Ecoute de radio, Chine*.

Pâques Fête de la Joie. Ed. Calligrammes, 1982.

Emissão de rádio da Páscoa de 1943 apresentada por Henri-Charles Gervais.

Ecrits Oubliés I. Essais Critiques. Rennes: Ed. Ubacs, 1986. Textos reunidos e apresentados por Françoise Morvan.

Artigos, geralmente críticos, de Robin, de 1935 a 1961 em diversas revistas; uma versão da dissertação de *Agrégation* sobre Madame de Sévigné; notas de viagem; uma cronologia das obras e uma bibliografia; uma reprodução de 3 jornais de escutas radiofônicas.

Les Poèmes Indésirables. Ed. Plein Chant, 1979 / Ed. Le temps qu'il fait, 1985.

Textos panfletários que Robin estimava impublicáveis, mas difundiu de mão em mão ou pelo correio.

Le Temps Qu'il Fait. Paris: Gallimard Coll L'Imaginaire, 1986

O único “romance” de Robin foi publicado pela Gallimard em 1942.

Ecrits Oubliés II. Traductions. Rennes: Ed. Ubacs, 1986. Textos reunidos e apresentados por Françoise Morvan.

A maior parte das traduções dispersadas por Robin em diversas publicações e *Ma Vie sans Moi*, a parte misteriosamente “esquecida” por Gallimard (Essénine, Maïakovski, Calloc'h, Rilke, Tuwim, Poe, Tchekov); traduções de : Boris Pasternak, Mikhaïl Lermontov, Achim Von Arnim, Max Ernst, Lope de Vega, Lauro Olmo, Pentti Haanpää, Penti Lahiti, Milos Marcourek, Mickiewicz.

Poésie sans Passeport. Rennes: Ed. Ubacs, 1990. Textos reunidos e apresentados por Françoise Morvan.

Transcrição de 13 emissões *Poésie Sans Passeport*, duas entrevistas de Françoise Morvan com Claude Rolland-Manuel e Jean Négroni, e uma bibliografia das emissões radiofônicas das quais Armand Robin participou.

_____. *Expertise de la Fausse Parole*. Ed. Ubacs, 1990.

Coletânea referente à colaboração de Robin com o jornal *Combat*: 30 artigos publicados entre setembro de 1947 e maio de 1948.

_____. *Fragments*. Gallimard Coll Blanche, 1992.

A obra contém uma parte dos textos encontrados no apartamento de Armand Robin após sua morte, notadamente os escritos por volta de 1941-43.

_____. *Le cycle du pays natal*. La Part Commune, 2000.

Textos extraídos de *Fragments* e aqueles referentes à Bretanha: o melhor da obra “poética”, segundo Jean Bescond.

_____. *La Fausse Parole* Ed. Plein Chant, 1979 / Ed. Le temps qu'il fait, 2002.

Considerado a obra prima em prosa de Robin, o texto denuncia a propaganda comunista.

Traduções de Armand Robin:

ADY A. (Trad. A. Robin) *Poèmes*. Ed. Le temps qu'il fait, 1981.

KELLER G. (Trad. A. Robin) *Roméo et Juliette au village*. Suisse: L'Age d'homme, 1997.

KHAYAM O. (Trad. A. Robin) *Rubayat*. Paris: Gallimard Coll Poésie, 1994

REMIZOV A. (Trad. A. Robin). *Savva Groudzine*. Rennes: Ed. Ubacs, 1986.

ROBIN A. *Poèmes d'Ady*. Fédération Anarchiste, 1946.

_____. *Poèmes de Boris Pasternak*. Fédération Anarchiste, 1946.

_____. *Poésie Non Traduite* Gallimard Coll. Blanche, 1953

_____. *Poésie Non Traduite II* Gallimard Coll. Blanche, 1958

_____. *Quatre Poètes Russes* (Maïakovski, Pasternak, Blok, Essénine) Ed. Le temps qu'il fait 1985 (bilíngüe) - Reedição 1991.

SHAKESPEARE W. (Trad. Armand Robin) *Le Roi Lear* (bilíngüe). Flammarion, 1995

Obras gerais:

AGUIAR, O.B. *Abordagens teóricas da tradução*. Goiânia: Ed. da UFG, 2000.

ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1986.



- _____. *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992.
- _____. (org.) "A noção do inconsciente e a desconstrução do sujeito cartesiano", 1992a.
- _____. (org.) "As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões, 1992b.
- _____. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, UFSC, n.1, 1996a, p. 53-69, 1996.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de estética*. 4.ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.
- BALCOU J. - Bescond J. - Combout P. *Armand Robin: La quête de l'universel*. Morlaix: Editions Skol Vreizh, 1989.
- BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Do ato de fala ao ato de escrita*, in: *Tempo Brasileiro* 41. Abril-junho 1975, Trad. de Olívia Gomes Barradas.
- _____. *Crítica e Verdade*. Trad. bras. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1983.
- BELLEI, S. *Não Bula Comigo, NhôNhô!: Tradução Trauma e Pseudo(terapia)*. In: *Cadernos de Tradução*, nº 3, Florianópolis: UFSC, 1998.
- BENJAMIN, W. "O Narrador". Obras escolhidas. *Magia e técnica, arte e política*. VOL I. São Paulo: Brasiliense, 1985. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet.
- _____. *La tâche du traducteur*. In: *Po&sie*. Paris: Belin, 1991.
- _____. *A tarefa do tradutor*. Rio de Janeiro: UFA, *Cadernos do Mestrado*, 1992.
- BERMAN, A. *L'épreuve de l'étranger - Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. "L'essence platonicienne de la traduction". *Revue d'esthétique*, n.12. Toulouse, 1986.
- _____. La traduction et ses discours. In: *Meta* XXXIV, 4, Paris, 1989.
- _____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *A prova do estrangeiro*. Cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Trad. de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil, 1999.

BESCOND, J. *Armand Robin*. Disponível em : <http://jb.ouvaton.org>.

BLANCHOT, M. *Roman et poésie*. "Revue Plein Chant", n° 3, 1979, pp 33-36 (artigo extraído de *Faux-pas*, Éd. Gallimard, 1943).

_____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BLOOM, H. *A angústia da influência*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.

BONATTI, N.A. "Entre o amor da língua e o desejo: a tarefa sem fim do tradutor". Tese de doutorado no Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas — Unicamp, 1999.

BONNEFOY, Y. La traduction de la poésie. In: *Entretiens sur la Poésie*. Paris: Mercure de France, 1990.

BOURDON, A. *Armand Robin*. Coll. Poètes d'Aujourd'hui Seghers, 1981.

CAMPOS, H.de. *Da tradução como criação e como crítica*. Tempo Brasileiro, 1962.

_____. *Metalinguagem*. Petrópolis, Vozes, 1967.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

_____. *A operação do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

_____. (Org.) *Ideograma - lógica, poesia, linguagem*. São Paulo, EDUSP, 1977.

_____. *Galáxias*. São Paulo, Ex Libris, 1984.

_____. *Bere'shith, a cena das origens*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

CORBIÈRE, T. *Os amores amarelos*. Introdução, tradução e notas de Marcos A. Siscar (edição bilíngüe). São Paulo: Iluminuras, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit, 1969.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1975.



_____. *Diference et répétition*. Paris: PUF, 1968.

DELEUZE, G. et GUATTARI, F. *Anti-Edipe*. Paris: Éd. de Minuit, 1972

_____. *Kafka, Pour une littérature mineure*. Paris: Ed. de Minuit, 1975.

_____. *Mille-Plateaux*. Paris: Ed. de Minuit, 1980.

_____. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Ed. de Minuit, 1991.

DERRIDA J. A escritura e a diferença. Tradução Maria Beatriz M. Nizza da Silva.
Revisão Mary A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *L'oreille de l'autre, otobiographies, transferts, traductions*, Montréal, VLB, 1982.

_____. Des tours de Babel. In: _____ *Psyché - Invention de l'Autre*. Paris: Galillé, 1987a.

_____. Y a-t-il une langue philosophique? In: *À quoi pensent les philosophes*. Autrement Revue, n. 102, 1988.

_____. *A diferença*. In: _____ *Margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus. 1991.

_____. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

_____. *Résistances*. In: *Résistances de la Psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996.

_____. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

FIGUEIREDO, L. C.. Ética, saúde e práticas alternativas. In: _____ *Revisitando as Psicologias. Da epistemologia à ética das práticas e discursos psicológicos*. Petrópolis: Vozes/Educ, 1995.

FLUSSER, V. *Língua e realidade*. São Paulo: Herder, 1963.

_____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EdUSP, 1998.

FOUCAULT, M., *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966.

_____. *As palavras e as coisas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, 1968

_____. *Dits et écrits -1954-1988*. Vol. IV, 1980-1988. Paris: Gallimard, 1994.

FREUD, S. *Obras psicológicas completas*. Trad. de Walfredo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

_____. *ESB (Edição Standard Brasileira)*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.



- FROTA, M.P. A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise. Campinas-SP: Pontes, 2000.
- GADAMER, H.-G. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- _____. "Da escrita filosófica em Walter Benjamin". In *Leituras de Walter Benjamin*. Org. SELIGMANN-SILVA, M. São Paulo: FAPESP, 1999.
- GUILLET, M. "Recherche sur la poésie contemporaine. Armand Robin : l'incondition poétique". Tese de doutoramento na *Université de Provence*, 1988.
- HEGEL, G. *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Hyppolite, Paris: Aubier-Montaigne, 1970.
- HEIDEGGER, M. *Lettre sur l'humanisme*, Paris: Aubier, 1964.
- _____. *Questions II*, Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Approche de Hölderlin*. Trad. H. Corbin; M. Deguy; F. Fédier; J. Launay. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. Batir habiter pensar, In: _____. *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard, 1986.
- JACCOTTET, P. *Armand Robin: Poesie non traduite*. "Revue Plein Chant", n° 3, 1979, p. 94-97 (artigo extraído da NNRF, 1953).
- _____. *D'une lyre à cinq cordes. Traductions de Philippe Jaccottet*. Paris: Gallimard, 1997.
- JAKOBSON, R. "Qu'est-ce que la poésie? In: *Questions de poétique*. Paris, Editions du Seuil, 1973.
- _____. "Lingüística e poética". In *Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blickstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p.118-162.
- KAUFMANN, P. (org.), *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise - O legado de Freud e Lacan*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- KHATIBI, A. *Amour bilingue*. Montpellier, France: Fata Morgana, 1983.
- _____. *Du bilinguisme*. Paris: Denöel, 1985.
- LACAN, J. *O Seminário sobre a Carta Roubada. Escritos*. São Paulo, Perspectiva, 1966.

_____. "O Campo do Outro e o retorno sobre a transferência", *O Seminário - Livro 11 - Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1979.

_____. *O Seminário: livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *O Seminário: livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LACOUÉ-LABARTHE, P. et NANCY, J.-L. *Entretien sur la poésie*. In: *L'absolu Littéraire - Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LAGES, S. K. "A tarefa do tradutor e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade" (in: *Cadernos de Tradução/UFSC*, no3.) Florianópolis, G.T. Tradução, 1998.

_____. "Alegoria da leitura, figuras da melancolia: 'A tarefa do tradutor', de Walter Benjamin". In *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, 1999.

_____. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LAPLANCHE, J. *Hölderlin e a questão do pai*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, éditeur: Presses Universitaires de France, 10e édition, 1990.

_____. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LECERCLE J.-J. *La violence du langage*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

LÉVINAS, E. *Ética e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988.

LEFEVERE, A. BASSNETT, S. *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MARCHAL, B. *Lecture de Mallarmé*. Paris: J. Corti, 1985

MEITINGER, S. *Armand Robin: Traduire, non traduire, se traduire*. Disponível em <http://perso.wanadoo.fr/chateaubriand/meitinger3>.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MESCHONNIC, H. *Pour une poétique de la traduction*. In: *Les Cinq Rouleaux*. Paris: Gallimard, 1970.



_____. *Pour la Poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.

MILNER J.-C. *L'amour de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NIETZSCHE, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Gallimard, 1947.

_____. *Le Gai savoir*. Paris: Gallimard, 1950.

_____. *Par delà le bien et le mal*. Paris: UGE, coll. « 10/18 », 1967.

OTTONI, P. R. (1997) *Compreensão e interpretação no ato de traduzir: reflexões sobre o emunciado e a significação*. In: Lusorama - Zeitschrift für Lusitanistik nº 32, março de 1997, Berlim, p. 19 - 27.

_____. *A tradução é desde sempre resistência: reflexões sobre teoria e história da tradução*. Alfa, n. 42. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. (Org.). *Tradução: A prática da Diferença*. FAPESP/UNICAMP, 1998.

PAES, J.P. *Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

PENEDO, J. "Pulsão e sublimação". Carta ACF, nº 14, 2000. Disponível em: <http://usuarios.lycos.es/acfportugal/menu/textos.htm>

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTALIS, J.-B. "A Melancolia da linguagem". In *Perder de Vista – Da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

PYM, A. *Pour une éthique du traducteur*. Arras: Artois Presses Université, 1997.

RICOEUR, P. *La Métaphore Vive*. Paris: Seuil, 1975.

RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*, São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ROUDINESCO, E. e PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SARTRE, J.P. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1972.

SELIGMANN-SILVA, M (org.). "Filosofia da tradução — tradução de filosofia: O princípio da intraduzibilidade". In *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, 1999.

_____. "Double-bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de tradução absoluta e como crítica". In _____. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, 1999.

SILHOL, L. *Psychanalyse et Littérature*. Paris, Harmattan, 1996.



SISCAR, M. A. *Jacques Derrida: o intraduzível*. In: *Alfa* (São Paulo), v.44, p.59-69, 2.000.

SODRÉ, V.L. "Em busca da harmonia" (in: *Cadernos de Tradução/UFSC*, no3.) Florianópolis, G.T. Tradução, 1998.

TADIÉ J.-Y. *Marcel Proust*, Éditions Gallimard: 1996.

VALÉRY, P. *Œuvres*, La Pléiade éd., tome I, 1957.

VENUTI, L. *The Translator's invisibility – a history of translation*. London and New York: Routledge, 1995a.

WAGENBACH, K. *Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912.)* Trad. francesa de E. Gaspar. Paris: Mercure de France, 1967.



