

Maria Emília Pereira Chanut

A Prova do Estrangeiro

TRADUÇÃO COMENTADA DE

“L'épreuve de l'étranger”

de Antoine Berman



1910000976



A PROVA DO ESTRANGEIRO

TRADUÇÃO COMENTADA DE

“L’épreuve de l’étranger”

de Antoine Berman

MARIA EMÍLIA PEREIRA CHANUT

A PROVA DO ESTRANGEIRO

TRADUÇÃO COMENTADA DE

“L'épreuve de l'étranger”

de Antoine Berman



T976/c1

Dissertação 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 Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. *Marcos Antonio Siscar*

São José do Rio Preto
2001

A tradução, precisamente aquela dos poetas, é [...] um dos trabalhos mais necessários em uma literatura, em parte porque ela abre, àqueles que ignoram as línguas estrangeiras, formas da arte e da humanidade que lhes permaneceriam, sem isso, totalmente desconhecidas [...], em parte e, sobretudo, porque ela conduz à ampliação da capacidade significante e expressiva da língua própria.

Humboldt, *apud* Berman, p.245.



Dedico esta tradução a Antoine Berman e a todos os tradutores e tradutoras.

Agradeço a todos aqueles que estiveram ao meu lado durante a realização deste trabalho e, em especial: meus queridos pais, Julieta e Alaur, meu marido Thierry, minha amiga Livia Cais Burdmann. Agradeço o enorme apoio e carinho de Nícia Adan Bonatti e a José Carlos Michelazzo a valorosa contribuição. Ao orientador desta dissertação de mestrado, Marcos Antonio Siscar, agradeço a confiança e os ensinamentos recebidos. E, finalmente,, à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de estudos concedida.



RESUMO

O presente trabalho apresenta a tradução comentada da obra *L'épreuve de l'étranger*, de Antoine Berman, um ensaio sobre a tradução que coloca uma série de questões fundamentais, como, por exemplo, os aspectos ontológicos da tradução implicados na relação do “próprio” e do “natal” com o “estrangeiro”. A obra inspira-se em estudos do autor sobre as teorias da tradução dos românticos alemães. A Parte I desta dissertação é constituída pelo texto de Introdução, que se refere a informações gerais sobre o pensamento do autor e sua relevância para o campo dos estudos tradutórios e literários. Em seguida, uma sinopse da obra apresenta ao leitor a questão principal evidenciada pelo trabalho de Berman, a saber, a noção do estrangeiro. O último item, intitulado “Tradução e Literatura”, é uma tentativa de resgatar a matriz temática do estrangeiro como questão relacionada com a própria estrutura do texto literário. A Parte II é constituída por uma introdução à tradução, em seguida pelo texto traduzido e, no final, por um anexo denominado Notas, dedicado aos comentários específicos à tradução do livro.

PALAVRAS-CHAVE: Antoine Berman; Tradução Comentada; Teoria da Tradução; Romantismo Alemão; Ética; Alteridade.

ABSTRACT

The present study presents the commented translation on the book *L'épreuve de l'étranger*, by Antoine Berman, an essay on translation that poses a series of fundamental issues, as, for instance, the ontological aspects of translation involved in the relationship of "personal" and "native" with "foreign". The book is based on studies of the author on translation theories of romantic German authors. Part I of this dissertation includes the Introduction, with general information on the author's ideas and its relevance in the field of translation and literary studies. Subsequently, a synopsis of the work presents the reader the major issue evidenced by Berman's work, that is, the notion of the foreign. The last item, entitled "Translation and Literature", is an attempt to retrieve the thematic matrix of the foreign as an issue related to the structure of the literary text itself. Part II includes an introduction to translation, followed by the translated text, and, in the end, by an Attachment called Notes, dedicated to specific comments on the translation of the book.

KEY-WORDS: Antoine Berman; Commented Translation; Theory of Translation; German Romanticism; Ethics, Alterity.

SUMÁRIO

PARTE I

Introdução	5
A noção de estrangeiro em <i>L'épreuve de l'étranger</i>	11
Tradução e literatura	26

PARTE II

Apresentação	38
--------------	----

A prova do estrangeiro

A tradução em manifesto	44
Introdução	54
1. <i>Lutero ou a tradução como fundação</i>	68
2. <i>Herder: fidelidade e ampliação</i>	82
3. <i>A Bildung e a exigência da tradução</i>	90
4. <i>Goethe: tradução e literatura mundial</i>	102
5. <i>Revolução romântica e versabilidade infinita</i>	121
6. <i>Linguagem de natureza e linguagem de arte</i>	144
7. <i>A teoria especulativa da tradução</i>	164
8. <i>A tradução como movimento crítico</i>	186
9. <i>A. W. Schlegel: a vontade de tudo traduzir</i>	195
10. <i>F. Schleiermacher e W. von Humboldt: a tradução no espaço hermenêutico-lingüístico</i>	211
11. <i>Hölderlin: o nacional e o estrangeiro</i>	230
Conclusão	
I. <i>A arqueologia da tradução</i>	253
II. <i>A tradução como novo objeto do saber</i>	261

NOTAS À TRADUÇÃO	273
------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	292
--------------	-----



PARTE I



Introdução

O presente trabalho apresenta a tradução comentada da obra *L'épreuve de l'étranger*, de Antoine Berman. Visando à articulação entre a tradução da obra e os textos de introdução, comentários e notas à tradução, nosso trabalho é constituído de três partes. A Parte I contém três itens: o presente texto, em forma de Introdução, refere-se a informações gerais sobre o pensamento do autor e sua relevância para o campo dos estudos tradutórios e literários. Em seguida, uma sinopse da obra apresenta ao leitor a questão principal evidenciada pelo trabalho de Berman, a saber, a noção do estrangeiro. O último item, intitulado "Tradução e Literatura", é uma tentativa de resgatar a matriz temática do estrangeiro como questão relacionada com a própria estrutura do texto literário. A Parte II é constituída por uma introdução à tradução, em seguida pelo texto traduzido (utilizamos a 1ª edição, de 1984, publicada pela Gallimard) e, no final, há um anexo denominado Notas, dedicado aos comentários específicos à tradução, onde o leitor será esclarecido a respeito dos pontos problemáticos que demandaram uma elaboração mais complexa no decorrer da tradução¹.

* * *

Antoine Berman, doutor em lingüística e tradutor de literaturas alemã e latino-americana, faleceu em 1991, aos 49 anos. Ele é considerado na França um dos teóricos da tradução mais importantes na atualidade. Em Paris, foi criada, inclusive, a Associação Antoine Berman, cuja equipe de membros fundadores é formada por autores de renome como Jean-Christophe Bally, Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Jacques Derrida, entre outros, o que confirma a notoriedade desse autor na esfera cultural e filosófica francesa contemporânea. Em 1992, a obra de Antoine Berman foi traduzida para o inglês nos Estados Unidos, fato de grande relevância, uma vez que, como se sabe, nesse país há uma tradição de poucas traduções².

Berman escreveu vários artigos sobre a literatura latino-americana e também traduziu importantes romancistas latino-americanos modernos, como o paraguaio Roa

¹ Em nosso trabalho, as citações remetem sempre às páginas do original. Todas as traduções para o português referentes a textos de Antoine Berman ou de outros autores foram feitas pela autora da dissertação.

² O livro foi traduzido em inglês como: *The experience of the foreign – Culture and Translation in Romantic Germany*. Trad. por S. Heyvaert, Albany, State University of New York Press, 1992.

Bastos³. Além deste último, Berman interessou-se por outros grandes nomes de escritores que pertencem a uma tradição oral e popular, entre os quais, Guimarães Rosa e J.-M. Arguedas, pois julga encontrar nesses textos enraizados na cultura oral um desafio ao poder e ao sentido da tradução. Em *L'épreuve de l'étranger* (1984), Berman lança tal desafio principalmente à sua língua francesa e, em seguida, à cultura européia, para as quais ele reivindica um retorno à tradição romanesca, pois esta, segundo ele, foi em grande parte perdida desde o Classicismo. Veremos mais adiante que Berman rejeita explicitamente a tendência do romance contemporâneo de atrelar-se a uma literatura psicológica ou filosófica e distanciar-se da fonte popular.

Paralelamente, a reivindicação mais forte e explícita em seu discurso refere-se à mudança de uma concepção tradicional francesa do traduzir considerada etnocêntrica. Berman faz duras críticas à comunidade intelectual francesa, apontando o grande atraso da França, tanto prático quanto teórico, no domínio da tradução em relação a outros países. Denuncia um atraso "ao mesmo tempo qualitativo e quantitativo [...] que contribui para uma crise crônica ao mesmo tempo da tradução e da cultura na França" (1984, pp.304-305). Essas críticas são estrategicamente articuladas, em *L'épreuve de l'étranger*, ao percurso histórico que apresenta a cultura e a tradução na Alemanha romântica. Encontramos, nesse livro, um pensador coerente e amadurecido que, sem deixar de admirar as intuições de um Goethe ou as ousadias de um Schleiermacher, denuncia, ao mesmo tempo, a posição especulativa romântica que generalizou o conceito de tradução⁴.

Obra central de Berman, *L'épreuve de l'étranger* é um texto que dialoga tanto com a filosofia contemporânea, quanto com as teorias da tradução. Ao colocar em cena uma questão ontológica fundamental, a saber, a relação entre o próprio e o estrangeiro, confirma uma tendência de reflexão sobre a tradução que, no século XX, adentrou o horizonte filosófico junto a pensadores diversos, tais como Heidegger, Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida, M. Bakhtin, entre outros. O diálogo que se observa com alguns conceitos derridianos, como, por exemplo, o de descentramento, o de deslocamento, o de demanda de tradução que alguns textos estruturalmente apresentam, indica que Berman adota uma postura questionadora do discurso tradicional ocidental

³ A referência da edição francesa com tradução de Antoine Berman é: *Moi le Suprême*, Paris: Belfond, 1977.

⁴ Para compreender a antiga fascinação de Antoine Berman pelo Romantismo alemão, sugerimos que se leiam suas *Lettres à Fouad El-Etr sur le romantisme allemand*, publicadas em 1968 pela revista *La Delirante*, que discutem magnificamente as relações entre poesia e literatura.

sobre a tradução. O que se verifica em seu discurso é, sobretudo, a busca do redimensionamento de um pensamento que definiu a tradução a partir de uma lógica tradicional de essência platônica. No artigo *L'essence platonicienne de la traduction* (1986), Berman adverte que "enquanto pensarmos a tradução exclusivamente no interior de um horizonte de categorias essencialmente platônicas, haverá eterna e simultaneamente valorização e desvalorização da tradução" (p.73).

Essa postura vai de encontro ao pensamento de Derrida, para o qual a tradição ocidental, ancorada em pressupostos de essência platônica, privilegiou o original como "modelo" do qual a tradução seria a cópia. Segundo esse pensamento tradicional logocêntrico⁵, que concebe um original único, estável, pressupondo a autonomia de um significado transcendental, há uma só verdade, a do original e, portanto, a verdade do autor. Em *L'épreuve de l'étranger*, Berman mostra, a partir de sua reflexão sobre o Romantismo alemão, que o apego à idéia de modelo, do original idealizado, implica na idéia de que a tradução deva ser fiel ao espírito da obra e questiona: "Qual essência? Qual verdade?" (p.169). Nesse sentido, o tradutor seria um mero mediador entre a obra original e o texto traduzido e, como se não bastasse essa condição servil, é considerado como um traidor quando não atinge a "verdade" do original.

As teorias da tradução mais recentes já apontam para uma revisão dessa situação, mas, ao nosso ver, a força do trabalho de Berman consiste, sobretudo, em mostrar que simplesmente condenar o discurso clássico sobre a tradução não bastaria para nos livrarmos de seus efeitos. Abandonar a idéia de mimesis (reprodução de sentidos) ou rejeitar o conceito de original que a teoria clássica sustenta nos levaria a outro conceito "moderno" de original, mas correria o risco de manter a ordem tradicional das coisas.

O caráter estratégico da proposta bermaniana estaria, ao nosso ver, em um discurso sobre o ato de traduzir que promove um "deslocamento", ou seja, que se situa num patamar diferente dos discursos polarizados, que apenas enfatizam as dicotomias presentes nas teorias tradicionais, tais como fidelidade x traição, literalidade x liberdade, traduzibilidade x intraduzibilidade, etc. Esse deslocamento, ou descentramento (como ele nomeia), seria uma tentativa de desvio do mesmo, das oposições instauradas pelo discurso filosófico ocidental, deslocando-se para a "diferença", para o Outro.

⁵ Sobre logocentrismo e tradução, vide Arrojo, R. (1986, 1992 e 1993).

É esse tipo de reflexão, portanto, que abre um caminho para a tradução enquanto nova disciplina, denominada tradutologia e definida, segundo Berman, como “dona de um saber próprio, *sui generis*” (p.290). Sua tentativa primordial é a de fundar um espaço de reflexão e de pesquisa que lhe pertença, devendo então instituir um saber autônomo e não devendo depender nem da Lingüística pura ou aplicada, nem da Literatura Comparada, nem da Poética, nem do estudo de línguas e literaturas estrangeiras, etc., ainda que o campo da tradução seja reivindicado por cada uma dessas disciplinas constituídas. Afinal, Berman lembra, a tradução é por excelência de natureza interdisciplinar, pois caracteriza um caso particular de comunicação interlingüística, intercultural e interliterária, ela “ocupa um espaço análogo ao da linguagem no seio dos outros sistemas de signos, aquele que permite interpretar todos os outros” (p.292), aproximando-se assim de proposições de Benveniste. Para elaborar uma tal tradutologia, Berman promove um projeto ancorado em quatro eixos, a saber, História da tradução (privilegiado em *L'épreuve de l'étranger*), Ética da tradução, Analítica da tradução e, por último, o eixo inserido no domínio da teoria da literatura e da transtextualidade.

Em um artigo posterior, intitulado *La traduction et ses discours* (1989), Berman analisa os diferentes discursos sobre a tradução, mostrando suas insuficiências e introduzindo a necessidade de reflexão sobre duas categorias filosóficas fundamentais: a reflexividade e a experiência: “A tradutologia é a reflexão da tradução sobre si mesma a partir de sua natureza de experiência” (p.675), e ainda: “A tradutologia é a retomada reflexiva da experiência que é a tradução” (p.676). Esse tema é retomado da proposta inicialmente esboçada em *L'épreuve de l'étranger* e desenvolvido mais detalhadamente na forma de onze tarefas da tradutologia.

Na vertente crítica, Antoine Berman deixou, em sua obra póstuma *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), um texto em que expõe o seu projeto crítico de tradução, fundamentando-o na hermenêutica pós-heideggeriana de Paul Ricoeur e Hans Robert Jauss, assim como na crítica benjaminiana. Tendo surgido em vista de um Seminário para a Universidade, intitulado inicialmente “As análises de traduções”, como tentativa de síntese de seus diversos trabalhos sobre a tradução e, em particular, de seu livro *L'épreuve de l'étranger* (1984), *Pour une critique des traductions* elege como objeto de análise um poema de John Donne, “Going to Bed” e confronta-o com duas traduções francesas e uma mexicana, de Octávio Paz. Assim, a primeira parte da obra trata da crítica de traduções, “apresentada como um dos gêneros

da Crítica, com um C maiúsculo” (p.13), pois, segundo o autor, crítica e tradução são estruturalmente parentes.

No terceiro capítulo da primeira parte do livro, Berman expõe seu próprio projeto crítico. Esse projeto crítico funda sua avaliação das traduções num duplo critério, a saber, uma ética e uma poética, indicando que é preciso haver “correspondência” com o original e sua língua” (1995, pp.94-5). Berman esclarece que esses dois critérios garantem a existência de um “fazer-obra-em-correspondência” (p.94) na língua traduzinte⁷ que a amplia e a enriquece. Esses dois critérios definem “uma idéia consensual do traduzir” (p.95) que superaria todas as discussões mantidas apenas no âmbito das dicotomias pré-estabelecidas e tradicionalmente consideradas nesses discursos.

Percebemos novamente aqui a retomada de uma reflexão central do pensamento bermaniano, presente no artigo já citado (1989), no qual já afirmava que tanto a ética quanto a poética “só existem enquanto ‘respeito’ (observância) da letra [ou seja, também a tradução é] trabalho sobre a letra e não comunicação dos conteúdos ou restituição dos sentidos” (p.677).

* * *

Em Nota do Editor à obra póstuma mencionada, sua esposa Isabelle Berman escreve:

Para além das oposições do ‘oral’ e do ‘escrito’, há a voz da escritura. Este livro, para onde nos arrasta o pensamento feliz e calmo, decisivo e aberto de seu autor, pois inteiramente preso na irradiação do poema de Donne, também tem uma voz. (1995, p.7)

Essa voz aparece no lugar da presença, da “presença” do autor que está, devido à morte, ausente. Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, despertou-nos para o fato de que crítica e tradução pertencem ambas ao momento de “sobrevivência” da obra. A tradução, nesse sentido, adquire um significado maior, que é o poder de exibir

⁶ Berman diz ter escolhido voluntariamente a palavra *correspondência* por causa de sua rica polissemia e também pela sua indeterminação (Cf. Berman, 1995, p.94).

⁷ Em francês, *traduisant*: um uso comum do particípio presente nessa língua, funcionando como adjetivo para caracterizar o agente da ação. É geralmente desdobrado em português por uma oração subordinada adjetiva, no caso, “que traduz”, oposto ao “que é traduzido”. Julgamos importante conservar o neologismo “traduzinte” pelo fato de poder diferenciar o tradutor do traduzinte, respeitando esse artifício criado pelo autor.

indefinidamente as possibilidades de relações e afinidades entre todas as vozes e todas as línguas do mundo.

Cabe a cada tradutor, em cada língua, ser responsável por suas escolhas, pois nelas haverá sempre a marca dessa personalidade que modificou o original: essa responsabilidade define um gesto que busca garantir também a sobrevivência da personalidade e das escolhas do Outro: é esse gesto de atenção e de respeito que define a tradução ética. A obra de Antoine Berman expressa um só desejo: o de refletir sobre essa experiência, essa *prova do estrangeiro* que é a tradução.

Trazer ao público brasileiro este ensaio, que reafirma a importância cultural da atividade tradutória, é também uma forma de participar da criação de uma “tradutologia”, tal como o autor propõe em sua obra, ou seja, promover “uma reflexão moderna sobre a tradução e os tradutores” (1984, p.23).

Vale lembrar que os estudos sobre teoria da tradução são muito recentes no Brasil e carecem de trabalhos de qualidade. Entre os que vêm sendo feitos no exterior, há uma grande parte que só é acessível aos leitores de seus originais em língua estrangeira. José Paulo Paes, em *Tradução – a ponte necessária* (1990), lembra que nesse domínio há “um vasto território ainda pouco explorado” (p.109).

A tradução de *L'épreuve de l'étranger*, obra principal de Antoine Berman, para o português, é de importância capital para os tradutores e estudantes brasileiros da área de tradução, fundamentalmente porque a reflexão de Berman valoriza o tradutor enquanto sujeito livre e responsável, que possui uma consciência histórica e ética de seu trabalho, que reflete sobre sua atividade e busca escrever sobre ela.



Sobre a noção de estrangeiro em

L'épreuve de l'étranger

Visando a facilitar a leitura do trabalho, em razão da multiplicidade de teorias, conceitos e dados históricos e literários sobre o Romantismo alemão tratados por Antoine Berman em *L'épreuve de l'étranger*, optamos por articular um resumo privilegiando a noção de estrangeiro, que constitui o cerne do interesse do livro.

Em primeiro lugar, cabe aqui lembrar que Antoine Berman nos contempla, em *L'épreuve de l'étranger* (1984), com um trabalho de historiador da tradução bastante original. Ao eleger a cultura e a literatura alemãs à época clássica e romântica como fase representativa do que ele chama uma “arqueologia da tradução européia” (p.280), ele denuncia um modo de traduzir dominante francês tradicionalmente etnocêntrico, oposto, aliás, ao modo alemão e, ao mesmo tempo, também constrói um discurso teórico no qual propõe, estrategicamente, uma “tradutologia” orientada por uma visada ética. Veremos como, analisando as teorias especulativas dos alemães da Athenäum (vistas por Berman, aliás, como origem – fascinante, mas ultrapassada – de nossa modernidade literária), sua reflexão sobre a tradução busca redimensioná-la em nosso tempo e está profundamente ancorada na relação com o Outro, mediante seu laço ontológico com a obra.

Com Lutero e sua tradução da Bíblia experimentou-se pela primeira vez, na Alemanha, o poder da tradução pelo qual a língua alemã se auto-afirmou diante do latim de Roma (as traduções existentes até então eram plenas de latinismos), marcando o início de uma tradição na qual o ato de traduzir é, a partir de então, considerado “ato gerador de identidade” (p.27). Lutero, ao traduzir a Bíblia em prosa, tinha como objetivo criar uma obra acessível ao povo alemão, por meio de uma tradução à escuta da fala popular e cotidiana. Entretanto, ele não radicalizou essa liberdade: teve, ao contrário, “a percepção das aporias fundamentais da tradução e a intuição do que é possível e necessário fazer em um determinado momento histórico” (p.56) e procurou “deixar à língua hebraica algum espaço quando ela faz melhor do que o faria nosso alemão” (Lutero, *apud* Berman, p.55). Berman nos mostrará como a teoria da linguagem e da tradução na Alemanha do final do século XVIII perdeu de vista o que era primordial para Lutero: “falar e traduzir na língua da mãe em casa, das crianças na rua e do homem do povo no mercado” (Lutero, *apud* Berman, p.225).



Todavia, a partir da segunda metade do século XVIII, a problemática da tradução enquanto relação com o estrangeiro passa a ser considerada a partir de dois conceitos, descritos por Hêrder como “fidelidade e ampliação” da cultura e da língua alemãs, constituindo uma teoria que “se constrói conscientemente contra as traduções à francesa” (p. 62), as quais são marcadas por um movimento centrípeto – uma posição dominante que não precisa passar pela língua do estrangeiro para afirmar sua identidade. Aqui, a essência do traduzir é “*fidelidade ao espírito das obras* que abre uma cultura ao estrangeiro e, assim, lhe permite ampliar-se” (p.71, grifos do autor). No entanto, a relação com o estrangeiro é desequilibrada, pois existe ainda o medo da perda do próprio diante da predominância do estrangeiro. Por outro lado, transformar o estrangeiro em “puro pretexto de enriquecimento do próprio”, seria uma “traição da própria experiência da estranheza” (p.66). Assim, para evitar um fechamento da língua em si mesma, Herder busca um equilíbrio e opções para o tradutor: se este quiser satisfazer tanto seu original quanto sua língua, deve ser, ao mesmo tempo, um gênio criador, escritor, erudito e crítico, deve “captar a unicidade do original, seu tom, sua expressão” (p.69). Para Berman, essa fidelidade absoluta exigida do tradutor passa a definir a tradução como uma categoria literária, pois esses termos que o definem dizem respeito mais a um indivíduo do que a uma obra. Esse indivíduo, o tradutor, deve ser absolutamente fiel, seguindo um movimento centrífugo oposto àquele dos franceses – deve mostrar a obra tal como ela é – o que já anuncia assim a chegada da *crítica*, com os Românticos. A reflexão de Herder, essencialmente centrada na linguagem e na história, assim como no retorno às fontes (poesia popular, passado medieval), representa nessa época a primeira versão do classicismo alemão. No entanto, não é chegada ainda uma reflexão mais elaborada sobre a tradução ligada à literatura e à crítica.

A importância da tradução na Alemanha a partir do final do século XVIII está profundamente ligada ao conceito de *Bildung*, que significa cultura, num sentido restrito, mas tem uma forte conotação pedagógica e educativa: o processo de formação. *Bild* significa forma e, assim, é pela *Bildung* que um indivíduo, um povo, uma obra de arte ou uma língua adquirem uma forma. Na visão romântica as formulações abstratas prévias a um discurso privado ainda de sua forma passam por um movimento (a própria criação artística) pelo qual adquirem forma, empregando freqüentemente imagens orgânicas para caracterizar esse processo: o botão que deve se tornar flor, a criança que deve se tornar homem, etc...

O que caracteriza a *Bildung* é o conceito de “experiência”, em que a experiência do mesmo com o outro não pode ser uma experiência de apropriação (em oposição ao movimento da Roma antiga ou da França clássica), mas é, antes, o “movimento do mesmo que, mudando, encontra-se outro” (p. 74), ou seja, o “mesmo” é jogado em uma dimensão que o transforma. No entanto, Berman lembra, há sempre o risco de perder-se numa “aventura errante” (p.80) e é por esta razão que a natureza de experiência da *Bildung* é também limitação, ou seja, não há limites para a experiência, mas deve-se ter um objetivo de progresso para si mesmo. A teoria alemã da *Bildung* define então que a experiência com o estrangeiro deve ser um auto-processo de alternância cíclica e delimitada – ao mesmo tempo um processo e seu resultado. Berman ilustra esse movimento com as palavras de Goethe: “Morra e transforme-se” (p.74).

Em *Wilhelm Meister*, de Goethe, o jovem herói vive várias experiências e passa por uma série de mediadores: um deles chama-se significativamente o “Estrangeiro”. O jovem tenta inicialmente imitar seus mediadores, mas finalmente aprende com eles a encontrar-se consigo mesmo. A natureza mediadora do estrangeiro convém perfeitamente à *Bildung* e, por essa razão, a tradução pode cumprir a função de mediadora ao lado de uma série de outras translações, como a filologia, a pesquisa comparatista, os dicionários. A experiência, ou seja, a formação de si que passa pela prova da alteridade confere à *Bildung* a forma de um romance: “o romance é a experiência da aparente estranheza do mundo e da aparente estranheza do mesmo para si mesmo” (p.75).

Diante do estrangeiro, a tradução tenta reproduzir um original que funciona inicialmente como modelo, não para simplesmente imitá-lo ou para apropriar-se dele, mas para, por meio dele, chegar à sua própria formação. O Classicismo alemão elege assim como modelo a Antiguidade, afirmando uma necessidade de retorno ao que é original e clássico. Berman observa que “este é, com efeito, um processo extremamente importante, que leva a essa grecização da língua poética alemã [...] e da qual Hölderlin é o melhor exemplo” (p.83). Diante dessa decisão de retorno aos antigos, instaura-se, porém, uma questão crucial: O que é mais atraente, o estilo eclético latino ou a pureza e perfeição clássica gregas?

Define-se então, a partir de escolhas culturais divergentes, o horizonte da tradução alemã no final do século XVIII, em que os clássicos da escola de Weimar – Goethe e Schiller, assim como o poeta Hölderlin, traduzem sobretudo os gregos, sendo

que os românticos de Iena, Novalis e Schlegel, dão preferência ao ecletismo romano, anunciando o romance moderno.

A relação com o estrangeiro havia sido, até o século XIX, ora de “anexação desfigurante” (p.104) – caso dos romanos e da cultura francesa, ora de acolhida fiel e respeitosa – caso da Alemanha, com Herder, na segunda metade do século XVIII, mas a partir de Goethe e de sua concepção de literatura mundial, a *Weltliteratur*, essa relação torna-se mais complexa. A tradução passa ser considerada como uma tarefa essencial, fazendo parte da literatura de uma nação e um dos instrumentos da constituição da universalidade.

No texto célebre citado por Berman, intitulado *Divã ocidental-oriental* (1819), Goethe desenvolve uma reflexão que caracterizaria uma teoria da tradução paralela àquela desenvolvida pela *Bildung*. Berman julga-a insuficiente no que diz respeito à relação com o estrangeiro, porém como sendo a mais completa do pensamento clássico alemão. Resumidamente, Goethe apresenta três modos de tradução possíveis, todos ligados a uma certa relação com o estrangeiro. O terceiro modo é dito “supremo e último” e Berman vê uma tendência, no século XX, de privilegiá-lo, apesar de Goethe não ter deixado esse privilégio explícito no texto do *Divã*. Berman, apoiado na leitura deste e de outros textos de Goethe, aponta dois pontos que o teriam impedido de fazê-lo: em primeiro lugar, a relação da tradução com o intraduzível da língua estrangeira (sua diferença e estranheza), o que ele respeita procurando relativizar, pois (esse é o segundo ponto) atribui um valor transcendental e misterioso ao conteúdo e justifica a tradução em prosa, apontando como exemplo a tradução luterana da bíblia. Ocorre aqui, segundo Berman, o inverso do que se passou com os Românticos, para os quais a forma poética torna-se privilégio absoluto, o que Goethe repugna.

Em outro texto, Goethe aborda sob um ângulo diferente a relação do próprio e do estrangeiro e, desta vez, essa relação aparece como o encontro do que nos é oposto: cada cultura deve procurar na outra o que lhe falta e o que lhe é mais oposto, buscando um elemento de coexistência possível, o que resultaria numa “relação de contemporaneidade” (p.101, grifo do autor). Para ele, a co-existência ativa e consciente das literaturas contemporâneas caracteriza a essência da modernidade. A noção de contemporaneidade significa também que, considerando o traduzir como uma interação entre duas línguas, produz-se um duplo efeito: a língua traduzida pode também traduzir e a língua traduzinte pode também ser traduzida, caracterizando assim uma visão global das relações mútuas do próprio e do estrangeiro: em outras palavras, a língua, a obra e o

autor traduzidos podem “viver” o ser traduzido: “não pode haver comércio e interação com os mortos” (Goethe, *apud* Berman, p.101). É nesse ponto que a relação torna-se complexa, como diz Berman, pois “a compreensão de si não passa mais somente pela compreensão do estrangeiro, mas pela que o estrangeiro tem de nós” (p.104). Goethe desenvolve também os conceitos de reflexo e de regeneração da obra pela tradução: essa percepção do efeito de retorno à origem, em que a obra original é modificada pela tradução, é considerada por Berman como sendo um fenômeno fundamental e atribui a Goethe o mérito de tê-la descrito.

No capítulo em que Berman examina a “revolução crítica” promovida pelo Romantismo, começamos a visualizar reflexões profundas e apaixonantes, porém especulativas, das relações do próprio e do estrangeiro na poesia. O programa romântico consiste em unir “filosofia” e “poesia”, fazer da “crítica” uma “ciência” e da tradução uma “arte”; Berman ressalta que todos esses termos adquirem sentidos bem definidos no “cosmos terminológico romântico” (p.112), ou seja, não são entendidos do mesmo modo hoje, assim como também não o eram anteriormente. É por essa razão que Berman se vê obrigado a se aprofundar nesse percurso histórico e cultural dos românticos da *Athenäum*, reavaliar suas teorias, discutir seus postulados e poder, assim, elaborar uma crítica da modernidade.

Berman descreve em seguida a chegada da idade crítica com Kant que, com a revolução francesa, promovem uma total perturbação das formas sociais tradicionais e da filosofia e, conseqüentemente, em nome da razão, “qualquer transgressão do campo do sensível é então proibida e todo filosofar ingênuo é partir daí impossível” (p.113). Trata-se de uma criação consciente que não é nem só filosofia, nem só poesia, mas de “*intensa reflexão sobre a obra ausente, desejada, por vir*” (p.114). As obras dos primeiros românticos permanecem inacabadas, restando como textos acabados somente suas críticas, suas coletâneas de fragmentos, seus diálogos, suas cartas literárias e suas traduções. Berman avalia esses textos como sendo “formas de escritura que entretêm uma relação muito profunda e nostálgica com a obra” (o outro ausente), mas afirma que “*não são obras*” (p.114, grifo do autor); ele explica que essas escrituras são testemunhas, aliás, de uma “fragmentação intencional”, que revelam a instauração, pela revolução crítica, de um certo pensamento da obra literária como “mediadora da infinidade do sujeito [...] Habitar essa relação com a obra pré-existente, ausente ou sonhada e, nessa relação, *pensar a obra enquanto obra como absoluto da existência*, tal é o próprio do Romantismo da *Athenäum*” (p.115). Essa capacidade de se refletir

infinitamente faz, para Berman, a riqueza e também a pobreza do pensamento romântico, pois demonstra a “sua profunda incapacidade de pensar sem rodeios” (p.116). Acrescentaríamos que essa forma literária do fragmento, enquanto busca filosófica de conteúdo existencial que pretende revolucionar as formas sociais instituídas, ao mesmo tempo em que aprofunda uma problemática individual, anuncia o Simbolismo do século XX, que confirmará a ruptura com a noção de símbolo enquanto imitação do real externo à linguagem e estabelece uma noção de mimese em que a criação poética é um processo de “tradução” mimética da própria linguagem.

Desse modo, a partir da revolução kantiana, a crítica não pode mais ser exterior à poesia, deve ser auto-crítica da poesia, ou seja, a poesia passa a refletir sobre si mesma: esta não pode, por sua vez, se passar da filosofia, instaurando assim essa relação de fusão e de mistura da poesia e da filosofia. Berman a define como uma “hipervalorização da consciência, ou antes, do saber sobre si na reflexão” (p.120): para os românticos, a filosofia nada mais é que o próprio filosofar. Berman esclarece que este “se tornar consciente da poesia” só é, entretanto, o primeiro momento, o momento “kantiano” da revolução “logológica” (p.121, grifo do autor), lembrando aqui que *logos* vem do grego e significa palavra, razão.

Num segundo momento, o “pós-kantiano”, inicia-se uma supervalorização da consciência na reflexão poética, cuja estrutura formal projeta um modelo de *infinetização* da poesia, em que “essa passagem é concebida, por sua vez, como uma *elevação* [...] uma potencialização e uma amplificação” (p.122, grifos do autor) - o movimento pelo qual passamos do “pensamento para o pensamento do pensamento” e assim por diante, como “de degrau em degrau, percorrendo cadeias reflexivas” (p.122). Berman descreve como sendo esta a essência da *romantização* de Novalis que caracterizou a sua *Enciclopédia*, a qual pretende *poetizar* todas as ciências. Novalis criou um neologismo para nomear esse movimento que percorre as cadeias reflexivas, a *versabilidade* (p.125, grifo do autor) - uma variante de versatilidade, em que haveria fusão de “versão, versamento, conversão, interversão, etc..” (p.125.). Ao mesmo tempo, F.Schlegel cria o conceito de *poesia universal progressiva*, ou “poesia da poesia”, ou “poesia transcendental” que, segundo Berman, é uma radicalização consciente de todas as misturas literárias historicamente existentes, que procura “misturar [...] a totalidade dos gêneros, formas e expressões poéticas” (p.132) e, desse modo, a *poesia universal progressiva*, junto com a *Enciclopédia*, formam os dois projetos que se completam mutuamente.

Veremos mais adiante como, segundo Berman, nessa perspectiva de pluralismo, do “tudo em tudo” (p. 128) romântico, a tradução foi generalizada - Novalis escreve a A.W.Schlegel: “No final das contas, toda poesia é tradução” (p.161) – ou seja, toda poesia seria a tradução da língua natural em língua de arte. Os românticos concebem a tradução num domínio tão vasto quanto especulativo, que passa pela metamorfose, a transformação, indo até a imitação, a cópia, o eco, a “mímica espiritual”, etc.... assim Berman conclui que “o problema da teoria da traduzibilidade generalizada [é que] ela tende a apagar todas as diferenças” (p. 137). Para ele, Goethe teria sido mais prudente que os românticos, pois não cedeu à tentação de teorizar a tradução dentro de uma translação generalizada. Seu limite, explica Berman, foi não ter ousado ir “além”, até uma efetiva teorização, mas que soube apontar o caráter histórico e social da tradução como ninguém o havia feito.

A revolução crítica, como vimos, instaura uma relação com a linguagem que marca a oposição entre linguagem de natureza e linguagem de arte, pois enquanto a primeira é puramente referencial e centrada sobre um conteúdo, a segunda transforma-se, por uma cadeia reflexiva de potencializações, em mediadora da poesia, e é por esse prisma que Novalis havia afirmado que toda poesia seria tradução. No entanto, advertem-nos Berman, neste processo de desnaturalização da linguagem, há um esvaziamento deliberado e metódico de todos os seus conteúdos e laços naturais e a linguagem poética é “estelarmente” (p.159) afastada da linguagem natural. Berman tem o cuidado de remeter à noção atual de linguagem natural, lembrando que nas culturas orais a criação lingüística é incessante: “a relação oral com a linguagem pode ser natural: ela contenta-se em cultivar as potencialidades desta [da linguagem] sem procurar revolucioná-la” (p.146). Em seguida, explica que a partir do momento em que a relação dos homens consigo mesmos e com a História passa a ser mediatizada pela escrita, modificam-se as condições de transformação incessante da linguagem natural e “a escritura introduz uma brutal fixação dessa onda movediça” (p.147), dando conta assim das necessidades e objetivos filosóficos, culturais, científicos e até poéticos da humanidade moderna.

Contudo, nos românticos, a artificialidade da linguagem poético-crítica buscada por eles corresponde a um afastamento infinito da linguagem natural que “se manifesta por uma certa *ilegibilidade*” (p.147, grifo do autor), em que a linguagem das coisas é puro mistério e em que “tudo é linguagem” (p.148). Para Novalis, a verdadeira poesia pode ser alegórica e ter um efeito indireto, assim como a música abstrata, cuja essência matemática tem uma “maravilhosa afinidade com as coisas de um outro mundo [...] com

um mundo poético, matemático e abstrato" (p.152). Em Novalis e F.Schlegel trata-se de uma teoria do "estado de mistério" (p.157): a linguagem eleva-se a esse estado quando as palavras familiares tornam-se estrangeiras, quando "tudo é mergulhado em um longínquo incompreensível e, portanto, pleno de sentido" (p.159). Berman comenta, assim como já havíamos observado anteriormente, que essas exigências formuladas pelos românticos em relação à poesia simbólico-abstrata reaparecem na França somente um século mais tarde com Mallarmé, os Simbolistas e Valéry e, finalmente, essa teoria da linguagem poética, em que há afastamento da linguagem natural, culmina em Rilke com o fechamento total do poema sobre si, com a teoria do hermetismo. Berman constata que nenhum texto literário romântico correspondeu na prática a essa "reflexividade musicalizante" proclamada pela *Athenäum* e aponta *À la recherche du temps perdu*, de Proust, como a obra que, somente no século XX, viria a ilustrar os princípios de Novalis e de Schlegel. Ele diz: "A reflexividade é inerente à escritura proustiana e está inscrita até no título da obra (*recherche*)" (p.155, nota 2) – o "re" grifado em itálico por Berman faz alusão à reflexão.

Nesse sentido, Berman indaga se essa operação literária, essa elevação ao estado de mistério que é a essência da romantização não se identificaria com o próprio movimento da tradução que "arranca a obra estrangeira na finitude de sua linguagem nativa e natural [...] de seu húmus empírico?" (p.159). Assim, a tradução transcendental operada pela poesia sobre a linguagem enquanto linguagem seria a primeira tradução (a romantização, que "traduz" o estrangeiro em familiar – ou seja, torna o longínquo próximo, ou que "traduz" o familiar em estrangeiro - ou torna o próximo, que é a linguagem natural, distanciado), enquanto que a tradução empírica, ou seja, a passagem da obra de uma língua para outra, seria a segunda tradução, operada sobre a língua na qual a linguagem passou pela metamorfose da romantização. Diante desse panorama, Berman afirma poder compreender porque para Novalis "toda obra é tradução" e porque, afinal, o ato de traduzir pôde exercer uma tal fascinação sobre os Românticos, mas sublinha uma posição especulativa que é radicalmente oposta àquelas de Herder e de Goethe, pois estes estão firmemente atrelados a uma perspectiva cultural e literária empírica.

No entanto, ele assinala que é exatamente essa posição romântica que anuncia a literatura moderna, que "se distingue cada vez mais do discurso de idéias e se fecha em uma intransitividade radical" (Michel Foucault, *apud Berman*, p.162). É a partir dessa ordem intransitiva, ou, como Bakhtin a chama, *monológica* (p.163), que Berman

proclama a chegada de uma dimensão dialógica para a literatura e para a tradução e mostrará, mais adiante, como na teoria monológica não há lugar para a tradução enquanto trabalho de e com a linguagem, não há distinção entre a tradução e o que não é ela - crítica ou poesia.

Berman enfatiza bem a generalização da tradução neste comentário: “Novalis e A.W. Schlegel, assim como Baudelaire, Proust e Valéry, tiveram a intuição dessa relação ‘consustancial’ entre as ‘letras’ e a tradução. Chegaram até mesmo a afirmar que a operação do escritor e a do tradutor eram idênticas” (p. 294-295), identificação que Berman tem o cuidado de determinar como sendo ‘tipicamente romântica’ (p.295). Observa, além disso, que esses escritores e poetas não levaram em conta os limites definidos pela irredutibilidade da relação original-tradução e que uma tradução só tem sentido enquanto tradução de um original.

Berman também mostra como, paradoxalmente, num romantismo tardio, essa traduzibilidade *a priori* da literatura (tudo é traduzível) deu nascimento a uma “*poética do intraduzível*” (p.191) – Berman teria feito um paralelo, ao nosso ver, com a “*poética do indizível*” –, uma tentativa de afirmação da absoluta autonomia do poético. Berman vê nesse fenômeno uma vontade de incomunicabilidade, ou seja, “uma vontade de escapar do domínio da linguagem (...) que passa por uma relação essencialmente inautêntica com a língua materna” (p.192).

Parece-nos fundamental, antes de prosseguirmos, lembrar que, no pensamento romântico, o conceito de crítica devia necessariamente recobrir, deslocar e em parte ocultar o de tradução. Já foi mencionado que, em Novalis e F.Schlegel, a natureza poética absolutizada é mais valorizada do que sua dimensão cultural e linguística. Porém, Berman faz questão de ressaltar que o papel essencial da tradução na cultura alemã não escapa aos Românticos e que “a tradução é literalmente *Bildung*, mas uma *Bildung* poética e especulativa [...] num sentido idealista” (p.174).

Quando Novalis afirma que toda poesia é tradução, significa que ela já é em si tradução, uma auto-tradução, um movimento auto-reflexivo e ele vai mais longe, afirmando que, se toda tradução (empírica) é tradução da tradução (imanente), o efeito dessa potencialização torna a obra sempre mais universal e progressiva, colocando a tradução numa escala superior da vida do original. Apesar de julgar essas afirmações um pouco exageradas, Berman observa que, de fato, algumas traduções, às vezes, dão a impressão de uma superioridade sobre seu original, o que ele chamaria de “*recriação poética*” (p.177), citando como exemplo a tradução dos poemas de Poe por Mallarmé. A

tradução potencializante seria aquela que supõe uma relação da obra com a sua linguagem e consigo mesma que “solicita, permite e justifica o movimento de sua tradução” (p.178).

Segundo Berman, o original tem, para os românticos, uma intenção *a priori*: a Idéia da Obra que a obra quer ser, que ela “tende” a ser (independentemente do autor), e a tradução visa precisamente a essa “Idéia” (p.18), essa origem do original, produzindo necessariamente um melhor texto que o primeiro, aproximando a obra de sua verdade. Novalis julga que o Shakespeare alemão traduzido por A.W.Schlegel é melhor que o original inglês na medida em que, esforçando-se em imitar autenticamente o original, ele consegue penetrar na individualidade estrangeira, reproduzindo-a. A essa experiência ele chama “imitação genética” (p. 171, nota 1). Berman avalia como verdadeira essa relação de penetração do tradutor com o texto em sua zona “ainda em gênese”, porém faz questão de diferenciar a tradução do ato crítico: este, ao contrário, repousaria em uma “abordagem” do texto e não em uma “penetração”, não sendo, nesse sentido, uma *experiência*, esclarecendo assim a confusão freqüente dessas relações nos textos românticos sob o termo genérico de mímica.

Analizando o texto *Grãos de pólen* de Novalis, a propósito da tradução “transformante” (p.179), Berman identifica esse tipo de tradução que pratica uma mímica espiritual àquela que permite a reprodução de uma individualidade estrangeira; Novalis, nesse texto, não considera esse tipo de tradução como a que possuiria o “estilo mais elevado” (p.178, *apud* Berman): este último caracterizaria o tipo que ele chama de tradução “mítica”, definindo uma operação que une o espírito poético e o filosófico, “que eleva o original ao estado de símbolo [...] de imagem absoluta (sem referente)” (p.181), que remete a um ideal. Como exemplo, ele cita a Madona de Rafael, que não seria a imitação da Madona da Virgem real do dogma católico, mas “a apresentação da pura Idéia da Madona” (p.182).

Pode-se entender melhor agora a mudança de sentido fundamental que sofreu o conceito de crítica. Criticar é, para Novalis, deixar exalar a pura Idéia da obra, seu caráter puro e acabado, é estabelecer um ato de “mímica espiritual”; para F.Schlegel é “ato de compreensão” (p.198). Nessa perspectiva idealista, Berman identifica os românticos com Hegel e, assim como para este último a filosofia é superior à poesia, para eles a crítica é superior à tradução: é pela “crítica” que se efetua essa operação poético-crítica suprema, a tradução transcendental que mencionamos, tornando a obra crítica “ontologicamente superior à obra literária original” (p.200). Aqui a crítica não é

somente possível e necessária, mas, paradoxalmente, como notou W.Benjamin, "mais valorizada que a obra" (p.199, *apud* Berman). Berman cita, por exemplo, o ensaio de F.Schlegel sobre *Wilhelm Meister*, considerado pelos românticos como a versão mítica daquela obra que, por sua vez, é considerada apenas como uma imperfeita realização da Idéia de si mesma.

Por outro lado, nessa perspectiva idealista e romântica, a tradução, ainda que relegada a um segundo plano em relação à crítica, adquiriu, segundo Berman, a possibilidade de ser vista, em um primeiro momento, enquanto profunda relação da obra com sua língua e a linguagem. Nessa relação ontológica, ele aponta um movimento de aderência e de afastamento da linguagem com a obra, caracterizando uma tensão que inevitavelmente se concretiza na constituição de uma "novidade lingüística, cultural e literária" (p.201). Em um segundo momento, é precisamente esse espaço que permite a tradução (empírica) dessa tradução (transcendental) em uma outra língua, tornando-a "necessária e essencial" (p.201).

Berman reconhece, portanto, que não poderia deixar de admirar a amplidão filosófica das reflexões dos românticos, mesmo admitindo que essa teoria idealista e especulativa não tenha sido inscrita no domínio da linguagem e da cultura do modo como o fizeram Goethe, Herder, como também, veremos adiante, Humboldt e Schleiermacher.

Segue-se um capítulo especialmente dedicado a A.W.Schlegel, visto por Berman como o maior tradutor alemão de todos os tempos. Especificamente, trata-se, nesse caso, da apologia da forma em poesia que, segundo Berman, "funda a necessidade da tradução poética, assim como a do conteúdo motiva em Goethe a sua tolerância em matéria de tradução" (p.211). Além disso, A.W.Schlegel vem trazer o exato complemento da teoria da linguagem e da tradução de F.Schlegel (seu irmão) e de Novalis: uma teoria das formas métricas da poesia. Os ideais românticos da *Bildung* são os mesmos entre os três, mas o que os diferencia é que os *Fragmentos* dos dois primeiros permanecem puros projetos inacabados e que a empresa de A.W.Schlegel se realiza completamente.

O que seria interessante ressaltar nesse breve capítulo dedicado a A.W.Schlegel é o que Berman apontou como o limite entre o "estrangeiro" e a "estranheza", limite que a *Bildung* clássica e romântica não teria conseguido transpor. Voss o teria feito e foi violentamente criticado por A.W.Schlegel: da mesma maneira, este último julgou severamente a tradução da Bíblia por Lutero. Voss foi acusado de ter helenizado de

forma abrupta demais o alemão e Lutero, por sua vez, foi vítima do desprezo dos românticos pela valorização do oral em sua tradução da Bíblia. Do mesmo modo, os românticos não aceitavam as obscenidades nem as passagens consideradas cruas demais: segundo Berman, A.W. Schlegel, ao traduzir Shakespeare, “poetizou e racionalizou Shakespeare de forma sutil (em nome das exigências da versificação), mas sem se permitir infidelidades flagrantes” (p.223), concluindo que os românticos não souberam ver que é justamente nessas fronteiras imprecisas do “estrangeiro” e da “estranheza” que deve habitar a tradução, daí a insuficiência de suas teorias. Veremos adiante que esse método de flutuação entre o *natal* e o *estrangeiro*, “essa verdade da língua luterana” (p.225), caracterizou todo o pensamento e a poética de Hölderlin, em que a língua poética é enriquecida, ao mesmo tempo, pelas línguas estrangeiras e pelos dialetos.

A partir de Humboldt e de Schleiermacher, o que muda é a linguagem vista como meio e não mais como instrumento, a linguagem como “ser próprio”. Schleiermacher, aliás, teria reformulado a lei da *Bildung* – em que o acesso a si mesmo passa pela experiência do outro - de maneira mais precisa, evocando o estrangeiro em sua “natureza mediadora”, enfatiza Berman. Em um capítulo sobre Schleiermacher e Humboldt, Berman relata o início dessa “hermenêutica (moderna) da *compreensão intersubjetiva*” (p.227, grifo do autor) que rompe com a hermenêutica tradicional (que interpreta os textos sagrados) e torna-se indispensável. Nesse novo horizonte, trata-se também da relação natural do homem com a linguagem, com sua língua materna, e a tradução deve se elaborar nessa dimensão simbólica da linguagem natural. Assim, a compreensão de um texto é, antes de tudo, “*produto expressivo de um sujeito*” aliado ao “*fenômeno de linguagem objetiva*” (p.227, grifos do autor), sendo que o texto é definido agora pela sua situação na história da língua e da cultura e não pelo seu autor. Berman remete aqui às teorias da compreensão (Merleau-Ponty e Ricoeur) e às teorias da interpretação (Nietzsche e Freud), comentando o histórico conflito entre psicanálise e fenomenologia (nota 2, p.227).

Em 1823, Schleiermacher elabora um texto intitulado *Sobre os diferentes métodos de tradução*, considerado por Berman como a única abordagem sistemática e metódica da tradução da época na Alemanha. O mérito de Schleiermacher teria sido o de apresentar como método a sistematização de dois conceitos que partem de duas escolhas que se confrontam, mas que unem a dimensão ética e a dimensão ontológica: o de *autenticidade* e o de *inautenticidade*. Para ele, pode-se tanto escolher uma relação

com o outro aberta e dialógica (autêntica), quanto preferir uma relação de dominação, etnocêntrica (inautêntica). A verdadeira, autêntica, é a que aceita o estrangeiro em sua língua materna para ser ampliada, fecundada, transformada por ele, mas é a que comporta mais riscos, “o risco de ameaçar o bem-estar familiar da língua” (p.239) – o que Herder havia chamado *virgindade*.

Para Berman, os limites da teoria hermenêutica para o domínio da tradução são, em primeiro lugar, o fato de dissolver a especificidade do traduzir, fazendo deste último um caso particular do processo interpretativo; em seguida, a sua incapacidade de abordar a dimensão inconsciente do processo lingüístico, caracterizando, por um lado, um desprezo às descobertas da psicanálise no que diz respeito a este processo e, de outro, evidenciando o conflito mencionado acima entre a psicanálise e a fenomenologia.

Quanto a W. von Humboldt, grande representante do classicismo alemão, seus textos misturam reflexão abstrata e estudo empírico das línguas, mas representam, principalmente, a primeira abordagem moderna do que se chamou desde então a “dimensão *simbólica* da linguagem” (p.226, grifo do autor). Ele descreve a tarefa da literatura de maneira simbólica, evidenciando a sua capacidade de “afinar os sons” da língua, ou seja, deixá-los cada vez mais aptos a “expressar” e a “significar”. A tradução, aqui, seria “apenas o prolongamento dessa afinação do instrumento simbólico” (p.245).

No que se refere à questão da relação com o estrangeiro, Humboldt define o que é fidelidade na tradução propondo uma “linha divisória” (p.246) que evitaria “tanto a via francesa (etnocêntrica) quanto a da literalidade bruta” (p.246). Essa última seria para Berman uma literalidade inautêntica na medida em que a estranheza do texto estrangeiro é insignificante ou situada no nível do exótico ou incompreensível. A linha divisória seria, para Humboldt, “facilmente traçada pelo leitor não prevenido” (p.247); além disso, a tradução deveria nos fazer sentir somente o estrangeiro e nunca o estranho. Humboldt comete assim dois erros fundamentais na opinião de Berman, pois “a estranheza do estrangeiro [tem a força do que é] diferente, não-semelhante” (p.247) e seria muito difícil determinar sua autenticidade por uma linha divisória. Para Berman, esta é uma linha que se desloca sem cessar e a tradução se situa justamente nessa “região obscura e perigosa da estranheza desmedida” (p.247) da obra estrangeira e de sua língua. É também justamente essa linha que marca, segundo Berman, o limite da tradução clássica alemã e que só Hölderlin teria transposto, dando um passo “além do que era pensável ou concebível”.

“As traduções de Hölderlin”, escreve Berman. “pertencem inteiramente à sua trajetória poética. à concepção que ele tem da linguagem, da poesia e daquilo que ele próprio chama de *prova do estrangeiro*” (p.251). Ele considera que o melhor meio para se alcançar o espaço das traduções de Hölderlin é evocando uma dupla particularidade de sua língua poética, que se constitui num duplo movimento: um, de retorno às significações da língua natural e natal que é seu dialeto materno, o “suábico” e um outro, de apropriação da força “falante” de uma língua estrangeira (no caso, o grego): a essência que ele procura na Grécia não é somente a da perfeição natural, mas, sobretudo, “uma Grécia que se aproxima mais da visão nietzschiana [...] que representa o mundo violento do mito” (p.257)

Em outras palavras, em um duplo movimento simultâneo, a língua hölderliniana liga a “prova do estrangeiro e o aprendizado do próprio”¹ (a pátria, o natal, o nacional): não se verifica aqui o movimento de saída e entrada em si do Espírito, próprio ao romantismo e ao pensamento metafísico alemão presente em Schelling e Hegel. Desse modo, Hölderlin se distingue do esquema simplista da *Bildung* clássica, pois não se trata nem da aprendizagem do infinito nem da do finito; Berman assinala a complexidade do pensamento de Hölderlin, que faz aparecer algo de mais profundo e mais arriscado: por um lado, o movimento para o próprio e o movimento para o estrangeiro não são movimentos que se sucederiam linearmente (o segundo como a simples condição do primeiro), como em Goethe, por exemplo, em *Os anos de aprendizagem* de *Wilhelm Meister*. O que caracteriza esses dois movimentos é que eles são ao mesmo tempo heterogêneos e, no entanto, inseparáveis. De acordo com as metáforas de Hölderlin, Berman descreve assim os dois movimentos: do mesmo modo que a experiência do estrangeiro protege a língua da “pátria malvada” (que pode “devorá-la” no sentido de se cair na pura indiferença, ou no imediatismo), assim também o “aprendizado da pátria” protege a língua do estrangeiro – o “fogo do céu” - representando o grego, que poderia aniquilar quem se aproxima demais. Hölderlin revela, assim, que somente a poesia pode dominar os desequilíbrios inerentes a essas duas experiências, instaurando nessa

¹ Em francês: *l'épreuve de l'étranger et l'apprentissage du propre*. Berman comenta que estas duas expressões foram empregadas por Heidegger a propósito do poema de Hölderlin, *Mémoire*. No entanto, sua referência (p.256, nota 1 e também na Bibliografia) remete à edição francesa: Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Gallimard, Paris, 1973, p.147. Berman não cita a edição original alemã, intitulada *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Consideramos que, por ser a referida tradução francesa mais conhecida e utilizada em todo o mundo, inclusive aqui no Brasil, Berman tenha talvez se esquecido de mencionar o nome do tradutor francês. Parece-nos, em todo caso, um fato surpreendente, uma vez que se trata da expressão que constitui o título de seu livro.

dimensão de diferenciação o equilíbrio que é ela mesma, a própria poesia. Ela tem esse poder porque “ela é linguagem, *letra e signo*”, diz Hölderlin (p.263, *apud* Berman).

Berman observa o mesmo duplo movimento da poesia também nas traduções que Hölderlin faz dos poetas gregos, indo até uma literalidade extrema que revela a fusão de dois arcaísmos, presentes nas origens dialetais do grego e do alemão, cujo objetivo é captar e revelar o elemento originário do texto original que, no caso do grego, é seu elemento oriental. Observa também que é assim que ele utiliza na tradução o sentido originário, o mais antigo das palavras na língua alemã; para Hölderlin, é a renovação da linguagem a partir de suas origens etimológicas. Reencontramos aqui a concepção de Goethe de “rejuvenescimento” da língua.

Hölderlin tradutor vai ao “fundo” da luta que se desenrola no original de uma obra de arte, produzindo uma re-leitura que é a própria tradução, definida por Berman como “experiência que precede qualquer interpretação arbitrária ou subjetiva” (p.271). Hölderlin faz correções e modificações do texto grego quando os traduz que revelam uma “profunda relação com a obra em seu período virtual de formação” (p.272). Berman conclui que essa revelação da origem da obra só é possível através da tradução, caracterizando essa relação como *sui generis*: “Somente o tradutor [...] pode perceber o que, num texto, é da ordem do renegado” (p.272), fazendo alusão ao elemento oriental (seu “próprio”) que Sófocles teria renegado em *Antígona* e que Hölderlin recuperou na tradução. Para Berman, essa relação *sui generis* que é a tradução é mais profunda e mais “responsável” (p.271, grifos do autor) do que as relações do domínio da hermenêutica ou da crítica, pois “tem o poder de revelar o que na obra é origem [ou.] inversamente, tem o poder de ocultar de si mesma essa possibilidade” (p.272). Essa ocultação caracterizaria uma “relação de violência” (p. 272) entre a obra e sua tradução, que está também presente na delimitação mútua das línguas e em sua mestiçagem. Esse lugar onde “as línguas se delimitam e se confundem, mas também se fecundam, se fusionam e se diferenciam” (p.273), é o que Berman chama de “um cenário de luta” e que Hölderlin concebe como “a essência do trágico” (p.273), o que significa que a tradução, conclui Berman, como reprodução desse cenário, é “um *ato poético*: não, como para os românticos, que a poesia é um ato de tradução” (p.273).

Enfim, o que Berman considera primordial é que as traduções de Hölderlin inauguram uma nova dimensão da tradução ocidental moderna ao mesmo tempo em que estão enraizadas numa tradição, ancoradas numa origem (Lutero). Desse modo, segundo ele, elas são testemunhas de uma escolha que sempre esteve inerente ao ato de traduzir.

Tradução e literatura

Em *L'épreuve de l'étranger*, Antoine Berman coloca uma série de questões fundamentais, não só para a teoria da tradução, mas, igualmente, para sua relação mais genérica com a cultura literária, tais como a natureza da tradução e o lugar ocupado por ela em uma cultura. Além do problema específico da tradução, essa obra, importante também, como veremos, para os estudos de literatura, aborda questões mais amplas, que investigam os aspectos ontológicos da tradução implicados na relação do "próprio" e do "natal" com o "estrangeiro" e o problema da essência da obra e da natureza da língua.

A questão teórica mais específica da tradução literária relacionada ao tema do estrangeiro não poderia, ao nosso ver, ser dissociada de uma análise da tradição e da cultura dos que a realizam, sobretudo dos discursos que fazem sobre ela. Portanto, nossa reflexão neste trabalho busca, primeiramente, evidenciar as questões sócio-culturais e literárias suscitadas pela obra de Antoine Berman, questões extremamente importantes para situar o panorama da tradução hoje, intimamente ligadas com a crise de uma certa concepção contemporânea da literatura e da tradução ocidentais.

É importante enfatizar, em primeiro lugar, que Antoine Berman empreendeu a tarefa de escrever a história da cultura e da tradução na Alemanha romântica por duas razões: a primeira, por ter encontrado nela toda a fascinação de um discurso poético e filosófico, inédito até então, sobre o ato de traduzir. A partir da idade clássica e romântica o ato de traduzir passa a ser uma questão consciente e o autor esclarece que são as teorias elaboradas na Alemanha nessa época que, ainda hoje, determinam nossa concepção do traduzir. Todavia, como bem enfatizado pelo autor, são teorias especulativas, ou seja, que não consideram a prática do traduzir, nem sua dimensão cultural e linguageira. É essa dimensão filosófica e especulativa, característica da reflexão romântica, presente também em sua literatura, que, segundo Berman, nos foi legada.

A segunda razão é que Berman diz ter encontrado no Romantismo alemão "a origem fascinante de nossa consciência literária [...] o duplo prestígio do *teórico* e do *fantástico* [...] a união do poético e do filosófico" (1984, p.38). Entretanto, foi curiosamente a partir da tradução das obras romanescas latino-americanas, empreendida após essa experiência com o romantismo alemão, que Berman passou a reivindicar para a literatura e a tradução o resgate de uma dimensão histórica, cultural e linguageira, a



buscar uma auto-afirmação da tradução. Seu objetivo está inserido num contexto maior, o de uma viravolta da própria literatura, viravolta que visa a sair da tendência atual de desvio e afastamento em relação à magia dos mitos populares da tradição oral, da literatura trancada num universo de especulação filosófica, com preocupações formalistas e puristas.

Segundo Berman, foi partir de Herder, no Classicismo alemão, que a obra passou a ser definida como uma singularidade referida às particularidades do próprio indivíduo, pois a unicidade da obra estava em seu tom, em sua expressão, abrindo caminho para um tipo de literatura que definiu os rumos do romance contemporâneo e transformou a literatura em um filosofar. Podemos sugerir aqui o modelo joyciano do monólogo interior ou do romance filosófico de Kafka como exemplos dessa trajetória do romance moderno cada vez mais distanciado de uma tradição romanesca de cultura popular. O que se pode constatar, principalmente a partir do século XX, é que a forma da reflexão na literatura ocidental, ao privilegiar o estilo e o autor, tomou um rumo intransitivo e passou a ser a própria obra, destituindo-a de sua dimensão dialógica e de suas raízes orais, de seu passado épico.

A crítica que Berman faz à tradição literária moderna enquanto herança dos românticos é, portanto, extremamente importante para a teoria da tradução, uma vez que a “teoria especulativa da tradução e a teoria intransitiva ou monológica da literatura estão ligadas” (p.37). Em outras palavras, uma teoria da tradução moderna, na medida em que contesta as injunções culturais tradicionais, torna-se, segundo Berman, um “ato de descentralização criador consciente de si mesmo” (p.40) e, enquanto reflexão sobre si mesma, promove uma auto-afirmação da própria literatura.

Em relação a isso que chama de modernidade literária, Berman cita Blanchot como um dos “exemplos marcantes, no século XX”, da tendência atual dominante do monólogo e da intransitividade (p.37). Por outro lado, Berman tem o cuidado de reconhecer que “nem tudo é monólogo e auto-reflexão na história da poesia e da literatura modernas [...] assim como nem tudo o é no Romantismo” (p.38), apesar de considerar que o monologismo é “uma tentação da poesia [...] que a época moderna parece ter conhecido mais do que outras” (p.38).

M. Bakhtin, em sua *Estética e teoria do romance*, teria feito, segundo Berman, uma distinção inadequada e “brutal” entre o dialogismo do romance e o monologismo da poesia; contudo, apesar de admitir a existência desse tipo de radicalismo em sua tese, Berman acredita que, “para além de todas as reformulações a se fazer

necessariamente na tese de Bakhtin, há entretanto nela a indicação de uma dimensão, a dimensão dialógica, que pode modificar a nossa experiência da literatura e, correlativamente, da tradução” (pp.163-4). Berman considera o lírico, por exemplo, como um domínio fecundo, cuja “extraordinária espessura textual” (p.163) o Romantismo não soube integrar. Assim, sua posição de repúdio a essa tendência de ordem intransitiva é explícita: é preciso, segundo Berman “recusá-la em nome da experiência de uma outra dimensão literária” (p.38).

Diante desse panorama, podemos dizer que, subjacente à questão da tradução, *L'épreuve de l'étranger* expressa as suas preocupações com uma “crise da alteridade” que se refere tanto à sociedade e à cultura francesas quanto à literatura ocidental como um todo.

Ao que tudo indica, o drama causado pela relação com a alteridade (que é também o drama do tradutor) freqüentemente reflete um medo de perda de identidade própria que pode estar presente tanto no nível do indivíduo, quanto no de um povo. Para adquirir a cultura que lhe faltava, a língua alemã teve que se abrir às línguas estrangeiras, mas, ao mesmo tempo, sem permitir um predomínio das mesmas devido ao medo da perda do natal, do próprio. *L'épreuve de l'étranger* define a tradução como a experiência que busca o equilíbrio entre a relação com o outro e a aprendizagem do próprio. Segundo Berman, com Lutero e sua tradução da Bíblia, a tradução surgiu pela primeira vez, na Alemanha, como “ato gerador de identidade” (p.27), marcando o início de uma tradição que caracterizou a tradução como um processo de auto-afirmação da língua nacional e, a partir de Herder, como um movimento oposto àquele que ocorria na França, onde, desde o século XVII, já imperava a tradução etnocêntrica.

Quanto a essa questão da alteridade no contexto do Romantismo alemão, Berman afirma que “o princípio monológico age até na escolha dos textos a serem traduzidos: a tradução romântica só traduz obras românticas, só o “mesmo”. A experiência do estrangeiro como estrangeiro lhe é estrangeira” (1984, p.218). Berman aponta como possibilidade de *diálogo* entre as línguas e as culturas um caminho diferente, um gesto de abandono do mesmo, do conhecido, a ida de encontro ao Outro, que resultaria em um espaço de mestiçagem no qual seriam valorizadas as especificidades e diferenças das culturas e das línguas de cada povo.

Trazendo essa questão para os dias de hoje, constatamos que *L'épreuve de l'étranger*, ainda que tendo sido publicada em 1984, continua se inserindo em um cenário político-social francês atualíssimo, pois a questão do estrangeiro está presente

hoje na França como uma realidade muito preocupante. A alteridade e sua instância ética estão na pauta tanto dos pensamentos mais democráticos quanto nos de extrema direita, estes últimos marcados por uma postura etnocêntrica e, mesmo, xenófoba. A presença de estrangeiros significa, para alguns, um enriquecimento da cultura e, para outros, significa um perigo, uma ameaça. Essas preocupações, que remetem à figura “ameaçadora” do Outro, do estrangeiro, do desconhecido, do imigrante, são questões políticas e sociais extensivas à reflexão literária e filosófica, pois marcam uma questão ética presente no pensamento humanista em geral. Assim, parece claro que também a atividade tradutória e, principalmente, o discurso que se faz sobre ela não são neutros ou inofensivos, pois, a partir do momento em que falam de um respeito pela alteridade, fazem parte de uma redefinição de paradigmas políticos, sociais, éticos e literários¹.

Cabe lembrar aqui um outro fenômeno atual apontado por Berman 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. 276, nota 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 de ser abertura, diálogo, descentramento e mestiçagem” (p.16). Ainda no que diz respeito ao inglês, Berman critica enfaticamente essa “homogeneização crescente dos sistemas de comunicação” (p.288) 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.

¹ No momento em que a reflexão sobre um texto dessa natureza é reconduzida no contexto brasileiro, somos inevitavelmente levados a refletir sobre a questão do Outro também em nosso país e nossa cultura. Se a concepção do traduzir reflete a maneira pela qual uma sociedade se relaciona com o Outro, seria fundamental que fossem propostos estudos que efetivamente descrevessem a história e a tradição da tradução no Brasil. A sociedade brasileira caminha num sentido duplamente inverso àquele da França, pois, diante da invasão estrangeira indiscriminada em nosso próprio território, o sentimento xenófobo parece não caber aqui, tampouco o nacionalista. A valorização hiperbólica da língua e da cultura estrangeiras constitui um desequilíbrio na relação com o Outro que ameaça tanto nossa identidade quanto nossas diferenças, e esta é hoje uma realidade que, sem dúvida, pode ter sérias implicações para toda atividade cultural e artística. Até que ponto a nossa concepção do traduzir e também nossa literatura se mostrariam afetadas pela dominação de um Outro, por uma abertura desmedida ao estrangeiro? Que tipo de relação o tradutor brasileiro tem com a língua do estrangeiro? Ainda que não seja o objetivo deste trabalho tratar dessa questão, consideramos urgente a necessidade dessa reflexão no Brasil.

Enfatizando ainda o problema da tradução pelo viés da nacionalidade, mencionamos há pouco que, segundo Berman, a tradição da tradução na Alemanha romântica definiu-se em oposição a uma cultura - a cultura clássica francesa, cujo modo de traduzir dominante é tradicionalmente caracterizado pelo etnocentrismo, um modo que privilegia a restituição embelezadora ou estetizante dos textos traduzidos, conhecidos no século XVII como *Les Belles Infidèles*.

Berman refere-se a “tradições de tradução” diferentes porque, e isso é fundamental, não só a idéia de tradução (ou sua problemática) se manifesta diferentemente em cada cultura, mas essas diferenças correspondem às diversas palavras pelas quais se nomeia a tradução. Em seu artigo *De la translation à la traduction* (1988), Berman descreve a história da palavra tradução e mostra como significantes diferentes determinam visões culturais diferentes: assim, temos *translation* para o inglês, *traducción* para o espanhol, *traduzione* para o italiano e *Übersetzen* e *Übertragung* para o alemão. A raiz é a mesma para as línguas latinas e nelas o conteúdo da idéia de tradução é mais aproximado, por outro lado, culturalmente e ideologicamente, *translatio* não equivale a *traductio*, pois a primeira, anglo-saxônica, pressupõe um movimento de transferência mais anônimo, mais amplo e concebe língua e linguagem como termos para a comunicação (o que, aliás, possibilitou sua universalização). Quanto à segunda, *traductio*, de origem latina mas trazida do grego *traductum*, pressupõe um agente que “conduz”, alguém agindo, promovendo transformações (os franceses transformam, adaptam, aclimatam ao seu bel-prazer). Muito interessante é o caso alemão, que tem duas palavras, constituindo igualmente manifestações diferenciais da idéia de tradução.

Em seu artigo *La traduction et ses discours* (1989), Berman retoma esse assunto, lembrando que, ainda que tenha consciência dessas concepções particulares a cada tradição e que a sua própria reflexão esteja enraizada na tradição francesa, o discurso sobre a tradução não é impedido de visar ao universal, nem de fazer dialogar as diferentes tradições.

Em *L'épreuve de l'étranger*, Berman já havia apontado os limites da tradição que definiu toda a tradução clássica no que se refere à relação com a alteridade. Humboldt, por exemplo, teve a pretensão de “exigir que a tradução nos faça sentir o estrangeiro, mas não a estranheza” (p. 248). Para Berman, isso “significa [...] recusar a estranheza do estrangeiro tão profundamente quanto o etnocentrismo do classicismo francês” (p.248). Ou seja, nessa região fronteiriça “obscura e perigosa” (p.247) onde se

situa a tradução. essa relação é marcada por um duplo perigo: o de uma estranheza desmedida ou de uma negação da dimensão do estrangeiro. Humboldt não teria tido êxito ao tentar traçar essa “linha divisória” (p. 248). ou seja, não teria conseguido encontrar a dimensão do equilíbrio na relação com o Outro.

Berman acredita que é somente em uma “dimensão ética” que pode haver a busca desse equilíbrio por uma relação dialógica entre língua estrangeira e língua própria: “a tradução realmente ética deve evitar tanto o efeito de estranhamento abusivo quanto o efeito de naturalização abusivo” (1995, p.30). Entendemos que essa dimensão constitui, portanto, o ponto de partida para uma reflexão moderna sobre a tradução, ancorada numa reflexão cuidadosa sobre a natureza da linguagem.

Em primeiro lugar, julgamos que expor esse deslocamento que atenta para o Outro é tão necessário quanto expor o processo de produção do texto de partida e apontar para a atividade e o trabalho do escritor que leva as palavras ao seu limite, tornando-as estranhas até em sua própria língua. Esse processo da criação artística pode produzir uma resistência que impossibilita sua tradução e, assim, criar uma tensão que determinará a sua própria intraduzibilidade. Trataremos primeiramente, assim, desse processo que ocorre no texto original, em sua gênese.

A palavra estrangeira, como a palavra poética, pode sugerir uma significação oscilante que instaura uma tensão: a palavra é estranha e diferente e necessita ser traduzida, pois não a compreendemos, o que funda a necessidade da tradução; mas, ao mesmo tempo, o estrangeiro ou o estranho pode indicar o que é singular e único em uma língua ou em uma poesia, o que impossibilita a tradução, ou seja, resiste à tradução, apontando para a sua intraduzibilidade. Sobre o intraduzível, Goethe comenta que a tradução trava uma “luta imediata com a língua estrangeira” (Goethe, *apud* Berman, p.98). O momento decisivo da nomeação deixa as marcas dessa “luta”, dessa escolha difícil. Berman diz: “só o movimento da tradução faz aparecer a luta que se desenrolou no original” (p. 272).

Essas questões remetem às considerações que Berman faz sobre a tarefa do tradutor diante de um original que o solicita e resiste a ele, concomitantemente. No ato de tradução propriamente dito, de um poema ou de um romance, o tradutor detém-se diante de passagens que revelam, em sua estrutura original, “o movimento e a luta do pensamento que as produziram, caracterizadas por um alto grau de necessidade – são as chamadas zonas significantes” (Berman, 1995: 70-1). Essa “fase de gestação”, como a nomeia este autor, não pode ser apreendida por uma “simples leitura” (p.71). Ele

acrescenta: “A obra final é acabada, definitiva, mas conserva sempre alguma coisa dessa fase de gestação, de tateamento [...] todas as outras partes são marcadas [...] por um caráter aleatório [...] e], não tendo essa necessidade escriturária absoluta, poderiam ter sido escritas de outro modo” (p.71).

Essa necessidade de tradução pode estar presente, por exemplo, em um conceito filosófico que, ao surgir, é marca de uma forma “intraduzível” em princípio, mas que, desde seu surgimento, já solicita a sua tradução devido justamente à sua “diferença” e também por sua “novidade”. Cabe aqui lembrar o termo *différance* proposto por Derrida em 1968. É o que ocorre também no caso do surgimento de uma nova ciência, ou um novo pensamento, como, por exemplo, a psicanálise de Freud, cujo discurso surgiu de uma linguagem tirada do cotidiano e foi imbuída de novas significações. Sabe-se que o próprio Freud usava os termos ensaisticamente até que, em se tornando familiares, passassem a ser definitivos.

É justamente o caráter singular e irredutível do texto estrangeiro que nos remete, em seguida, a uma reflexão sobre a *ética* na tradução. Afinal, se, *ao mesmo tempo*, o tradutor é solicitado por um original e este lhe resiste, é somente através de um gesto de *respeito ao outro* — ao qual chamaremos, apoiados na obra de Jacques Derrida, de *paradoxo da hospitalidade* — que se pode praticar uma tradução responsável, ou seja, *atender ao chamado do Outro*, considerando, ao mesmo tempo, o que há de irredutível nele.

Berman escreve:

Essa estranheza da língua do texto estrangeiro é ‘irredutível’, seja ele traduzido ou não [...] é um contra-senso considerar como má tradução aquela que ‘cheira’ a tradução. [...] a tradução é um modo de escritura irredutível, uma escritura que acolhe em sua língua própria a escritura de uma outra língua e que não pode, sob pena de impostura, fazer esquecer que ela é esta operação. [...] Se toda escritura implica um horizonte de tradução, é absurdo pedir-se a uma tradução para aparecer como uma ‘pura’ escritura que é, ela mesma, um mito. (p.249)

A partir da noção de alteridade, ou seja, da relação com o Outro, seria preciso refletir sobre a *ética* na tradução e buscar, junto a Antoine Berman, uma redefinição do conceito de fidelidade. Nessa relação problemática, mas necessária com o Outro, marcada por constante tensão, torna-se fundamental uma reflexão sobre o *paradoxo da hospitalidade*, uma vez que essa relação problemática entre língua própria e língua

estrangeira implica um certo modo de aceitação (hospitalidade) ou de rejeição (hostilidade).

O problema da hospitalidade nos remete, primeiramente, ao problema da fidelidade na tradução: frequentemente confunde-se “respeito” com “submissão, atitude servil”. Inversamente, corre-se o risco do que Berman chama de “a não-veracidade, a fraude” (1995, p.93). Manter uma fidelidade à “letra” não significa empregar uma “literalidade bruta” como disse Humboldt (1984, p.246), mas “respeitar a alteridade do texto”, um “respeito pela letra da obra”, um “certo respeito pelo original” (Berman, 1995, p.92-3). Ele aponta para a consideração desses perigos e propõe uma relação aberta e explícita. Pensemos, por exemplo, na solução que recorre à não-tradução de um conceito original: ela pode ser válida, não por um desconhecimento do léxico, ou das possibilidades de paráfrases, mas sim na medida em que deixe claro que pretende explicitar a importância dessa decisão e que venha acompanhada por comentários e glosas. Além disso, é a não-traduzibilidade de um termo estrangeiro que sempre possibilitou as trocas, os empréstimos, as contribuições de uma língua para outra².

Em seus textos, Derrida lembra-nos que “abster-se” de fazer perguntas ou exigências ao Outro, “oferecer o dom sem reserva” parece mais digno da hospitalidade absoluta e que essa abstenção, o “calar”, já é uma modalidade da palavra possível (*De l'hospitalité*, p. 119). Também sugere, em “Des tours de Babel” (in: *Psyché - Inventions de l'Autre*, 1987) que: “em razão dessa indistinção entre sentido e literalidade, o traduzível puro pode anunciar-se, dar-se, apresentar-se, deixar-se traduzir como intraduzível” (p. 234). O que vai ao encontro de Berman (1984, p. 302), no que diz respeito à traduzibilidade: “É a própria estrutura do texto enquanto texto que ditará o que é preciso traduzir ou não traduzir (...) a não tradução de um termo valendo como um modo eminente de tradução” (p.302). Ou seja, não traduzir significa também um modo de traduzir. E acrescenta que o que a obra contém de estranho é seu elemento originariamente intraduzível isso não deve ser encarado como uma limitação, pois a boa tradução mantém essa estranheza no novo texto e deve acolhê-la como tal, ou seja, é só em uma coexistência pacífica que podem habitar o próprio e o estrangeiro: “a boa tradução mantém essa estranheza tornando a obra acessível para nós” (p. 249).

² Vale lembrar o reverso da medalha: trata-se da tradução que, para “respeitar” a beleza do outro, tem que transformar (cf. em Jaques Derrida, “Carta a um amigo japonês”, Trad. Érica Lima, In: OTTONI, Paulo (org.) *Tradução - a prática da diferença*, Campinas: FAPESP/UNICAMP, 1998..



Encontramos no texto *De l'hospitalité* (1987), de Derrida, uma reflexão importante sobre o estrangeiro. Ele demonstra como, paradoxalmente, existe no ser humano um desejo absoluto de uma hospitalidade incondicional que é imanente; ao mesmo tempo, existe um direito, uma política, uma ética que condicionam essa hospitalidade. Resumidamente, Derrida conclui que “tudo se passa como se a hospitalidade fosse impossível” (p.71), o que constitui, portanto, “uma antinomia insolúvel” (p.73), um conflito que marca a colisão de duas leis, opondo *A Lei* da hospitalidade ilimitada, incondicional, às leis da hospitalidade, que são esses deveres e direitos sempre condicionados e condicionais definidos desde a tradição greco-latina:

Entre uma lei incondicional ou o um desejo absoluto de hospitalidade de um lado e, de outro, um direito, uma política, uma ética condicionais, há distinção, heterogeneidade radical, mas também indissociabilidade. Uma solicita, implica ou prescreve a outra. (p.131)

Esse paradoxo está presente na tradução como lei necessária e lei impossível, como explica Marcos Siscar, afirmando que “é essa responsabilidade da tradução diante da hospitalidade ou da violência de seu gesto que deveria, portanto, ser alçada à condição de questão para o tradutor”³. Derrida lembra que a questão da tradução está o tempo todo implicada nessa experiência da hospitalidade. “O convite, a acolhida, o asilo, passam sempre pela língua ou pela comunicação com o outro” (1987, p.119). Ele cita Lévinas: “A linguagem é hospitalidade” (p.119).

Descobrimos como é justamente na origem da palavra “hôte” que se situa a origem do paradoxo. Em francês, “hôte” significa ao mesmo tempo o anfitrião e o hóspede. Buscando a origem latina desta palavra, Derrida descobriu que “hostis” significa ao mesmo tempo hóspede ou inimigo (hospitaleiro ou hostil). Em seguida, apoiado nas interpretações de Benveniste das duas derivações latinas, ele elabora uma brilhante síntese lexical: “hospitalidade, hostilidade, *hostipitalidade*”. Significantes e significados se relacionam, exibindo e conservando sua alteridade, ao mesmo tempo oposição e união. A tradução de Derrida caracteriza uma experiência única de leitura, pois responde ao desafio lançado pelo outro e traduz simultaneamente os dois movimentos possíveis: sua tradução é um ato poético.

³ Jacques Derrida, *o intraduzível*. In: *Alfa* (São Paulo), v.44, p.59-69, 2.000.

Sugerimos uma análise semelhante a propósito da palavra *étranger*, indo às suas origens etimológicas. Estaremos passando, assim, por uma certa “prova do estrangeiro”, praticando uma experiência da tradução de acordo com os ensinamentos da tradução luterana da Bíblia e das poesias e traduções de Hölderlin.

Constatamos, a princípio, que *étranger* é irrecuperável “como termo isolado” na tradução para o português, caracterizando uma “experiência do impossível”, se permanecermos com a concepção problemática da existência de uma recuperação total de sentidos, de uma “perfeita equivalência”⁴. Mas “*épreuve de l'étranger*” nos convida justamente a refletir sobre a necessidade da consideração da alteridade, do respeito pelo caráter irredutível e intraduzível de um texto. Apesar do drama do tradutor diante desses “dilemas”, o que deve permanecer presente nessa escolha é o seu gesto hospitaleiro, o seu questionamento. No momento dessa escolha, ele deve assumir a responsabilidade por sua decisão. O que deve permanecer visível nesse ato é a busca de uma ética.

A tradução que cultiva essa dimensão ética procura possíveis semelhanças lingüísticas e culturais, mas preserva as diferenças, mantém a estranheza, a fim de manter viva nesse processo a percepção de suas aporias fundamentais, a percepção daquilo que, em toda tradução, permanece misterioso e indomável. A preservação do equilíbrio em meio à diversidade só é possível a partir de uma consciência da transformação e, por essa razão, a linguagem desse “novo original” é freqüentemente híbrida, ao mesmo tempo impura e enriquecedora. Uma tradução “responsável” pode ser considerada “ética” na medida em que é hospitaleira, ou seja, acolhe o Outro por meio do diálogo, da exposição da estranheza, da relação com o Outro.

Por outro lado, uma tradução não ética, ou etnocêntrica, pratica um narcisismo cultural no momento em que, buscando um reconhecimento próprio ao trazer o texto para o nosso horizonte de perspectivas, encontra tão somente “o mesmo” no “outro”, romanticamente. Negando a “estranheza” do outro, suas diferenças, além de impedir que a relação e o diálogo se estabeleçam, oculta-se também a sua beleza e, portanto, a sua riqueza. Berman nos mostrou o que fez o gênio de Hölderlin ao traduzir Sófocles, ao evocar, revelar o outro que já existia no grego, ao dialogar com o grego, articulando-o ao elemento dialetal do alemão e instaurando um equilíbrio nessa dimensão do

⁴ Sobre a noção de equivalência, conferir o livro de Cristina Carneiro Rodrigues, *Tradução e diferença*, São Paulo: Editora UNESP, 2000. Conferir também a noção de “correspondência” proposta por Berman (*Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard, 1995, p. 94) como possibilidade para se conceituar a relação do texto traduzido com o original e sua língua.



“Diferenciado” (p. 266), na qual a experiência do estrangeiro e a experiência do próprio estão finalmente em coexistência.

Afinal, passar pela prova do estrangeiro é como passar por uma experiência de viagem, em que sempre permanece o difícil momento da escolha. Como se pode dizer também a propósito do discurso literário, essa experiência de viagem tem dois tipos de manifestação: pode ser reduzida à “grande viagem” romântica, cuja passagem pelo outro não o percebe em sua diferença, pois só busca a si mesma, ou pode ser “a única verdadeira viagem” de que falava Proust em *A Prisioneira*: “não é a de ir ao encontro de novas paisagens, mas a de ter outros olhos”. Em outras palavras, nem sempre o outro é o novo, mas é o fato de “olhar” atentamente para o outro que possibilita novas descobertas.



PARTE II

APRESENTAÇÃO

Tradução: uma aventura homérica

Em *L'épreuve de l'étranger*, o título já aponta mais de um desafio ao tradutor: a palavra *épreuve* sugere várias possibilidades, como *colocar à prova*, *sofrimento*, *prova de coragem*, *de resistência*.... O outro desafio vem com a palavra *étranger* que, na língua francesa, oscila permanentemente entre dois significados que sempre andam juntos, são indissociáveis, formando um só e dois ao mesmo tempo: o estranho-estrangeiro.

Vejam, por enquanto resumidamente, as acepções de *étranger*¹ descritas no Dicionário Le Petit Robert: (séc. XIV: de *estrang(i)er*) enquanto adjetivo, pode significar: xenóforo; exterior; diferente, distinto, isolado; desconhecido; estranho; ignorante, profano; insensível; como substantivo, pode significar: imigrante; refugiado; cosmopolita; desconhecido; terceiro. Curiosamente, se conferirmos o verbete *étrange*, temos: (*Estrange* “étranger”, v.1100; lat. *extraneus* “étranger”). Enquanto adjetivo pode significar: bizarro, curioso, esquisito, extraordinário, singular; indefinível; surpreendente, incompreensível, inexplicável, original; desacostumado, inquietante, insólito; excepcional, raro; anormal; como substantivo: estranheza.

Fica bastante claro, em um primeiro momento, que as duas palavras se misturam, tanto nos sentidos, quanto em suas etimologias. Tanta riqueza de sentidos, tantas possibilidades para uma só palavra, coloca-nos em situação crítica, pois, como diz Berman, a tradução busca “corresponder” na pluralidade de todas essas significações (1995, p.94). Não seria precisamente o que se passa no início, no momento em que o escritor negocia com o léxico, quando todas as possibilidades da palavra instauram um diálogo no interior da própria linguagem? Esse “drama do nome”, como diz Derrida², caracteriza um momento único, um evento singular, que é a criação poética e é precisamente o que ocorre no ato de traduzir uma *obra*. Diante disso, diríamos que a tradução é a re-negociação desse evento em outra língua.

¹ Ver no final a íntegra das considerações acerca das possibilidades de tradução das palavras *étranger* e *épreuve*, assim como sobre a escolha do título *A prova do estrangeiro*.

² Expressão usada por Derrida em “Prejugés, devant la loi”. DERRIDA et al. *La faculté de juger*. Paris: Minuit, 1985.

Diante dessa dimensão real e inegável da restituição dos sentidos em que a experiência da tradução se realiza, surge uma dimensão maior, aquela que Berman chama de “trabalho sobre a letra” (1989, p.676). Não se trata da simples interpretação de um texto, de uma reconstrução subjetiva dos sentidos. Compreendemos a letra literária como sendo a significância que representa o momento em que ele foi tecido, sua história, suas circunstâncias e que constituem a letra, o corpo verbal do texto. O trabalho sobre a letra que o tradutor faz remete a essa experiência que é a própria tradução e, para Berman, só ela pode proteger o texto de “qualquer arbitrariedade subjetiva” (p.271), definindo a tradução como “uma relação mais responsável do que outras” (p.272). Entenda-se aqui subjetivo como individual, não como oposto a objetivo.

A propósito dessa diferenciação entre a simples leitura de um texto, sua interpretação e o ato de traduzir, gostaríamos de citar o que diz Luiz Costa Lima, a propósito da interpretação de um texto:

a carência de sentido que a obra literária traz consigo se atualiza em um paradoxo: a atualização do *feito* nem está previamente dada, nem é arbitrária. Por isso, a interpretação, a doação de sentido, tanto varia historicamente, como mantém, em cada momento histórico, uma certa semelhança interna³.

Isso quer dizer, em outras palavras, que na leitura e interpretação de um texto há “simultaneamente” a recepção de um sentido da obra e uma re-composição da mesma, efetuada pelo sujeito mediante um “estranhamento” que o leva a tentar compreender aquilo que o supera. Assim sendo, segundo as teorias da estética da recepção, a leitura de um texto apresenta “vazios” que vão sendo preenchidos com “possibilidades” nunca definitivas. O “possível” que habita essa escrita engendra uma resposta participativa e atualizada, ou seja, uma resposta do aqui e agora. Não desconsideramos, portanto, essa dimensão cultural que determina a maneira como percebemos um texto em um determinado lugar e uma determinada época e também como outras culturas de outras épocas e de outros lugares perceberam esse mesmo texto. Borges nos presenteia com uma magnífica reflexão a esse respeito no seu *Pierre Ménard*⁴.

³ No texto de orelha do segundo volume de *O Ato da Leitura*, de Wolfgang Iser.

⁴ É interessante conferir o que diz Arrojo sobre o tradutor e esse “personagem” borgiano (1992 a, p.15).

A tradução seria mais responsável porque, *antes* de interpretar e compreender, vai ao fundo do *se fazer* da obra. Essa pré-leitura que pratica o ato de traduzir pode ser considerada um “ato poético” a partir do momento em que penetra naquele estado paradoxal original e expõe sua duplicidade, sua dialética, nunca a “resolvendo”.

Para Lévinas (1982, p.59), “a idéia de um amor que seria a (com) fusão entre dois seres é uma falsa idéia romântica [...] a relação não neutraliza *ipso facto* a alteridade, mas a conserva”. A tradução literária moderna, em seu estágio de autonomia e legitimidade seria a experiência que exhibe a tensão verbal original da obra, situando-a numa dimensão dialógica, onde acolher o “outro” supõe “relação” com o outro e não “apropriação”.

É extremamente importante atentar para a definição do original descrita por Berman como sendo “não um dado inerte, mas o lugar de uma luta” (p.270). Essa luta seria o combate que trava a língua, quando, na dimensão dialógica da linguagem poética, busca um equilíbrio entre o que é diferente e o que é familiar. Ao nosso ver, o original enquanto “luta” é importante para que se perceba um movimento constante de busca do outro dentro da própria língua e, portanto, desmascara a concepção de estabilidade, de univocidade do texto original.

Após esse esclarecimento, que julgamos fundamental, sobre a diferença entre leitura interpretativa e tradução, podemos, enfim, expor de que modo a tradução é vista por nós como uma aventura homérica.

Diante do desafio da significação, o ato de traduzir define-se enquanto “experiência”, sugerindo-nos um ato heróico, pleno de aventuras, uma verdadeira odisséia, em que o personagem, o tradutor, enfrenta os perigos do estrangeiro, do desconhecido e passa por uma prova crítica que é o momento da escolha. O tradutor, antes de fazer sua escolha, deve primeiro enfrentar o Outro desconhecido, que pode atraí-lo e aniquilá-lo ou, ao contrário, repeli-lo e não se deixar conhecer.

Essa dura prova, essa “luta” da qual Goethe falava, leva-nos até uma expressão grega, “situação agonística” – relativa à luta pela vida: em filosofia, as “doutrinas agonísticas” vêem na luta o instrumento do progresso. Agonia vem do grego *agônia* e significa “luta, angústia”. Os pré-socráticos crêem que a verdade e a harmonia são decorrentes do conflito dos opostos (Heráclito): a linguagem dos deuses do oráculo era velada e indireta, aparentemente contraditória e constituía um paradoxo.

Qual seria a única verdade da tradução, senão só poder existir enquanto uma aporia, um paradoxo, que depende dos conflitos para atingir a harmonia, o equilíbrio?

Podemos visualizar aqui uma odisséia, em que o tradutor, diante do desconhecido, é confrontado a inúmeras escolhas e cujo gesto diante de seu texto pode ser considerado um "ato heróico, homérico" na medida em que enfrenta, experimenta o Outro e, assim como Ulisses diante de Posêidon, sobrevive. Seu drama, sua agonia refletem a consciência do caráter transitório das palavras, da dificuldade de assimilação do que há de singular nessa "prova do estrangeiro".

Entretanto, não se trata da volta para ao lar, para o conhecido como "o mesmo" de antes: ele volta metamorfoseado pelo Outro, assim, ironicamente, como um "estranho" para os seus. O desafio maior que *étranger* encerra em si é toda a problemática da tradução e não somente o de sua tradução. O fundamental, nesse desafio, é estarmos atento à alteridade e termos consciência de que as possibilidades não são definitivas, nem únicas.

Ao entrarmos em contato com o texto estrangeiro, é com a língua do Outro que nos defrontamos, seu contexto cultural e ideológico, seu diálogo com outros textos, seu momento histórico e social, enfim, todas as marcas individuais e coletivas vêm impressas na sua língua. O próprio trabalho de produção textual do escritor já contém um processo de enfrentamento do Outro à procura de sua própria identidade.

Conscientes desse estrangeiro irredutivelmente estranho e diferente, temos que escolher: acolhê-lo ou rejeitá-lo. A tomada de consciência de sua irredutibilidade não basta para evitar o conflito dessa escolha, mas permite descobrir que nós também temos nossas diferenças, singulares e únicas, o que pode contribuir para começar a olhar para o Outro de outra forma.

Como acolhê-lo, porém, é o nosso drama enquanto tradutores. Recusar o que é diferente implica recusar-se a conhecê-lo, bani-lo para sempre de nossas vidas, evitar qualquer contato, qualquer relação, preferindo permanecer no mesmo, inalterados. Sem o enfrentamento do perigo da relação, não há diálogo, troca, não há possibilidade de tradução, há somente uma espécie de monólogo. *A prova do estrangeiro* é, antes de tudo, o resultado de um longo diálogo com Antoine Berman e essa experiência terá irremediavelmente metamorfoseado, de algum modo, ele próprio e nós todos.



Antoine Berman

A prova do estrangeiro

**Cultura e tradução
na Alemanha romântica**

HERDER GOETHE

SCHLEGEL NOVALIS HUMBOLDT

SCHLEIERMACHER HÖLDERLIN



A arte de traduzir vai mais longe em alemão do que em qualquer outro dialeto europeu. Voss transportou para a sua língua os poetas gregos e latinos com uma surpreendente exatidão e William Schlegel, os poetas ingleses, italianos e espanhóis, com uma variedade de coloridos da qual não havia exemplo antes dele...

Madame de Staël
Da Alemanha

Cada tradutor deve infalivelmente encontrar um dos dois escolhos seguintes: ele se limitará com demasiada exatidão seja ao original, em detrimento do gosto e da língua de seu povo, seja à originalidade de seu povo, em detrimento da obra a ser traduzida...

Wilhelm von Humboldt
Carta a Schlegel, 23 de julho 1796



[11] A TRADUÇÃO EM MANIFESTO*

O domínio da tradução é e sempre foi o centro de uma curiosa contradição. Por um lado, considera-se que se trata de uma prática puramente intuitiva - meio-técnica, meio literária -, não exigindo no fundo nenhuma teoria, nenhuma reflexão específicas. Por outro lado, existe - pelo menos desde Cícero, Horácio e São Jerônimo - uma abundante massa de escritos sobre a tradução, de natureza religiosa, filosófica, literária, metodológica ou - recentemente - científica. Ora, ainda que numerosos tradutores tenham escrito sobre seu trabalho, era, até o presente, inegável que a grande massa desses textos emanava de não-tradutores. A definição dos "problemas" da tradução era assumida por teólogos, filósofos, lingüistas ou críticos. Resultaram disso pelo menos três conseqüências. Por um lado, a tradução permaneceu uma atividade subterrânea, oculta, porque ela não falava por si mesma. Por outro lado, ela ficou largamente "impensada" como tal, porque os que dela tratavam tinham tendência a assimilá-la a outra coisa: à (sub-) literatura, à (sub-) crítica, à "lingüística aplicada". Enfim, as análises feitas quase exclusivamente por não-tradutores comportam fatalmente - quaisquer que sejam suas qualidades - numerosos "pontos cegos" e não pertinentes.

[12] Nosso século viu essa situação alterar-se pouco a pouco e um vasto *corpus* de textos de tradutores constituir-se. Mais ainda: a reflexão sobre a tradução tornou-se uma *necessidade interna* da própria tradução, como o havia sido parcialmente na Alemanha clássica e romântica. Essa reflexão não apresenta forçosamente a feição de uma "teoria", como se pode ver com o livro de Valery Larbaud, *Sob a invocação de São Jerônimo*. Mas, em todos os casos, ela indica a vontade de definir-se e situar-se por si mesma e, por conseguinte, ser comunicada, partilhada e ensinada.

História da tradução

A constituição de uma história da tradução é a primeira tarefa de uma teoria moderna da tradução. Toda modernidade institui, não um olhar passadista, mas um movimento de retrospecção que é uma compreensão de si. Assim o poeta-crítico-tradutor Pound meditava simultaneamente sobre a história da poesia, da crítica e da tradução. Assim as grandes *re-traduições* de nosso século (Dante, a Bíblia, Shakespeare,

os gregos, etc.) são necessariamente acompanhadas por uma reflexão sobre as traduções anteriores¹. Essa reflexão deve ser estendida e aprofundada. Não podemos nos satisfazer com as periodizações incertas que George Steiner reuniu em *Após Babel*^{*} a propósito da história ocidental da tradução. É impossível separar essa história daquela das línguas, das culturas e das literaturas - ou ainda daquela das religiões e das nações. Também não se trata de misturar tudo, mas de mostrar como, em cada época ou em cada espaço histórico considerado, a prática da tradução *articula-se* [13] à da literatura, das línguas, dos diversos intercâmbios culturais e lingüísticos. Tomemos um exemplo: Léonard Forster mostrou que, no final da Idade Média e no Renascimento, os poetas europeus eram freqüentemente plurilíngües¹. Eles escreviam em várias línguas e para um público que era ele próprio poliglota. Não menos freqüentemente, eles *se auto-traduziam*. Tal é o caso emocionante do poeta holandês Hooft que, por ocasião da morte da mulher que amava, compôs toda uma série de epitáfios, primeiramente em holandês, depois em latim, depois em francês, depois de novo em latim, depois em italiano, depois - um pouco mais tarde - novamente em holandês. Como se tivesse tido a necessidade de passar por toda uma série de línguas e de auto-traduições para chegar à justa expressão de sua dor em sua língua materna. Ao ler L. Forster, parece claro que os poetas dessa época evoluíam - quer se trate das esferas cultas ou das esferas populares - em um meio infinitamente mais polilíngüe^{*} do que o nosso (que o é também, mas diferentemente). Havia as línguas eruditas, as línguas “rainhas”, como diz Cervantes, o latim, o grego e o hebreu; havia as diferentes línguas nacionais letradas, o francês, o inglês, o espanhol, o italiano e a massa das línguas regionais, dialetos, etc. O homem que passeava nas ruas de Paris ou de Anvers provavelmente ouvia mais línguas do que as que se ouve hoje em Nova York: sua língua não era senão uma língua entre línguas, o que relativizava o sentido da língua materna. Em um meio como esse, a escritura tendia a ser pelo menos parcialmente polilíngüe, e a regra medieval que relacionava certos gêneros poéticos a certas línguas - por exemplo, no caso dos trovadores do norte da Itália, do século XIII ao XV, a poesia lírica era relacionada ao provençal e a poesia épica ou de narrativa ao francês - prolongou-se parcialmente. Assim, Milton escreveu seus [14] únicos poemas de amor em italiano pois, como a senhora italiana à qual eles eram dirigidos explica

* Ver nota no final (N. da Trad.).

¹ Cf. “Pourquoi retraduire Shakespeare?” de Pierre Leyris, prefácio das *Oeuvres* de Shakespeare. Club du Livre.

* Ver nota no final (N. da Trad.).

¹ *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*, Cambridge University Press, 1970.



em um de seus poemas, “*questa è lingua di cui si vanta Amore**”. É claro que essa senhora conhecia também o inglês: mas não era a língua do amor. Para homens como Hooft e Milton, o sentido da tradução devia ser diferente do nosso, como era o da literatura. Para nós, as auto-traduções são exceções, assim como o fato de que um escritor - pensemos em Conrad ou em Beckett - escolha uma língua que não é a sua. Estimamos mesmo que o plurilingüismo ou a diglossia tornam a tradução difícil. Em resumo, é toda a relação com a língua materna, com as línguas estrangeiras, a literatura, a expressão e a tradução que se estruturou de outro modo.

Fazer a história da tradução é redescobrir pacientemente essa rede cultural infinitamente complexa e desconcertante na qual, em cada época, ou em espaços diferentes, ela se vê presa. E fazer do saber histórico assim obtido uma abertura de nosso *presente*.

Uma condição ancilar.

Trata-se pois, em última instância, de saber o que deve significar hoje a tradução em nosso campo cultural. Problema duplicado por um outro, de uma intensidade quase dolorosa. Faço referência aqui a alguma coisa que não pode deixar de ser evocada: a condição ocultada, reprimida, reprovada e *ancilar* da tradução que repercute sobre a condição dos tradutores, a tal ponto que quase não é mais possível fazer dessa prática uma profissão autônoma. A condição da tradução não é somente ancilar: ela é, aos olhos do público, assim como aos olhos dos próprios tradutores, suspeita. Após tantos êxitos, tantas obras [15] de arte, tantas pretensas impossibilidades vencidas, como é que o adágio italiano *traduttore traditore* ainda pode funcionar como um julgamento último sobre a tradução? Entretanto, é verdade que, nesse domínio, trata-se sempre de *fidelidade* e de *traição*. “Traduzir, escrevia Franz Rosenzweig, é servir a dois patrões”. Tal é a metáfora ancilar. Trata-se de servir à obra, ao autor, à língua estrangeira (primeiro patrão) e de servir ao público e à língua própria (segundo patrão). Aqui surge o que se pode chamar drama do tradutor.

Ao escolher por padrão exclusivo o autor, a obra e a língua estrangeira, ambicionando ditá-los em sua pura estranheza a seu próprio espaço cultural - ele se arrisca a surgir como um estrangeiro, um traidor aos olhos dos seus. E não há garantias

* Ver nota no final (N. da Trad.).



de que essa tentativa radical - Schleiermacher dizia: "levar o leitor ao autor" - não caia por terra e não produza um texto beirando o ininteligível. Se, por outro lado, a tentativa tem êxito e é até por sorte reconhecida, não há garantias de que a outra cultura não se sinta "roubada", privada de uma obra que ela julgava ser irredutivelmente sua. Alcança-se aí o domínio hiper-delicado das relações entre o tradutor e os "seus" autores.

Ao contentar-se, por outro lado, em adaptar convencionalmente a obra estrangeira - Schleiermacher dizia: "levar o autor ao leitor" -, o tradutor terá certamente satisfeito a parte menos exigente do público, mas ele terá irremediavelmente traído a obra estrangeira e, é claro, a própria essência do traduzir.

Essa situação impossível não é, entretanto, uma realidade em si: ela é fundada em um certo número de pressupostos ideológicos. O público letrado do século XVI, evocado por Forster, alegrava-se ao ler uma obra em suas diversas variantes lingüísticas: ele ignorava a problemática da fidelidade e da traição, pois não sacramentava a sua língua materna. Talvez essa sacralização seja a fonte do adágio italiano e de todos os "problemas" da tradução. É o nosso público letrado [16] quem exige que a tradução fique presa em uma dimensão na qual ela é sempre suspeita. Essa não é certamente a única razão do apagamento do tradutor que procura "não se mostrar muito", humilde mediador de obras estrangeiras, sempre traidor, ainda que queira ser a fidelidade encarnada.

Está na hora de meditar sobre esse estatuto reprimido da tradução e sobre o conjunto das "resistências" que ele testemunha. O que poderia ser formulado assim: toda cultura resiste à tradução mesmo que necessite essencialmente dela. A própria *visada** da tradução - abrir ao nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro - choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade desejasse ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem. Herder sentiu isso quando comparou uma língua que ainda não traduziu a uma moça virgem. Pouco importa que, no nível da realidade, uma cultura e uma língua virgens sejam tão fictícias quanto uma raça pura. Trata-se aqui de desejos inconscientes. Qualquer cultura desejaria ser suficiente em si mesma para, a partir dessa suficiência imaginária, ao mesmo tempo brilhar sobre as outras e apropriar-se de seu

* Ver nota no final (N. da Trad.).

patrimônio. A cultura romana antiga, a cultura francesa clássica e a cultura norte-americana moderna são exemplos marcantes disso.

Ora, a tradução ocupa aqui um lugar ambíguo. Por um lado, ela se submete a essa injunção apropriadora e redutora, constitui-se como um de seus agentes. O que acaba por produzir traduções etnocêntricas, ou o que podemos chamar a “má” tradução. Mas, por outro lado, a *visada ética* do traduzir opõe-se por natureza a essa injunção: a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é *nada*.

Essa contradição entre a visada redutora da cultura e a visada ética do traduzir encontra-se em todos os níveis. Tanto [17] no das teorias e dos métodos de tradução (por exemplo, na sempiterna oposição dos defensores da “letra” e dos defensores do “sentido”) quanto no da prática do traduzir e do ser psíquico do tradutor. Aqui, a tradução, para ter acesso a seu próprio ser, exige uma *ética* e uma *analítica*.

Ética da tradução

A *ética da tradução* consiste, no plano teórico, em resgatar, afirmar e defender a pura visada da tradução como tal. Ela consiste em definir o que é a “fidelidade”. A tradução não pode ser definida unicamente em termos de comunicação, de transmissão de mensagens ou de *rewording* ampliado. Ela também não é uma atividade puramente literária/estética, mesmo que esteja intimamente ligada à prática literária de um dado espaço cultural. Traduzir é, obviamente, escrever e transmitir. Mas essa escritura e essa transmissão só ganham seu verdadeiro sentido a partir da visada ética que as rege. Nesse sentido, a tradução está mais próxima da ciência do que da arte – pelo menos se considerarmos a irresponsabilidade ética da arte.

Definir mais precisamente essa visada ética e, a partir disso, tirar a tradução de seu gueto ideológico, eis uma das tarefas de uma teoria da tradução.

Mas essa ética positiva supõe por sua vez duas coisas. Primeiramente, uma *ética negativa*, isto é, uma teoria dos valores ideológicos e literários que tendem a desviar a tradução de sua pura visada. A teoria da tradução não etnocêntrica é também uma teoria da tradução etnocêntrica, ou seja, da *má tradução*. Chamo de má tradução a tradução que, geralmente sob pretexto de transmissibilidade, opera uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira.

[18] *Analítica da tradução*

Essa ética negativa deveria ser completada por uma *analítica da tradução e do traduzir*. A resistência cultural produz uma sistemática da deformação que opera no nível lingüístico e literário e que condiciona o tradutor, quer ele queira ou não, quer ele saiba ou não. A dialética reversível da fidelidade e da traição está presente neste último até na ambigüidade de sua posição de escrevente: o puro tradutor é aquele que tem necessidade de escrever a partir de uma obra, de uma língua e de um autor estrangeiros. Desvio notável. 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 materna¹. Ele [19] quer ser escritor, mas não é senão re-escriptor. Ele é autor - e nunca o Autor. Sua obra de tradutor é uma obra, mas não é A Obra. Essa rede de ambivalências tende a deformar a pura visada tradutória e se inserir no sistema ideológico deformante evocado mais acima. A reforçá-lo.

Para que a pura visada da tradução seja algo mais do que um voto piedoso ou um “imperativo categórico”, seria preciso então acrescentar à ética da tradução uma analítica. O tradutor deve “colocar-se em análise”, recuperar os sistemas de deformação

¹ Pode-se comparar essa posição àquela de escritores não franceses escrevendo em francês. Trata-se das literaturas de países francófonos, em primeiro lugar, mas também de obras escritas em nossa língua por escritores que não pertencem de forma alguma a zonas francófonas, como Beckett. Nós agruparemos essas produções sob a categoria do “francês estrangeiro”. Elas foram escritas em francês por “estrangeiros”, e carregam a marca dessa estranheza em sua língua e em sua temática. Às vezes parecido com o francês dos franceses da França, sua língua é separada dele por um abismo mais ou menos sensível, como o que separa nosso francês das passagens em francês de *Guerra e Paz* e de *A Montanha mágica*. Esse francês estrangeiro mantém uma relação estreita com o francês da tradução. Em um caso, temos estrangeiros escrevendo em francês e, portanto imprimindo o cunho de sua estranheza em nossa língua; no outro, temos obras estrangeiras reescritas em francês, vindo habitar nossa língua e, portanto marcá-la também com sua estranheza. Beckett é a ilustração mais marcante dessa proximidade dos dois franceses, já que ele escreveu algumas de suas obras em francês e traduziu ele mesmo algumas outras do inglês. Em um bom número de casos, essas obras pertencem a espaços bi- ou plurilingues, nos quais nossa língua ocupa uma situação particular: língua minoritária dominada, ou dominante, e em todos os casos, confrontada a outras línguas, com relações freqüentemente antagonistas. Essa situação é muito diferente daquela que reina na França, já que nosso país, apesar da existência de línguas regionais, tem tendência a viver como monolíngue. Ela engendra obras marcadas por um duplo signo: enquanto obras estrangeiras, empregando um francês “periférico”, elas tendem a ser de tipo vernacular, acolhendo a expressividade popular. Enquanto obras escritas em francês, elas tendem - para manifestar uma dependência e uma oposição às línguas dominantes vizinhas - a empregar um francês mais “puro” que o da França. Essas duas tendências podem se encontrar na mesma obra, e é o caso de um Édouard Glissant ou de uma Simone Schwartz-Bart. Em todos os casos, o texto francês estrangeiro parece “outro” em relação ao texto francês da França. Essas duas tendências antagonistas assemelham-se à escritura do tradutor que, confrontado a um texto estrangeiro “outro”, fica simultaneamente tentado a defender sua língua (sobrefrancização) e de abri-la ao elemento estrangeiro. O paralelismo estrutural é portanto marcante, e não é surpreendente que o objetivo do tradutor, enriquecer sua língua, seja também o de bom número desses escritores. O poeta mauriciano Édouard Maunick declara: “Eu gostaria de inseminar o francês” (“Écrire, mais dans quelle langue?”, *Le Monde*, 11-3-1983).

que ameaçam a sua prática e operam de modo inconsciente no nível de suas escolhas lingüísticas e literárias. Sistemas que dependem simultaneamente dos registros da língua, da ideologia, da literatura e do psiquismo do tradutor. Pode-se quase falar em *psicanálise da tradução* como Bachelard falava de uma *psicanálise do espírito científico*: mesma ascese, mesma operação escrutadora sobre si. Essa analítica pode ser verificada e efetuada por análises globais e restritas. Por exemplo, a propósito de um romance, pode-se estudar o sistema de tradução empregado. No caso de uma tradução etnocêntrica, esse sistema tende a destruir o sistema do original. Todo tradutor pode observar em si mesmo a realidade perigosa desse sistema inconsciente. Por sua natureza, esse trabalho analítico, como todo trabalho de análise, deveria ser plural. Avançaríamos nesse sentido para uma prática aberta e não mais solitária do traduzir. E para a instituição de uma *crítica das traduções* paralela e complementar à crítica dos textos. Mais ainda: a essa analítica da prática traduzinte* [20] deveria ser acrescentada uma análise textual efetuada no horizonte da tradução: todo texto a ser traduzido apresenta uma sistematicidade própria que o movimento da tradução encontra, enfrenta e revela. Nesse sentido, Pound podia dizer que a tradução era uma forma *sui generis* de crítica, na medida em que ela torna manifestas as estruturas ocultas de um texto. Esse-sistema-da-obra é ao mesmo tempo o que oferece mais resistência à tradução e o que a autoriza e lhe dá sentido.

A outra vertente do texto

Caberia também analisar nesse âmbito o sistema dos “ganhos” e das “perdas” que ocorre em toda tradução, mesmo acabada. O que se pode chamar o seu caráter “aproximativo”. Afirmando, pelo menos implicitamente, que a tradução “potencializa” o original. Novalis contribuiu para nos fazer sentir que ganhos e perdas, aqui, não se situam no mesmo plano. Em outras palavras: em uma tradução, não há somente uma certa porcentagem de ganhos e de perdas. Ao lado desse plano, inegável, existe um outro, em que alguma coisa do original *aparece* e que não aparecia na língua de partida. A tradução faz girar a obra, revela dela uma outra *vertente*. Qual é essa outra vertente? Eis o que é preciso perceber melhor. Nesse sentido, a analítica da tradução deveria nos ensinar alguma coisa sobre a obra, sobre a relação desta com sua língua e com a

* Ver nota 7 na Introdução da Dissertação (p.9).

linguagem em geral. Alguma coisa que nem a simples leitura, nem a crítica podem revelar. Re-produzindo o sistema-da-obra em sua língua, a tradução provoca nesta uma mudança e aí existe, indubitavelmente, um ganho, uma “potencialização”. Goethe teve a mesma intuição falando a esse respeito de “regeneração”. A obra traduzida é às vezes “regenerada”. E não somente no plano cultural ou social: em seu *falar* próprio. A isso corresponderia, por outro lado, o fato de que, na língua [21] de chegada, a tradução desperta possibilidades ainda latentes e que só ela, de maneira diferente da literatura, tem o poder de despertar. Hölderlin poeta abre possibilidades da língua alemã que são homólogas, mas não idênticas, às que ele abre enquanto tradutor.

Visada metafísica e pulsão do traduzir

Gostaria agora de examinar brevemente como a pura visada ética da tradução articula-se com uma outra visada - a *visada metafísica da tradução* e, correlativamente, com o que se pode chamar a *pulsão do traduzir*. Entendo por isso esse *desejo* de traduzir que constitui o tradutor como tradutor e que se pode designar pelo termo freudiano de *pulsão*, já que ele tem, como o sublinhava Valéry Larbaud, alguma coisa de “sexual” no sentido amplo do termo.

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. São 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 [22] 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 politradição 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 politradição 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 heimiches Wohlbefinden der Sprache* - o íntimo bem-estar da língua. A pulsão traduzinte 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 serão, 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 politradição funda-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!

[23] 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 fala verdadeira – Robin diz: “ser a Fala e não as falas” – 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, enquanto 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 mimesis traduzinte é forçosamente pulsional. Mas, ao mesmo tempo, ela ultrapassa a pulsão, pois ela 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.

História da tradução

Ética da tradução

Analítica da tradução

tais são, portanto, os três eixos que podem definir uma reflexão *moderna* sobre a tradução e os tradutores.

Tradução e transtextualidade

Ao que se acrescentaria um quarto eixo, referente ao domínio da teoria da literatura e da transtextualidade. Uma obra verdadeiramente literária desdobra-se sempre em um [24] horizonte de tradução. *Dom Quichote* é o exemplo mais marcante disso. Cervantes, em seu romance, explica-nos que o manuscrito das aventuras de seu herói foi traduzido do árabe. O original teria por assim dizer sido escrito por um Mouro, Cid Hamet Bengeli. E não é tudo: Dom Quichote e o pároco dissertam doutamente em várias ocasiões sobre a tradução e a maior parte dos romances que desordenam o espírito do “herói” são também traduções. Há uma ironia fabulosa no fato de que o maior romance espanhol seja apresentado por seu autor como uma tradução do árabe - ou seja, da língua que havia sido dominante na Península durante séculos. Isso, certamente, poderia nos ensinar alguma coisa sobre a consciência cultural espanhola. Mas também sobre a ligação da literatura com a tradução. Ao longo dos séculos, essa ligação é constatada, dos poetas dos séculos XV e XVI até Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, George, Rilke, Benjamin, Pound, Joyce ou Beckett.

Existe aí para a teoria da tradução um campo de pesquisas fecundo, com a condição de que ele ultrapasse o âmbito demasiado estreito da transtextualidade e esteja relacionado com os trabalhos sobre as línguas e as culturas em geral. Um campo pluridisciplinar, no qual os tradutores poderão trabalhar frutuosamente com os escritores, os teóricos da literatura, os psicanalistas e os lingüistas.

Paris, maio 1981.



[25] INTRODUÇÃO

O presente ensaio é dedicado a um exame das teorias que os românticos alemães - de Novalis, Friedrich Schlegel, A.W. Schlegel a Schleiermacher - consagraram à tradução. Essas teorias serão brevemente comparadas com aquelas, contemporâneas, de Herder, de Goethe, de Humboldt e de Hölderlin. É do conhecimento geral que os românticos alemães, pelo menos aqueles que se reuniram em torno da revista *Athenäum*, produziram uma série de grandes traduções que mostraram ser um bem durável do patrimônio alemão: A.W. Schlegel (com Ludwig Tieck) traduziu Shakespeare, Cervantes, Calderón, Petrarca, assim como numerosas outras obras espanholas, italianas e portuguesas. Schleiermacher, por sua vez, traduziu Platão. Existe aí uma empresa de tradução sistemática e perfeitamente seletiva. As traduções de Goethe, de Humboldt e de Hölderlin apresentam igualmente um alto grau de seletividade, mas suas orientações são sensivelmente diferentes.

Todas essas traduções, feitas no limiar do século XIX, remetem historicamente a um acontecimento que foi decisivo para a cultura, a língua e a identidade alemãs: a tradução, no século XVI, da Bíblia por Lutero. Essa tradução, com efeito, marcou o início de uma tradição na qual o ato de traduzir é, a partir de então – e até hoje – considerado como uma parte [26] integrante da existência cultural e, mais ainda, como um momento constitutivo do germanismo, da *Deutschheit*. O fato não deixou de ser assinalado por muitos dos grandes pensadores, poetas e tradutores alemães, do século XVIII ao século XX:

Leibniz:

Eu não posso crer que seja possível traduzir as Santas Escrituras em outras línguas de modo tão delicado como nós as conhecemos em alemão¹.

Goethe:

Totalmente independente de nossas próprias produções, já atingimos, graças à [...] plena apropriação do que nos é estrangeiro, um grau de cultura (*Bildung*) elevadíssimo. As outras nações aprenderão logo o alemão, porque perceberão que assim elas poderão se poupar, em uma certa medida, da aprendizagem de quase todas as outras línguas. De quais línguas, com efeito, não possuímos as melhores obras nas mais eminentes traduções²?

¹ In Sdun. *Probleme und Theorien des Übersetzens*, Max Huber, Munique, 1967, p. 50.

Os alemães contribuem há muito tempo para uma mediação e para um reconhecimento mútuos. Aquele que compreende a língua alemã encontra-se no mercado onde todas as nações apresentam suas mercadorias².

A força de uma língua não está em rejeitar o estrangeiro, mas em devorá-lo³.

A.W. Schlegel:

Somente uma múltipla receptividade para a poesia nacional estrangeira, que deve, se possível, amadurecer e crescer até a universalidade, possibilita progressos na fiel reprodução dos poemas. Creio que estamos a ponto de inventar a verdadeira arte da tradução poética; essa glória estava reservada aos alemães³.

[27]Novalis:

Exceção feita aos romanos, somos a única nação a ter vivido de maneira tão irresistível o impulso da tradução e a lhe sermos tão infinitamente devedores de cultura (*Bildung*). [...] Esse impulso é uma indicação da personalidade elevadíssima, originalíssima do povo alemão. O germanismo é um cosmopolitismo misturado ao mais vigoroso dos individualismos. É somente para nós que as traduções se tornaram ampliações¹.

Schleiermacher:

Uma necessidade interna, na qual se exprime de modo muito claro um destino próprio de nosso povo, nos levou à tradução em massa².

Humboldt:

Quando se amplia o sentido da língua, amplia-se igualmente o da nação³.

Ato gerador de identidade, a tradução foi na Alemanha, de Lutero até os nossos dias, objeto de reflexões das quais dificilmente se encontraria o equivalente em outro lugar. A prática tradutória é acompanhada aqui por uma reflexão, às vezes puramente empírica ou metodológica, às vezes cultural e social, às vezes francamente especulativa, sobre o sentido do ato de traduzir, sobre suas implicações lingüísticas, literárias.

² In Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Francke Verlag, Berna, 1957, p.18 e 47.

³ *Athenäum*, II, Rowohlt, Munique, 1969, p. 107.

¹ *Briefe und Dokumente*, p. 367.

² Citado in Störig, *Das Problem des Übersetzens*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 82.

metafísicas, religiosas e históricas, sobre a relação entre as línguas, entre o mesmo e o outro, o próprio e o estrangeiro. A Bíblia luterana é em si mesma a auto-afirmação da língua alemã diante do latim de “Roma”, como Lutero assinalou em sua *Epístola sobre a arte de traduzir e sobre a intercessão dos Santos*. Todavia, no século XVIII, após o rico desabrochar das traduções do Barroco e até Herder e Voss, a influência do classicismo [28] francês traz o surgimento de uma corrente de traduções puramente formais e de acordo com o “bom gosto” tal como o define o século das Luzes. É o caso de Wieland, cujas traduções de Shakespeare, nos diz Gundolf, “partem do público” em vez de “partirem dos poetas”¹. Essa tendência, que os próprios alemães da época qualificaram como afrancesante, é vitoriosamente combatida com a penetração na Alemanha da literatura inglesa e o início de um retorno às “fontes” (poesia popular, poesia da Idade Média, filosofia de Jacob Boehme, etc.) e igualmente com uma abertura cada vez mais “múltipla”, para retomar o termo de A.W. Schlegel, às diversas literaturas mundiais. É igualmente a época em que se cogita, com Lessing, depois com Herder e Goethe, sobre a fundação de uma literatura *própria* (ainda que não forçosamente nacional e menos ainda, como no Romantismo tardio, nacionalista) que definiria claramente suas relações com o classicismo francês, os enciclopedistas, o século de Ouro espanhol, a poesia da Renascença italiana, o teatro elisabetano, o romance inglês do século XVIII, enfim, e essencialmente, com a Antiguidade greco-latina, no âmbito da velha querela, reavivada por Winckelmann, dos Antigos e dos Modernos. Dito isso, trata-se então de saber se são os gregos ou os romanos que devem ter a precedência. Essa questão, muito importante para os românticos da *Athenäum*, permanecerá na ordem do dia até Nietzsche.

Nessa auto-definição global, dessa *situação* no interior do espaço de jogo da literatura européia, a tradução desempenha um papel decisivo, em grande parte porque ela é *transmissão de formas*. A retomada dos contos e das poesias populares, dos cantos e das epopéias medievais, de Herder até Grimm, tem o mesmo sentido: trata-se de um tipo de intratradução pela qual a literatura alemã se apodera de um vasto tesouro de [29] *formas*, bem mais do que de um estoque de temas e de conteúdos. A filologia, a gramática comparada, a crítica e a hermenêutica dos textos que se constituem na Alemanha na virada do século XVIII desempenham nessa empresa um papel funcionalmente análogo: A.W. Schlegel é, ao mesmo tempo, crítico, tradutor, teórico da

¹ Sdun, *op. cit.*, p. 32.



literatura, filólogo e comparatista. Humboldt é, ao mesmo tempo, tradutor e teórico da linguagem. Schleiermacher é “hermeneuta”, tradutor e teólogo. Daí um nó, do qual nós veremos o sentido, entre a crítica, a hermenêutica e a tradução.

É nesse campo cultural, que os alemães começam a chamar a *Bildung* (cultura e formação), que vão se desenvolver as empresas dos românticos, de Goethe, de Humboldt e de Hölderlin. As traduções dos românticos, que revestem a forma consciente de um *programa*, correspondem simultaneamente a uma necessidade concreta da época (enriquecer o repertório das formas poéticas e teatrais) e a uma visão que lhes é própria, marcada pelo Idealismo tal como ele foi definido por Kant, Fichte e Schelling. Friedrich Schlegel, Novalis e Schleiermacher tomam, eles próprios, uma parte ativa nesse processo especulativo. Para Goethe, menos teórico, a tradução integra-se no âmbito da *Weltliteratur*, da literatura mundial, cujo *medium*^{*} mais puro bem que poderia ser, como sugere o texto acima, a língua alemã. A tradução é um dos instrumentos da constituição da universalidade. Essa é a visão do classicismo alemão, da qual Goethe é o grande representante com Schiller e Humboldt. Para os românticos da *Athenäum*, a tradução praticada em grande escala é um momento essencial, junto com a crítica, da constituição da “poesia universal progressiva”, ou seja, da afirmação da poesia como absoluto. Como prática programática, ela encontrou seus executores em A.W. Schlegel e L. Tieck e seus teóricos em F. Schlegel e Novalis. Certamente, não se encontra nesses últimos [30] uma exposição sistemática da teoria da tradução, não mais, aliás, do que uma exposição sistemática da teoria da crítica, do fragmento, da literatura ou da arte em geral. Porém, não deixa de existir, na massa dos textos românticos, uma reflexão sobre a tradução estreitamente ligada àquelas – mais notáveis – sobre a literatura e a crítica. Será nossa tarefa, portanto, *reconstituir* essa reflexão situando-a no labirinto de suas teorias, labirinto que, em sua estrutura, se mostrará como tendo algo a ver com a tradução e a traduzibilidade. Quando Novalis escreve a A.W. Schlegel: “No final das contas, toda poesia é tradução¹”, ele coloca em uma insondável proximidade de essência o conceito de *Dichtung* (suprema em sua opinião) e o de *Übersetzung*. Quando F. Schlegel escreve a seu irmão: “A força de penetrar na singularidade mais íntima de um grande espírito, você sempre criticou isso em mim com mau humor, chamando-a ‘talento de tradutor’²”, ele coloca na mesma proximidade de

* Ver nota no final (N. da Trad.).

¹ Ed. Wasmuth, *Briefe und Dokumente*, p. 368.

² Carta de 11-2-1792, in Sdun, *op. cit.*, p. 117.

essência - ainda que de maneira psicológica - crítica, compreensão e tradução. Poderíamos pensar que existe aí um eco das palavras de Hamann em *Esthetica in nuce*:

*Falar é traduzir - de uma língua angelical para uma língua humana, ou seja, transpor pensamentos em palavras - coisas em nomes - imagens em signos*³.

Mas é evidente que Novalis e F. Schlegel, em sua reflexão sobre a ligação da tradução e da poesia, têm uma visão mais específica do que aquela que afirma que todo pensamento e todo discurso são “traduções”. Partilhando desse ponto de vista tradicional, eles discernem um laço mais essencial entre a poesia e a tradução. Nós mostraremos que a [31] tradução significa para eles uma reprodução estrutural da crítica, no sentido muito particular que reveste para a *Athenäum* essa noção e que a traduzibilidade é o próprio modo de realização do saber, da *Enciclopédia*. Nos dois casos, traduzir é a operação “romantizante”, é a essência da vida do espírito, que Novalis chamou de “versabilidade infinita”¹. No âmbito de uma tal teoria, puramente especulativa, onde se situam as línguas, a prática concreta das traduções? Teremos uma idéia do que acontece quando a tradução se torna emprego da traduzibilidade de tudo em tudo, lendo essa observação de Rudolf Pannwitz, segundo a qual a tradução de A.W. Schlegel teria mais “italianizado” do que “germanizado” Shakespeare:

A tradução de Shakespeare por A.W. Schlegel é superestimada. Schlegel era muito mole e estava mergulhado demais nos versos romanos e goetheanos para atingir a majestosa barbárie dos versos shakespearianos; seus versos são mais versos italianos do que versos ingleses².

Essa afirmação de Pannwitz, evidentemente polêmica, faz alusão em primeiro lugar ao fato histórico de que os românticos “anexaram à literatura alemã as formas artísticas romanas”³. Não podemos esquecer que “romantismo” vem de “romance” e que os membros da *Athenäum* jogavam pertinentemente com o duplo sentido de “romance”, referindo-se ao mesmo tempo às formas “romanas” e às formas

³ Citamos aqui a “excelente tradução”(*) de J. -F Courtine publicada no n° 13 da revista *Poésie*, éd. Belin, 1980, Paris, p.17. (*) Ver nota no final (N. da Trad.).

¹ Para a análise dessa expressão, ver nosso Capítulo 5.

² *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nuremberg, 1947, p. 192.

³ Benjamin, *Werke*, I. 1, Suhrkamp, Frankfurt, 1974, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, p. 76.

“romanesco”. Mas remete também e mais profundamente à relação, por assim dizer, “versátil” que os românticos entretêm com as línguas em geral, como se lhes fosse possível habitá-las todas. Como Armel Guerne muito bem observou, Novalis [32] entretém uma curiosa relação com o latim e o francês (e as expressões de origem romana que existem em alemão):

A língua de Novalis [...] é curiosamente afrancesada ou latinizada até em seu vocabulário¹

Em uma certa medida, pode-se dizer que a tradução romântica procura jogar com as línguas e suas literaturas, fazê-las “verter” umas nas outras em todos os níveis (particularmente no das métricas, o que motiva a observação de Pannwitz: A.W. Schlegel às vezes recorreu a “rimas italianas” em sua tradução de Shakespeare), exatamente como a *Enciclopédia* visa a verter as diversas categorias das ciências umas nas outras:

Uma ciência só se deixa realmente representar por uma outra ciência².

Enciclopédica. Há uma *Doutrina da Ciência* filosófica, crítica, matemática, poética, química, histórica³.

Mas se comportar deliberadamente ora em tal esfera, ora em tal outra, como em um outro mundo e isso não simplesmente no entendimento ou na imaginação, mas de toda a sua alma: renunciar livremente ora a essa, ora àquela outra parte de seu ser, limitando-se totalmente a tal parte: procurar e encontrar sua unidade e sua própria totalidade ora nessa ora naquela individualidade, esquecendo propositadamente todo o resto: para fazê-lo, só havendo um espírito que seja, de algum modo, [33] uma quantidade de espíritos e que contenha em si mesmo todo um sistema de personalidades⁴.

¹ “Hic et nunc”, em “O Romantismo alemão”, *Cahiers du Sud*, 1949, p. 357. Guerne desenvolve em outro lugar esse ponto de vista: “Quantas vezes Novalis, em seus Fragmentos, não sonha com uma língua mais eufônica que a sua! [...] Essa é a razão [...] que permite compreender porque há em Novalis essa tendência de afrancesar o seu alemão até em seu vocabulário, e a se comportar espiritualmente em latim [...] É incontestável que a obra de Novalis tinha, interiormente, sua razão de ser em francês [...] um tipo de necessidade inicial, cuja satisfação lhe dá, ou lhe “devolve” alguma coisa, a despeito de tudo o que lhe faz perder de passagem [...] o re-pensar e [...] a tradução “ (in *La Délirante*, n° 4-5, Paris 1972, tradução “afrancesante” que Guerne deu de Novalis.

² Novalis, *Fragmente I*, n° 1694, p. 448-449.

³ *Ibid* n. 38 p. 18.

⁴ F. Schlegel, in: *L'Absolu littéraire* (indicado mais adiante por AL) de Ph. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, Le Seuil, Paris, 1978, p. 114. Cf. esse texto de F. Schlegel citado por Beda Allemann em *Ironie*

Enciclopédia e poesia universal progressiva jogam o mesmo jogo. E esse jogo não é fútil, não é somente a expressão psicológica de um “talento de tradutor”: é o reflexo, ou antes, o símbolo do jogo do Espírito consigo mesmo. A linguagem, para Novalis, joga um jogo desse tipo, como o enuncia seu famoso *Monólogo*:

O erro ridículo e surpreendente é que as pessoas imaginam e acreditam falar em função das coisas. Mas o próprio da linguagem, ou seja, que ela só cuida simplesmente de si mesma, todos o ignoram. É por isso que a linguagem é um mistério tão maravilhoso e fecundo: o fato de falar simplesmente por falar, é justamente nesse momento que ela exprime as mais originais e as mais magníficas verdades [...] Se pudéssemos ao menos fazer as pessoas entenderem que a linguagem funciona como fórmulas matemáticas: elas constituem um mundo por si só, para elas apenas: elas jogam entre si exclusivamente, o que faz justamente com que sejam tão expressivas, que se reflita nelas justamente o jogo estranho das relações entre as coisas. É por sua liberdade que elas são membros da natureza e é somente por seus livres movimentos que se exprime a alma do mundo, fazendo juntos uma medida delicada dele e o plano arquitetural das coisas. Ocorre o mesmo com a linguagem².

Como se vê, a conquista das métricas estrangeiras, o afrancesamento da língua de Novalis, dizem respeito a um certo [34] jogo com a linguagem e as línguas. Mas em um jogo assim, como fica a *intraduzibilidade*, ou seja, aquilo que, na diferença das línguas, revela-se ser o irredutível, em um nível que não precisa ser o da lingüística e que cada tradutor encontra como o próprio horizonte da “impossibilidade” de sua prática - impossibilidade que ele deve entretanto enfrentar e habitar? Veremos qual estatuto (ou não-estatuto) lhe dão os românticos - um estatuto estreitamente ligado à noção de criticabilidade e à de incriticabilidade. Nós veremos que a traduzibilidade e a intraduzibilidade são como que determinadas *a priori* pela própria natureza das obras. Paradoxo que pode ser formulado assim: o que não se traduziu já a si mesmo não é traduzível, ou não merece ser traduzido.

und Dichtung, Neske, Pfullingen, 1969, p. 58: “O bom crítico e caracterizador deve observar de modo fiel, consciencioso e múltiplo como o físico, medir precisamente como o matemático, estabelecer cuidadosas exposições como o botânico, dissecar como o anatomista, dividir como o químico, sentir como o músico, imitar como o ator, beijar praticamente como o amante, apoderar-se de tudo com o olhar como um filósofo, estudar ciclicamente como um escultor, ser severo como um juiz, religioso como um antiquário, compreender o momento como um político, etc.” Em resumo, verter-se em tudo, ser versado em tudo, e tudo verter para tudo. Tal é o “talento do tradutor” romântico.

² Novalis, *Fragmente II*, Wasmuth, p. 203-204.

É surpreendente constatar que, em nenhum lugar, a teoria especulativa da tradução encontra verdadeiramente o problema da linguagem e das línguas, como é o caso em Goethe, Humboldt e Hölderlin. Integrada à teoria da literatura e da obra como *medium* do absoluto poético, a tradução perde aqui sua dimensão cultural e lingüística concreta, salvo quando se trata, em A.W. Schlegel, de reflexões quase técnicas sobre a introdução das métricas em alemão. De novo a linguagem, nessa ótica, surge não como uma dimensão, mas como o instrumento dócil ou indócil de um certo jogo poético:

Estou persuadido, escreve A.W. Schlegel, de que a língua não pode nada sem a vontade, o zelo e a sensibilidade (*Sinn*) daqueles que a empregam [...] Nossa língua é rígida: somos bem mais soltos; ela é dura e rude; nós fazemos tudo para escolher tons doces e agradáveis; chegamos até, se necessário, a fazer jogos de palavras, coisa para a qual a língua alemã é extremamente desajeitada, porque ela quer sempre trabalhar, nunca brincar. Onde estão então as qualidades maravilhosas, tão celebradas, que fariam de nossa língua a única a ser solicitada a traduzir todas as outras? Uma certa riqueza de vocabulário, não tão grande que não deixe sentir sua pobreza na tradução; a capacidade de compor e aqui e acolá de derivar; uma ordem [35] das palavras um pouco mais livre do que em algumas outras línguas modernas; e, enfim, uma certa flexibilidade métrica. No que diz respeito a essa flexibilidade, ela é bem natural, já que nossa poesia, desde a época dos provençais, geralmente seguiu modelos estrangeiros. Eu já demonstrei antes que o sucesso da introdução da métrica antiga [...] deve ser atribuído mais ao zelo e à sensibilidade (*Sinn*) de certos poetas do que à própria estrutura da língua¹.

Tudo se passa como se a língua devesse jogar um jogo - o da flexibilidade - para o qual ela nunca está naturalmente preparada. No mesmo texto, A.W. Schlegel compara essa operação às dos romanos, que "civilizaram" sua língua, também, por um imenso esforço de tradução.

Em relação às tentativas práticas e teóricas da *Athenäum*, as reflexões de Schleiermacher e de Humboldt representam o momento em que a tradução entra no horizonte da hermenêutica e da ciência da linguagem. É característico constatar que esses dois pensadores chocam-se imediatamente com o problema da linguagem e da *relação do homem com a linguagem* - como algo que este nunca pode dominar a partir de uma posição de sujeito absoluto. Novalis, com muita frequência, havia pensado a linguagem como o instrumento do sujeito pensante:

¹ *Athenäum*, Band II, p. 108.



A linguagem também é um produto do impulso à formação (*Bildungstrieb*). Assim como esta se forma sempre de forma idêntica nas circunstâncias mais diferentes, a linguagem, pela cultura, por um desenvolvimento e uma vivificação crescentes, torna-se a expressão profunda da idéia da organização, do sistema da filosofia. Toda a linguagem é um postulado. Ela é de origem positiva, livre².

“Postulado” e “positivo” remetem aqui ao fato de que a linguagem é posta, instituída pelo espírito, como seu modo de expressão. Em uma tal concepção, ela nunca pode ser pensada como [36] essa dimensão indomável do ser humano, que o confronta com a multiplicidade ao mesmo tempo empírica e “transcendental” das línguas: o ser-Babel opaco da linguagem natural. Humboldt e Schleiermacher aproximam-se ambos dessa realidade da linguagem sem, no entanto, reconhecê-la como tal. Mas sua iniciativa, sobretudo, não é mais especulativa, como a da *Athenäum*. Ela inaugura, com Humboldt a partir do Classicismo de Weimar, com Schleiermacher a partir do Romantismo de Iena, uma nova fase da reflexão sobre a tradução, que será retomada na Alemanha por cabeças como Rosenweig e Schadewaldt, quando terá chegado o momento - após todo um período de positivismo filológico triunfante - de situar o problema da *re-tradução* dos grandes textos literários e religiosos do passado. Rudolf Pannwitz tem a noção exata dessa viravolta* do tempo quando declara:

Nossas versões, mesmo as melhores, partem de um falso princípio, elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em vez de sanscritizar, de helenizar, de anglicizar o alemão [...] O erro fundamental do tradutor é o de conservar o estado contingente de sua própria língua em vez de submetê-la à moção violenta da língua estrangeira [...] Não se imagina até que ponto a coisa é possível: até que grau uma língua pode se transformar; não há quase mais distância de língua para língua do que há de dialeto para dialeto e isso, não quando as tomamos muito despreocupadamente, mas quando as levamos bastante a sério¹.

E é então que as traduções de Hölderlin, justamente porque elas tendem a submeter-se à “moção violenta da língua estrangeira”, passam para o primeiro plano e com elas a relação das línguas como *acoplamento* e *diferenciação*, como *nivelamento* e *mestiçagem*. Ou mais precisamente: a relação da língua materna com as outras línguas, tal como ela funciona na tradução e *tal como ela determina a relação da língua materna*

² *Fragmente II*, n° 1922, p. 53.

* Ver nota no final (N. da Trad.).

¹ Pannwitz, *op. cit.*, p. 193.

consigo mesma. Evolução que é a nossa, [37] ou que deveria sê-lo, e que se torna pouco a pouco mais precisa com o que a lingüística, a crítica moderna e a psicanálise, entre outros, nos ensinam sobre a linguagem e as línguas em geral.

A teoria romântica da tradução, poética e especulativa, constitui em muitos aspectos o solo de uma certa consciência literária e tradutória moderna. A visada de nosso estudo aqui é dupla: trata-se, por um lado, de *revelar* o papel ainda desconhecido dessa teoria na economia do pensamento romântico. Mas por outro lado, trata-se de *discutir* os seus postulados e de contribuir assim para uma crítica de nossa modernidade. Teoria “especulativa” da tradução e teoria “intransitiva” ou “monológica” da literatura estão ligadas¹. Pode-se encontrar exemplos surpreendentes no século XX com Blanchot, Steiner ou Serres. Essa evolução aberta pela *Athenäum* encontra-se hoje em sua fase repetitiva e epigonal: trata-se no presente de se libertar dela para preparar um novo campo da literatura, da crítica e da tradução.

A teoria especulativa da tradução e a teoria “intransitiva” da poesia são profundamente “coisas do passado”, quaisquer que sejam os ouropéis “modernos” que elas ostentem. Elas barram o caminho da dimensão histórica, cultural e linguageira da tradução e da poesia. E é essa dimensão que começa, em nossos dias, a se revelar.

Quanto ao que nos diz respeito, nosso trabalho crítico sobre as teorias da tradução na época clássica e romântica na Alemanha originou-se de uma dupla experiência.

Em primeiro lugar, de uma longa familiaridade, quase simbiótica, com o Romantismo alemão². Como muitos outros, com Breton, Béguin, Benjamin, Blanchot, Guerne, Jaccottet, [38] etc., nós procuramos nele a *origem fascinante* de nossa consciência literária. O que há de mais fascinante, ou seja, de mais carregado de imaginário, do que o Romantismo alemão? Ainda mais fascinante porque ostenta o duplo prestígio do *teórico* e do *fantástico* e porque acreditamos encontrar nele a união (ela própria imaginária) do poético e do filosófico. O Romantismo é um de nossos mitos.

Uma trajetória literária e intelectual ainda mais ávida de auto-afirmação e de soberania uma vez que perdia contato com todo solo histórico e linguageiro acreditou encontrar nele sua própria imagem - cada vez mais exangue e privada de vida. Nem

¹ Para uma discussão do “monológico” e do “intransitivo”, recorreremos a Todorov, *Théories du symbole*, Le Seuil, Paris, 1977, e a Mikhail Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

² Antoine Berman, *Lettres à Fouad El Etr sobre o Romantismo alemão*, in: *La Délirante*, n° 3, Paris, 1968.

tudo são monólogo e auto-reflexão na história da poesia e da literatura modernas¹. Mas trata-se certamente de uma tendência dominante. Podemos perfeitamente nos reconhecer nela. Podemos também e é nossa posição, recusá-la em nome da experiência de uma outra dimensão literária. Aquela que encontramos na poesia e no teatro europeus anteriores ao século XVII, na tradição romanesca e que, evidentemente, nunca desapareceu. Essa dimensão, o Romantismo alemão certamente a conheceu, já que fez dela o campo privilegiado de suas traduções e de suas críticas literárias. Mas ao mesmo tempo, ficou separado dela (veremos isso com A.W. Schlegel) por um abismo intransponível.

E é essa dimensão que se abriu para nós quando, após termos traduzido os românticos alemães, fomos levados a traduzir obras romanescas latino-americanas modernas. Do mesmo modo que os autores do século XVI europeu, Roa Bastos, Guimarães Rosa, J.-M. Arguedas - para citar só os maiores - escrevem a partir de uma tradição oral e popular². Eles colocam, assim, um problema para a tradução: [39] como restituir textos enraizados na cultura oral para uma língua como a nossa, que seguiu uma trajetória histórica, cultural e literária inversa? Poderíamos ver nisso somente um problema técnico, setorial e nada mais. Mas, na verdade, existe aí um *desafio* que coloca em jogo o sentido e o poder da tradução. O trabalho a ser feito no francês moderno para torná-lo capaz de receber autenticamente, ou seja, sem etnocentrismo, esse domínio literário, mostra bem que se trata, na e pela tradução, de participar desse movimento de descentralização e de mudança do qual nossa literatura (nossa cultura) precisa, se ela quiser encontrar uma figura e uma experiência de si mesma que em parte perdeu (não totalmente, é claro!) a partir do Classicismo. Ainda que o Romantismo *francês* tenha tido a ambição de reencontrá-las. A tradução, se quiser ser capaz de participar de um movimento assim, deve *refletir sobre si mesma* e seus poderes. Essa reflexão é inevitavelmente uma *auto-afirmação*. E esta última, repetimos, está historicamente e culturalmente situada: está a serviço de uma certa *viravolta* da literatura. Os problemas colocados pela tradução latino-americana não são de forma alguma setoriais; eles são encontrados facilmente em outros domínios de tradução. Nenhuma "teoria" do traduzir seria necessária se alguma coisa não devesse mudar na

¹ Assim como nem tudo o é no Romantismo. Só falamos aqui do Romantismo de Iena, incessantemente mistificado.

² Ver A. Berman, "L'Amérique latine dans sa littérature", *Cultures*, Unesco, 1979, e "La traduction des œuvres latino-américaines", *Lendemains*, Berlin, 1982.



prática da tradução. A Alemanha dos românticos, de Goethe, de Humboldt e de Schleiermacher conheceu à sua maneira uma problemática análoga. Eis a razão pela qual fomos levados a tentar escrever - mesmo que parcialmente - um capítulo da história da tradução européia e um capítulo da história da cultura alemã. Capítulo particularmente árduo de sentido, uma vez que reconhecemos nele escolhas que são as nossas, ainda que nosso campo cultural tenha se transformado¹. Esse trabalho "histórico" está, ele próprio, a serviço de um certo *combate [40] cultural*, no qual devem se afirmar, ao mesmo tempo, a especificidade da tradução e a recusa de uma certa tradição literária moderna. A tradução mereceria seu secular estatuto ancilar se ela não se tornasse, enfim, um ato de descentramento criador, consciente de si mesmo.

Resta-nos assinalar os estudos aos quais esse ensaio deve muitíssimo. Não existe, pelo que sabemos, nenhum estudo de justas proporções sobre as traduções e as teorias da tradução dos românticos. Quando muito, encontra-se alguma monografia consagrada a traduções de L. Tieck e de A.W. Schlegel. Certas teses universitárias alemãs estudam às vezes a relação desse ou daquele romântico com uma literatura estrangeira, mas sem nunca abordar de frente a questão da natureza, da finalidade e do sentido das traduções que ele possa lhes ter atribuído¹. As raras obras na Alemanha consagradas à teoria romântica da linguagem constataam realmente a importância que a tradução tem para ela, mas não oferecem nenhuma análise da tradução que ultrapasse o nível de uma paráfrase. Acontece praticamente o mesmo com Goethe. As traduções de Hölderlin, por outro lado, foram cuidadosamente estudadas (pelo menos as do grego), notadamente por F. Beissner e W. Schadewaldt.

O único autor a ter medido plenamente a importância do assunto e a tê-lo situado no âmbito do conjunto da reflexão romântica ainda é Walter Benjamin, em *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, talvez a obra mais penetrante já escrita sobre a *Athenäum*:

Ao lado da tradução de Shakespeare, a obra romântica durável dos românticos consiste em ter anexado à literatura alemã as [41] formas artísticas romanas. Seu esforço era dirigido, em plena consciência, para a apropriação, o desenvolvimento e a purificação dessas formas. Mas

¹ Ver nossa Conclusão.

¹ O que mostra bem o quanto o tema da tradução permanece culturalmente e ideologicamente oculto. Não obstante, cf. A. Huyssen, *Die frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*, Atlantis Verlag, Zürich/Freiburg, 1969.

sua relação com estas era totalmente diferente daquela das gerações precedentes. Os românticos não concebiam, como a *Aufklärung*, a forma como uma regra estética da arte e o fato de se submeter a ela como a pré-condição necessária para que a obra exerça um efeito distrativo ou sublime. A forma, para eles, não era uma regra e também não dependia de regras. Essa concepção, sem a qual as traduções do italiano, do espanhol e do português de A.W. Schlegel, realmente importantes, seriam impensáveis, foi filosoficamente desenvolvida por seu irmão¹.

Em *A tarefa do tradutor*, W. Benjamin evoca igualmente os românticos:

[...] eles possuíram, antes de outros, um discernimento quanto a essa vida das obras cuja tradução é um testemunho muito eminente. Certamente não reconheceram esse papel dela e toda sua atenção ficou centrada de preferência na crítica, a qual representa também, mas em um grau menor, um elemento na sobrevivência das obras. Entretanto, ainda que eles não tenham podido estudar a tradução de um modo teórico, sua obra importante de tradução não deixava de ter um sentimento da essência e da dignidade dessa forma².

Ainda que Benjamin subestime o valor dos raros textos que os românticos consagraram à tradução, não resta dúvida de que ele circunscreveu com muita exatidão o lugar que esta ocupa entre eles. Além disso, sua própria visão da tradução pode ser considerada como uma radicalização das intuições de Novalis e de F. Schlegel.

Utilizamos igualmente os trabalhos de P. Szondi, de B. Alemann, de M. Thalmann, de Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy sobre o pensamento romântico. No que diz respeito a Novalis e F. Schlegel, retomamos parcialmente as [42] reflexões de um texto pessoal anterior, *Lettres à Fouad El Etr sur le Romantisme allemand*.

Entre as obras consagradas à problemática da tradução e da literatura, reconhecemos uma particular afinidade com as de Mikhaïl Bakhtin. *After Babel*, de George Steiner é, por sua amplitude e pela abundância de suas informações, uma obra básica fundamental sobre a tradução, ainda que não partilhemos de suas conclusões teóricas. Enfim, a coletânea de textos publicada por H.J. Störig, *Das Problem des Übersetzens*, dá uma excelente visão de conjunto sobre as teorias da tradução na Alemanha, de Lutero até os nossos dias¹.

¹ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 76.

² Walter Benjamin, *Mythe et violence*, trad. M. de Gandillac, Denoël, Paris, 1971, p. 268-269.

¹ Após essas linhas terem sido escritas, houve, em 1982, em Marbach (Alemanha Federal), uma notável exposição intitulada *Die Weltliteratur - Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*, "A literatura mundial - o prazer de traduzir no século de Goethe", organizada pela Deutsche Schillergesellschaft. O catálogo dessa exposição (700 páginas) reúne, além de uma iconografia abundante, a quase totalidade dos

No âmbito prioritariamente teórico de nosso trabalho, tivemos que renunciar, com raras exceções, a uma análise concreta das traduções dos românticos e de seus contemporâneos. Essa análise, para ser pertinente, teria exigido mais espaço do que aquele de que dispúnhamos aqui.

documentos disponíveis sobre a prática da tradução no período que estudamos aqui. É uma obra básica, daqui por diante indispensável para qualquer trabalho sobre a tradução na Alemanha romântica e clássica.



I

[43] Lutero
ou A tradução como fundação

*É por essa razão que a obra-prima da
prosa alemã é com justeza a obra-prima de seu maior
pregador: a Bíblia foi até agora o melhor livro alemão.*

F. Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*.

Aubier-Montaigne, Paris, 1951, p. 192.

Em suas *Notas e reflexões para uma melhor compreensão do Divã ocidental-oriental*, Goethe observa:

Como o alemão faz sem cessar novos progressos sobre o oriente através de traduções, vemo-nos levados a apresentar aqui algumas considerações que não são novas, mas que não seria demais repetir.

Há três tipos de traduções. A primeira faz-nos conhecer o estrangeiro no nosso sentido: para isso, nada melhor que a simples tradução em prosa. Com efeito, como a prosa suprime todas as particularidades de cada poesia nacional e rebaixa a um mesmo nível comum até mesmo o entusiasmo poético, ela presta inicialmente os maiores favores ao nos surpreender no meio de nossa vida doméstica nacional, de nossa existência privada comum, mostrando-nos os méritos eminentes do estrangeiro e traz-nos uma verdadeira edificação que nos eleva acima de nós mesmos sem que saibamos como isso se faz. A tradução da Bíblia de Lutero produzirá sempre esse efeito¹.

[44] Um texto de *Poesia e Verdade* repercute com exatidão essa observação:

O fato de que esse homem notável [Lutero] nos tenha transmitido como que subitamente uma obra concebida nos estilos mais diversos e seu tom poético, histórico, impetuoso e didático, favoreceu mais a religião do que se ele tivesse querido reproduzir em

¹ *Le Divan occidental-oriental*, Aubier-Montaigne, Paris, 1963, p. 430.

detalhes as particularidades do original. Tentou-se em vão tornar acessíveis em sua forma poética o livro de Jó, os Salmos e outros cantos. Para a massa sobre a qual se deve agir, uma tradução simples ainda é o que há de melhor. Essas traduções críticas que rivalizam com o original só servem, na verdade, para deixar os eruditos ocupados entre eles¹.

Esse julgamento de Goethe, partilhado geralmente por toda a tradição alemã, diz respeito antes de tudo à significação histórica da tradução luterana. Ao recusar fazer uma "tradução crítica" dedicada às "particularidades do original", Lutero soube criar uma obra acessível ao povo alemão, suscetível de fornecer uma base sólida ao novo sentimento religioso, o da Reforma. É evidentemente disso que se tratava com a Bíblia. Em que medida essa apreciação corresponde à realidade do trabalho de Lutero?

De 1521 a 1534, ele trabalha com uma equipe de eruditos em sua tradução, recorrendo simultaneamente à versão latina e à versão grega, assim como, às vezes, ao original hebreu. Existiam naquela época outras traduções alemãs da Bíblia - a primeira tendo aparecido em 1475 -, mas eram plenas de latinismos. Lutero, por sua vez, visa logo de início à germanização, à *Verdeutschung*, dos textos sagrados. Essa intenção está muito explicitamente enunciada em um texto polêmico, *A Arte de traduzir e a intercessão dos Santos*, no qual defende sua tradução e seus princípios contra aqueles que acham que

[45] o texto [da Bíblia] foi modificado em muitos lugares ou até alterado,

o que teria provocado

indignação e horror em muitos cristãos simples e até mesmo entre os eruditos que não conheciam as línguas hebraica e grega¹.

A propósito de um pequeno detalhe, a adjunção de um "somente" em um texto de São Paulo, que não se encontra nem na versão latina nem no texto grego, Lutero declara:

Eu quis falar alemão, não latim e nem grego, pois havia decidido falar alemão na tradução. Mas o uso da nossa língua alemã implica que, quando se fala de duas coisas das quais

¹ *Dichtung und Wahrheit*, Art. Ged. Ausgabe, Bd 10, p. 540.

¹ Lutero, *Oeuvres*, t. VI, Labor et Fides, Genebra, 1964, p. 190.

se afirma uma negando a outra, emprega-se a palavra *solum*, somente, ao lado da palavra “não” ou “nenhum” [...] E assim em seguida, de maneira constante, no uso cotidiano².

Essa discussão remete a um propósito mais geral: trata-se de oferecer à comunidade dos crentes um texto em bom alemão. Mas o que significa, na época de Lutero, o *bom* alemão? Certamente não um alemão que obedecesse a regras e a cânones predeterminados. Só pode se tratar do alemão dos dialetos, dos *Mundarten*. Um pouco mais além, no mesmo texto, Lutero é muito claro a esse respeito:

Pois não são as letras da lingua latina que é preciso investigar para saber como se deve falar alemão, como fazem esses asnos; mas é preciso interrogar a mãe em casa, as crianças nas ruas, o homem comum no mercado e considerar sua boca para saber como falam, a fim de traduzir de acordo com isso; então eles compreendem e notam que se fala alemão com eles².

[46] Traduzir, portanto, à escuta do falar popular, do falar de todos os dias, para que a Bíblia possa ser ouvida. O bom alemão é o do povo. Mas o povo fala uma infinidade de alemães. Trata-se então de traduzir para um alemão que se eleve de uma certa maneira acima da multiplicidade dos *Mundarten* sem, no entanto, renegá-los ou massacrá-los. Daí a dupla tentativa de Lutero: traduzir para um alemão que *a priori* só pode ser local, o seu, o *Hochdeutsch*, mas elevar, no próprio processo da tradução, esse alemão local a um alemão comum, a uma *lingua franca*. Para que esse alemão não se torne por sua vez uma língua separada do povo, deve conservar nele alguma coisa dos *Mundarten* e dos modos gerais de expressão dos falares populares. Haverá, portanto, o emprego constante e deliberado de uma língua muito oral, carregada de imagens, de locuções, de formas de expressão e, ao mesmo tempo, um trabalho sutil de depuração, de desdialectalização dessa língua. Assim, Lutero traduz, por exemplo, a palavra do Cristo “*ex abundantia cordis os loquitur*” (Mat. 12: 34) não por “pela superabundância do coração a boca fala”, pois isso, “nenhum alemão pode dizer¹”, mas por: “Quando alguém tem o coração pleno, isso lhe transborda pela boca¹”. “A mãe em casa e o homem comum falam assim¹”. Nem latim, nem dialeto puro, mas um falar popular generalizada. Operação difícil, confessa Lutero,

pois as letras latinas impedem, em uma medida muito grande, que se fale um bom alemão¹.

² *Ibid.*, p. 195.

¹ *Ibid.*, p. 195-196.

Difícil, mas aparentemente bem sucedida: logo em seu aparecimento, a Bíblia luterana faz sensação, apesar de todas as críticas. As reedições se sucedem. Muito rapidamente, o povo ao qual ela era destinada aprende passagens de cor e a integra em seu [47] patrimônio. Desde o início, torna-se a pedra angular da Reforma na Alemanha, como Goethe bem observou. Mas ela é ainda mais do que isso: transformando o *Hochdeutsch* em *lingua franca*, ela faz dele, durante séculos, o *medium* do alemão escrito. Na tradução luterana, estabelece-se uma primeira e decisiva auto-afirmação do alemão literário. Grande “reformador”, Lutero é doravante considerado como um escritor, como um criador de língua, e é assim que Herder e Klopstock o celebram.

Vejamos mais de perto de que se trata na *Verdeutschung*, porque isso é suscetível de esclarecer as problemáticas da tradução que vão culminar no final do século XVIII com as teorias goetheanas, românticas e, sobretudo, com as traduções do grego de Hölderlin. O que Lutero afasta com violência é o *latim* enquanto *medium* oficial da Igreja romana e, de maneira geral, da escrita. Estamos aqui confrontados com um fenômeno próprio do século XVI (da Reforma e do Renascimento) e que Bakhtin descreveu com excelência em sua obra sobre Rabelais:

Uma orientação mútua, uma interação, um esclarecimento recíproco das línguas se efetuavam. As línguas fixavam direta e intensamente suas feições mútuas: cada uma reconhecia a si própria, suas possibilidades como seus limites, *à luz da outra*. Essa *delimitação das línguas* era sentida em relação a cada coisa, cada noção, cada ponto de vista¹.

A delimitação da qual fala Bakhtin diz respeito evidentemente, no caso que nos ocupa, à confrontação do alemão e do latim. Mas ela diz respeito ao mesmo tempo

ao território interior das línguas populares nacionais. Pois a língua nacional única não existe ainda. No decorrer do processo de passagem de toda a ideologia para as línguas nacionais e de criação de um novo sistema de língua literária única, iniciava-se uma *orientação mútua* [48] *intensiva dos dialetos* no interior das línguas nacionais [...] Todavia, as coisas não se limitavam à orientação recíproca dos dialetos. A língua nacional, tornando-se a língua das idéias e da literatura, devia fatalmente entrar em contato substancial com outras línguas nacionais¹.

Aqui, Bakhtin sublinha com muita lógica

¹ M. Bakhtin, *L'Œuvre de François Rabelais*, Gallimard, Paris, 1970, p. 461.



a imensa importância das *traduções* nesse processo [...] Conhece-se o lugar excepcional que elas ocupam na vida literária e lingüística do século XVI [...] Além disso, era preciso traduzir em uma língua que não estava ainda toda pronta, mas em via de formação. Desse modo, a língua se formava².

É exatamente isso o que acontece com a Bíblia de Lutero. De fato, o espaço de jogo descrito por Backhtine é europeu, ainda que seu livro seja dedicado à literatura francesa. Mas nenhuma tradução francesa da época - o papel relativamente secundário atribuído às traduções por Du Bellay em sua *Defesa e Ilustração da língua francesa* mostra bem isso - poderia assumir a função da Bíblia luterana. Pois não existe na França nenhuma obra que possa, sozinha, desempenhar o papel de uma fundação do francês literário e nacional. Nós não temos *Divina Comédia*. Se a Bíblia de Lutero desempenha esse papel, é porque ela acredita ser uma *Verdeutschung* das Escrituras ligada historicamente a um vasto movimento de reformulação da fé, de renovação da relação com os textos sagrados, de reinterpretação radical dos Testamentos, assim como a uma afirmação religiosa nacional face ao "imperialismo" de Roma. Inversamente, esse movimento só adquire toda sua força pela existência efetiva de uma Bíblia "germanizada" e acessível a todos. Há nisso uma conjuntura histórica e cultural decisiva, que instaura na Alemanha um verdadeiro corte: há de agora em diante *um antes- e um após- Lutero*, não somente religiosamente e [49] politicamente, mas *literariamente*¹. A redescoberta do passado literário pré-luterano a partir de Herder e dos românticos não voltará a questionar esse corte e Goethe, no texto citado mais acima tem perfeita consciência disso: para ler as *Nibelungen* ou Maître Eckart, os Alemães precisam de intratraduções de que os Italianos não precisam para ler Dante, no entanto contemporâneo de Maître Eckart.

O fato de que a fundação e a formação do alemão literário comum tenham ocorrido por meio de uma tradução é o que permite compreender porque vai existir na Alemanha uma *tradição da tradução* para a qual esta é criação, transmissão e expansão da língua, fundação de um *Sprachraum*, de um espaço lingüístico próprio. E não é

¹ *Ibid.*, p. 464.

² *Ibid.*, p. 466.

¹ "A criação do alemão escrito se deu em estreita associação com a tradução da Bíblia por Lutero" (Herman Broch, *Création littéraire et connaissance*, Gallimard, Paris, 1955, p. 301).

certamente por um acaso que os românticos ligarão suas teorias de literatura, da crítica e da tradução a uma teoria da Bíblia, a um “método universal de biblificação”².

Em seu ensaio *Die Schrift und Luther*, Franz Rosenzweig, que trabalhou com Martin Buber em uma nova *Verdeutshung* da Bíblia, de acordo com as necessidades da fé no século XX, explicitou de modo notável a significação da tradução de Lutero para a cultura, a língua e a literatura alemãs. Tomamos a permissão de citar uma passagem bem longa de seu texto:

[50] As línguas podem, durante séculos, ser acompanhadas pela escrita, sem que surja o que se designa pela expressão de “língua escrita” [...] Chega um dia, na vida dos povos, um momento em que a escritura, de serva da língua, torna-se sua dona. E esse momento chega quando um conteúdo que abraça toda a vida do povo encontra-se manifestado na escrita, quando, assim, há pela primeira vez um livro “que todos devem ter lido”. A partir desse momento, a língua não pode mais seguir em frente de modo natural [...] E é um fato que o tempo de desenvolvimento da língua fique, a partir de então, mais embotado do que antes. Compreendemos hoje ainda, *grosso modo*, o alemão de Lutero, se o ortografarmos do jeito moderno. Por outro lado, seria dificílimo para nós lermos a literatura que lhe é contemporânea, na medida em que ela não foi influenciada por ele [...]

[...] Essa dominação de um livro sobre a língua não significa que o desenvolvimento desta seja detido. Ele fica todavia enormemente atrasado [...]

[...] A problemática do Livro clássico e fundador de uma língua escrita é ainda acrescida pelo fato de que se trata de uma tradução. Pois, para as traduções, vale a lei de uma unicidade que está ligada aqui com essa unicidade do instante clássico da história da linguagem. Cada grande obra de uma língua, de um certo modo, só pode ser traduzida uma vez em uma outra língua. Existe na história da tradução um movimento totalmente típico. No início, só se tem, em abundância, traduções interlineares, sem pretensão, que só acreditam ser uma ajuda para a leitura do original e livres elaborações, livres reformulações, desejando transmitir ao leitor o sentido do original ou o que elas consideram como tal [...] Depois, um belo dia, acontece o milagre das núpcias dos dois espíritos da língua. O que nunca acontece sem preparação. É somente quando o povo destinatário, pelo efeito de sua própria nostalgia e por sua expressão própria, vem ao encontro [...] da obra estrangeira, quando, assim, a recepção desta não se dá por curiosidade, por interesse, por impulso cultural ou até por prazer estético, mas no âmbito de um amplo movimento histórico, que o tempo de um tal *hiéros gamos* destas núpcias sagradas é chegado.

² Novalis para F. Schlegel, dia 7 de novembro 1798: “Um dos exemplos mais surpreendentes de nossa sinorganização e sinevolução interiores encontra-se em sua carta. Você me fala de seu projeto de Bíblia e, em meus estudos da ciência em geral [...] também cheguei à idéia da Bíblia - da Bíblia como o *ideal de qualquer* livro. Desenvolvida, a teoria da Bíblia dá a teoria da escrita ou da formação das palavras em geral - que é ao mesmo tempo a doutrina da construção simbólica e indireta do espírito criador [...] Toda a minha atividade [...] não deve ser nada além de uma crítica do projeto de Bíblia - um ensaio de um método universal de biblificação” (ed. Wasmuth, *Briefe und Dokumente*, p. 404).

Assim se deu com o Shakespeare de Schlegel, nos anos em que Schiller quer criar um teatro próprio para os Alemães, assim como com o Homero de Voss, quando Goethe aproxima-se das formas antigas. [...] Assim o livro estrangeiro torna-se um livro próprio [...] Esse imenso passo na unificação da Babel dos povos não é atribuído ao tradutor individual: é um fruto amadurecido pela vida do povo sob a égide da constelação de um momento histórico totalmente único. Momento que não [51] pode se repetir. O momento da história de um povo não volta, porque não precisa se repetir: nos limites que são os únicos a entrar aqui em linha de conta, aqueles do horizonte de um presente nacional determinado, ele é imortal. Enquanto o laço desse presente com o passado não for quebrado de maneira catastrófica [...] continua homérico para o povo alemão o que Voss fez de Homero e bíblico o que Lutero fez da Bíblia. Nenhuma nova tentativa de tradução pode atingir essa significação nacional [...] A nova tradução de Homero pode certamente ser bem melhor do que aquela de Voss, mas não constitui, não pode constituir, um acontecimento histórico-mundial: ela pode somente procurar obter as glórias que lhe concede o espírito de seu próprio povo e não as que lhe concede o espírito do mundo, que só são concedidas e só podem sê-lo uma vez, porque o torneio do mundo só pode acontecer uma vez, contrariamente a esses jogos de treinamento dos povos e dos homens que acontecem todos os anos ou todos os dias¹.

Esse importante texto levanta numerosas questões. Rosenzweig liga a unicidade histórica de uma tradução - nesse caso, a de Lutero - à noção vagamente hegeliana de *espírito do mundo*. Se tomarmos o caso de Lutero, não há obviamente necessidade de se recorrer a essa noção especulativa; a historicidade de sua tradução está evidentemente ligada a fatores religiosos, nacionais e lingüísticos precisos. Mas o texto de Rosenzweig tem o imenso mérito de levantar o problema da *historicidade geral da tradução*. Com efeito, a historicidade de uma *obra* é coisa, senão evidente, pelo menos indiscutível. A obra de Homero é histórica no sentido de que a história grega (e não somente a história da literatura grega) é impensável sem ela. Acontece o mesmo com a de um Dante. Trata-se aqui, além disso, da historicidade que diz respeito a certos espaços culturais e lingüísticos nacionais. Mas essas obras são igualmente históricas no nível do espaço ocidental em seu conjunto e até mesmo além: elas constituem o que se nomeia “literatura universal”. Universais essas obras certamente não teriam podido ser [52] sem a mediação da tradução. Mas observemos duas coisas. Em primeiro lugar, é porque já eram *potencialmente* universais que elas foram universalmente traduzidas. Isso quer dizer: elas já carregavam em si, no nível de sua forma e de seu conteúdo, sua própria traduzibilidade. A obra de um Kafka, no século XX, tem um valor universal e foi

¹ In Störig, *op. cit.*, p. 199-203.

traduzida em quase todos os lugares. Mas - em segundo lugar -, isso não quer dizer que as traduções dessas obras sejam elas próprias históricas. A influência de Kafka na França, por exemplo, não dependeu de uma tradução que se tenha feito notar por si mesma, ou seja, como uma *obra* própria. Pode-se dizer o mesmo da tradução de um Joyce ou de um Dostoïevski. Nessas condições, convém chamar *tradução histórica* aquela *que faz época enquanto tradução*, aquela em que a tradução aparece *como tal* e tem acesso, assim, estranhamente, à posição de uma obra e não mais àquela de humilde mediação de um texto ele próprio histórico. Ou ainda: a tradução de um texto essencial, pleno de história, não é forçosamente ela própria histórica. É preciso então distinguir entre a *historicidade geral* da tradução, seu papel de inaparente mediação que contribui, bem evidentemente, ao movimento da história e essas traduções, relativamente raras que, até por sua operação, mostram-se elas próprias plenas de história. São efetivamente, como o diz Rosenzweig, traduções únicas, o que não impede que possa haver outras traduções (únicas ou não) de seus originais. É justamente a esse tipo de tradução que pertencem, na Alemanha, a Bíblia de Lutero, o Homero de Voss, o Sófocles e o Píndaro de Hölderlin, o Shakespeare de A. W. Schlegel e o *Dom Quichote* de Tieck. Mas não se pode dizer somente que essas traduções “vinham na sua hora” (para Hölderlin, não era o caso), uma vez que as traduções simplesmente mediadoras também só podem vir na sua hora – em virtude dessa seletividade própria às culturas que torna impossível qualquer onitradução. Além disso, no caso [53] das traduções alemãs citadas, é interessante notar que se tratava de *retraduções*: de todas essas obras, já existiam numerosas traduções de um nível freqüentemente excelente. Certamente, é a partir de um solo histórico preciso que as novas traduções surgem: a reformulação da relação com a Bíblia e com a fé revelada (Lutero), o aprofundamento da relação com os gregos (Voss, Hölderlin), a abertura para as literaturas inglesas e ibéricas (A. W. Schlegel e Tieck). Elas só podiam existir sobre um solo assim. O aprofundamento da relação já existente com as obras estrangeiras exigia novas traduções. Mas trata-se, nesse caso, de uma visão um pouco determinista, pois pode-se também considerar essas traduções como a *novidade imprevisível e incalculável* que é a essência do verdadeiro acontecimento histórico. Parece que tais traduções só poderiam surgir como retraduções: ultrapassando o horizonte da simples comunicação intercultural operada pelas traduções mediadoras, elas manifestam *o puro poder histórico da tradução como tal* que não se confunde com o poder histórico das traduções em geral. Em um dado momento, é como se a relação histórica com uma outra cultura, uma outra obra,

passasse bruscamente pelo aspecto único da tradução. Não ocorre sempre assim obrigatoriamente e, por exemplo, (voltaremos a isso) a profunda relação que a cultura francesa clássica mantém com a Antiguidade pressupõe, certamente, uma grande massa de traduções - as que foram feitas nos séculos XVI e XVII - mas, de modo algum, uma tradução em particular. Nem mesmo o *Plutarco* de Amyot. O próprio da cultura alemã é, talvez, ter experimentado várias vezes esse poder único da tradução. E é o que aconteceu pela primeira vez com Lutero.

A esse respeito, por muito tempo pode parecer secundário saber quais são, notadamente em relação ao texto hebreu, os limites de sua *Verdeutschung*. Esses limites, aliás, só se tornaram evidentes no século XX, com o conjunto das reinterpretações, [54] das releituras e das retraduições dos Evangelhos e do Antigo Testamento. Como assinala Rosenzweig - mas isso já estava indicado pelo exemplo de tradução citado mais acima -, Lutero, recorrendo, é verdade, ao texto hebraico, trabalha no final das contas a partir da versão latina:

Ao estudar o sentido do texto hebreu, não foi em hebreu que ele pensou, mas em latim¹.

E isso é inevitável, uma vez que é o latim e não o hebreu, que constitui o horizonte lingüístico, religioso e cultural do pensamento luterano. Todavia, a *Verdeutschung*, operando a delimitação do alemão e do latim, não efetua uma simples germanização no sentido em que hoje falaríamos depreciativamente, por exemplo, do afrancesamento de um texto estrangeiro. Isso é ainda mais impossível porque, no caso de uma tradução religiosa como a da Bíblia e de um movimento de volta às “fontes” como o protestantismo, o original hebreu não pode pura e simplesmente ser deixado de lado. O recurso ao hebreu tem, nesse caso, mais a função de reforçar a eficácia do movimento de “reforma”. Mesmo estando longe de determinar toda a empresa luterana, ele sutaliza a *Verdeutschung* e lhe dá uma originalidade suplementar. Lutero sabe perfeitamente que abrir à comunidade dos crentes a palavra bíblica é, ao mesmo tempo, entregar-lhes essa palavra na linguagem da “mulher em casa”, das “crianças nas ruas” e do “homem comum no mercado” e *transmitir-lhes o falar próprio da Bíblia*, quer dizer, o falar hebreu, que exige que, às vezes, sejam invadidas as fronteiras do alemão:

¹ In Störig, *op. cit.*, p. 215.

No entanto [...] não me desliguei com demasiada liberdade das letras, mas esforcei-me muito para ficar vigilante ao examinar uma passagem. [55] ficar tão perto quanto possível dessas letras sem me afastar demais. Assim, quando Cristo diz em João VI (6 : 27): Deus o Pai selou este aqui, teria sido um melhor alemão dizer: Deus o Pai marcou este aqui, ou até: Deus o Pai designou este aqui. Mas preferi prejudicar a língua alemã a me afastar da palavra. Ah! Traduzir não é uma arte para todos como o pensam os santos insensatos: é preciso para isso um coração verdadeiramente piedoso, fiel, zeloso, prudente, cristão, sábio, experimentado, aplicado. É por isso que eu afirmo que nenhum falso cristão, nem nenhuma mente sectária pode traduzir fielmente¹.

Em outro lugar, Lutero escreve a propósito de sua tradução dos *Salmos*:

Mais uma vez, traduzimos de vez em quando diretamente as palavras, ainda que tivesse sido possível retomá-las de modo diferente e mais claro [...] É por essa razão que devemos [...] conservar tais palavras, aclimatá-las e deixar à língua hebraica o seu espaço quando ela faz melhor do que o faria o nosso alemão².

No mesmo texto, ele aborda o problema do “sentido” e da “letra” de uma maneira mais geral e declara ter

às vezes mantido rigidamente as palavras, às vezes conservado somente o sentido³.

Há nesse caso uma alusão a São Jerônimo, o tradutor da Vulgata, para o qual, na tradução das Escrituras, tratava-se apenas de uma restituição do sentido. Regra que Cícero e os poetas latinos, diz ele em sua *Carta à Pammachius*, já haviam amplamente instituído:

[56] Não só confesso, mas reconheço com toda clareza que, traduzindo as Santas Escrituras do grego [...] não traduzi palavra por palavra, mas sentido por sentido¹.

¹ Lutero, *op. cit.*, p. 198.

² In Störig, *op. cit.*, p. 196-197. Moïse Mendelssohn escreve, em 1783, a propósito de sua tradução dos *Salmos*: “Encontrei tão pouca satisfação com a inovação, no que diz respeito à linguagem, que me detive mais no D^r Lutero do que em outros tradutores ulteriores. Quando este *traduziu exatamente*, parece-me ter também *germanizado* com êxito: nem mesmo temi as expressões hebraicas que às vezes ele introduziu na linguagem, apesar de talvez não serem alemão autêntico” (in: *Die Lust...* p. 127).

³ In Rosenzweig, *op. cit.*, p. 196.

¹ Carta a Pammachius, in Störig, *op. cit.*, p. 3.

São Jerônimo e sua tradução permanecem como o horizonte da Bíblia luterana, mas esta última, entretanto, acredita deixar à língua hebraica “algum espaço”. A *Verdeutschung* parece, portanto, oscilar entre vários modos de tradução. É preciso empregar aqui o termo *modo*, uma vez que, com Lutero, não se trata nem de um conjunto de regras empíricas, como em *A maneira de se traduzir bem de uma língua para outra* de Estienne Dolet, tratado escrito mais ou menos na mesma época, nem de um *método* no sentido de uma definição sistemática dos tipos de tradução, como no ensaio de Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*². Não escolher entre a literalidade e a liberdade, entre o “sentido” e a “letra”, o latim e o hebreu, não significa uma flutuação metodológica, mas a percepção das aporias fundamentais da tradução e a intuição do que é possível e necessário fazer em um determinado momento histórico.

Tal como ela é, a tradução luterana abre um duplo horizonte: aquele, histórico-cultural, que evocamos acima e um outro, mais limitado, das futuras traduções alemãs e de seu sentido. Nenhuma tradução de uma obra e de uma língua estrangeiras, após Lutero, poderá ser feita sem qualquer referência à sua tradução da Bíblia, nem que seja apenas para afastar-se de seus princípios e tentar ultrapassá-los. Voss, Goethe e Hölderlin perceberão a medida exata disso. Se a Bíblia luterana instaura um corte na história da língua, da cultura e das letras alemãs, ela igualmente instaura um outro no domínio das traduções. *Ela sugere, além disso, que a formação e o desenvolvimento de uma cultura própria e nacional podem e [57] devem passar pela tradução, ou seja, por uma relação intensiva e deliberada com o estrangeiro*¹.

Afirmção que pode parecer e é, parcialmente, de uma grande banalidade. Pelo menos temos o hábito de considerá-la como tal. Mas uma coisa é estimar que, para seu próprio desenvolvimento, de qualquer ordem que seja, é bom “esfregar seu cérebro com o de outro” (Montaigne), outra coisa é pensar que qualquer relação consigo e com o “próprio” passa radicalmente pela relação com o outro e com o estrangeiro, de uma tal

² Ver nosso Capítulo 10.

¹ Veremos em nosso capítulo sobre Hölderlin como este último, muito profundamente, se prende a Lutero, ao mesmo tempo em sua obra de poeta e em sua obra de tradutor. Herder, Klopstock e A.W. Schlegel fazem igualmente referência à Bíblia de Lutero, mas somente Hölderlin soube, de uma certa maneira, retomar o trabalho que Lutero havia realizado *como tradutor* com o alemão. A relação de um Nietzsche com a língua alemã – enquanto pensador *polêmico* – também não é mais pensável sem um longo intercâmbio com Lutero. A relação desse pensador com as línguas estrangeiras – principalmente com o francês e o italiano – mostra também que, como Hölderlin, ele procura em uma certa “experiência” das línguas estrangeiras a verdade de sua própria língua. Falta-lhe, é certo, o outro pólo, ou seja, o enraizamento no que Hölderlin chama de “natal”, ou Lutero de língua da “mulher em casa” ou do “homem comum no mercado”.

maneira que é por essa *alienação*, no sentido mais estrito do termo, que uma relação consigo se torna possível. No plano psicológico, encontraríamos efetivamente aí o processo mental de muitos tradutores, aquele que André Gide formulou um dia em uma conversa com Walter Benjamin:

É justamente o fato de ter me afastado de minha língua materna que me forneceu o entusiasmo necessário para dominar uma língua estrangeira. No aprendizado das línguas, o que mais conta não é o que se aprende, o que é decisivo é abandonar a sua. É apenas dessa maneira que, em seguida, a compreendemos a fundo [...] É somente abandonando uma coisa que nós a nomeamos².

Mas as coisas adquirem uma feição particular quando essa lei deixa o plano psicológico para ser aplicada ao plano histórico-cultural. Além disso, o descomedimento da passagem pelo estrangeiro [58] faz pairar a ameaça perpétua, tanto no nível de um indivíduo, quanto no de um povo e de uma história, da perda de identidade própria. O que está então em questão aqui não é tanto essa lei, mas sim o ponto em que ela ultrapassa seus próprios limites, sem por isso transformar-se em relação verdadeira com o Outro. É o que parece ocorrer às vezes na cultura alemã: quando a “flexibilidade” tão louvada por Goethe e A. W. Schlegel (a da língua pelo primeiro, a da personalidade alemã pelo segundo) se transforma em *poder ilimitado e protético de se lançar na alteridade*. Esse poder é atestado, no início do século XIX, pelo desenvolvimento prodigioso da filologia, da crítica literária, dos estudos comparatistas, da hermenêutica e, naturalmente, das traduções. Literariamente, autores como Tieck, Jean Paul e Goethe dão prova da mesma perigosa “flexibilidade” (no vocabulário da época, fala-se habitualmente de “versatilidade” para designar essa agilidade mental e cultural, sem dar um sentido pejorativo a esse termo). Esse movimento, muito produtivo culturalmente, parte do paradoxo, aparente ou não, segundo o qual quanto mais uma comunidade se abre ao que não é ela, mais tem acesso a si mesma. Em suas *Inatuais*, Nietzsche considerará que o que ele resume na expressão “sentido histórico” é um verdadeiro desastre – o desastre do século XIX europeu¹.

² *Mythe et violence*, “André Gide”, p. 281.

¹ Tomada de posição que é sempre digna de atenção: o progresso atual da “história das mentalidades”, ou seja, dos alicerces materiais, sociais e culturais de nossa sociedade e, mais particularmente, de seu passado *oral*, no momento mesmo em que esses alicerces, com a oralidade, parecem desabar radicalmente, leva a se perguntar: de que se trata aqui? De uma nostalgia? De uma busca das origens? De um enterro solene de valores considerados como atraentes, mas prescritos? Que posição os historiadores do passado oral tomam em relação ao nosso presente e em relação à possível defesa das culturas

[59] É evidente que um espírito tão “versátil” quanto F. Schlegel tinha perfeitamente a consciência da natureza dessa relação. Em seus fragmentos, ele evoca dois povos de tradutores, os romanos e os árabes, e o que os distingue a esse respeito. Os romanos constituíram sua língua e sua literatura com base em um imenso trabalho de tradução dos gregos, de simbiose, de sincretismo e de anexação: basta pensar em um autor como Plauto. Os árabes, segundo F. Schlegel, procediam de outro modo:

Sua mania de destruir ou jogar fora os originais, uma vez feita a tradução, caracteriza o espírito de sua filosofia. Por isso mesmo, eles eram talvez infinitamente mais cultos, mas, com toda sua cultura, claramente mais bárbaros do que os Europeus da Idade Média. Bárbaro é, com efeito, o que é ao mesmo tempo anticlássico e antiprogressivo¹.

Com efeito, o fato de queimar os originais – um ato de uma complexidade insondável, quase mítica – tem um duplo efeito: o de suprimir qualquer relação com uma literatura considerada como modelo histórico (o “anticlássico”) e de tornar impossível qualquer re-tradução (quando toda tradução implica sua retradução, ou seja, uma “progressividade”).

Desse modo, a partir do precedente histórico que é a Bíblia luterana, todo um conjunto de questões é colocado à cultura alemã, referentes à sua própria essência: o que somos, se somos um povo de tradutores? O que é a tradução e o bem traduzir, para o povo que somos? Se aceitarmos que a relação com o estrangeiro é constitutiva de nossa identidade, qual deve ser para nós essa relação com o estrangeiro? Como interpretá-la? Em que medida, igualmente, essa relação, hipertrófica e desmedida, não constituiria [60] para nós uma ameaça radical? Não deveríamos, de preferência, voltar-nos para o que, em nossa cultura, *tornou-se* estrangeiro para nós, mas constitui, na realidade, nossa “natureza” mais própria – nosso *passado*? O que é a *Deutschheit*, se ela é o lugar de todas essas questões? Herder, Goethe, os românticos, Schleiermacher, Humboldt e Hölderlin tentam, cada um à sua maneira, enfrentar essas questões, que

populares? A mesma pergunta seria feita a propósito da etnologia. Há nisso um processo extremamente importante, que não é exterior, longe disso, aos interesses próprios de uma teoria histórica e cultural da tradução. E o Romantismo alemão e francês conheceu também, à sua maneira, esse conjunto de questões. Nietzsche viu nessa “faculdade camaleônica” que é o “sentido histórico” um perigo vital: ele tentou reverter a situação fazendo dela um movimento de apropriação. Essa união da apropriação e da dominação, da identificação e da redução, etc., caracteriza até hoje a realidade cultural européia. Ela é questionada agora a partir de vários horizontes.

¹ AL, Fragmentos da *Athenäum*, p. 131.



colocam a tradução em uma problemática cultural que ultrapassa de longe qualquer "metodologia". O positivismo filológico e Nietzsche, no século XIX, retomarão essas questões e depois, no século XX, pensadores tão diferentes como Luckács, Benjamin, Rosenzweig, Reinhardt, Schadewaldt e Heidegger.



2

Herder :
fidelidade e ampliação

O presente capítulo, consagrado a Herder e à problemática da tradução que se instaura na Alemanha na segunda metade do século XVIII, poderia ser introduzido sob a égide de dois conceitos que retornam freqüentemente nos textos da época: *Erweiterung* e *Treue*. *Erweiterung* é o alargamento, a ampliação. Já encontramos essa palavra em Novalis, quando ele afirma que é somente na Alemanha que as traduções se tornaram “alargamentos”. *Treue* é a fidelidade. A palavra tem um grande peso na cultura alemã da época e pode valer como uma virtude cardinal, tanto no domínio afetivo quanto nos da tradução ou da cultura nacional. A esse respeito, afirmar que a tradução deve ser fiel não é tão banal quanto pode parecer em um primeiro momento. Pois traduzir, como o diz Rosenzweig, é “servir dois patrões¹”: a obra e a língua estrangeiras, o público e a língua próprios. Nesse caso é necessário, portanto, uma dupla fidelidade, incessantemente ameaçada pelo espectro de uma dupla traição. Mas por outro lado, a fidelidade ao original não é de modo algum uma constante histórica. Na época em que, na Alemanha, ela começa a ser celebrada com entonações quase conjugais por Breitinger, Voss e Herder, a França traduz [61] sem a menor preocupação com a fidelidade e prossegue sua tradição, nunca inteiramente abandonada, de traduções “embelezadoras” e “poetizantes”. A teoria alemã da tradução se constrói conscientemente contra as traduções “à francesa”. É o que A. W. Schlegel, no final desse período, exprimiu muito fortemente:

Outras nações adotaram em poesia uma fraseologia completamente convencional, de modo que é pura e simplesmente impossível traduzir poeticamente qualquer coisa em sua língua, como por exemplo, em francês [...] É como se eles desejassem que cada estrangeiro, no país deles, devesse agir e se vestir de acordo com seus costumes, o que significa que eles nunca conhecem, realmente, um estrangeiro¹.

¹ In Störig, *op. cit.*, p. 194.

¹ A. W. Schlegel, *Geschichte des klassischen Literatur*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964, p. 17.

Esse modo de traduzir está em perfeita conformidade com a posição dominante da cultura francesa da época, que não tem nenhuma necessidade de passar pela lei do estrangeiro para afirmar sua identidade. Longe de se abrir para o influxo das línguas estrangeiras, o francês tende, bem antes, a *substituir* estas últimas como modo de comunicação das esferas intelectuais e políticas européias. Nessas condições, não há lugar para qualquer consciência da fidelidade. A posição dos tradutores alemães no século XVIII só acentua mais isso. Ela remete a uma problemática cultural que é como a *imagem inversa* da francesa².

Essa problemática poderia ser, inicialmente, formulada da seguinte maneira: a língua alemã carece de “cultura” e, para adquiri-la, deve passar por um certo *alargamento*, o qual [63] pressupõe traduções marcadas pela *fidelidade*. Pois em que uma tradução espelhada no modelo “à francesa” poderia alargar o horizonte da língua e da cultura? Essa é a linha geral em Breitinger, Leibniz, Voss e Herder. É verdade que, para triunfar, essa linha deve, ao mesmo tempo, combater a influência francesa e um certo pragmatismo proveniente das tendências mais planas da *Aufklärung*. W. Schadewaldt caracterizou muito bem a situação:

Existem francamente certos modos de tradução que são completamente não problemáticos, que não querem ser, no sentido estrito da palavra, fiéis ou, em todo caso, não interpretam a fidelidade, em relação à essência do original, como uma exigência constrangedora. Quando, na Alemanha, antes do início do século XVIII, praticava-se a tradução, exatamente como Cícero e Quintiliano, como um exercício retórico e formal [...] podia ser indiferente traduzir prosa em poesia ou poesia em prosa [...] Pois o original significava então “modelo de estilo” e a fidelidade era submetida à arbitrariedade de um julgamento de gosto, fosse ele inculto, fosse deformante. Quando, mais tarde, abordamos uma obra estrangeira com a finalidade de assimilar seus conteúdos objetivos e materiais e torná-los acessíveis aos contemporâneos, podemos nos considerar como fiéis se nos sentirmos ligados à transmissão dos conteúdos. As traduções são nesse caso “escritos (cito uma definição do *Aufklärer* Venzky, aparecida em 1734 nas *Contribuições críticas* de Gottsched) que passam um fato ou um trabalho douto para uma outra [...] língua, de modo que os que ignoram a outra língua [...] possam ler esses fatos e esse trabalho com um maior prazer e uma maior utilidade”. E se uma tradução dessas “tiver expressado o entendimento de um escrito original com clareza e completude, ela é tão boa quanto o original”. Pois aqui, o original é a soma dos fatos úteis e dignos de serem transmitidos. É por essa razão

² A problemática francesa foi notavelmente resumida por Collardeau no final do século XVIII: “Se há algum mérito em traduzir, só pode ser o de aperfeiçoar, se possível, seu original, de embelezá-lo, de apropriar-se dele, de lhe dar um ar nacional e de naturalizar, de algum modo, essa planta estrangeira” (in Van der Meersch, “Traduction française, problèmes de fidélité et de qualité”, em *Traduzione-tradizione, Lectures* 4 – 5, Dédalo Libri, Milan, p. 68).

que é perfeitamente compatível com a fidelidade que se corrija e complete, se possível, o original, que se acrescente observações, que se esclareça obscuridades [...] A verdadeira tradução é, entretanto, nesse caso, uma tarefa essencialmente negativa: o tradutor se esforça para superar a situação crítica que a confusão babélica das línguas introduziu no mundo¹.

[64] Essas correntes racionalistas e empíricas, que não têm nem mesmo a esplêndida desenvoltura das “não traduções” francesas clássicas, não caracterizam entretanto as tendências dominantes da tradução alemã do século XVIII: elas representam, antes de tudo, um fenômeno – quase a-histórico de tal modo ele é constante – de negação do sentido da tradução.

No que se refere à ampliação da língua e da cultura alemãs, Leibniz, que se interessava de perto pelos problemas da linguagem e pelos de sua própria língua, tomou posição em dois textos sem grande originalidade, mas que já anunciam Herder:

A verdadeira pedra de toque da riqueza ou da pobreza de uma língua aparece quando se traduz bons livros de outras línguas. Ai se mostra o que falta e o que está à nossa disposição¹.

Certamente não acredito que exista no mundo uma língua que possa expressar as palavras das outras línguas com a mesma força e palavras equivalentes [...] Mas a língua mais rica e mais cômoda é aquela que pode melhor se prestar a traduções palavra por palavra, traduções que seguem o original pé por pé¹.

Aqui, a força de uma língua reside precisamente em sua capacidade de literalidade e a tradução é o espelho no qual ela percebe seus próprios limites.

O crítico suíço Breitinger, em sua *Art Poétique critique* (1740), defende também a literalidade:

Exige-se de um tradutor que ele exprima os conceitos e as idéias descobertas em um eminente modelo segundo a mesma ordem, o mesmo tipo de ligação e de composição [...] a fim de que a representação dos pensamentos produza a mesma impressão sobre a sensibilidade do leitor. A tradução [...] merece mais elogios na medida em que é semelhante ao original. É por isso que o tradutor deve se submeter a essa dura lei: é-lhe proibido afastar-se do original, tanto do ponto de vista dos pensamentos quanto do [65] da forma. Estas devem permanecer inalteradas, conservar o mesmo grau de luz e de força¹.

¹ In Störig, *op. cit.*, p. 225-226.

¹ In Sdun, *op. cit.*, p. 21

¹ *Ibid.*, p. 22

Essa prescrição de fidelidade, que não é precisada de outra forma, indica bem a tendência geral das reflexões da época, apesar de sua linguagem muito racionalista.

Mas é com Herder e as *Literaturbriefe*² que a problemática da ampliação e da fidelidade vai se estabelecer. Herder, é sabido, desenvolveu toda uma filosofia da cultura, da história e da linguagem, na qual noções como as de *gênio*, de *povo*, de *poesia popular*, de *mito* e de *nação* adquirem seus títulos de nobreza. Ele mesmo traduziu poesias, notadamente “romances” espanhóis. De acordo com seus múltiplos interesses poéticos, filosóficos e lingüísticos, ele estava bem situado para medir a importância dessa relação com o estrangeiro que se manifestava na Alemanha com uma força crescente, em particular sob a influência da literatura inglesa e da Antigüidade greco-romana. Na mesma época, iniciava-se um retorno às “fontes”, ou seja, à poesia popular e ao prestigioso passado medieval. Herder, com suas *Volklieder*, desempenhou um papel primordial nesse movimento. Sua reflexão, essencialmente centrada na linguagem e na história, representa a primeira versão do classicismo alemão. Comentaremos aqui brevemente uma série de textos de Herder que desenham claramente o novo espaço de jogo da cultura alemã³. Trata-se, às vezes, de citações das *Literaturbriefe* comentadas pelo pensador.

Os problemas da tradução, no que se refere à [66] relação da língua materna com as línguas estrangeiras, têm freqüentemente, para Herder, uma intensidade imediata que se exprime em termos quase amorosos e sexuais. Assim:

Não é para desaprender minha língua que aprendo outras: não é para intercambiar meus hábitos de educação que viajo entre os povos estrangeiros; não é para perder a cidadania de minha pátria que me torno um estrangeiro naturalizado; se eu assim agisse, perderia mais com isso do que ganharia. Mas passeio nos jardins estrangeiros para colher neles flores para minha língua, como para a noiva na minha maneira de pensar: observo os costumes estrangeiros a fim de sacrificar os meus ao gênio de minha pátria, como tantos frutos amadurecidos sob um sol estrangeiro¹!

² As *Literaturbriefe*, cujo título exato é *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, constituem sem dúvida a primeira das revistas literárias alemãs. Lessing foi o principal editor dela, com Thomas Abt e Moses Mendelssohn.

³ Espaço de jogo que, para ele, remete a Lutero: “Foi ele quem despertou e libertou a língua alemã, esse gigante adormecido” (*Fragmente*, citado in: *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*, Rolf Zuberbühler, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1969, p. 23).

¹ In Sdun, *op. cit.*, p. 49

A relação do próprio e do estrangeiro é exprimida nesse texto de modo figurado, mas até na escolha das comparações, no tom apologético e defensivo do texto parece flutuar o espectro de uma possível traição. Predominância do estrangeiro: perda do próprio. Transformação do estrangeiro em puro pretexto de enriquecimento do próprio: traição da própria experiência da estranheza.

Perante os desequilíbrios inerentes a qualquer relação com o estrangeiro, desequilíbrios que têm sua projeção imediata no domínio da tradução, grande é a tentação de recusar veementemente essa relação. Mais do que Herder, Klopstock viveu essa tentação, não tanto no nível da tradução quanto no das outras relações interlingüísticas, como por exemplo, o empréstimo de palavras estrangeiras. Esse problema o preocupava enquanto poeta e enquanto gramático, na medida em que ele considerava o alemão como uma língua mais pura que o inglês (abarrotoado por uma massa consternadora de palavras latinas) e mais livre que o francês (prisioneiro de seu classicismo). Como para Herder, a língua materna era para ele “uma espécie de cisterna do conceito mais original do povo²”. Como [67] tal, ela devia se delimitar em relação às outras línguas e afirmar seu próprio território. Daí vem o sonho, para ele e Herder, de uma *língua virgem*, protegida de toda sujeira estrangeira e, mais particularmente, dessa sujeira que corre o risco de ser a tradução. De novo, aqui, o pensamento de Herder toma uma curiosa coloração sexual:

Mesmo que se tenha muitas razões de recomendar as *traduções* para a formação (*Bildung*) da língua, esta última tem, no entanto, maiores vantagens em se preservar de qualquer tradução. Uma língua, antes da tradução, é semelhante a uma jovem virgem que ainda não tenha tido comércio com um homem e não tenha ainda concebido o fruto da mistura de sangues; ela ainda está pura e em estado de inocência, imagem fiel da índole de seu povo. Ainda que seja só pobreza, capricho e irregularidade, ela é língua nacional original¹.

Texto perturbador em sua utópica ingenuidade, na espécie de profundidade que, no entanto, lhe é própria, proveniente ao mesmo tempo da imagem da jovem virgem aplicada à língua materna, e do mito – evidentemente vertiginoso – de uma língua fechada em si mesma, sem entreter nenhum comércio “bíblico” com as outras línguas. É necessário falar aqui de utopia, já que o destino da virgem é evidentemente se tornar

² In J. Murat, *Klopstock*, Les Belles Lettres, Paris, 1959.

¹ In Sdun, *op. cit.*, p. 26.

mulher. exatamente como. para recorrer a esse estoque de imagens vegetais das quais o Classicismo e o Romantismo são tão ricos. o destino do botão é se tornar flor. depois fruto. Até a própria escolha da imagem de Herder. ainda que levássemos em conta a valorização cristã. ou talvez rousseauísta. da virgindade. mostra que a relação com o estrangeiro não pode e não deve ser evitada.

Resta a tentação. para uma cultura e uma língua ameaçadas demais por essa relação. de um puro fechamento sobre si. exatamente como no Romantismo tardio pode-se encontrar a tentação do inefável. do indizível e. como veremos. do intraduzível: [68] *não somente não traduzir, mas tornar-se si próprio intraduzível, essa é talvez a expressão mais acabada de uma língua fechada.* Tentação regressiva. se considerarmos que a relação com o estrangeiro é também e. sobretudo. a da *diferenciação*, da *dialética*. ou como se queira nomear esse movimento de constituição de si pela experiência do não-si. pelo qual veremos que ele forma a própria essência da *cultura* para o Classicismo e o Idealismo alemães.

Tentando conservar uma posição de equilíbrio. como Goethe. entre essa tentação e aquela. inversa. do puro ser-fora-de-si (tentação da qual certos românticos oferecem igualmente o exemplo). Herder define. a partir das reflexões de certos colaboradores das *Literaturbriefe*. a natureza. o papel. as opções do tradutor – todas coisas estreitamente ligadas à ampliação da língua e da cultura. Assim Thomas Abt cita em seus *Fragmente*:

O objetivo do verdadeiro tradutor é mais elevado do que tornar as obras estrangeiras compreensíveis aos leitores: esse objetivo o coloca no nível de um autor e. de pequeno comerciante faz dele um mercador que enriquece realmente o Estado [...] Esses tradutores poderiam se tornar nossos escritores *clássicos*¹.

Homero. Ésquilo e Sófocles criaram suas obras-primas a partir de uma língua que ainda não possuía nenhuma prosa culta; o tradutor dessas obras-primas deve implantá-las em uma língua que [...] mesmo em hexâmetros. permaneça prosa. de tal modo que elas percam tão pouco quanto possível. Eles vestiam os pensamentos de palavras e as sensações de imagens; o tradutor. por sua vez. deve ser um gênio criador se quiser satisfazer seu original e sua língua².

Escritor clássico. gênio criador: vê-se como com Abt e Herder a tradução se torna pouco a pouco uma categoria literária. definida pela fidelidade absoluta de seu

¹ *Ibid.* p. 25.

² *Ibid.* p. 26.

operador, o tradutor. [69] A propósito de uma outra *Literaturbriefe*, Herder vai mais longe:

Segundo grau, mais elevado: se houvesse tradutores que não somente estudassem o autor para traduzir o sentido do original para nossa língua, mas que captassem igualmente seu tom próprio, que mergulhassem na particularidade de seu jeito de escrever e exprimissem para nós exatamente os verdadeiros traços próprios, a expressão e o tom do original estrangeiro, seu aspecto dominante, seu gênio e a natureza de seu gênero poético. Francamente isso já é muito, mas ainda insuficiente para o meu ideal de tradutor [...] Se alguém traduzisse para nós o pai da poesia, Homero: obra eterna para a literatura alemã, obra preciosa para a musa da Antigüidade e nossa língua [...] Tudo isso pode se tornar uma tradução homérica, se ela se elevar acima do estado de *ensaio*, tornar-se, por assim dizer, *a vida inteirinha de um sábio* e nos mostrar Homero tal como ele é e tal como ele pode ser *para nós* [...] Esse foi o preâmbulo; e a tradução? Ela não pode ser *embelezada* de modo algum [...] Os franceses, orgulhosos demais de seu gosto nacional, arrastam tudo para ele, ao invés de se adaptar ao gosto de uma outra época [...] Mas, por outro lado, nós, pobres alemães, ainda privados de público e de pátria, ainda livres da tirania de um gosto nacional, queremos ver essa época tal como ela é. E a melhor das traduções não pode conseguir isso com Homero se não lhe forem acrescentadas notas e explicações de um espírito crítico e elevado¹.

As grandes traduções da época clássica e romântica alemãs estão todas anunciadas nesse texto. A noção de fidelidade recebe agora uma definição menos racional do que em Breitinger: o tradutor, que é ao mesmo tempo escritor, gênio criador, erudito e crítico, deve captar a unicidade do original, ela própria definida como sua “expressão”, seu “tom”, sua “particularidade”, seu “gênio” e sua “natureza”. São todos termos que se referem, na verdade, mais a um indivíduo do que a uma obra: *mas a obra é agora definida como um indivíduo*. Ponto de vista que os românticos radicalizarão à luz da filosofia fichteana. É essa obra-indivíduo que o gênio criador deve traduzir por um movimento centrífugo que Herder [70] opõe, logicamente, ao movimento centrípeto dos franceses e que não deve comportar nenhum *embelezamento*: este, com efeito, anularia todo o sentido de uma tal captação. Trata-se de mostrar a obra “tal como ela é” e tal como ela pode ser “para nós” (o que é menos claro). Movimento no qual estão implicadas a crítica, a história e a filologia. A fidelidade à individualidade da obra é imediatamente produtora de alargamento lingüístico e cultural.

¹ *Ibid.* p. 27.

De Lutero a Herder, há uma progressão que a influência francesa e o racionalismo das Luzes só conseguiram, no máximo, enterrar: na hora da constituição de uma *literatura* e de um *teatro* que formariam como que as duas peças mestras da cultura alemã (é exatamente aí que está a preocupação central de Herder e de Lessing), a tradução é chamada, *pela segunda vez*, a desempenhar um papel central. A bem dizer, ela partilha esse papel e, nesse sentido, Herder anuncia os românticos, com a *crítica*. Aliás, pode-se falar, a propósito do texto que acabamos de comentar, de *tradução crítica*. Mas a tradução, na ótica herderiana, desempenha um papel por assim dizer mais imediato, mais concreto, já que ela está diretamente em contato com a linguagem. Está aí um ponto que Jean Paul viu perfeitamente em seu *Curso preliminar de estética*, em uma época, é verdade, em que as traduções que Herder venerava já eram históricas:

No Shakespeare de Schlegel e nas traduções de Voss, a linguagem deixa transparecer sua abundância e as duas obras-primas reforçam o desejo do autor dessa obra: que em geral os tradutores possam saber o quanto eles fizeram pela sonoridade, a plenitude, a pureza da língua, freqüentemente até mais do que o próprio escritor, uma vez que a língua é precisamente o seu objeto, enquanto que o escritor às vezes esquece a língua em proveito do objeto¹. [71]

Resta perguntar mais precisamente: em que medida a cultura alemã, tal como ela se define na segunda metade do século XVIII com Lessing e Herder, em seguida Goethe e os românticos, implica *especificamente* a tradução como momento essencial de sua constituição? E depois: uma vez dito que a essência do traduzir é *essa fidelidade ao espírito das obras* que abre uma cultura ao estrangeiro e, assim, lhe permite ampliar-se, quais são os *domínios de tradução* que devem se abrir preferencialmente à *Bildung* alemã? Em outras palavras, após ter respondido às questões: por que traduzir? como traduzir?, é preciso responder à questão: o que traduzir? Essas três questões estão no próprio centro de toda teoria *histórica* da tradução.

¹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Carl Hanser Verlag, Munich, 1963, p. 304.



3

[72] *A Bildung*
e a exigência da tradução

O conceito de *Bildung* é um dos conceitos centrais da cultura alemã no final do século XVIII. É encontrado em todos os lugares: em Herder, em Goethe e Schiller, nos românticos, em Hegel, Fichte, etc. *Bildung* significa geralmente “cultura” e pode ser considerada como a variante erudita* da palavra *Kultur*, de origem latina. Mas, para a família lexical à qual ele pertence¹, esse termo significa muito mais e se aplica a muitos outros registros: assim pode-se falar da *Bildung* de uma obra de arte, de seu grau de “formação”. Da mesma maneira, *Bildung* tem uma fortíssima conotação pedagógica e educativa: o processo de formação.

Não seria exagero afirmar que esse conceito resume a concepção que a cultura alemã da época se faz de si mesma, *a maneira pela qual ela interpreta seu modo de desdobramento*. Tentaremos mostrar que a tradução (enquanto modo de relação com o estrangeiro) está estruturalmente inscrita na *Bildung*. Em um capítulo ulterior, veremos que esta, ainda que comum a todos os escritores e pensadores da época, atingiu sua forma canônica em Goethe.

Não pretendemos proceder aqui a uma análise semântico-histórica do conceito de *Bildung*, mas propor um tipo [73] de perfil ideal, a partir dos diversos sentidos que ele reveste, notadamente em Herder, Goethe, Hegel e os românticos.

O que é então a *Bildung*? Ao mesmo tempo um processo e seu resultado. Pela *Bildung*, um indivíduo, um povo, uma nação, mas também uma língua, uma literatura, uma obra de arte em geral se formam e adquirem assim uma forma, uma *Bild*. A *Bildung* é sempre um movimento em direção a uma forma que é uma *forma própria*. É porque, no início, todo ser é privado de *sua* forma. O início, na linguagem especulativa do Idealismo alemão, pode ser a particularidade à qual falta a dimensão do universal, a unidade à qual falta o momento da cisão e da oposição, a indiferença aterrorizante que

* Ver Nota no final (N. da Trad.).

¹ *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade, “formabilidade”, etc.

ignora qualquer articulação. a tese sem a sua antítese e a síntese. o imediato não mediatizado. o caos que ainda não se tornou mundo. a posição privada do momento de reflexão. o ilimitado que deve se limitar (ou o inverso). a afirmação que deve passar pela negação. etc. Essas formulações abstratas têm sua vertente concreta e metafórica: a criança que deve se tornar homem. a virgem que deve se tornar mulher. o botão que deve se tornar flor. depois fruto. O emprego quase constante de imagens orgânicas para caracterizar a *Bildung* indica que se trata de um processo necessário. Mas, ao mesmo tempo, esse processo é também um desdobramento da liberdade.

Por ser a *Bildung* um processo temporal e, portanto, histórico, ela se articula em períodos, em etapas, em momentos, em épocas. Assim há “épocas” da humanidade, da cultura, da história, do pensamento, da linguagem, da arte e dos indivíduos. Essas épocas são quase sempre duais, mas o mais freqüentemente triádicas. Toda *Bildung*, no fundo, é triádica. O que quer dizer que sua estrutura é essencialmente homóloga ao que Heidegger definiu como

[74] o princípio da subjetividade incondicional da metafísica absoluta, própria ao pensamento alemão e tal como a encontramos em Schelling e Hegel, segundo os quais o ser-em-si-mesmo do espírito exige primeiramente o retorno a si, que só pode se efetuar, por sua vez, a partir do ser-fora-de-si¹.

A interpretação desse princípio, naturalmente, varia segundo os autores. Mas tanto se pode dizer que ele fornece a *base especulativa do conceito de Bildung* ou que este último lhe fornece *sua base histórico-cultural*.

Nesse sentido, a *Bildung* é um *auto-processo* em que há um “mesmo” que se desdobra até adquirir sua plena dimensão. É provável que o conceito mais elevado que o pensamento alemão da época tenha criado para interpretar esse processo seja o da *experiência*, que Hegel arrancou da estreiteza de sentido que Kant lhe havia conferido. Pois a *experiência* é a única noção que pode abraçar todas as outras. Ela é alargamento e infinitização, passagem do particular ao universal, prova da cisão, do finito, do condicionado. É viagem, *Reise*, ou migração, *Wanderung*. Sua essência é jogar o “mesmo” em uma dimensão que vai transformá-lo. Ela é o movimento do “mesmo” que, mudando, encontra-se “outro”. “Morra e transforme-se”, disse Goethe.

¹ Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Gallimard, Paris, 1973, p. 114.



Mas ela é também, enquanto viagem, experiência da *alteridade do mundo*: para ter acesso ao que, sob o véu de um tornar-se-outro, é na verdade um tornar-se-si, o mesmo deve fazer a experiência *do que não é ele*, ou pelo menos *parece* como tal. Para o Idealismo, a experiência concluída é o tornar-se-si do outro e o tornar-se-outro do mesmo:

Ele ergueu o véu da deusa de Saïs. Mas o que viu ele? Viu – milagre dos milagres – ele mesmo².

[75] Assim fala Novalis em *Os Discípulos em Saïs*. Mas a experiência seria apenas um fingimento se não fosse também a experiência da *aparente alteridade radical*. A “consciência” deve viver a alteridade como absoluta e depois, em um outro estágio, descobrir sua relatividade. É por isso que a experiência é sempre “atravessada pelas aparências”, na medida em que descobre que não somente estas são outras que elas não são, mas que a alteridade não é tão radical quanto parece ser. Prova da alteridade, formação de si pela prova da alteridade, a experiência deve finalmente acontecer como reunião, identidade, unidade, momento supremo mesmo que demorado, pois a verdade dessa prova se situa em algum lugar entre seu encerramento e sua infinitude.

Enquanto caminho do mesmo em direção a si mesmo, enquanto experiência, a *Bildung* reveste a forma de um *romance*:

Todo homem culto e em vias de se tornar culto carrega um romance em seu foro íntimo¹.

Nada é mais romântico do que o que se nomeia comumente o mundo e o destino. Vivemos em um romance colossal².

A vida não deve ser um romance que nos é dado, mas um romance que nós mesmos fizemos³.

² *Les Disciples à Saïs* trad. Roud. ed. Mermod. 1948, p. 98.

¹ *AL*, F. Schlegel, p. 90.

² Novalis, *Fragmente I*, n° 1393, p. 370.

³ Novalis, *Fragmente II*, n° 1837, p. 18.

O romance é a experiência da aparente estranheza do mundo e da aparente estranheza do mesmo para si mesmo. Progredindo para o ponto em que essas duas estranhezas serão abolidas, ele tem realmente uma estrutura "transcendental". Daí resultam as polaridades que, em Goethe e nos românticos, o definem: o cotidiano e o maravilhoso (uma das faces da estranheza), o próximo e o longínquo, o conhecido e o desconhecido, o finito e o infinito, etc.

Essa experiência que retorna ao ponto em que todas as [76] polaridades inicialmente hostis vão se unir é necessariamente *progressiva*:

Aqui [...] tudo está em constante progresso e nada se pode perder. Eis porque nenhuma etapa pode ser omitida, porque a de hoje está tão necessariamente ligada à de ontem quanto à de amanhã e porque o que durante séculos pareceu superado revive com uma nova juventude, quando é chegado o tempo em que o Espírito deve se recordar de si mesmo e retornar a si¹.

Faz parte da natureza dessa progressão ser, de uma certa maneira, *passiva*. Novalis: "natureza passiva do herói romanesco²". "Não fazemos, fazemos com que ele se possa fazer³". Essa passividade é, aliás, implicada pelas imagens orgânicas da *Bildung*. E não deixa de ter conseqüências culturalmente. A precedência da passividade no movimento da experiência faz com que *a relação do mesmo com o outro não possa ser uma relação de apropriação*. É certo que Novalis, bem antes de Hegel e Nietzsche, desenvolveu uma teoria da apropriação, da *Zueignung*⁴. Ele assimila até mesmo pensar e comer. Mas esse modo de apropriação oral, na medida em que é tanto um tornar-se-mesmo do estrangeiro quanto um tornar-se-estrangeiro do mesmo, não tem nada a ver com uma teoria da apropriação radical, tal como um Nietzsche a desenvolve⁵. A agilidade romântica, a curiosidade goetheana não são a Vontade de Poder.

Essa breve caracterização esquemática da *Bildung* mostra imediatamente que *ela está intimamente relacionada com o movimento da tradução*: pois este parte, com efeito, do próprio, do mesmo (o conhecido, o cotidiano, o familiar), para ir em direção [77] ao estrangeiro, ao outro (o desconhecido, o maravilhoso, o *Unheimlich*) e, a partir dessa experiência, *retornar a seu ponto de partida*. Em um movimento regido pela lei da apropriação, nunca poderia se tratar de uma *experiência* do estrangeiro, mas

¹ AL. F. Schlegel, p. 240

² Novalis, *Fragmente I*, n° 1409, p. 373.

³ Novalis, *Fragmente II*, n° 2383, p. 162.

⁴ Novalis, *Fragmente I*, n° 988, n° 992, p. 271.

⁵ Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal*, 230, p. 168.

da simples *anexação ou redução* do outro ao mesmo. É assim mesmo que Nietzsche interpreta o ato de traduzir em *A Gaia Ciência* e com ele a cultura enquanto tal, evocando a Antigüidade romana:

Pode-se julgar o grau de sentido histórico que possui uma época de acordo com a maneira pela qual ela faz *traduções* e procura assimilar para si as épocas e os livros do passado [...]E quanto à Antigüidade romana: com que violência e que ingenuidade ao mesmo tempo ela colocou a mão sobre tudo o que a Antigüidade helênica mais antiga possuía de excelente e elevado! Como os romanos sabiam traduzi-la em atualidade romana! [...] Enquanto poetas, eles não estavam preparados para a perspicácia do espírito arqueológico prévio ao sentido histórico: enquanto poetas, eles negligenciavam totalmente os defeitos pessoais, os nomes e tudo o que caracteriza uma cidade, um rio, um século, como seu traje e sua máscara, para substituir incontinentemente sua própria atualidade romana [...] Eles ignoravam o gozo do sentido histórico: a realidade passada ou estrangeira lhes era penosa, ou até apropriada para provocar e tornar-se uma conquista romana. Com efeito, antigamente o que contava era conquistar em vez de traduzir, não somente porque se eliminava o elemento histórico: acrescentava-se a ele a alusão à atualidade, antes de tudo suprimindo o nome do poeta para inscrever no lugar o seu próprio – não com o sentimento de um furto, mas com a perfeita boa consciência do *Imperium Romanum*¹.

Palavras que repercutem, conscientemente ou não, as de São Jerônimo, quando ele declara, sobre um de seus predecessores latinos, que ele “transferiu as significações por assim dizer cativas para sua própria língua com o direito do vencedor²”. Aqui, o movimento de expansão imperial da cultura é estritamente equivalente àquele pelo qual ela traz de volta a si as significações [78] “cativas”. Mas esse ir e vir conquistador não tem nada a ver com o movimento cíclico da experiência tal como F. Schlegel o exprimiu:

É por isso que, certo de sempre se reencontrar, o homem não cessa de sair de si, a fim de procurar e encontrar o complemento de seu ser mais íntimo na profundidade do de outrem. O jogo da comunicação e da aproximação é a ocupação e a força da vida¹.

A essência do Espírito é se determinar ele próprio e, em uma perpétua alternância, sair de si e voltar a si mesmo².

¹ *Le Gai Savoir*, Gallimard, Paris, 1967, p. 99.

² *Carta a Pammachius*, in Störig, *op. cit.*, p. 9.

¹ *AL Entretien sur la poésie*, p. 290-291.

² *Ibid.* p. 313.

O verdadeiro meio é somente aquele para o qual sempre se volta desde as vias excêntricas do entusiasmo e da energia, não aquele que nunca se deixa³.

Essa natureza circular, cíclica e alternante da Bildung implica em si mesma alguma coisa como uma translação, uma Uber-Setzung, um colocar-se-além-de-si.

A importância da tradução para a cultura alemã no final do século XVIII está, portanto, profundamente ligada à concepção que ela faz de si mesma, ou seja, da *experiência* - concepção absolutamente oposta às da Roma antiga ou da França clássica. Pode-se certamente ver na *Bildung* "excêntrica" uma fraqueza interna e é assim que Nietzsche a interpreta. Pode-se ver nela a incapacidade de ser para si mesmo seu próprio centro e esse é todo o problema da *mediação*, que constitui um problema fundamental em Novalis, F. Schlegel e Schleiermacher. Este último percebeu perfeitamente "a natureza mediadora" do estrangeiro para a *Bildung*⁴. O *Wilhelm Meister* de Goethe é a história da formação do jovem herói, formação [79] que passa por uma série de mediações e de mediadores entre os quais um se chama, significativamente, o "Estrangeiro". *Uma vez que o estrangeiro tem uma função mediadora, a tradução pode se tornar um dos agentes da Bildung*. Ela partilha essa função com uma série de outras "translações" que constituem as mesmas relações cíclicas consigo e com o estrangeiro¹. Assim a época de Voss, de Hölderlin, de Schleiermacher e de A. W. Schlegel vê tomarem impulso a filologia, o orientalismo, a pesquisa comparatista, a ciência do folclore, os grandes dicionários nacionais, a crítica literária e artística; até as memoráveis viagens de Alexandre von Humboldt, o irmão de Wilhelm von Humboldt, se situam nessa dimensão². Em todas essas translações, é a essência da *Bildung* que se afirma.

Mas para que esse movimento de abertura múltipla para o estrangeiro não pereça em uma simbiose total com este último, é importante que seu horizonte seja delimitado. A *Bildung* é também e, essencialmente, limitação, *Begrenzung*. Tal é a sabedoria do

³ *Ibid.*, Sur la philosophie, p. 234

⁴ In Störig, *op. cit.*, p. 69. Ver nosso Capítulo 10.

¹ Nunca os antigos foram tão lidos em nossos dias, os admiradores compreensivos de Shakespeare não são mais raros, os poetas italianos têm seus amigos, lê-se e estuda-se os poetas espanhóis com tanto zelo quanto possível na Alemanha, pode-se esperar da tradução de Calderon a melhor das influências e pode-se esperar que os cantos dos Provençais, os Romances do Norte e as flores da imaginação hindu não permaneçam por muito mais tempo estranhos para nós [...] Nessas circunstâncias tão favoráveis, talvez seja tempo de se lembrar de novo da antiga poesia alemã (Tieck, in: *Die Lust...*, p. 486).

² Cf. *L'Amérique espagnole en 1800 vue par un savant allemand*, Humboldt, ed. Calmann-Lévy, Paris, 1965.

Wilhelm Meister, tal é também a convicção – ainda que marcada pela ambigüidade – dos românticos.

Friedrick Schlegel:

Sem delimitação, nenhuma *Bildung* é possível³.

E Novalis:

A possibilidade da autolimitação é a possibilidade de toda síntese – de todo milagre. E o mundo começou por um milagre⁴.

[80] Não temos limites para nosso progresso intelectual. etc., mas devemos nos *colocar* ad hunc actum dos *limites transitórios* – ser ao mesmo tempo limitados e ilimitados¹.

F. Schlegel soube formular com muita precisão, em um texto no qual ainda nos deteremos, essa relação do limitado e do ilimitado na obra literária e na *Bildung* em geral:

Uma obra é culta (*gebildet*) quando é claramente delimitada em todos os lugares, mas, em seus limites, ilimitada e inesgotável; quando ela é perfeitamente fiel a si, toda igual e, no entanto, superior a si mesma. O que a coroa e a finaliza é, como na educação de um jovem inglês, a *grande viagem*. É preciso que ela tenha viajado por três ou quatro continentes da humanidade, não para polir os contornos de sua individualidade, mas para alargar sua visão, dar ao seu espírito mais liberdade e pluralidade interna e, nesse sentido, até mais autonomia e segurança².

A limitação é o que distingue a experiência da *Bildung* da pura aventura errante e caótica na qual nos perdemos³. A “grande viagem” não consiste em ir a qualquer lugar, mas aonde é possível se formar, se educar e progredir em direção a si mesmo.

Mas se a Bildung se realiza por meio de uma translação de essência cíclica e delimitada, em que direção ela deve se traduzir? Mais precisamente, quais traduções, quais domínios de tradução podem funcionar aqui como mediação?

A *Bildung* nunca pode, em virtude de sua natureza de experiência, ser uma simples imitação do estrangeiro. Mas ela mantém, entretanto, um laço de essência com

³ AL, P. 308.

⁴ *Fragmente I*, nº 1712, p. 458.

¹ *Ibid.*

² AL, p. 141.

³ Como poderia ser, às vezes, a viagem romântica, o que L. Tieck chamou de “Viagem no Azul”.

o que chamamos em alemão *Urbild*, original, arquétipo e *Vorbild*, modelo, do qual ela pode ser a reprodução, o *Nachbild*. Isso remete igualmente à sua natureza de experiência: aquele que se procura no estrangeiro se vê [81] confrontado a figuras que funcionam primeiramente como *modelos*, depois como *mediações*. Assim como as pessoas que Wilhelm Meister encontra no decorrer de seus anos de aprendizado, com as quais ele fica inicialmente tentado a se identificar, mas que lhe ensinam finalmente a encontrar-se consigo mesmo.

O *Vorbild*, manifestação e exemplificação do *Urbild*, reúne essa perfeição e essa completude que fazem dele um “clássico”. Ele é a forma, ou até mesmo a norma à qual a *Bildung* deve se referir, sem ter que copiá-la. Assim A. W. Schlegel fala dessa verdadeira imitação que não é “a imitação simiesca das maneiras exteriores de um homem, mas a apropriação das máximas de sua ação¹”.

No que se refere à cultura e à literatura, é toda a Antigüidade que, a partir de Winckelmann, torna-se para os alemães *Urbild* e *Vorbild*:

O primeiro dentre nós [...] que reconheceu com entusiasmo o modelo da humanidade perfeita nas figuras da arte e da Antigüidade, foi o santo Winckelmann².

Pode-se dizer que a Antigüidade funciona a partir de então como *Urbild* e *Vorbild* da própria *Bildung* – na medida em que a história da cultura, da literatura e das línguas antigas aparece como “uma história eterna do gosto e da arte”. A questão da relação com esse modelo torna-se a partir de então delicada: é a “necessidade do retorno aos Antigos” como aquilo que é ao mesmo tempo *originário* e *clássico*. Nenhuma outra cultura, passada ou presente, possui tal precedência. Diante da Antigüidade, a modernidade ainda está se procurando na dor da reflexão inacabada. Para o Classicismo alemão, a criação de uma *Bildung* moderna é determinada, primeiramente, pela relação com a Antigüidade como modelo. Isso quer [82] dizer que é preciso se esforçar para atingir um grau de cultura equivalente ao dos Antigos, notadamente apropriando-se de suas formas poéticas. O estudo destas – a filologia – adquire desde então um papel de primeiro plano:

Viver como clássico e na prática realizar em si a Antigüidade é o ápice e o objetivo da filologia¹.

¹ AL, p. 346.

² AL, F. Schlegel (*Idées*), p. 216.

¹ *Ibid.*, p. 117.

Quanto às traduções, elas devem se consagrar, antes de tudo, aos Antigos e é por essa razão que Herder reivindica uma tradução de Homero, o “pai da poesia”. Voss responde a esse desejo traduzindo a *Odisséia* em 1781, depois a *Iliada* em 1793. Sua tradução visa a traduzir os gregos com a maior fidelidade possível, mas também a submeter o alemão ainda “não formado” ao jugo “salutar” das formas métricas gregas. A obra de Voss, ainda que controversa, adquire muito rapidamente uma significação histórica exemplar, como a de Lutero.

Goethe:

Voss, do qual não saberíamos como estimar suficientemente o mérito [...] aquele que, hoje, abraça de um só olhar o que foi feito, a que grau de versatilidade chegou o alemão, que vantagens retóricas, rítmicas, métricas são oferecidas a um jovem de talento [...] tem o direito de esperar que a história literária proclame, sem rodeios, o nome daquele que, em meio a obstáculos de toda natureza, aventurou-se como o primeiro nesse caminho².

F. Schlegel:

Se os poemas, propriamente ditos, de Voss há muito tempo desapareceram, seu mérito, como tradutor e como artista da língua [...] continuará a brilhar com tanto mais esplendor³.

Humboldt:

Voss, pode-se afirmar ter sido ele quem introduziu a Antigüidade clássica na língua alemã⁴.

[83] É, com efeito, um processo extremamente importante, que leva a essa grecização da língua poética alemã, o *Griechische der deutschen Sprache* de que fala Hoffmannstahl e do qual Hölderlin é o melhor exemplo.

Uma vez estabelecida essa precedência da relação com os Antigos, coloca-se, entretanto, uma questão, que vai agitar mais ou menos subterraneamente a cultura alemã do Romantismo até Nietzsche: *quem está mais próximo de nós, os gregos ou os romanos?* Evidentemente que essa questão não é quase nunca colocada desse modo. Por um lado, porque Winckelmann ensinou a considerar a Antigüidade como um “todo”,

² *Le Divan occidental-oriental*, p. 432.

³ *AL*, *Entretien sur la poésie*, p. 309.

⁴ *In Störig, op. cit.*, p. 82.

amalgamando assim os gregos e os romanos. Por outro lado, porque do ponto de vista da originalidade e da *Vorbildlichkeit*, da qualidade de modelo, os gregos ganham de longe¹. A Grécia é a terra natal da poesia e de seus gêneros, é o lugar de nascimento da filosofia, da retórica, da história, da gramática, etc. Sua precedência cultural é, portanto, total. Mas ao mesmo tempo, ela parece conter um si um elemento profundamente estranho à cultura moderna, que provavelmente remete à sua relação com o *mito*. Se a *Bildung* grega constitui formalmente um modelo, seu *solo*, a partir do instante em que nos aventuramos a reconhecê-lo tal como ele é, não pode deixar de manifestar sua *estranheza*. F. Schlegel e Nietzsche, todos os dois filólogos de formação, perceberam isso instintivamente:

F. Schlegel:

Os romanos estão mais próximos de nós e são mais inteligentes que os gregos².

Acreditar nos gregos é também uma moda da época. Apenas gostamos demais de ouvir declamar sobre eles. Mas chega alguém que diz: há alguns deles aqui – e todo mundo fica desorientado².

[84] Nietzsche:

Não há nada a aprender dos gregos – sua maneira é estranha demais aos costumes, incompreensível demais também, para que possa ter o efeito de um imperativo, agir nos moldes de um classicismo¹.

Inversamente, os romanos podem parecer mais próximos, precisamente por causa do caráter derivado, misturado, mestiçado de sua cultura e de sua literatura. Para Nietzsche, assim como para os românticos, está claro que a mistura dos gêneros, a paródia, a sátira, o recurso às máscaras, o jogo indefinido com as matérias e as formas próprias à literatura alexandrina e à poesia latina são, no fundo, infinitamente mais atraentes que a pureza grega, seja ao considerarmos do ponto de vista da “perfeição clássica” (Goethe), seja ao percebermos sua originalidade arcaica (Hölderlin). F.

¹ “Nós não queremos possuir a cultura grega, é ela quem deve nos possuir” (Herder, *Briefen zur Beförderung der Humanität*, in: *Die Lust...*, p. 318). Comparar com o que escreve Hammer em 1812 no prefácio de sua tradução de Hafiz: “[O tradutor] quis menos traduzir o poeta persa para o leitor alemão do que traduzir o leitor alemão para o poeta persa” (*Die Lust...*, p. 398).

² *AL*, p. 86, p. 138.

¹ *Crépuscule des idoles*, Mercure de France, Paris, 1957, p. 183.

Schlegel sublinhou bem essa afinidade irresistível do Romantismo com o ecletismo latino:

O amor dos poetas alexandrinos e romanos por uma matéria árida e pouco poética repousa, no entanto, sobre esse grande pensamento: tudo deve ser poetizado: de modo nenhum enquanto intenção do artista, mas enquanto tendência histórica das obras. E a mistura de todos os gêneros artísticos pelos poetas ecléticos da Antigüidade tardia apóia-se nesta exigência: deve haver uma só poesia, como uma só filosofia².

É exatamente o “programa” da *Athenäum*. Vem daí, provavelmente, o gosto romântico pelo sincretismo e a profusão das “sinatividades” preconizadas por Novalis e F. Schlegel (simpoesia, sinfilosofia, sincrítica), em que o elemento dialógico importa menos que a *prática plural das misturas*.

Mas, nessas condições, a bela unidade do conceito de Antigüidade se fende: um abismo se abre ao mesmo tempo entre os gregos e os romanos e os gregos e os modernos. Ou de preferência, dois modelos são propostos simultaneamente à *Bildung*: o sincretismo [85] latino, portador de um “aperfeiçoamento crescente”, e a completude grega, imagem pura de um “ciclo natural”¹.

Mas há ainda outra coisa: o ecletismo romano tem seu prolongamento histórico nessa literatura moderna que começa com os trovadores, os ciclos medievais – tudo o que podemos chamar as literaturas romanas arcaicas – e que se expande com Dante, Petrarca, Ariosto, o Tasso, Boccaccio, Calderon, Cervantes, Lope de Vega, Shakespeare, etc. De modo que uma filiação se apresenta: romanidade – culturas romanas – gênero romanesco – romantismo. Essa é uma coisa da qual F. Schlegel e Novalis estão perfeitamente conscientes:

Nossa antiga nacionalidade era, parece-me, autenticamente romana [...] A Alemanha é Roma enquanto país [...] A política universal e a tendência instintiva dos romanos também são encontradas no povo alemão².

Filosofia romântica. Língua romana³.

² AL, p. 132.

¹ AL, F. Schlegel (Sur la philosophie), p. 240.

² Novalis. *Grains de pollen*, in: *Schriften*, II, Samuel, Darmstadt, 1965, p.437.

³ Novalis. *Fragmente II*, nº 1921, p. 53.



O romano/romance: tal é precisamente o campo de ação romântico, o de suas críticas e de suas traduções, a partir do qual eles edificam suas teorias da nova literatura.

Inversamente, os clássicos (Goethe, Schiller) e Hölderlin traduzem sobretudo os gregos, os primeiros porque se trata de modelos, o segundo porque estes representam em sua trajetória cultural o inverso do "moderno", o "estrangeiro" e que este último, diz Hölderlin, deve ser aprendido ao mesmo tempo que o que nos é "próprio"⁴.

Vemos, portanto, desenhar-se aqui, com uma precisão resultante diretamente de escolhas culturais divergentes, *o horizonte da tradução [86] alemã no final do século XVIII, assim como o lugar, em todo o caso central, que lhe é reservado no campo cultural concebido como Bildung*. Seria possível, a partir de então, traçar uma espécie de *mapa* das traduções alemãs da época, mapa diferencial, seletivo, hierárquico e, por assim dizer, disjuntivo, no qual o "grego" e o "romano/romance", o "puro" e o "misturado", o "cíclico" e o "progressivo" de uma certa maneira se excluem¹. Essa oposição remete, aliás, à Querela dos Antigos e dos Modernos, ao conflito do Clássico e do Romântico, às discussões sobre os gêneros poéticos e sobre os respectivos papéis do teatro, da música e da literatura na cultura alemã – discussões que agitarão essa cultura durante todo o século XIX e para além dele. Basta pensar, a esse respeito, em Wagner, Nietzsche e Thomas Mann.

Antes de abordar a teoria romântica da *Bildung* e da tradução, resta-nos ver como, em Goethe, o conjunto dessa problemática atingiu sua figura mais clássica.

⁴ Hölderlin, carta do dia 4 de dezembro de 1801, in: *Remarques sur Œdipe, remarques sur Antigone* Bibl. 10/18, Paris, 1965.

¹ O que Klopstock exprimiu com brutalidade: "Não me falem mais de traduzir alguma coisa do francês ou de alguma outra língua estrangeira: por mais bonito que seja, vocês não têm mais esse direito. A única tradução que eu ainda permito a um alemão é uma tradução do grego", ele escreve a Gleim em 1769 (in: *Littérature allemande*, Aubier, Paris, 1970, p.354).



4

[87] Goethe:***tradução e literatura mundial***

Os tradutores são como esses casamenteiros plenos de zelo que exaltam como totalmente digna de amor uma jovem formosura meio nua: eles despertam uma inclinação irreprimível pelo original.

Goethe, *Kunst und Altertum*,
Art. Ged. Ausgabe, Band 3, p. 554.

Nenhum outro além de Goethe, na idade do Idealismo alemão, viveu com tanta intensidade essa multiplicidade de translações que implica a *Bildung*; ninguém mais além dele contribuiu para dar desta uma imagem harmoniosa, viva e completa. Enquanto que as vidas dos românticos e de Hölderlin parecem como que devoradas pela febre especulativa e poética, a de Goethe deixa uma parte considerável ao que se poderia chamar a existência natural, que inclui, no seu caso, tanto seus numerosos amores, sua vida familiar, sua incansável atividade em Weimar, quanto suas viagens, suas correspondências e seus diálogos. Schiller pôde caracterizá-lo como “o mais comunicável de todos os homens¹”. Sua obra é marcada em relevo pela mesma diversidade rica e vital: ele praticou todos os gêneros poéticos e literários, produziu trabalhos que julgava estritamente científicos, escreveu diários e Memórias, dirigiu [88] revistas e jornais. Ausentes dessa ampla paleta estão, é verdade, a *crítica* e a *especulação*, apesar de ter escrito numerosos artigos críticos e textos de aparência teórica. Em compensação, as traduções, às quais um volume de suas *Obras Completas* é consagrado, lhe pertencem do início ao fim: Benvenuto Cellini, Diderot, Voltaire, Eurípides, Racine, Corneille, assim como numerosas traduções de poemas italianos, ingleses, espanhóis e gregos. Admitimos que essas traduções não se distinguem por uma importância particular. Goethe não é nem Voss, nem Hölderlin, nem A. W. Schlegel. Mas elas são testemunhas de uma prática constante (para a qual um conhecimento das

¹ Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Francke Verlag, Berne, 1946, p. 54.



línguas desenvolvido desde a tenra infância o predispunha), prática acompanhada por uma massa de reflexões excepcionalmente rica, disseminada em seus artigos, suas recensões, suas introduções, seus diálogos, seus diários e sua correspondência e que encontrou suas expressões mais célebres em *Dichtung und Wahrheit. Noten und Abhandlungen zu bessern Verständnis des West-Ostlichen Divans e Zu brüderlichen Andenken Wielands*. Goethe também inseriu em duas de suas obras, *Werther* e *Wilhelm Meister*, fragmentos de traduções, o que não é, certamente, um acaso. Mas isso não é tudo: poeta-tradutor, ele também foi, muito cedo, poeta-traduzido. E esse *ser-traduzido* alimentou nele uma reflexão absolutamente cativante. O fato de ter consagrado um poema – *Ein Gleichnis* – ao fato de ter podido se ler em uma língua estrangeira e de que, desde 1799, ele tenha pensado em realizar uma edição comparada das traduções dinamarquesa, inglesa e francesa de *Hermann e Dorothee*, mostra que ele viveu o ser-traduzido como uma *experiência* e nunca, é o que parece, como uma satisfação narcisista de autor. As idéias de Goethe sobre a tradução, que são de uma enorme diversidade, nunca se reúnem sob a forma de uma teoria, mas possuem uma coerência própria que deriva de sua visão da realidade natural, humana, social e cultural – visão que é, ela própria, fundada em uma interpretação da *Natureza* [89] como processo de interação, de participação, de reflexo, de troca e de metamorfose. É impossível aqui estudar a fundo essa interpretação. Escolhemos, de preferência, abordar a reflexão goetheana sobre a tradução a partir de um conceito que aparece nele tardiamente (1827) e ao qual ele deu seus títulos de nobreza: o de *Weltliteratur*, de literatura mundial. Essa reflexão integra-se, com efeito, quase que inteiramente em uma certa visão das trocas interculturais e internacionais. A tradução é o ato *sui generis* que incarna, ilustra e também permite esses intercâmbios, sem ter, bem entendido, o monopólio deles. Existe uma multiplicidade de atos de translação que asseguram a plenitude das interações vitais e naturais entre os indivíduos, os povos e as nações, interações pelas quais estes constroem sua identidade própria e suas relações com o estrangeiro. O interesse de Goethe vai desse fenômeno vital e originário que é o intercâmbio até suas manifestações concretas. De um modo geral, seu pensamento tende a permanecer no nível dessas manifestações concretas, apesar de sempre detectar nelas “o eternamente um que se manifesta multiplamente¹”. Goethe fundamentou sua visão nesse duplo princípio:

¹ *Ibid.*, p. 26.



interação e revelação, na e pela interação, do “geral” e do “substancial”. Da Natureza, ele já escreve em 1783:

Cada uma de suas obras tem seu ser próprio, cada uma de suas manifestações sua idéia mais particular e, no entanto, tudo isso forma um Único².

Muito cedo também, ele copiou para seu uso pessoal esse texto de Kant:

Princípio da simultaneidade segundo a lei da ação recíproca ou comunidade. Todas as substâncias, na medida em que podem ser percebidas ao mesmo tempo no espaço, estão em contínua interação³.

[90] Ele declara em outro lugar:

O homem não é um ser que ensina, mas um ser que age, que vive e que faz. É somente na ação e na interação que encontramos nossa satisfação¹.

A essa visão do *presente co-agente* é preciso acrescentar a percepção do *único no diverso*:

Em cada ser particular, seja ele histórico, mitológico, fabuloso ou mais ou menos arbitrário, o geral será sempre mais notado².

O mesmo princípio rege sua pesquisa do “Homem originário”, da “Planta originária” ou, mais profundamente, a do “Fenômeno originário”, do *Urphänomen*. Tradução e *Weltliteratur* são pensadas nessa dupla dimensão.

O que é então a literatura mundial? Não se trata da totalidade das literaturas passadas e presentes acessíveis a um olhar enciclopédico, não mais que da totalidade, mais restrita, das obras que, como as de Homero, de Cervantes ou de Shakespeare, atingiram um status universal pelo fato de terem se tornado o patrimônio da humanidade “cultura”. A noção goetheana de *Weltliteratur* é um conceito histórico que diz respeito ao estado *moderno* da relação entre as diversas literaturas nacionais ou regionais. Nesse sentido, é melhor falar da *idade da literatura mundial*. É a idade em

² Fragment sur la Nature, in: *Pages choisies de Goethe*, Éditions Sociales, Paris, 1968, p. 350.

³ In Strich, *op. cit.*, p. 24.

¹ *Ibid.*, p. 56.

² *Ibid.*, p. 26.

que essas literaturas não se contentam mais em entrar em interação (fenômeno que mais ou menos sempre existiu), mas concebem abertamente sua existência e seu desdobramento no âmbito de uma interação incessantemente intensificada. A aparição de uma *Weltliteratur* é contemporânea daquela de um *Weltmarkt*, de um mercado mundial de produtos materiais. Como o diz Strich,

[91] ela é um intercâmbio de bens espirituais, um comércio de idéias entre os povos, um mercado mundial literário, no qual as nações trocam seus tesouros espirituais. O próprio Goethe empregou tais imagens, tiradas do mundo do comércio e da troca, para esclarecer sua idéia da literatura mundial¹.

A aparição da literatura mundial não significa o fim das literaturas nacionais: é a sua entrada em um espaço-tempo, no qual elas agem umas sobre as outras e procuram esclarecer mutuamente suas imagens. Goethe, entre 1820 e 1830 exprimiu-se claramente a esse respeito:

A literatura nacional não significa mais grande coisa agora, é chegado o momento da literatura mundial e cada um deve se empenhar em apressar a vinda dessa época (*Conversa com Eckermann*, 31 de janeiro de 1827).

Se nos arriscamos a anunciar uma literatura européia, até mesmo uma literatura mundial e universal, isso não quer dizer que as diferentes nações tomem mutuamente conhecimento de si mesmas e de suas criações, pois nesse sentido a literatura mundial já existiria há muito tempo [...] Não! Trata-se antes, aqui, do fato de que os homens de letras vivos [...] se conhecem mutuamente e se sentem conduzidos, por inclinação e por senso de comunidade, a agir socialmente (*gesellschaftlich*)².

A literatura mundial é assim a co-existência ativa de todas as literaturas contemporâneas. Essa contemporaneidade, ou essa simultaneidade, é absolutamente essencial no conceito de *Weltliteratur*.

Strich:

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 24.

A literatura mundial é o espaço espiritual no qual os contemporâneos, qualquer que seja sua nacionalidade, se encontram, se associam e agem em comum².

[92] Goethe escreve ainda:

Quando voltamos na história, encontramos em todos os lugares personalidades com as quais nos entenderíamos e outras com as quais certamente entrariamos em conflito. Mas o essencial permanece, todavia, o contemporâneo, porque ele se reflete mais puramente em nós e nós nele¹.

A co-existência ativada e consciente das literaturas contemporâneas implica uma modificação da relação consigo e com o outro. Se ela não provoca o apagamento das diferenças, ela exige seu intercâmbio intensificado. Tal é, para Goethe, a essência da *modernidade*.

Nesse novo espaço que se anuncia, as traduções desempenham um papel primordial. Goethe escreve a Carlyle, em 1828, a respeito da tradução inglesa de seu *Torquato Tasso*:

Gostaria, todavia, de saber de você em que medida esse Tasso pode valer como um texto inglês. Ficaria muito grato por me esclarecer e me informar sobre isso. Pois essas relações do original com a tradução são precisamente as que exprimem mais claramente as relações de nação para nação e que devemos conhecer e julgar de preferência [...] para o avanço [...] da literatura mundial².

O que significa fazer da tradução, senão o modelo, ao menos a pedra de toque da literatura mundial. O pensamento goetheano oscila aqui entre dois pólos: *promover uma inter-tradução generalizada ou considerar a língua e a cultura alemãs como o medium privilegiado da literatura mundial*. Nos dois casos, a tarefa do tradutor permanece primordial:

Aquele que compreende e estuda a língua alemã encontra-se no mercado onde todas as nações oferecem suas mercadorias, ele faz o papel de intérprete na medida em que ele próprio se enriquece. Assim, é preciso considerar cada tradutor como um mediador que se esforça em promover esse intercâmbio espiritual universal e que se dá como tarefa fazer progredir esse

¹ *Ibid.*, p. 25. Sublinhado por nós.

² *Ibid.*, p. 20-21.

comércio [93] generalizado. O que quer que se possa dizer da insuficiência do traduzir, essa atividade não deixa de ser uma das tarefas mais essenciais e mais dignas de estima do mercado de intercâmbio mundial universal. O Corão diz: Deus deu a cada povo um profeta em sua própria língua. Assim, cada tradutor é um profeta para seu povo¹.

Em outro lugar, ele escreve:

Pois é a destinação do alemão elevar-se ao estado de representante de todos os cidadãos do mundo².

Segundo essa última direção de pensamento, o espaço cultural alemão, uma vez que a tradução o abriu sempre mais aos espaços culturais estrangeiros, poderia se tornar o “mercado de troca” por excelência da *Weltliteratur*. Forçando um pouco as coisas, poderíamos dizer que a língua alemã tornou-se, às vezes, para Goethe, a *língua-da-tradução*. Aliás, é o que se encontra expresso em uma de suas conversas com Eckermann. As palavras de Goethe têm aqui uma certa insipidez, que deixa pensar que ele não acreditava totalmente no que dizia:

Não se pode negar [...] que quando alguém compreende bem o alemão, ele pode se privar de muitas outras línguas. Não falo aqui do francês, que é a língua da conversação e é particularmente indispensável em viagens, porque todo mundo a compreende e pode-se empregá-la em todos os países no lugar de um bom intérprete. Mas no que diz respeito ao grego, ao latim, ao italiano e ao espanhol, podemos ler as melhores obras dessas nações em traduções alemãs tão boas que não temos mais nenhuma razão [...] de perder tempo com o penoso aprendizado das línguas³.

O texto que colocamos como epígrafe desse capítulo poderá utilmente – e ironicamente – corrigir este. Não [94] há dúvidas de que Goethe tem consciência do papel primordial da tradução para a cultura alemã: assim como a França formou sua língua para que fosse a “língua do mundo” (intercâmbios intelectuais e diplomáticos, até aristocráticos), os alemães educaram a sua para que fosse essa língua na qual as outras línguas pudessem fazer ressoar a própria voz de suas obras. Eis um processo que está, por assim dizer, acabado para Goethe em 1830, um processo que ele teve todo o prazer de ver se realizar em todo o decorrer de sua vida. Mas essa constatação histórica – que

¹ *Ibid.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 30.

³ Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Aufbau Verlag, Berlin, 1962, p. 153-154.

reencontramos em Schleiermacher, Humboldt e Novalis – não indica realmente a idéia de que deva existir um *medium* único da *Weltliteratur*, uma espécie de “povo eleito” da literatura mundial e da tradução. A *Weltliteratur* é, muito mais, a idade da inter-tradução generalizada, na qual todas as línguas aprendem, a seu próprio modo, a ser línguas-de-tradução e a viver a experiência da tradução. Processo que Goethe via se manifestar nos anos 1820-1830 na França e na Inglaterra com, precisamente, a tradução da literatura alemã (a começar por ele mesmo, Schiller e Herder) e ao qual ele prestava a mais extrema atenção.

Isso implica em primeiro lugar que, em todos os lugares, a tradução seja considerada como uma tarefa essencial, digna de estima e, na verdade, *como parte da literatura de uma nação*. O fato de que Goethe a tenha considerado assim, é o que atesta uma anedota bem notável. Em 1808, ou seja, em plena dominação napoleônica, certos intelectuais quiseram compor uma coletânea das melhores poesias alemãs conhecidas pelo “povo”. A intenção nacionalista da proposta era confessa¹. Os autores [95] da futura coletânea pediram conselho a Goethe para a escolha dos poemas. O único conselho que este lhes deu foi o de incluir *também* traduções alemãs de poemas estrangeiros, primeiramente porque a poesia alemã devia ao estrangeiro o essencial de suas formas – e isso desde suas origens –, em seguida porque se tratava, a seu ver, de criações pertencentes autenticamente à literatura nacional.

Uma vez assegurados os direitos, a dignidade e a posição da tradução, Goethe pôde dar o que mais se pareceria com uma teoria da tradução, sob a forma de uma reflexão sobre as *idades* ou os *modos* desta, reflexão absolutamente paralela, como veremos, àquela que ele realizou sobre as “épocas” da *Bildung*. Se a *Bildung* é esse processo no qual a relação consigo se consolida pela relação com o estrangeiro e produz um equilíbrio das duas relações por uma passagem gradual da infecunda reclusão em si para a interação viva, a tradução, como exemplo dessa relação, é marcada por etapas.

¹ A posição goetheana em relação ao nacionalismo está expressa desde 1801 na revista *Propylées*: “Talvez ficaremos logo convencidos de que não existe arte patriótica e ciência patriótica. Todas as duas pertencem, como tudo o que tem algum valor, ao mundo inteiro e só podem ser cultivadas por uma ação recíproca livre e universal de todos os contemporâneos vivos, guardando constantemente no espírito o que nos resta do passado e o que nos é conhecido dele. (in Strich, *op. cit.*, p. 49). O nacionalismo, de fato, questiona toda a visão das interações culturais de Goethe, o que não quer dizer que este defenda um cosmopolitismo oco e abstrato. Não se cogita que as nações pensem todas da mesma forma. Elas devem somente prestar atenção às outras, se compreender e, se elas não puderem se amar, que pelo menos consigam se suportar” (*ibid.*, p. 26). “Devemos conhecer as particularidades de cada um para deixá-las a eles e poder precisamente entrar em relação com ele; pois as particularidades de uma nação são como sua língua e suas unidades monetárias, elas facilitam o intercâmbio e até a tornam em primeiro lugar possível” (*ibid.*, p. 26).

etapas que se pode considerar como períodos históricos, ou como momentos e modos, destinados a se repetir indefinidamente na história de uma cultura:

Há três tipos de tradução. A primeira nos faz conhecer o estrangeiro em nosso sentido: para isso, nada melhor que a simples tradução em prosa [...]

Uma segunda época vem em seguida, em que nos esforçamos, é verdade, para nos adaptar às manifestações da existência estrangeira, mas em que, na realidade, só procuramos nos apropriar do espírito estrangeiro, porém transpondo-o para nosso espírito. Eu chamaria essa época *parodística*, tomando essa palavra [96] em sua significação mais pura [...] Os franceses empregam esse procedimento na tradução de todas as obras poéticas [...] O francês, do mesmo modo que ele adapta ao seu falar as palavras estrangeiras, faz o mesmo com os sentimentos, os pensamentos e até os objetos: ele exige, a qualquer preço, que para cada fruto estrangeiro haja um equivalente que tenha crescido em sua própria região [...]

Mas como não se pode perseverar por muito tempo nem no perfeito, nem no imperfeito e que uma transformação sempre deva suceder a outra, chegamos a um terceiro período que poderia ser nomeado o supremo e último período, aquele em que gostaríamos de deixar a tradução idêntica ao original, de modo que ela pudesse valer não no lugar (*nicht anstatt des andern*) do outro, mas em seu próprio lugar (*an der Stelle*).

Esse modo de tradução encontra de início a maior resistência; pois o tradutor que acompanha de perto seu original renuncia mais ou menos à originalidade de sua nação e resulta disso um terceiro termo ao qual é preciso que o gosto do público comece por se adaptar [...]

Mas como, em cada literatura, esses três períodos se reproduzem, às vezes no sentido inverso, e que os três modos de tradução podem ser praticados ao mesmo tempo, uma versão em prosa do *Chah Nameh* e das obras de Nisami estaria sempre em seu lugar [...]

Agora, seria tempo de dar uma tradução da terceira espécie, que reproduziria os diversos dialetos, as particularidades próprias do ritmo, do metro e da prosa do texto e nos permitiria experimentar e saborear de novo esse poema em sua plena originalidade [...]

Mas a razão de termos chamado a terceira época a última, é o que vamos indicar em poucas palavras. Uma tradução que visa a se identificar com o original tende a se aproximar, no final das contas, da versão interlinear e facilita altamente a compreensão do original: nesse sentido, somos de alguma maneira involuntariamente levados de volta ao texto primitivo e assim se fecha finalmente o ciclo que se opera com a transição do estrangeiro ao familiar, do conhecido ao desconhecido¹.

¹ *Le Divan occidental-oriental*, p. 430-433. O esquema proposto aqui por Goethe é triádico, conforme a noção de *Bildung*. No texto dedicado a Wieland, ele é dual, como em Schleiermacher, que, aliás, apenas o desenvolve mais sistematicamente: "Há duas máximas da tradução: uma pede que o autor de uma nação estrangeira seja trazido até nós, de tal modo que possamos considerá-lo como nosso; o outro, em compensação, exige que possamos nos dar ao estrangeiro [...] As vantagens das duas máximas são

Esse texto célebre oferece a expressão mais completa do pensamento *clássico* alemão sobre a tradução. Nem Schleiermacher, [97] nem Humboldt puderam superá-lo. Ele requer alguns comentários. Em primeiro lugar, Goethe apresenta os três modos de tradução como modos *históricos*, ligados cada um a um certo estado da relação com o estrangeiro. Mesmo que o terceiro modo seja dito “supremo” e “último”, ele não constitui, simplesmente por isso, um modo dialeticamente superior aos dois outros e, particularmente, ao segundo. Ele é na verdade “supremo” enquanto constitui uma *última possibilidade do traduzir* (a versão interlinear consciente de si mesma) e enquanto com ele se inicia a curva do ciclo pelo qual tudo volta ao ponto de partida. Do modo um ao modo três, é toda a translação do próprio ao estrangeiro que se completou e para Goethe é evidente que não há outros modos possíveis. Segundo os diferentes domínios da tradução, esses modos podem, além disso, coexistir: a tradução dos textos orientais, por exemplo, não está situada no mesmo tempo que a tradução dos gregos ou de Shakespeare. Mas o que impede Goethe de privilegiar o terceiro modo, como teríamos tendência a fazê-lo no século XX, são dois pontos que o texto do *Divã* não aborda, mas que o poeta evocou em outro lugar. O primeiro, é a relação da tradução com o *intraduzível*:

Na tradução, escreve ele em 1828 ao chanceler von Muller, não se deve entrar em uma luta imediata com a língua estrangeira. Deve-se chegar até o intraduzível e respeitar este último; pois é aí que residem o valor e a personalidade de cada língua¹.

A mesma observação é consignada em *Maximen und Reflexionen*:

Na tradução, deve-se chegar até o intraduzível; é somente então que se toma consciência da nação estrangeira e da língua estrangeira².

[98] Ora, o terceiro modo de tradução do *Divã* parece mesmo empenhar-se em uma luta imediata com a língua estrangeira e tender, precisamente, a traduzir o intraduzível, em um combate que faz lembrar o “combate espiritual” de Rimbaud. O *intraduzível*, na realidade, não é isso ou aquilo, mas a totalidade da língua estrangeira em sua estranheza e sua diferença. Essa diferença, Goethe procura respeitá-la (é todo o

suficientemente conhecidas por todos os homens cultos através de exemplos memoráveis” (in Störig, *op. cit.*, p. 34).

¹ Strich, *op. cit.*, p. 19.

² *Literatur und Leben*, Band 9, Art. Ged. Ausg., p. 633.

sentido de seu humanismo), mas também relativizá-la na medida em que, apesar de constituir o valor e a originalidade da língua estrangeira, ela não é forçosamente *essencial* para ele. É nesse sentido que ele julgou as tentativas contemporâneas – notadamente as de A. W. Schlegel – de tradução em verso e não em prosa, da poesia estrangeira, tentativas cuja legitimidade pode nos parecer evidente, mas que pareceriam na época revolucionárias: todo o evangelho de tradutor de A. W. Shlegel se baseia nisso. Ora, essas tentativas repousam sobre uma valorização absoluta da *forma poética*, valorização que Goethe repugna efetuar, primeiramente porque não admite separar forma e conteúdo, em seguida e, sobretudo, *porque atribui um valor, pode-se dizer, transcendental ao conteúdo* – bem entendido, o conteúdo não é aqui o que seria simplesmente apreensível além da forma em uma obra, mas alguma coisa de mais misterioso. Poderíamos dizer que o conteúdo é para a forma o que a Natureza é para suas manifestações. Dois textos de Goethe, em *Dichtung und Wahrheit*, explicitam sua posição a esse respeito:

Respeito o ritmo tanto quanto a rima, pelos quais apenas a poesia se torna poesia, mas o que há de eficaz no sentido mais profundo e mais fundamental, o que é formador e gerador de progresso é o que permanece do poeta quando ele é traduzido em prosa. Pois resta então *o puro conteúdo realizado*¹.

[99] Certamente, na continuação desse texto, Goethe apresenta a tradução prosaica da poesia como um primeiro grau e dá como exemplo dela a tradução luterana da Bíblia. Mas não há dúvida de que, colocando adiante o “puro conteúdo realizado” como princípio “eficaz” e “formador”, ele justificou amplamente esse gênero de tradução. Em uma outra passagem de *Dichtung und Wahrheit* – que trata igualmente da Bíblia e de Lutero – ele desenvolve sua visão do “conteúdo” da obra:

Em tudo o que nos é transmitido e, particularmente, por escrito, o que importa é o fundo, o ser íntimo, o sentido, a direção da obra; é lá que se encontra o que é original, divino, eficaz, intangível, indestrutível; nem o tempo, nem as influências, nem as condições exteriores têm controle sobre esse fundo primitivo, pelo menos não mais do que a doença do corpo tem sobre uma alma bem feita. A língua, o dialeto, os idiotismos, o estilo e enfim, a escritura, deveriam, portanto, ser considerados como o corpo de toda obra do espírito [...]

¹ *Ibid.*, Band 10, p. 540. Sublinhado por nós.



Buscar a natureza íntima, a originalidade de uma obra que nos agrada particularmente é, portanto, a ocupação de cada um e, para isso, antes de qualquer coisa, é preciso examinar o que ela é em relação à nossa alma e até que ponto essa força viva excitará e fecundará a nossa; em compensação, todo o exterior, que fica sem ação sobre nós ou sujeito a uma dúvida, não há outra solução senão abandoná-lo à crítica que, mesmo sendo capaz de retalhar e dispersar o conjunto, no entanto nunca conseguiria nos arrebatá-lo o fundo propriamente dito, com o qual nos importamos muito e nem nos perturbar um instante em nossa confiança já estabelecida¹.

Esse fundo da obra parece o oposto do intraduzível, se for precisamente o que, nela, tem definitiva e imediata influência sobre nós, o que a torna falante para nós, sua *Sprachlichkeit* profunda. Disso pode se deduzir a natureza relativa da tradução vinculada às diferenças da obra, assim como a natureza derivada e secundária da crítica. Inversamente, quando a forma se torna o privilégio absoluto, como nos românticos, [100] traduções poética e crítica adquirem uma posição primordial.

O esquema triádico goetheano se esclarece sob outro prisma se o confrontarmos a outros textos, estes consagrados à *Bilgung*. Quanto ao resto, não há dúvida de que a maior parte das reflexões que Goethe consagrou à tradução está inserida nesse quadro. Um texto escrito pouco antes de sua morte, em 1831, intitulado *Epochen geselliger Bildung*, épocas da formação social, ou sociável, distingue quatro momentos desta. O primeiro corresponde mais ou menos a esse estado da língua “virgem” evocada por Herder. Os outros três correspondem aos modos do *Divã*:

I. Em uma massa mais ou menos grosseira surgem círculos estreitos de homens cultos; as relações são muito íntimas, só se confia no amigo, só se canta a bem-amada, tudo tem um aspecto familiar e doméstico. Esses círculos se fecham para o exterior e devem agir assim, pois eles precisam estar tranquilos no elemento grosseiro de sua existência. Eles se apegam também de preferência à língua materna e é por isso que essa época é chamada, com muita precisão, época *idílica*.

II. Esses círculos estreitos crescem [...] a circulação interna torna-se mais viva, não se recusa mais a ação das línguas estrangeiras, os círculos permanecem separados, mas se aproximam [...] chamaria essa época *social* ou *cívica*.

III. Finalmente, os círculos crescem e se alargam sempre mais, entram em contato e se preparam para fundir-se. Compreendem que seus desejos, suas intenções são as mesmas, mas não podem ainda dissolver os limites que os separam. Essa época poderia se chamar *a mais geral*.

¹ Goethe, *Ses Mémoires et sa vie*, t. III, Le Signe, Paris, 1980, p. 17.

IV. Para que ela se torne *universal*, é preciso essa felicidade e essa fortuna das quais podemos agora nos vangloriar [...] Foi preciso uma influência superior para produzir o que vivemos hoje: a união de todos os círculos cultos que anteriormente não faziam outra coisa senão entrar em contato [...] Todas as literaturas estrangeiras estão colocadas em igualdade e não ficamos na esteira dos outros no curso do mundo¹.

Se substituirmos aqui a palavra círculo pela de nação, temos exatamente o processo que leva à constituição da [101] *Weltliteratur*. Na introdução da revista *Propylées*, Goethe aborda sob um ângulo diferente a relação do próprio e do estrangeiro, descrevendo o que poderíamos chamar *a lei da oposição*:

Não nos formamos quando nos contentamos em mobilizar com leveza e comodidade o que há em nós. Cada artista, como cada homem, é somente um ser particular e, como tal, sempre dependente de *um* lado. É por isso que o homem deve também acolher nele, na teoria e na prática, tanto quanto isso lhe seja possível, o que é oposto à sua natureza. Que o frívolo busque o sério e o severo, que o severo tenha diante de seus olhos um ser leve e fácil, que o forte seja medido pelo delicado, o delicado pela força e cada um desenvolverá ainda mais sua natureza porque parecerá afastar-se de si mesmo¹.

Aqui, a relação com o estrangeiro aparece como o encontro do que nos é oposto, como a cultura do que é antagonista à nossa própria natureza. Tal é, por exemplo, para Goethe, a relação mútua da cultura francesa e da cultura alemã no início do XIX século. A *Unbändigkeit* alemã, a não-sujeição, pode apenas ajudar a cultura francesa a se libertar da armadura de seu classicismo. Mas, inversamente, a "versatilidade" alemã tem tudo a ganhar com o rigor formal dos franceses: assim, cada uma dessas culturas deve buscar no outro o que ao mesmo tempo lhe falta e o que lhe é mais oposto. A relação com o estrangeiro é, pois, caracterizada pelo fato de que se busca nele uma diferença ela própria *determinada*. Além do mais, a cena da relação do próprio e do estrangeiro é dominada pelo que, além de sua oposição, é o elemento de sua coexistência possível: o estrangeiro nunca é senão um *alter ego* e, inversamente, eu sou o estrangeiro de uma multiplicidade de *alter ego*. O que faz com que a relação com o estrangeiro seja antes de tudo uma relação de *contemporaneidade*: não pode haver comércio e interação com os mortos.

¹ In Strich, *op. cit.*, p. 65.

¹ *Ibid.*, p. 55.

[102] Todavia, a contemporaneidade dos *alter ego* precisa ser fundada em um *terceiro termo*, um termo absoluto pode-se dizer, ao qual todos possam se referir e que constitui seu fundo: esse fundo, no caso das culturas, deve ser ele mesmo uma cultura, mas uma cultura que seja *a expressão imediata da Natureza*. Essa cultura é a *cultura grega*. Os gregos representam para Goethe a humanidade e a *Bildung* realizadas. Do mesmo modo que é sempre necessário voltar à Natureza, é sempre necessário, no ciclo da *Bildung*, voltar aos gregos. É o que o poeta declara no dia 31 de janeiro de 1827 a Eckermann:

[...] estimando assim o que é estrangeiro, não devemos nos apegar a alguma coisa de particular e querer considerá-lo como um modelo, seja a literatura chinesa, ou sérvia, seja Calderón ou os *Nibelungen*, mas quando precisamos de um modelo, devemos nos voltar para os antigos gregos, cujas obras representam sempre o homem harmonioso. Devemos considerar o resto unicamente sob o aspecto histórico e nos apropriar, em toda a medida do possível, do que há de bom nele¹.

A alusão a Calderón e aos *Nibelungen* é uma crítica apenas fantasiada da multi-abertura romântica para as literaturas estrangeiras. De fato, os gregos ocupam para Goethe um lugar de *Urbild* e de *Vorbild* no processo da *Bildung* e esse lugar nunca é discutido por ele. A Grecidade é essa manifestação do Eternamente Um, do Homem originário a partir da qual se pode medir todas as culturas, quer se trate da Germanidade, da Galicidade, da Italianidade ou até mesmo da Latinidade. Todo o resto é “histórico”, seja no sentido de passado (sentido para Goethe depreciativo), seja no de contemporâneo. Reencontramos, aqui então, uma vez mais, o duplo plano do pensamento goetheano: Eternidade e Contemporaneidade. Duplo plano que ele reúne no conceito de Natureza².

[103] A tradução dos gregos, tal como a executam Voss e Humboldt, este sob a influência direta de Goethe e de Schiller, revela assim, no espaço seletivo do traduzível, uma precedência natural. É por isso que Goethe acolheu com um mau humor crescente a massa das traduções românticas, que não diziam respeito nem aos gregos, nem, como Strich assinala justamente, aos contemporâneos:

¹ *Ibid.*, p. 101.

² “Tudo sempre existe nela [...] O presente é sua eternidade” (*Pages choisies*, p. 352).

Pois bem: o Romantismo alemão também traduziu de todas as literaturas: mas o que traduziu? Dante, Petrarca, Cervantes, Shakespeare, Calderón, os antigos hindus. Os próprios contemporâneos das outras nações permaneceram quase excluídos do círculo de interesse do Romantismo alemão. Ele só conhecia o tempo como sucessão, no fundo só como passado e não como simultaneidade e co-simultaneidade, como comunidade temporal de homens vivendo juntos no presente¹.

Ele via nisso, com razão, uma outra concepção da literatura universal. O fato é ainda mais surpreendente porque, a título pessoal, ele reconhecia plenamente sua dívida para com Shakespeare ou Calderón. De seu ponto de vista, os românticos desembocavam em um espaço ao mesmo tempo passadista e – sobretudo – perigosamente sincrético. Reencontramos aqui a oposição assinalada mais acima entre as duas visões da *Bildung* e a estruturação disjuntiva do campo da tradução. A reserva de Goethe, mais uma vez, é ainda mais notável porque as reflexões do *Divã* propõem uma visão dos modos da tradução que não difere da de A. W. Schlegel e de Schleiermacher. Mas o *Übersetzungstalent* e a vontade romântica de tudo traduzir são completamente exteriores a Goethe.

Se existe uma diferença essencial entre a tradução dos contemporâneos e a dos autores do passado, isso é algo [104] que Goethe poderia nos ensinar a avaliar melhor. Do passado, só temos as obras. Do presente, temos os autores e tudo o que isso implica de possível interação viva. Mas há mais. A contemporaneidade significa que a língua traduzida pode também traduzir, que *o traduzinte pode também ser traduzido*, que a língua, a obra e o autor traduzidos podem *viver* o ser-traduzido. Ou ainda: se considerarmos o traduzir como uma interação entre duas línguas, a contemporaneidade produz um duplo efeito: a língua traduzinte se modifica (é o que se observa sempre em primeiro lugar), mas igualmente a língua traduzida. Compete a Goethe o fato de ter se debruçado sobre a totalidade do jogo do traduzir e do ser-traduzido no espaço da contemporaneidade, de ter medido suas manifestações psicológicas, literárias, nacionais e culturais. *O traduzir é agora tomado no vasto ciclo do se-traduzir*. Esse fenômeno, por sua vez, se reproduz em todos os níveis da translação cultural (críticas, empréstimos, “influências”, etc.). Goethe oferece-nos assim uma visão global das relações *mútuas* do próprio e do estrangeiro, nas quais se trata do que é para o

¹ Strich, *op. cit.*, p. 24. Essa observação, justa em si mesma, está, entretanto, longe de esgotar o problema. Os românticos têm uma outra percepção do presente em relação a Goethe. Mas não podemos qualificá-los de passadistas. Eles são de preferência futuristas. Ver nosso capítulo sobre A. W. Schlegel.

estrangeiro o seu próprio e, portanto, de *sua* relação com esse estrangeiro que nosso próprio é para ele. Poderíamos até afirmar: antes da idade da *Weltliteratur*, a relação com o estrangeiro é ou de recusa, ou de não reconhecimento, ou de anexação desfigurante ou “parodística” (caso dos romanos, da cultura francesa até o século XIX), ou de acolhida fiel e respeitosa (caso da Alemanha a partir da segunda metade do século XVIII). Com a chegada da literatura mundial, a relação torna-se mais complexa, na medida em que as diversas culturas buscam, a partir de então, contemplar-se no espelho das outras, a buscar nelas o que não podem encontrar em si mesmas. *A compreensão de si não passa mais pela compreensão do estrangeiro, mas pela que o estrangeiro tem de nós*. É a versão goetheana do reconhecimento mútuo de Hegel, [105] da qual o poeta não exclui de forma alguma a luta evocada em *A Fenomenologia do Espírito*.

Essa relação recíproca do próprio e do estrangeiro, Goethe procurou formulá-la recorrendo a vários conceitos, que dizem respeito primeiramente à tradução, mas também a outras relações interculturais ou interlineares como a crítica: trata-se de conceitos de *Theilnahme*, de participação, de *Spiegelung*, de reflexo, de *Verjüngung*, de rejuvenescimento e de *Auffrischung*, de regeneração. A participação indica um certo tipo de relação que é ao mesmo tempo de intervenção ativa e de engajamento, ao inverso da influência, *Influenz*, relação passiva que Goethe sempre julgou severamente, aproximando-a da doença do mesmo nome, a *Influenza*. Assim ele declara que Carlyle mostra

uma participação pacífica, clara e íntima nas estréias poéticas e literárias alemãs: ele abraça os esforços mais próprios da nação, deixa valer cada indivíduo em seu próprio lugar e esclarece assim, de uma certa maneira, o conflito inevitável que se produz na literatura de um povo. Pois viver e agir significa igualmente tomar partido e atacar [...] Se o horizonte de uma literatura interior se abala freqüentemente por causa desse conflito durante numerosos anos, o estrangeiro deixa a poeira, as nuvens e as brumas se dissiparem [...] e avista essas regiões longínquas todas iluminadas diante dele, com seus locais de sombra e de luz, nessa tranquilidade de alma semelhante àquela com a qual, em uma noite muito clara, estamos habituados a contemplar a lua¹.

Assim as literaturas estrangeiras tornam-se mediadoras nos conflitos internos das literaturas nacionais e lhes oferecem uma imagem delas mesmas que elas não saberiam ter. Goethe desempenhou esse papel, por exemplo, nos conflitos que opunham clássicos

¹ In Strich, *op. cit.*, p. 37-38.



e românticos na Itália. Esse tipo de intervenção estrangeira em uma literatura nacional remete, por sua vez, às noções de reflexo e de regeneração:

[106] As literaturas nacionais exauridas, anota ele em 1827, são regeneradas pelo estrangeiro¹.

E mais decisivamente:

Cada literatura acaba por se aborrecer consigo mesma, se não for regenerada por uma participação estrangeira. Qual sábio não goza das maravilhas que vê produzidas pelo reflexo e pela reflexão? E o que significa um reflexo no domínio moral, cada um o viveu, mesmo que de maneira inconsciente e compreenderá, assim que tiver prestado atenção nisso, que lhe é devedor de uma grande parte de sua formação¹.

O que responde a um princípio expresso na *Morfologia*:

A mais bela metempsicose é aquela em que nos vemos ressurgir em um outro².

De todos os “reflexos” que podem se produzir entre duas culturas, a tradução é certamente um dos mais importantes e o que mais impressionou Goethe, não somente porque ele mesmo teve essa experiência, mas porque se trata de um reflexo mais criador que o da crítica. Quando trouxeram a Goethe uma tradução em latim de *Hermann e Dorothee*, ele fez o seguinte comentário:

Há anos não havia relido esse poema querido de todos e agora o contemplo como em um espelho, o qual, como sabemos por experiência e, há pouco tempo, pela entóptica³, tem a capacidade de exercer uma força mágica. Aqui, eu via meu sentimento e minha poesia ao mesmo tempo idênticos e mudados em uma língua muito mais formada: me dava conta de que o latim tende para o conceito e transforma o que, em alemão, é dissimulado de modo inocente [...]³.

[107] Na tradução latina, acrescenta, seu poema

parecia mais nobre, como se tivesse, no que se refere à sua forma, retornado à sua origem¹.

¹ *Ibid.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 33

³ Ver nota no final (N. da Trad.).

³ *Ibid.*, p. 36.

¹ *Ibid.*, p. 36.

No mesmo sentido, a tradução do *Fausto* por Nerval parece-lhe ter “regenerado” o texto alemão. A propósito da tradução inglesa do *Wallenstein* de Schiller, ele declara:

Eis aqui uma nova observação, talvez pouco vivida ainda, talvez nunca expressada: que o tradutor não trabalhe somente por sua nação, mas também por aquelas de cujas línguas ele traduziu a obra. Pois o caso se apresenta com mais freqüência do que se acredita, que uma nação absorva a seiva e a força de uma obra, tome dela toda sua vida interior de tal modo que ela não possa mais desfrutar dessa obra, nem tirar posteriormente alimento dela. Isso diz respeito, antes de tudo, aos alemães, que elaboram rapidamente demais o que lhes é oferecido e, na medida em que o transformam por todos os tipos de imitações, de uma certa maneira o aniquilam. É por isso que é salutar que sua obra própria lhes apareça como se fosse de novo revivificada por uma boa tradução¹.

Essas observações só teriam um alcance puramente psicológico se se referissem apenas à surpresa de Goethe ao encontrar em uma língua estrangeira suas obras ou as de seu amigo Schiller; elas não diriam respeito à metamorfose que a tradução opera quando exhibe uma obra em uma outra língua. Mas não é assim. Para produzir essa impressão de surpresa, é preciso que a tradução tenha *efetivamente* colocado a obra em um espelho de si mesma que a “regene” e a “vivifique”. É nesse sentido que o ser-traduzido é fundamental para uma obra (e em segundo lugar para seu autor). Pois ele a coloca em um outro tempo, um tempo mais originário, um tempo em que ela parece nova como em seu início. Nesse sentido, ela volta a se tornar [108] altamente legível para aqueles que já a conhecem (autores ou leitores) em sua língua materna. Essa essência da tradução *para os outros* permanece certamente misteriosa, mas já indica que o sentido da tradução não consiste em mediatizar obras estrangeiras somente para os leitores que ignoram a língua destas. Não: a tradução é uma experiência que diz respeito tanto aos traduzidos quanto aos traduzintes; como produto acabado, ela é idealmente destinada a ser lida por todos. O efeito retroativo da tradução sobre a obra traduzida é sem dúvida um fenômeno fundamental e é o mérito de Goethe tê-lo percebido, como alguma coisa que nos remete ao mesmo tempo aos mistérios da vida das línguas, das obras e da tradução como tal. Esses mistérios são aqui assinalados por essas noções, ao mesmo tempo espaciais e temporais, que são o reflexo em espelho, a regeneração e o retorno à origem. Sem essa “participação” do estrangeiro que é a tradução, a obra “se aborreceria em si mesma”, se esgotaria nos efeitos que ela produz enquanto obra em seu espaço de

jogo lingüístico. Nesse sentido, ela tem *necessidade* de ser traduzida, de ressurgir, toda juvenil, no espelho de uma língua estrangeira, para poder oferecer aos leitores de sua língua materna sua feição de maravilha, ou seja, sua feição de obra simplesmente. Essa metamorfose, e até essa metempsicose, remete ao teor simbólico da tradução como tal e Goethe sem dúvida soube disso, já que lhe consagrou um poema – seguramente sem pretensões – intitulado *Ein Gleichnis*, um símbolo:

*Jüngst pflückt'ich einen Weisenstrauss
Trug ihn gedankenvoll nach Haus,
Da hatten von der warmen Hand
Die Kronen sich alle zur Erde gewandt.
Ich setzte sie in frisches Glas
Und welch ein Wunder war mir das!
Die Köpfchen hoben sich empor,
[109] Die Blätterstengel im grünen Flor.
Und allzusammen so gesund
Als stünden sie noch auf Muttergrund.
So war mir's als ich wundersam
Mein Lied in fremder Sprache vernahm¹.*

O poeta colheu flores dos campos e as carregou para casa. Privadas de seu solo materno, elas começam a murchar. Ele as coloca então em água fresca e eis que elas desabrocham de novo: *Assim se passou comigo quando ouvi, maravilhado, meu canto na língua estrangeira*. Aquele que colhe as flores, é o tradutor. Arrancado de seu solo, o poema corre o risco de perder seu frescor. Mas o tradutor o coloca na taça fresca de sua própria língua e ele floresce de novo, como se ainda estivesse *sobre o solo materno*. Há aí uma maravilha, pois nem o poema, nem as flores não estão mais sobre seu terreno natal. Mesmo que o desabrochar das flores simbolize o que se passa com o poema na tradução, é o poema na totalidade que é um símbolo. Ou ainda: é a tradução que é um símbolo. Um símbolo de quê? Seguramente, da maravilha que se produz todos os dias

¹ *Ibid.*, p. 35. Tradução aproximativa [Berman*]: “Colhi recentemente um buquê de flores dos prados, trouxe-os pensativamente para casa; o calor de minha mão tinha feito cair as corolas; coloquei-as em um copo d’água fresca, e que maravilha foi isso para mim! As cabecinhas voltaram a se erguer, talos e folhas reverdejaram, e tudo pareceu tão são quanto se crescesse ainda sobre o solo materno. Assim se passou comigo quando ouvi, maravilhado, o meu canto na língua estrangeira”. * Ver nota no final (N. da Trad.).

nas múltiplas translações que constituem o próprio tecido do mundo – da presença, em nossas vidas, dos rostos inumeráveis da metamorfose e da metempsicose².

[110] Mas ao descrever a tradução como uma metamorfose e inscrevendo-a no grande ciclo dos intercâmbios vitais, Goethe abstém-se de afirmar que tudo é tradução. Certamente, o “reflexo” que ele fica maravilhado de encontrar aqui existe também alhures. Principalmente no domínio das relações humanas – amorosas, amigáveis, sociais, culturais.

Era tentador, a partir de então, dar um passo a mais e formular uma teoria da tradução generalizada de tudo em tudo, na qual a tradução interlingüística seria apenas um caso particular. Esse passo, Goethe não deu; ao contrário, ele mantém, mesmo que implicitamente – e apesar de sua percepção unitária do real -, os diferentes domínios separados. Os românticos, por sua vez, não têm essa reserva. Transformando o *reflexo* goetheano em *reflexão* elevada à altura de um princípio ontológico, eles edificam uma teoria da translação generalizada cuja ilustração mais clara é, como vamos ver, a *Enciclopédia* de Novalis.

A radicalidade poetológica dos românticos foi perpetuamente oposta à prudência pretensamente “filistina” de Goethe. Gostaríamos agora, ao contrário, de reler os românticos de um ponto de vista muito mais próximo do de Goethe que do deles e sublinhar tudo o que sua febre especulativa tem de negativo. Não ultrapassaremos o humanismo de um Goethe repetindo simbioticamente o absolutismo poético da *Athenäum*, mas radicalizando as intuições do homem de Weimar, pois todas acentuam o caráter social e histórico da tradução.

² Hofmannstahl desenvolve a mesma idéia: “As línguas pertencem às coisas mais belas que possa haver no mundo [...] Elas são como maravilhosos instrumentos de música [...] Todavia, não é possível fazê-las vibrar inteiramente. Sim, quando ficamos surdos para a beleza de nossa própria língua, a primeira língua estrangeira vinda tem para nós uma magia indescritível; tudo o que temos a fazer é transbordar nela nossos pensamentos esmaecidos para vê-los tornarem-se vivos como flores quando as colocamos em água fresca” (Hofmannstahl, *Die prosaischen Schriften gesammelt* t. II, Berlin, 1907, p. 105).

5

**[111] Revolução romântica
e versabilidade infinita**

Em sua *Conversa sobre a poesia*, F. Schlegel, após ter pincelado um rápido quadro das “épocas da poesia” desde os gregos até Shakespeare, aborda a situação literária na Alemanha no final do século XVIII:

Também resultou disso, entretanto, pelo menos uma tradição: a necessidade do retorno aos Antigos e à natureza; essa centelha acendeu-se nos alemães depois que eles foram progressivamente educados em contato com os seus modelos. Winckelmann ensinou a considerar a Antigüidade como um todo [...] A universalidade de Goethe oferece um reflexo suave da poesia de quase todas as nações e de quase todas as épocas [...] Com alguns passos audaciosos, a filosofia conseguiu se compreender a si mesma e compreender o espírito humano, na profundidade do qual lhe foi necessário descobrir a fonte original da fantasia e o ideal da beleza, - e assim reconhecer claramente a poesia, da qual ela até então sequer havia suscitado a essência nem a existência. Filosofia e poesia, as mais altas faculdades do homem – que mesmo em Atenas, em seu mais vivo esplendor, obravam separadamente – se entremeiam de agora em diante para, uma e outra, se vivificarem e se modelarem, em uma incessante ação recíproca. Traduzir os poetas e restituir seu ritmo tornou-se uma arte; a crítica fez-se ciência, uma ciência que bane os erros antigos e abre novas perspectivas no conhecimento da Antigüidade [...]

Só resta aos alemães continuar a utilizar esses meios e a seguir o exemplo de Goethe, explorando até a origem as formas da arte a fim de poder lhes dar uma vida ou uma combinação novas¹.

[112] Esse breve texto de F. Schlegel contém *in nuce*, por assim dizer, toda a visão que os românticos da *Athenäum* têm de sua época e das mudanças que ocorreram: retorno à Antigüidade, aparição de um gênio nacional poético proteiforme, auto-desdobramento da filosofia, mistura do pensamento e da poesia, surgimento de uma arte da tradução e de uma ciência da crítica, são essas as novidades culturais do presente. F. Schlegel faz alusão aqui a eventos históricos perfeitamente definidos, mas também a elementos que fazem, de preferência, parte do *programa* romântico: unir filosofia e poesia, fazer da crítica uma ciência e da tradução uma arte, o que é também e,

¹ AL, p. 305-306.

sobretudo, da ordem da *exigência*, e da exigência do grupo do qual ele é o líder teórico. Exigência exposta aqui com uma falsa simplicidade, pois termos como “filosofia”, “poesia”, “arte”, “ciência”, “crítica” ou “fantasia” têm no cosmos terminológico romântico um sentido muito definido que não é possível, em hipótese alguma, trazer para o nosso horizonte conceitual ou para aquele imediatamente anterior aos românticos de Iena.

A compreensão desse texto exige, portanto, um percurso breve, mas aprofundado, do conjunto das reflexões dos membros da *Athenäum*. É somente assim que poderemos compreender porque a tradução é mencionada entre as grandes realizações culturais da época e qual o lugar preciso ela aí ocupa.

Esse percurso deve começar pelo exame da *revolução crítica* que ocorre com o Romantismo e da qual F. Schlegel e Novalis são os principais promotores. Em que sentido pode-se falar aqui de revolução crítica? A expressão refere-se, evidentemente, a Kant e à sua “revolução copernicana”, da qual os primeiros românticos, afora Fichte, são os herdeiros. Nos dois casos, um corte histórico se produz. A revolução kantiana introduz a crítica no coração da filosofia, sob a forma de uma [113] analítica do sujeito finito, para o qual qualquer transgressão do campo do sensível é, a partir de então, proibida e qualquer filosofar ingênuo doravante impossível. A Revolução francesa introduz uma radical perturbação das formas sociais tradicionais, igualmente em nome da razão. Isso significa que, com Kant e essa revolução, é a idade crítica que chegou:

Essa idade, na qual temos também a honra de viver; a idade que, para expressar tudo com uma só palavra, merece o nome modesto, mas significativo, de idade crítica, de modo que no presente tudo será criticado, exceto essa idade e que tudo se tornará cada vez mais crítico¹.

Essa idade submete tudo à sua “química²”, é a idade da anti-ingenuidade ou, considerada negativamente, da não-simplicidade e do dilaceramento. O pensamento romântico herda essa não-simplicidade, a recusa de qualquer ingenuidade: é um pensamento embriagado de *patos* crítico. Trata-se para ele, como para todo o pensamento pós-kantiano, de acabar o que Kant só teria esboçado, de tornar, portanto, sua crítica “cada vez mais crítica”, mas também de soltar o ferrolho que Kant havia colocado na especulação e no desdobramento da infinitude do sujeito. Os românticos de

¹ F. Schlegel, *Kritische Schriften*, p. 532.

² *Ibid.*, p. 83.



Iena tomam uma parte ativa nesse trabalho de radicalização do pensamento de Kant na esteira de Fichte e de Schelling.

Mas o seu lugar no campo especulativo pós-kantiano consiste em *desdobrar a problemática do sujeito infinito no medium da arte e da poesia* e a reformular todas as teorias da arte, da poesia, da *Bildung*, da crítica e do gênio existentes na linguagem da reflexão inaugurada pela *Wissenschaftslehre*, a Doutrina da Ciência de Fichte. A fecundidade desse projeto, que revela a forma explícita de um projeto articulado em múltiplas *Lehre*, ultrapassa de longe as empreitadas contemporâneas de exaltação [114] da arte, as de um Schelling ou, um pouco mais tarde, de um Solger, porque ocorre em um espaço que não é precisamente filosófico (no sentido acadêmico) e que não é também o da simples criação poética. É sabido que as obras dos primeiros românticos são pouco numerosas, permanecem inacabadas e se Novalis, por exemplo, não tivesse escrito seus *Fragmentos*, talvez seus poemas e seus esboços de romances não bastassem para consagrá-lo. Quanto a F. Schlegel, seus escritos literários (como *Lucinda*) nem ultrapassam a fase de experimentação. Como então caracterizar esse espaço? Provavelmente constatando que esse não é *um espaço de obra, mas de intensa reflexão sobre a obra ausente, desejada ou por vir*. Os únicos textos acabados que os românticos deixaram, são suas *críticas*, suas *coletâneas de fragmentos*, seus *diálogos*, suas *cartas literárias* e... suas *traduções*. Traduções, críticas, mas também diálogos, cartas e fragmentos (considerados enquanto mini-gênero literário herdado de Chamfort, ou antes, enquanto forma de escritura acabada, não enquanto *Bruchstück*, pedaço, esboço inacabado) têm todos em comum o fato de remeter a um outro ausente: a tradução ao original, os fragmentos a um todo, as cartas e os diálogos a um referente externo do qual eles tratam, a crítica ao texto literário ou à totalidade da literatura¹. *Não são obras*, mas formas de escritura que entretêm uma relação muito profunda, mas também muito nostálgica, com a obra. Habitar [115] essa relação com a obra pré-existente, ausente ou sonhada e, nessa relação, *pensar a obra enquanto obra como absoluto da existência*,

¹ F. Schlegel considera, aliás, as cartas e os diálogos como fragmentos: "Um diálogo é uma cadeia ou uma coroa de fragmentos. Uma troca de cartas é um diálogo em escala maior, e Memoráveis são um sistema de fragmentos" (*AL*, p. 107). A própria crítica deve ter para ele uma forma fragmentária: "Uma ausência de forma intencional está aqui totalmente em seu lugar e o fragmentário em tais comunicações não é somente desculpável, mas louvável e muito conveniente" (*Kritische Schriften*, p. 4). A tradução, por sua vez, está situada no horizonte das notas e dos comentários: "Notas são epigramas filológicos, traduções, mímicas filológicas; muito comentário em que o texto é só o pretexto ou o não-Eu, idílios filológicos" (*AL*, p. 90). É evidente que uma mesma forma de escritura é buscada aqui sob diferentes modos.

tal é o próprio do Romantismo da *Athenäum*. Mas há mais: na intimidade dessa relação, eles pressentem que essas formas de escritura pertencem também, de uma certa maneira, ao espaço da obra, permanecendo igualmente exteriores a ela. O que poderia ser formulado assim: o original necessita e não necessita da tradução, a obra necessita e não necessita da crítica, os fragmentos representam o tudo e não são o tudo, as cartas e os diálogos são obras e não são obras. Daí o ressurgimento da questão: o que é a obra literária, se ela é centro de tais paradoxos? A Revolução crítica dos românticos consiste em se interrogar sem tréguas sobre essa essência da obra que se manifestou para eles na intimidade fascinante da crítica e da tradução, da filologia no sentido amplo, tal como Novalis a definiu em um de seus fragmentos:

A filologia em geral é a ciência da literatura. Tudo o que trata dos livros é filológico. As notas, o título, as epígrafes, os prefácios, as críticas, as exegeses, os comentários, as citações, são filológicos. É puramente filológico tudo o que trata somente dos livros, só se relaciona com eles e de modo algum com a natureza como original¹.

Esse jogo também é perigoso, pois a crítica e a tradução podem surgir como uma ausência de criatividade própria, a escritura fragmentária como a incapacidade de produzir obras ou sistemas acabados. E, de uma certa maneira, elas são *também* essa ausência, essa incapacidade, repercutindo-se ao infinito. Quando Novalis escreve na margem dos *Fragmentos* de F. Schlegel: “não um fragmento”, “não um verdadeiro fragmento²”, não [116] é tanto por um padrão predeterminado que ele os mede, mas pelo fato de que a escritura fragmentária se reverte sem cessar, ou ameaça se reverter, em escritura fragmentada e inacabada no sentido mais banal do termo. A massa dos cadernos de Novalis e de F. Schlegel, tal como nos é revelada graficamente pelas últimas edições alemãs, testemunha tanto incompletude quanto fragmentação intencional. O que faz a riqueza do pensamento romântico, sua capacidade de se refletir infinitamente, de se virar de todos os lados e, isso feito, de apreender a totalidade, é também sua absoluta pobreza, sua profunda incapacidade, mesmo tendo alguma, de pensar sem rodeios – no sentido da perduração paciente junto a um tema ou um objeto. As obras que os românticos da segunda geração escreveram (pensemos nos romances de Clemens Brentano) oferecem a caricatura, freqüentemente talentosa, desse pensamento sem parada e sem descanso. É o “mau infinito” de Hegel, que ele teve o privilégio de

¹ Novalis, *Fragmente I*, n° 1256, p. 339.

² Novalis, *Schriften*, Band II, éd. Samuel, p. 623.

criticar no Romantismo sem que essa crítica o atingisse totalmente, já que riqueza e pobreza, potência e impotência estão aqui absolutamente ligadas.

A Revolução crítica é, portanto, em primeiro lugar, a instauração de um certo pensamento da obra como *medium* da infinidade do sujeito. Esse pensamento empresta suas armas da filosofia, mas não é ele próprio filosofia. Quando falamos aqui de obra, trata-se exclusivamente *da obra escrita ou literária*. Sobre os outros domínios da arte, com exceção da música, veremos que os românticos têm pouco a dizer, sem dúvida porque eles não entretêm com a crítica, a tradução e as diversas formas de escritura fragmentária essa relação íntima e paradoxal que é para eles o próprio da literatura; sem dúvida também porque o *medium* desta última é a linguagem, o mais universal de todos os *mediums*¹. As tentativas esporádicas dos irmãos Schlegel e de Novalis de se debruçar sobre as [117] “maravilhosas afinidades entre todas as artes”¹ não ultrapassam o nível das generalidades. Na realidade, sua paixão é exclusivamente o “filológico”, o escrito. Assim, F. Schlegel escreve em sua *Carta sobre a filosofia*:

Mas é assim, sou autor e nada além de autor. A escritura tem para mim não sei que magia secreta, talvez por causa do crepúsculo de eternidade que flutua ao redor dela. Devo te confessar, sim, é uma surpresa para mim a força secreta que jaz ali, escondida naqueles traços mortos; e me surpreendo ao ver a que ponto as expressões mais simples [...] podem ser tão carregadas de sentido que elas têm o peso que oferece um olhar claro ou são tão falantes quanto os sons jorrados sem arte do mais profundo da alma [...] Em seu mutismo, os traços da escritura me parecem um véu mais apropriado para a profundidade dessas exteriorizações mais imediatas do espírito do que o barulho dos lábios. Gostaria quase de dizer, na linguagem um pouco mística de nosso H. [Novalis]: viver é escrever; a única destinação dos homens é gravar sobre as tábuas da natureza os pensamentos da divindade com o estilete do espírito criador de formas².

E Novalis:

Gostaria de ver diante de mim, obra de meu espírito, toda uma coleção de livros, sobre todas as artes e todas as ciências³.

Tenho prazer em dedicar toda minha vida a *um* romance – que deve constituir sozinho

¹ *Kritische Schriften*, p. 419.

¹ *AL*, F. Schlegel, p. 176.

² *Ibid.*, p. 225.

³ *Ibid.*, p. 431.

uma biblioteca inteira – e talvez os anos de aprendizagem de uma *Nação*⁴.

Essa paixão pelo livro e a escrita se nutre igualmente pelo fato de que estes tendem espontaneamente a formar sistema, como o atesta a expressão corrente de “mundo dos livros” que Novalis não deixou de relevar⁵. Essa sistematicidade latente do escrito, que faz, por exemplo, com que se possa considerar, [118] segundo F. Schlegel, todas as obras da literatura como uma só obra em devir, é precisamente o que deve ser refletido e desenvolvido. Há ainda outra coisa: a literatura é o lugar de uma auto-diferenciação da qual os gregos nos legaram a forma canônica: a dos *gêneros*. As outras artes não oferecem o exemplo de uma tal auto-divisão que afirme sua própria necessidade. A divisão dos gêneros é inclusive de uma natureza tal que ela tende a ressurgir cada vez que nos esforçamos em negá-la ou considerá-la como prescrita. Mas historicamente, como vimos mais acima, há uma outra possibilidade, a da *mistura desses gêneros*: é o que ocorreu, para os românticos, com os poetas alexandrinos e latinos ou com esses modernos que são Shakespeare e Cervantes e o que se busca em uma nova figura no limiar do século XIX. Daí as questões:

A poesia deve ser pura e simplesmente dividida? Ou deve permanecer una e indivisível?
Ou passar alternativamente da divisão à reunião¹?

O programa romântico consiste em transformar em uma intenção consciente de si mesma o que, historicamente, é apenas uma tendência: crítica e tradução, como veremos, inscrevem-se nesse programa.

Trata-se, portanto, em primeiro lugar, de produzir uma crítica e uma teoria da literatura de tal modo que, operando um corte histórico, elas transformem definitivamente a prática literária em uma prática refletida e certa de seu caráter absoluto. De fato, tudo se passa como se a uma revolução copernicana da filosofia devesse corresponder uma revolução copernicana da poesia. E pode-se compreender porquê, sempre a partir de Kant: o empreendimento das três *Críticas* não significa somente uma barreira colocada no saber, mas também uma auto- [119] reflexão do espírito através da qual este último tem acesso a si mesmo, ao elemento de sua autonomia:

⁴ Novalis, *Briefe und Fragmente*, p. 459.

⁵ *Fragmente II*, n° 1838, p. 19.

¹ *AL*, F. Schlegel, p. 174.

Crítica. Sempre em estado de crítica. O estado de crítica é o elemento da liberdade¹.

Eis porque F. Schlegel, em uma evidente alusão a Kant e a Fichte, podia dizer que, no final do XVIII século, a filosofia conseguira compreender-se a si mesma. Mas não é tudo: a crítica kantiana, recuando até a imaginação transcendental, descobriu nela “a fonte original da fantasia e o ideal da beleza”, obrigando assim a filosofia “a reconhecer claramente a poesia”. Isso significa que ela tornou possível, em seu próprio movimento, o desenvolvimento de uma “geniologia”, de uma “quimera²” e, conseqüentemente, de uma revolução copernicana da poesia, graças à qual esta última chegará a sua essência como a razão chegou a sua pelo método transcendental. Essa segunda revolução, é certo, só pode ser a obra da própria poesia, exatamente como a da filosofia é uma viravolta no seio da própria filosofia. Isso acarreta duas coisas: primeiramente, a crítica não pode ser exterior à poesia, deve ser autocrítica da poesia. Em seguida, essa autocrítica não pode dispensar a filosofia, porque esse movimento de reflexão sobre si não é, para os românticos, nada além *do filosofar ele próprio*: e é a razão pela qual a relação da poesia e da filosofia é, ao mesmo tempo, de fusão e de mistura. Daí os dois famosos fragmentos de F. Schlegel:

A história inteira da poesia moderna é um comentário seguido pelo breve texto da filosofia: toda arte deve se tornar ciência e toda ciência tornar-se arte; poesia e filosofia devem estar reunidas³.

[120] Quanto mais a poesia se torna ciência, mais se torna arte. Se a poesia deve se tornar uma arte, se o artista deve ter uma inteligência e uma ciência aprofundadas de seus meios e de seus fins [...] é preciso que o poeta filosofe sobre sua arte. Se ele deve ser não somente descobridor e artesão, mas também conhecedor em sua especialidade [...] é preciso que ele se torne também filólogo¹.

Nesses dois textos, como em *Conversa sobre a poesia*, assiste-se a um vaivém das noções de “arte”, de “ciência”, de “poesia” e de “filosofia”, no qual se trata da revolução copernicana da poesia: a elevação desta à cientificidade, ao saber de si e à

¹ Novalis, *Fragmente I*, nº 26, p. 15.

² *Ibid.*, nº 1466, p.391.

³ *AL*, p. 95.

¹ *Ibid.*, p. 136.

artificialidade, à formação de si, por intermédio do filosofar como reflexão. Novalis não exprime outra coisa em seus *Poeticismos*:

As poesias que existiram até agora se referem à poesia que deve vir, assim como as filosofias que existiram até o presente se referem à logologia. Até agora, as poesia agiam sobretudo dinamicamente, a poesia transcendental por vir poderia ser chamada poesia orgânica. Quando ela for inventada, perceberemos que todos os poetas autênticos criavam organicamente *sem o saber* – mas que essa falta de consciência a respeito do que faziam – tinha uma influência essencial sobre o todo de suas obras – de modo que elas só eram, para a maioria, poética no detalhe – mas comumente apoéticas em seu conjunto. A logologia introduzirá necessariamente essa revolução².

Aqui aparece essa supervalorização da consciência, ou antes, do saber sobre si na reflexão, que é o próprio dos românticos de Iena. Um dos *Fragmentos logológicos* de Novalis tenta enunciar a relação da poesia e da filosofia:

A poesia é o herói da filosofia. A filosofia eleva a poesia à altura de um príncipe. Ela nos ensina a conhecer o valor da poesia. A filosofia é a *teoria da poesia*³.

[121] Mas é que a filosofia tornou-se aqui o filosofar e que este é apenas

uma auto-interpelação de um gênero superior – uma verdadeira auto-revelação¹.

Esse tornar-se-consciente da poesia só é, entretanto, o primeiro momento – o momento kantiano – da revolução “logológica”. Esse momento deve ser seguido por um segundo, que poderíamos chamar o seu momento pós-kantiano: o desdobramento da *infinitude* da poesia. Na verdade, *operação reflexiva e operação infinitizante formam apenas uma para os românticos*. Essa é uma das conseqüências do alargamento vertiginoso que eles impõem ao conceito de *reflexão*, transformado por eles em uma categoria ontológica fundamental:

Deveríamos considerar todas as coisas como vemos nosso eu – como uma atividade própria².

² *Fragmente II*, n° 1902.

³ *Fragmente I*, n° 1925.

¹ *Ibid.*, n° 1968.

² *Ibid.*, n° 1152.

Tudo o que podemos pensar pensa por si só³.

Walter Benjamin mostrou de forma excelente como essa categoria estrutura todo o pensamento romântico, a tal ponto que F. Schlegel pôde escrever:

O espírito romântico parece, com graça, se fazer ele próprio objeto de sua fantasia⁴.

Mas essa reflexão não é de forma alguma um movimento psicológico, uma maneira de estar centrado narcisisticamente em si – pelo menos no sentido vulgar. Uma tal preocupação com seu próprio “si” pessoal parece, aliás, totalmente exterior aos [122] primeiros românticos. A reflexão, aqui, é pensada antes como um processo especular puro, como um se-refletir e não, como o diz depreciativamente F. Schlegel,

uma morna contemplação de seu próprio nariz¹.

A estrutura formal da reflexão (o movimento pelo qual passo do “pensamento” ao “pensamento do pensamento”, depois “pensamento do pensamento do pensamento”, etc.) oferece um modelo de *infinetização*, na medida em que essa passagem é concebida como uma *elevação*: é uma estrutura em patamares, em andares, em escadas, em degraus e a elevação pode ser ao mesmo tempo considerada como uma ascensão, uma potencialização (*Potenzierung*) e uma amplificação (*Erweiterung*). Ela manifesta assim sua plenitude concreta e positiva.

Concreta enquanto cobre a totalidade do real, o qual aparece como que constituído de uma multiplicidade de mônadas reflexivas a estimularem-se mutuamente para mais reflexão, como que feito de cadeias ou de séries de potencializações a percorrerem-se em todos os sentidos:

A força é a matéria dos materiais. A alma a força das forças. O espírito é a alma das almas. Deus é o espírito dos espíritos².

³ *Ibid.*, nº 2263.

⁴ *AL*, p. 168.

¹ *Ibid.*, p. 113.

² *Fragmente II*, nº 2281, p. 139.



Positiva enquanto estrutura reflexiva da realidade que assegura a verdade do filosofar: todo filosofar revestindo a aparência de um filosofar sobre o objeto é, de fato, um filosofar do objeto sobre si mesmo:

Não *vemos* cada corpo somente na medida em que ele se vê a si mesmo – e que nos vemos a nós mesmos? Em todos os predicados nos quais vemos o fósfil, ele nos vê por sua vez³.

[123] Um dos corolários dessa teoria é que não vemos objetos, mas duplos de nós mesmos:

Os pensamentos só são preenchidos por pensamentos [...] O olho só vê olhos – o órgão pensante só órgãos pensantes¹.

O universo assim projetado é, no sentido mais rigoroso do termo, um universo especular, em que qualquer exterioridade, qualquer diferença e qualquer oposição só podem ser aparentes e transitórias. O fato de que a reflexão seja elevada à dignidade de um princípio ontológico universal a liberta de todo subjetivismo fácil, garante-lhe até mesmo a objetividade mais completa. A objetivização dessa categoria é visível quando, por exemplo, Novalis interpreta a morte ou a doença como reflexões potencializadoras. Ela o é também no caso de duas noções literárias, o *Witz* e a *ironia*, cuja estrutura é, para os românticos, reflexiva. Quando F. Schlegel declara que “o verdadeiro *Witz* não pode ser representado senão escrito²”, sentimos sua preocupação em interpretar essa noção como uma *forma da obra*, não como um traço psicológico de seu autor. Poderíamos dizer que, paradoxalmente, a subjetividade como reflexão é uma estrutura totalmente objetiva e sistemática – sistemática enquanto sua essência é se desdobrar seguindo os degraus de suas potencializações:

O pensamento de si [...] escreve Novalis, não é nada mais do que o próprio sistematizar³.

E F. Schlegel:

³ *Ibid.*, nº 2263, p. 132.

¹ *Ibid.*, nº 2128, p. 104.

² *AL*, p. 164.

³ *Fragmente I*, nº 1054, p. 252.

[124] Não seriam todos os sistemas indivíduos, assim como todos os indivíduos são igualmente sistemas, ao menos em germe e em tendência¹?

O termo *orgânico*, que realçamos mais acima nos *Poeticismos* de Novalis, tem também o sentido de sistemático: mais que ao organismo, como em Goethe e Herder, ele remete à organização. E é por isso que a reflexão se torna capaz de suportar a teoria do gênio e a da obra.

Na medida em que a reflexão se tornou uma categoria ontológica, o pensamento romântico se torna o percurso das cadeias reflexivas. A *Bildung* é o movimento pelo qual o homem se apodera de seu “eu transcendental” sem mais limitações kantianas e pratica “o alargamento de sua existência ao infinito²”. Esse percurso é definido como uma potencialização. Toda potencialização é uma “elevação ao estado de...” e também uma “descida ao estado de...”. Essa dupla determinação é inevitável se a reflexão quiser ser realmente infinita. Tal é a essência daquilo que Novalis chama a romantização:

O mundo deve ser romantizado. Assim reencontraremos o sentido originário. Romantizar não é nada mais do que uma potencialização qualitativa. O si inferior, nessa operação, identifica-se com um si melhor. Assim, nós mesmos seríamos somente uma série qualitativa de potências desse tipo. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao habitual um aspecto misterioso, ao finito uma aparência infinita, ao conhecido a dignidade do desconhecido, eu o romantizo. Inversa é a operação para o mais-alto, o desconhecido, o místico, o infinito [...]³.

Esse duplo movimento é também o que Novalis chama em outro lugar o “método de inversão⁴”. A romantização, [125] para ser completa, deve concernir todos os patamares e todas as séries. Ela deve ser *enciclopédica*. Veremos que esse enciclopedismo, do qual o projeto romântico de *Enciclopédia* é uma das ilustrações, não consiste de modo algum em tudo abarcar em um sistema ou em um “círculo de ciências”, como dizia du Bellay¹ no século XVI; mas *em tudo percorrer em um movimento indefinido*. É o que Novalis chamou de novo, por um termo ao qual já fizemos alusão, de *versabilidade*. O fragmento no qual podemos ler esse neologismo,

¹ AL, p. 133.

² *Fragmente II*, n° 1913, p. 49.

³ *Ibid.*, n° 1921, p. 53.

⁴ *Ibid.*, n° 61, p. 236, 1710.

* Ver nota no final (N. da Trad.).

¹ *Défense et illustration de la langue française*, in *Poésie*, Gallimard-Hachette, Paris, 1967, p. 221.

essa variante da palavra versatilidade em que parecem se unir versão, inversão*, conversão, interversão, versamento, etc., trata da auto-limitação:

Síntese fichteana – autêntica mistura química. Flutuar. Individualidade e generalidade dos homens e – das doenças. Sobre o necessário auto-limitar – versabilidade infinita do entendimento culto (*gebildete*). Podemos tirar tudo de tudo, tudo revirar e tudo inverter, como quisermos².

A versabilidade infinita é o poder de efetuar a totalidade do percurso das cadeias reflexivas, o poder dessa mobilidade que Novalis comparou, em *Os Discípulos em Saïs*, ao movimento “voluptuoso” do líquido. Ela é também a capacidade de estar em todos os lugares e de ser várias. Nesse sentido, podemos considerá-la, ainda que a expressão só seja encontrada uma vez na massa dos *Fragmentos*, como a categoria que, com a reflexão, melhor representa a percepção romântica do sujeito e, notadamente, do sujeito produtor e poético, o *gênio*. Como tal, ela formula toda uma nova visão da *Bildung* e da própria obra, como veremos. Mais do que a categoria da reflexão, ela nos aproxima da teoria especulativa da tradução, se a *teoria da versabilidade infinita* realmente é também uma *teoria da versão infinita*.

[126] O *Sturm und Drang* havia desenvolvido a noção do gênio artístico como sendo uma força tempestuosa, inconsciente e natural, que gera obras como se geram crianças na embriaguez do desejo. Goethe, mas também Shakespeare ou Calderón, nesse caso, podiam passar por forças naturais às quais qualquer reflexão teórica era exterior. Afora o Romantismo de Iena, essa teoria será retomada pelo Romantismo europeu no século XIX. Mas nada mais exterior à *Athenäum* do que a idéia de um gênio-artista produzindo na embriaguez de uma pulsão vital inconsciente, embriaguez à qual viria se acrescentar, miraculosamente, o saber artesanal necessário para compor a figura final da obra. Novalis diz muito claramente:

O artista pertence à obra e não a obra ao artista¹.

É preciso ver bem, por enquanto, que a “geniologia” constitui o modelo da teoria do sujeito. E o próprio do gênio enquanto expressão suprema da subjetividade é o *poder*

* Ver nota no final (N. da Trad.).

² *Fragmente II*, nº 2369, p. 159.

¹ *Ibid.*, nº 2431, p. 172.

de tudo poder e o querer de tudo querer. A “versabilidade infinita”. Raramente, na história do pensamento, o que a psicanálise chama a onipotência terá sido consagrado, com tanto fervor, como um valor real e positivo. Ainda que a reinterpretação de um pensamento a partir de um outro pensamento seja sempre um ato ocasional, é permitido dizer que a reflexão romântica é uma reflexão extremamente *narcisista*, supondo que o narcisismo consiste, sobretudo, em nada poder diferenciar de si fundamentalmente. Essa recusa, ou essa incapacidade de se diferenciar, não deixam de ter conseqüências sobre a visão da *Bildung* e das translações que ela implica.

A teoria do gênio, por mais onipotente, mais irrealista que ela possa nos parecer, abre, entretanto, uma história cultural cujos primeiros efeitos se fazem sentir no século XIX, mas [127] que não terminou de agir sobre nós. Uma grande parte da reflexão nietzscheana, por exemplo em *A Gaia Ciência*, é dedicada a medir as desastrosas conseqüências do que ele chama o “sentido histórico”, ou seja, essa capacidade camaleônica de introduzir-se em todos os lugares, de penetrar, sem verdadeiramente os habitar, todos os espaços, todos os tempos, de imitar de modo *simiesco* todos os estilos, todos os gêneros, todas as linguagens, todos os valores, capacidade que, em seu desenvolvimento monstruoso, define tanto o Ocidente moderno quanto o seu imperialismo cultural e sua voracidade apropriadora. Nietzsche continua para nós exemplar na medida em que reúne, em uma coexistência evidentemente impossível, todas as correntes culturais de nossa história. A trajetória de Rimbaud apresenta algo análogo. O Romantismo, na verdade, recua rapidamente diante das conseqüências de sua concepção do sujeito, da arte e da *Bildung*, diante dessa mistura de tudo com tudo que vai se realizar efetivamente (mas sob uma forma negativa que ele certamente não havia previsto) no século XIX na Europa. Tal é o sentido da volta para a tradição e o catolicismo operada por Novalis e F. Schlegel desde o início do novo século.

A versabilidade infinita é apresentada em muitos textos românticos como uma exigência de *pluralidade*:

Sobre a vida e o pensamento em massa. – Comunidade – o pluralismo é a nossa essência mais íntima – e talvez cada homem tenha uma parte própria no que eu penso e faço, exatamente como eu nos pensamentos de um outro homem¹.

¹ *Fragmente I*, n.º 1733.



Doutrina das pessoas. Uma pessoa autenticamente sintética é uma pessoa que é ao mesmo tempo várias pessoas – um gênio. Cada pessoa é o germe de um *gênio infinito*².

[128] Esse pluralismo interior, essência do gênio, é como o *analogon* do pluralismo exterior: de fato, ele serve para apagar qualquer diferença entre sociedade interior e sociedade exterior (real): exatamente como o indivíduo é uma sociedade, a sociedade é um indivíduo. Mas o gênio é mais que uma simples pluralidade de pessoas: é um sistema de pessoas, uma totalidade orgânica/organizada:

Até aqui nós temos *tido* somente um gênio particular – mas o espírito deve tornar-se *gênio total*¹.

O gênio total é o gênio poético, se a poesia é o que

forma a *bela sociedade* ou o *todo interior*².

Essa visão de um pluralismo orgânico e sistemático desemboca em numerosas teorias da “sociabilidade” esboçadas pelos românticos, quer se trate das do amor, da amizade, da família ou da “sincrítica”, da “sinfilosofia” e da “simpoesia” – neologismos formados a partir do grego “sun” e cuja matriz parece aqui ser o termo de *sincretismo*. Esse termo - e Novalis o faz no fragmento 147 de sua *Enciclopédia*, deve ser aproximado do de *ecletismo*. A subjetividade plural é uma personalidade sincrética e eclética e é sobre essa base que ela pode, com seus *alter ego*, engajar-se nas aventuras da sincrítica e da simpoesia. Ela não faz senão prosseguir com outro o que ela faz consigo mesma. Na idéia de sincretismo, há aquela de misturar e unir o disparatado, o diverso, o separado: na de ecletismo, a de tocar um pouco em tudo. *Tocar um pouco em tudo* é algo que pode parecer banal; mas na realidade, é preciso aqui acentuar o *tudo*. E não somente a [129] denominação de eclético pode perfeitamente ser aplicada às personalidades de Schlegel e de Novalis, mas ela corresponde perfeitamente à sua teoria da subjetividade, da *Bildung* e da obra: o *Witz*, por exemplo, é totalmente eclético e sincrético e essa ecleticidade, essa sincreticidade são elas próprias interpretadas no horizonte da sociabilidade:

² *Ibid.*, n° 1695.

¹ *Fragmente II*, n° 2307, p. 143.

² *Ibid.*, n° 1820, p. 13.

Muitas descobertas do *Witz* são como os reencontros imprevistos, após uma longa separação, de dois pensamentos amigos¹.

Daí a longa série dos textos românticos celebrando o arbitrário, o *willkürlich*, palavra alemã na qual é preciso ler tanto capricho quanto livre arbítrio e que constitui o ideal da subjetividade culta:

O homem verdadeiramente livre e culto deveria poder, a seu entender, colocar-se no diapasão filosófico e histórico, crítico ou poético, histórico ou retórico, antigo ou moderno, muito arbitrariamente, como se afina um instrumento ou um diapasão; e isso a qualquer momento, em qualquer escala².

O fragmento 121 de F. Schlegel, publicado na *Athenäum* e que citamos em nossa introdução, retoma sinteticamente esse tema do arbitrário, da pluralidade e da sistematicidade sincrética do indivíduo culto. Novalis desenvolve a mesma idéia:

O homem completo deve, por assim dizer, viver ao mesmo tempo em vários lugares e em vários homens [...] Aqui se forma então o verdadeiro, o grandioso presente do espírito³.

O que é particularmente surpreendente nessa teoria é a ênfase dada à vontade:

[130] *Appetitus sensitivus et rationalis*. – O *appetitus rationalis* é um querer sintético. Limitação no querer sintético – limitação – delimitação (Eu quero tudo *ao mesmo tempo*). A liberdade eletiva e poética – de onde vem que a moral seja fundamentalmente poesia. Ideal do Querer-Tudo, vontade mágica¹.

Esse ideal de onipotência, de onisciência e de ubiqüidade serve para a construção de uma teoria da subjetividade infinita, que se liberta por uma série, ela própria infinita, de elevações (irônicas, morais, poéticas, intelectuais e até corporais) de sua finitude primeira. Mas essa subjetividade infinita não seria *absoluta* se não fosse também uma subjetividade *finita*, quer dizer, uma subjetividade capaz de se auto-limitar e de se ancorar no limitado. Nessa fase, o pensamento romântico opera um duplo

¹ AL, F. Schlegel, p. 103.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Fragmente II*, n° 2173.

¹ *Fragmente I*, n° 1711, p. 457. Daí vem o conceito de "idealismo mágico".



movimento, um indo na direção da infinitização, o outro no da finitude. A *Bildung* completa é a síntese desses dois movimentos. Tal é a teoria dos “limites transitórios” pelos quais Novalis parece operar um retorno a Kant:

Quanto mais o horizonte (a esfera) da consciência se torna incomensurável e múltiplo – mais *desaparece* a grandeza individual, mais cresce *visivelmente* – mais se revela a grandeza espiritual, racional do homem. Quanto mais o todo é *grande* e *elevado*, mais notável é o particular. A *capacidade de limitação* cresce com a falta de limites².

E F. Schlegel:

[...] o valor e a dignidade da auto-limitação, que é, entretanto [...] a tarefa primeira e última, a mais necessária e a mais alta. A mais necessária: pois sempre que não se dá o limite a si mesmo, o mundo o faz [...] A mais alta: só se pode dar o limite a si mesmo com relação a pontos e planos em que se tem uma força infinita³.

[131] No *Diálogo I* de Novalis, reencontramos sob uma forma mais popularizada o conjunto dessa problemática:

A : [...] Cada bom livro é para mim portador de uma ocupação tão longa quanto a vida – ele é para mim o objeto de um gozo inesgotável. Por que tu limitas tuas relações a um pequeno número de homens espirituosos e de qualidade? Não é pela mesma razão? Somos de qualquer maneira tão limitados que só podemos gozar plenamente de poucas coisas. E enfim, não é melhor apropriar-se plenamente de um só belo objeto do que passar por centenas deles, bebendo um gole por todos os lados, embotando rapidamente os sentidos, às custas de meios-prazeres freqüentemente contraditórios, sem ter ganhado o que quer que seja com isso?

B : Tu falas como um homem de Igreja – mas aí de mim, tu me vês como um panteísta – para quem a imensidade do mundo, justamente, é bem vasta. Limito-me a alguns homens espirituosos e de qualidade porque é preciso – Onde posso então ter mais? – Mesma coisa com os livros. Para mim, a fabricação de livros não é ainda, longe disso, feita em grande escala como seria necessário. Se tivesse a felicidade de ser pai – não poderia ter filhos o bastante: nem dez ou doze -, mas pelo menos cem.

A : E o mesmo para as mulheres, devorador?

B : Não, *uma* só e sou sério.

A : Que inconseqüência esquisita!

² *Ibid.*, nº 291, p. 94.

³ *AL*, P. 84-85.

B : Nem mais esquisita nem mais inconseqüente do que um *só* espírito em mim e não cem. Mas do mesmo modo que meu espírito deve se metamorfosear em centenas e milhões de espíritos, também minha esposa em tantas mulheres quantas existam. Todo homem é transformável sem medida. E assim como com as crianças, o mesmo ocorre com os livros. Gostaria de ver diante de mim, obra de meu espírito, toda uma coleção de livros, sobre todas as artes e todas as ciências. E que seja assim para todos. Hoje só temos – *os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*: - deveríamos ter tantos anos mais de aprendizagem, escritos no mesmo espírito, quanto fosse possível – todos os anos de aprendizagem de todos os homens que já tenham vivido ¹.

[132] A ilustração mais surpreendente do princípio da versabilidade infinita no nível dos projetos de obras românticos é constituída pelo conceito de *Enciclopédia* de Novalis e o de *poesia universal progressiva* de F. Schlegel. É impossível para nós abordar aqui de modo aprofundado o estudo desses dois conceitos, mas gostaríamos, pelo menos, de mostrar como a “versabilidade” que se manifesta neles equivale ao *princípio da traduzibilidade de tudo em tudo*. Ela é, por assim dizer, a versão especulativa desse “Übersetzungstalent” do qual falava A. W. Schlegel a respeito de seu irmão. A “poesia universal progressiva” quer “misturar” e “colocar em fusão” a totalidade dos gêneros, das formas e das expressões poéticas. A *Enciclopédia*, esta, quer “poetizar” todas as ciências. Os dois projetos se completam mutuamente: a poesia universal progressiva é enciclopédica, a *Enciclopédia* é universal e progressiva.

A poesia universal progressiva

não é somente destinada a reunir todos os gêneros separados da poesia e a abordar poesia, filosofia e retórica. Ela quer e deve também ora misturar e ora fundir juntas poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia de arte e poesia natural, tornar a poesia viva e social, a sociedade e a vida poéticas [...] Ela abraça tudo o que é poético, desde o maior sistema da arte que contém, por sua vez, vários outros, até o suspiro, o beijo que a criança poeta exala em um canto sem arte [...]¹.

É evidente aqui que a versabilidade é o princípio operacional de uma tal figura da poesia: formas e gêneros se derramam uns nos outros, se convertem uns nos outros.

¹ *Ibid.*, p. 431. Cf. também em *Fragmente I* o n° 68, p.29: “Maneira litteraria. Tudo o que um sábio faz, diz, exprime, sofre, escuta, etc. deve ser um produto artístico, técnico, científico ou uma operação dessas. Ele se exprime em epigramas, age em uma peça de teatro, é dialoguista, representa conferências e ciências – conta anedotas, histórias, contos (*Märchen*), romances, sente poeticamente: quando desenha, desenha enquanto artista, enquanto músico: sua vida é um romance – assim ele vê e ouve tudo – assim ele lê. Em resumo, o verdadeiro sábio é o homem completamente culto (*gebildete*) – que dá uma forma científica, idealista e sincrítica a tudo em que toca e a tudo o que faz”.

¹ *AL*, *Fragments de l'Athenaum*, p. 112.



se afundam nesse incessante e caótico movimento de metamorfose que, na verdade, é o processo de absolutização da poesia e, para F. Schlegel, a verdade do Romantismo. O fato de que essa versabilidade [133] seja enciclopédica, quer dizer, centrada no Tudo, é igualmente evidente. A mesma ambição define, aliás, em F. Schlegel, o *Witz*, a ironia e a escritura fragmentária, cuja sistematicidade aparente é compensada por seu enciclopedismo. A poesia universal progressiva é, ao mesmo tempo, “poesia da poesia”, “poesia transcendental”, na medida em que ela “pode melhor flutuar entre o apresentado e o que apresenta” e, “sobre as asas da reflexão poética, levar sem cessar essa reflexão a uma potência mais alta¹”. A mistura das formas, dos gêneros e dos conteúdos é apresentada aqui como a radicalização consciente de todas as misturas literárias tendo existido historicamente, cujo modelo, como sabemos, é a sincreticidade da literatura romana tardia. Essa mistura pressupõe a não heterogeneidade das formas e dos gêneros (assim como a permutabilidade dos conteúdos), a traduzibilidade destes, uns nos outros ou, para formular mais precisamente ainda, a possibilidade de jogar até o infinito com sua diferença e sua identidade.

O conceito de *Enciclopédia* nos deterá por mais tempo, porque talvez ele ilustre esse princípio de modo mais ingênuo e mais claro. Como se sabe, Novalis concebeu a idéia de uma Enciclopédia diferente daquela de D’Alembert e de Diderot, que teria por objetivo dar uma “visão romântico-poética das ciências”, segundo o princípio de que “a forma acabada das ciências deve ser poética²”:

Enciclopedística. Poética universal e sistema completo da poesia. Uma ciência é completa quando: 1º ela é aplicada a tudo; 2º tudo lhe é aplicado; 3º quando, considerada enquanto totalidade absoluta, enquanto universo – *ela própria* se sub-ordena, enquanto indivíduo absoluto em todas as outras ciências e em todas as outras artes enquanto indivíduos relativos³.

[134] Esse projeto de poetização totalizante das ciências nasceu, sem dúvida, do sonho de Novalis de fornecer um certo número de “versões” da filosofia fichteana, mais ou menos como se esta pudesse ser encenada de diferentes maneiras, ou declinada conforme diferentes casos. A possibilidade de modular a *Wissenschaftslehre*, enquanto quadro vazio de qualquer ciência possível, engendra a idéia da totalização dessas modulações – a *Enciclopédia*:

¹ *Ibid.*

² *Fragmente I*, n.º 40, p. 18; *Fragmente II*, n.º 1912, p. 48.

³ *Fragmente I*, n.º 1335, p. 358.

Poderíamos pensar em uma série extremamente instrutiva de apresentações específicas do sistema fichteano e do sistema kantiano, por exemplo, uma apresentação poética, uma apresentação química, uma matemática, uma musical, etc.¹.

A poetização das ciências parte do princípio de que todas as categorias dessas são aparentadas e portanto, transferíveis:

Todas as idéias são parentas. Chamamos a analogia Ar de Família².

As categorias são unas e indivisíveis³.

O que significa que, se cada ciência é constituída por um conjunto x de categorias, estas últimas podem ser substituídas, *representadas*, por um conjunto de outras categorias e assim a seguir:

Psicologia e Enciclopedística. Uma coisa só se torna clara por representação. Compreendemos mais facilmente uma coisa quando a vemos representada. Assim só se compreende o eu na medida em que ele é representado pelo não-eu. O não-eu é o símbolo do eu e só serve para a auto-compreensão do eu [...] No que diz respeito à matemática, essa observação se deixa aplicar de tal modo que a matemática, para ser compreensível, deve ser representada. Uma ciência só se deixa representar verdadeiramente por uma outra⁴.

[135] Assim obtém-se uma poética da matemática, uma gramática da matemática, uma física da matemática, uma filosofia, uma história da matemática, uma matemática da filosofia, uma matemática da natureza, uma matemática da poesia, uma matemática da história, uma matemática da matemática¹. O mesmo esquema pode ser aplicado a todas as ciências, segundo o esquema da reversibilidade que Novalis chama, às vezes, *Umkehrungsmethode*², o método de inversão: poesia da matemática e matemática da poesia, etc. Esquema que se redobra por um outro, reflexivo: poesia da poesia, matemática da matemática. *A auto-reflexão de uma ciência é a outra vertente de sua reflexão em uma outra ciência*, de sua “simbolização” por uma outra ciência:

¹ *Ibid.*, nº 239, p. 79.

² *Fragmente II*, nº 1952, p. 64. “Ar de família” em francês neste texto.

³ *Fragmente I*, nº 120, p. 123. “Unas e indivisíveis” em francês neste texto.

⁴ *Ibid.*, nº 1694, p. 448-449.

¹ *ibid.*, nº 308, p. 99.

² *Ibid.*, nº 61, p. 27.

Cada símbolo pode de novo ser simbolizado por seu simbolizado – contrasímbolo. Mas há também símbolos de símbolos – intersímbolos [...] Tudo pode ser símbolo do outro – função simbólica³.

Poderíamos falar aqui tanto de traduzibilidade generalizada quanto de convertibilidade no sentido monetário⁴: a matemática [136] é trocada por poesia como o franco por dólar. Mas se nos limitarmos a essa metáfora, essa convertibilidade é hierárquica: exatamente como há moedas mais fortes que outras, o movimento de conversão das categorias obedece a uma lei de potencialização. Ele vai de baixo para cima, do empírico para o abstrato, do filosófico para o poético, etc. para culminar com uma operação sobre a qual voltaremos a falar e que Novalis chama a “elevação ao estado de mistério”.

Mesmo que a validade científica de um tal empreendimento seja mais do que duvidosa e que ela tenha tendência a deslocar os campos categoriais das ciências, a criar uma espécie de alquimia selvagem, ou ainda a aplicar às ciências objetivas um modo de pensamento que seria mais adequado no domínio poético¹, queremos assinalar, sobretudo, o quanto a *Enciclopédia* mostra claramente o lugar estrutural que ocupa a tradução generalizada no pensamento romântico, ainda que o conceito de tradução só apareça nele muito raramente². Poderíamos falar de um conceito operatório que, como

³ *Ibid.*, nº 2084, p. 93. Novalis prossegue assim: “Sobre a confusão do símbolo com o simbolizado – sobre a crença em uma representação verdadeira, completa – e a relação da imagem e do original – do fenômeno e da substância [...] repousam todas as superstições e erros de todos os tempos, de todos os povos e de todos os indivíduos.” A permutabilidade dos símbolos e das categorias exclui sua absolutização. Uma das consequências dessa posição, é que não há verdade natural da linguagem. Daí a crítica romântica da *Natursprache*. Ver capítulo seguinte.

⁴ Essa metáfora do dinheiro, podemos reencontrá-la no diálogo “Les Tableaux” de A. W. Schlegel, surgido na *Athenäum*, em que a cópia de uma obra antiga é apresentada como um processo de tradução: “Ah, se meu desenho fosse uma tradução! Ela é apenas uma nota indigente [...] Se eu quiser tudo traduzir (*Übertragen*) do que percebo como contorno, caio facilmente [...] na mesquinha; e com cada parte que misturo nas massas maiores, alguma coisa da significação se perde [...] Observo de modo insistente e repetido; reúno as impressões [...] mas depois, devo traduzi-las interiormente em palavras [...] A sociedade e o contato social mútuo são o essencial [...] Tanto no caso das riquezas espirituais como do dinheiro. Para que serve ter muito e trancar em caixas? Para o verdadeiro conforto, é importante que tudo circule rapidamente e multiplamente” (in: *Die Lust...*, p. 502). Esse texto mostra como os Românticos de Jena interpretam tudo no horizonte da tradução e como a tradução, por sua vez, é levada a uma “circulação” mais vasta, na qual a circulação das riquezas e do dinheiro é, como em Goethe, o símbolo. A “sinfilosofia” romântica é uma tradução.

¹ “A árvore pode se tornar uma flama em flor, o homem uma flama falante – o animal uma flama errante” (*Fragmente I*, nº 976, p.267). “Natureza animal da flama” (*ibid.*, nº 994, p. 272). Bachelard falaria aqui das metáforas da imaginação material.

² “O filósofo traduz o mundo real no mundo do pensamento, e inversamente”. (*Fragmente II*, nº 1956, p. 65).

tal, não é tematizado, mas ordena o desdobramento desse pensamento. Nesse sentido, Brentano compreendeu bem a verdade deste último quando escreveu em *Godwi*: “O romântico é ele próprio uma tradução³”.

Falamos propositadamente de *tradução generalizada*: tudo o que diz respeito à “versão” de alguma coisa para outra coisa. Essa noção se funda na linguagem corrente: “Traduzi meu pensamento [137] assim...”, “dei minha versão dos fatos”, “não consigo traduzir o que sinto”, etc. Aqui a tradução refere-se ao mesmo tempo à *manifestação de alguma coisa*, à *interpretação de alguma coisa*, à *possibilidade de formular, ou de reformular, alguma coisa de outro modo*. O que Jakobson chamou de intratradução. Mais geralmente ainda, ela se refere a tudo o que é do domínio da metamorfose, da transformação, da imitação, da recriação, da cópia, do eco, etc. Trata-se aí de fenômenos reais, dos quais pode ser tentador buscar a comum raiz ontológica. E é evidentemente a essa tentação que o pensamento romântico cede, tentando dar à experiência universal da transformabilidade e da afinidade das coisas um fundamento especulativo. O problema da teoria da traduzibilidade generalizada é sempre o seguinte: ela tende a apagar todas as diferenças. Por outro lado, é verdade que a traduzibilidade generalizada corresponde a algo real. E que toda teoria da diferença encontra o problema inverso: onde se situa o âmbito ontológico do transformável, do convertível?

A tradução restrita (inter-línguas) poderia oferecer como que o paradigma desse problema: as diversas línguas são traduzíveis, mas são também diferentes e, portanto, em uma certa medida, intraduzíveis. Mas outras questões são colocadas. Por exemplo: como se relaciona essa tradução inter-línguas com aquilo que Jakobson chama a tradução intralingua? Ou seja, a reformulação, o *rewording*? Como a tradução se relaciona no vastíssimo domínio das interpretações – termo por si só pouco unívoco? Trata-se, em suma, *da questão dos limites do campo da tradução e do traduzível*.

Seria talvez o caso de articular uma multiplicidade de teorias *das* translações (entre as quais, a das traduções) recusando uma teoria *da* translação universal. A tentação é grande de opor a esta aqui uma teoria da *diferença* generalizada, seja ela psicológica, lingüística ou epistemológica. [138] Uma teoria assim é altamente desejável e, de fato, ela está sendo elaborada atualmente a partir de vários campos de experiência. Mas é evidente que ela deve se interrogar sobre a existência, ainda que não seja da translação generalizada, que seja pelo menos a de sua *aparência* e, mais ainda,

³ Ver nosso capítulo 6.



sobre a *fascinação* que as teorias da tradução generalizada exerceram regularmente na história.

Os românticos de Iena viveram intensamente à sua maneira essa problemática. Mais do que isso: ela constituiu o espaço de seu pensamento e de sua poesia. *Em primeiro lugar*, eles desenvolveram, com a *Enciclopédia*, o *Witz* e a *poesia universal progressiva*, uma teoria da traduzibilidade generalizada que é a transposição especulativa e fantasista da experiência concreta do campo do transformável. *Em segundo lugar*, eles propuseram uma teoria da poesia que faz desta uma tradução e, inversamente, faz da tradução um duplo da poesia. É nessa ótica que eles interpretaram a relação da poesia com o seu *medium*, a linguagem: toda poesia seria a “tradução” da língua natural em língua de arte. Posição que anuncia as de Mallarmé, de Valéry, de Proust ou de Rilke. *Em terceiro lugar*, eles obviamente pressentiram que a tradução restrita constituía talvez o paradigma da tradução generalizada, mas obscureceram essa intuição ao privilegiar filosoficamente a tradução generalizada. Desde então, a tradução era apenas mais um dos nomes (permutáveis) da versabilidade infinita – e um nome sem dúvida limitado demais. *Em quarto lugar*, eles interpretaram a tradução como sendo um duplo inferior da crítica e da compreensão, porque estas últimas lhes pareciam exalar mais puramente a essência das obras literárias. *Em quinto lugar*, eles viveram de modo apaixonado a experiência da tradução restrita com A. W. Schlegel e conceberam a idéia de um programa de tradução total – consagrando-se inteiramente, assim, a uma fascinação talvez inerente ao traduzir como tal: se tudo é traduzível, se tudo é tradução, pode-se e deve-se traduzir [139] todas as obras de todas as línguas, a essência da tradução é a onitradução.

Todos esses pontos estão ligados entre si, ainda que seja importante distingui-los. A tradução generalizada da *Enciclopédia* não é a tradução transcendental da poesia, mas ela é a sua condição de possibilidade ontológica. A teoria da crítica não é a da tradução; mas a crítica é um processo de tradução e a tradução um processo de crítica, enquanto que todas as duas remetem à mesma “química espiritual”, ancorada no princípio da convertibilidade de tudo em tudo. A *Enciclopédia* é somente um tecido de intratraduções, mas o programa de tradução restrita de A. W. Schlegel se julga enciclopédico.



Por onde se vê claramente o quanto, na articulação dos diferentes projetos da Revolução romântica, opera sem descanso o princípio da versabilidade infinita. Resta agora percorrer os diversos momentos dessa imensa reflexão circular.



6

[140] *Linguagem de natureza
e linguagem de arte*

*O poeta é uma espécie singular de tradutor que traduz
o discurso comum, modificado por uma emoção, em
"linguagem dos deuses".*

Paul Valéry, *Œuvres*.

La Pléiade, t. I, Gallimard, Paris, p. 212.

Roger Ayrault, em sua *Gênese do Romantismo alemão*, mostra que não se encontra nem Novalis, nem em Friedrich Schlegel nenhuma teoria explícita da linguagem. Os irmãos Schlegel, filólogos de formação, certamente não podiam deixar de refletir sobre ela; mas foi após o período da *Athenäum* que eles contribuíram, efetivamente, com Grimm, Bopp, Humboldt e alguns outros, para a formação da gramática comparada e da ciência da linguagem. Novalis, por sua vez, só dedica na verdade pouco espaço às questões de linguagem em seus *Fragmentos*. O que isso quer dizer? Em primeiro lugar, que procuraríamos em vão nos primeiros românticos uma filosofia da linguagem como aquela de Hamann ou de Herder. Ou melhor, esta surgiria nos Schlegel bem depois de eles terem abandonado sua reflexão crítica, especulativa e poetológica¹. Tudo se passa como se, entre uma tal [141] reflexão e o estudo objetivo da linguagem, existisse uma certa incompatibilidade.

Todavia, não é exato afirmar com Ayrault que nem Novalis nem F. Schlegel elaboraram uma teoria da linguagem. Seria talvez apenas porque sua teoria da obra é uma teoria da poesia e que esta "se relaciona imediatamente com a linguagem"¹. Por outro lado, os românticos afirmaram que a linguagem era o mais universal de todos os *mediums* humanos. Isso não quer contudo dizer que ela seja considerada por si mesma. Se aqui a obra é, antes de tudo, *obra de linguagem*, a linguagem só vale como

¹ Muito precisamente, é em 1808 que F. Schlegel publica o seu *Ensaio sobre a língua e a filosofia do indianos*.

¹ Novalis, *Fragmente I*, n° 1394, p. 370.

linguagem da obra. O que significa que a teoria romântica da linguagem é inteiramente dependente daquela da obra e da poesia. Ela nunca é autônoma, nem nunca se cristaliza em uma *Sprachlehre* independente. Como tal, ela se articula segundo dois eixos que fazem desaparecer, cada um à sua maneira, a linguagem como realidade *sui generis*: 1º Tudo é linguagem, “comunicação” e, por conseqüência, a linguagem humana é um sistema de signos que não é fundamentalmente diferente dos outros sistemas de signos existentes, a não ser pelo fato de lhes ser inferior; 2º A “verdadeira” linguagem, tal como aparece na obra, deve ser concebida a partir das “linguagens” matemáticas e musicais, ou seja, a partir de *formas puras* que, em virtude de sua total ausência de conteúdo, sejam “alegóricas”, ou seja, “mímicas” da estrutura do mundo e do espírito. Essas formas, liberadas da “tirania” do conteúdo, o são igualmente do jugo da imitação.

A linguagem real aparece nesse duplo horizonte como uma *Natursprache*, uma linguagem de natureza, devendo ser transformada em linguagem de arte, em *Kunstsprache*:

[142] A linguagem comum é a linguagem de natureza – a linguagem dos livros a linguagem de arte¹.

Linguagem natural, mímica, figurada. – Linguagem artificial, arbitrária, voluntária².

O próprio da linguagem de natureza é ser puramente referencial, estar centrada em um conteúdo. E essa primazia do conteúdo é precisamente, para os românticos, o contrário da arte.

Novalis:

Quanto mais a arte é grosseira, mais é surpreendente a opressão do conteúdo³.

É uma grosseria e uma falta de imaginação comunicar-se unicamente por causa do conteúdo – o *conteúdo*, o material não devem nos tyrannizar⁴.

E F. Schlegel:

¹ *Ibid.*, nº 1272.

² *Ibid.*, nº 1277.

³ *Fragmente II*, nº 1865, p. 30.

⁴ *Ibid.*, nº 2032, p. 83.

Quanto mais tempo o artista se entrega à invenção [...] ele se encontra [...] em um estado não liberal⁵.

Essa linguagem grosseira deve ser transformada, por uma cadeia de potencializações, em *medium* da poesia. A escritura enquanto tal desempenha aqui um papel essencial:

Elevação da língua comum para a língua dos livros. A língua *comum* cresce sem cessar – a partir dela se forma a língua dos livros⁶.

A poesia de natureza é mesmo o objeto próprio da poesia de arte⁷.

O espírito é o princípio potencializante – donde se tem que o *mundo da escrita* seja a natureza potencializada ou o mundo técnico⁸.

[143]A poesia implica a linguagem apenas como seu suporte, seu inevitável e imperfeito começo. A tarefa do poeta-filósofo é muito mais produzir, a partir da linguagem de natureza, *uma pura linguagem a priori* – tarefa na qual a matemática, a música e até mesmo a filosofia a precederam. Em toda uma série de textos, Novalis e F. Schlegel esforçaram-se, aliás, para pensar a totalidade das artes – e notadamente a pintura – como criações apriorísticas. O fundamento dessa oposição das duas linguagens é evidentemente o da Natureza e do Espírito, do que Novalis chama, através de um neologismo audacioso, a *Faktur*:

A *fatura* é oposta à *natureza*. O espírito é o artista. Fatura e natureza misturadas – separadas – reunidas [...] A natureza engendra, o espírito faz. É muito mais cômodo ser feito do que se fazer a si mesmo¹.

Essa cesura natureza/fatura* é a afirmação fundamental da revolução logológica e as declarações de F. Schlegel e de Novalis visando relativizar especulativamente essa oposição não a alteram em nada: o que se opõe à *Künstlichkeit* do artista, a tudo o que nele é reflexão, cálculo, consciência, sobriedade, lucidez, agilidade e desprendimento, é

⁵ AL, *Fragments critiques*, p. 84.

⁶ *Fragmente I*, n° 1277, p. 343.

⁷ *Ibid.*, n° 1411, p. 373.

⁸ *Ibid.*, n° 395, p. 123.

¹ *Ibid.*, n° 163, p. 55. A última frase está em francês no original.

* Ver nota no final (N. da Trad.).

essa *Natürlichkeit* inconsciente, obscura e embriagada de si mesma que é o próprio do gênio do *Sturm und Drang*, ou, mais profundamente, essa simplicidade popular que “floresce” em produções não refletidas, em “naturações” (outro neologismo de Novalis) ingênuas, que são para a arte poética verdadeira o que o canto dos pássaros ou o murmúrio do vento nas árvores são para a fuga ou para a sonata: mimetismo, paixão “não liberal” para o que é exprimido ou representado.

A crítica romântica do conteúdo é, em primeiro lugar, uma crítica da relação do artista com o conteúdo; mas essa crítica pode dificilmente não se transformar em uma crítica da própria noção [144] de conteúdo, porque os procedimentos utilizados para abrir essa relação (reflexão, ironia, etc.) tendem a dissolver o conteúdo ou a fazer dele um simples suporte destes. Afirmar, como faz F. Schlegel, que a ironia goetheana, em *Wilhelm Meister*, transforma os personagens desse romance em “marionetes”, em “figuras alegóricas”¹, significa negligenciar ou considerar como não essencial toda a dimensão realista dessa obra. Mas é por ser referencial que o conteúdo arrasta a obra para fora de seu elemento próprio, a auto-referência. Quanto à imitação, sua referência é diretamente o mundo exterior, o dado, o fenomenal. Portanto, a tarefa da poesia é, em primeiro lugar, a destruição da estrutura referencial natural da linguagem (da mesma forma, a consciência romântica é consciência reflexiva, nunca consciência intencional ou transcendência). O não-referencial, o não-conteúdo, o não-imitativo não significam, entretanto, que a poesia se torne uma forma “vazia”, uma pura formalização - não mais do que a música, a filosofia e a matemática. Pois a auto-referência enquanto tal é “simbólica” ou “alegórica” (a *Athenäum* tende, contrariamente aos esforços da época, a empregar indistintamente os dois termos). Friedrich Schlegel consegue afirmar, no espaço de algumas páginas, que “toda beleza é alegoria” e que “a linguagem [...] repensada em sua origem é idêntica à alegoria”². Princípio que corresponde à estrutura não referencial da realidade: a auto-reflexão da linguagem reflete, em uma espécie de referência não referencial, a auto-reflexão do real:

Todos os jogos sagrados da arte são apenas imitações longínquas do jogo infinito do mundo, essa obra de arte que se dá eternamente a si mesma sua própria lei¹.

¹ F. Schlegel, *Kritische Schriften*, éd. Carl Hanser Verlag, Munich, 1964, p. 471.

² *AL*, F. Schlegel (Entretien sur la poésie), p. 318, 338.

[145] Além disso, a alegoria, princípio da arte, remete também ao fato de que a linguagem poética, nunca inteiramente liberta de sua naturalidade, não pode expressar diretamente o "Altíssimo": a escritura alegórica, desnaturalizando a linguagem por toda uma série de procedimentos, busca contornar essa enfermidade da linguagem natural, enfermidade que Novalis e seu amigo não deixam de proclamar.

Novalis:

Numerosas coisas são delicadas demais para que as pensemos; um número muito maior ainda para que se fale delas¹.

Para o poeta, a linguagem nunca é pobre demais, mas sempre geral demais².

E. F. Schlegel:

A língua por si só dificilmente dá conta da moralidade. Nunca ela é tão grosseira e tão pobre como quando se trata de designar conceitos morais³.

A Revolução crítica instaura assim, com a linguagem, uma nova relação, pela qual se pode dizer que ela rege, em grande parte, [146] a poesia ocidental moderna. Relação na qual a linguagem natural fica em falta em relação à essência e ao projeto da poesia. Talvez seja necessário esclarecer, a partir de *nosso* horizonte, essa noção de linguagem natural. Dizer que a linguagem é "natural" não é negar sua origem humana, histórica. É dizer que ela constitui para o homem um *dado* absoluto que o constitui como homem e que tem sua própria espessura. Isso não significa que tenhamos com ela uma relação passiva, que estejamos imersos nela ou dominados por suas estruturas: nós

¹ Novalis, *Blüthenstaub*, p. 440.

² *Fragmente II*, n.º 1916, p. 50.

³ *AL*, F. Schlegel (*Fragments de l'Athenäum*), p. 172. É talvez nesse contexto que se esclareceria melhor a observação de Guerne sobre o relativo afrancesamento da língua de Novalis, fenômeno afinal de contas visível até na escolha do apelido de "Novalis" para aquele que se chama na realidade Hardenberg: "Novalis", que significa em latim uma terra recentemente desbravada (em francês "*novale*"). O alemão materno seria a *Natursprache*, o francês a *Künstsprache* enquanto francês e, sobretudo, língua *outra*. O recurso a expressões "romanas" serviria para elevar a língua natural à condição da língua artificial, para aumentar o distanciamento com a primeira. Movimento inverso do de Lutero, que busca simultaneamente uma linguagem popular e bem alemã. Novalis observou bem essa particularidade da língua de Lutero, parecendo confundi-la com a mistura "romântica" do nobre e do vil: "Mistura do grosseiro, do comum, do proverbial com o nobre, o alto, o poético. *Langage du D^r Luther [...]*" (*Fragmente I*, n.º 1402, p. 370). Um abismo separa a posição de Lutero e a de Novalis, ou seja, a da dialética idealista da constituição de uma língua transcendental poético-filosófica. O mesmo processo de des-germanização poderia se

criamos *na* linguagem, *com* a linguagem, nós criamos linguagem sem nunca criar *a* linguagem. É o que mostram, mais ainda do que a escrita, as culturas orais nas quais a criação lingüística é incessante. A relação oral com a linguagem pode ser dita “natural”: ela se contenta em cultivar as potencialidades desta sem procurar revolucioná-la. A relação escrita, por sua vez, carrega em seu germe uma tal revolução. Novalis o pressentiu quando anotou em seus cadernos:

Os livros são um gênero moderno de *seres históricos* – mas um gênero altamente significativo. Talvez eles tenham tomado o lugar das tradições¹.

A literatura entretém com a História uma relação de fundação. E é justamente quando a relação dos homens consigo mesmos e sua história passa a ser mediatizada pela escrita, que o solo originário desta, a linguagem natural “oral”, não parece mais portadora de historicidade. Ela fica em falta em relação aos objetivos filosóficos, culturais, científicos e até poéticos a que se propõe a humanidade “moderna”. A naturalidade originária oral da linguagem implica, com efeito, sua não-universalidade, sua não-racionalidade, sua referência-conivência com o *hic et nunc*, seu retalhamento infinito em línguas, dialetos, patoás, socioletos, idioletos, etc. Entregue a si mesma e a sua pura essência natural, [147] histórica e social, a linguagem não cessa de se particularizar, de se diferenciar, de adaptar-se ao retalhamento infinito dos espaços e dos tempos. Ficáramos tentados a ver nisso, obviamente, uma de suas riquezas essenciais. Mas no horizonte da modernidade, trata-se antes do que se opõe congenitamente ao seu próprio desdobramento. Em seu “estado de natureza”, a linguagem não somente é infinitamente diferenciada, mas também não fixada: ela não cessa de se alterar, de se modificar, de se renovar. A escritura, como se sabe, introduz uma brutal fixação dessa onda movediça, ou antes, modifica as condições de transformação da linguagem, como Rosenzweig exprimiu fortemente no texto citado mais acima: estas, doravante, lhe vêm em parte do exterior. O Romantismo alemão, qualquer que seja sua aversão pelo Classicismo francês, inscreve-se na mesma dimensão e tira dela as mesmas conseqüências radicais para a poesia, colocando uma diferença abismal (ontológica e não mais estético-social) entre a linguagem de natureza, a linguagem “comum” e a linguagem poética. Sua própria linguagem poético-crítica é o retrato dessa diferença: ela

observar no nível estilístico em F. Schlegel: a forma literária do *Witz* – do fragmento – permanece a “palavra espirituosa”, o “traço” francês (Chamfort).

¹ *Fragmente I*, nº 1360, p. 363.

é de um lado a outro artificial¹. Essa artificialidade manifesta-se em primeiro lugar por uma certa *ilegibilidade*. A obscuridade de um Heráclito, de um Góngora, às vezes de um Shakespeare, ou o “trobar clus”, o falar obscuro dos trovadores, faz parte de um outro registro. Trata-se ou de um código decifrável, ou de um conteúdo apresentado voluntariamente de modo obscuro, ou de uma flutuação mais ou menos deliberada entre a linguagem e o que ela visa a dizer. A ilegibilidade, por sua vez, parece estar profundamente ligada ao não-referencial. Quando Novalis afirma que o “mistério” é o “estado de dignidade”, estamos verdadeiramente [148] no início de um processo que vai culminar com Mallarmé ou Rilke. Esse afastamento infinito da linguagem natural vai lado a lado com a busca de uma obra total, enciclopédica, que seria todas as obras e se refletiria a si própria; obra que, de uma certa maneira, poderia se desdobrar em qualquer língua existente, porque ela está “além” (aparentemente) da linguagem. É o que Brentano pressentiu em uma passagem de seu romance *Godwi*, sobre o qual ainda voltaremos posteriormente, quando ele diz, a propósito de Dante e de Shakespeare:

Esses dois poetas dominam tão bem sua língua quanto sua época [...] Eles se comportam como gigantes em suas línguas e sua língua não pode sujeitá-los, pois a linguagem em geral quase não basta para seu espírito [...]¹.

Retomemos agora mais detalhadamente os dois eixos que estruturam as reflexões de F. Schlegel e de Novalis sobre a linguagem.

Tudo é linguagem. Essa afirmação é encontrada um pouco em todos os lugares nos textos românticos. Tudo é “signo”, “sintoma”, “tropo”, “representação”, “hieróglifo”, “símbolo”, etc., designando ora uma interpretação, ora uma cega imersão. Esse puro significar das coisas e do mundo, no entanto, não comunica nada de particular; ele é antes significância bruta:

Gramática. O homem não é o único a falar – o universo também *fala* – tudo fala – linguagens infinitas. / Doutrina das assinaturas².

¹ Friedrich Schlegel expressou muito bem esse gosto pelo artificial e a sua ligação com a reflexividade: “É ter um gosto sublime preferir sempre as coisas na segunda potência. Por exemplo, cópias de imitações, exames de recensões, aditivos aos apêndices, comentários sobre as notas...” (*AL*, Fragment n° 110 de *l'Athenäum*, p. 111). Além da impressionante modernidade do texto, a relação com a tradução, chamada, aliás, de “mímica filológica” (*ibid.*, n° 75, p. 90), salta aos olhos. A artificialidade consiste aqui em afastar-se sempre mais de um original qualquer.

¹ C. Brentano, *Werke*, Band II, Carl Hanser Verlag, Munich, 1963, p. 262.

² *Fragments I*, n° 479, p. 149.

*Gramática. A linguagem é Delfos*³.

Imagem – não alegoria, não símbolo de alguma coisa de estranho: símbolo de si mesma⁴.

[149] Tal é o paradoxo de uma comunicação sem comunicado, de uma linguagem universal e vazia, que propõe ao ouvido humano a iminência de uma revelação futura ou os vestígios de uma revelação passada:

Tudo o que nós vivemos é uma *comunicação*. Assim o mundo é efetivamente uma *comunicação* – uma revelação do espírito. O tempo não está mais onde o espírito de Deus era compreensível. O sentido do mundo perdeu-se. Ficamos com a letra [...]¹.

Poderíamos falar aqui de uma poeticidade universal das coisas, quando a poesia pode parecer, às vezes, ser o sentido dessa linguagem do mundo perpetuamente silencioso e perpetuamente em instância de palavra. Esse universo em que tudo é linguagem e em que a linguagem é sempre *linguagem de...* (linguagem das flores, da música, das cores, etc.) remete tanto à teoria das assinaturas quanto à das correspondências baudelairianas, das quais os irmãos Schlegel e Tieck forneceram, aliás, uma espécie de primeira versão. Mas também podemos dizer que se tudo é linguagem, não há linguagem no sentido específico e que a linguagem humana encontra-se perpetuamente em falta com relação a essa linguagem do tudo. O sistema dos signos precisamente lingüísticos parece como que atingido pela pobreza em relação a essa incessante comunicação do mundo. A tarefa da poesia, a partir de então, é a de reaproximar a linguagem humana da linguagem universal. Mas isso não significa de forma alguma naturalizar a poesia e suas formas: ao contrário, na medida em que a linguagem das coisas é puro mistério, pura significância vazia, a tarefa da poesia será criar uma *Kunstsprache* possuindo as mesmas características. É o que exprimiu Novalis em um fragmento célebre:

³ *Ibid.*, n° 1269, p. 348.

⁴ *Fragmente II*, n° 1957, p. 65.

¹ *Ibid.*, n° 2228, p. 126.

Narrativas, sem conexão, entretanto providas de associação, como *sonhos*. Poemas – simplesmente *harmoniosos* e repletos de palavras belíssimas – [150] mas igualmente privados de sentido e de ligação entre eles – no máximo algumas estrofes isoladas compreensíveis [...] A poesia verdadeira pode no máximo ter um sentido globalmente *alegórico* e um efeito indireto como a música, etc¹.

Que tudo seja linguagem ou “alegoria”, isso tem um corolário: “Os signos lingüísticos, escreve Novalis, não são especificamente diferenciados (*unterschieden*) do resto dos fenômenos²”. Signo quer dizer aqui ao mesmo tempo: marca que permite a designação das coisas e hieróglifo análogo àqueles que nos oferecem o mundo e a natureza. Para os românticos, a linguagem humana é o local de uma contradição: por um lado, enquanto criação do espírito, ela é abstrata demais, geral demais, afastada demais do que ela designa. É nesse sentido que Novalis pode dizer que ela é para a filosofia, assim como para a arte, um “*medium* de representação inautêntico³”. Mas por outro lado, enquanto hieróglifo, ela possui um poder ativo e quase mágico:

A designação por sons e traços é uma abstração digna de admiração. Quatro letras me designam Deus; alguns traços, um milhão de coisas [...] A doutrina da linguagem é a dinâmica do reino dos espíritos [...]⁴.

Quando Novalis escreve brevemente que o “espírito não pode se manifestar senão em uma forma exterior e aérea⁴”, do que pode se tratar, se não for da linguagem, mas da linguagem poeticamente purificada e potencializada? Assim, lemos ainda em seus *Fragmentos logológicos*:

[...] O poeta desfaz todos os laços. Suas palavras não são palavras gerais – são sonoridades - palavras mágicas que fazem se mover ao redor delas belos grupos. Exatamente como as roupas dos santos [151] conservam ainda forças maravilhosas, muita palavra foi santificada por algum pensamento maravilhoso e tornou-se quase que por si só um poema. Para o poeta, a linguagem nunca é pobre demais, mas sempre geral demais. Ele sempre precisa de palavras que voltam, palavras gastas pelo uso [...]¹.

¹ *Fragmente I*, n° 1473, p. 392.

² *Ibid.*, n° 1285, p. 347.

³ *Ibid.*, n° 1275, p. 344.

⁴ *Blüthenstaub*.

¹ *Fragmente II*, n° 1916, p. 50.

Há aí uma exigência que poderia ser formulada assim: da linguagem mais comum, mais banal, mais cotidiana, fazer um instrumento de expressão poética. Longe de penetrar na espessura significativa da língua natural, a poesia deve torná-la cada vez mais “aérea”. *Essa operação efetua-se no horizonte de uma teoria das “linguagens” matemáticas e musicais, consideradas como linguagens apriorísticas e alegóricas.*

A propósito da música, é necessário ainda deixar bem claro que, para Novalis, ela só tem acesso a sua verdade sob suas formas mais apuradas:

A dança e a música cantada não são precisamente a verdadeira música. Somente subgêneros desta. Sonatas – sinfonias – fugas – variações – eis a música autêntica².

Esse corte brutal operado pelo apóstolo do *Märchen* entre a música popular e a música abstrata esclarece evidentemente a oposição entre a poesia de natureza e a poesia de arte. Ele permite sobretudo propor a música como modelo da poesia, sem deixá-la entregue a uma pura sentimentalidade informe.

A música sozinha pode se tornar o horizonte da poesia e de sua transformação em linguagem não referencial apenas porque sua essência é matemática. Se Novalis separa tão claramente a música popular da música abstrata, é porque esta é “matematizada”.

[152] A matemática desempenha um grande papel no pensamento romântico, tanto quanto a filosofia, segundo este princípio enunciado por Novalis: “Todo real criado a partir de nada, como os números e as expressões abstratas, tem uma maravilhosa afinidade com as coisas de um outro mundo [...], por assim dizer com um mundo poético, matemático e abstrato¹”. A teoria romântica da matemática situa-se na interseção de uma teoria puramente formalista e de uma doutrina especulativa da mística dos números e das figuras (tal como encontramos também em Franz von Baader). Mas essas duas teorias, na realidade, formam uma só. O caráter místico da matemática reside, com efeito, em seu ser formal e apriorístico. Essa afirmação enunciada pelo *Monólogo* de que as relações e operações matemáticas são, ao mesmo tempo, ficção e reprodução das relações das coisas, poderia ser a das ciências positivas modernas. É um ponto secundário para os românticos que a essa validade ontológica e gnosiológica se acrescentem significações mais ocultas.

² *Fragmente I*, n° 1327, p. 355.

¹ In Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Hildesheim, New York, 1973, p.33.

A matemática constitui para Novalis um modelo e até mesmo um objeto de fascinação², na medida em que ela é um produto do espírito totalmente apriorístico, abstrato e auto-centrado e na medida em que, igualmente, o trabalho de produção do espírito é visível nela. É o modelo da “arte” transcendental intransitiva, cujos jogos de signos, no entanto, remetem, como através de uma distância infinita, aos “jogos do mundo”. Essa *mimesis* não mimética e não empírica deve guiar a revolução copernicana da linguagem e da música, a fim de libertá-las da “menor suspeita de imitação”³:

[153] A geometria é a arte transcendental dos *signos* ¹.

O sistema dos números é o *modelo* de um verdadeiro sistema dos signos lingüísticos – nossas letras devem tornar-se números, nossa linguagem uma aritmética².

A matemática autêntica é o elemento verdadeiro do mágico. Na música, ela aparece formalmente como revelação – como idealismo criador³.

Música. Matemática. A música não teria alguma coisa da análise combinatória e vice-versa? A linguagem é um instrumento de idéias musical. O poeta, o retórico e o filósofo *interpretam* e compõem gramaticalmente. Uma fuga é totalmente *lógica* ou científica [...] ⁴.

As relações musicais me parecem ser [...] as relações fundamentais do mundo⁵.

Os textos escritos em louvor à música são numerosos em Novalis (e também em F. Schlegel). Mas esse culto à música não tem nada a ver com o mito da música que já está florescendo, na mesma época, com Wackenroder; não tem nada a ver (ou indiretamente) com esse culto às “sonoridades mágicas” que vai estar tão em voga nas outras gerações românticas. Trata-se aqui da música abstrata: um sistema composicional de sons constituindo, segundo a fórmula de Kant, uma “finalidade sem fim” ou, segundo a fórmula não menos forte de Novalis, um *monólogo*. Sistema cuja alegoricidade é perfeita, já que as sonoridades são, ao mesmo tempo, plenas de sentido e vazias de todo sentido assinável e definido. Se o signo matemático é vazio, se o signo lingüístico é

² Cf. os surpreendentes “Fragments mathématiques” em *Fragmente I*, n.º 401, p. 124-126.

³ *Fragmente II*, n.º 1855, p. 23.

¹ *Fragmente I*, n.º 343, p. 111.

² *Ibid.*, n.º 355, p. 109. Cf. também os n.ºs 387 e 391.

³ *Ibid.*, n.º 401, p. 125.

⁴ *Ibid.*, n.º 1320, p. 353.

⁵ *Ibid.*, n.º 1326, p. 354.

pleno (porém demais: ele diz isto ou aquilo), o signo musical, por sua vez, é ao mesmo tempo pleno e vazio. Daí a importância *poética* da música sob [154] o triplo aspecto de sua arquitetura matemática, de sua estrutura composicional e da significação infinita de suas cadeias sonoras:

Nossa linguagem – era no início muito musical [...] Ela deve voltar a se tornar *canto*¹.

Composição do discurso. Tratamento musical da escritura².

Deve-se escrever como se compõe³.

E Friedrich Schlegel:

Parece normalmente estranho e ridículo para muitas pessoas que os músicos falem dos pensamentos inclusos em suas composições; acontece freqüentemente também que se perceba que eles têm mais pensamentos em sua música do que sobre ela. Mas aquele que tem o sentido das maravilhosas afinidades entre todas as artes e as ciências, pelo menos não considerará a coisa do ponto de vista bem banal de uma pretensa naturalidade, segundo a qual a música seria apenas a linguagem dos sentimentos e não achará de modo algum impossível em si uma certa tendência para a filosofia de qualquer música instrumental pura. A música instrumental pura não tem que elaborar ela própria seu texto? E o tema não é nela desenvolvido, confirmado, variado e contrastado como o é o objeto da meditação em uma série de idéias filosóficas⁴?

Tal é a tarefa da poesia simbólico-abstrata: fazer cantar filosoficamente as palavras em uma composição musical e matemática, sendo o canto das palavras o que abole o seu sentido limitado e lhes dá um sentido infinito. Tal é a “poesia do infinito” de Novalis, a “poesia universal progressiva” de F. Schlegel, quando são tomadas, não no sentido de suas formas textuais, mas de seu tecido verbal. O fragmento de Novalis citado acima sobre as narrativas privadas de “conexão” define de modo mais aproximado a essência dessa linguagem poética musicalizada em um [155] sentido abstrato. Os românticos de Iena terão sido, sem dúvida, os primeiros a formular essas exigências, que reaparecerão quase um século mais tarde em Mallarmé, os Simbolistas e Valéry (na França). É preciso, no entanto, acrescentar o seguinte: nessa relação doravante ansiosa que a poesia vai manter com o seu modelo (sua rival), a música monológica, ela detém uma vantagem essencial: ela pode se tornar linguagem da

¹ *Ibid.*, nº 1313, p. 391.

² *Ibid.*, nº 1383, p. 369.

³ *Ibid.*, nº 1400, p. 371.

⁴ *AL*, Fragmento da *Athenäum*, nº 444, p.176.

linguagem, poesia da poesia, quando só se pode falar em um sentido derivado de uma música da música (ou de uma matemática da matemática); a partir do momento em que ela se livra de toda referência exterior a si mesma, de toda transcendência imitativa ou temática, a poesia torna-se uma arte suprema, um *sich selbst bildendes Wesen*, um “ser que se forma por si mesmo”¹. Está aí, poderíamos dizer, sua essência supra-musical, supra-matemática, sua capacidade de ser não somente apriorística, mas transcendental no sentido fichteano, o que lhe assegura sua profunda identidade com a filosofia².

É estranho constatar, entretanto, que os românticos não refletiram de modo algum sobre a faculdade da linguagem de se tornar linguagem da linguagem e que o *Monólogo* de Novalis, que constitui a expressão mais completa de sua *Sprachlehre*, se [156] contenta, nesse domínio, em homologar a linguagem à matemática. Pois a faculdade reflexiva da linguagem é realmente uma propriedade da linguagem natural enquanto tal, propriedade indissolivelmente ligada a sua faculdade referencial. Do mesmo modo que a consciência de si é primeiramente consciência intencional, a linguagem só é auto-referência na medida em que ela é referência e, inclusive, esse espaço de todas as referências possíveis no qual se constitui a consciência-sujeito. Os românticos, situando-se exclusivamente no domínio da consciência reflexiva, não conseguem definir o domínio da linguagem propriamente dito. A partir de então, esta só pode aparecer como o *medium* imperfeito de uma poesia chamada para ser o lugar da reflexão suprema. A única teoria que a *Athenäum* pode dar da linguagem, é a de uma linguagem potencializada, romantizada, linguagem “pura”, não no sentido em que ela restituiria a essência escondida das “palavras da tribo” (Mallarmé), mas no sentido em que foi metódica e deliberadamente esvaziada de todos os seus conteúdos e laços naturais. Mas isso é provavelmente uma ilusão e Novalis o pressente quando diz da poesia:

¹ *Fragmente I*, nº 1398, p. 371.

² Nenhum texto literário romântico está à altura dessa reflexividade musicalizante preconizada pela *Athenäum*. Será preciso esperar o século XX para ver surgir tais obras. *Em busca do tempo perdido*, de Proust e *A morte de Virgílio*, de Broch, são as ilustrações mais surpreendentes da fecundidade literária dos princípios de Novalis e de Schlegel. No que se refere a Proust, os trabalhos de Anne Henry e, notadamente, *Marcel Proust: théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1981, mostraram a influência que exerceu Shelling, o filósofo mais próximo do grupo da *Athenäum*, sobre esse autor e seu projeto literário, por toda uma série de mediações. A reflexividade é inerente à escritura proustiana e está inscrita no próprio título da obra (*recherche*). A observação de Proust segundo a qual a tarefa de um escritor é idêntica àquela de um tradutor e esta outra que afirma que toda obra, enquanto obra, parece ser escrita em uma língua estrangeira, são testemunhos de sua vinculação ao “espaço literário” aberto pela *Athenäum*. “Com ele, nós entramos em uma nova estética que não mergulha mais suas raízes na vivência, mas na

Com cada traço que a perfaz, a obra é lançada longe do mestre para além dos espaços; e com os últimos traços, o mestre vê o que chamamos a sua obra, separada dele por um abismo espiritual do qual ele mesmo pode pouco compreender a extensão [...]¹

Mallarmé e Rilke formularam essa lei do afastamento poético com uma precisão semelhante. O primeiro escreve:

As palavras, *por si mesmas*, são exaltadas em muitas facetas, reconhecidas como as mais raras ou válidas para o espírito, centro de suspensão vibratória, que as percebe [157] *independentemente da sequência normal*, como se projetadas em paredes de gruta, o quanto dure sua mobilidade ou princípio, sendo o que não se diz do discurso: prontas todas, antes da extinção, para uma *reciprocidade de fogos distante* ou apresentada de viés como contingência¹. E o segundo:

Kein Wort im Gedicht (ich meine hier jedes “und” oder “der”, “die”, “das”) ist *identisch* mit dem gleichlautenden Gebrauchs und Konversations Wort; die reinere Gesetzmässigkeit, das grosse Verhältnis, die Konstellation, die es im Vers oder im Künstlerische Prosa einnimmt, verändert es bis in den Kern seiner Natur, macht es nutzlos, unbrauchbar für den blossen Umgang, unberührbar und bleibend [...]².

A teoria da linguagem poética estelarmente afastada da linguagem natural culmina em Rilke com uma teoria do hermetismo, no sentido do fechamento sobre si do poema; em Novalis e F. Schlegel, ela leva de modo semelhante a uma teoria do “estado de mistério”, *Geheimniszustand*. Em sua base há, primeiramente, a idéia, freqüente no final do século XVIII, de uma língua superior, de um sânscrito para iniciados. Mas a teoria do estado de mistério vai mais longe: ela descreve essa operação poética suprema pela qual a linguagem se torna ao mesmo tempo familiar e estrangeira, próxima e longínqua, clara e obscura, compreensível e incompreensível, comunicável e incomunicável. Citamos aqui alguns fragmentos de Novalis que, de diversos horizontes, fazem alusão a essa operação:

solidez do teórico” (R. Jaccard, *Le Monde*, 5-8-1983). Essa estética não é nova: é a da reflexividade elaborada por F. Schlegel.

¹ *Fragmente II*, n° 2431, p.171.

¹ In Maurice Blanchot, *La Part du Feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 41. Sublinhado por nós.

² “Nenhuma palavra no poema (ouço aqui cada “e”, “o”, “a”, ou “os”, “as”) é *idêntica* à palavra correspondente da conversação e do uso; o arranjo mais puro, a relação mais vasta, a constelação em que ela se situa no verso ou na prosa poética alteram-na até no centro de sua natureza, a tornam inútil e imprestável para o comércio comum, intangível e durável.” In Georges Steiner, *After Babel*, Oxford University Presse, 1975, p. 241.

[158] Aquele que pode fazer uma ciência – deve também poder fazer uma não-ciência – aquele que sabe tornar alguma coisa compreensível – deve também saber torná-la incompreensível¹.

A arte de [...] reproduzir um objeto estrangeiro e, no entanto, conhecido e atraente, eis a poesia romântica².

Elevar ao estado de mistério. O *desconhecido* é o estímulo da faculdade de conhecer. O conhecido não estimula mais. Mistificação³.

O mistério é o estado de dignidade⁴.

O espírito esforça-se em absorver o estímulo. O estrangeiro o atrai. Metamorfose do *estrangeiro* em *próprio*. A apropriação é, portanto, a ação incessante do espírito. Um dia, não haverá mais estímulo e nem estrangeiro – o espírito deve se tornar para si mesmo estrangeiro e estímulo [...] No presente, o espírito é espírito por instinto – espírito natural – ele deve se tornar espírito racional, por reflexão (*Besonnenheit*) e por *arte* (a natureza deve se tornar arte e a arte uma segunda natureza).⁵

Tal é também a teoria romântica do *Longínquo*, da qual poderíamos talvez encontrar um eco em Walter Benjamin, quando ele diz em seu ensaio sobre Baudelaire que a beleza “é a única aparição de algo longínquo”:

O desconhecido, o misterioso são o *resultado* e o *início* de tudo [...] A filosofia longínqua ressoa como poesia, - porque cada chamada, no longínquo, torna-se vogal [...] Assim, tudo, à distância, torna-se *poesia* – *poema*. Actio in distans. Montes longínquos, homens, acontecimentos afastados, etc., tudo se torna romântico, quod idem est – de lá veio nossa natureza originariamente poética. Poesia da noite e do crepúsculo⁶.

[159] O lugar da obra é o longínquo, o desconhecido-conhecido, o familiar estrangeiro. Em *Henri d'Ofterdingen*, Novalis escreve: “Ouvimos palavras estrangeiras

¹ *Fragmente I*, nº 1043, p. 288.

² *Ibid.*, nº 1434, p. 381.

³ *Ibid.*, nº 1687, p. 446

⁴ *Ibid.*, nº 1752, p. 472

⁵ *Fragmente II*, nº 2386, p. 163.

⁶ *Fragmente I*, nº 133, p. 43. Cf. também o nº 91, p. 33 e o célebre fragmento nº 1847: “A poesia dissolve o estrangeiro em seu ser próprio” (*Fragmente II*, p. 22).

e sabemos, no entanto, o que devem significar¹.” Assim reencontramos, mas dessa vez em um nível puramente poético e especulativo, a relação do próprio e do estrangeiro constitutiva da *Bildung* alemã. Sob esse ponto de vista, pode-se considerar o romance inacabado de Novalis como a inversão (*Umkehrung*) consciente da relação do próprio e do estrangeiro, do próximo e do longínquo tal como ela estrutura o *Bildungsroman* de Goethe, *Wilhelm Meister*. Tal é a culminação da teoria da obra romântica: elevada ao estado de mistério está a linguagem em que as palavras familiares tornaram-se estrangeiras, em que tudo é mergulhado em um longínquo incompreensível e, no entanto, pleno de sentido.

Mas essa operação literária que é a essência da romantização² não se assemelha ao próprio movimento da *tradução*? Ou antes: a tradução não prolonga, não radicaliza esse movimento que é da obra na obra romântica? Ela não arranca a obra estrangeira da finitude de sua linguagem nativa e natural? Não a afasta “estelarmente”, inscrevendo-a em uma outra língua, de seu húmus empírico? Em toda tradução, todos concordarão, a obra é como que desenraizada. Ora, esse movimento de desenraizamento inerente a toda tradução, qualquer que seja ela, a opinião corrente o considera como uma perda, até como uma traição. O texto traduzido estaria em falta com relação ao original, porque ele seria incapaz de restituir a rede de convivências e de referências que faz a vida deste último. Certamente. Mas, na perspectiva romântica, essa rede é o que consagra a finitude da obra, cuja vocação é seu próprio [160] caráter absoluto. Se a *ironia* é um dos meios imaginados pelos românticos para elevar a obra acima de sua finitude, é preciso então considerar a tradução como *esse procedimento hiper-irônico que conclui o trabalho da ironia imanente à obra*¹.

De fato, esse conjunto de movimentos pelos quais, na tradução, o estrangeiro se torna familiar, o familiar estrangeiro, etc. é idêntico àquele pelo qual a obra (romântica) trabalha para negar a linguagem natural e para se desfazer de qualquer aderência empírica. Nesse sentido, a tradução de uma obra literária é como *a tradução de uma*

¹ Henri d'Offerdingen, in: *Les Romantiques allemands*, La Pléiade, t.I, Gallimard, Paris, 1973, p. 448.

² “Romantismo. Absolutização – universalização – classificação do momento individual, da situação individual, etc., tal é a verdadeira essência da romantização” (*Fragmente I*, nº 1440, p. 333).

¹ O que Benjamin efetivamente viu, quando diz da tradução: “Ela transplanta portanto o original sobre um terreno – ironicamente – mais definitivo, pelo menos na medida em que não saberíamos mais deslocá-lo de lá por nenhuma transferência [...] Não sem razão a palavra “irônico” pode evocar aqui os procedimentos dos Românticos” (*La tâche du traducteur*, in: *Mythe et violence*, Denoël, Paris, 1971, p. 268).

tradução. E esse duplo movimento que caracteriza o texto romântico, tornar o próximo longínquo e o longínquo próximo, é efetivamente o que visa a tradução: no texto traduzido, o estrangeiro certamente se torna próximo, mas, do mesmo modo, o próximo (a língua materna do tradutor) fica como que distanciada e se torna estrangeira².

Ora, essa “metamorfose”, essa “inversão”, é isso o que Novalis chama a elevação ao estado de mistério. A tradução [161] aparece, portanto, como o cume, ou um dos cumes empíricos, da absolutização da obra. Tudo o que esta perde aí concretamente, ela ganha em realidade transcendental, ou seja, no nível do que a constitui como “obra”.

A audaciosa afirmação de Novalis segundo a qual “no final das contas, toda poesia é tradução” - afirmação que um Jõe Bousquet teria perfeitamente podido enunciar - torna-se a partir de então compreensível: se a poesia verdadeira é a elevação da linguagem natural ao estado de mistério e se a tradução constitui como que um redobramento desse movimento, então se pode mesmo afirmar que *Dichten* é originariamente *Übersetzen*. Ou ainda: à tradução transcendental operada pela poesia (a romantização) corresponde a tradução empírica, ou seja, a passagem da obra de uma língua para outra. A primeira “tradução” opera sobre a linguagem enquanto linguagem, a segunda sobre a língua na qual a linguagem foi assim tratada. Pode-se, a partir daí, compreender também porque o ato de traduzir pôde exercer uma tal fascinação sobre os românticos, fascinação que, no entanto, não diz respeito, de modo algum, à *relação das línguas entre si*, mas o que, em toda tradução, diz respeito à condenação à morte da linguagem natural e o vôo da obra em direção a uma linguagem estelar que seria sua pura linguagem absoluta. A teoria da tradução de Walter Benjamin, inconcebível sem sua longa relação com os românticos, não faz outra coisa senão enunciar com mais pureza as intuições destes.

² Blanchot, em *La Part du feu*, exprimiu admiravelmente esse movimento: “Admitamos que um dos objetos da literatura seja criar uma linguagem e uma obra em que a palavra morte seja verdadeiramente morte [...] ocorre que essa nova linguagem deveria ser em relação à língua corrente o que um texto a traduzir é para a linguagem que o traduz: um conjunto de palavras ou de acontecimentos que compreendemos e assimilamos, sem dúvida, às maravilhas, mas que, em sua própria familiaridade, nos dão o sentimento de nossa ignorância, como se descobrissemos que as palavras mais fáceis e as coisas mais naturais pudessem subitamente se tornar para nós desconhecidas. O fato de que a obra literária queira conservar suas distâncias, de que ela busque afastar-se de todo o intervalo que faz sempre da melhor tradução [...] uma obra estrangeira, é o que explica (em parte) o gosto do simbolismo pelos termos raros, a busca do exotismo [...] *Traduzido do silêncio*, esse título de Jõe Bousquet, é como o desejo de”, toda”, uma literatura que gostaria de permanecer tradução no estado puro, uma tradução aliviada de qualquer coisa a traduzir, um esforço para reter da linguagem a única distância que a linguagem procura guardar diante de si mesma e que no final das contas deve terminar com seu desfalecimento” (p.174).

Vê-se, portanto, como a teoria da *Kunstsprache* (exatamente como a da versabilidade infinita da poesia universal progressiva e da *Enciclopédia*) convida secretamente a uma teoria da tradução: desse ponto de vista, *toda obra é tradução*, seja *versão* indefinida de todas as formas textuais e categoriais umas nas outras, seja *infinetização* das “palavras da tribo”. O que se considera habitualmente como a negatividade da tradução é a partir de então, para a *Athenäum*, muito mais sua *positividade poética*. Uma tal posição [162] especulativa vai, obviamente, bem além das posições de Herder e de Goethe, que se prendem firmemente a uma perspectiva cultural e literária “empírica” e não acreditam que a poesia tenha que ser arrancada de seu solo referencial¹.

Essa posição é a que orienta o nascimento daquilo que a época moderna chamou de literatura, como bem mostrado por Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*:

[...] A palavra é de fresca data, como é recente também em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser “literária”. É que no início do século XIX, na época em que a linguagem penetrava em sua espessura de objeto e se deixava, de um lugar a outro, atravessar por um saber, ela se reconstituía em outro lugar, sob uma forma independente de difícil acesso, voltada para o enigma de seu nascimento e inteiramente relacionada ao ato puro de escrever. A literatura é a contestação da filologia (da qual ela é, no entanto, a figura gêmea): ela traz a linguagem da gramática para o poder desnudo de falar e aí ela encontra o ser selvagem e imperioso das palavras. Da revolta romântica contra um discurso imobilizado em sua cerimônia até a descoberta mallarmeana da palavra em seu poder impotente, vê-se bem qual foi, no século XIX, a função moderna da literatura em relação ao modo de ser moderno da linguagem. No fundo desse jogo essencial, o resto é efeito: a literatura distingue-se cada vez mais do discurso das idéias e tranca-se em uma intransitividade radical: ela destaca-se de todos os valores que podiam, na Idade Clássica, fazê-la circular (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro) e faz nascer em seu próprio espaço tudo o que pode garantir a sua negação lúdica [...] ela rompe com qualquer definição de “gêneros” [...] e torna-se pura e simples afirmação de uma linguagem que só tem por lei afirmar – contra todos os outros discursos – sua existência escarpada: só lhe resta então recurvar-se em um perpétuo retorno a si, como se seu discurso não pudesse ter como conteúdo outra coisa senão dizer sua própria forma: ela dirige-se a si como subjetividade escrevente, ou procura retomar, no movimento que a faz nascer, a essência de toda literatura².

Estamos aqui muito perto – e a citação de Bousquet o confirma – do Romantismo. Ou antes, a reflexão de Blanchot aparece como totalmente presa no espaço literário aberto pela *Athenäum*.

¹ Bem ao contrário: a teoria da “poesia de circunstância” de Goethe, muitas vezes afirmada em suas *Conversas com Eckermann*, opõe-se radicalmente à da poesia romântica. Para ele, a circunstância é o que enraíza a poesia na contemporaneidade e na naturalidade.

² M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 313.



[163] Está claro, ao ler esse texto, que a teoria romântica da obra e de sua linguagem constitui, por toda uma série de mediações literárias, culturais e históricas, o próprio solo da literatura “moderna” ou, pelo menos, da tendência dominante daquilo que chamamos o campo literário. Essa tendência é de ordem intransitiva ou, para retomar uma noção que Bakhtin desenvolveu recentemente, *monológica*. Podemos nos perguntar, antes de analisar os textos românticos que representam o que se pode chamar a *teoria monológica da tradução como o além da obra*, se uma tal concepção, uma tal “tendência” não é o que deve, desde já, ser questionado. Não seria talvez necessário buscar o que, na literatura ocidental moderna, mas também *antes dela e ao lado dela* (nas literaturas que lhe são periféricas), não corresponde a essa vocação monológica? Redescobrir essa dimensão mais fecunda, mais enraizada, que o monologismo romântico e moderno sufoca, dimensão essa que se refere tanto ao domínio “lírico” (domínio que, como aliás bem mostrado por Lacoue-Labarthe e J.L. Nancy, a *Athenäum* não consegue integrar) quanto ao “romance”, tal como ele se afirma na linhagem rememorada por Bakhtin? O Romantismo, é certo, reivindica uma tal linhagem: Cervantes, Ariosto, Boccaccio, o romance inglês do século XVIII, mas só retém dela a agilidade formal e não a extraordinária espessura textual. Bakhtin, em *Estética e teoria do romance*, distinguiu brutalmente o “monologismo” da poesia do “dialogismo” do romance. Dessa maneira, essa oposição não é aceitável: se todo romance é de essência dialógica, nem toda poesia é de essência monológica. Mas é verdade que o monologismo é uma tentação da poesia – a da “linguagem estelar”, da “linguagem dos deuses” – e que a época moderna parece ter conhecido essa tentação mais do que outras e, inclusive, a partir do Romantismo alemão, tê-la teorizado. Afora todas as reformulações a se fazer necessariamente na tese de Bakhtin, há, entretanto, [164] nela, a indicação de uma dimensão, a dimensão dialógica, que pode modificar a nossa experiência da literatura e, correlativamente, da tradução. Esta aqui é só o prolongamento potencializante do monólogo poético ou ela constitui, ao contrário, *a vinda para a obra de uma dimensão dialógica sui generis*? Tal seria a questão colocada, neste trabalho, pela confrontação das teorias da tradução, seguramente opostas, que são, de um lado, as dos românticos e as de Goethe e de Hölderlin. Questão que viria acompanhada por uma outra: onde se situa, na teoria monológica, o *lugar próprio* tradução? Como veremos, essa teoria não consegue de modo algum *distinguir a tradução do que não é ela* – crítica ou poesia. Em um caso, traduzir é coisa dos poetas.

é *Nachdichtung*. No outro, é coisa dos filólogos, dos críticos, dos hermeneutas. A.W. Schlegel ainda consegue ser, ao mesmo tempo, poeta, tradutor, crítico e filólogo, mas no século XIX a divisão ocorre rapidamente. Temos, de um lado, as traduções eruditas, de outro, as literárias, as dos escritores (Nerval, Baudelaire, Mallarmé, George). Ora, o que se questiona nessa divisão, é que a tradução como tal, como ato, não tenha campo próprio claramente delimitado (enquanto trabalho de linguagem e com a linguagem), é que ela esteja *ora ao lado da poesia, ora ao lado da filologia*. Essa divisão, na qual desaparece a tradução como ato específico, vamos ver que é o Romantismo que a efetuou, ao elevar esse ato até alturas especulativas provavelmente nunca atingidas.



**[165]A teoria especulativa
da tradução**

Com a leitura dos textos de F. Schlegel e de Novalis e, principalmente, de seus fragmentos, somos surpreendidos por uma coisa: ainda que uma certa teoria da tradução seja, como já vimos, imanente à sua teoria da literatura, as passagens dedicadas ao ato de traduzir são muito pouco numerosas, sobretudo se as compararmos àquelas que tratam da crítica literária. Obviamente, nem Novalis nem F. Schlegel são tradutores. Mas não é estranho constatar que, em seus fragmentos dedicados à teoria do livro e da escritura, falta qualquer referência à tradução, enquanto que a atividade crítica, esta sim, é incansavelmente mencionada? Tomemos por exemplo esta nota de Novalis:

Enciclopédica. Meu livro deve conter a crítica metafísica da recensão, da escritura, da experimentação e da observação, da leitura, do falar, etc¹.

Essa constatação estende-se à massa inteira das notas não publicadas de Novalis. Tudo o que se encontra nelas é somente essa observação, jogada apressadamente sobre o papel com algumas outras:

[166] Cada homem tem sua própria linguagem. A linguagem é a expressão do espírito. Linguagens individuais. Gênio da linguagem. Capacidade de traduzir para e outras línguas. Riqueza e eufonia de cada língua. A expressão autêntica faz a idéia clara. Expressão transparente, que guia¹.

Em um outro fragmento, Novalis fala da “tradução” mútua da qualidade e da quantidade – o que remete diretamente à convertibilidade generalizada das categorias em sua *Enciclopédia*. Mas não há nele nenhuma reflexão aprofundada².

¹ *Fragmente I*, n° 10, p.11.

¹ *Ibid.*, n° 1280, p. 346.

² *Fragmente I*, n° 489, p. 153.

Diríamos tanto quanto da maior parte dos textos que F. Schlegel dedicou à tradução. Trata-se de breves anotações, às vezes banais, às vezes mais penetrantes, tratando antes de tudo dos problemas da tradução dos autores antigos, problemas que Voss havia colocado em pauta³. Ainda assim, esses textos não poderiam se comparar, nem qualitativamente nem quantitativamente, aos que ele dedica à noção de crítica. Tudo se passa na realidade como se essa última noção *recobrisse* a da tradução, em todos os sentidos do termo e, notadamente, no sentido em que uma figura recobre exatamente uma outra. Pois Novalis e F. Schlegel estão muito longe de subestimar o ato de traduzir em sua dimensão literária, cultural e histórica. Vimos acima que a apresentação do campo cultural romântico não deixa de incluí-la. A continuação de *Conversa sobre a poesia* evoca até o “mérito [de Voss] como tradutor e como artista da língua, que lhe fez desbravar uma terra nova com um vigor e uma perseverança indizíveis⁴”. Um pouco mais longe, F. Schlegel fala, a propósito dos “artistas alemães”, desse “gênio da tradução que lhes pertence⁵”. Pode-se adivinhar, evidentemente, por detrás dessas observações, [167] a presença imponente de A. W. Schlegel. Mas é em Novalis que vamos encontrar dois textos exprimindo com a maior audácia a visão romântica da tradução e essa confusão que lhe é própria entre o ato de traduzir e o de “criticar”. O primeiro desses textos é um fragmento de *Grãos de pólen* e foi publicado na *Athenäum* em 1798. O segundo é uma carta endereçada a A. W. Schlegel no dia 30 de novembro de 1797.

Alguns anos mais tarde, Clemens Brentano, em seu romance *Godwi*, dedica um breve capítulo à arte romântica e à tradução, que termina com essa afirmação surpreendente: “O romântico é ele mesmo uma tradução.” Afirmação que a crítica literária freqüentemente realçou mas nunca esclareceu verdadeiramente.

Nossa tarefa agora será a de proceder a um comentário desses três textos e, primeiramente, dos textos de Novalis, que representam como que o compêndio da visão que a *Athenäum* tem da tradução. Já Brentano não pertence a esse grupo; mas seu texto constitui como que a ressonância longínqua, já confusa e deformada e, entretanto, no mais alto ponto significativo, dessa visão. Uma vez esclarecidos esses três textos, caberá a nós mostrar porque, no pensamento romântico, o conceito de *crítica* devia necessariamente recobrir, deslocar e em parte ocultar o de *tradução* e porque,

³ *AL*, n^{os} 73, 76, 119 dos Fragmentos críticos, n^{os} 229, 392, 393 e 402 dos Fragmentos da *Athenäum*.

⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁵ *Ibid.*, p. 316.

conseqüentemente, não se pode encontrar, nesse pensamento, lugar autônomo para o ato de traduzir. Caberá a nós mostrar também que essa sobreposição remete a um problema real, já que a dimensão cultural e lingüística da obra literária é menos tomada em consideração do que sua “natureza” poética absolutizada.

Abordemos agora o texto cronologicamente mais antigo, ou seja, a carta para A. W. Schlegel de novembro de 1797. Nessa época, este último havia acabado de começar sua monumental tradução de Shakespeare.

[168] Aquele que fez a recensão de seu Shakespeare é um homem bem intencionado. Mas sua recensão não é poesia de verdade. O que não poderíamos ter dito sobre o seu Shakespeare, particularmente em relação com o *todo*. Entre as traduções, ele é o que “*Wilhelm Meister*” é entre os romances. Já existe uma semelhante? Ainda que traduzamos há muito tempo e que essa tendência para a tradução seja nacional – na medida em que quase não há autor alemão importante que não tenha traduzido e que tenha feito na tradução obra de criação tanto quanto em uma obra original – parece-me que em nenhum lugar a ignorância é tão grande quanto no que diz respeito à tradução. Em nosso país, ela pode se tornar uma ciência e uma arte. Seu Shakespeare é um cânone magnífico para o observador científico. Excluindo os romanos, somos a única nação que tenha vivido de modo tão irrepreensível o impulso (*Trieb*) da tradução e que lhe seja tão infinitamente grata de cultura (*Bildung*). Daí muita semelhança entre nossa cultura (*Kultur*) e a cultura literária romana tardia. Esse impulso é uma indicação da personalidade muito elevada, muito original do povo alemão. A germanidade é um cosmopolitismo misturado ao mais vigoroso dos individualismos. É somente para nós que as traduções se tornaram alargamentos. É preciso, além disso, moralidade poética e um sacrifício de sua própria tendência para se submeter a uma verdadeira tradução. – Traduzimos por amor autêntico ao belo e pela literatura de nossa pátria. Traduzir é tanto fazer poesia (*dichten*) quanto produzir obras próprias – e mais difícil, mais raro. No final das contas, toda poesia é tradução. Estou convencido de que o Shakespeare alemão é no presente melhor do que o inglês [...]¹.

Convém aqui comentar quase cada frase desse texto essencial. Deixaremos somente de lado a passagem, já esclarecida, em que Novalis assinala a dimensão histórica da tradução na Alemanha, passagem na qual ele não faz outra coisa senão enunciar o que já sabemos ser uma convicção comum a todos os escritores alemães.

Observemos primeiramente, a respeito dessa carta, que Novalis escreve para A.W. Schlegel sobre uma recensão de sua tradução. Essa recensão, aparentemente favorável, não

¹ Ed. Wasmuth, *Briefe und Dokumente*, p. 366-368.



Seria [169] “poesia”. Por detrás dessa observação, há a exigência romântica de que toda crítica seja também poesia, como o exprimiu F. Schlegel na *Athenäum*. Eis portanto a crítica, ainda que de maneira indireta, apresentada nesse texto como a exigência de uma recensão da tradução poética que seja a exposição de uma essência e da verdade dessa tradução. Qual essência? Qual verdade? É o que resta ver. O Shakespeare de A. W. Schlegel aparece para Novalis como um modelo, como uma obra que ocupa entre as traduções a posição do *Wilhelm Meister* entre os romances. O *Meister* tem isso de particular para os românticos, ele lhes parece ser a primeira obra moderna reflexiva, a primeira obra que se apresenta como obra e tende, através da ironização de seu conteúdo e de sua forma, para uma dimensão simbólico-alegórica. Tanto F. Schlegel quanto Novalis lhe dedicaram “recensões” entusiastas, pelo menos na época dessa carta. Dizer que a tradução de A. W. Schlegel é para as traduções o que o *Meister* é para os romances, é dizer que a tradução aí torna-se visível *como* tradução, torna-se auto-apresentada, o que a eleva no nível de uma “arte” e de uma “ciência” no sentido esclarecido em nossos capítulos precedentes. É dizer também que o Shakespeare de A. W. Schlegel, de um certo modo, relaciona-se com sua forma e com seu conteúdo de uma maneira pelo menos homóloga àquela pela qual o *Meister* se relaciona com estes; reflexividade, ironização, simbolização, elevação infinita no nível da *Kunstsprache*. Aproximemos essa passagem de uma das frases do final da carta: “Estou convencido de que o Shakespeare alemão é no presente melhor do que o inglês”. De onde surge uma tal apreciação? De uma comparação com o original? Absolutamente não, mesmo que suponhamos – o que é mais do que duvidoso – que Novalis tenha lido Shakespeare em inglês, leitura para a qual lhe faltavam conhecimentos lingüísticos e literários suficientes. Trata-se de um julgamento do tipo “nacionalista”? Certamente não, uma vez que a germanidade evocada na carta é [170] antes de tudo concebida, assim como em Herder, Goethe e Schleiermacher, pela capacidade de traduzir. O que permite então dizer que o Shakespeare alemão é melhor do que o inglês? Esse Shakespeare. A. W. Schlegel estava particularmente orgulhoso de tê-lo traduzido fielmente, ou seja, restituindo exatamente as passagens de prosa e as de poesia¹. Sua tradução, de seu próprio ponto de vista, era então um equivalente do original, equivalente que, no entanto, como toda tradução, constituía apenas uma aproximação. O julgamento de Novalis parece, portanto, curioso. Mas ele não é imotivado. O

¹ Ver nosso Capítulo 9.



Shakespeare alemão é “melhor” do que o inglês *justamente porque é uma tradução*. É certo que as traduções anteriores de Shakespeare são menos boas do que o Shakespeare inglês. Mas é porque são traduções prosaicas, livres, frequentemente insípidas, que não enfrentam a poeticidade do texto shakespeariano, como o pretendeu fazer A. W. Schlegel. De certa maneira, não são traduções conscientes de si mesmas, exatamente como os romances anteriores ao *Meister* não alcançaram plenamente a essência romanesca. A partir do momento em que a tradução alemã de Shakespeare se esforça para “imitar” autenticamente o original, ela só pode superá-lo. Tentemos esclarecer esse paradoxo. Sobre a operação “mímica” que ocorre ao mesmo tempo na tradução e na crítica, Novalis nos diz em um fragmento:

O imitar vivifica nele o princípio de uma individualidade determinada *voluntariamente*. Há uma imitação sintomática e uma imitação genética. Somente esta última é viva. Ela pressupõe a união mais íntima da imaginação e do entendimento.

Esse poder de despertar realmente em si uma individualidade estrangeira – de não simplesmente enganar por uma imitação superficial – é ainda totalmente desconhecido – e repousa em uma *penetração* e em uma mímica [171] espiritual extremamente surpreendentes. O artista torna-se tudo o que ele vê e quer ser¹.

Essa capacidade mímica penetra na individualidade estrangeira e a reproduz: ela é então “genética”. Em um outro fragmento, Novalis afirma:

Só compreendemos naturalmente tudo o que é estrangeiro por meio de um tornar-se estrangeiro – uma modificação de si².

F. Schlegel, como vimos, definiu por sua vez a tradução como um “imitar filológico” e expressiu em termos de criação e de compreensão a dialética da tradução:

¹ *Fragmente II*, n° 1890, p. 41. O fato de que o ato de traduzir repouse efetivamente sobre uma tal penetração da individualidade estrangeira e sobre uma “mímica genética” é atestado pela experiência de todo tradutor literário: a relação do tradutor com o texto que traduz é tal (com seu autor e sua língua), que ele penetra nessa zona da obra na qual ela está, mesmo acabada, ainda em gênese. O tradutor penetra por assim dizer na intimidade do autor com sua língua, quando sua língua privada procura investir e metamorfosear a língua comum, pública. E é a partir da penetração dessa relação que o tradutor pode esperar “imitar” em sua língua a obra estrangeira. O ato *crítico*, ao contrário, repousa sobre uma abordagem, não sobre uma penetração. Nesse sentido, não é uma *experiência* e o tradutor está mais próximo do ator ou do escritor do que do crítico. Ou antes, seu modo de identificação é diferente. Os Românticos têm tendência a confundir essas relações sob o termo genérico de “mímica”. O campo dessa “mímica” é infinito e sem delimitações: uma vez mais, reencontramos a teoria da versabilidade infinita, teoria que pode talvez dar conta da atividade crítica, mas certamente não da atividade tradutória ou, *a fortiori*, poética. A teoria da auto-limitação, aqui, só constitui um parapeito insuficiente.

² *Fragmente I*, n° 236, p. 77.

Para saber perfeitamente traduzir o antigo em moderno, seria necessário que o tradutor dominasse este último a ponto de poder fazer tudo moderno; e que, ao mesmo tempo, ele compreendesse o primeiro a ponto de não somente poder imitá-lo, mas também criá-lo³.

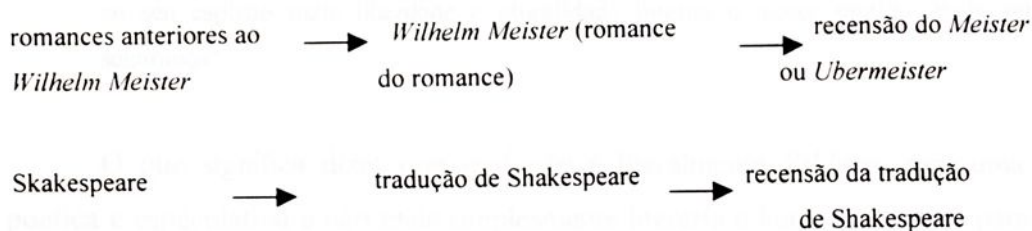
[172] Mas por que essa mímica genética e filológica, longe de fornecer somente uma modesta aproximação do original, forneceria uma melhor versão dele? Porque ela constitui, por seu próprio movimento, uma *potencialização* dele. O que ela tem em vista não é simplesmente o original em seu ser bruto (nesse caso, as peças de Shakespeare em seu inglês do século XVI). O próprio original, no que os românticos chamam a sua “tendência”, possui um objetivo *a priori*: a Idéia da Obra que a obra quer ser, *tende a ser* (independentemente ou não das intenções do autor), mas empiricamente nunca é. O original, desse ponto de vista, é somente uma cópia – a tradução, se preferir – dessa figura *a priori* que preside seu ser e lhe dá a sua necessidade¹. Ora, a tradução visa precisamente a essa Idéia, essa origem do original. Por essa visada, ela produz necessariamente um “melhor” texto que o primeiro, apenas pelo fato de que o movimento de passagem de uma língua para outra, o *Übersetzung*, necessariamente afastou, desviou à força a obra dessa camada empírica primeira que a separava de sua própria Idéia: em outros termos, a obra traduzida está mais próxima de sua visada interna e mais afastada de seu fardo final. A tradução, segunda versão da obra, a reaproxima de sua verdade. Tal é a essência do movimento “mímico”, essa essência que havíamos alcançado comparando o movimento interno da obra romântica e o da tradução. Veremos que a crítica tem o mesmo estatuto e F. Schlegel não hesitou ao chamar a sua recensão do *Wilhelm Meister* um *Übermeister*, um “Super-Meister” (como Nietzsche disse *Übermensch*, “Super-homem²”). Toda *Übersetzung* é um movimento no qual o *Über* é uma superação potencializante: assim pode-se dizer que o Shakespeare de A. W. Schlegel é um [173] *Übershakespeare*. O original é inferior a sua tradução na medida em que a “Natureza” é inferior à “Fatura”. Quanto mais nos afastamos do

³ AL. Fragmentos da *Athenäum*, nº 393, p. 164. Cf. também o nº 401: “Para compreender alguém que só se compreende pela metade, é preciso primeiramente compreendê-lo a fundo e melhor que ele mesmo, depois pela metade e exatamente como ele” (p. 165). Todos esses axiomas valem, evidentemente, ao mesmo tempo para a crítica e para a tradução. Schleiermacher tirará a lição da reflexão de F. Schlegel, edificando uma teoria sistemática da hermenêutica, ou seja, da interpretação e da compreensão, e desenvolvendo sua teoria da tradução no horizonte desta. Ver nosso Capítulo 9.

¹ *Fragmente II*, nº 2411: “Toda obra de arte tem um Ideal *a priori*, uma necessidade em si de estar lá. É somente assim que se torna possível uma autêntica crítica do pintor” (p. 168).

² Walter Benjamin, *Der Begriff...*, p. 67.

natural, mais nos aproximamos do núcleo poético absoluto. Recordemos desse fragmento de F. Schlegel sobre as “cópias de imitações”, os “exames de revisões”, etc. Aqui, teríamos cadeias de obras que potencializam cada uma das precedentes:



O exame do segundo texto de Novalis confirmará uma tal interpretação. Mas já podemos compreender melhor as afirmações de Novalis: que toda poesia seja, no final das contas, tradução, esse é um ponto que já havíamos tratado por alto. Se a poesia é essencialmente superação, potencialização da “linguagem natural”, constituição de uma língua “estelar”, ela já é em si tradução¹, já que a tradução não é outra coisa senão esse movimento. Enquanto tradução restrita – passagem de uma língua para outra –, ela só é, certamente, uma das formas empíricas. Mas essa forma empírica pode, sem dúvida, ser concebida – e pelo menos aqui Novalis o pressente – como a *forma canônica* dessa tradução generalizada que é aplicada na obra no trabalho poético e, aliás, também científico (a *Enciclopédia*). Essa tradução imanente que é a poesia só pode ser concebida como uma auto-tradução: a obra se traduz, *setzt sich über*, é passagem além de si [174] mesma, em direção ao éter de sua própria infinidade. A tradução, fazendo passar o original, não simplesmente de uma língua x para uma língua y, mas de sua língua materna (ou seja, de aderência empírica) para uma língua estrangeira em geral (que constitui como tal a língua “longínqua”, a figura alegórica da *linguagem pura*¹), submete-a a essa grande viagem* de que nos fala F. Schlegel. É desse ponto de vista que é preciso reler o fragmento 297 da *Athenäum*:

¹ A. W. Schlegel, em suas *Leçons sur l'art et la littérature*, não diz nada além de Novalis e Valéry: a poesia “é o cume da ciência, a intérprete e a tradutora dessa revelação celeste, ela que, de direito, era nomeada pelos Antigos como uma língua dos Deuses” (*AL*, p. 350). Ver nosso Capítulo sobre A. W. Schlegel.

¹ Assim surge, nos diz G. Genette, o inglês para Mallarmé: como essa língua perfeita “onde se projetam à distância todas as virtudes das quais é privada a língua própria como língua *real* [...] qualquer outra língua, ou antes, qualquer língua *outra*, teria talvez cumprido tão bem o seu papel, ou seja, o ofício de língua “suprema” [...] sendo que a língua suprema, para cada um, é sempre aquela diante dele” (*Mimologiques*, Le Seuil, Paris, 1976, p. 273). Eis porque o Shakespeare alemão seria melhor do que o inglês.

Uma obra é culta (*gebildet*) quando é [...] perfeitamente fiel a si, toda igual e, no entanto, superior a si mesma. O que a coroa e a finaliza é, como na educação de um jovem inglês, a grande viagem. É preciso que ela tenha viajado por três ou quatro continentes da humanidade, não para polir os contornos de sua individualidade, mas para alargar sua visão, dar ao seu espírito mais liberdade e pluralidade interna e, nesse sentido, mais autonomia e segurança².

O que significa dizer que tradução é literalmente *Bildung*, mas uma *Bildung* poética e especulativa e não mais simplesmente literária e humanista como para Goethe. Ou ainda: a tradução é uma *Erweiterung*, mas em um sentido agora idealista.

Novalis, nessa carta, parece mais próximo do que nunca do caráter de arquétipo da tradução para o trabalho poético e literário. Ele pode menos ainda perdê-lo de vista porque o papel essencial da tradução na cultura alemã não lhe escapa. Ele tem uma consciência bem clara disso, ou até mais, do que Goethe. No entanto, essa inversão hiperbólica que faz da poesia uma tradução e até algo mais “raro” e mais “difícil”, não culmina, em Novalis, com uma [175] teoria global do ato de traduzir, porque a especificidade da tradução “restrita” é sem cessar encoberta, ou identificada àquela, mais essencial a seu ver, da tradução potencializante que, sob os nomes mais diversos, caracteriza o movimento de afirmação da obra a partir da destruição da linguagem natural. Essas duas traduções coincidem apenas *em um ponto*: o fato de o movimento de destruição da *Natursprache* passar evidentemente, em uma obra, pela destruição de uma língua particular. Poderíamos também dizer que o ato de traduzir consiste em acender o fogo da destruição poética de uma língua para outra. Tais são as conjecturas, seguramente arriscadas, às quais leva o pensamento de Novalis.

Como se vê, esse pensamento culmina com duas proposições extremas, lógicas em seu âmbito, mas feitas exatamente para chocar o senso comum: toda poesia é tradução, toda tradução é superior a seu original. A primeira afirmação significa declarar que toda obra é motivada por um movimento que se auto-reflete. Mas afinal de contas, quando um Rilke declara que as palavras, no poema, estão sideralmente afastadas das palavras da linguagem corrente, ele acredita enunciar alguma coisa que vale para toda poesia. Restaria saber se uma visada dessas pode ser atribuída a toda poesia. Ou ainda: se toda poesia é de essência monológica.

² AL, p. 141.



A segunda afirmação está ligada à primeira: se toda tradução é tradução da tradução, esse movimento de potencialização só pode “coroar” e “finalizar” o original. O essencial não é o que, na obra, é origem, mas o fato de que, através de sua “grande viagem”, ela se torna sempre mais “universal” e “progressiva”¹. Pode-se dizer também: a [176] tradução representa um escalão superior da vida do original. Afirmação hiperbólica? Sem dúvida. Mas pode-se observar o seguinte: ocorre às vezes que certas traduções dêem a impressão de uma superioridade sobre seu original que não é simplesmente de ordem literária. Pensemos, por exemplo, na tradução que Paul Celan deu destes versos de Jules Supervielle:

*Jésus, tu sais chaque feuille
Qui verdira la forêt,
Les racines qui recueillent
Et dévorent leur secret,
la terreur de l'éphémère
à l'approche de la nuit,
et le soupir de la Terre
dans le silence infini.
Tu peux suivre les poissons
tourmentant les profondeurs,
quand ils tournent et retournent
et si s'arrête leur coeur...**

*Jesus, du kennst sie alle:
das Blatt, das Waldgrün bringt,
die Wursel, die ihr Tiefstes
aufsammelt und vertrinkt,
die Angst des Taggeschöpfes,
wenn es sich nachthin neigt,
das Seufzen dieser Erde
im Raum, der sie umschweigt.
Du kannst den Fisch begleiten,
dich wühlen abgrundwärts
und mit ihm schwimmen, unten,*

¹ O fato de que a tradução seja um processo “progressivo” é evidente; ela nunca é definitiva e acabada e não pode sonhar em sê-lo. Digamos que as traduções são mais mortais do que as obras. E que toda obra autoriza uma infinidade de traduções. O ato de traduzir pertence então a esse espaço da escritura fragmentária que os Românticos buscam definir e legitimar. A teoria do fragmento deveria incluir uma teoria da escritura na tradução.

* Ver nota no final (N. da Trad.).



und länger als sein Herz¹...

[177] George Steiner, a quem agradecemos essa confrontação, mostra bem como o universo que Supervielle procurou captar em seus versos um pouco planos e discursivos é como que recuperado e aprofundado nos versos de Celan. Poderíamos simplesmente dizer que há aí uma recriação poética que não pode mais ser chamada uma “tradução”, ainda que Celan tenha acreditado poder intitulá-la desse modo. Ou ainda, que existe aí a oposição de duas poéticas. Mas 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. Não que Supervielle seja um poeta inferior a Celan (não é o lugar de se discutir sobre isso), mas a tradução do poeta alemão soube “potencializar” o poema francês, colocá-lo à altura de sua própria visada, até mesmo purificá-lo dos defeitos que afetam a poesia de Supervielle em geral e que dizem respeito, em parte, à sua relação com a língua e com a enunciação poética como tal. Visto desse modo, o poema de Supervielle traduzido por Celan representaria um *Uber-Supervielle*. A tradução dos poemas de Poe por Mallarmé provocou às vezes comentários análogos. A raridade de tais exemplos no campo da tradução significaria que, como o diz Novalis, traduzir é alguma coisa de raro e de difícil. Ela poderia também significar que esse tipo de tradução só é possível em um certo espaço poético, definido historicamente pelo Romantismo, ao qual pertencem tanto Supervielle e Celan quanto Poe e Mallarmé. Estamos bem longe de compreender claramente tudo isso. Mas o fato de que nenhuma tradução dos *Sonetos* de Shakespeare seja satisfatória (ainda que grandes poetas e grandes tradutores tenham tentado) não indicaria *a contrario* que esses poemas, em sua escritura poética, dependem de uma visada que torna impossível, senão qualquer tradução, pelo menos qualquer tradução “potencializante”? E essa tradução potencializante não suporia uma relação da obra com a sua linguagem e consigo [178] mesma que é ela própria da ordem da tradução e que, portanto, solicita, permite e justifica o movimento de sua tradução?

Abordemos agora o segundo texto de Novalis, o dos *Grãos de pólen*:

Uma tradução é ou gramatical, ou transformante, ou mítica. As traduções míticas são as traduções do estilo mais alto. Elas apresentam o caráter puro, acabado da obra de arte individual. Não nos dão a obra de arte real, mas seu ideal. Não existe ainda, pelo que sei, nenhum modelo

¹ George Steiner, *After Babel*, p. 404-405.

acabado dessas traduções. Mas no espírito de muitas críticas e descrições de obras de arte, encontra-se claros rastros delas. É preciso uma cabeça na qual o espírito poético e o espírito filosófico tenham penetrado em toda sua plenitude. A mitologia grega é, em parte, uma tradução dessas de uma religião nacional. A Madona moderna também é um tal mito.

As traduções gramaticais são as traduções no sentido habitual. Elas exigem muita erudição, mas somente das faculdades discursivas.

Às traduções transformantes pertence, quando são autênticas, o espírito poético mais alto. Elas caem facilmente na deturpação, como o Homero de Bürger em iambos, o Homero de Pope e as traduções francesas em sua totalidade. O verdadeiro tradutor desse gênero deve, de fato, ser ele mesmo o artista; ele deve poder dar a idéia do todo à sua maneira, desse ou daquele outro modo. Ele deve ser o poeta do poeta e deixá-lo ao mesmo tempo falar segundo sua idéia e segundo a idéia do poeta. O gênio da humanidade mantém uma relação semelhante com cada homem individual.

Não somente os livros, tudo pode ser traduzido dessas três maneiras¹.

Esse texto de *Grãos de pólen* faz evidentemente alusão ao trabalho de tradutor de A. W. Schlegel; mas supõe também, de modo apenas disfarçado, o de F. Schlegel e, notadamente, o ensaio deste sobre *Wilhelm Meister*. A alusão à Madona, isolada nesse contexto, remete às visitas que o grupo de Iena havia feito ao museu de Dresde, onde havia podido admirar, entre outras coisas, Madonas de Rafael².

[179] Observemos, primeiramente, que o fragmento de Novalis, assim como o de Goethe, está organizado de maneira triádica: existem três tipos de traduções. O primeiro (na verdade o segundo no texto), a “tradução gramatical”, parece corresponder à tradução prosaica de Goethe, aquela que só almeja restituir o conteúdo do original e sua fisionomia geral. Os dois outros tipos de tradução, por outro lado, não têm nenhum equivalente na tríade goetheana. Novalis chama a primeira de “mítica”, a segunda de “transformante” (*verändernd*). Negligenciando a ordem do texto, examinaremos primeiramente esta última. De acordo com os exemplos citados – Bürger, Pope, os franceses –, trata-se de traduções que modificam pura e simplesmente o original e suas formas, ou porque se traduz uma obra versificada em prosa, ou porque se traduz um tipo de verso por um outro, etc. É exatamente esse gênero de tradução que Herder, Goethe, Schleiermacher e A. W. Schlegel não chegaram a condenar, mas relegaram ao segundo plano. Mas a “transformação” operada por esses tradutores só constitui para Novalis um

¹ Ed. Samuel, II, p. 439-440.

² Depois disso, Wilhelm e Caroline Schlegel publicaram na *Athenäum*, em 1799, um diálogo intitulado “Tableaux”.

perigo próprio a esse tipo de tradução e não sua essência. Na verdade, o tradutor “transformante” é o “poeta do poeta” – expressão reflexiva que nos é agora familiar e que indica o movimento de potencialização evocado acima. Da mesma forma, o gênio da humanidade é o homem do homem, a enésima potência do indivíduo. O tradutor “transformante”, ao qual deve pertencer o “espírito poético mais alto”, é, portanto, aquele que pratica essa “mímica espiritual” permitindo a reprodução da “individualidade estrangeira”, o que exprime bem a frase: “Ele deve [...] deixar ao mesmo tempo falar [o poeta] segundo sua idéia e segundo a idéia do poeta”. A tradução “transformante” é como a união e a complementação de duas visadas poéticas, produzindo a potencialização da obra. Pode-se igualmente dizer: o elemento “transformante” dessa tradução, devendo representar não [180] uma operação arbitrária, mas “o espírito poético mais elevado”, só pode ser a *visada poética* do tradutor, uma vez que ele se tornou “o próprio artista”. 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”.

Mas esse tipo de tradução não é aquele que, para Novalis, possui o “estilo mais elevado” – ou seja, o nível de essência mais alto. Esse nível está reservado para a tradução dita “mítica. Dispomos de poucos textos de Novalis que possam nos esclarecer sobre o sentido que ele dá a esse termo. Certo, sabemos que, na mesma época, a mitologia constituía um dos temas favoritos de F. Schlegel e que a *Conversa sobre a poesia* evoca, alguns anos mais tarde, a possibilidade da criação de uma nova mitologia destinada a tomar o lugar da antiga – ou seja, a mitologia grega. Novalis, durante essas pesquisas, declara que a mitologia grega é a “tradução” de uma “religião nacional”. O que isso quer dizer? Em um dos fragmentos dos *Poeticismos*, ele escreve:

O romance é, por assim dizer, a *história livre* – ou seja, a mitologia da história. Uma mitologia natural não deveria ser possível? (Mitologia, aqui, para mim, como livre invenção poética, que simboliza muito multiplamente a realidade, etc.¹.)

No grupo de fragmentos intitulado *Sophie ou Mulheres*, ele declara: “O fatum é a história mistificada²”.

¹ *Fragmente II*, n° 1868, p. 36.

² *Fragmente I*, n° 2100, p. 96. Cf. também n° 1954: “Os símbolos são mistificações” (p. 69).

Mito – mistério – místico – mistificação – símbolo: esses termos, segundo a lei da *Enciclopédia*, são convertíveis e remetem todos à mesma operação romântica, a “elevação [181] ao estado de mistério”. A tradução mítica é essa tradução que eleva o original ao estado de símbolo, ou seja, ainda no estado de “imagem de si-mesmo”, de imagem absoluta (sem referente). Tomemos os dois exemplos, seguramente bem afastados da tradução em seu sentido comum, que são a mitologia grega e a Madona.

A mitologia grega seria essa “história livre”, essa “livre invenção poética” que transforma em puro sistema de símbolos um dado histórico: a religião dos antigos gregos. Ela produziria um “texto” no qual o essencial desta, ou seja, sua trama ideal, apareceria. E a Madona? Novalis fala da “Madona moderna”, ou seja, aquela que ele pudera admirar no museu de Dresde com seus amigos. Essa Madona em efígie remete, claro, à Madona histórica da religião histórica, mas ela é a figura purificada dela, a imagem. Essa imagem, estelarmente afastada da Virgem real do dogma católico, é símbolo dela mesma, brilha em sua própria luz. Ela não é alegoria, o signo de outra coisa, ou ainda, ela remete a um ideal. Kantianamente falando, ela é o “esquema sensível” de uma Idéia, não a representação de um ser real. Assim ela é celebrada no décimo quinto *Canto espiritual* de Novalis:

Em mil quadros eu Te vejo,
Maria, adoravelmente pintada;
mas ninguém saberia Te mostrar
tal qual Te entrevê minha alma¹.

Essa Madona sendo literalmente “elevada ao estado de mistério”, é também o que mostra *A Europa e a Cristandade*:

[182] O véu é para a Virgem o que é o espírito para o corpo: é o órgão indispensável cujas dobras formam a letra de sua docilima anunciação; o jogo infinito de suas dobras é como uma música cifrada.¹

F. Schlegel também evoca a Madona em seus fragmentos da *Athenäum*:

¹ Novalis, *Œuvres* tome I, trad. A. Guerne, Gallimard, Paris, 1979, p. 301.

¹ Trad. A. Guerne, in *Les Romantiques allemands*, Desclée de Brouwer, 1963. Essa Madona velada é também Sophie, a noiva morta precocemente. A imagem está ligada à morte.

Hoje o Cristo foi diversamente deduzido *a priori*; mas a Madona não deveria, tanto quanto ele, pretender ser também um ideal original, eterno, necessário, não digo da razão pura, mas pelo menos da razão feminina e masculina²?

A palavra “ideal” volta nos dois autores. No texto de *Grãos de pólen*, Novalis a define como “o caráter puro e acabado” de um ser. Esse caráter só *aparece* pela operação mítica, ou seja, pelo que aprendemos a chamar a “romantização”. Essa operação é mais alta que a da tradução “transformante”, porque une o espírito poético e filosófico. Na tradução mítica, a Idéia se manifesta na Imagem, torna-se Imagem de si mesma. A Madona de Rafael não é a imitação da Madona real, mas a apresentação da pura Idéia da Madona. Reencontramos, portanto, aqui, ainda que em uma linguagem distinta, o que Novalis anunciava em sua carta – com a única diferença de que não existe mais agora modelo acabado desse tipo de tradução, nem mesmo o Shakespeare de A. W. Schlegel. E não somente o trabalho deste não é evocado, mas Novalis dá um outro exemplo de tradução mítica: as críticas literárias e artísticas que visam a resgatar a “tendência” das obras e apreender sua necessidade, mais do que a descrevê-las empiricamente (ou a julgá-las).

² AL, p. 132.

[183]O fragmento de *Grãos de pólen* vai, portanto, mais longe do que a carta para A. W. Schlegel, sempre desenvolvendo a mesma temática. A tradução “transcendental” atira cada vez mais para o segundo plano a tradução empírica. Enquanto tal, ela se torna uma operação universal: “Tudo pode ser traduzido dessas três maneiras”. A visão que Novalis dá em *A Europa e a Cristandade* da Idade Média e a que ele dá em *Fé e Amor* do rei e da rainha da Prússia são também, não há como duvidar, traduções míticas de realidades históricas. Elas não apresentam essas realidades tais como elas são, mas seu “caráter puro e acabado”.

Mas na medida em que o conceito de tradução sofre um alargamento desses, ele tende a perder toda especificidade e a se confundir com outras noções, como a “elevação ao estado de mistério”, o “símbolo”, a “mistificação”, etc. Ele tende até mesmo, no conjunto do pensamento romântico, a ser deslocado e encoberto por esses conceitos¹. Na realidade, quando procuramos o que, em sua teoria da crítica, da poesia e da Enciclopédia constitui uma teoria da tradução, certamente não inventamos uma ficção, mas apresentamos, nós também, o “caráter puro e acabado” de alguma coisa que esse pensamento preferiu chamar, no final das contas, por outros nomes e abordar sob ângulos em que sua especificidade desaparece.

Não resta dúvida de que essa teoria especulativa determina a seu modo a prática traduzinte de A. W. Schlegel e de L. Tieck, ainda que os princípios destes sejam forçosamente mais concretos. Ela não os determina diretamente em seus métodos de tradução, mas rege sua visão profunda da poesia e a própria constituição de *seu campo de traduções*. As obras escolhidas por esses dois tradutores correspondem, efetivamente, àquelas [184] que a crítica romântica designou como os modelos, ou os esboços da “poesia da poesia”, da “poesia transcendental”, da “poesia do infinito”. Se acrescentarmos a isso que essas traduções são todas duplicadas pelas críticas correspondentes, podemos concluir que elas preenchem a mesma função que estas: acumular “materiais” para a literatura por vir e a teoria que é inseparável dela:

Uma tal teoria do romance, escreve F. Schlegel, deveria ser ela própria um romance que devolvesse, em seu esplendor fantástico, cada uma das tonalidades da fantasia [...] Os seres do passado reviveriam em novas figuras: a sombra santa de Dante voltaria de seu inferno. Laura

¹ Novalis escamoteia o problema dizendo em *Grãos de pólen*: “Vários nomes são favoráveis a uma idéia”. O que indica uma flutuação terminológica deliberada – que torna o pensamento romântico labiríntico –, e mostra o quanto, para esse pensamento, a linguagem é uma coisa relativa. Não se tem aqui uma teoria do “nome justo”!

passaria celeste diante de nós e Shakespeare palestraria com Cervantes – Sancho brincaria de novo com Don Quixote¹.

Vejamos agora como aparece o laço da poesia e da tradução em um outro romântico que, certamente, recebeu os impulsos da *Athenäum*, mas que não partilha mais de seu entusiasmo especulativo: Clemens Brentano.

Godwi, publicado em 1801, inspira-se de maneira paródica e [185] subjetiva nos romances da época (os de Goethe, de Jean Paul, de Tieck, etc.). No texto que vamos citar, três personagens participam de um diálogo sobre a essência do Romantismo: o próprio Godwi, Maria, o poeta narrador (que fala na primeira pessoa) e, enfim, Haber, o tradutor “racionalista” de Ariosto e de Tasso¹.

É Maria, aqui, que abre esse longo diálogo:

Tudo o que, na posição de mediador entre os nossos olhos e um objeto afastado, nos aproxima desse objeto comunicando-lhe alguma coisa dele, é romântico.

O que há, então, entre Ossian e suas apresentações? diz Haber.

Se soubéssemos mais além do fato, repliquei, de que aí se encontra a harpa e que essa harpa se encontra entre um grande coração e sua melancolia, saberíamos a história do poeta e a de seu tema.

Godwi acrescentou:

O Romantismo é então uma perspectiva, ou ainda a coloração do vidro e a determinação do objeto pela forma deste.

¹ *AL*, *Entretien sur la poésie*, p. 328. Essas poucas linhas sonhadoras de F. Schlegel podem ajudar a compreender melhor o que é a tradução mítica: uma tradução que eleva o original no nível – seguramente difícil de definir – do mito. Afinal de contas, com tantas traduções e críticas, Don Quixote realmente tornou-se um mito. E esse mito, a suposta “Idéia” da obra, deixa bem longe atrás de si o livro real. Esse processo é um processo de destruição do original. O que se produz com “obras-primas da literatura universal” constitui a vertente real do que os Românticos formulam especulativamente: hiper-traduzidas, hiper-conhecidas, elas são muito pouco lidas e habitam nosso mundo como sombras míticas. É inútil aderir à dialética romântica para reconhecer que, historicamente, ela soube “mitificar” Dante, Cervantes, Petrarca e Shakespeare. Das obras destes, só restou a pura Idéia, a pura Imagem vazia. Para a crítica e a tradução contemporâneas, trata-se de reencontrar, sob essa imagem vazia, a espessura linguageira e empírica dessas obras.

Mas o conceito de “tradução mítica”, tão afastado quanto ele possa parecer da tradução real, bem que poderia se mostrar um conceito fecundo. Ele faz alusão a essa relação profunda entre o mito, a história e a tradução que Rosenzweig e Benjamin pressentiram cada um a seu modo. Relação que deveria conseguir se recompor fora do pensamento especulativo.

¹ Atrás do qual a crítica alemã reconheceu Gries, tradutor desses poetas e de Calderón, no início do século XIX. É possível que Brentano tenha pensado igualmente em A. W. Schlegel, o mais “racionalista” dos membros da *Athenäum*; é o que parecem indicar as alusões à tradução de Dante, de Shakespeare e dos poetas italianos do Renascimento.

Então, para você, o Romantismo é privado de forma, diz Haber. Eu pensava que ele tinha mais do que a arte antiga, que sua forma em si mesma, ela sozinha, até sem conteúdo, produzia uma forte impressão.

Ignoro, prossigo, o que você entende por forma. A não-forma, sinceramente, tem, geralmente, mais forma do que pode suportar a forma; e para obter esse acréscimo, só bastaria acrescentar à Vênus algumas formas redondas para torná-la romântica. Mas eu chamo de forma a justa limitação de um objeto pensado.

E u poderia então dizer, acrescentou Godwi, que a própria forma não tem forma, que ela é somente a cessação determinada de um pensamento que irradia igualmente a partir de um só ponto em todas as direções. Esse objeto pensado podendo sê-lo na pedra, no som, na cor, nas palavras ou nos pensamentos.

Um exemplo vem-me à cabeça, repliquei. Perdoe-me se ele trata dessa alegoria tanto rebatida a propósito da vaidade do mundo. Pegue uma bola de sabão. Imagine que seu espaço interno é [186] seu pensamento e que sua extensão é, portanto, sua forma. Ora, há um momento, no crescimento de uma bola de sabão, em que sua aparência e seu ser estão em perfeita harmonia: sua forma se refere então à matéria, a seu diâmetro interior, de todos os lados, assim como à luz, de tal modo que ela ofereça dela mesma uma bela aparência. Todas as cores do mundo ao redor brilham nela e ela própria se encontra no ponto extremo de sua realização. É nesse momento que ela se solta de seu canudo e começa a flutuar no ar. Ela constituía o que eu entendo pela palavra forma, uma limitação que só contém a idéia e não diz nada sobre ela mesma. Todo o resto é não-forma: ou pouco ou demais.

Aqui, Haber contesta:

Nesse caso, *A Jerusalém libertada* do Tasso é uma não-forma.

Caro Haber, digo, você vai me aborrecer se não me disser, ou que não quer me compreender, ou que não quer me aborrecer.

Não se aborreça, replicou. Não quero nem um nem outro. Mas não estou satisfeito com a sua não-forma do Romantismo e é precisamente O Tasso que oponho a você, pois o conheço e só sinto demais, infelizmente, o quanto sua forma é clara e determinada. Sim, só sinto demais, já que em outros tempos arrisquei-me a traduzi-lo.

Que você só sinta demais, é para mim uma prova, digo. Só se sente demais a forma pura. E cuidado para não deixar o leitor de sua tradução senti-la demais, pois para mim, toda obra de arte pura e bela que não faz senão apresentar seu objeto é mais fácil de traduzir do que uma obra romântica, a qual não desenha somente seu objeto, mas dá igualmente a esse desenho um certo colorido. Para o tradutor da obra romântica, a forma da própria apresentação torna-se uma obra de arte que ele deve traduzir. Tome por exemplo O Tasso, justamente: com que o novo tradutor deve lutar? Se possuir a religiosidade, o ardor e a gravidade do Tasso, desejamos-lhe de todo coração que ele mesmo escreva: se for desprovido de tudo isso, ou até se for protestante de coração e de alma, deve primeiro traduzir-se em católico, depois traduzir-se historicamente na língua e na sensibilidade do Tasso: ele tem que traduzir terrivelmente antes de chegar à tradução

propriamente dita, pois os poetas românticos possuem mais do que a pura apresentação: eles possuem igualmente a força de seu ser próprio.

Nos puros poetas, diz Haber, não é o caso, já que estão ainda mais afastados de nós.

Não, repliquei, mesmo que estejam de algum modo afastados de nós e [187] justamente porque essa grande distância suprime entre eles e nós qualquer *medium* que possa refleti-los impuramente para nós. A pressuposição de sua tradução é a pura cientificidade na linguagem e no objeto: se o tradutor não deve simplesmente traduzir a linguagem, sua tradução deve sempre se referir ao original como o molde de gesso ao mármore. Estamos todos igualmente afastados deles e lemos todos a mesma coisa neles porque eles não fazem senão representar, mas sua apresentação é privada de cor, porque ela é forma [...].

Já as rimas, eu prossigo, só podem ser traduzidas para nossa língua sob forma de versalhadas e, veja você, essas rimas já são uma tal forma da forma. Como você quer traduzir tudo isso? A rima italiana é a sonoridade a partir da qual se executa o conjunto. Não acredito que você seja um músico até que você possa traduzir para um outro instrumento todas as sonoridades e todas as chaves sem as quais o poema [...] se torna cego, assim como uma águia esplêndida, na qual se colocou um cone de papel sobre a cabeça, fica como boba em seu canto.

Godwi começou a rir e disse:

Problema para um livro de receitas: como traduzir uma águia italiana para o alemão? Resposta. Recorte um cone de papel, coloque-o sobre sua cabeça e eis o animal selvagem traduzido em animal doméstico. Ele não morderá mais. No entanto é a mesma águia e certamente, traduzida com total fidelidade!

Trata-se mesmo de fidelidade, digo, pois ei-la agora sentada no meio das galinhas alemãs, paciente e fiel como um animal doméstico.

“Cada língua, prossigo, se parece com um instrumento em particular. Só podem ser traduzidas aquelas que são as mais semelhantes; mas uma música é a própria música e não uma composição surgida da sensibilidade (*Gemüt*) do músico e de seu tipo de instrumento. Ela é criada ali quando o instrumento, o músico e a música se unem na mesma excelência. Muitas traduções, particularmente as do italiano, serão sempre sonoridades de harmônica ou de instrumentos de sopro que se traduziu para o piano ou para o clarim [...]”.

Então você considera Dante totalmente intraduzível? diz Haber.

Precisamente menos intraduzível, prossigo, do que outros, exatamente como Shakespeare. Esses dois poetas dominam tão bem sua língua quanto sua época. Possuem mais paixão do que palavras, mais palavras do que sonoridades. Comportam-se como gigantes em suas línguas e sua língua não pode sujeitá-los, pois a linguagem em geral pouco basta a seu espírito. Pode-se, portanto, muito bem transplantá-los em [188] um outro solo mais corajoso. Eles podem crescer aí, só que é preciso um Sansão para uma tal operação. Os carvalhos transplantados permanecem sempre eles mesmos: é preciso lhes tirar suas raizinhas para colocá-los em uma terra nova. Mas a maior parte dos outros poetas (*Sänger*) italianos tem maneiras totalmente próprias, que residem na própria natureza de seu instrumento: são jogos de sonoridades, como em Shakespeare jogos de palavras. Os jogos de sonoridades não podem ser traduzidos, os jogos de palavras sim.

Como começamos a falar de tradução? diz Godwi.

Por causa do canto de Flammen, digo. O Romântico é ele próprio uma tradução.

Naquele momento, a sala obscura iluminou-se, a bacia de fonte que descrevi derramou um luar doce e verde.

Veja como isso é romântico, exatamente no sentido de sua definição. O verde transparente da bacia é o *medium* do sol¹.

Temos aqui um eco, já deformado e confuso, da teoria romântica da obra: ao contrário das obras “clássicas” definidas pela forma pura, ou seja, pela pura apresentação de um conteúdo, as obras “românticas” se caracterizam por esse “colorido” que se interpõe entre a nossa percepção e o representado. Esse “colorido”, no caso de uma obra de linguagem, é evidentemente a “sonoridade” das palavras (rimas, aliterações, tudo o que se chama, comumente, a “cor” das palavras). A obra romântica musicaliza o *medium* da representação e confunde assim seu conteúdo objetal*: na realidade, ela é apenas a irradiação, a pura ressonância da cor do *medium*. Romantizar, é colorir a forma, como o faz o verde da bacia evocada no texto. Reconhecem-se aí as teorias da *Athenäum*, mas fora do elemento simbólico-abstrato que lhes é próprio, de modo que a obra romântica cai brutalmente no intraduzível – com esse paradoxo, entretanto, que a confusão da forma com sua cor sonora é ela própria interpretada como uma “tradução”. Não é provável que o próprio Brentano tenha medido o sentido de sua frase: “O próprio romântico [189] é uma tradução”, frase que repercute com exatidão a de Novalis. Ou antes, essa frase é o eco longínquo da verdade mais profunda da arte romântica – eco isolado no texto. Há aqui uma certa dificuldade em juntar essa afirmação com aquelas que tratam da tradução poética e que insistem principalmente na intraduzibilidade da obra romântica. Certamente, “para o tradutor da obra romântica, a forma da própria apresentação torna-se uma obra de arte que ele deve traduzir”. Mas se essa forma é constituída pelo som e a cor desta, como traduzi-la? Pois para Brentano, esse elemento sonoro e colorido é precisamente o que não poderia ser passado de uma língua para outra. O fato de existir aí um problema real é atestado pela alusão aos poetas italianos, assim como a própria poesia de Brentano. Seus dois versos famosos:

O Stern und Blume, Geist und Kleid.

¹ C. Brentano, *Werke*, Band II, Carl Hanser Verlag, Munich, 1963, p. 258-262.

* Ver nota no final (N.da Trad.).

não se deixam evidentemente traduzir, pelo menos literalmente, sem perder sua aura. Ora, esses versos são um exemplo esplêndido – um dos mais raros – da poesia romântica alemã. Todavia, este é aliás o equívoco de Brentano e do Romantismo tardio, esses versos se mantêm como que sobre uma linha divisória das águas: trata-se de uma série de puros vocábulos cujas sonoridades, estimulando-se umas as outras, produzem um efeito musical efetivamente intraduzível – ou de uma “associação” em que som e sentido se infinitizariam mutuamente, assim como o entende Novalis? Das duas, sem dúvida, mas a “associação” de Novalis vai bem além da simples musicalidade de um poema: essa musicalidade é *a priori* trabalhada aí de tal modo que ela não se apóia simplesmente na felicidade da língua natural. Ela não é fortuita, enquanto que o poema de Brentano, em toda sua [190] “magia”, é como um esplêndido achado, um magnífico lance de dados jogado com os significantes e os significados, que está bem longe de abolir o acaso. É de preferência um jogo felizardo e momentâneo com este. É aí que se separam os dois Romantismos, é aí que se separam a obra traduzível e a obra intraduzível – intraduzível porque ela não é *obra*. Brentano, a seu modo, percebe a diferença, quando opõe as poesias traduzíveis (Shakespeare e Dante), cuja traduzibilidade se abre no espaço que separa seu “espírito” de sua “linguagem” e as poesias italianas, cuja aderência à linguagem natural é tal que ela não autoriza mais nenhuma tradução que não seja uma traição. A distinção é, sem dúvida nenhuma, importante, ainda que possamos duvidar que ela valha verdadeiramente para Shakespeare e Dante, mesmo que possamos igualmente duvidar que seja mais fácil traduzir jogos de palavras do que “jogos de sonoridades”.

Essa passagem de *Godwi* é significativa porque Brentano mistura aí, por assim dizer, as cartas do Romantismo de Iena. De um lado, ele re-formula as intuições essenciais deste: a poesia é tradução, o tradutor deve se traduzir a si próprio (é a “mímica espiritual” de Novalis), a obra é definida por sua musicalidade e sua não-objetividade. Significativas são aqui as imagens de Brentano, nas quais volta sem cessar a figura do *vazio* (a bacia transparente que é o *medium* do sol, a bolha de sabão). Essas imagens, quase irônicas, derivam por filiação das melhores intuições de F. Schlegel e de

¹ In: *Le Romantisme allemand*, p. 220. Tradução literal [Berman*]: “Oh estrela e flor, espírito e hábito./Amor, dor e tempo e eternidade!” * Ver nota no final (N. da Trad.).

Novalis sobre a obra vazia e intransitiva que sabe captar o longínquo. Mas o tema da musicalidade, que é, no entanto, igualmente herdado da *Athenäum*, mais do que misturar as cartas deste, *inverte-as*: passa-se da musicalidade abstrata, matemática e composta cujo modelo é a “fuga”, etc., para a musicalidade do canto pretensamente popular, do *Lied*, breve, para essa musicalidade sensorial e sensual da qual o Primeiro Romantismo abstinha-se de qualquer emprego, pelo menos teoricamente. E assim, aparece o [191] tema da poesia intraduzível, pura avalanche de sonoridades belas, tema sem dúvida muito antigo, mas que toma agora toda sua força para situar a poesia à sombra da música, nesse espaço vazio entre a verdadeira poesia de arte e a verdadeira poesia popular, em que o essencial daquilo que chamamos o Romantismo desenvolve-se e prolifera em quase-obras líricas ou romanescas, às vezes felizes, freqüentemente infelizes. O mesmo achatamento da problemática poderia ser constatado a propósito do “fantástico” e do “sonho”.

O fato de que a teoria da traduzibilidade da obra se transforme brutalmente em teoria de sua intraduzibilidade, mostra uma reviravolta dialética talvez inevitável, pela qual o Segundo Romantismo busca afirmar, à sua maneira, a absoluta autonomia do poético; como no Primeiro Romantismo, essa autonomia é buscada além da linguagem natural, no domínio “inefável” da música. E não é por um acaso que os poemas românticos tardios foram às vezes “traduzidos” em música no século XIX, ganhando assim um renome que até sua própria “musicalidade” teria sido impotente para lhes assegurar. A teoria da *Athenäum* certamente contém em germe essa inversão, assim como carrega, *in núcleo*, todas as transformações da história da poesia moderna. Seria necessário ao menos assinalar esse estranho destino pelo qual aqueles que afirmaram a traduzibilidade *a priori* da literatura criaram uma *poética do intraduzível*, poética bem menos inocente do que parece à primeira vista, já que só pode se tratar, em última instância, de uma *poética regressiva do incomunicável*. Essa poética impunha-se necessariamente *na ausência de qualquer teoria positiva da linguagem natural*. Compreende-se a hostilidade que os românticos demonstravam a um Voss, apesar de sua admiração por ele, quando se lê o que este declarava a Humboldt:

[192] O que não pode ser expresso na linguagem dos homens, isso não pode ser verdadeiro¹.

¹ E. Fiesel, *op. cit.*, p. 40.

Resta, entretanto, uma intuição de Brentano que seria desejável retomar, mesmo que a transformando: a distinção das obras ligadas à linguagem natural (e que lhe parecem erroneamente intraduzíveis) e daquelas que tentam instaurar com ela um certo afastamento (e que seriam mais facilmente traduzíveis). Voltaremos posteriormente a esse ponto. O intraduzível, por sua vez, só pode ser *desejado*: na intraduzibilidade (relativa) da poesia romântica tardia, há uma vontade de fechamento sobre si, de incomunicabilidade, ou seja, uma vontade de escapar do domínio da linguagem, vontade que passa pela idolatria da música e, também, por uma relação essencialmente inautêntica com a língua materna, chegando, às vezes, aos confins do folklorismo. Essa vontade constitui um dos desequilíbrios próprios ao Romantismo alemão e o que, para Goethe, fazia dele algo “doente”.

8

**[193]A tradução
como movimento crítico**

Abordaremos agora a questão incessantemente evocada em nosso capítulo precedente: como situar o encobrimento do conceito de tradução pelo de crítica em F. Schlegel e Novalis? Está claro que pelo menos duas razões norteiam essa ocultação teórica: se o centro das preocupações poetológicas da *Athenäum* é a revolução copernicana da poesia e se essa revolução passa necessariamente por uma crítica (no sentido kantiano), a crítica literária tende, evidentemente, a passar para o primeiro plano nesses autores. Além disso – é a segunda razão – o ponto de partida da reflexão romântica, pelo menos dos irmãos Schlegel, é a atividade filológica e crítica, pouco a pouco elevada no nível de uma prática filosófica¹. O próprio Novalis, cuja formação é diferente, definiu o “filológico” como tudo o que se refere ao textual e ao escrito. Daí dois sentidos da palavra crítica. Em um caso, trata-se da crítica transcendental, da reflexão da poesia sobre si mesma, da logologia. No segundo caso, trata-se da crítica dos textos – seja da crítica literária. Poderíamos falar de crítica generalizada e de crítica restrita, exatamente como para a tradução. Mas aqui, esses dois movimentos críticos tendem ao ponto – certamente ideal – em que eles [194] se tornam idênticos, ou seja, em que parece *impossível distinguir literatura e crítica*. Com efeito, a literatura por vir carrega em si sua própria crítica, ela quer, diz-nos F. Schlegel, “ora misturar, ora fundir juntas poesia e prosa, genialidade e crítica”¹. Mas a crítica literária, enquanto gênero e disciplina, cumpre um movimento inverso de poetização:

A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um julgamento sobre a arte que não é ele próprio uma obra de arte [...] não tem o direito de cidadania no reino da arte².

Novalis corrobora a seu modo essa afirmação de seu amigo:

¹ Cf. Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, p. 63.

¹ *AL* Fragments de l'*Athenäum*, p. 112.

² *AL* Fragments critiques, p. 95.

Aquele que não pode fazer poemas, também só os julgará negativamente. À crítica verdadeira pertence à capacidade de produzir ela própria o produto a criticar. O gosto apenas só julga negativamente³.

Eis o que repetem fartamente os textos românticos e o que a arte do fragmento presume, em parte, realizar: unir a reflexão e a forma poética. Há aí um entrelaçamento que, no século XX, tornou-se familiar para nós, mas que permanece complexo. Pois se a crítica imanente da obra aparece, de um lado, como a condição de possibilidade de sua crítica externa, pode-se da mesma forma dizer, como não hesita em fazê-lo F. Schlegel, que esta última, *abrindo com seus "fragmentos de futuro"* o próprio campo da literatura, constitui a condição de possibilidade da obra por vir.

Mas a coisa só é possível quando o conceito de crítica sofre uma mudança de sentido fundamental. Criticar uma obra, não é mais enunciar uma série de julgamentos a seu respeito, a partir de regras estéticas ou da sensibilidade, com a finalidade de informar ou de esclarecer o público. É, como o enunciava Novalis em [195] seu fragmento sobre a tradução mítica, resgatar a pura Idéia dessa obra, seu "caráter puro e acabado", é cumprir esse ato de "mímica espiritual" que é o fundamento de toda compreensão da obra literária. É bem verdade que, com F. Schlegel, a crítica torna-se "divinatória", ou seja, ato de compreensão. F. Schlegel enunciou tudo isso da maneira mais clara em seus ensaios sobre Lessing:

[...] não tanto julgar, quanto compreender e explicar. Que se deva, na obra de arte, não simplesmente descobrir as belas paisagens, mas assimilar a impressão do Todo [...] E penso [...] que só se compreende a obra no sistema de todas as obras do artista [...] Assim, o que é individual na arte deve levar igualmente [...] ao Todo incomensurável. Se você quiser esse Todo [...] pode em toda confiança pensar que em nenhum lugar encontrará limite natural [...] antes de ter atingido o centro. Esse centro é o organismo de todas as artes e todas as ciências, a lei e a história desse organismo. Essa doutrina de formação, essa física da fantasia e da arte bem que poderia constituir uma ciência particular, que eu gostaria de chamar Enciclopédia; fonte de leis objetivas para qualquer crítica positiva. Assim sendo, a crítica verdadeira [...] não pode se interessar por obras que em nada contribuem para o desenvolvimento da arte e da ciência. Sim, nem mesmo é possível fazer uma verdadeira crítica do que não entretém relação com esse organismo da cultura e do gênio.

Se quiser tentar compreender autores ou obras, ou seja, reconstruí-los geneticamente em relação a esse grande organismo de toda arte e de toda ciência [...].

³ *Fragmente II*, nº 1869, p. 36.



A essência da arte superior e da forma superior reside na relação com o Todo [...] É por isso que todas as obras são Uma Obra, todas as artes Uma Arte, todo poema Um poema [...] Cada poema, cada obra deve significar o Todo, realmente e efetivamente significá-lo¹.

Compreender uma obra é, portanto, situá-la no Todo da arte e da literatura, mostrar sua essência simbólica, que é a de significar, *bedeuten*, esse Todo e a própria Idéia da arte. É [196] resgatar o “sentido infinito” da obra. A crítica que efetua essa operação só pode ser “positiva”, ou seja, dedicar-se apenas a essas obras que, nelas mesmas, contribuem para a realização da Idéia da arte. A crítica negativa, por sua vez, é do âmbito da polêmica. Em um outro texto sobre Lessing, F. Schlegel retoma essa temática:

A necessidade da crítica para toda literatura não era difícil de mostrar. Mas o conceito de crítica que lhe era constantemente posto como fundamento era o conceito histórico da crítica. Só se falava da crítica que existiu até agora. Mas não pode haver uma totalmente diferente? [...] Não somente isso é possível, mas também provável e pela seguinte razão. Entre os gregos, a literatura já existia há muito tempo, era quase acabada, quando a crítica começou. Não se passa assim com os Modernos, pelo menos conosco, alemães. Crítica e literatura nasceram aqui ao mesmo tempo, sim, a primeira quase nasceu até mais cedo; tínhamos um conhecimento [...] das obras estrangeiras, até das mais insignificantes, antes de ter um das nossas. E ainda agora, não sei se devemos nos vangloriar com mais direitos de ter mais uma crítica do que uma literatura. Com a modificação dessa relação, entretanto, dá-se a possibilidade e a idéia de uma crítica de um gênero totalmente diferente. Uma crítica que não seria tanto o comentário de uma literatura já existente, acabada e murcha, mas o *organon* de uma literatura ainda a ser terminada, formada e até mesmo começada. Um *organon* da literatura, portanto uma crítica que não seria somente explicativa e conservadora, mas que seria ela mesma produtiva, pelo menos indiretamente [...] Daí a necessidade e a idéia de uma ciência própria, que busca determinar a unidade e a diferença de todas as ciências e de todas as artes superiores¹.

Texto essencial, em que F. Schlegel define o que se poderia chamar *a revolução copernicana da crítica*: tornar-se a condição de possibilidade da literatura por vir. Essa revolução é paralela àquela pela qual a poesia se constitui como “poesia da poesia”, isso

¹ *Kritische Schriften*, p. 377-381.

¹ *Ibid.*, p. 424-425. Cf. M. de Staël em *De l'Allemagne*, p. 130: “Talvez a literatura alemã seja a única que tenha começado pela crítica”.

é, como poesia crítica. Esses [197] dois movimentos não são somente paralelos: eles tendem a se confundir. Assim F. Schlegel declara, como vimos, que a teoria do romance (ou seja o modo formal de realização da poesia romântica) deve ser ela própria um romance.

A operação crítica é essa compreensão pela qual, diz W. Benjamin, “a limitação da obra individual é metodicamente relacionada com a infinidade da arte”¹. Ela abre a obra para sua própria infinidade, é esse mesmo movimento pelo qual a obra se torna “fiel a si, igual em tudo e, no entanto, superior a si mesma”². E é nesse sentido que F. Schlegel pode ainda dizer:

Nenhuma literatura pode subsistir no tempo sem crítica³.

Colocada antes e após a obra, ela é o agente de sua potencialização. Assim, o ensaio de F. Schlegel sobre *Wilhelm Meister* julga-se *Übermeister*, ou “versão mítica” dessa obra. “Mítica”, enquanto a relaciona metodicamente com a Idéia da qual ela só é a imperfeita realização, enquanto procura resgatar essa “significação infinita” que marca seu sentido simbólico. Com o romance goetheano em sua dimensão realista, que o incorporaria, por exemplo, à tradição romanesca inglesa do século XVIII, a crítica schlegeliana não se preocupa; e quando Novalis percebe que o sentido do *Wilhelm Meister* bem que poderia ser buscado nessa direção (a de seu *conteúdo*), apressa-se em condenar a obra em sua totalidade. Da mesma forma, o ensaio de F. Schlegel sobre Lessing não estuda o Lessing real e histórico, mas refere-se ao Lessing “tendencial”, isso é, ao que esse autor abriga como “fragmentos de futuro”.

Ora, esse movimento que ultrapassa a obra em seu dado imediato, trazendo-a para o Todo da arte, já pudemos [198] descrevê-lo, com Novalis, como sendo o da tradução mítica. De onde vem então que, quase sempre, ele só apareça como operação crítica? Observemos inicialmente isso: a categoria da “compreensão” vale, ao mesmo tempo, para a crítica e a tradução:

Para saber perfeitamente traduzir o antigo em moderno, seria necessário que o tradutor dominasse este último a ponto de fazer tudo desse modo; e que, ao mesmo tempo, ele compreendesse o primeiro a ponto de poder não somente o imitar, mas também recriá-lo¹.

¹ W. Benjamin, *Der Begriff...* p. 67.

² *AL*, p. 141.

³ *AL*, p. 410.

Quando F. Schlegel declara em um fragmento que já citamos que as traduções são “mímicas filológicas”, ele as inclui no âmbito do “filológico” em geral, da mesma maneira que as “notas” e os “comentários”, ou seja, que os “gêneros críticos”. Inversamente, o fragmento 287 da *Athenäum* faz crítica e tradução se equivalerem:

Só mostro minha compreensão de um autor a partir do momento em que posso obrar em seu espírito; em que, sem diminuir sua individualidade, posso traduzi-lo e transformá-lo de diversas maneiras².

Reencontramos a “mímica espiritual” de Novalis, mímica válida para o tradutor e o crítico que devem, ambos, inclinar-se sobre um texto estrangeiro e “reconstruí-lo”. Na verdade, no caso do tradutor, o texto é ao mesmo tempo *outro* e *estrangeiro*; mas essa distinção não tem tanta importância para o filólogo-crítico confrontado a textos antigos. Se a finalidade de toda mímica reconstrutiva da obra é resgatar seu “caráter puro e acabado”, então não há dúvida de que a crítica, idêntica em essência à tradução, lhe é superior, pois *ela é somente esse movimento de resgate elevado à pura consciência de si: obra de arte da superação da obra de arte, [199] quintessência*. A tradução, por sua vez, é e permanece sendo um ato interlingüístico: se ela arranca a obra de sua empiricidade primeira, é para mergulhá-la de novo na de uma outra língua. Realmente, na medida em que a obra arrancada de sua língua materna encarna-se em uma outra língua, produz-se como que uma fulguração que deixa pressentir o que ela seria em seu puro elemento, longe de todas as línguas terrestres, na linguagem etérea e diáfana do Espírito. Perspectiva idealista, para a qual a linguagem real não é o justo *medium* do Espírito e na qual o Romantismo aproxima-se de Hegel. Mas, exatamente como para este a filosofia é superior à poesia, para a *Athenäum* a crítica é superior à tradução. Pode-se ainda formular a coisa de outro modo: crítica transcendental e crítica empírica, crítica restrita e crítica generalizada, crítica imanente e crítica externa tendem a unir-se no texto crítico acabado, que é tanto resgate da Idéia da obra quanto auto-teoria da crítica e “pequena obra de arte”¹. Isso leva à consequência paradoxal, como diz Walter Benjamin, de que “na arte romântica, a crítica não é somente possível e necessária, mas que, inevitavelmente, há em sua teoria um paradoxo: nela, a crítica é

¹ AL, p. 164.

² AL, p. 140.

¹ Assim F. Schlegel define o fragmento. Cf. AL, P. 126.

necessária, mas que, inevitavelmente, há em sua teoria um paradoxo: nela, a crítica é mais valorizada do que a obra². A posição subalterna da tradução pode ser deduzida aqui pelo fato de que, em toda tradução concreta, o momento transcendental, a “tradução” pela qual a obra se eleva acima de si mesma, acima de seu autor, de sua empiricidade, de sua língua própria e até mesmo da linguagem natural, não é tão puramente efetuado quanto na crítica. Tornada *possível* pela estrutura de obra da obra, ela não lhe é de volta transcendentalmente *necessária*. Se a obra crítica – empurrando as coisas, com Benjamin, até o limite da dialética idealista [200] – é ao mesmo tempo possível, necessária e ontologicamente superior à obra literária original, segundo a lei que todo produto de segunda (ou enésima) potência é superior a um produto de primeira potência, a tradução interlingüística mostra-se possível e superior a seu original - *mas falta-lhe a profunda necessidade da crítica*. No reino potencializante da filologia romântica, ela é apenas um sub-gênero, ainda que Novalis pudesse chamar, momentaneamente, a operação poético-crítica suprema de “tradução”, sem dúvida influenciado por uma “sincritica” não menos momentânea com A. W. Schlegel, que na ocasião estava mergulhado na tarefa grandiosa, mas empírica, de traduzir Shakespeare.

Ao receber a mesma definição que a crítica, a tradução não sai portanto ganhando com isso. Deslocada, ontologicamente relegada a um segundo plano (ao ponto que suas possibilidades *literárias* no campo da escritura fragmentária são ignoradas, quando as da crítica não o são), encoberta no sentido indicado acima, ela tem, no entanto, o mesmo campo de operações que a crítica: as “obras que contribuem para o desenvolvimento da ciência e da arte” que são, como sabemos, Shakespeare, Dante, Calderón, Cervantes, etc. Mas mesmo assim, como bem observou Benjamin, o programa romântico de traduções é heterônomo, é desenhado *a priori* pelo programa crítico. Inevitável desenlace: na ausência de qualquer teoria dessa troca interlingüística e intercultural da tradução que Herder, Goethe e Humboldt haviam, no entanto, levado em consideração, o ato de traduzir é inevitavelmente esmagado pelo ato da criação poética e pelo da “reconstrução” crítica.

Entretanto, é preciso sublinhar que, no interior dessa perspectiva idealista, os românticos souberam mostrar a relação profunda que liga a obra enquanto obra à tradução (e à crítica). Essa relação consiste no fato de que a obra, por ordem da tensão que a une à língua e, ao mesmo tempo, a separa dela (ou em um outro nível: na relação

² *Der Begriff...*, p. 119. Cf. Lautréamont: “Os julgamentos sobre a poesia têm mais valor do que a poesia. Eles são a filosofia da poesia [...]” (Poésies II, *Œuvres complètes*, Garnier-Flammarion, Paris, p. 289).

de aderência e de afastamento que [201] a liga à linguagem), permite a tradução, a requer como uma necessidade própria e, além disso, faz dela uma operação histórica plena de sentido – tanto lingüística e culturalmente quanto psicologicamente. Essa relação é própria à obra enquanto obra, qualquer que seja a multiplicidade de relações que as obras possam, sob outro ponto de vista, entreter com suas línguas e a linguagem. A obra é essa produção lingüística que *solicita* a tradução como um destino próprio.. Vamos nomear provisoriamente essa solicitação de *traduzibilidade*. É importante distinguir essa noção da traduzibilidade da traduzibilidade comum ou daquela que a lingüística procura determinar. Esta última é um fato: as línguas são traduzíveis, ainda que o espaço da traduzibilidade seja investido de intraduzibilidade. A intraduzibilidade lingüística reside no fato de que cada língua é diferente de uma outra: a traduzibilidade lingüística, no fato de que cada uma é linguagem. Daí ocorre que, nesse domínio, traduzibilidade e intraduzibilidade permanecem noções relativas.

Mas a traduzibilidade *literária* é diferente, embora a tradução literária também conheça, bem entendido, a traduzibilidade (e a intraduzibilidade) lingüística. Ela consiste no fato de que a obra, surgindo como obra, institui-se sempre por um certo *afastamento* para com a sua língua: o que a constitui como *novidade* lingüística, cultural e literária é precisamente esse espaço que permite sua tradução para uma outra língua e, ao mesmo tempo, torna essa tradução necessária e essencial: é realmente a “grande viagem” schlegeliana. Em um sentido, a tradução lhe é exterior, a obra pode existir sem ela. Em um outro, ela a consoma, a impele para além de si mesma, mas essa “alienação” já está prefigurada em sua relação com a sua língua de origem. A estranheza nativa da obra se redobra de sua estranheza (efetivamente acrescida) na língua estrangeira. É que a tradução é para ela uma verdadeira metamorfose, uma real *Veränderung* – e mais ainda quando esta última é mais fiel, mais “literal”. Na verdade, a tradução infiel anula [202] pura e simplesmente essa dialética. A teoria do próprio e do estrangeiro, da elevação ao estado de mistério (ao estado de estranheza, de compenetração do conhecido e do desconhecido) tal como a expõe Novalis, remete a esse movimento de metamorfose, e não é incorreto dizer que as mais altas traduções são “míticas” e “transformantes”. Esse movimento pelo qual a obra torna-se “mítica”, é ela mesma que o permite: ou, em outros termos, *a obra é essa produção pela qual a tradução se torna uma atividade plena de sentido*. É o que se pode ver pelo inverso examinando o que se passa (ou não se passa) com as outras traduções – aquelas que não dizem respeito a obras, sejam estas literárias, críticas, religiosas, filosóficas, etc., mas a textos que se

situam seja em outros setores do intercâmbio humano, seja nas categorias degradadas (sem pretensão de escritura própria) desses diversos domínios. Nesse caso, a tradução pode ser ou não tecnicamente “fácil”, ela só encontra textos sem resistência do ponto de vista lingüístico (textos certamente corretos, mas sem espessura), ou mesmo textos “mal escritos”, isso é, em que a relação comum com a língua fica aquém da relação comumente aceita: textos que, neste último caso, só podem ser traduzidos por uma re-escritura que visa a assegurar uma transmissão do sentido que o próprio original apenas efetua com dificuldade. Nos dois casos, a tradução não é solicitada pelo texto, ela surge simplesmente da necessidade do intercâmbio e da comunicação; *ela não é realmente significante como ato próprio*. O sentido passa, bem ou mal flui de uma língua para a outra, mas tudo isso pertence ao domínio da adaptação, não da transmutação. A tradução desse tipo de textos, seja ela literária ou uma forma mais ou menos fantasiada de *rewriting*, não encontra nestes nenhuma *resistência* fundamental. Ora, é o inverso que se produz com uma obra: a incomensurável resistência que ela opõe à sua tradução – tradução que ao mesmo tempo ela permite e solicita – dá [203] todo o seu sentido, não menos incomensurável, a esta aqui. É que, no mesmo movimento, ela se enraíza em sua língua e se arranca dela, demonstrando a dimensão própria de sua traduzibilidade e de sua intraduzibilidade. Este é um dos paradoxos da obra, cujo paralelo seria encontrado para a crítica e a hermenêutica¹.

Os românticos souberam descrever essa realidade desconcertante à sua maneira, porque eram movidos por estas incessantes questões: O que é uma obra? O que significa, em torno da obra enquanto todo acabado, essa proliferação “filológica” de textos no segundo grau, notas, fragmentos, críticas, comentários, citações, traduções, todos essas extensões de textos ao redor da obra, antes ou após, que ora parecem nutrir-se dela como parasitas, ora parecem ser seus prolongamentos, sua superação em espaços vertiginosamente infinitos? Quais são esses textos que, visando a esclarecer a obra, ora a esclarecem, ora a obscurecem, ora fazem os dois ao mesmo tempo? Qual é essa pluri-literatura que a leitura faz nascer ao redor das obras e que, às vezes, as suscita? Não haveria uma obra, ou um gênero de obra que, em sua infinidade e sua pluralidade, retomaria em si, já compreenderia em si, enciclopedicamente, essa hiper-literatura da literatura? Tal é a cadeia de questões que desenvolve o Romantismo de Iena até a obsessão. Retomá-las arrancando-as da sua esfera especulativa, tal é o desejo que

¹ Pois a obra solicita as empresas críticas e hermenêuticas, funda sua necessidade, mas ao mesmo tempo foge delas, destina-as ao eterno inacabamento.

suscita sua teoria da literatura – contra a fascinação imaginária que ela exerce. Nesse sentido, contestar essa teoria, é também levar suas intuições para fora do domínio do Idealismo, inscrevê-las nos da linguagem e da cultura – domínios que Goethe, Herder, Humboldt e Schleiermacher souberam [204] abordar sem, no entanto, conseguir enunciar as múltiplas questões que os românticos colocam sempre com a mesma amplitude filosófica. E, notadamente, algo que apenas mencionamos aqui: o que, na obra, torna possível, necessário e pleno de sentido a tradução, tornando-a ao mesmo tempo supérflua, absurda e impossível, fazendo dela uma das maiores *utopias* da atividade literária e languageira? O que significa, fora da dialética idealista, esse movimento de “potencialização” que começa com a obra e prossegue, de um lado, com a crítica, de outro com a tradução? Se essa potencialização é realmente uma “reflexão”, qual relação entretém essa “reflexão” romântica com o “reflexo” goetheano – reflexo pelo qual a obra readquire juventude, frescor e vida? Podemos caracterizar esse afastamento que marca a obra enquanto obra e abre o espaço da tradução da mesma maneira que os românticos? Chamar ele próprio uma tradução?



9

**[205]August Wilhelm Schlegel:
a vontade de tudo traduzir**

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, Bocaccio, Calderón, Ariosto, assim como uma quantidade de poetas italianos, espanhóis e portugueses menos conhecidos. À qual é preciso acrescentar a *Bhagavad Gîtâ*.

Mas A. W. Schlegel não é somente um grande poli-tradutor: é um eminente filólogo, formado na escola de Heyne e de Bürger, especialista (entre outras coisas) em sânscrito e literaturas medievais, com o qual homens mais “cientistas” como Bopp, Diez ou Von der Hagen aprenderam muito.

É também um grande crítico, que escreveu numerosos artigos sobre Shakespeare, Dante, o teatro espanhol do Século de Ouro, Camões, Goethe, Schiller, os trovadores, a Índia, a poesia e a métrica. Ministrou cursos em Berlim (1801) e em Viena (1808) que desempenharam um papel essencial, não somente na Alemanha e na Áustria, mas também, em parte graças à Madame de Staël, em toda a Europa: pela primeira vez, as intuições do Romantismo alemão tornavam-se acessíveis e [206] ativas, ultrapassando os círculos estreitos que as haviam criado¹. A influência desses cursos foi considerável. Todo o evangelho poético e crítico do século XIX é decorrente deles.

Mas A. W. Schlegel também é, com seu irmão Friedrich, o fundador da revista *Athenäum*, cuja influência sobre os destinos da literatura e da crítica européias começa apenas a ser avaliada². Produziu igualmente uma obra poética, à qual não parece,

¹ Cf. o artigo documentado e simpático de Marianne Thalmann: “August Wilhelm Schlegel”, em *A. W. Schlegel 1767-1967*, Internations, Bad Godesberg, 1967, p. 20: “Os cursos de Viena, que tiveram três edições entre 1809 e 1841, são a obra de história literária mais lida. É traduzida para todas as línguas [...] e desencadeou em países nórdicos e eslavos movimentos que correspondem ao Romantismo alemão. É ela que determinou o julgamento sobre o “clássico” e o “moderno” no estrangeiro”.

² Cf. *L'Absolu Littéraire*, p. 13-21, e Maurice Blanchot, “L'Athenäum”, em *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

entretanto, ter atribuído demasiada importância, sabendo que sua verdadeira criatividade situava-se em outro lugar.

É preciso acrescentar a tudo isso que a personalidade de A. W. Schlegel ultrapassa a constelação do círculo de Iena e que sua esfera de atuação o põe em relação com toda a vida intelectual e literária da época na Alemanha, como o testemunham suas relações intensas, embora freqüentemente tempestivas, com Schiller, Goethe, Humboldt ou Shelling. Admirado, adulado, mas também detestado por causa de seu vigor e de seus dons polêmicos³, na época ele supera largamente seu irmão em celebridade, do qual ele não tem, entretanto, a radicalidade crítica, e Novalis, do qual ele não tem nem os dons especulativos, nem o talento poético. Daí uma reputação de superficialidade mundana bem injustificada. Por um lado, ainda que não se tenha certeza de que ele tenha compreendido (mas o compreendiam eles mesmos?) o projeto de escritura fragmentária de Novalis e de Friedrich Schlegel, ele possui o que lhes [207] falta: a capacidade de terminar, capacidade que se manifesta, principalmente, em suas traduções. Por outro lado, porque ele entretém com a filosofia e a poesia uma relação profunda, embora articulada de outra forma, mais social que seu irmão e que Novalis. F. Schlegel percebeu bem isso quando, em 1798, escreveu à Caroline Schlegel:

Parece-me que a história moderna só está começando e que todo o mundo se divide de novo em espirituais e em temporais. Vocês são os filhos do século, Wilhelm, Henriette e Auguste. Nós somos espirituais, Hardenberg [Novalis], Dorothea e eu¹.

Como aponta Marianne Thalmann, a obra de A. W. Schlegel mostra um progressivo deslizamento: a tradução aqui é pouco a pouco suplantada pela crítica, e esta é pouco a pouco suplantada pela filologia e as pesquisas comparatistas. Certamente, A. W. Schlegel não abandona nenhuma dessas três atividades, mas o centro de gravidade de seus interesses se desloca, em um movimento que vai, *grosso modo*, da pura paixão literária à pura paixão erudita. Movimento cujo equivalente é reencontrado em seu irmão e que manifesta sua inclusão nessa “figura gêmea” moderna formada por literatura e filologia segundo Michel Foucault.

³ Wieland, a propósito dos Schlegel, fala de “pequenos deuses exuberantes”. Goethe, no final de sua vida, deixa escapar sua rabugice: ele fustiga a *Schlegelei*, por homonímia com *Flegelei*, cafajustice: artificialidade e versatilidade demais neles para o homem “natural” que ele quer ser.

¹ Cf. Thalmann, *op. cit.*, p. 13.

Mas está claro também que o Schlegel crítico e filólogo tem suas raízes no Schlegel tradutor. É no campo da tradução que ele obra, cria, demonstra toda sua estatura: é nesse campo que ele forma suas intuições poéticas, é aí, enfim, que ele ocupa, em relação aos outros românticos, mas também em relação às outras personalidades intelectuais da época, uma posição *própria*. Ele é fundamentalmente tradutor, o que não são nem Goethe, nem Hölderlin, nem Humboldt, nem Voss, nem Schleiermacher, nem Tieck. Atrás do crítico, [208] conferencista, erudito, é o homem atrelado à dura tarefa de traduzir quem fala. Obviamente, essa ordem pode ser, por sua vez, invertida e diremos da mesma forma: atrás do Schlegel tradutor, há o crítico e o filólogo que guiam suas escolhas empíricas. No final das contas, A. W. Schlegel representa *a unidade das três figuras*, o que, mais uma vez, o distingue de todos os seus contemporâneos tradutores. E isso explica a razão de ter proposto, ainda que de maneira ocasional e episódica, uma teoria da tradução que é, antes de tudo, uma teoria da *linguagem poética*.

Tudo começa com a tradução de Shakespeare que seu mestre Bürger lhe sugere empreender, inicialmente com ele, depois sozinho. O projeto de uma tradução *poética* de Shakespeare. Naturalmente, pois existiam em 1796 numerosas traduções do dramaturgo inglês, mas eram em sua maioria em prosa, a mais conhecida sendo a de Wieland¹. Desde o início, em um artigo publicado no mesmo ano na revista *Die Horen* e intitulado *Alguma coisa sobre William Shakespeare por ocasião de Wilhelm Meister*, A. W. Schlegel propõe fazer uma tradução de Shakespeare que seja ao mesmo tempo fiel e poética. É preciso, ele declara, mostrar o poeta tal

como ele é, exatamente como os apaixonados não gostariam de ser privados das sardas de suas belas².

O que significa duas coisas: por um lado, respeitar escrupulosamente o texto inglês, mesmo em seus “defeitos” e suas “obscuridades” e recusar-se a modificá-lo, a embelezá-lo e a corrigí-lo quando, particularmente, ele choca a sensibilidade da época³.

¹ Que se intitulava a si próprio “mediador melhorador”. In Thalmann, *op. cit.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 9.

³ In: *Die Horen*, n° 5, éd. Cotta, Tübingen, 1796, p. 110-112.



Por outro lado, é preciso dedicar-se com ardor para restituir a métrica quando o original está em verso⁴.

[209] Exigências que podem parecer normais, elementares, mas que não o eram na época e que chocavam de frente com os temíveis problemas que a tradução de Shakespeare sempre suscitou.

Restituir Shakespeare nos múltiplos registros de sua língua – retóricos, poéticos, filosóficos, políticos, populares, etc. – é em si uma tarefa imensa. Além disso, trata-se de uma obra destinada ao teatro, portanto de uma oralidade particular. A tradução poética de Shakespeare deve ser, ao mesmo tempo, legível e audível, deve ter utilidade sobre um palco. O fato de que a tradução schlegeliana seja até hoje utilizada nos teatros alemães indica que ela soube, de um certo modo, resolver esse problema. Quanto ao resto, A. W. Schlegel tinha perfeita consciência¹.

Mas essa tradução é ela própria fundada em uma releitura crítica da obra de Shakespeare. Ele não é um gênio grosseiro e informe (que poderia, na tradução, ter as formas negligenciadas ou melhoradas, levando-se em conta unicamente a profundidade de sua “visão”), mas um

abismo de intenção marcada, de consciência de si e de reflexão².

Em resumo, um poeta que pesa suas palavras e suas obras. Essa mesma releitura remete a um texto de A. W. Schlegel um pouco mais antigo, *Sobre a poesia, a métrica e a língua* (1795), em que ele expõe toda uma teoria da poesia. A poesia é, antes de tudo, um sistema de formas lingüísticas, métricas e rítmicas que o poeta manipula com um *savoir-faire* superior. O poema, no final das contas,

[210] não se compõe apenas de versos; o verso de palavras; as palavras de sílabas; as sílabas de sons individuais. Estes devem ser examinados segundo sua harmonia ou desarmonia; as sílabas devem ser contadas, medidas, pesadas; as palavras escolhidas; os versos, enfim, delicadamente ordenados e agenciados mutuamente. Mas não é tudo. Observou-se que o ouvido tem uma agradável sensação de cócegas quando as mesmas terminações sonoras das palavras voltam em

⁴ *Ibid.*, O que acarreta, por exemplo, o abandono do alexandrino, que convém mal no verso shakespeariano.

¹ “Minha tradução transformou o teatro alemão”, ele escreve a Tieck em 3 de setembro 1837. “Compare somente os iambos de Schiller em *Wallenstein* com os de *Don Carlos* e verá a que ponto ele passou por minha escola” In Frank Jolles, *A. W. Schlegel Sommernachtstraum in der ersten Fassung von Jahre 1789*, Vandenhoeck et Ruprecht, Göttingen, 1967, p. 34.

² In Thalmann, *op. cit.*, p. 9.

intervalos determinados. O poeta deve também buscar isso e freqüentemente explorar o domínio da linguagem de um extremo a outro [...] por causa de uma só terminação [...] Tu farás versos com o suor de tua testa! Tu gerarás poemas na dor!¹

Essa concepção é encontrada até o final em A. W. Schlegel e está no coração de sua prática. Assim ele declara em uma de suas aulas:

A métrica (*Silbenmass*) não é um ornamento puramente exterior [...], mas pertence às condições essenciais e originais da poesia. E uma vez que todas as formas métricas têm uma significação particular e que sua necessidade, em um lugar determinado, deixa-se muito bem mostrar [...] um dos primeiros princípios da arte da tradução é recriar um poema, tanto quanto a natureza da língua o permita, com a mesma métrica².

E em suas *Lições sobre a arte e a literatura*:

Desde o seu nascimento, a linguagem é a matéria prima da poesia; a métrica (no sentido mais amplo) é a forma de sua realidade³.

Poderíamos pensar que essa é uma visão um pouco lacônica e formal da poesia, que tem muito pouco a ver com as principais intuições do Romantismo. Mas seria um erro: a apologia da forma em poesia leva precisamente a uma teoria da *universalidade das formas poéticas* que é o exato *complemento* [211] da teoria da linguagem e da tradução de F. Schlegel e de Novalis¹.

Para A. W. Schlegel, o trabalho rítmico e métrico do poeta (“tu farás versos com o suor de tua testa!”) é rigorosamente da ordem dessa “fatura” da qual fala Novalis: ele “potencializa” a linguagem natural – com a qual A. W. Schlegel não é mais terno do que seus pares –, impõe-lhe o jugo das leis que resultam, antes de tudo, da ação do poeta. É exatamente o que ele declarava no posfácio a Tieck citado em nossa Introdução e que reitera em seus cursos sobre a literatura clássica:

¹ In M. Thalmann, *Romantiker als Poetologen*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg, 1970, p. 32.

² A. W. S., *Geschichte der klassischen Literatur*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964, p. 17.

³ *AL*, p. 355.

¹ Essa apologia da forma funda a necessidade da tradução poética, exatamente como a do conteúdo motiva em Goethe sua tolerância em matéria de tradução.

Podemos [...] traduzir de todas as línguas mais importantes. Mas não quero considerar isso como uma vantagem que residiria na natureza de nossa língua. Foi mais uma questão de decisão e esforços².

A própria linguagem, dizem as *Lições sobre a arte e a Literatura*, nasceu de um trabalho análogo:

A linguagem nasce o tempo todo do regaço da poesia. A linguagem não é um produto da natureza, mas uma reprodução do espírito humano, que registra nela [...] todo o mecanismo de suas representações. Na poesia, alguma coisa de já formado é, portanto, de novo formado; e a capacidade de seu órgão tomar forma é tão ilimitada quanto a capacidade do espírito de retornar a si mesmo através de reflexões sempre levadas à potência superior³.

Eis uma palavra que nos é familiar: reflexão. Mas se a linguagem já é originariamente *poiesis*, a poesia – no sentido de *Dichtkunst*, arte da poesia – é apenas o redobramento reflexivo desta. A. W. Schlegel não hesita, portanto, em retomar [212] o conceito de seu irmão: a “poesia da poesia”, transformando-o e, de uma certa forma banalizando-o.

Considerou-se totalmente estranho e incompreensível que se falasse da poesia da poesia; e, no entanto, para aquele que concebe o organismo interno da existência espiritual, parece bem simples que a mesma atividade que realizou algo poético seja reempregada sobre seu resultado. Sim, pode-se dizer sem exagero que, mais precisamente falando, toda poesia é poesia da poesia; pois ela já pressupõe a linguagem, cuja invenção depende verdadeiramente da aptidão poética e que a própria linguagem é um poema do gênero humano todo, um poema em perpétuo devir, em perpétua metamorfose, nunca acabado¹.

Esse texto não faz senão aplicar à linguagem a terminologia do fragmento 116 da *Athenäum*, consagrado à “poesia universal progressiva”.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 349.

¹ *Ibid.*, p. 349. O mesmo texto prossegue introduzindo o tema da mitologia e da poesia, intérprete e tradutora da linguagem dos deuses. A semelhança com Novalis e Valéry é surpreendente. Aqui também a tradução é tradução da tradução. A. W. Schlegel mostra-se, assim, fiel ao princípio monológico romântico: a poesia só pode ser poesia da poesia, a tradução só pode ser tradução da tradução, etc. Nessa fase, é verdade, A. W. Schlegel permite-se, sem rodeios, pastichar seu irmão. Mas seu terreno próprio de tradutor são as formas poéticas métricas; F. Schlegel, por sua vez, estuda (enquanto crítico) as formas poéticas e literárias *textuais*. O primeiro oferece uma teoria da métrica, o segundo uma teoria dos gêneros. As duas teorias se completam e têm em comum seu “formalismo”.

Mas a consequência de uma tal posição é que toda língua, como todo homem, para Novalis, é “transformável sem medida” e que as *formas* produzidas pelo trabalho poético são, em uma certa medida, transferíveis de uma língua para outra. Ao trabalho de *produção* das formas (poesia) responde o da *reprodução* destas (tradução). E uma vez que a linguagem é obra, “fatura” e não “natureza”, a tradução é um dos aspectos desse processo pelo qual a linguagem se torna cada vez mais *obra e forma: Bildung*. A teoria da artificialidade da linguagem e de suas formas poéticas funda, portanto, a possibilidade e a necessidade da tradução poética. Se é possível traduzir essas formas apenas até um certo ponto, [213] é evidentemente (e A. W. Schlegel, enquanto “prático”, sabe disso melhor do que ninguém) apenas *empiricamente* que a tradução esbarra sem cessar em limites. Mas não existe intraduzibilidade absoluta: as dificuldades encontradas são da ordem das limitações do tradutor, de sua língua e de sua cultura, da complexidade das soluções a serem encontradas para traduzir esse ou aquele texto, essa ou aquela métrica¹. No pior dos casos, elas remetem à existência desse fundo natural da linguagem – mimético, onomatopéico – que a poesia enquanto tal busca superar. O que quer dizer (exatamente no sentido de Novalis): quanto mais o texto a ser traduzido é poético, mais ele é teoricamente traduzível e digno de ser traduzido.

Essa teoria, da qual só pretendemos traçar aqui as grandes linhas e que, em A. W. Schlegel, alia-se sem problemas a uma consciência pessoal dos problemas da tradução², completa, portanto, a teoria da *Kunstsprache*. Obviamente, ela não chega ao ponto de afirmar que a tradução é ontologicamente superior ao original, mas parte das mesmas bases e fornece à teoria da linguagem natural o que lhe falta: uma teoria das formas métricas da poesia.

O princípio da transferabilidade das formas, consideradas como a essência da poesia, não resulta de forma alguma, como o crê Pannwitz, que o tradutor, utilizando,

¹ Razão desse axioma justo, mas indeterminado: “Até mesmo o conceito de fidelidade é determinado de acordo com a natureza da obra com a qual se lida e a relação das duas línguas” *In Störig, op. cit.* p. 98.

² “É evidente que [...] a mais eminente tradução só pode ser uma aproximação” (*Geschichte...* p. 18). A tradução é uma ocupação “íngrata, não somente porque a melhor nunca é tão estimada quanto a obra original, mas também porque quanto mais o tradutor adquire experiência, mais é obrigado a sentir a inevitável imperfeição de seu trabalho” (*in Störig, op. cit.*, p. 98). É verdade que três linhas mais adiante o tom muda e que o tradutor se torna “um mensageiro entre as nações, um mediador de respeito e de admiração mútuos onde antes só existia indiferença ou até recusa” *ibid.* Eterna oscilação da consciência do tradutor entre o orgulho absoluto e a humildade absoluta, sem dúvida agravada pelo status instável e até inferior da tradução no pensamento romântico.

por exemplo, “rimas italianas”. “italianize” o alemão. Pois ele não faz senão transplantar [214] em sua língua uma forma que, sendo efetivamente de origem italiana, tende, por sua própria natureza, a transcender essa origem – a ser uma espécie de *universal poético*. O tradutor é, antes, confrontado a uma multiplicidade de formas métricas estrangeiras que ele visa a introduzir em sua língua materna para ampliá-la poeticamente. A dialética formadora da *Bildung* adquire aqui o sentido de um cosmopolitismo radical: o alemão, pobre e rígido demais, deve se valer das métricas estrangeiras para se tornar cada vez mais *Kunstsprache*. O resultado disso é que toda tradução só é e só pode ser *politradoção*. Não existe para ela domínio privilegiado¹ ou tabu do ponto de vista lingüístico e literário. Veremos adiante como se define a politradoção romântica. Constatemos simplesmente, por enquanto, que ela se distingue da diversidade goetheana pelo fato de não visar, de forma alguma, através do horizonte das línguas e das obras, a uma comunicação cultural concreta: ela só trata de um mundo de universais poéticos absolutizados e indefinidamente intercambiáveis, mundo que se assemelha ao da *Encyclopédie* de Novalis.

O fato de que toda poesia, em virtude de sua essência formal, seja traduzível, e A. W. Schlegel se dá conta disso, é uma formidável descoberta, algo que marca época na história da tradução. E assim como Novalis declarava orgulhosamente em *Grãos de pólen*:

a arte de escrever ainda não está inventada, mas está prestes a sê-lo²

ele é capaz de afirmar no posfácio de sua tradução do *Rolando furioso*, endereçado a Tieck:

Somente uma múltipla receptividade para a poesia nacional estrangeira, que deve, se possível, amadurecer e crescer até a universalidade, possibilita [215] progressos na fiel reprodução dos poemas. Acredito que estamos prestes a inventar a verdadeira arte da tradução poética: essa glória estava reservada aos alemães¹.

¹ Como por exemplo, o grego em Hölderlin.

² *Schriften*, t.II, éd. Samuel, p. 250.

¹ *Athenäum*, t.II, p. 107.

Ele chega mesmo a citar, aludindo à tradução de *Don Quixote* que Tieck acaba de terminar, a célebre frase de Cervantes sobre a tradução, declarando que ela agora está ultrapassada:

Parece-me que traduzindo de uma língua para outra, contanto que não seja das rainhas das línguas, a grega e a latina, faz-se justamente como aquele que olha às avessas as tapeçarias de Flandres: mesmo que se veja as figuras, elas estão, no entanto, repletas de fios que as obscurecem, de modo que não se pode vê-las com a luz do lugar².

[216] É exatamente o que F. Schlegel exprimia em sua *Conversa sobre a poesia* quando dizia que “traduzir os poemas e restituir seu ritmo tornou-se uma arte”. Essa “arte” é a união da teoria especulativa da poesia-tradução e da teoria literária da poesia-forma métrica universal. Essa união permite a revolução “logológica” da tradução e a carta de A. W. Schlegel para Tieck – de tradutor para tradutor – é o modesto manifesto disso.

Mas se *toda poesia é traduzível*, pode-se agora *tudo traduzir*, *lançar-se em um programa de tradução total*, A. W. Schlegel declara orgulhosamente a L. Tieck no mesmo posfácio:

² *Don Quichotte*, t.II. Garnier-Flammarion, Paris, 1969, p. 435. *Don Quixote*, que é, diz Blanchot (*L'Entretien infini*, p. 239), “o livro romântico por excelência, na medida em que o romance se reflete nele e, sem cessar, volta-se contra si mesmo”. Com efeito, a obra de Cervantes tem tudo para seduzir os Românticos. E mais ainda porque entretém uma profunda relação com a tradução, relação que Marthe Robert percebeu muito bem em *L'Ancien et le Nouveau* (Grasset, Paris, 1963). A narrativa que Cervantes propõe a seus leitores é supostamente uma tradução do árabe (é alguém de nome Cid Hamet ben Engeli que escreveu o original e Cervantes deve pagar alguém para traduzi-lo). Além disso, *Don Quixote* e o Cônego interessam-se de perto pelos problemas da tradução. A. W. Schlegel citou pelo menos duas vezes as propostas de *Don Quixote* feitas à tipografia de Barcelona sobre a tradução. E inúmeros livros que deixaram “louco” o herói são, eles próprios, traduções. Concebe-se que, nessas condições, os Românticos tenham visto nesse livro um exemplo estrondoso de obra reflexiva, de “cópia de imitação”. O fato de que *Don Quixote* seja apresentado como uma tradução pode valer como uma ironização, como uma relativização no sentido romântico. É assim que o interpreta Marthe Robert: “A tradução, aqui, é o sintoma de uma ruptura da unidade da linguagem, ela [a tradução] marca o retalhamento que ela [a linguagem] a incumbe de remediar por um trabalho ingrato, destinado no melhor dos casos a um meio malogro” (*op. cit.*, p. 118-119). Mas na verdade, o fato de que o maior romance da literatura clássica espanhola seja apresentado por seu autor como uma tradução do árabe poderia convidar a uma reflexão que se move em uma outra dimensão: a do modo de afirmação da língua, da cultura, da literatura espanholas que o *Quixote* representa. Auto-afirmação em que, uma vez mais, a “tradução” (mesmo como ficção) está presente. A reflexividade dessa obra perde seu sentido se fizermos dela uma pura “mobilidade ágil, fantástica, irônica e radiante” (Blanchot, *op. cit.*) separada de qualquer solo histórico. De um outro ponto de vista, o artifício de Cervantes remete a essa categoria de obras que querem se apresentar *como traduções*. Há nisso, aliás, mais do que um artifício: *uma das possibilidades de interação do escrever e do traduzir*. Ou ainda: a indicação de que toda escritura está situada concretamente em um espaço onde há tradução e línguas. Pensemos, por exemplo, nas obras de Tolstói, de Mann ou de Kafka.

Minha intenção é poder tudo traduzir poeticamente em sua forma e em sua particularidade, qualquer que seja o nome que lhe seja dado: Antigo e Moderno, obras de arte clássicas e produtos de natureza nacionais. Não excludo uma irrupção em seu domínio espanhol, sim, eu poderia igualmente ter a ocasião de aprender de modo vivo o sânscrito e outras línguas orientais para captar, se possível, o sopro e o tom de seus cantos. Poderia dizer de uma tal decisão que ela é heróica, se fosse voluntária; mas infelizmente, não posso olhar a poesia de meu próximo sem logo cobiçá-la de todo o meu coração e eis-me, assim, prisioneiro de um contínuo adultério poético¹.

É impossível não perceber nesse texto o mesmo entusiasmo onipotente que animava Novalis em seu *Diálogo* e em seu fragmento sobre o “tudo querer”². Ou antes: que anima todo o Romantismo de Iena. A *Enciclopédia* quer poetizar *todas* as ciências; a poesia romântica abraçar em seus “arabescos” *todos* os gêneros; a tradução schlegeliana, por sua vez, quer *tudo* traduzir, o Antigo e o Moderno, o clássico [217] e o natural, o ocidental e o oriental. Ao dom-juanismo livresco do *Diálogo* de Novalis, responde o “adultério” do tradutor romântico que não conhece e não pode conhecer nenhum limite para o seu desejo, também enciclopédico, de tradução. Mais do que de *politradição*, é preciso, então, falar aqui de *onitradição*. Tudo traduzir, eis a tarefa essencial do verdadeiro tradutor: ele é pura pulsão do traduzir infinitizada, puro desejo de traduzir tudo e qualquer coisa.

Mas há uma diferença entre ele e F. Schlegel e Novalis: seus “fragmentos de futuro” permanecem puros projetos, enquanto que a empresa de A. W. Schlegel se realiza¹ – e exatamente de acordo com o eixo programático anunciado no posfácio a L. Tieck². Êxito único na história do Romantismo, mesmo se, como já vimos, continua inteiramente ligado, em seu próprio desejo de completude, aos projetos especulativos e críticos da *Athenäum*. “Tudo traduzir” é traduzir essas obras, passadas ou estrangeiras, que carregam em germe a literatura por vir: as obras que pertencem ao espaço

¹ *Athenäum*, p. 107.

² F. Schlegel diz igualmente: “É preciso, portanto, tudo saber para saber alguma coisa” (*AL*, *Lettre sur la philosophie*, p. 244).

¹ E entretanto, o destino do fragmentário parece atingi-lo também em sua obra de tradutor: “De uma maneira geral, acontece uma coisa estranha com esse [...] Shakespeare: não posso nem o deixar, nem progredir até o fim”, ele escreve em 1809 a Tieck (*in Die Lust...*, p. 149). De fato, são Tieck e sua filha que prosseguirão e terminarão a grande empresa da tradução poética de Shakespeare.

² O qual colabora com esse programa traduzindo Cervantes, mas também ajudando A. W. Schlegel a terminar sua tradução de Shakespeare. Tieck é próximo do grupo de Iena. Como ele não escreveu mais sobre a tradução, não tratamos dele nesse estudo. Mas é um grande tradutor romântico: seu *Don Quixote* permaneceu inigualável.

“românico” do qual falamos e as que pertencem ao espaço “oriental”³. A. W. Schlegel não traduz contemporâneos e poucos gregos. No final de sua vida, declara sem rodeios:

[218] A literatura contemporânea me é indiferente, só me entusiasmo mais pela antediluviana¹.

Isso requer duas observações. Em primeiro lugar, na medida em que as obras traduzidas parecem representar ora a prefiguração, ora a quintessência da arte romântica, o princípio monológico age até na escolha dos textos a serem traduzidos: a tradução romântica só traduz obras românticas, só traduz o “mesmo”. A experiência do estrangeiro como estrangeiro lhe é estrangeira. Encontram-se verificados aí os limites da *Bildung* enquanto relação com a alteridade: é ele mesmo que o “próprio” busca em seus percursos excêntricos, em suas “grandes viagens”. No final ele é centrífugo apenas para ser melhor centrípeto. Limite inscrito também na teoria do “querer tudo”: sou tudo – tudo sou eu – não há *outro* radical.

Em segundo lugar, é preciso dizer que, *do ponto de vista romântico*, a acusação de seletividade passadista formulada por Goethe, Nietzsche e Strich não atinge realmente o projeto da *Athenäum*. Primeiramente (e é um ponto impossível de ser desenvolvido aqui) porque o Romantismo não conhece passado que não seja futuro; para ele, o passado e o futuro possuem sua igual dignidade de constituir as dimensões do “longínquo” como lugar de todas as plenitudes. Frente a esse “longínquo”, o presente é esse próximo que se trata de transformar; ele é desprovido de qualquer positividade. O passadismo romântico é também um futurismo e até mesmo a fonte de todos os futurismos modernos².

Em seguida, a seletividade da *Athenäum* não é arbitrária, não é limitativa: só se critica e só se traduz as obras [219] que contribuem “para o desenvolvimento da ciência

³ Traduzindo a *Bhagavad Gîtâ*. A. W. Schlegel segue no fundo a injunção de *Entretien sur la poésie*: “É no Oriente que precisamos procurar o romantismo mais elevado” (*AL*, p. 16). E Tieck: “Acredito cada vez mais que o Oriente e o Norte estão em estreita conexão e se explicam mutuamente, que eles elucidam também o antigo e os tempos modernos” (*in* Thalmann, *op. cit.*, p. 29).

¹ Thalmann, *op. cit.*, p. 24.

² “O novo autêntico só surge do antigo, o passado deve fundar nosso futuro, o presente obtuso não deve me reter”.

(A. W. Schlegel, dedicatória a *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie*, 1804, *in*: *Die Lust...*, p. 505.)

e da arte", mas o resto, na verdade, só pertence ao "negativo", à "falsa tendência"¹. O "tudo querer" não é contradito pelo princípio da seletividade: só são criticadas e traduzidas as obras que "significam" o Tudo. A "falsa tendência" não faz parte do Tudo.

Seria interessante comparar esse desejo de tudo traduzir com a paixão polítradutora que devorou certos tradutores modernos, como por exemplo, Armand Robin. Este último é um tradutor plurilíngüe e, conseqüentemente, altamente "transformante". No seu caso, a pulsão polítradutora liga-se a uma pulsão poliglota e a uma relação magoada com a língua francesa (sendo sua língua materna um dialeto bretão, o fïssel):

Língua, seja para mim todas as línguas!
Cinqüenta línguas, mundo de uma voz!

O coração do homem, quero aprendê-lo em russo, árabe, chinês.
Para a viagem que faço de você até mim
Quero o visto
De trinta línguas, trinta ciências.

Não estou contente, ainda não sei os gritos dos homens em
japonês!

Dou por uma palavra chinesa os prados de minha infância,
O lavadouro no qual me sentia tão grande²!

[220] Em um outro poema, A. Robin liga essa busca das línguas àquela da língua verdadeira:

Com grandes gestos.
Joguei durante quatro anos minha alma em todas as línguas.
Procurei, livre e louco, todos os lugares de verdade.

¹ Esse negativo é às vezes incarnado para os Românticos alemães pelo classicismo francês. Cf. *Entretien sur la poésie*:

"Camille: Você pouco mencionou os franceses (na história da poesia)".

Andréa: Foi sem premeditação, não tive a oportunidade para isso.

[...]

Ludoviko: "É a maneira que ela encontrou para, de forma indireta, falar antecipadamente sobre minha obra polêmica referente à teoria da falsa poesia". (AL, p.306).

Mas como o mostram o estilo afrancesante de F. Schlegel e a língua afrancesante de Novalis, a relação do Romantismo alemão com a cultura francesa é complexa.

² *Le monde d'une voix*, Poésie/Gallimard, Paris, 1970, p. 178.

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 infâmia¹!

E no poema *A fé que importa*²:

Não sou bretão, francês, letão, chinês, inglês

Sou ao mesmo tempo tudo isso

Sou homem universal e geral do mundo inteiro³.

Mas essa consciência alternadamente magoada e triunfante se reverte logicamente em alienação, em exílio infinito de si: o inverso desse cosmopolitismo onipotente que crê poder estar em todos os lugares e ser “a Palavra e não as palavras”⁴:

[221] Oh! combate corpo a corpo contra quarenta vidas!

Substituído em minha carne por duros estrangeiros.

Eu por mim desalojado, substituído.

Por outros mais potentes habitantes

.....

Os casos como Robin não são raros no século XX. Certamente, o “tudo querer” romântico constitui um projeto que vai bem além da tradução. Mas pode-se se perguntar

¹ *Ibid.*, p. 160.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 98. Observe-se o duplo movimento pelo qual Robin intitula suas traduções: “Poesia não traduzida” e escreve por outro lado uma poesia na qual o ato de traduzir torna-se ele próprio tema poético

se essa visão onipotente (que, afinal de contas, é reencontrada em literatura) não está inscrita na dialética de um certo tipo de tradução ou se ela não representa uma das tentações profundas (um dos perigos) de toda tradução em geral. Qual tradutor, confrontado com a Babel das línguas, não acreditou às vezes que podia “tudo traduzir”?

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. Uma tal confrontação, até aqui, foi apenas tentada¹. Tudo o que temos é um conjunto de julgamentos favoráveis, mas vagos, sobre as traduções schlegelianas e sua importância histórica na Alemanha.

Não caberia, no âmbito teórico deste estudo, proceder a uma tal confrontação. Aliás, as dificuldades destas saltam aos olhos. Tentaremos simplesmente indicar em que horizonte geral deveria ser efetuada uma tal confrontação. A maneira pela qual podemos hoje julgar uma tradução de Shakespeare ou de Cervantes está em parte ligada ao modo pelo qual percebemos culturalmente [222] esses autores. Digamos assim: para nós, Shakespeare (como Cervantes ou Bocaccio) pertencem a essa constelação da literatura européia que, do século XV ao século XVI, constrói-se a partir das culturas e das literaturas “populares” – da mesma maneira que a partir das culturas e das literaturas ditas “eruditas”. Impossível perceber essas obras se não as ligarmos a essas raízes orais. Verifica-se o mesmo para um Rabelais e também para um Lutero. Traduzir esses autores é, portanto, para nós, tentar restituir os múltiplos registros de sua linguagem oral. É, conseqüentemente, confrontar as possibilidades atuais de nossas línguas européias – passadas pela peneira da história e da escrita – com línguas cuja riqueza, flexibilidade e liberdade são incomparavelmente maiores. Reencontramos, a partir de um horizonte diferente, a idéia de “gênio natural” do século XVIII – exceto que situamos esse “gênio natural” na própria oralidade da linguagem. O ponto de vista romântico é diferente: contra a noção de “gênio natural”, trata-se de mostrar em um Shakespeare a amplidão de um *savoir-faire* poético capaz de realizar obras infinitamente conscientes de si mesmas. Um Shakespeare “nobre”, que seria uma espécie de Leonardo da Vinci do teatro. Aqui, pode-se realmente afirmar que o que conta, é o Shakespeare “romântico” que mistura o nobre e o vil, o cru e o delicado, etc..

maior: tradução da poesia e poesia da tradução. A relação de Armand Robin com a poesia, as línguas, os dialetos e a tradução mereceria todo um estudo.

¹ F. Jolles, *op. cit.*

ou o Cervantes que salpica seus capítulos de sonetos e de narrativas pastorais, misturando sabiamente sátira e poesia. Uma vez que a tradução só havia conservado desses autores sua vilgaridade (seu fundo popular, pouco atraente), tratava-se – pela crítica e a tradução – de mostrar que eles eram grandes poetas que, quando recorriam a expressões populares, faziam-no brincando, mais por gosto pela universalidade do que por afinidade profunda com a oralidade.

Isso significa que, no horizonte romântico, pode-se certamente afirmar *teoricamente* que Shakespeare, Cervantes e Boccaccio são a *união* do alto e do baixo, do vil e do nobre. Mas no [223] fundo, não se pode acolher mais que a tradição anterior a dimensão do baixo e do vil: as numerosas imitações desses autores às quais se entregou o Romantismo europeu mostram, de preferência, que nelas o “vil” é constantemente eclipsado, ou submetido a um tratamento hiper-irônico que o aniquila. Na realidade, nada é mais estranho ao Romantismo do que a naturalidade da linguagem, ainda que, diferentemente do Classicismo, ele reivindique uma linguagem “obscura” e carregada de alegoricidade (de onde vem, às vezes, o recurso às palavras antigas, que dão a impressão do “longínquo”). Como poderia então ele acolher o que, nos autores citados, é da ordem do obsceno, do licencioso, do escatológico, da injúria? Nas análises críticas que os românticos apresentam, isso simplesmente não é percebido. E nas traduções? Tieck e sua filha Dorothee, terminando a tradução de Shakespeare, tomaram a permissão de censurar passagens ásperas demais¹. A. W. Schlegel, por sua vez, parece ter agido diferentemente: ele sutilmente poetizou e racionalizou Shakespeare (por exemplo, em nome das exigências da versificação), mas sem se permitir infidelidades flagrantes. É a razão de ele não ter conseguido traduzir, como o diz Pannwitz, a “majestosa barbárie” dos versos shakespearianos. O limite de sua tradução deve, portanto, ser buscado tanto na visão que o Romantismo tem da poesia e da tradução quanto na incapacidade [224] geral da época em acolher o que, nas obras estrangeiras,

¹ Erick Emigholz, em “Trente-cinq fois Macbeth” (*A. W. Schlegel 1867-1967*, p. 33-34), escreve: “A segunda parte da cena do porteiro (II, 3) contém obscenidades bem fortes. Elas não constam no texto de Dorothee Tieck. Compreende-se logo a razão, pois ela traduz “lie” por “mentira”, e não pelo que isso pode e o que isso deve significar aqui, a saber “trapaça”(*). O resultado não fica longe de um *non-sens* [...] De uma certa maneira, um tal desprezo (ou erro de compreensão) é característico dos Românticos. Longe de ser pudico, não gostavam no entanto de deixar passar obscenidades em um poeta da estirpe de Shakespeare. O que é rude demais contradizia o sentido poético do romantismo. É por essa razão que Dorothee Tieck, no lugar de uma observação direta de Shakespeare, introduz uma fórmula poeticamente distinta. Aliás, não é raro que a surdina romântica determine também a escolha das palavras”. Pode-se ler com proveito a análise que Emigholz faz da tradução de *Macbeth* por Dorothee Tieck, análise em que os limites da tradução romântica aparecem claramente.

* Ver nota no final (N. da Trad.).

ultrapassa o campo de sua sensibilidade. ou seja. nesse caso. obrigaria a *Bildung* a ser outra coisa. exceto uma “grande viagem” educativa e formadora.

A oposição de A. W. Schlegel a Voss vem, aliás, disso: este último teria “grecizado” brutalmente demais o alemão. Ao atropelar os limites de sua própria língua. declara A. W. Schlegel em uma recensão da tradução da *Iliada* por Voss. corre-se o risco de “não mais falar uma língua válida. reconhecida como tal, mas uma espécie de gíria (*Rothwelsch*) inventada. Nenhuma necessidade pode ser alegada para justificar uma coisa semelhante¹” Voss teria transposto esse limite entre o “estrangeiro” e a “estranheza” que assinala Humboldt². O fato de que a tradução deva, justamente, habitar as fronteiras imprecisas e imprecisáveis do “estrangeiro” e da “estranheza”, é o que ultrapassa o horizonte da *Bildung* clássica e romântica. Do mesmo modo, F. Schlegel pôde julgar severamente a tradução luterana da Bíblia³. É que Lutero ainda nem sonha em separar a escrita e o oral, o erudito e o popular, enquanto que essa separação está inteiramente feita na época dos românticos e de Goethe. Este último declara em suas Memórias:

Eu ouvia dizer que era necessário falar como se escreve e escrever como se fala, quando me parecia que a língua falada e a língua escrita eram, uma vez por todas, duas coisas inteiramente diferentes e que cada uma delas tinha boas razões para reivindicar seus próprios direitos⁴.

A teoria da linguagem e da tradução na Alemanha, no final do século XVIII, perdeu de vista, apesar de Klopstock, o que era primordial para Lutero: falar e traduzir na [225] língua da “mãe em casa”, das “crianças na rua” e do “homem comum no mercado”. Veremos que essa verdade da língua luterana, foi Hölderlin quem soube retomá-la, não certamente sob essa forma literal, mas sob a de uma língua poética simultaneamente enriquecida pelas línguas estrangeiras e pelos dialetos. Dessa forma, ele inaugurou uma nova época da poesia e da tradução na Alemanha.

¹ In *Jenatschen Allgemeinen Litteratur-Zettung*, citado in Jolles, *op. cit.*, p. 32.

² Ver nosso capítulo 10.

³ *Kritische Schriften*, p. 403.

⁴ In Tonnelat, *Histoire de la littérature allemande*. Paris, 1952, p.165-77.

10

[226] F. Schleiermacher e W. von Humboldt:

a tradução no espaço

hermenêutico-lingüístico

Podemos apresentar simultaneamente F. Schleiermacher e W. von Humboldt? Este último, grande representante do classicismo alemão, mas na verdade ligado a todas as tendências de seu tempo, passa toda sua vida confinado em um campo que é próximo da filosofia, da literatura, da filologia, mas que se deixa definir apenas como uma *preocupação* constante com a linguagem¹. Não se trata de filosofia da linguagem, à maneira de Herder ou de Hamann, nem, evidentemente, de lingüística no sentido moderno. Em seus textos estão entremeados reflexão abstrata e estudo empírico das línguas. Tais como são, esses textos emanam ainda hoje – por essa mistura que às vezes os torna obscuros – um forte poder de exortação e assim compreende-se porque eles tenham solicitado pensadores tão diferentes quanto Chomsky ou Heidegger. Poderíamos talvez adiantar que eles representam a primeira abordagem moderna daquilo que se chamou desde então de dimensão *simbólica*².

[227] E Schleiermacher? Membro ativo da *Athenäum* em sua juventude, ele consagra toda sua maturidade à elaboração, paralelamente a uma obra de teólogo e de tradutor (Platão), de uma teoria da hermenêutica. De fato, é preciso considerá-lo como o fundador dessa hermenêutica moderna que se considera uma teoria da *compreensão*¹.

¹ Schiller escreve em 1796 a Humboldt: “Você tem, a meu ver, uma natureza tal que ela proíbe contá-lo entre o número de homens de idéias, sábios e especulativos – e uma cultura que o exclui do número de filhos geniais na natureza. Seu caminho certamente não é o da produção, mas, para compensar, você tem o julgamento e o fervor paciente”, (*in* Introduction aux œuvres de Humboldt, trad. Pierre Caussat, Le Seuil, Paris, 1974). Esse “Julgamento” e esse “fervor” concernem o estudo da linguagem.

² “O sistema simbólico é formidavelmente intrincado, é marcado por essa *Verschlungenheit* [que] designa o entrecruzamento lingüístico – qualquer símbolo lingüístico facilmente isolado é não somente solidário com o conjunto, mas é recortado e constituído por toda uma série de afluições, de sobre-determinações oposicionais que o constituem ao mesmo tempo em vários registros. Esse sistema da linguagem, no qual se desloca nosso discurso, não seria algo que supera infinitamente qualquer intenção que possamos colocar nele e que é somente momentânea?” (Jacques Lacan, *Le Séminaire*, tome I, Le Seuil, Paris, 1975, p. 65.).

¹ Ver o artigo de P. Szondi, em *Poétiques de l’Idéalisme allemand*, Éd. de Minuit, Paris, 1975, p. 291-315.

De Schleiermacher até Dilthey. Husserl, o “primeiro” Heidegger, Gadamer e Ricœur, há toda uma linha hermenêutica que é necessário distinguir das teorias da interpretação que são, em um certo sentido, as obras de Nietzsche e de Freud².

A hermenêutica da compreensão rompe com os limites da hermenêutica tradicional (essencialmente aquela que visa a erigir as regras da interpretação dos textos sagrados) e pretende constituir-se como uma teoria da *compreensão intersubjetiva*. Compreendamos, processos de “leitura” que se dão no nível da comunicação de sujeitos-consciências. A compreensão de um *texto* (objeto exclusivo da antiga hermenêutica) é, antes de tudo, a do *produto expressivo de um sujeito*. É também a compreensão de um *fenômeno de linguagem objetivo* que se define menos por seu autor do que por sua situação na história da língua e da cultura.

Teoricamente, a compreensão move-se em todos os planos [228] que podem se referir à inter-expressividade dos sujeitos. Mas descobre-se que seu espaço de jogo fundamental é a *linguagem*. Primeiramente, este é o seu *medium* de explicação. Em seguida, a compreensão é geralmente centrada nas expressões lingüísticas orais ou escritas¹. Em último caso, há também uma compreensão dos gestos, dos atos, etc. Mas a cena de demonstração destes e da emanção de seu sentido é forçosamente a linguagem. Como diz Gadamer, tirando a lição das intuições de Schleiermacher:

Devemos ao Romantismo alemão o fato de ter antecipado a significação sistemática que possui o caráter languageiro da conversação em relação a qualquer ato de compreender. Ele nos ensinou que compreender e interpretar são, no final das contas, uma única e mesma coisa [...] *A linguagem é mais precisamente o meio universal no qual se opera a própria compreensão*².

Assim a hermenêutica reencontra, a partir de suas próprias exigências, a dimensão da linguagem como sendo sua própria dimensão, essa dimensão com a qual o homem entretém, ao mesmo tempo, uma relação de sujeição e de liberdade:

² Grosseiramente falando, as teorias da compreensão postulam que o sentido de suas “expressões” é acessível ao sujeito mediante um movimento hermenêutico de auto-compreensão. 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. O trabalho de Steiner sobre a tradução situa-se no âmbito da teoria da compreensão e é surpreendente que nunca tenha recorrido às descobertas da psicanálise, que, no entanto, podem mudar nossa visão dos processos inter- e intra-lingüísticos.

¹ Schleiermacher propõe, com efeito, uma leitura das expressões orais, ou seja, as da “conversação”. Cf. in Szondi, *op. cit.*, p. 295 e 297.

² Gadamer, *Méthode et vérité*. Le Seuil, Paris, 1976, p. 235.

Sempre que o discurso (*Rede*) não está totalmente ligado a objetos que se tem sob os olhos ou a fatos exteriores que se trata somente de enunciar, sempre que o falante pensa mais ou menos de maneira ativa e autônoma e, portanto, quer se expressar, ele se encontra em uma dupla relação com a linguagem e seu discurso só será exatamente compreendido na medida em que essa relação o será igualmente. Cada homem é, por um lado, dominado (*in der Gewalt*) pela língua que fala; ele e todo seu pensamento são produtos desta [...] Por outro lado, cada homem que pensa livremente e de maneira ativa forma por sua vez a língua [...] Nesse sentido, é a força viva do indivíduo que produz novas formas na matéria flexível da língua [...] De modo que todo discurso livre e superior deve ser compreendido de uma maneira dupla³.

[229] Não se trata mais somente da linguagem enquanto expressão ou “postulado” (Novalis) do pensamento, mas da linguagem como *medium* último de qualquer relação do homem consigo mesmo, os outros e o mundo: enfim, dessa dimensão da *linguagem* e da *palavra* resgatada pela lingüística moderna. A hermenêutica é indispensável porque há opacidade, ou até incompreensibilidade nas expressões inter-humanas. Ela é o resgate do sentido dessas expressões na medida em que ele não está imediatamente explícito.

A linguagem como *meio* e não mais *instrumento*, eis o que há de novo. Pois todo meio, por natureza, é, como diz Lacan, “alguma coisa que supera infinitamente qualquer intenção que possamos colocar nele”.

As reflexões de Humboldt giram igualmente em torno dessa natureza da linguagem:

A linguagem é assim o meio, senão absoluto, ao menos sensível, pelo qual o homem dá forma simultaneamente a ele mesmo e ao mundo, ou mais precisamente torna-se consciente dele mesmo projetando um mundo fora dele¹.

A língua deve, portanto, tomar o aspecto da dupla natureza do mundo e do homem se quiser converter em interação fecunda as solicitações mútuas de um e de outro; ou mais exatamente, deve abolir a natureza própria de cada uma delas, tanto a realidade imediata do objeto como do sujeito, para, a partir daí, produzir com novos esforços seu próprio ser, não conservando mais desse duplo conteúdo senão a forma ideal².

³ *Sur les différentes méthodes de traduction*, Schleiermacher, in Störig, *op. cit.*, p. 43-44.

¹ Carta para Schiller citada por Caussat, *op. cit.*, p. 17.

² *Ibid.* no ensaio *Latium und Hellas* p. 20.

As reflexões dos dois pensadores sobre o ato de traduzir (vamos nos ater aqui somente às de Schleiermacher, mais desenvolvidas) devem estar situadas rigorosamente neste novo enfoque: a linguagem como meio ou como “ser próprio”. Pois se nos limitássemos aos princípios técnicos [230] ou éticos da tradução que eles enunciam, teríamos uma certa dificuldade para distingui-los dos de Goethe, ou até dos de A. W. Schlegel: mesma exigência de “fidelidade”, de restituição exata dos valores do texto estrangeiro, mesmo discurso humanista no qual se reafirmam o movimento da *Bildung* e a oposição às traduções “à francesa”. Mesma ênfase sobre a lei da *Bildung* que acredita que o acesso a si mesmo só seja possível pela experiência do outro. É Schleiermacher mesmo quem provavelmente soube formular essa lei da maneira mais exata, evocando “o estrangeiro e sua natureza mediadora”¹.

Mas o horizonte é outro de qualquer maneira, porque ambos passam a ser sensíveis à relação natural do homem com a linguagem, com a língua materna, com a realidade da diferença das línguas e, enfim, com a opacidade própria ao *medium* lingüístico, opacidade que não é senão uma das faces da *Verschungenheit* evocada por Freud e Lacan.

O resultado para a tradução é um novo espaço de jogo, o da linguagem natural e o da infinidade, não menos entrecruzada, de relações que todo homem pode entreter com sua língua materna e as outras línguas². A tradução não é mais encarregada de superar estas (a *Athenäum*), de brincar com elas soberanamente (A. W. Schlegel) ou de relativizá-las culturalmente no espaço da *Weltliteratur* (Goethe). Para a tradução, trata-se de obrar no seio dessa dimensão, nem privada nem social, mas simbólica, na qual considera-se o humano na constituição de seu ser.

No dia 24 de junho de 1823, Schleiermacher dá uma conferência na Academia real das Ciências de Berlim intitulada: *Sobre os diferentes métodos de tradução*. Essa conferência, publicada posteriormente [231] em suas *Obras completas*, está ligada às pesquisas que ele efetua na mesma época no domínio da hermenêutica. Pode-se até dizer que ela constitui um capítulo das mesmas.

¹ In Störig, *op. cit.*, p. 69.

² Assim F. Schleiermacher estuda simultaneamente à tradução as relações das línguas nacionais, os casos de bi- ou de plurilinguismos, as condições de elevação da língua materna ao estado de língua “cult”. A tradução se vê assim situada em um espaço “entrecruzado”, no qual a relação com as línguas pode adquirir mil formas. Humboldt estuda a relação das línguas com seus dialetos, com suas comunidades, etc.

Antes de analisar esse texto, é importante sublinhar o seguinte: trata-se sem dúvida do único estudo dessa época na Alemanha que constitui uma *abordagem sistemática e metódica da tradução*.

Metódica, pois não se trata apenas, para Schleiermacher, de analisar, mas de deduzir, a partir de definições, os métodos possíveis de tradução.

Sistemática: Schleiermacher procura delimitar a extensão do ato de traduzir no campo total da compreensão, delimitação que se opera pela exclusão progressiva do que *não é* esse ato e por sua situação articulada nesse campo. Uma vez efetuada essa delimitação, torna-se então possível proceder a um exame (ele próprio sistemático) das traduções existentes e de criar uma metodologia da tradução aplicada aos diferentes gêneros de *Rede*¹. São esses os passos que seguem sua *Hermenêutica*.

Estamos aqui na presença de um discurso sobre a tradução que se considera racional e filosófico e que visa a constituir uma teoria da tradução fundada em uma certa teoria da *subjetividade*. Eis a razão também de se tratar aqui constantemente de *pessoas*: o tradutor, o intérprete, o autor, o leitor, etc. A esse respeito, veremos que a maneira pela qual Schleiermacher define os dois tipos de tradução que para ele são possíveis é característica: em último caso, trata-se de dois tipos culturais, sociais e psicológicos de tradutores. A tradução tornou-se aqui um ato intersubjetivo, o “jorro de uma porção de vida²”.

Schleiermacher começa por uma reflexão sobre a tradução [232] generalizada: há sempre “tradução” quando devemos interpretar um discurso: que um estrangeiro nos fale em uma língua que não é a nossa, que um camponês nos interpele em patoá, que um desconhecido empregue expressões que compreendemos mal, ou que reflitamos sobre resoluções que tomamos um dia mas que agora nos parecem obscuras... em todos os casos somos conduzidos a um ato de “tradução” – sendo que o mais difícil não é forçosamente o que diz respeito a uma língua estrangeira. Em resumo, toda comunicação é em algum grau um ato de tradução-compreensão:

Pensamento e expressão são essencialmente e intimamente a mesma coisa e [...] sobre essa convicção repousa toda a arte da compreensão do discurso e, portanto, também de qualquer tradução¹.

¹ Essa sistemática permanece no estado programático.

² In Szondi, *op. cit.* p. 297.

¹ In Störig, *op. cit.*, p. 60.

Mas Schleiermacher cuida sem demora de distinguir essa *tradução generalizada* da *tradução restrita*, ou seja, a tradução inter-línguas. Entretanto, nem todo ato de transmissão inter-línguas é forçosamente tradução. É preciso operar uma segunda distinção: aquela entre o *tradutor* e o *intérprete*. E isso baseando-se no seguinte: a função de intérprete estaria mais relacionada com a “vida dos negócios”, e a tradução mais com os domínios da “ciência” e da “arte” (quer dizer da filosofia e da literatura). Essa distinção acarreta uma outra: a interpretação é essencialmente oral, a tradução essencialmente escrita. Trata-se de distinções que têm origem no simples bom senso, e Schleiermacher vai procurar fundamentá-las em uma outra distinção, mais essencial: a *do objetivo e do subjetivo*:

Quanto menos, no original, o próprio autor aparece, mais ele age unicamente como órgão de assimilação do objeto [...] mais se trata, na tradução, de um simples tipo de função de intérprete.²

[233] Sempre que o autor aparece como o simples servidor de um conteúdo objetivo, há assim interpretação – oral ou escrita. Sempre que ele próprio tende a se expressar, no domínio da “ciência” ou da “arte”, há tradução. Um pouco mais adiante, Schleiermacher tenta aprofundar a sua distinção. O campo da interpretação é aquele dos discursos em que a linguagem tende a se tornar pura designação sem espessura. Nesse caso, não somente esta é simplificada ao extremo, mas não tem valor em si mesma, é apenas o veículo indiferente de um conteúdo. Mas em literatura e em filosofia, o autor e seu texto estão presos nessa dupla relação com a linguagem evocada mais acima: há ao mesmo tempo modificação da língua e expressão do sujeito. A sabedoria filosófica, diz Schleiermacher, deve “desabrochar no sistema da língua¹”. O discurso literário é também um “novo momento na vida da língua²”, permanecendo a expressão única do indivíduo (sua palavra). Esses dois planos são ao mesmo tempo distintos e unidos, e tanto o tradutor quanto o hermenêuta estão envolvidos. Literatura e filosofia são portanto do domínio do “subjetivo”, mas esse subjetivo significa também uma *intimidade* com a língua própria que não existe no caso dos textos destinados à interpretação. Aderindo ao subjetivo do sujeito e ao íntimo da língua materna, o texto literário ou filosófico afasta-se de qualquer objetividade. Essa é uma visão que prolonga

² Encontra-se a mesma distinção em hermenêutica,

¹ In Störig *op. cit.* p. 65.

² *Ibid.*, p. 44.

em parte a da *Athenäum*, mas que está ligada também a essa nova percepção da linguagem que nasce na época, segundo a qual esta não é tanto *representação* quanto *expressão*: a linguagem, doravante, pressupõe um “*enraizamento* não junto às coisas percebidas, mas junto ao sujeito em sua atividade³”.

Eis então “deduzida” a extensão da tradução verdadeira:

[234] Na verdade, uma vez que a língua é uma coisa histórica, não existe sentido autêntico desta sem um sentido de sua história. As línguas não são inventadas e qualquer trabalho puramente voluntário sobre elas e nelas é loucura; mas elas são pouco a pouco descobertas e a ciência e a arte são as forças pelas quais essa descoberta é realizada e concluída¹.

É o tradutor que é incumbido de transmitir essas obras da ciência e da arte que fazem a vida histórica de uma língua. Mas como ele pode passar para a sua língua alguma coisa que depende ao mesmo tempo da intimidade com a língua estrangeira e com o sujeito que se exprime nessa língua? Como transmitir a *interioridade* da outra língua e do autor estrangeiro? “O traduzir, assim considerado, não parece um louco empreendimento²?”

Perante essa “loucura”, Schleiermacher menciona duas práticas que supostamente resolveriam as dificuldades da tradução, porém esquivando-as: a *paráfrase* e a *recriação* (*Nachbildung*). Nos dois casos, o problema é contornado, ou negado.

Mas o tradutor verdadeiro, que quer fazer realmente a comunicação entre essas duas pessoas inteiramente separadas, seu escritor e seu leitor e levar este último, sem obrigá-lo a sair do círculo da língua materna, a um gozo e uma compreensão tão justos e completos quanto possível do primeiro, quais caminhos ele pode tomar³?

A resposta a essa questão, que define da maneira mais subjetiva possível o processo geral de qualquer tradução, está praticamente incluída em sua própria formulação. Suponhamos que eu queira fazer com que um amigo encontre alguém que ele não conhece: considerando essas duas pessoas, ou meu amigo irá ver esse alguém,

³ M Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 301-304.

¹ In Störig, *op. cit.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 47.

ou esse alguém visitará meu amigo. É assim que raciocina Schleiermacher para a tradução:

[235] Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e faz o leitor se mover em direção a ele; ou ele deixa o leitor o mais possível em repouso e faz o escritor se mover em direção a ele¹.

No primeiro caso, o tradutor obriga o leitor a sair de si mesmo, a fazer um esforço de descentramento para perceber o autor estrangeiro em seu ser de estrangeiro; no segundo caso, ele obriga o autor a se despojar de sua estranheza para se tornar familiar ao leitor. O que é interessante aqui, não é tanto a natureza da distinção (tradução etnocêntrica ou não etnocêntrica) quanto a maneira pela qual ela é enunciada: um processo de encontro intersubjetivo.

Nesse ponto de vista, não somente não há, não pode haver outros métodos, mas todas as outras maneiras de colocar os “problemas” da tradução estão subordinadas a esta:

Tudo o que se pode então dizer das traduções que seguem a letra ou o sentido, que são fiéis ou livres [...] deve ser trazido para esse dois [métodos]. [...] O que há de fiel e de ligado ao sentido, ou de literal demais ou de livre demais em um dos métodos será diferente do que há de fiel e de ligado ao sentido, de literal demais ou de livre demais no outro método².

Esse modo de reordenar as coisas só tem sentido porque a tradução tornou-se aqui um capítulo da compreensão. Mas não é tudo: Schleiermacher dedica o resto de sua conferência à análise dos dois métodos e à consagração do primeiro, examinando suas condições e seu sentido, em seguida mostrando o absurdo fundamental do segundo. Pois este poderia ser formulado assim:

Deve-se traduzir um autor como se ele próprio tivesse escrito em alemão³.

[236] *Em resumo, a sistemática de Schleiermacher tende a mostrar que há uma tradução autêntica e uma tradução inautêntica, exatamente como há uma compreensão e uma comunicação autênticas, uma compreensão e uma comunicação inautênticas.*

¹ *Ibid.* p. 47.

² *Ibid.* p. 49.

³ *Ibid.* p. 48.

A tradução que se esforça para dar ao seu leitor um texto tal como o autor estrangeiro o teria escrito se fosse “alemão” é inautêntica, porque *nega a relação profunda que liga esse autor à sua língua própria*. É como se, declara Schleiermacher, considerássemos a paternidade nula:

Sim, o que responderemos, se um tradutor disser ao leitor: eu lhe trago o livro como esse homem o teria escrito se ele o tivesse escrito em alemão, e o leitor lhe responder: [...] é como se você me trouxesse o retrato desse homem tal como ele teria sido se sua mãe o tivesse concebido com um outro pai? Pois se o espírito do autor é a mãe das obras que pertencem [...] à ciência e à arte, a língua natal (*vaterländisches*) é o seu pai¹.

Essa teoria é, ao mesmo tempo, a negação das outras línguas maternas e a negação de sua própria língua materna – é negação *da própria idéia de língua materna*. Quem nega os outros se nega a si mesmo. E Schleiermacher mostra (sem todavia desenvolver) que esse tipo de tradução está ligado, pelo menos na Alemanha, a uma situação cultural na qual a língua nacional ainda não se auto-afirmou, em que não pode nem acolher as outras línguas em sua diferença, nem se colocar como uma língua “cult”; situação na qual os membros da comunidade lingüística podem ficar tentados a falar outras línguas mais “educadas”:

Enquanto a língua materna não está formada, ela permanece sendo a língua materna parcial²

[237] que vêm “completar” línguas estrangeiras como o latim ou o francês. Assim, o bilingüismo cultural bloqueará, ao mesmo tempo e durante um longo período, o desenvolvimento literário da língua materna e o das traduções. Pois esse bilingüismo não significa uma abertura para o estrangeiro, mas antes o fato de ser *dominado* por este último. Tão logo a língua materna se afirma como língua de cultura, a comunidade que se define por ela pode pensar em *traduzir* línguas estrangeiras em vez de as falar. Inversamente, a língua materna não pode se afirmar como língua de cultura enquanto não tiver se tornado língua de tradução, enquanto aqueles que a falam não se interessarem livremente por quem é estrangeiro. *A tradução inautêntica corresponde, portanto, a uma relação inautêntica com a língua materna e as outras línguas*. Pelo

¹ *Ibid.* p. 65.

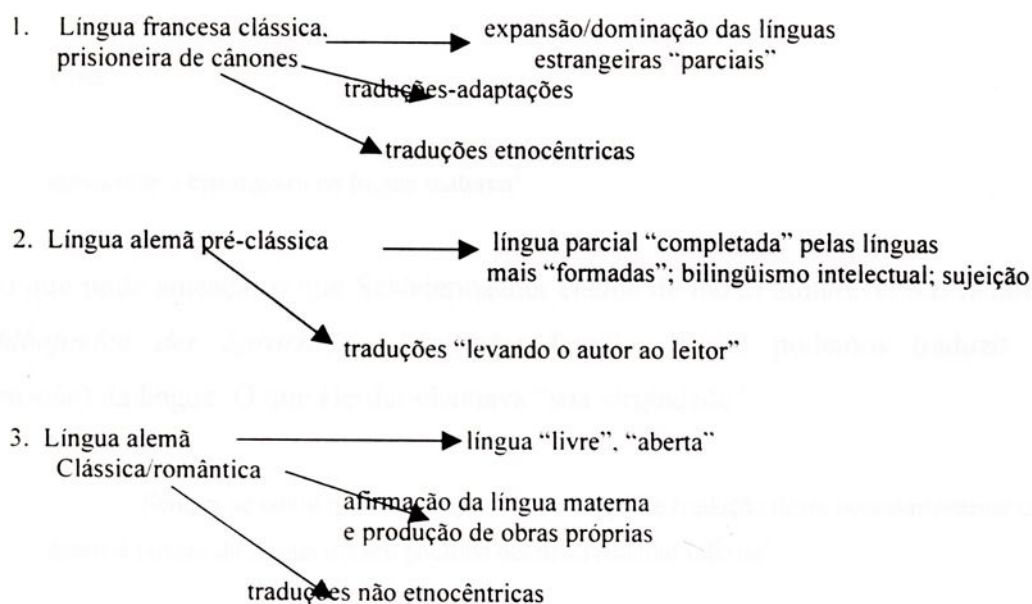
² *Ibid.* p. 61.

menos é assim que seriam formuladas as coisas para a cultura alemã. Pois para Schleiermacher, a tradução francesa concerne ou a *Nachbildung*, ou a operação etnocêntrica. O francês é como

todas as línguas prisioneiras dos laços demasiado estreitos de uma expressão clássica, fora da qual tudo deve ser rejeitado. Essas línguas prisioneiras podem buscar o alargamento de seu domínio fazendo-se falar por estrangeiros que necessitam de algo mais do que a sua língua materna [...] Elas podem se apropriar das obras estrangeiras através de recriações, ou talvez de traduções do outro tipo [etnocêntricas]¹.

Vê-se como o tema da tradução “à francesa” volta a ser situado aqui em um panorama mais amplo, o do tipo de relação que uma cultura pode entreter com a língua materna. O que poderia ser resumido nos três esquemas seguintes:

[238]



Desse modo podem ser deduzidas a natureza e a possibilidade histórica da tradução autêntica. Esta, diz Schleiermacher,

repousa sobre duas condições: que a compreensão das obras estrangeiras tenha se tornado algo conhecido e desejado e que a língua materna possua uma certa flexibilidade¹.

¹ *Ibid.*, p. 56.

¹ *Ibid.*, p. 58.

Tais são as condições que prevalecem às vésperas do século XIX na Alemanha. Ao que é preciso acrescentar uma outra condição: a da auto-afirmação da língua nacional, ainda que essa afirmação dependa dialeticamente da nova relação com o estrangeiro.

A tradução inautêntica não comporta evidentemente nenhum *risco* para a cultura e a língua nacionais, a não ser o de se privar de qualquer relação com o estrangeiro. Mas ela não faz outra coisa senão refletir ou repetir ao infinito a má relação com este [239] que já existe. A tradução autêntica, por sua vez, evidentemente comporta riscos. Enfrentar esses riscos supõe uma cultura que já tenha confiança em si, em sua capacidade de assimilação. Falando da tradução autêntica, Schleiermacher diz:

Fazer isso com arte e com medida, sem se prejudicar e sem prejudicar a língua, essa é talvez a maior dificuldade que nosso tradutor tenha que transpor¹.

Pois

apresentar o estrangeiro na língua materna²

eis o que pode ameaçar o que Schleiermacher chama de modo admirável *das heimische Wohlbefinden der Sprache*, o bem-estar familiar (assim podemos traduzir aqui *heimische*) da língua. O que Herder chamava “sua virgindade”:

Sempre se ouviu queixas de que um certo tipo de tradução devia necessariamente causar danos à pureza da língua e a seu pacífico desenvolvimento interno².

Todo o pensamento de Schleiermacher mostra aqui que esse “pacífico desenvolvimento interno” da língua materna é um mito. Pois o que existe não é um tal desenvolvimento separado, mas relações de dominação entre as línguas que devem ser substituídas por relações de liberdade. O alemão que quer preservar sua virgindade é uma língua já culturalmente investida e dominada pelo francês. Justamente, quando se faz traduções, há menos relações de dominação. Mas o risco de passar brutalmente de um extremo [240] a outro e, portanto, de desequilibrar a relação com a língua materna, existe:

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 56.

Pois tão verdadeiro quanto isto, falta dizer [...] que é somente pela compreensão de várias línguas que o homem se torna de algum modo culto e cidadão do mundo, devemos entretanto confessar que, do mesmo modo que não consideramos o estado de cidadão do mundo como a cidadania autêntica, assim também, no domínio das línguas, um tal amor universal não é também o amor verdadeiro e realmente formador [...] Assim como o homem deve se decidir quanto a pertencer a Um país, ele deve se decidir quanto a pertencer a Uma língua ou a Uma outra, sob pena de flutuar sem descanso em um desagradável meio termo¹.

Esse desagradável meio termo é o risco que correm o tradutor e seus leitores ao quererem se abrir ao estrangeiro, mas é esse o preço de qualquer *Bildung* verdadeira. E essa é, para Schleiermacher, *uma certeza decorrente tanto de sua consciência de hermenêutico quanto de sua consciência de intelectual alemão*.

Tomemos um exemplo um pouco diferente para esclarecer isso. Pode-se interpretar o Antigo Testamento de modo a extrair sua verdade própria, sem prejudicar *a priori* a natureza dessa verdade, ou querer logo ler, entre as linhas, a verdade do Novo Testamento. Pode-se também escolher uma relação aberta e dialógica com o outro, ou preferir uma relação de dominação. A tradução inautêntica, como diria Heidegger, é um “existencial” possível. Ela é também, como Schleiermacher mostra bem, algo culturalmente determinado. Mas quaisquer que sejam essas determinações históricas ou culturais, há sempre um momento que é da ordem da *escolha*, mesmo que essa escolha não seja forçosamente consciente. A *Bilgung*, com seus limites, seus perigos e sua positividade próprios, é uma escolha: a do humanismo clássico alemão. “Apresentar o estrangeiro em sua língua materna”, aceitar que esta seja ampliada, fecundada, transformada por esse “estrangeiro”, aceitar a “natureza mediadora” [241] deste, essa é uma escolha que antecede qualquer consideração estreitamente metodológica. Ora, uma escolha é sempre uma escolha de um método, de um *met'hodos*, de um caminho, é sempre o traçado de um campo a ser percorrido, esquadrinhado, cultivado. E é mérito apenas de Schleiermacher o fato de ter apresentado essa escolha como a da *autenticidade*, confrontando-a a uma outra escolha possível, a da *inautenticidade*. Pois esses dois conceitos unem a dimensão ética e a dimensão ontológica, a justiça e a justeza.

¹ *Ibid.*, p. 63. Não esqueçamos de que Schleiermacher falava para a Academia de Berlim.



Baseado nisso, Schleiermacher pode dizer que a tradução autêntica deve ser um *processo massivo*:

Esse tipo de tradução exige um processo grandioso, uma implantação de literaturas inteiras em uma língua e só tem sentido e valor em um povo que tem uma tendência decidida a se apropriar do estrangeiro. Os trabalhos isolados desse gênero só têm um valor de signo precursor¹.

Digamos que deve se tratar de um processo ao mesmo tempo *sistemático e plural*: traduções de várias línguas, de várias literaturas, traduções múltiplas de uma mesma obra, certamente de acordo com o caminho indicado, podendo se completar mutuamente, ocasionar confrontações, discussões, etc. *A tradução em grandes proporções é na realidade a constituição de um campo da tradução no espaço lingüístico e literário*. E a tradução só tem sentido em um campo desses.

Schleiermacher, falando de tradução “grandiosa”, pensa evidentemente no que acaba de acontecer na Alemanha com Voss, A. W. Schlegel e ele próprio, e nessa escolha histórica que a cultura alemã fez, desde Herder pelo menos:

Uma necessidade interna, na qual se exprime bem claramente um destino próprio de nosso povo, empurrou-nos para a tradução em massa; não podemos mais recuar, é preciso avançar [...] Assim, sentimos igualmente que nossa língua [...] só pode realmente crescer e desenvolver [242] plenamente sua plena força pelos contatos mais múltiplos com o estrangeiro [...] Em razão de seu respeito pelo estrangeiro e sua natureza mediadora, nosso povo está talvez destinado a unir todos os tesouros das ciências e das artes estrangeiras com os seus em sua língua formando, por assim dizer, um grande todo histórico no centro e no coração da Europa [...] Esse parece ser, de fato, o verdadeiro objetivo histórico da tradução grandiosa, tal como ela é agora familiar em nosso país. Mas para isso, apenas é aplicável o método que consideramos primeiramente [...] Não se deve temer grandes danos para nossa língua por causa de todos esses esforços. Pois é bom constatar que, em uma língua em que a tradução é praticada em tão grandes proporções, existe também um domínio de linguagem (*Sprachgebiet*) próprio para as traduções e que muitas coisas que lhes são permitidas não seriam consideradas possíveis alhures [...] Não podemos deixar de reconhecer que muitas coisas belas e vigorosas de nossa língua só se desenvolveram graças à tradução, ou só foram tiradas do esquecimento graças a ela¹.

¹ *Ibid.*, p. 57.

¹ *Ibid.*, p. 69-70.

É preciso um *Sprachgebiet* particular para as traduções, um campo que lhes seja próprio no interior do campo cultural, para que o estrangeiro possa cumprir sua função mediadora. A criação desse *Sprachgebiet* não se define como um projeto titânico e poetizante, como em A. W. Schlegel, mas como a realização dessa *Erweiterung* da língua materna que reivindicavam Herder, Leibniz e Lessing.

Não há dúvidas de que a reflexão de Schleiermacher resume a experiência de toda sua época em matéria de tradução (com exceção da de Hölderlin), de que ela fornece a formulação mais completa da lei da *Bildung*, de que ela nos convida a uma reflexão sobre a tradução fundada sobre valores éticos. Desse ponto de vista, os textos de Humboldt que vamos examinar brevemente não acrescentam grande coisa; mas têm o mérito de traçar muito claramente os *limites* da teoria humanista da tradução, limites que só Hölderlin soube, nessa época, ultrapassar.

Em 1816, Humboldt publica sua tradução do *Agamêmnon* [243] de Ésquilo, na qual ele trabalhava há numerosos anos, acompanhando-a de uma introdução na qual ele expõe simultaneamente sua visão da tragédia grega, da linguagem e da tradução. Essa introdução distingue-se dos textos contemporâneos de A. W. Schlegel no ponto em que liga a teoria da tradução a uma teoria da linguagem. Teoria que vai bem além da teoria da linguagem-poesia de A. W. Schlegel e tenta expressar o que é talvez inexprimível: a intimidade do pensamento e da linguagem:

Uma palavra é tão pouco um signo de um conceito que o próprio conceito não pode surgir sem ele e, por uma razão ainda mais forte, manter-se sem ele; a ação indeterminada da força pensante é reunida em uma palavra como nuvens leves surgem do fundo do céu sereno. Ela agora como um ser individual, possuindo um caráter e uma força determinados [...] Se quiséssemos pensar humanamente o nascimento de uma palavra (o que já é em si impossível, porque a expressão desta supõe também a certeza de ser compreendido e porque a linguagem em geral só pode ser pensada como um produto de uma ação recíproca e simultânea na qual um dos termos não está em condições de ajudar o outro e na qual cada um deve enfrentar seu próprio trabalho e todos os outros), este se assemelharia ao surgimento de uma figura ideal na fantasia do artista. Esta, igualmente, não pode ser tirada de alguma coisa de real, ela surge por uma pura energia do espírito e, no sentido mais próprio, do nada; mas a partir desse instante, ela é viva, real e durável¹.

¹ *Ibid.*, p. 81.

Notemos que esse “trabalho” do espírito (trata-se doravante de “trabalho”, não de “jogo poético”, apesar da comparação com o artista). Humboldt não procura defini-lo linearmente, mas compreendê-lo em toda sua mítica complexidade. Um pouco mais adiante, ele escreve:

Todas as formas da linguagem são símbolos, não as próprias coisas, não signos convencionados, mas sons que entretêm com as coisas e os conceitos que eles representam [...] relações realmente místicas. [244] se pudermos dizer assim, relações que contêm os objetos da realidade, por assim dizer, em estado de dissolução nas idéias e que podem, de uma maneira pela qual não é possível imaginar nenhum limite, mudar, determinar, separar e religar¹.

Raramente descreveu-se tão bem a desconcertante espessura da dimensão lingüística, na qual o produtor (o espírito) é como que mil vezes superado por seu produto e seus infinitos emaranhamentos.

Essa dimensão que os termos de “representação” e de “expressão” não bastam para determinar, é uma dimensão que se retalha ela própria em outros tantos produtos “locais” do espírito: *as línguas*. E tal é a pluralidade das visadas internas na linguagem em geral (representar? simbolizar? significar? revelar? nomear? designar? expressar?, ligar? separar? determinar?) e, portanto, das línguas, que nenhuma língua, por sua própria idiossincrasia, é inteiramente “traduzível”, isto é, inteiramente “correspondente” a uma outra:

Como uma palavra cujo sentido não é dado imediatamente pelos sentidos poderia ser plenamente idêntica a uma palavra de uma outra língua²?

Em *Hellas und Latium*, Humboldt vai ainda mais longe:

[...] mesmo no caso de objetos puramente sensíveis, os termos empregados por línguas diferentes estão longe de ser verdadeiros sinônimos e [...] pronunciando o , equus ou cheval, não se diz exatamente a mesma coisa. Acontece assim *a fortiori* no caso dos objetos não sensíveis².

¹ *Ibid.*, p. 82.

² Caussat, *op.cit.*, p. 22.

Aqui, a diferença das línguas adquire uma profundidade abissal. Pois o que acontece, se ἵππος, equus e cheval não *dizem* a mesma coisa? Talvez eles *visem* à mesma coisa e não *digam* a mesma coisa? O que significa então *dizer*?

[245] A tradução, nesse caso precedida pela literatura, é o que promove a *Bildung* da língua:

A tradução, precisamente aquela dos poetas, é [...] um dos trabalhos mais necessários em uma literatura, em parte porque ela abre, àqueles que ignoram as línguas estrangeiras, formas da arte e da humanidade que lhes permaneceriam, sem isso, totalmente desconhecidas [...], em parte e, sobretudo, porque ela conduz à ampliação da capacidade significante e expressiva da língua própria¹.

Essa tarefa é a da literatura em primeiro lugar: qualquer língua e até o mais humilde dos dialetos, diz Humboldt, é capaz de expressar

o mais alto e mais profundo, o mais forte e o mais terno².

Mas

esses sons estão adormecidos como em um instrumento que não se toca, até que a nação os desperte².

O que quer dizer que a literatura faz sutilmente oscilar o edifício inteiro dos símbolos para afiná-los, ou seja, torná-los capazes de sempre mais “significabilidade” e de expressividade:

Pode-se dar a esses símbolos um sentido mais alto, mais profundo, mais delicado [...] e assim a linguagem, sem uma mudança realmente perceptível, é elevada até um sentido superior e amplia-se até um sentido que se representa de maneira múltipla².

A tradução aqui, não faz senão prolongar esse afinamento do instrumento simbólico. Historicamente, Humboldt sabe disso, esse afinamento da língua pela tradução desempenhou na Alemanha [246] um papel maior¹. E em algumas linhas

¹ *Ibid.*, p. 81.

² *Ibid.*, p. 82.

¹ *Ibid.*, p. 82.

decisivas, características do classicismo alemão, tão fortes, ou até mais, quanto as de Goethe ou de Schleiermacher, ele define o que se passa com a “fidelidade” da tradução, tentando propor um conceito desta que evite tanto a via “francesa” quanto a da “literalidade” bruta:

Se a tradução deve trazer para a língua e o espírito da nação o que não possuem, ou possuem diferentemente, a primeira exigência é a da fidelidade. Essa fidelidade deve estar dirigida para o verdadeiro caráter de original e não [...] para o que há de accidental nele; da mesma forma, de um modo geral, toda boa tradução deve nascer de um amor simples e sem pretensão pelo original [...] A esse ponto de vista está necessariamente ligado o fato de que a tradução carrega em si um certo colorido de estranheza, mas os limites a partir dos quais isso se torna um erro [...] são aqui muito fáceis de traçar. Por mais que se tenha sentido o estrangeiro, mas não a estranheza, a tradução terá atingido seus objetivos supremos; mas no lugar em que aparece a estranheza como tal, obscurecendo talvez o estrangeiro, o tradutor denuncia que não está à altura de seu original. O sentimento do leitor não prevenido não deixará de notar aqui a linha divisória².

Releiamos a frase decisiva desse texto: “Por mais que se sinta o estrangeiro, mas não a estranheza, a tradução terá atingido seus objetivos supremos; mas no lugar em que aparece a estranheza como tal, obscurecendo talvez o estrangeiro, o tradutor denuncia que não está à altura de seu original”. Por um lado, o que enuncia Humboldt é a própria verdade: há uma literalidade inautêntica, uma estranheza insignificante que não tem nenhuma relação com a verdadeira estranheza do texto. Da mesma forma, há uma relação inautêntica com a estranheza, que a rebaixa ao que é exótico, incompreensível, etc. É exatamente o que A. W. Schlegel reprovava em Voss: ter criado um pidgin de grego e de alemão “estranho” demais. Mas o problema é saber se a linha divisória entre o estrangeiro, *das Fremde* e a estranheza, *die Fremdheit*, [247] pode ser “facilmente” traçada. Se respondermos sim, como? E por quem? Humboldt responde: pelo leitor “não prevenido”. Mas quem é o leitor não prevenido? Um leitor não prevenido, o que é? Além disso: se a tarefa da tradução é ampliar a capacidade significativa e expressiva de uma língua, de uma literatura, de uma cultura, de uma nação e, portanto, do leitor, ela não pode ser totalmente definida pelo que *a priori* a sensibilidade deste último pode acolher: justamente, todo o preço da tradução é (teoricamente) o de ampliar essa sensibilidade. A *Fremdheit* não é somente a insignificância daquilo que é inutilmente

² *Ibid.*, p. 83-84.

chocante: ou, para evocar um problema que qualquer tradutor conhece bem, uma tradução que “cheira a tradução” não é forçosamente ruim (enquanto que inversamente, poderia se dizer que uma tradução que não cheira de modo algum a tradução é forçosamente ruim). A *Fremdheit* é também a estranheza do estrangeiro em toda sua força: o diferente, o não-semelhante, ao qual só se pode dar a semelhança do mesmo matando-o. Pode estar aí o terrível da diferença, mas também a maravilha desta: o estrangeiro apareceu sempre assim: demônio ou deusa. A linha divisória entre o estrangeiro, *das Fremde* e a estranheza, *die Fremdheit* (que pode ser a *Unheimlichkeit* de Rilke e de Freud, a “inquietante-estranheza”), é tão difícil de traçar quanto aquela entre a estranheza inautêntica e a estranheza autêntica. Ou melhor, é uma linha que se desloca sem cessar, continuando a existir. E é nessa linha, muito precisamente, que o classicismo alemão (mas também o Romantismo) se separa de Hölderlin. Ou ainda, pode-se dizer que Hölderlin conseguiu fazer estender essa linha *além* do que era *pensável, concebível* para um Humboldt ou um Goethe (que eram, no entanto, mais liberais do que um A. W. Schlegel e aceitavam os grecismos de Voss). O que faz pensar que a tradução se situa justamente nessa região obscura e perigosa, na qual a estranheza desmedida da obra estrangeira e de sua língua [248] corre o risco de se abater com toda a sua força sobre o texto do tradutor e sua língua, arruinando assim a sua empresa e deixando ao leitor apenas uma *Fremdheit inautêntica*. Mas se esse perigo não for enfrentado, corre-se o risco de cair imediatamente em outro perigo: o de matar a dimensão do estrangeiro. A tarefa do tradutor consiste em enfrentar esse duplo perigo e, de uma certa maneira, em traçar ele próprio, sem nenhuma consideração pelo leitor, a linha divisória. Humboldt, ao exigir da tradução que ela nos faça sentir o estrangeiro, mas não a estranheza, *traçou os limites de toda a tradução clássica*. Traçou também os limites do que, na concepção clássica da cultura e da relação das línguas, deve ser o essencial: promover o equilíbrio do movimento da *Bildung*, mas sem expor esse movimento à desmesura da “moção violenta” do estrangeiro. O que significa talvez, no final das contas: recusar a estranheza do estrangeiro tão profundamente quanto o etnocentrismo do classicismo francês¹.

1. No domínio da tradução, os limites da teoria hermenêutica – de Schleiermacher a Steiner – parecem ser os seguintes: dissolver a especificidade do traduzir fazendo dele um caso particular de processo interpretativo, ser incapaz de abordar, enquanto teoria da consciência, a dimensão inconsciente na qual se entrecruzam os processos lingüísticos – e portanto a tradução.

No que diz respeito ao primeiro ponto, 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. Presume-se disso que a tradução nunca se baseia em uma interpretação pré-existente. Por exemplo, a garantia de uma tradução filosófica não depende da compreensão crítica do texto a ser traduzido, mesmo que um trabalho de interpretação e de análise seja, bem entendido, indispensável. Poderíamos dizer que a análise textual à qual um tradutor deve se entregar – como resgatar em um romance a rede dos termos e das associações fundamentais, o “sistema” de sua escritura, etc. – é, *a priori*, determinada pelo fato de que ele vai traduzir: ler para traduzir, é iluminar o texto com uma luz que não é da ordem da hermenêutica somente, é operar uma leitura-tradução – uma *pré-tradução*. Essa pré-tradução pode aparecer se olharmos as palavras, as frases ou os segmentos [249] de frases que um tradutor sublinhou na obra a ser traduzida *antes* de começar a tradução propriamente dita: não somente as palavras e as passagens que ele não “compreende” (que se presumirá serem pouco numerosas), mas as que, na primeira leitura, colocam um problema de tradução por causa de sua grande distância em relação à “língua de chegada”. Temos aí as linhas de saliência da estranheza da obra, ou sua linha de resistência à tradução. E essa linha coincide em grande parte com o sistema original da obra em sua língua. A partir daí, é possível uma certa leitura da obra, que pode se transformar em leitura “crítica”. Traduzir é nesse sentido um *conhecimento* da obra.

O *criticism by translation* é um modo de crítica irredutível à crítica interpretativa. A teoria hermenêutica desconhece essa dimensão. Logicamente, ela chega ao ponto de considerar o tradutor como o parente pobre do crítico. Ela não percebe a positividade da leitura traduzinte. Para ela, seria sempre melhor ler a obra em sua língua original. A tradução seria um paliativo. Mas isso é falso: exatamente como, para a obra, o ser-traduzido é um movimento enriquecedor, e não um desenraizamento, a leitura de uma tradução é para o leitor uma operação original: não somente porque se trata de uma obra estrangeira, mas porque é um tipo de escritura e de texto particulares.

Digamos assim: o modo de leitura “normal” de um texto estrangeiro é o de sua tradução. Ler um livro em sua língua de origem constituirá sempre uma exceção e uma operação plena de limitações. Tal é a situação cultural normal, que nenhum aprendizado das línguas pode nem deve remediar, pois não tem nada de negativo. Trata-se aqui de proceder a uma radical inversão dos valores.

A tradução não é um paliativo, mas o modo de existência pelo qual uma obra estrangeira chega até nós enquanto estrangeira. A boa tradução mantém essa estranheza tornando a obra acessível para nós.

De fato, pressupõe-se sempre que aquele que pode ler a obra em sua língua de origem está em melhor situação para prová-la e conhecê-la do que aquele que deve se contentar com uma tradução. Esta seria para o original o que uma foto de mulher é para uma mulher real. Mas os dois leitores estão diante de um texto estrangeiro, que permanece sempre estrangeiro para eles, traduzido ou não. Essa estranheza é irredutível. Nós, franceses, nunca leremos um poema inglês como o lê um inglês. A diferença entre os dois leitores é apenas de grau.

Combater a ocultação sempiterna desse estado de coisas (que é um fenômeno histórico que seria preciso estudar, exatamente como se começou a estudar o que é, culturalmente falando, uma “má” tradução) é uma das tarefas de uma teoria da tradução.

Dizer que a tradução que “cheira” a tradução é por isso considerada como má é um contra-senso que desconhece que a escritura de uma tradução é um modo de escritura irredutível: uma escritura que acolhe em sua língua própria a escritura de uma outra língua e que não pode, sob pena de impostura, esquecer que ela é essa operação. É preciso até ir mais longe e dizer que em toda escritura literária há sempre a marca de uma tal relação. Assim como em nossas falas, diz Bakhtin, há sempre a fala de outrem e que esse entrelaçamento das duas falas constitui a estrutura dialógica da linguagem humana. Se toda escritura implica um horizonte de tradução (tal seria, profundamente, o sentido da *Weltliteratur* goetheana), é um absurdo se pedir a uma tradução para surgir como uma “pura” escritura que é, ela própria, um mito. Uma disciplina como a literatura comparada vive da ocultação ou do esquecimento dessa problemática, que já mencionamos a propósito de *D. Quixote*.

11

**[250]Hölderlin:
o nacional e o estrangeiro**

As traduções de Hölderlin, assim como as relações que elas entretêm com o conjunto de sua obra poética e de suas reflexões, tornaram-se objeto de estudos aprofundados¹. Dado a grande raridade desse tipo de estudos, é preciso ver neles um sinal claro de sua profunda singularidade. Não temos aqui a intenção nem a pretensão de proceder a uma confrontação das traduções hölderlinianas com seus originais. Queremos simplesmente tentar mostrar o que constitui ao mesmo tempo a singularidade, a historicidade e também a surpreendente modernidade dessas traduções – o que só é possível examinando, nem que seja de modo sumário, seu *espaço de jogo* próprio, espaço de jogo que é o da poesia, do pensamento e até mesmo da existência de Hölderlin. Queremos igualmente mostrar que, mesmo estando na época à qual pertenceram e tendo até precedentes (particularmente Voss), as traduções do poeta suábio anunciam uma problemática da tradução que já é a nossa. Em seu tempo, essas traduções foram consideradas, notadamente por Schiller, como a “obra de um louco”, ainda que personalidades como Brentano e Bettina von Arnim tenham sabido saudá-las com entusiasmo. Mas é somente no século XX, a partir de N. von [251] Hellingrath, que elas foram reconhecidas como marcos de época na história da tradução, não somente alemã, mas ocidental. Assim, elas acederam à posição pouco freqüente de traduções históricas. O impacto da tradução de Antígona, por exemplo, pode ser medido pelo fato de que ela serviu de libreto para uma ópera de Carl Orff, *Antígona* e que, sob uma forma adaptada por B. Brecht, foi encenada numerosas vezes no teatro, notadamente por uma das trupes mais importantes da segunda metade do século XX, o *Living Theatre*.

¹ F. Beissner, *Hölderlin, Übersetzungen aus dem Griechischen*, Stuttgart, 1961; W. Schadewaldt, *Préface aux traductions de Sophocle de Hölderlin*, Fischer Verlag, 1957, etc.



Como o sublinhou W. Benjamin¹, as traduções de Hölderlin, pelo menos aquelas de Sófocles, são as últimas obras que o poeta produz antes de afundar na esquizofrenia. Se acreditarmos em W. Benjamin, haveria um laço entre a radicalidade dessas traduções e o desmoronamento de Hölderlin:

Essas traduções são arquétipos de sua forma [...] E é precisamente por isso que elas estão expostas, mais do que outras, ao imenso perigo que, desde o início, espreita toda tradução: o de que as portas de uma linguagem tão ampliada e tão dominada recaiam e aprisionem o tradutor no silêncio [...] Aqui o sentido se afunda de abismo em abismo, até correr o risco de se perder nos precipícios sem fundo da linguagem².

Podemos talvez medir melhor a relação que existe entre a esquizofrenia, a relação com as línguas e a tradução graças à psicanálise².

As traduções de Hölderlin pertencem inteiramente à sua trajetória poética, à concepção que ele tem da linguagem, da poesia e do que ele próprio chama “a prova do estrangeiro”. A tal ponto que as categorias habituais de poesia e de [252] tradução aplicam-se desconfortavelmente aqui. Hölderlin é um grandíssimo poeta; é também um grandíssimo tradutor, um grandíssimo “pensador” e igualmente (se nos permitem dizer) um grandíssimo esquizofrênico¹. Apesar de ter participado decisivamente na construção do Idealismo alemão com seus amigos Schelling e Hegel, ele segue um caminho próprio que o afasta cada vez mais desse campo e o leva a uma reformulação da *Bildung* que, na verdade, faz literalmente transpor seus limites.

Hölderlin tradutor não se explicou sobre os princípios de suas traduções. Encontramos, nas *Notas sobre Édipo* e nas *Notas sobre Antígona*, assim como em cartas do mesmo período, algumas observações muito breves. Mas que, veremos, são de peso. Os difíceis textos especulativos consagrados à poesia também não abordam diretamente as questões da tradução. Antes de estudar a complexa problemática do “próprio” e do “estrangeiro” que domina as *Notas* e as cartas para Böhlendorff, Wilmans e Seckendorf, gostaríamos de evocar uma dupla particularidade da *língua poética* de Hölderlin que nos permitirá um melhor acesso ao espaço de suas traduções.

¹ “La Tâche du Traducteur”, em *Mythe et violence*, Denoël, Paris, 1971, p. 275.

² Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, P.U.F., Paris, 1969. Cf. também 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 uma espécie de língua mítica destinada a neutralizar a língua da “mãe”.

¹ Laplanche: “Poeta porque abre a esquizofrenia como questão e abre essa questão porque é poeta” (*op. cit.*, p. 133).

Nada de mais transparente, de mais claro – mesmo em sua obscuridade –, nada de mais “casto” e de mais “puro”, é o que sempre se disse, do que a poesia hölderliniana. Nada de menos sensual, de menos carnal. No entanto, essa poesia não é absolutamente abstrata, etérea ou mesmo simbólica no sentido dos românticos. Da mesma forma, sua temática geral não poderia ser mais clara, precisa e delimitada em suas diversas polaridades: o Limitado e o Ilimitado, o Alto e o Baixo, o Grego e o Hespérico, a Pátria e o Estrangeiro, o Céu e a Terra, etc., todas polaridades tomadas geralmente de um modo quase “geográfico”, mesmo que se trate aqui de uma geografia poética, mítica e até [253] histórica. Os grandes rios alemães e europeus, os Alpes, a Suábia natal, as cidades alemãs, a Grécia e seus lugares altos, o Oriente e o Sul: seria possível estabelecer aqui um mapa dos lugares hölderlinianos. Ora, a língua do poeta parece estar em profundo acordo com essa temática geográfica pelo fato de que, em seu despojamento, *ela tende a incorporar simultaneamente elementos lingüísticos “gregos” e “nativos”*, nesse caso um alemão que soube integrar o dialeto materno de Hölderlin, o *suábio*, mas também todo um tesouro languageiro que remete, afora Klopstock, Voss e Herder, a Lutero e ao antigo alemão. Em um livro modesto, mas muito esclarecedor, Rolf Zuberbühler explorou pacientemente o que ele chama “a renovação da linguagem em Hölderlin a partir de suas origens etimológicas¹”.

Essa renovação, totalmente consciente em Hölderlin, consiste em ir até o fundo lingüístico da língua alemã, em utilizar as palavras dando-lhes de volta no poema o seu sentido, talvez não “original” mas pelo menos “antigo”. Assim, quando Hölderlin emprega a palavra *Fürst*, príncipe, ele lhe devolve seu sentido de *Vordeste*, d’*Erster*, de antepimeiro ou primeiro². O advérbio *gern*, de bom grado, essencial para ele, remete à sua raiz, *gehren begehren*, desejar³. *Ort*, lugar, é freqüentemente empregado nos poemas no velho sentido que se encontra em Lutero, de *Ende*, fim⁴. *Hold*, favorável, gracioso, propício, aproxima-se do alemão dialetal *helden* que significa pender e de *Halde*, a encosta⁵. *Meinen* remete ao antigo alemão *minnen*⁶. R. Zuberbühler multiplica os exemplos de uma tal abordagem “etimológica” da língua em Hölderlin. É verdade que este tipo [254] de abordagem é freqüente no final do século XVIII, notadamente em

¹ *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*. Erich Schmidt, Berlim, 1969.

² *ibid.*, p. 18.

³ *ibid.*, p. 78.

⁴ *ibid.*, p. 81.

⁵ *ibid.*, p. 94.

⁶ *ibid.*, p. 101.

Klopstock e Herder. Mas em Hölderlin, esse recurso, não tanto à etimologia quanto às significações *mais falantes* que puderam ter as palavras alemãs naquela que poderíamos chamar sua época dialetal (Idade Média, Lutero), torna-se uma lei de criação poética original e complexa. E essa lei remete a Lutero e a sua fundação da língua. É um verso de juventude do poeta que atesta que essa remissão é consciente:

Sprechen will ich, wie dein Lutero sprecht¹.

Hölderlin pede emprestado à Bíblia de Lutero numerosas palavras² (*Blik, Arbeit, Beruf, Zukunft, Geist*) e alguns de seus versos são inspirados diretamente nela. Assim,

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruhn

reproduz ritmicamente a tradução luterana de Phil. I, 29:

Denn euch ist gegeben um Christus willen zu thun² ...

Aqui, o recurso ao velho falar luterano, freqüente na época³, encontra-se situado em um movimento poético que vai bem além da busca das origens nacionalistas de Klopstock e de Herder. Esse movimento visa a reencontrar a *Sprachlichkeit*, a força falante da língua comum, força falante que vem de seu enraizamento pluri-dialetal. Pois resgatar os múltiplos [255] empréstimos que Hölderlin tomou de Lutero, de Klopstock, do Pietismo, etc., é indicar o mesmo ímpeto que o leva a integrar em sua língua poética elementos de seu dialeto materno, o suábio¹. Nesse plano, a proximidade de Hölderlin com o pai fundador do alemão, o tradutor Lutero, salta aos olhos. Mas esse movimento, nós podemos lhe dar um nome: *é o retorno à língua natural, à Natursprache e a seus poderes*. Salvo que essa língua natural é também a língua natal ou, para falar como Hölderlin, “nativa”. Na verdade, o poeta suábio nos ensina que *a língua natural é sempre também língua natal*. Mas não é tudo. Seria estúpido ver em Hölderlin um poeta

¹ “Quero falar como fala teu Lutero” (Grande édition de Stuttgart, I, 15, 12)

² In Zuberbühler *op. cit.* p. 24.

³ “Tudo o que é velho não é envelhecido, escreve A. W. Schlegel em seu artigo sobre Shakespeare, e a língua sentenciosa de Lutero é agora ainda mais alemã do que muitas preciosidades na moda” (*Die Horen* p. 112).

¹ Sobre a influência dos dialetos, ver Lothar Kempter, *Hölderlin in Hauptwil*, Saint-Gall, 1946.

“localista” como Hebel. Ele não escreve em dialeto, mas na *Hoch- und Schriftsprache*². Além disso, sua poesia integra – não menos decisivamente – uma multidão de elementos lexicais, métricos e rítmicos de uma língua estrangeira: o grego. Aqui ainda, a obra de Zuberbühler fornece muitos exemplos reveladores: a expressão, ou melhor o neologismo *unstädtisch* traduz o grego *ἀπολις*, ou *des Tages Engel* traduz o grego *ἄγγελος*, etc. Podemos então dizer que a língua poética holderliniana constitui-se num duplo movimento de retorno às significações da língua natural e natal, e da apropriação da *Sprachlichkeit* de uma língua estrangeira, o grego, ela própria de essência dialetal. Esse movimento, em sua radicalidade, não tem nenhum equivalente na poesia da época, que busca com o Romantismo edificar uma *Kuntsprache* ou, com [256] Goethe, uma poesia solidamente alojada no domínio da *Schriftsprache* clássica.

Ora, esse caráter único da poesia holderliniana pode ser definido pelas duas expressões que Heidegger empregou a propósito do poema *Mémoire*: “A prova do estrangeiro e o aprendizado do próprio”¹. Há nelas uma *dupla lei* das quais Hölderlin formulou a essência em uma carta para Böhlendorff datada de 4 de dezembro de 1801:

Não aprendemos nada que seja mais difícil do que o livre uso do nacional. E acredito, é justamente a clareza da apresentação que é, para nós, originalmente tão natural quanto o é para os gregos o fogo do céu. É precisamente por essa razão que eles serão *ultrapassáveis* mais no brilho da paixão [...] do que em sua homérica presença de espírito que é dom de apresentação.

Isto soa como um paradoxo. Mas afirmo mais uma vez [...] com o progresso da cultura (*Bildung*), o que é precisamente nacional perderá sempre mais de sua primazia. É por isso que os gregos são menos mestres do *patos* sagrado, porque ele lhes era nato; eles superam ao contrário no dom da apresentação, a partir de Homero, porque este homem extraordinário tinha alma suficiente para trazer de volta ao seu império de Apolo a proa da *sobriedade de Juno* e ocidental, apropriando-se assim verdadeiramente do elemento estrangeiro.

Para nós é o inverso. Eis porque é igualmente tão perigoso tirar as regras de nossa arte somente da perfeição grega. Penei com isso durante muito tempo e sei agora que à parte o que deve ser, para os gregos e para nós, o mais alto, a saber a relação viva, o destino, não nos é de modo algum permitido ter com eles algo de *idêntico*.

² Cf. a poesia de G.M. Hopkins: “A mistura do latim e do anglo-saxão era um fato histórico [...] Entretanto, podia-se tentar, não fosse excluir inteiramente o latim, pelo menos reduzir singularmente parte dele [...] enfeudando-o ao elemento saxão original predominante. Está aí o que fez Hopkins [...] Em busca dessa nova dosagem [...] adveio-lhe fazer suas palavras ou acepções caídas em desuso [...] Da mesma forma, tal expressão recolhida dos lábios de um camponês gaulês perde inteiramente nele seu caráter regional limitado [...] É que Hopkins apropriou-se desse dizer da região, dessas palavras antigas, por razões profundas, e que ele as coloca em jogo segundo leis de bronze” (G. M. Hopkins, *Poèmes*, trad. e intr. de P. Leyris, Le Seuil, 1980 p. 10-11).

¹ Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Gallimard, Paris, 1973, p. 147.

Mas o que é próprio deve ser aprendido tanto quanto o que é estrangeiro. É por isso que os gregos nos são indispensáveis. Só que não poderemos alcançá-los precisamente no que nos é próprio, nacional, porque, mais uma vez, o *livre* uso do que nos é *próprio* é o que há de mais difícil².

Essa carta célebre remete a uma das viravoltas da poesia hölderliniana: na origem, há certamente no poeta [257] uma imensa fascinação pelo mundo grego, que adquire freqüentemente a feição da nostalgia. Mas pouco a pouco, Hölderlin passa da imagem, afinal muito corrente desde Winckelmann, de uma Grécia que seria o lugar da perfeição natural, para uma Grécia cujo “próprio”, o elemento original seria o que ele busca delimitar com expressões como o “fogo do céu”, o “patos sagrado”, ou ainda o “aórgico”³. Ou seja, uma Grécia que se aproxima mais da visão nietzscheana ou, de um modo geral, moderna: o mundo violento do mito. Por todos esses traços, a Grécia aparece como o que, em sua origem e sua trajetória, nos é estrangeiro e, mesmo, *o estrangeiro*. E é exatamente isso, como já havíamos assinalado, o que havia pressentido F. Schlegel. Se a trajetória grega vai do “patos sagrado” à “sobriedade de Juno”, a do Ocidente moderno consiste antes em conquistar o “patos” que lhe é estrangeiro, uma vez que seu “próprio” é precisamente esta mesma “sobriedade de Juno”. Se os gregos não tivessem conquistado essa “sobriedade”, eles teriam sido como que devorados pelo “fogo do céu” (a tentação de Empédocle); mas sem este mesmo fogo do céu, o Ocidente corre o risco de cair num mortal prosaísmo, no que Hölderlin chama “vacância da partilha”, o *Schicksaallose*¹. As duas trajetórias são portanto literalmente opostas, resultando que a Grécia não pode ser um modelo:

E assim os modos de representação gregos e suas formas poéticas se subordinam mais àquelas da pátria².

Assim Hölderlin escreve a Seckendorf no dia 12 de março de 1804:

A fábula, feição poética da história e arquitetônica do céu, ocupa-me nesse momento mais que tudo e, particularmente, o nacional na medida em que ele difere do grego³.

² *Œuvres*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1967, p. 640.

³ Ver nota no final (N. da Trad.).

¹ *Remarques sur Œdipe et Antigone*, p. 80.

² *Ibid.*, p. 81.

³ *Ibid.*, cartas, p. 125.

[258] Mas isso não quer absolutamente dizer que o poeta desprezaria os gregos para se dedicar à “alta e pura exaltação dos cantos da pátria”¹. Se fosse assim, teríamos uma fase grega em Hölderlin e depois uma fase nacional. O que não é o caso. Trata-se muito mais de um duplo movimento *simultâneo* – aquele mesmo que havíamos assinalado no nível da língua hölderliniana – que liga “a prova do estrangeiro” (do fogo do céu, do *potos* sagrado, do aórgico, do Sul, da Grécia, do Oriente) e o “aprendizado do próprio” (a pátria, o natal, o nacional).

Heidegger escreve em seu comentário de *Memória*:

O amor pelo exílio desejado com o objetivo de se encontrar um dia em casa, no que se tem de seu, tal é a lei essencial do destino que destina o poeta a fundar a história de sua pátria².

Esta formulação não define exatamente a lei hölderliniana, e Heidegger sem dúvida se dá conta disso quando, em uma nota acrescentada ao seu comentário, escreve:

Em que medida [o que diz Hölderlin] pode se deixar derivar do princípio da subjetividade incondicional da metafísica absoluta própria ao pensamento alemão e tal como a encontramos em Schelling e Hegel, segundo os quais o ser-em-si-mesmo do espírito exige primeiramente o retorno a si mesmo, que não pode ser efetuado por sua vez senão a partir do ser-fora-de-si, em que medida portanto uma tal referência à metafísica, mesmo se ela faz surgir relações “historicamente exatas”, não obscurece a lei poética bem mais do que a esclarece, é a questão que nos contentamos de entregar à meditação de qualquer pensamento³.

Com efeito, o movimento de saída e de entrada em si do Espírito, tal como o definem Schelling e Hegel, mas igualmente [259] F. Schlegel, como vimos, é também a *re-formulação especulativa* da lei da *Bildung* clássica: o próprio só tem acesso a si mesmo pela *experiência*, ou seja, pela prova do estrangeiro. Essa experiência pode ser o *Reise*, a viagem romântica de Henri d'Ofterdingen, no final da qual o próprio e o estrangeiro descobrem sua identidade poética, ou os *Anos de aprendizagem* de Wilhelm Meister, quando este descobre lentamente a solidez de uma existência burguesa entregue à sua obsessão pelo infinito e celebra as virtudes da auto-limitação, longe dos acometimentos do “demoníaco”.

¹ *Ibid.*, cartas, p. 119.

² Heidegger, *op. cit.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 114.

O pensamento de Hölderlin não depende de nenhuma das duas leis: mais complexo, ele faz resplandecer a simplicidade do esquema da *Bildung*: não se trata nem da aprendizagem do infinito nem da do finito. De fato, ele faz aparecer algo mais profundo e mais arriscado. Por um lado, o movimento em direção ao próprio e aquele em direção ao estrangeiro não são movimentos que se sucederiam linearmente, no sentido em que o segundo seria como a simples condição do primeiro. O poema *Migração* canta de preferência simultaneamente a prova do estrangeiro e o apego ao próprio:

Suábia afortunada. Oh mãe,
Como tua irmã mais resplendorosa
A Lombardia lá longe
Por cem rios irrigados!
.....pois tu habitas
Perto do lar da morada
.....E é lá de onde procede
Tua nativa fidelidade. Pois o que vive
Perto do jorro original só emigra
De um tal lugar a grandes penas. E teus filhos, as
Cidades às margens do longínquo lago pálido,
De ribanceiras ervosas do Neckar, à beira do Rhin:
Certo, nenhum outro lugar, diz-se cada uma delas,
Poderia ser para mim uma melhor morada.

Mas eu, é o Cáucaso que eu quero!

.....



[260] Todavia, um pouco mais longe, após ter celebrado o “país de Homero”.
Hölderlin declara:

E no entanto nem sonho em permanecer.
Inclemente, difícil de conquistar é a
Taciturna, aquela de quem escapei, a Mãe¹.

Na primeira versão de *O Único*, ele recorda ainda esse amor pelo estrangeiro
que, sem cessar, tende a suplantar o amor pelo próprio:

Que é então, com
Antigas bordas felizes
Que me rodeia assim, para que eu lhes dê
Maior amor ainda que à minha pátria²?

Outros poemas, ao contrário, celebram a pátria como o bem mais próprio do
poeta:

.....Meu é
O discurso da pátria. Que não
Mo inveje ninguém³.

Mas essa pátria, enigmaticamente, parece o mais difícil, pelo menos em seu
“livre” usufruto:

Um dia eu interroguei a Musa e ela
Me respondeu:
No final vais encontrá-lo
Nenhum mortal pode prendê-lo.

.....
Fruto proibido, como o louro, no entanto, é
Mais a pátria.....⁴

¹ *Œuvres*, p. 846-848.

² *Ibid.*, p. 848.

³ *Ibid.*, p. 933.

⁴ *Ibid.*, p. 895.

[261] *Mnemosyne*, mais que qualquer outro poema de Hölderlin, enunciou o perigo que jaz no amor pelo estrangeiro e que só o amor pela “pátria” pode conjurar:

Um signo, tais nós somos, e de sentido nulo,
Mortos para todo sofrimento, e quase
Perdemos nossa linguagem em país estrangeiro

.....
Mas o que amamos? Um brilho de sol
No solo, é o que vêem nossos olhos e a poeira ressecada.
E as umbrosas florestas da pátria.....¹

O final do poema retorna ao país estrangeiro, todavia apresentado como uma paisagem de morte:

Aquiles sob a figueira, meu Aquiles
Está morto.
E perto das grutas marinas, riachos
Vizinhos do Scamandre,
O corpo de Ájax está estendido...

O que se abre aqui, simultaneamente, é uma dimensão da qual cada um dos pólos, o próprio e o estrangeiro, tomado em sua imediação, é igualmente *perigoso*: o estrangeiro, o fogo do céu, poderia aniquilar aquele que se aproximasse demais, mas o próprio, a pátria, encobre *também* o perigo de um devassamento. Nos dois casos, há perigo de uma queda no puro Indiferenciado, de uma fusão mortal com a Imediatez. É bem o perigo que evoca a terceira versão de *O Único*:

.....Sim, o mundo sem cessar, com um grito
De alegria, é arrancado desta terra, deixando-a
Despojada onde o humano não pode retê-la²

¹ *Ibid.*, p. 879-880.

² *Ibid.*, p. 866.

[262] Toda essa problemática é como que resumida em uma das últimas versões de *Pão e vinho*:

.....pois o espírito não está nele
 No início, nem na fonte. A pátria o devora,
 O espírito ama a colônia e um esquecimento valente.
 Nossas flores e as sombras de nossas florestas alegram
 O enfraquecido. Aquele que dá a alma seria quase consumado¹.

Aqui se encontra expressa com um intransponível rigor a dupla lei do “espírito”: por um lado, “a pátria o devora”, por outro lado, “as sombras de nossas florestas” o salvam. O movimento pelo qual o “espírito” escapa da mortal imediatez (devorante) da pátria é também aquele que corre o risco de consumi-lo na ardente luz do estrangeiro. Por conseguinte, da mesma forma que a prova do estrangeiro protege da pátria má, o aprendizado da pátria protege do fogo do céu – do estrangeiro. Os dois movimentos são inseparáveis: a tarefa da poesia consiste portanto em *dominar* os desequilíbrios inerentes à [263] experiência do próprio e à experiência do estrangeiro. Tarefa que *Patmos* exprime com toda clareza:

Veneramos a Terra, nossa mãe,
 E há pouco, a luz do sol,
 Nem sabendo, mas o Pai deseja, o
 Mestre do mundo, antes de qualquer coisa,
 Que a letra em sua firmeza seja mantida
 Com cuidado; que do que perdura torne-se visível

¹ *Ibid.*, p. 1206. A colônia, diz Heidegger, em seu comentário de *Mémoire* (*op. cit.*, p. 118), “é o estrangeiro, mas o estrangeiro que faz ao mesmo tempo pensar na pátria”. “A colônia é a filha que recorda a mãe pátria” (*ibid.*). Notável é o surgimento em Hölderlin, em um poema que trata do próprio e do estrangeiro, da noção de “colônia”. Esta aqui faz tanto alusão, no horizonte do poeta, às “colônias gregas”, antigas (a cena de *Empédocles* é Agrigente, uma colônia), colônias que, com efeito, eram como as “filhas” da “mãe pátria”, quanto às modernas colônias das “Índias”, evocadas, com Colombo ou Vasco da Gama, em muitos poemas tardios de Hölderlin (cf. *Les Titans*, p. 893). Ora, essas modernas colônias, que se estabelecem nas “ilhas odorantes” da Ásia e da América (as antigas e as novas Índias), entretêm uma relação diferente com a “mãe pátria”: esta aqui se perpetua nelas, mas as “filhas”, poderíamos dizer, se mestiçam com elas: a colônia moderna é o lugar onde o próprio e o estrangeiro se unem. Filha, ela casou-se com o estrangeiro. E isso é algo que não pôde escapar de Hölderlin por ocasião de sua estadia no porto “colonial” de Bordeaux.

As “Índias” do poeta não têm, nesse sentido, nada a ver com aquelas do Romantismo: elas designam o imenso espaço histórico aberto pelos grandes navegadores e os *conquistadores*, que instituíram uma nova figura da “colônia” e, portanto, da relação com o estrangeiro. Essa relação, vivida historicamente como referência às viagens dos colonizadores gregos, é mostrada em *As Lusíadas* de Camões, que a Alemanha descobria na época em que Hölderlin escrevia seus poemas. A viagem de A. de Humboldt na América do Sul é uma exploração do reino da moderna colônia.

O sentido profundo. E o canto alemão lhe obedece¹.

O mesmo, *Vaticano*:

Guardar Deus em sua distinta
Pureza é a tarefa que nos foi confiada,
A fim de que, pois se ligam nela tantas coisas,
Na expiação, em uma
Transgressão do Signo,
Nenhum julgamento de Deus seja instituído².

Instituir um equilíbrio, uma medida nessa dimensão, operar uma tarefa de *diferenciação*. Ou antes, a poesia, o *canto*, instaura “o que permanece” (*Mémoire*), ou seja, essa dimensão diferenciada na qual a experiência do estrangeiro e a experiência do próprio conseguem ser dominadas. A poesia pode desempenhar esse papel de fundação porque ela é linguagem, *letra* e *signo*, porque ela resiste, diz Hölderlin,

sob o reino do Zeus que [...] não somente *erige um limite* entre esta terra e o mundo inacessível dos mortos, mas também *força mais decisivamente em direção à terra* o impulso de pânico eternamente hostil ao homem, o impulso sempre a caminho do outro mundo³.

[264] A poesia, enquanto prática do diálogo (*Gespräch*) que é a linguagem no canto (*Gesang*), é o lugar desse combate pelo qual se institui o reino do Diferenciado. Enquanto lugar desse combate, da instauração da Diferença, a linguagem é “dos bens mais perigosos¹”, porque ela pode ser *ela mesma* a presa dessa indistinção que ela está encarregada de conjurar. Hölderlin sabia bem disso, tanto que pôde dizer em *Vaticano*:

Turco. E o morcego, familiar às Escrituras,
Tal uma mulher rouca, discursa nas cidades em ruína. Todos
Aqueles são guardiões do Sentido. Mas com frequência, tal qual um incêndio,
Explode a confusão das línguas².

¹ *Œuvres*, p. 780.

² *Ibid.*, p. 915.

³ *Remarques sur Œdipe et Antigone*, p. 79.

¹ *Œuvres*, p. 926.

² *Ibid.*, p. 915. Confusão da qual talvez encontremos um exemplo nesse fragmento da época de Tübingen:

“Tende Strömfeld Simonetta.

Teufen Amyklée Aveiro au fleuve

Vouga la famille Alencastro le

Essa problemática geral da poesia hölderliniana, exposta aqui muito sumariamente, tem *sua rigorosa correspondência no movimento de sua língua*. Esta deve passar tanto pela prova da língua estrangeira (o grego) quanto pelo aprendizado [265] da língua natal (o alemão e suas raízes dialetais). Forçando um pouco as coisas, poderíamos dizer que ela deve simultaneamente se “suabizar” e se “grecizar” para se tornar mais precisamente ela mesma, para poder se tornar o canto da Terra Natal, instituição de uma “Nação”.

No espaço de jogo da língua materna, o dialeto é o que, pelo menos potencialmente, exprime melhor a essência do próprio e do “natal”. A língua materna ou nacional é “filha” de seus dialetos; mas, dominando-as de sua amplitude de língua comum, ela é também sua “mãe”. A relação da língua com *seus* dialetos é uma relação mútua e diferenciada; os dialetos são dialetos *dessa* língua, só têm sentido de serem dialetos no espaço desta última.

Mas inversamente, a língua comum tem necessidade dos dialetos, sob pena de empobrecer infinitamente, de cair na “vacância da partilha”. Os dialetos e, de modo mais geral, a criatividade dialetal constituem a mesma quantidade de *fontes* da língua, por um lado porque toda língua tem uma origem dialetal, por outro lado porque os dialetos, ligados à ela, mas diferentes dela, a alimentam assim como tantos rios alimentam o “grande rio” da língua nacional. Os dialetos, em sua *Sprachlichkeit*, seu “falar” próprio, são os mais próximos possíveis do ser terrestre do homem, de seu ser “natal”. Mas, por outro lado, só podem desdobrar esse “falar” na língua comum. Voltar, mesmo que parcialmente, até com pudor¹, ao suábico e ao passado dialetal do alemão é, portanto,

Nom de là Amalasuntha Zentegon
 Anathème Ardhingellus Sorbonne Célestin
 Et Innocent ont le discours inter-
 Rompu et lui nommé jardin
 Botanique des évêques français –
 Aloisia Sigca *differentia vitae*
Urban e et rusticae Thermodon
 un fleuve em Cappadoce Val-
 telino Schönberg Scotus Schönberg Ténériffe
 Sulaco Venafro
 Contrée

De l'Olympe Weissbrunn en Basse-
 Hongrie Zamora Yacca Baccho
 Imperiali Gênes Larissa en Syrie” (*Œuvres*, p. 935).

Confusão das línguas, dos lugares – próprios e estrangeiros. O médico que examinou Hölderlin em 1805 declarou “que é impossível compreender sua linguagem, que parece uma mistura de alemão, de grego e de latim” (*Œuvres*, XXVI). Poderíamos interrogar a partir daí a esquizofrenia do poeta.

¹ *Mémoire*: “Muito homem/ Tem medo de voltar até a fonte” (*Œuvres*, p. 876).

para Hölderlin (como, mais tarde, para um G.M. Hopkins) efetuar esse “livre” aprendizado do próprio – do próprio dessa mesma língua que ele faz cantar em seus poemas.

Mas “grecizar” o alemão é fazê-lo passar pela prova do [266] estrangeiro, da língua mais estrangeira que seja, uma vez que ela carrega consigo o que é o mais estrangeiro para “nós”, o “fogo do céu” e que no entanto soube se tornar a língua da “sobriedade de Juno”, do “logos” racional.

Se Hölderlin “dialelizasse” ou “grecizasse” pura e simplesmente a sua língua poética, a dupla dimensão equilibrante desta e seu poder diferenciador desapareceriam: teríamos uma obra localista (ou pseudo-tal), ou um pidgin de grego e alemão. No final das contas, tais casos são freqüentes na literatura. Mas a poesia, enquanto dimensão do Diferenciado, do Articulado, do Medido, só pode ter como elemento a língua comum: ou seja, essa língua que se delimitou ao mesmo tempo em relação aos dialetos que ela “encobre” sem os sufocar e em relação às outras línguas. De uma certa maneira, a dupla delimitação da qual fala Bakhtin e que evocamos a propósito de Lutero reproduz-se aqui. Pelo “diálogo” com o grego e o “retorno” ao elemento dialetal do alemão, a poesia faz a língua comum ter acesso à sua dimensão própria, a essa dimensão de equilíbrio entre a língua estrangeira e o dialeto que é sua origem¹.

Em semelhante contexto, as traduções que Hölderlin faz dos poetas gregos obedecem, em todos os níveis, a uma total necessidade. *Elas assinalam o ponto mais extremo dessa “grecização” do alemão na obra em sua poesia.*

Mas pode-se dizer também, inversamente, que é o alemão mais “nativo” que é utilizado para devolver a força falante do grego. Assim re-assistimos, já no simples plano das palavras, ao mesmo duplo movimento. O verso:

Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben

[267] traduzido com uma literalidade que confina ao absurdo o verso de *Antígona*:

Τὶ δέστι ; δηλοῖς γὰρ τι καλχαίνου^ς ἔπος.

Καλχαίνα, na realidade, significa originariamente ter a cor da púrpura, ter uma tez sombria. Daí vem seu deslize de sentido para: estar melancólico, atormentado, etc.

¹ Goethe, por sua vez, quer antes mantê-la em igual distância dos dialetos e das línguas estrangeiras.

No lugar em que Mazon, por exemplo, traduziu (de acordo com o dicionário, que aliás remete ao verso de *Antígona* para o sentido derivado desse verbo):

De que se trata então? Algum propósito te atormenta. é claro¹.

Hölderlin prefere restituir o primeiro sentido da palavra grega:

O que há? Pareces macerar um púrpuro desejo²

A tradução literal significa portanto aqui: traduzir o primeiro sentido.

Mas, por outro lado, numerosas palavras gregas são traduzidas por termos que remetem ao *Mittelhochdeutsch* ou ao alemão luterano. Ποζώνλζετá é traduzido por *mit... der Füße Tugend*, com a “virtude” dos pés, no lugar de *mit der Kraft der Füße*, com a força dos pés, que seria mais evidente. *Tugend*, aqui, é tomado em seu sentido etimológico, que remete ao verbo *taugen*, valer, ter valor³. Πόνος, normalmente traduzido por *Mühsal*, pena, é traduzido por *Arbeit*, trabalho, labor, no sentido antigo. Δέβοινα, *Herrin*, senhora, é traduzido por *Frau*, mulher, no sentido que essa palavra adquire em *Mittelhochdeutsch*³. Zuberbühler fornece uma lista impressionante desses exemplos e mostra que se trata, nesse caso, de uma escolha deliberada do poeta. Assim, [268] o alemão da Idade Média e da Bíblia de Lutero serviria para traduzir Píndaro e Sófocles, não em virtude de um gosto arbitrário pelo “antigo”, mas porque Hölderlin quer encontrar toda a força falante das palavras alemãs.

Duplo movimento, portanto, no qual o alemão deve dizer literalmente um grego literal, deve ser como que forçado, violentado, transformado e talvez fecundado pela língua estrangeira. Essa literalidade, poderíamos encontrá-la tanto no nível sintático quanto no nível lexical e é ela que dá à tradução hölderliniana seu arcaísmo soberano e violento. Todavia, insistimos que essa literalidade seria mal compreendida se não vissemos que, para traduzir o que ele interpreta como a literalidade do texto original – ter a cor da púrpura, no lugar de ser atormentado –, Hölderlin voltava às fontes etimológicas do alemão, ao que, nessa língua, é literalidade e origem. A tradução torna-se, desde então, o encontro – choque e fusão – de dois arcaísmos e é isso, não uma

¹ *Antigone*, Les Belles Lettres, 1967.

² Trad. Lacoue-Labarthe, Bourgois, Paris, 1978.

³ Zuberbühler, *op. cit.*, p. 18-21.

literalidade vaga, que dá à sua operação todo o seu sentido e que a liga, bem evidentemente, ao resto da empresa hölderliniana. Salvo que aqui, um dos pólos dessa empresa, a brutal transferência do grego para o alemão, parece empurrá-lo para o outro: como se Hölderlin, justamente no momento em que desenvolvia sua problemática da diferenciação, do “retorno natal”, avançasse perigosamente nessa zona onde se cotejam delimitação das línguas e confusão das línguas.

Esse movimento, entretanto, complica-se e aproxima-se de sua maestria da seguinte maneira: em várias ocasiões, é o *texto original*, em sua língua e em seu conteúdo, que é violentado, violentado em um sentido preciso, o de uma tendência fundamental que ele teria, segundo Hölderlin, reprimido:

Espero oferecer da arte grega, que nos é estrangeira pelo fato de sua adaptação à natureza grega e de defeitos com que ela sempre soube se conformar, uma apresentação mais viva do que de hábito, fazendo [269] ressaltar mais o elemento oriental que ela renegou e corrigindo o seu defeito artístico no lugar em que ele se encontra¹.

A tradução é encarregada de revelar o elemento originário do texto original: “o elemento oriental”. Jean Beaufret escreve a esse respeito:

Orientalizar a tradução de Sófocles é, portanto, tornar a tragédia grega mais ardente do que ela pode parecer para o leitor moderno que, ao contrário dos gregos, se sobressai culturalmente no *entusiasmo excêntrico*².

Todavia, as coisas não são tão simples, pois Hölderlin escreve ao seu editor alguns meses mais tarde:

Creio ter escrito bem de encontro ao entusiasmo excêntrico e assim ter alcançado a simplicidade grega².

E Beaufret acrescenta com muita precisão ao seu comentário:

Orientalizar a tradução é, portanto, subtrair a tragédia grega de seu meio conservando também sua inigualável sobriedade. As “correções” de Hölderlin vão assim em dupla direção e é nessa ótica complexa que é preciso examinar todos os “desvios de tradução”, pois se é *como um*

¹ *Remarques sur Œdipe et Antigone*, p.111.

² *Ibid.*, p. 35.

traidor, é também *de santo modo* que o poeta moderno se comporta relativamente ao original grego³.

Duplo movimento portanto, de “orientalização” da tradução, mas também de captação da “simplicidade”, ou seja da “sobriedade” pela qual a obra original é o que ela é:

[...]balanço de dois excessos, diz ainda Jean Beaufret, da *Unförmliches* e da *Allzuförmliches*, da desmesura aórgico e do respeito excessivo pelas formas⁴.

[270] Sob esse ponto de vista, traduzir **ΚαλΧαίνουΒέπος** por *ein rotes Wort zu färben* é, efetivamente, fazer sobressair, ao menos num ponto de detalhe, o que as palavras de Antígona contêm, para empregar a expressão surpreendente de Hölderlin em suas *Notas*, de *tödtendfactische*, de “brutalmente assassino”¹. E nesse sentido, exatamente como em alemão, retornar a uma certa *literalidade* originária do texto. A tradução literal vai em direção a essa literalidade e, inclusive, numa espécie de movimento hiperbólico, a restaura quando a tendência do texto original é encobri-la, ou “renegá-la”. O original não é, com efeito, um dado inerte, mas o lugar de uma luta, em todos os seus níveis. Essa luta, Hölderlin a descreveu como a do “patos” e da “sobriedade”, ou da *Unförmliches* e da *Allzuförmliches*. A tradução re-produz essa luta e até a re-ativa, mas, por assim dizer, às *avessas*: se Sófocles vai do fogo do céu até a sobriedade de Juno (trajetória grega), o tradutor moderno, por sua vez, vai dessa sobriedade ao fogo do céu (trajetória ocidental). Mas esse movimento permanece ele próprio comedido, pelo fato de que tenta também “atingir a simplicidade grega”. Sófocles, ao renegar o fogo do céu, o oriental que é seu próprio, só o faz até um certo ponto; o tradutor, por sua vez, renega a sobriedade em sua tradução só até um certo ponto.

Diremos que Hölderlin, com base em uma certa “interpretação” dos gregos, modificou arbitrariamente Sófocles, como parece ser o caso na passagem de *Antígona* dedicada a Danaé, na qual ele traduz o verso:

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹ *Ibid.*, p. 80. Indo do sentido figurado ao sentido próprio, literal, do verbo grego. O mesmo percurso que em poesia com as palavras alemãs. Encontraremos no anexo à tradução de *Antígona* por Lacoue-Labarthe vários exemplos análogos.

E de Zeus ela conservava a semente de chuva de ouro²

[271] por:

Ela contava para o pai do tempo
As batidas da hora no sino de ouro

e que, assim, ele produziu uma mistura ao mesmo tempo fascinante e aberrante de literalidade objetiva e de recriação subjetiva? Certo, toda tradução de uma obra parte de uma leitura desta, e as traduções de Hölderlin são determinadas por sua visão da poesia e dos gregos. Mas talvez o conceito de *interpretação* seja insuficiente aqui. Toda interpretação é a reconstrução de um sentido que opera um sujeito. Em que essa reconstrução se fundamenta? No campo de visão desse sujeito, em sua “perspectiva”. O perspectivismo é uma realidade. Mas quando lemos uma obra, *nem tudo* é interpretação. Aquém ou além desta, há esta pura apreensão da obra à qual Goethe fazia alusão em *Poesia e verdade* quando evocava longamente seu “fundo”. Pode-se dizer desse “fundo” que ele é irradiante e que, por sua vez, ele ilumina a perspectiva do sujeito. A visão hölderliniana dos gregos, nesse sentido, não é uma interpretação; é antes uma *experiência* que precede qualquer interpretação. Isso é tão verdadeiro que, desde Hölderlin, todos os que abordaram o mundo grego abordaram (quaisquer que tenham sido suas formulações) a *mesma* realidade.¹

Mas isso não é tudo. Essa experiência que precede qualquer interpretação e a garante de qualquer arbitrariedade subjetiva, de onde ela surge? É preciso responder aqui: dessa leitura que é a própria *tradução*. Do contrário, seria preciso dizer que Hölderlin escamoteou uma teoria da arte grega, da tragédia, etc., que ele aplicou em suas traduções. Mas na verdade, a visão que ele tem dos gregos e da tragédia surge, por um lado, de sua experiência [272] de poeta e, por outro lado, de *sua experiência de tradutor*. Apenas o tradutor (e não o simples leitor, mesmo sendo crítico) pode perceber o que, em um texto, é da ordem do “renegado”, porque só o movimento da tradução faz *aparecer* a luta que se desenrolou no original e que conduziu ao equilíbrio que *ela* é. É o que Valéry pressentiu bem:

² Trad. Mazon, *op. cit.*: “Ela tinha que velar pelo fruto de Zeus nascido da chuva de ouro” (p.108). Cf. a discussão desse ponto por Beaufret em sua introdução às *Notas*, p. 36-37. O próprio Hölderlin justifica esse desvio de tradução dizendo: “para aproximar [a figura de Danaé] de nosso tipo de representação” (*ibid.*, p.75).

¹ Basta pensar em Nietzsche, em Hoffmannstahl ou no Sófocles de K. Reinhardt.



O trabalho de traduzir, conduzido com a preocupação com uma certa aproximação da forma, faz-nos de certa maneira buscar colocar nossos passos sobre os vestígios daqueles do autor; e, de forma alguma, talhar um texto a partir de um outro; mas deste aqui, voltar à época virtual de sua formação¹.

As correções, as modificações, etc., de Hölderlin procedem dessa relação profunda, *possível apenas na tradução*, com a obra em seu período virtual de formação; é por isso que elas não são nem arbitrárias, nem do domínio da interpretação; no mais, pode-se dizer que pode haver outras traduções que, partindo dessa mesma relação profunda, possam chegar a resultados diferentes. Nesse sentido, Hölderlin abriu uma possibilidade, até mesmo uma necessidade, *essenciais* do ato de traduzir, em sua relação com a língua e a obra estrangeiras e formulou-as com um enorme rigor. Pelo fato de “voltar à época virtual de sua formação”, uma tradução entretém com uma obra uma relação não somente *sui generis*, mas mais profunda, mais “responsável” que as outras relações: ela tem o poder de revelar o que, nessa obra, é origem (inversamente, ela tem o poder de ocultar de si mesma essa possibilidade) e isso indica que entretém com ela uma certa relação de *violência*. Onde há revelação de alguma coisa escondida, há violência. Essa violência da tradução remete igualmente à imediatez não menos violenta que norteia a delimitação mútua das línguas e sua mestiçagem. [273] O fato de haver aqui mestiçagem e não pacífica aclimação, de aqui as imagens do sexo e da luta vencerem as de jardinagem e de cultura (Herder, Goethe), é justamente o que mostra Hölderlin em uma passagem dedicada à essência do trágico:

A apresentação do trágico repousa principalmente no fato de que o insustentável, como Deus e homem, se fundem. E como, abolidos todos os limites, a potência aterrorizadora da natureza e o âmago do homem tornam-se Um no furor, concebe-se assim que o devir-um ilimitado purifica-se por uma separação ilimitada [...] Tudo é discurso contra discurso, cada um invalidando o outro¹

A tradução aparece como um dos lugares no qual se enfrentam medida e desmedida, fusão e diferenciação – como um lugar de perigo (a “confusão das línguas”), mas também de fecundidade. Sendo também a poesia um lugar assim, isso significa que

¹ In: *After Babel*, p. 346.

¹ *Remarques sur Œdipe et Antigone*, p.63.

a tradução é um *ato poético*: não como nos românticos, que a poesia é um ato de tradução, ainda que “transcendental”, mas que a tradução pertence ao espaço diferenciador do poético, espaço que pode ser tanto aquele da confusão das línguas quanto o de sua delimitação. As traduções de Hölderlin são históricas porque, desde Lutero, são as primeiras na Alemanha a habitarem esse lugar no qual as línguas e as culturas se delimitam. Não devemos nos enganar se essas traduções, *a priori*, parecem estar postas sob um signo oposto àquela de Lutero – de um lado a *Verdeutschung*, de outro a *Griechischung* – pois, se por um lado, uma secreta *Verdeutschung* opera em Hölderlin, por outro lado o tipo de *Verdeutschung* de Lutero entretém com a própria palavra da Bíblia uma relação de correspondência que passa pela oralidade e que é mais estreita que a da tradução latina. O que havíamos chamado tradução histórica com Rosenzweig só pode ser “histórica” [274] *porque ocorre nela esse tipo de relação mestiçante- diferenciante com a língua e a obra estrangeiras*.

Por esse tipo de historicidade, as traduções de Hölderlin surgem para nós ao mesmo tempo *enraizadas em uma tradição, ancoradas em uma origem* (Lutero) e *constituidoras do espaço de jogo da tradução ocidental moderna*. De fato, elas são testemunha de uma escolha que, o tempo todo, está inerente ao ato de traduzir. Esse ato, ou ele se dobra às injunções culturais que, desde o início da tradição ocidental (de São Jerônimo até Nietzsche) visam à apropriação e à redução do estrangeiro, ou então, dado a situação privilegiada de *entremeio* que é a sua, ele contesta essas injunções e se torna por isso mesmo um ato cultural criador; e essa contestação, elevada à altura de uma consciência, como vemos por exemplo em um Pannwitz, é a essência da tradução *moderna*. Essa modernidade, na realidade, não tem nada a ver com aquela da *Athenäum*, aquela da poesia-tradução monológica¹. Podemos medir melhor ainda sua natureza se examinarmos brevemente certas traduções do século XX que se situam, evidentemente, na linhagem de Hölderlin.

Pensemos, por exemplo, na *Eneida* de Klossowski². Desde os primeiros versos, o leitor, de início atordoado pelas subversões sintáticas que Klossowski, ao tentar

¹ Ela deve estar situada, antes de tudo, na maneira pela qual a essência da poesia é concebida: abrir um espaço de diferenciação na dupla relação com o “nativo” e o “estrangeiro”. Isso não é de modo algum próprio de Hölderlin e sugerimos que se pudesse encontrar em um G.M.Hopkins uma visão análoga. Aqui, a poesia é concebida como *diálogo* (*Gespräch*) e seu elemento permanece mais do que nunca a *Natursprache*. Ora, o espaço da *Natursprache* é tanto o das línguas, quanto o de Babel. A poesia moderna tem dificuldades em habitar esse espaço, na medida em que se apegue em grande parte ao pensamento romântico. E a tradução poética conhece a mesma dificuldade.

² Virgile, *L'Énéide*, trad. P. Klossowski, Gallimard, Paris, 1964.

restituir literalmente o latim de Virgílio, impõe ao francês, vive uma estranha experiência: certo, ele opera com um francês latinizado, como o desejava R. Pannwitz, mas o que é estranho, é que essa latinização produz, no sentido forte da palavra, uma série de [275] *manifestações*. Em primeiro lugar, é a epopéia virgiliana que *aparece*, tal como ela pôde surgir no momento de sua “formação”. O que pode nos ajudar a medir a importância das notas de Goethe sobre o “rejuvenescimento” que conhece uma obra por ocasião de sua tradução. Contrariamente, as traduções menos literais fecham-nos todo o acesso à verdade e à imediatez do dizer épico:

O poema épico de Virgílio é, com efeito, um teatro onde são as palavras que *imitam* os gestos [...] São as palavras que tomam uma atitude, não o corpo; que se tecem, não as roupas; que cintilam, não as armaduras [...] É por isso que quisemos, antes de qualquer coisa, nos cingir à textura do original¹.

Mas há mais: em uma espécie de reflexo mútuo (ainda a *Spiegelung* goetheana!), são as duas línguas que, no combate a que se entregam, *aparecem* como que nos *confins de si mesmas*: o latim no francês (primeira face da tradução) e o francês investido pelo latim (segunda face) mostrando-nos, paradoxalmente, um *puro* latim e um *puro* francês. Notável, para o leitor que aceita confiar no movimento da tradução de Klossowski, é essa metamorfose do francês que o faz aparecer, não como uma infra-mestiçagem de francês e de latim, mas muito mais como uma língua nova, ou antes, rejuvenescida e renovada, elevada a um nível de poder que lhe era até então desconhecido. Assim, há certamente *acoplamento de línguas*, mas estas, misturando-se, manifestam também sua pura *diferença*. O francês, de um lado, o latim de outro, e os dois no entanto unidos nesse espaço de mestiçagem que é a tradução e talvez apenas ela.

Pois está claro que quando essa mistura ocorre em outros lugares, grande é o risco de que ela seja tomada nas relações de poder [276] interlingüísticas¹. Relações que tendem a anular a diferença das línguas e, freqüentemente, a sufocar a especificidade da língua dominada, taxada de “inferior”. Quando na verdade o sentido da tradução é um

¹ *Ibid.*, intr. de Klossowski, p. XI e XII.

¹ Basta pensar nessa massa crescente de textos modernos, ultrapassando largamente a área do técnico ou do diplomático, certamente “redigidos” em francês, em espanhol, em alemão, etc., mas parecendo más traduções de um mau inglês que, no entanto, é seu *mestre supremo* e para o qual, finalmente, eles são destinados a ser retraduzidos. “Confusão das línguas”, verdadeiro “incêndio”, com efeito, o inverso de uma mestiçagem. Quando uma língua cerca as outras em virtude de sua posição dominante e consente ela própria em se transformar para se tornar uma “língua universal”, ocorre um processo de destruição

profundo igualitarismo. Coisa que Goethe havia pressentido, mas que Hölderlin realizou, assumindo ao máximo os riscos que ela comportava: a perda da linguagem (da linguagem própria, da linguagem simplesmente) para o “país estrangeiro”.

Entretanto, a natureza da tradução “literal” (empregamos essa palavra na falta de uma outra, mais nuançada) é tal que ela não pode, em hipótese alguma, se transformar em modelo ou em receita metodológica. Da mesma maneira que excede qualquer “interpretação”, ela excede qualquer metodologia. Digamos que essa tradução manifesta-se primeiramente em certos momentos históricos e culturais determinados, justamente como disse Rosenzweig. Ela surge de uma necessidade profunda da língua, da cultura e da literatura e é essa necessidade historicamente perceptível que a preserva da arbitrariedade de uma tentativa de experimentação individual (cuja história da tradução, como mostrou Steiner em *After Babel*, conhece muitos exemplos). As traduções de Hölderlin, adiantadas para a sua época, eram contudo historicamente motivadas. E este é o caso, em nossos dias, das traduções de um Klossowski. Elas correspondem, com toda a evidência, a uma *crise* de nossa cultura e, em primeiro lugar, a um abalo de sua posição etnocêntrica. É a crise de uma posição ideológica, cultural, literária e poética que chegou agora às suas ultimas conseqüências. Isso não significa [277] que toda tradução deva se tornar “literal”, porque esse tipo de tradução só tem sentido para um certo tipo de obras, cuja relação com suas línguas é tal que ela exige esse acoplamento diferencial da tradução literal. Não há caso que seja mais claro que o da *Eneida* e Klossowski explicou isso perfeitamente. Ocorre o mesmo com a (re)tradução da Bíblia, dos gregos, das obras do Oriente e do Extremo Oriente e de um certo número de obras ocidentais. Mas, por exemplo, uma tradução literal, ou anglicizante, de Henry James não teria sentido. Não se trata obviamente de “afrancesar” James, mas sua tradução solicita um outro tipo de abordagem¹.

Estamos ainda longe de dominar toda essa problemática e grande é o perigo de se querer escapar do infinito empirismo da maior parte dos tradutores (a tradução seria coisa de “intuição”, diferiria de obra para obra, não toleraria teorizações, etc.), de constituir tipologias um pouco apressadamente. Resta que Hölderlin é o primeiro que,

generalizado. As mestiçagens lingüísticas, por outro lado, são fecundas: pensemos, no âmbito francês, nos falares crioulos, ou nessa língua renovada e enriquecida que se elabora pouco a pouco na África negra.

¹ A qual dependeria, talvez, da psicanálise e da análise textual. Pensemos nas “correções” que Lacan trouxe para a tradução “canônica” que Baudelaire fez de Edgar Poe: elas mostram claramente que a tradução baudelaireana, em total proximidade com o romantismo, não percebe o jogo complexo dos significantes em Poe. (*Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, p.33).

pela radicalidade de sua empresa. abriu-nos para a necessidade de uma reflexão global e aprofundada sobre o ato de traduzir na desconcertante multiplicidade de seus registros².

² Karl Reinhardt, em *Hölderlin et Sophocle*, publicado em *Poésie* 23, Paris, 1982, resgatou de forma excelente o sentido da empresa de Hölderlin: "As traduções de Hölderlin diferem radicalmente de todas as outras traduções do grego, até de qualquer outra tradução em geral [...] Traduzir consiste com efeito, para o poeta, em dar a palavra a uma voz que até então permanecera muda em razão da insuficiência de todas as formas sucessivas de humanismo: barroco, rococó ou classicismo..." (p.21). Mais adiante, fala justamente da "literalidade freqüentemente abrupta e sem arrumação de suas traduções", de "seu desvio enigmático, e não menos freqüente, em relação ao texto grego original" (*ibid*). "Se para o purismo clássico o grego nunca é grego o bastante, a tradução hölderliniana caracteriza-se, inversamente, por sua vontade de reforçar, no grego, o elemento não grego, o 'oriental'" (p.24). A esse respeito, e a propósito dos "desvios enigmáticos", o autor evoca "a falta de escrúpulos do tradutor que substitui os nomes dos deuses gregos pelas denominações forjadas em sua própria língua [278] hínica. Sua poética hespéria, consciente de sua proveniência oriental, autoriza-o a transpor a etapa intermediária do "conformismo nacional" dos gregos. Senão, Zeus, Perséfone, Arês, Eros, etc permaneceriam prisioneiros de sua língua poética convencional, e a orelha hespéria não poderia ser atingida como deveria sê-lo" (*ibid*). Assim Hölderlin traduz Zeus por "Pai do Tempo" (*ibid*). O apagamento dos nomes dos deuses, prisioneiros da língua poética "convencional" (humanista) é, ao lado do retorno às significações arcaicas do grego, uma outra vertente dessa acentuação do elemento "oriental" que caracteriza essencialmente a tradução hölderliniana de Sófocles. Literalidade abrupta e sem arrumações, de um lado, desvio enigmático, de outro, vão portanto *no mesmo sentido*. Nos dois casos, trata-se de *acentuação*. Para nós, a acentuação (em um outro contexto, Jacques Derrida diz: "a boa tradução deve sempre 'abusar'") é o princípio fundamental que Hölderlin tacitamente legou à tradução ocidental. É ela que dá o seu espaço de jogo a qualquer literalidade, singularmente sintática, que a distingue de todo calque servil. É ela também que autoriza os desvios de tradução que, sem isso, ficam no domínio da variação estética e transtextual. É ela que anula o fenômeno de "perda" suposto de ameaçar qualquer tradução e que motivou o tempo todo sua desvalorização literária e ética. É ela que, por sua invasão violenta, traz para nossas margens, em sua pura estranheza, a obra original e, ao mesmo tempo, *a leva de volta para si mesma*, como Goethe o pressentia também. Pois toda obra, em seu solo de origem, afasta-se de si mesma de uma forma ou de outra. É o perigo do "natal". A "prova do estrangeiro" diz respeito à obra enquanto obra também. Quanto mais ela está ancorada em seu elemento "natal", mais rica é a promessa, para ela e para nós, da tradução. E naturalmente, mais grave é o risco.

Mas o princípio da acentuação, Hölderlin nos ensina também a contrabalançá-lo pelo princípio oposto, o da "sobriedade de Juno e ocidental". Só há abuso, invasão, no espaço de uma sobriedade. A sobriedade *vela*, por assim dizer, o que a acentuação *des-vela*(³). O equilíbrio desses dois princípios é o que constitui o êxito maior da *Eneida* de Klossowski e o que distingue sua literalidade de um palavra por palavra servil e absurdo.

Aprofundar esses dois princípios, *a acentuação e a sobriedade*, esta é a tarefa da reflexão moderna sobre a tradução. * Ver nota no final (N. da Trad.).

[279]Conclusão

I. A ARQUEOLOGIA DA TRADUÇÃO

Toda conclusão é uma releitura que se esforça para retrazar o caminho aberto, balizado e articulado pela introdução, mas cujo percurso mostrou-se parcialmente diferente daquilo que estava inicialmente previsto. O presente estudo esforçou-se para analisar a teoria da tradução dos românticos alemães, situando-a, por um lado, no conjunto das teorias ou dos programas destes e, por outro lado, confrontando-a com outras reflexões que lhe são contemporâneas: as de Herder, de Goethe, de Schleiermacher e de Humboldt, que são teorias da *Bildung*, e a de Hölderlin, que ultrapassa os limites desta e de toda sua época. Tentamos igualmente mostrar como a tradição da tradução na Alemanha, que tem sua origem em Lutero, definiu-se como oposição a uma cultura – a cultura francesa clássica – cujo modo de desdobramento não passava decisivamente pela tradução.

Constatou-se, em seguida, que todas as teorias da tradução elaboradas na época romântica e clássica na Alemanha constituem o solo das principais correntes da tradução moderna ocidental, quer se trate da tradução *poética*, tal como ela se manifesta em um Nerval, um Baudelaire, um [280] Mallarmé, um S. George ou um W. Benjamin, cuja origem deve manifestamente ser procurada na *Athenäum*, ou das grandes re-traduições efetuadas na Alemanha no século XX, que podem ser testemunhadas por Humboldt ou Schleiermacher. As traduções de Hölderlin, por sua vez, inauguraram uma época da tradução ocidental que ainda está dando os seus primeiros passos.

Nesse sentido, nosso estudo pode surgir como uma *arqueologia da tradução européia*, centrada em uma fase-chave desta no limiar do século XIX. Arqueologia que pertence a essa reflexão da tradução sobre si mesma – ao mesmo tempo histórica, teórica e cultural – doravante inseparável da prática tradutória. Que a tradução deva se tornar uma “ciência” e uma “arte”, como pensavam da crítica os românticos de Iena, esse é, com efeito, seu destino *moderno*. Mas isso quer dizer, em primeiro lugar: aparecer, manifestar-se. A literatura teve, há dois séculos, seus manifestos. *A tradução, por sua vez, sempre habitou o não-manifesto*. “Seja o apagamento a minha maneira de

resplandecer”. disse uma vez o poeta tradutor Philippe Jaccottet¹. Sim, desde tempos imemoriáveis, foi uma prática ocultada e rejeitada, ao mesmo tempo por aqueles que a realizavam e por aqueles que se beneficiavam dela. A Alemanha clássica e romântica, nesse sentido, constitui uma exceção que vale a pena ser meditada. Mas qualquer que tenha sido a inegável intensidade de sua relação com a tradução, é também inegável o fato de que ela não soube, ou pôde, oferecer senão *fragmentos* de uma verdadeira teoria da tradução. O fato de que Goethe, Hölderlin, os românticos e Humboldt nos tenham oferecido, a partir de diversos horizontes, “materiais” inestimáveis para uma tal teoria, foi pressentido, no [281] século XX, por pensadores como W. Benjamin, W. Schadewaldt ou F. Rosenzweig. Mas esses “materiais”, que se referem principalmente à dimensão poética e cultural da tradução, devem ser re-pensados à luz de nossa experiência do século XX e colocados no campo que é o nosso.

O século XX, com efeito, viu a problemática da tradução manifestar-se (com a da linguagem e das línguas) a partir de diversos horizontes.

É preciso, em primeiro lugar, mencionar a questão da *re-tradução* das obras que são fundamentais para a cultura ocidental: a Bíblia principalmente, mas também a poesia e a filosofia gregas, a poesia latina e os grandes textos que nortearam o nascimento da literatura moderna (Dante, Shakespeare, Rabelais, Cervantes, etc.). Evidentemente, toda tradução é solicitada a envelhecer e é o destino de todas as traduções dos “clássicos” da literatura universal serem, cedo ou tarde, retraduzidas. Mas a retradução, no século XX, possui um sentido histórico e cultural mais específico: o de nos *reabrir o acesso* a obras cujo poder de comoção e interpelação acabara por ser ameaçado ao mesmo tempo por sua “glória” (clareza demais obscurece, brilho demais cansa) e por traduções pertencentes a uma fase da consciência ocidental que não corresponde mais à nossa. Assim, como vimos, nossa visão dos gregos, do Antigo Testamento ou até de Shakespeare é fundamentalmente diferente daquela do classicismo, do humanismo ou do romantismo. Essa vontade de reabrir o acesso aos grandes textos de nossa tradição histórica cobre ao mesmo tempo o campo da tradução, da hermenêutica e da filosofia. Isso está claro no caso da Bíblia: pensemos em Buber, Rosenzweig ou Meschonnic. Mas basta pensar nas grandes re-leituras da filosofia grega tentadas por Heidegger para ver que, aqui também, a tarefa do pensamento *tornou-se*

¹ Em relação a este apagamento do tradutor, Matthias Claudius deu-lhe uma expressão quase trágica: “Wer übersezt, der untersetzt”, aquele que traduz fica submerso. A tradução é o reino das sombras.

uma tarefa da tradução. Da mesma maneira que a hermenêutica dos textos sagrados é impensável sem uma re-tradução destes. [282] não se concebe a releitura dos gregos em Heidegger e seus discípulos sem uma tradução dos gregos para nós e de nós para os gregos. uma tradução que se declare (para empregar o vocabulário heideggeriano) “à escuta da palavra grega”. E é evidente que essa operação de tradução agora imanente à filosofia teve (na Alemanha, mas também em outros lugares) uma enorme ressonância cultural. O que é importante sublinhar é *como a tradução se torna no século XX uma preocupação do pensamento até em seu esforço de releitura da tradição religiosa ou filosófica ocidental*. É nessa perspectiva que o ato de traduzir se vê, enfim, pouco a pouco reconhecido em sua essência histórica. Falando das grandes traduções da história da filosofia, Heidegger escreve em *O Princípio da razão*:

Queremos referir-nos às traduções que, na época em que o tempo delas é chegado, transpõem (*übertragen*) uma obra do pensamento ou da poesia [...] Em tais casos, a tradução não é somente interpretação (*Auslegung*), mas também tradição (*Überlieferung*). Enquanto tradução, ela pertence ao movimento mais íntimo da História¹.

Mas essa preocupação da tradução não diz respeito somente, em nosso século, à filosofia e ao pensamento religioso. Nós a encontramos também no campo das “ciências humanas” ou, mais precisamente, nos domínios da psicanálise, da etnologia e da lingüística.

As relações da psicanálise e da tradução são muito complexas e não temos a pretensão de medir toda a sua amplitude. É bem conhecido que Freud chegou na França por intermédio de traduções que tendiam a desnaturar o essencial de sua inventividade conceitual e terminológica. Foi preciso que Lacan, com a mesma paciência que um Heidegger com os textos gregos, interrogasse a escritura de Freud num esforço de leitura-[283] tradução para nos abrir, por um lado os *Grundwörter* freudianos (*Trieb*, *Anlehnung*, *Verneinung*, etc.), por outro lado, a infinita complexidade da trama de sua língua e de suas imagens. Nesse caso, vemos a (re)tradução se tornar igualmente uma das maiores preocupações de uma reflexão e o caminho que reabre o acesso autêntico de um pensamento. Mas a psicanálise entretém, sem dúvida, uma relação ainda mais profunda com a tradução, na medida em que interroga a relação do homem com a

O “manifesto” que constitui o posfácio de A. W. Schlegel para Tieck é de uma irremediável modéstia se o compararmos com os manifestos críticos e literários de seu irmão e de Novalis.

¹ In Störig, *op. cit.*, p. 370.

linguagem, as línguas e a língua dita “materna” de uma maneira fundamentalmente diferente daquela da tradição. Interrogação que é acompanhada por uma reflexão sobre a obra e a escritura, convocada, evidentemente, a abalar pouco a pouco nossa visão destas e, sem dúvida, contribuir para uma viravolta da literatura. As poucas notas ainda esparsas que se pode encontrar em Lacan, O. Mannoni, Abraham e Torok, etc., a propósito da tradução também poderiam, se desenvolvidas, mudar uma certa consciência do ato de traduzir e dos processos que estão em jogo nisso – certamente no nível do próprio tradutor (o tradutor é este indivíduo que representa, em sua *pulsão* de traduzir, toda uma comunidade em sua relação com uma outra comunidade e suas obras), mas igualmente no nível do que chamamos *traduzibilidade* da obra. Renan dizia:

Uma obra não traduzida só é publicada pela metade¹.

Qual é – profundamente – essa *falta* que a tradução julga suplantar? Qual face escondida da obra, qual reverso do texto devem por ela aparecer? Se quisermos ir além da noção romântica de “potencialização”, aprofundar a percepção goetheana do “reflexo” rejuvenescedor, precisaremos talvez de uma teoria da obra e da tradução que recorra ao pensamento analítico.

[284] A etnologia, à sua maneira, encontra também o problema das línguas, das culturas e da tradução. Seria talvez porque ela também, enquanto discurso sobre *o estrangeiro* (e sobre o que se presume ser *o mais estrangeiro*: o “selvagem”), constitui um tipo de tradução, exposto à mesma alternativa que o tradutor de Schleiermacher: levar o leitor ao estrangeiro, ou levar o estrangeiro até o leitor. É evidente que o tradutor moderno, preocupado em lutar contra o etnocentrismo (uma luta infinita), pode aprender muito com as reflexões, por exemplo, de um Clastres ou de um Jaulin. A coisa é tão clara quanto o fato de que a *escritura* etnológica deva se tornar eventualmente (e essencialmente) uma tradução.: pensemos na obra *Le Grand Parler* de Clastres¹ ou nas traduções que o escritor-etnólogo peruano J.-M. Arguedas fez das poesias quéchuas.

A ingüística (à qual convém acrescentar as próprias pesquisas, orientadas para questões lingüísticas, da filosofia analítica anglo-saxã), também encontra, por sua vez, a

¹ *Ibid.*, p. VIII.

¹ Clastres, *Le Grand Parler* Le Seuil, Paris, 1974, p. 15: “Traduzir os Guaranis, é *traduzi-los em guarani* [...] Fidelidade à letra a fim de conservar o espírito.”

tradução como uma realidade que lhe é imanente. Pensemos neste texto célebre de R. Jakobson. *Aspectos lingüísticos da tradução*:

A equivalência na diferença é o problema cardinal da linguagem e o principal objeto da lingüística. Como todo receptor de mensagens verbais, o lingüista se comporta como intérprete dessas mensagens. Nenhum espécime lingüístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos signos que o compõem para outros signos pertencentes ao mesmo sistema ou a um outro sistema. Assim que se comparam duas línguas, questiona-se sobre a possibilidade de tradução de uma para a outra e reciprocamente: a prática estendida da comunicação interlingual, em particular das atividades de tradução, deve ser um objeto de atenção constante para a ciência da linguagem².

É notável que, nesse texto, Jakobson defina [285] ao mesmo tempo o *objeto* da lingüística (a linguagem e seus processos de “equivalência na diferença”) e a *prática* dessa ciência em termos de tradução. Na verdade, trata-se novamente aqui de tradução generalizada:

Para o lingüista, assim como para o usuário comum da linguagem, o sentido de uma palavra não é nada mais do que sua tradução para um outro signo que pode substituí-lo, especialmente um signo “no qual ele se encontra mais completamente desenvolvido”, como o ensina Peirce [...] Distinguimos três maneiras de interpretar um signo lingüístico, conforme o traduzimos para outros signos da mesma língua, numa outra língua, ou num sistema de símbolos não lingüísticos¹.

Essa tradução generalizada, no interior da qual Jakobson situa a “reformulação”, a “tradução propriamente dita” e a “transmutação”, numa tentativa de dominar o caráter indomável do conceito de tradução, está ela própria ligada, para ele, ao que havíamos nomeado, a propósito dos românticos, a estrutura reflexiva da língua:

A faculdade de falar uma dada língua implica a de falar *dessa* língua².

² *Essais de lingüistique générale* Points-Seuil, Paris, 1978, p. 80.

¹ *Ibid.*, p. 79. Esse movimento pelo qual um signo vem a ser traduzido por um outro que o “desenvolve mais completamente” não poderia evocar a “potencialização” romântica? A lingüística moderna julga certamente o poema intraduzível, mas não poderíamos refletir sobre o que o movimento da reformulação tradutória possui de *positivo* ao invés de apenas sublinhar perpetuamente a sua insuficiência? Ganho e perda, desperdício e desenvolvimento “mais completo” estariam situados no mesmo plano? Essa é uma dimensão que é preciso explorar.

² *Ibid.*

De novo vemos ligadas, como para Novalis (mas num *rewording* que não tem mais nada de especulativo), a *reflexividade* e a traduzibilidade.

A lingüística não é, sem dúvida, apenas uma disciplina que se declara “científica” e cujos conhecimentos permaneceriam tão exteriores à nossa experiência quanto aqueles, por exemplo, da física matemática. Ela é uma certa percepção da [286] linguagem e da relação do homem com a linguagem, ainda que não seja, como a tradução, uma *experiência*. Nesse sentido, é preciso afirmar que a tradução nunca pode constituir um simples ramo da lingüística, da filologia, da crítica (como acreditavam os românticos) ou da hermenêutica: ela constitui – quer se trate de filosofia, de religião, de literatura, de poesia, etc. – uma dimensão *sui generis*. E produtora de um certo *saber*. Mas essa experiência (e o saber que ela engendra) pode ser, em compensação, esclarecida e em parte transformada por outras experiências, outras práticas, outros saberes. É claro que a lingüística, no século XX, pode enriquecer a consciência tradutória; o inverso, aliás, é igualmente verdadeiro. A lingüística de um Jakobson interroga os poetas, ela poderia também interrogar os tradutores. É exatamente esse jogo recíproco que propõe, no Brasil, um Haroldo de Campos¹.

As traduções e as reflexões sobre a poesia, a crítica e a tradução de Ezra Pound são aqui de uma importância fundamental e seria interessante confrontar a teoria da crítica-tradução (*criticism by translation*) com as teorias românticas da tradução-crítica. As reflexões de Pound, como as de Meschonnic, de *Po&sie*, de *Change*, tentam definir o que podem ser, no século XX, uma teoria e uma prática da *tradução poética*.

Nosso objetivo aqui não era o de mostrar um panorama (forçosamente muito sumário e parcial) dos esforços atualmente feitos em matéria de teoria da tradução, mas, antes de tudo, sublinhar isto: o campo da tradução, que praticamente se descentralizou e se estruturou no nível internacional², começa [287] lentamente, muito lentamente, a se desocultar e a se afirmar como um campo próprio, na medida em que os diversos domínios nos quais “problemas” de tradução são colocados interrogam-se (freqüentemente pela primeira vez) sobre o traduzir e seus diversos registros. Pois a tradução não é uma simples mediação: é um processo no qual entra em jogo toda nossa relação com o Outro. Essa consciência, que a Alemanha romântica e clássica já possuía,

¹ Haroldo de Campos, *De la traduction comme création et comme critique*, in: *Change* “Transformer, Traduire”, nº 14, fevereiro, 1973. O que é colocado nesse artigo, é o problema da relação da tradução com a criação literária, a crítica e a lingüística.

² Certo. Mas as características nacionais sobrevivem. A França continua sendo uma zona cultural onde se traduz menos do que na Alemanha e onde a tradução etnocêntrica, cada vez mais perseguida, conserva sólidos bastões.

ressurge com uma força tão grande que todas as certezas de nossa tradição intelectual e até de nossa “modernidade” ficam abaladas. Esperamos que seja necessário retraduzir muito; que seja necessário passar, sem cessar, pela prova da tradução; que nessa prova, tenhamos que lutar sem tréguas contra nosso reducionismo nato, mas também permanecer abertos para o que, em toda tradução, permanece misterioso e indomável, precisamente falando in-visível (a face da obra estrangeira que vai surgir em nossa língua, nós ignoramos a sua natureza, quaisquer que sejam os nossos esforços para fazer falar, a qualquer preço, a voz dessa obra em nossa língua); que possamos esperar muito dessa empresa de tradução “excêntrica”, talvez um enriquecimento de nossa língua, talvez até mesmo um redirecionamento de nossa criatividade literária; que possamos interrogar o ato de traduzir em todos os seus registros, abri-lo às outras interrogações contemporâneas¹, refletir sobre a sua natureza, mas também sobre a sua história, assim como sobre a de sua ocultação – eis o que nos parece caracterizar a idade atual da tradução.

Quando lemos tudo o que a idade clássica e romântica alemã pôde escrever sobre o ato de traduzir e as suas significações (culturais, lingüísticas, especulativas, etc.), não encontramos somente um certo número de teorias que continuam, [288] de uma forma ou outra, a bem ou mal determinar nosso presente. Encontramos nelas uma consciência e, sobretudo, uma habitação da linguagem essencialmente *menos ameaçadas que as nossas*.

Tomemos, por exemplo, o caso da ampliação de nossa língua que esperamos da tradução não etnocêntrica. É claro que a Alemanha de Goethe e de Schleiermacher esperava os mesmos ganhos de suas empresas de tradução, ainda que o horizonte dessas empresas nos pareça *hoje* limitado demais. Mas, nesse intervalo, ocorreu um fenômeno que muitos autores de nosso século denunciaram e que diz respeito à destruição da *Sprachlichkeit*, da capacidade falante das grandes línguas modernas, em proveito de uma língua-sistema de comunicação cada vez mais exaurida de espessura e de significância próprias. Pode-se pensar aqui no empobrecimento da criatividade oral, na morte dos dialetos, no afundamento da literatura em um espaço cada vez mais cerrado, no qual ela se torna cada vez menos capaz de “figurar” o mundo. A degradação da

¹ Notadamente àquelas que procuram enunciar as condições de um diálogo com as outras culturas – com as culturas *outras*. Pensemos nas obras de um Massignon, de um Berque, de um Clastres, etc. A tradução moderna deve ser *dialogica*.

linguagem (da linguagem natural), este é certamente um lugar comum. *Nosso* lugar comum. Steiner, no final de *After Babel*, soube evocar os perigos que ameaçam o inglês planetarizado. Esses perigos referem-se, a bem dizer, a todas as línguas e a todas as dimensões de nossa existência. Eles situam doravante a tarefa de traduzir sob uma nova luz ou, se não for nova, pelo menos infinitamente mais ampla: trata-se de defender a língua e as relações inter-línguas contra a homogeneização crescente dos sistemas de comunicação. Pois é todo o reino das pertinências e das diferenças que estes colocam em perigo. Aniquilamento dos dialetos, dos falares locais; banalização das línguas nacionais; nivelamento das diferenças entre estas em proveito de um modelo de não-língua para o qual o inglês serviu de cobaia (e de vítima), modelo graças ao qual a tradução automática se tornaria pensável; proliferação cancerosa, no [289] seio da língua comum, das línguas especiais¹ – há nisto um processo que ataca em profundidade a linguagem e a relação *natural* do homem com a linguagem. Re-abrir os caminhos da tradição; abrir uma relação enfim exata (não dominante, não narcisista) com as outras culturas e, notadamente, com aquelas daquele que se tornou agora o “Terceiro Mundo”; mobilizar os recursos de nossa língua para colocá-la à altura dessas diversas aberturas – é evidentemente lutar contra esse fenômeno destruidor, mesmo que haja outras maneiras de conjurá-lo. Isto talvez seja o essencial da consciência tradutória moderna: uma exigência máxima de “saber” ao serviço de uma certa re-alimentação da capacidade falante da linguagem, de uma certa maneira lúcida de *habitar e de defender Babel* na hora em que a Torre-das-Múltiplas-Línguas (isto é, a das Diferenças) está ameaçada pela expansão de um jargão destruidor que não é nem mesmo o esperanto, esse sonho humanista ingênuo que revela agora sua verdadeira face de pesadelo.

A história da tradução ocidental ainda não foi escrita. A consciência tradutória moderna é impensável sem um saber de sua história: de suas origens, de suas épocas, de seus extravios. Possa o presente trabalho constituir pelo menos o esboço da escritura de um dos capítulos mais cativantes dessa história.

¹ “Pois enquanto que as línguas especiais – elas sempre existiram – se justapunham outrora muito bem à língua comum, eis que elas a penetram bem além das necessidades que poderiam justificá-la. A palavra “douta” suplanta menos a palavra apropriada do que confirma a sua superfluidade: ninguém precisa significar apropriadamente – mostrar alguma *coisa*. Fala-se de “novos recortes” para o que é apenas a interpretação do “real” como “recortável” em problemas que nem mesmo são mais “novos *objetos*”. (E. Martineau, *La langue, création collective*, in: *Po&sie*, nº 9, éd. Belin, Paris). Esse processo, ligado a todos os outros, inaugura vastas dimensões de não-tradução na vida cultural, ou antes de dimensões nas quais a tradução perdeu todo o seu sentido.

II. A TRADUÇÃO COMO NOVO OBJETO DO SABER

A tradução como novo objeto de saber: isso significa duas coisas. Primeiramente, o fato de que, enquanto experiência e [290] operação, ela é portadora de um saber *sui generis* sobre as línguas, as literaturas, as culturas, os movimentos de intercâmbio e de contato, etc. Esse saber *sui generis*, seria o caso de manifestá-lo, de articulá-lo, de confrontá-lo com os outros modos de saber e de experiência a que se referem esses domínios. E nesse sentido, é preciso considerar antes a tradução como *sujeito* de saber, como origem e fonte de saber.

Em segundo lugar, esse saber deveria, para se tornar um “saber” no sentido estrito, tomar uma forma definida, quase institucional e estabelecida, própria a permitir seu desdobramento num campo de pesquisa e de ensino. É o que quisemos chamar às vezes “tradutologia” (outros nomes menos felizes foram igualmente sugeridos). Mas isso não quer dizer, pelo menos de início, que a tradução se tornaria o objeto de uma “disciplina” específica referindo-se a uma “região” ou um “domínio” separados, na medida mesmo em que, justamente, ela não é alguma coisa de separado. De fato, a tradutologia, enquanto forma ou campo de saber, poderia ser, primordialmente, aproximada dessas formas de “discursos” recentes que são a “arqueologia” de Michel Foucault, a “gramatologia” de Jacques Derrida ou a “poetologia” desenvolvida na Alemanha por Beda Alemann. Pois, mais do que disciplinas “regionais”, trata-se aqui da emergência de tipos de reflexão que se referem a dimensões já recortadas por outras disciplinas constituídas, mas recortadas de tal modo (ou justamente porque houve recorte) que a riqueza imanente de seu conteúdo não pode mais aparecer plenamente.

A tradução constitui uma tal dimensão. Portadora de um saber próprio, ela só pode ser o sujeito desse saber se der acesso a uma tradutologia no sentido esboçado aqui.

[291] Será o caso assim de fundar – ou de radicalizar as tentativas de fundação já existentes, freqüentemente decisivas – um espaço de reflexão e, portanto, de pesquisa. Esse espaço, como havíamos indicado no início dessa obra, cobrirá simultaneamente o campo da tradução no seio dos outros campos de comunicação interlingüísticos, interliterários e interculturais, a história da tradução e a teoria da tradução literária, “literária” englobando tanto a literatura no sentido estrito quanto a filosofia, as ciências

humanas e os textos religiosos. O saber que tomará como tema esse espaço será autônomo: não dependerá em si nem da lingüística pura ou aplicada, nem da literatura comparada, nem da poética, nem do estudo de línguas e literaturas estrangeiras, etc., ainda que todas essas disciplinas reivindicuem, cada uma a sua maneira, o campo da tradução. Entretanto, na própria medida em que esse campo cruza, por sua natureza, uma multiplicidade de domínios e, principalmente, os das disciplinas mencionadas, haverá forçosamente interação entre estas e a tradutologia. Nenhuma reflexão sobre a tradução pode fazer a economia dos benefícios da lingüística e da teoria da literatura. A tradutologia é por excelência interdisciplinar, precisamente porque se situa *entre* disciplinas diversas, freqüentemente afastadas umas das outras.

Seu ponto de partida se baseia em algumas hipóteses fundamentais. A primeira é a seguinte: sendo um caso particular de comunicação interlingüística, intercultural e interliterária, a tradução é também o *modelo* de qualquer processo desse gênero. Goethe nos ensinou isso. Isso significa que todos os problemas que essa comunicação pode trazer surgem claramente, como se estivessem concentrados na operação da tradução e que é, por conseguinte, possível compreender e analisar os outros modos de intercomunicação a partir do horizonte da tradução. Podemos dizer que esta ocupa um lugar análogo ao da linguagem no seio dos outros sistemas [292] de signos: como o disse Benveniste, a linguagem é, em um certo sentido, apenas um sistema se signos entre outros; mas, em um outro sentido, é o sistema dos sistemas, aquele que permite interpretar todos os outros. Encontraremos a confirmação desse fato na relação de encaixamento recíproco que possuem a *teoria generalizada* da tradução e a *teoria restrita*. De Novalis a George Steiner e Michel Serres, vimos edificarem-se teorias nas quais qualquer tipo de “troca” (de “translação”) é interpretado como uma tradução, não somente no domínio estético, mas no das ciências e, finalmente, da experiência humana em geral. Dessa singular extensão do conceito de tradução, encontramos igualmente um traço no texto clássico que Roman Jakobson consagrou à tradução. Essa teoria generalizada da tradução, ou, como o diz Michel Serres, da “ducção”, foi recentemente criticada por Henri Meschonnic. A extensão do conceito acabaria por privar este de qualquer conteúdo e haveria, ao contrário, vantagem em elaborar uma teoria restrita da tradução. Todavia, é um fato que esse conceito não cessa de transbordar qualquer definição que se possa dar dele. Esse transbordamento semântico – e epistemológico – parece inevitável e corresponde, além disso, à percepção corrente: a tradução é sempre bem mais que a tradução. Convém portanto articular uma teoria restrita e uma teoria

generalizada da tradução, sem todavia dissolver (como é o caso nos românticos alemães) a primeira na segunda. O que remete a dizer que essa teoria restrita deveria funcionar como o arquétipo de qualquer teoria das “trocas” ou das “translações”. A posição desse arquétipo caracteriza-se por um paradoxo: sua *unicidade*. A relação que liga uma tradução ao seu original é única em seu gênero. Nenhuma outra relação – de um texto para um outro, de uma língua para uma outra, de uma cultura para uma outra – lhe é comparável. E é justamente essa unicidade que faz a *espessura significativa* da tradução; interpretar os outros intercâmbios em [293] termos de tradução é querer (com ou sem razão) lhes dar essa mesma espessura significativa.

A segunda hipótese da tradutologia é que a tradução, quer se trate de literatura, mas também de filosofia ou até de ciências humanas, desempenha um papel que não é o de simples transmissão: esse papel, ao contrário, é tendencialmente *constitutivo* de toda literatura, de toda filosofia e de toda ciência humana. Giordano Bruno exprimiu-o com todo o lirismo próprio a sua época:

Da tradução vem toda ciência.

O caráter hiperbólico dessa frase não deve mascarar a verdade de seu conteúdo. Explicitaremos aqui brevemente em que a tradução desempenha esse papel constitutivo e em que – esse corolário é decisivo – ela permaneceu oculta e negada enquanto momento constitutivo, para só surgir como uma simples operação de mediação (do sentido). Se a tradução não fosse ocultada enquanto fator constitutivo (e portanto histórico) da literatura e do conhecimento, alguma coisa como a “tradutologia” existiria há muito tempo, do mesmo modo que a “crítica”.

Mas como vimos, assim que se toca na tradução, aborda-se um domínio rechaçado, rico em resistências.

No âmbito da literatura, a moderna poética e até mesmo a literatura comparada¹ mostraram que a relação das obras (escritura primeira) e da tradução (escritura segunda) caracteriza-se por uma produção recíproca. Longe de ser somente, como a define ainda o Direito, a simples “derivação” de um original suposto absoluto, a tradução está a priori presente em todo original: toda obra, quão longe possamos recuar, já é, em diversos graus, um tecido de traduções [294] ou uma criação que tem alguma coisa a ver com a operação tradutória, na medida mesmo em que ela se coloca como “traduzível”, o

¹ Ver por exemplo os trabalhos de Bakhtin, de G. Genette, de J. Lambert.



que significa simultaneamente: “digna de ser traduzida”, “possível de traduzir” e “devendo ser traduzida” para atingir sua plenitude de obra. Possibilidade e injunção de tradução não definem um texto ulteriormente: elas constituem a obra como obra e, de fato, devem levar a uma nova definição de sua estrutura. Isso pode ser facilmente verificado analisando a literatura latina ou as obras medievais¹.

Isso não deixa de ter conseqüências para disciplinas como a poética, a literatura comparada ou o estudo das línguas e literaturas estrangeiras. A análise das transtextualidades empreendida metodicamente pela poética supõe, ao lado das pesquisas referentes à hipertextualidade, a intertextualidade, a paratextualidade e a metatextualidade, uma reflexão sobre essa transtextualidade específica que é a tradução, seguindo o fio condutor intuitivamente indicado por J. L. Borges:

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción².

Novalis e A. W. Schlegel, mas também Baudelaire, Proust e Valéry, tiveram a intuição dessa relação “consustancial” entre as “letras” e a tradução. Eles chegaram até mesmo a afirmar que a operação do escritor e a do tradutor eram [295] idênticas¹. Entretanto, convém marcar os limites dessa identificação tão tipicamente romântica: esses limites são definidos pela irreducibilidade da relação original-tradução. Qualquer tradução só tem sentido como tradução de um original. A literatura, por sua vez, não conhece nenhuma relação desse gênero, mesmo que tenha a nostalgia dela².

A literatura comparada, de modo semelhante, supõe a “tradutologia” como um complemento parcialmente integrável. O estudo comparado das diferentes literaturas se baseia evidentemente em sua interação. Ora, esta tem como condição de possibilidade as traduções. Não há “influências” sem traduções, ainda que (de novo o encaixamento recíproco) possamos afirmar também o inverso.

¹ Bakhtin: “Podemos dizer sem rodeios que a prosa romanesca européia nasce e se elabora em um processo de tradução (transformadora) das obras de outrem” (*Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 193). “Um dos melhores conhecedores da paródia medieval, Paul Lehmann, não hesita ao afirmar que a história da literatura medieval, e a latina em particular, é “a história da adoção, do remanejamento e da imitação do bem de outrem” (*ibid.*, p. 426). A história das transtextualidades e das traduções constitui um domínio que Bakhtin só faz aflorar.

² J. L. Borges, “Las versiones homéricas”, citado in: *After Babel*, p. 4.

¹ P. Valéry: “Escrever o que quer que seja [...] é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua para uma outra” (*Variations sur les Bucoliques*, Gallimard, Paris, 1957, p. 24).

² Disso se conclui, como o mostrou Walter Benjamin, que a tradução de uma tradução é impossível, pois desprovida de sentido.

No domínio filosófico, a tradução desempenha igualmente um papel essencial. Historicamente, a filosofia desenvolveu-se, dos gregos aos romanos, da Idade Média ao Renascimento e mais além, por uma série de traduções que constituíram bem mais que uma simples “transferência de conteúdos”. Como Heidegger o mostrou, a propósito da tradução dos conceitos aristotélicos ou do “princípio da razão”, as principais *Grundwort* (palavras fundamentais) que articulam o discurso filosófico foram sempre traduzidas por um processo no qual interpretação e neologia, empréstimo e reformulação, coexistiam ou alternavam. E toda tradução de um *Grundwort* ocasionou uma nova percepção das filosofias passadas ou presentes: pensemos na *Aufhebung* hegeliana transformada em “*relève*” com Jacques Derrida. A história dos “erros” de tradução filosófica constitui um dos capítulos mais cativantes desse processo. Pois esses “erros” nunca são insignificantes³. No século XX, a [296] tradução entrou no horizonte filosófico como uma *questão* explícita e crucial com pensadores tão diferentes quanto Wittgenstein, Karl Popper, A. Quine, Heidegger, Gadamer e, mais recentemente, Michel Serres e sobretudo Jacques Derrida.

Reencontramos nas modernas ciências humanas o mesmo “círculo”, o mesmo entrelaçamento essencial entre a tradução e a constituição de uma disciplina. A psicanálise, como já vimos, encontrou inicialmente a tradução como um dos problemas de sua própria renovação. Mas isso a levou, sem cessar, a se interrogar mais sobre a essência da tradução e – o que nos importa aqui – a redescobrir o lugar que ocupava, *no próprio interior do pensamento de Freud*, o conceito de tradução como conceito operacional. É o que testemunha uma carta endereçada a Fliess pouco antes do surgimento da *Traumdeutung*:

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*¹.

³ Cf. A. Koyré, para as ciências, “Traduttore-traditore: à propos de Copernic et de Galilée”, *Isis*, XXXIV (1943).

¹ In “Comment peut-on traduire Hafiz... ou Freud?” de Bernard This e Pierre Thèves, p. 41 do importantíssimo número de *Meta* (jornal dos tradutores) sobre “Psicanálise e tradução”, publicada em março de 1932 em Montreal, que traz elementos decisivos sobre a relação da psicanálise e da tradução. Para o lugar do conceito de tradução na obra de Freud, remeteremos nesse número ao artigo de Patrick Mahony, “Toward the Understanding of Translation in Psychoanalysis”, p. 63-71.

O Orientalismo também supõe a problemática da tradução. Por um lado, a própria pesquisa é acompanhada por traduções, seja de obras, seja de citações, seja de *Grundwörter*. Por outro lado, a própria essência de seu projeto supõe, como indicado por Massignon, um certo “descentramento” que é ele próprio um momento essencial da operação de tradução: traduzir-se-em-direção a

[297] Para compreender o outro, não se deve anexá-lo, mas tornar-se seu hóspede [...] Compreender alguma coisa de outrem, não é *se anexar* a coisa, é transferir-se, por um descentramento, para o próprio centro do outro¹.

Edward Saïd, em *O Orientalismo* – obra por sinal muito controversa -, mostrou que o Orientalismo encontrou-se historicamente mal armado para enfrentar a problemática de seu necessário descentramento, na medida em que uma certa sobrecarga ideológica, no século XIX, conduziu-o a traduções “etnocêntricas”. Essa “supressão de tradução”, para retomar a expressão de Freud, assinala uma “supressão” orgânica dessa disciplina, da qual ela se desfaz progressivamente. Mas assinala também o ponto em que uma tradutologia pode cooperar com ela. Com efeito, um dos eixos desta é elaborar uma teoria da *tradução não etnocêntrica* cujo campo de aplicação é generalizado. Essa teoria é simultaneamente *descritiva e normativa*.

Descritiva na medida em que analisa muito precisamente os sistemas de deformação que pesam sobre toda operação de tradução e pode, a partir dessa análise, propor um contra-sistema². Normativa, na medida em que as alternativas que ela define a respeito do sentido da tradução são constrangedoras. Essas alternativas ultrapassam de longe as tradicionais divisões da teoria da tradução entre “defensores da letra” e “defensores do sentido”. Cada domínio pode assim elaborar uma metodologia própria de tradução a partir desse quadro. Por exemplo, não cabe à tradutologia estatuir sobre os problemas da tradução na poesia chinesa, pois se ela [298] descesse a esse nível, está claro que sua tarefa seria empiricamente infinita. Mas existe um nível em que os problemas são os mesmos para um sinólogo, um especialista da literatura sérvia ou dos

¹ In Meschonnic, *Pour la Poétique II*, Gallimard, Paris, 1973, p. 411-412.

² O sistema de deformação pode ser definido em primeira instância por tendências como a racionalização, o esclarecimento, o alongamento, a empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos de um texto, a destruição dos termos vernaculares ou sua exotização, o apagamento das superposições de línguas, o funcionamento de horizontes literários inadequados. Para uma análise parcial dessas tendências, ver nosso artigo “A tradução das obras latino-americanas”, em *Lendemain*, Berlim, 1982.

trágicos gregos. Esse nível diz respeito à própria problemática da tradução e o sistema de constrangimentos que o francês (e sem dúvida qualquer grande língua “nacional”) coloca à tradução. Esse nível é o da *pura competência* tradutória. E é o que faz falta à maior parte dos especialistas de um domínio; que macula suas tentativas de tradução de ingenuidade epistemológica. Isso ocorre porque ao reconhecer que a problemática da tradução é para eles essencial (trata-se parcialmente do devir de sua disciplina), eles acabam por rebaixar essa problemática ao nível de um simples procedimento técnico. Nessa fase, somos confrontados mais uma vez com o estatuto ocultado, negado da tradução e com as violentas resistências que ela suscita.

Essas resistências constituem um capítulo essencial da tradutologia. Elas parecem ser originariamente de ordem religiosa e cultural. Em um primeiro nível, elas se ordenam ao redor do *intraduzível como valor*. O essencial de um texto não é traduzível, ou, supondo que o seja, ele não deve ser traduzido. No caso da Bíblia, é a tradição judaica que representa essa posição extrema. Exatamente como a “Lei” não deve ser “traduzida” do oral para o escrito, o texto sagrado não deve ser traduzido para outras línguas, sob pena de perder seu caráter “sagrado”. Essa dupla recusa indica em profundidade o laço essencial do escrito e da tradução, para melhor questionar os dois. A rejeição da tradução atravessa toda a história do Ocidente, com o dogma, nunca explicitado, praticamente sem cessar refutado, da intraduzibilidade da poesia, sem falar da famosa “objeção antecipada” feita à tradução em geral¹. Um exemplo recente mostrará a surda persistência [299] dessa rejeição. Em um artigo consagrado à necessidade da difusão da língua e da literatura francesas, Bernard Catry evoca a possibilidade de estimular, em caráter oficial, “a tradução em língua estrangeira das obras francesas”. Isso poderia conduzir, estima o autor, os leitores estrangeiros a ler ulteriormente essas mesmas obras em sua língua de origem e, assim, a aprender o francês. E ele acrescenta de passagem:

Bem entendido, Sartre em inglês não é mais Sartre¹.

O “bem entendido” que abre essa pequena frase indica que Catry considera a tradução como um paliativo e como uma total traição. Há nesse caso uma desvalorização que não é de forma alguma explicitada. É evidentemente toda uma

¹ Cf. a esse respeito J. -R. Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris, 1979.

¹ Bernard Catry, “L’édition française face à Babel”, *Le Débat*, n° 22, 1982, p. 898.

cultura (nesse caso, a da França) que defende seus próprios “monstros sagrados” contra o “exílio” que é a tradução.

Compreende-se, por conseguinte, porque a tradução seja considerada como suspeita e finalmente negativa culturalmente. Em um outro pólo, é antes sua espessura significativa que é negada, pelo axioma inverso da *traduzibilidade universal*. O essencial da tradução seria a tradução do “sentido”, ou seja, do conteúdo universal de qualquer texto. Assim que se postula isso, a tradução adquire a estreiteza de uma humilde mediação do sentido. Hegel declarava em sua *Estética* que a poesia podia ser traduzida sem nenhuma perda de uma língua para outra (e mesmo em prosa), porque ela primava pelo conteúdo espiritual. Mas quando se afirma, mais modestamente, que

não se traduz palavras, mas idéias².

[300] apenas se repete, em um nível não especulativo, o que dizia Hegel. Cada vez que a tradução se rebela contra esse estreitamento dessa operação e afirma ser uma transmissão de *formas*, de *significantes*, as resistências se multiplicam. Essas resistências, todo tradutor as conhece bem: seria o caso de dar uma tradução que “não cheira a tradução”, de propor um texto “tal como o autor o teria escrito se tivesse sido francês”, ou, mais trivialmente, de produzir uma tradução “em francês claro e elegante”. O resultado disso é que a tradução surge ou como uma transmissão inaparente do sentido, ou como uma atividade suspeita de injetar “estranheza” na língua¹. Nos dois casos, ela é negada e ocultada.

Uma das tarefas fundamentais da tradutologia é combater essa ocultação, que se manifesta, além do mais, perniciosamente pela objeção antecipada feita à *reflexão sobre a tradução*. Essa reflexão se choca com uma série de oposições: o conflito dos tradutores não teóricos e teóricos, dos tradutores e dos teóricos da tradução. No primeiro caso, uma maioria de tradutores proclama que a tradução é uma atividade puramente intuitiva, que não pode ser verdadeiramente conceituada. No segundo caso, há oposição entre teóricos sem prática e “práticos” sem teoria. Resulta disso um tenaz questionamento da possibilidade de uma tradutologia que cubra ao mesmo tempo um

² Daniel Moskowitz, in Ladmiral, *op. cit.*, p. 220.

¹ Jean Dutourd declara por ocasião do IIIº Congresso da Federação internacional dos tradutores: “Penso que a tradução, há uns quinze ou vinte anos, desempenhou um papel catastrófico na vida literária francesa, pois ela habituou o público ao jargão e contaminou os escritores”, in Van der Meerschen.

campo teórico e prático, que seria elaborada a partir da *experiência* da tradução: mais precisamente, a partir de *sua própria natureza de experiência*. Teóricos abstratos e práticos empíricos coincidem na afirmação de que a experiência da tradução não é teorizável, não deve e não pode sê-lo. Ora, essa pressuposição [301] é uma negação do sentido do ato de traduzir: este, por definição, é uma atividade *segunda e reflexiva*. A reflexividade lhe é essencial e, com ela, a sistematicidade. De fato, a coerência de uma tradução é medida pelo seu grau de sistematicidade. E esta é impensável sem reflexividade. Essa reflexividade vai desde a leitura interpretativa dos textos até a elaboração racional de todo um sistema de “escolha” de tradução. Naturalmente, ela é acompanhada por uma necessária intuitividade. Mas esse jogo mútuo da reflexividade e da intuitividade aparenta bem mais, como já vimos, a tradução a uma “ciência” do que a uma “arte”. Do mesmo modo que, no caso da ciência, todo um sistema de deformação deve ser superado antes que ela possa se constituir em um sistema categorial rigoroso, assim também a tradução deve enfrentar um campo de deformação lingüístico, literário e cultural para poder realizar sua pura visada. O fato de que este fim seja raramente atingido apenas confirma a necessidade de uma tradutologia que cumpriria a “revolução copernicana” da tradução.

Precisemos, para terminar, a situação da tradutologia em relação à abordagem *lingüística* da tradução. Partimos da pressuposição de que as duas abordagens são, ao mesmo tempo, distintas e complementares. Em seus *Problemas teóricos da tradução*, Georges Mounin coloca o problema dos intraduzíveis: as línguas, morfológicamente, sintaticamente, lexicalmente, etc., tendem a tornar impossível qualquer tradução, salvo em um nível de aproximação em que as “perdas” são mais elevadas que os “ganhos”. Assim, diz Mounin, a tradução das mais ou menos cinquenta palavras que designam diversas variedades de pão na região de Aix-en-Provence colocaria “problemas insolúveis” se “um romance francês de algum valor tivesse como ambiente um meio de padaria nessa região¹”. Os exemplos desse gênero podem ser multiplicados até o infinito e, bem entendido, [302] até outros níveis além deste dos “campos semânticos” do autor. A constatação é irrepreensível e indiscutível, ainda que Mounin se esforce, na última parte de seu livro, para minimizar a sua importância. Estamos, lingüisticamente falando, diante de um *mar de intraduzibilidade*. Mas se nos colocarmos no nível da

“Traduction française, problèmes de fidélité et de qualité”, em *Traduzione, Tradizione, Lectures*, 4-5, Dédalo Libri, Milão p. 68.

¹ *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1967, p. 65-66.

tradução de um texto, o problema muda completamente. Qualquer texto, evidentemente, é escrito em uma língua: e, de fato, a multiplicidade dos termos mencionados, aparecendo em uma seqüência oral ou escrita, permanece em si “intraduzível”, nesse sentido de que uma outra língua não possuirá os termos correspondentes. Mas no nível de uma obra, o problema não é saber se esses termos possuem ou não equivalentes. *Pois o plano da traduzibilidade é outro*. Em face de uma multiplicidade de termos sem correspondência em sua própria língua, o tradutor será confrontado a várias escolhas: o afrancesamento (Jules Verne, em *Les Enfants du capitaine Grant*, traduz “pampa” por “les plaines pampasiennes”), o empréstimo (“porteño, habitante de Buenos Aires, dá “portègne”). A pretendida intraduzibilidade dissolve-se em traduzibilidade por inteiro, pelo simples recurso a modos de relações existentes naturalmente e historicamente entre as línguas, mas modulados aqui segundo as exigências da tradução de um *texto*: o empréstimo e a neologia para o domínio lexical. É a própria estrutura do texto como texto que ditará aqui o que é preciso “traduzir” ou “não traduzir” (no sentido corrente), *a não tradução de um termo valendo como um modo eminente de tradução*. Outras modalidades vêm completar esse recurso nos tipos de trocas interlínguas. Será, por exemplo, a supressão de um termo ou de uma estrutura x para um ponto X do texto, que serão eventualmente substituídos por um termo ou uma estrutura y em um ponto Y do texto: procedimento de *compensação*, já preconizado por Du Bellay. Será a posição de um termo ou de uma estrutura x situados em um ponto X do texto em um outro ponto Y desse texto, no qual a língua de chegada pode [303] acolhê-lo melhor: procedimento de *deslocamento*. Será ainda a *substituição homóloga*: um elemento x, literalmente intraduzível, é substituído por um elemento y, que lhe é homólogo no texto. Não se trata aqui, como é tendência se acreditar, de paliativos, mas de modalidades que definem o próprio sentido de toda tradução literária, *no sentido de que ela encontra algum intraduzível lingüístico (e às vezes cultural) e o dissolve em real traduzibilidade literária sem passar, é claro, pela perífrase ou por uma literalidade opaca*. Essas modalidades se baseiam em grande parte no que Efim Etkind chamou de “linguagem potencial”¹. Para qualquer língua, pode-se postular uma correspondência rigorosa com uma outra língua, mas em um nível *virtual*. Desenvolver essas potencialidades (que variam de língua para língua), esta é a tarefa da tradução, *que progride assim para a descoberta do “parentesco” das línguas*. Essa tarefa não poderia

¹ Efim Etkind. *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique*, éd. Reencontré, Paris, 1982, p.99.

ser simplesmente artística: ela supõe um conhecimento extenso de todo o espaço diacrônico e sincrônico da língua de chegada. Assim, a tradução dos diminutivos espanhóis exige um estudo aprofundado dos diminutivos franceses (sua história, seu modo de formação e de integração, etc.), sem o qual se acredita estar diante de “intraduzíveis”. O teórico prático da tradução e o prático intuitivo encontram a mesma limitação, que vem do fato de que eles não têm consciência da riqueza “heterológica” da língua de chegada.

Classifica-se com facilidade as modalidades mencionadas acima – por exemplo, Jakobson ou Max Bense – na categoria, não mais da tradução, mas da “transposição criadora”, a definição desta permanecendo, aliás, indeterminada. Mas na verdade, essa “transposição” é a própria essência da tradução e só seria possível opô-la a esta tomando por base um conceito estreito e imaginário (a perfeita correspondência, a *adequatio*). [304] até mesmo especulativo da tradução. Convém, ao contrário, definir a tradução a partir de sua operação real, o que não significa, de modo algum, que todas as modalidades sejam válidas e que não existam outras que sejam equivalentes a não-traduções ou a más traduções. Como já vimos, o fenômeno das não-traduções e das más traduções deve ser tomado em consideração pela tradutologia, uma vez que, como disse sem demasiado exagero George Steiner,

é preciso admitir que, desde Babel, noventa por cento das traduções são errôneas e que assim permanecerá¹.

Essas observações visam a mostrar que a abordagem lingüística e a abordagem tradutológica são diferentes e, ao mesmo tempo, complementares, uma vez que a tradução só pode realizar sua pura visada com base em conhecimentos lingüísticos, ao menos se quiser superar uma empiricidade que destina noventa por cento de seus produtos a serem “errôneos”. Em outros termos, a “revolução copernicana” das ciências da linguagem deve permitir a “revolução copernicana” da tradução, sem ser, de forma alguma, o único fundamento desta e sem que esta se torne algum dia um ramo da “lingüística aplicada”. A tradutologia só poderá ser constituída em cooperação com a lingüística e a poética: ela tem muito o que aprender com a sócio e a etnolingüística, assim como com a psicanálise e a filosofia.

¹ *Ibid.*, p. 365.

Ciência da tradução teria, a partir de então, um duplo sentido: ciência tomando o saber da tradução como objeto. “cientifização” da prática da tradução. A esse respeito, é preciso notar que a França permanece muito atrasada nesse domínio em relação a outros países, como a Alemanha, os países anglo-saxões, a União Soviética e os países do Leste. Esse atraso teórico tem como [305] corolário um atraso no plano prático, ao mesmo tempo quantitativo e qualitativo. A abertura de um domínio de reflexão tradutológica virá, portanto, preencher um vazio cujas graves conseqüências surgem pouco a pouco e que contribui para uma crise crônica ao mesmo tempo da tradução e da cultura na França.

NOTAS À TRADUÇÃO

As notas à tradução visam a esclarecer o leitor, tanto para justificar algumas soluções adotadas no decorrer do trabalho, quanto para ajudá-lo, algumas vezes, a penetrar melhor no que foi dito naquelas “zonas significantes” das quais fala Berman, que exigem uma busca às etimologias e uma atenção mais específica. Os itens analisados estão expostos por sua ordem de aparecimento no texto traduzido, visando a facilitar a consulta, e remetem às páginas do mesmo. Para pesquisa e confecção de nossas notas, optamos pelo dicionário monolíngue *Petit Robert* por ser o mais completo e atualizado, assim como o *Dicionário Aurélio*.

Título do livro: *A prova do estrangeiro*. Em francês, *L'épreuve de l'étranger*. Este é um título extremamente instigante, cuja plurivocidade certamente demanda ser examinada em detalhes. Ambas as palavras são capazes de conduzir a uma infinidade de leituras, dependendo da tradução escolhida e da combinação que for efetuada entre elas. A tradução geralmente tende a apagar um dos diferentes pólos de significação, privilegiando uma de suas acepções; é claro que o processo se regenera na língua de chegada, pois a palavra escolhida, freqüentemente, também indica várias possibilidades, reiniciando o processo de significação.

Passemos então ao exame das possíveis significações de *épreuve* e, em seguida, de *étranger*. No final da análise, faremos os comentários relativos às respectivas escolhas. Segundo o *Petit Robert*, a palavra *épreuve* vem de *esprove*, palavra que tem sua origem no século XII e que gera o verbo *éprouver*.

1- Action d'éprouver (qqch. ou qqn).

Souffrance, malheur, danger qui éprouve le courage, la résistance. ⇒ affliction, malheur, peine, souffrance. *Vie pleine d'épreuves, remplie d'épreuves.* ⇒ aventure, péril, traverse, tribulation. *Essuyer, subir des épreuves. Passer par de dures, de rudes épreuves. Pénible, longue épreuve.* “Pauvre humanité, que tu as souffert! que d'épreuves t'attendent encore!” (Renan). — Absolt et littér. *L'épreuve.* ⇒ adversité, malheur. *Certaines natures « acceptent plus volontiers l'épreuve que la félicité »* (André Gide).

Em português, poderíamos traduzir — no sentido de um “perigo que põe à prova a coragem, a resistência” — como “aflição, infelicidade, pena, castigo.

sofrimento" ("Vida cheia de provas, de aflições", etc.). Também poderia ser no sentido de "aventura, risco, contrariedade, tribulação". ("Sofrer tribulações, contrariedades"). Uma outra possibilidade seria adversidade, infelicidade.

- 2- Ce qui permet de juger la valeur d'une idée, d'une qualité intellectuelle ou morale, d'une œuvre, d'une personne, etc. ⇒ critère, pierre (de touche). *Le danger, épreuve du courage. "La grande œuvre d'art a moins d'importance en elle-même que dans l'épreuve qu'elle exige d'un homme"* (Camus). — Vieilli *Faire l'épreuve de qqch.* : l'essayer; en recevoir la marque, les effets. *Faites-en l'épreuve, vous verrez bien.*

À L'ÉPREUVE. *Mettre à l'épreuve.* ⇒ éprouver, essayer, tester. — Dr. *Mise à l'épreuve* : peine non privative de liberté, assortie de mesures de contrôle et d'assistance. *Mettre un candidat à l'épreuve. Mettre qqn à rude épreuve,* lui imposer qqch. de difficile à supporter. — *À toute épreuve* : capable de tout supporter. ⇒ inébranlable, résistant, solide. *Avoir une santé, des nerfs à toute épreuve. "étant doué d'une patience à toute épreuve [...] mon obstination était plus forte que mon dégoût"* (Chateaubriand).

Nesse caso, o sentido seria dirigido àquilo "que permite julgar o valor de uma idéia, de uma qualidade intelectual ou moral, de uma obra, de uma pessoa, etc.", e aí o conceito seria o de "critério", assim como de "pedra de toque". É interessante e muito significativo observar que, num sentido que já não se encontra em uso tão corrente, *faire l'épreuve de qqch.* [fazer a prova de alguma coisa] significa "experimentá-la", "receber sua marca, seus efeitos".

- 3- (XV^e) Opération par laquelle on juge les qualités, la valeur d'une chose. ⇒ essai, expérience, expérimentation, test.

Méd., biol. Moyen ou procédé permettant d'évaluer ou de mettre en évidence un phénomène physiologique ou pathologique.

Chim. Mise en œuvre d'une réaction chimique permettant d'identifier ou de doser une substance. ⇒ analyse. *Faire l'épreuve d'une machine, d'un pont* (avant sa mise en service). *Épreuve d'outrance, à outrance,* dans laquelle on impose à la chose éprouvée un effort plus considérable que celui qu'elle devra fournir. *Épreuves de résistance* (⇒ aussi contre-épreuve).

À L'ÉPREUVE DE : capable de résister à. *Vêtement à l'épreuve du feu. Gilet à l'épreuve des balles.* ⇒ pare-balles. *Beauté à l'épreuve du temps.* — *Soumettre une hypothèse à l'épreuve des faits.*

Compreendemos desta vez como "operação pela qual julgam-se as qualidades, o valor de alguma coisa". poderíamos optar por "teste, experiência, experimentação, análise", e até mesmo como "capacidade de resistência".

- 4-Traitement destiné à juger qqn, à lui conférer une qualité, une dignité, à le classer. —(XVII^e) Hist. *Épreuves judiciaires* : épreuves auxquelles on soumettait des accusés, des adversaires, en faisant appel à l'intervention de Dieu pour désigner le coupable ou trancher une contestation. ⇒ preuve. *Épreuves judiciaires des Francs. Épreuves par le feu, par l'eau bouillante.* ⇒ ordalie. *Épreuve de force.* Spécialt *Subir des épreuves pour être admis dans une société secrète, un ordre, une confrérie. Épreuves vexatoires que l'on inflige aux nouveaux venus, dans certaines collectivités.* ⇒ bizutage, brimade. *Épreuves d'initiation. Temps d'épreuve avant le noviciat.* ⇒ probation. *Épreuves d'un examen, d'un concours* : les diverses parties qui le composent. *Passer les épreuves du baccalauréat. Épreuves écrites* (⇒ composition, devoir, écrit), *épreuves orales* (⇒ interrogation, oral; colle). *Épreuves éliminatoires. Épreuves en temps limité. Coefficient d'une épreuve. Épreuve de rattrapage.* Par ext. *Correction des épreuves* : des copies. (1853 turf) *Compétition sportive.* ⇒ challenge, compétition, critérium, match, rencontre. *Les épreuves d'un championnat, des jeux Olympiques. Épreuves d'athlétisme. Épreuves de vitesse, de fond.* ⇒ course. *Épreuves où certains concurrents sont avantagés.* ⇒ handicap. *Épreuve contre la montre. Épreuves éliminatoires; épreuve finale.* ⇒ finale.

Se, porém, o sentido escolhido for o de "tratamento destinado a julgar alguém, para conferir-lhe uma qualidade, para classificá-lo", a escolha sugerirá "teste, prova, provação", e submeteremos esta última à possibilidade, entre outras, de invocarmos até mesmo um certo julgamento transcendental, "fazendo apelo à intervenção de Deus para designar o culpado ou para resolver uma contestação". Em outra opção, estaríamos sugerindo uma "iniciação, um noviciado", e em uma terceira indicariamos as diversas partes que compõem um "exame". Interpretando como "competição esportiva", conduziriemos a leitura mais uma vez para "prova, critério", além de "encontro" (esportivo), o que não parece ser aqui o nosso caso. Contudo, a opção "teste" continua a levantar questões, e deveremos retê-la para análise.

- 5- Statist. Expérience impliquant un résultat aléatoire. ⇒ événement, éventualité, test.

Nesta acepção, a palavra leva-nos ironicamente a pensar em sua própria definição: "experiência que implica um resultado aleatório", o que parece remeter à

experimentação que aqui fazemos, ensaiando suas várias possibilidades na tradução. Lembremos, porém, que nossa “experiência” vai muito além da palavra a ser escolhida, ela leva em conta todo o contexto sobre a tradução que analisamos em todas as leituras precedentes e presentes neste trabalho, não implicando, portanto, um resultado aleatório.

Um segundo grupo de possíveis significações para *épreuve* nos remete a:

6- Résultat d'un essai.

(XVI^e) Typogr. Texte imprimé d'un manuscrit tel qu'il sort de la composition. *Corriger les fautes, les coquilles sur une épreuve; corriger, revoir les épreuves. Première épreuve* (la première). *seconde épreuve* (le bon à tirer). *Épreuve de mise en pages. Épreuve d'une page de journal.* ⇒ morasse. *Épreuve en colonnes séparées.* ⇒ placard. “Six, sept, et parfois dix épreuves revenaient raturées, remaniées sans satisfaire le désir de perfection de l'auteur [Balzac]” (Gautier).

Grav. Feuille d'essai imprimée sur la planche gravée en cours d'exécution. *Épreuves d'états.* Par ext. Tout exemplaire d'une estampe. *Épreuve d'artiste. Épreuves numérotées.*

O que aqui estaria em jogo seria uma prova, mas no sentido de um “teste” tipográfico. É interessante observar que esse teste só é considerado bom em sua segunda edição, *seconde épreuve (le bon à tirer)*, o que aponta para a acuidade que é preciso ter — e dar provas de — para que a leitura possa ser considerada “correta”, assim como, talvez forçando um pouco, a segunda prova seria a boa, a melhor, contrariando todo um discurso contra a tradução que atribui à “escrita segunda” (o que é inevitável hierarquicamente) o caráter de “secundária”, ou seja, (cf. *Dicionário Aurélio*: “de menor importância em relação a outrem, de pouco valor, insignificante, inferior”). Esse tipo de raciocínio vai de encontro à dialética idealista, segundo a qual, como descreve Berman, todo produto à segunda (ou enésima) potência é superior a um produto à primeira potência.

7- (1858) Photogr. Image. ⇒ photographie. *Tirer des épreuves. Agrandir une épreuve. Épreuve négative.* ⇒ cliché, négatif.

No sentido fotográfico, temos “imagem, foto, clichê, negativo”. Mas o que é um negativo, senão a reprodução da imagem invertida do objeto que se tentou aprisionar na foto? E o que é “inverter”? “Voltar ou virar em sentido contrário ao natural: colocar às

avessas: contraverter, interverter: inverter os termos de uma proposição". "alterar, mudar, trocar", "virar-se em sentido contrário: voltar-se". "tornar-se o contrário do que era.". Para onde caminhará então o sentido de *épreuve*? O problema torna-se duplicado se o pensarmos como a "imagem" já acabada desse negativo — pois esta é a cópia daquilo que tinha sido invertido.

8- Cin., télév. *Épreuve de tournage* : film brut après développement et avant montage, synchron.

Finalmente, teríamos aqui o sentido de "copião", nome técnico dado à película cinematográfica assim que esta é revelada, e antes de sofrer qualquer tipo de edição. Como a opção anterior, esta será descartada, por não se aplicar ao teor do livro.

Sucintamente, as traduções mais pertinentes foram "teste" e "prova". Para corroborarmos nossa escolha, faremos então recurso a este último verbete na língua portuguesa. O que o *Dicionário Aurélio* indica sobre essa palavra e que nos parece pertinente reter aqui é:

prova *S. f.* [Do lat. *proba*.]

1. Aquilo que atesta a veracidade ou a autenticidade de alguma coisa; demonstração evidente: *São inequívocas as provas de sua responsabilidade; Deu-nos uma prova de seu virtuosismo ao piano.*
2. Ato que atesta ou garante uma intenção, um sentimento; testemunho, garantia: *A fidelidade é uma prova de seu amor.*
3. Processo pelo qual se verifica a exatidão de um cálculo.
4. Ato de ingerir ou degustar certa porção de comida ou bebida a fim de verificar-lhe a qualidade, o sabor, a temperatura, o teor alcoólico, ou o estado.
5. Experiência para se verificar se uma roupa que está sendo feita se ajusta bem ao corpo, ou se assentará bem.
6. Concurso ou exame, ou qualquer das partes em que se dividem.
7. Competição, porfia: *A prova de lançamento de dardo foi vencida pela concorrente carioca.*
8. Experiência, ensaio: *O novo carro foi submetido a todas as provas.*
9. V. provação.
10. Ordálio.
11. Art. Gráf. Impressão tirada de fôrma de qualquer espécie, para inspeção do trabalho e correção de erros e falhas.
12. Art. Gráf. Exemplar de gravura.

13. Astron. Veículo espacial, não tripulado, com finalidade específica, e que pode ter qualquer órbita - terrestre, solar ou lunar.
14. Fot. A primeira revelação de um negativo.
15. Dir. Jud. Civ. e Pen. Atividade realizada no processo com o fim de ministrar ao órgão judicial os elementos de convicção necessários ao julgamento: *O objeto da prova são os fatos.*
16. Dir. Jud. Civ. e Pen. O resultado dessa atividade: julgar segundo a prova dos autos.
17. Dir. Jud. Civ. e Pen. Cada um dos meios empregados para formar a convicção do julgador: prova documental; prova testemunhal.
18. Filos. O que leva à admissão de uma afirmação ou da realidade de um fato. [Cf. demonstração, dedução e raciocínio.]
19. Ret. Parte do discurso em que o orador faz a prova.

Por mais angustiantes que possam parecer esses "nós" textuais, eles só indicam o cotidiano do tradutor: um processo sem fim de tomadas de decisão, acrescido da responsabilidade de arcar com as suas escolhas e com o produto final de seu trabalho. É neste cenário que colocaremos então a opção tomada aqui. Assim, se descartamos a primeira acepção, é porque não lemos *épreuve* "apenas" como "aflição", ou só como "aventura", como "risco", ainda que todos esses significantes nos levem a refletir sobre a empreitada que temos em mãos. Quanto à segunda acepção, passamos efetivamente pelas "atribuições" dessa "experiência", dado que a experimentamos e recebemos os seus efeitos. Portanto, "fazer a prova de algo" sugere uma opção interessante.

Também a terceira acepção pareceu-nos brincar com nossos percalços, dado que essa experimentação não só testa a capacidade de resistência do tradutor em encontrar um sentido adequado, como também resiste à tradução. Embora esteja aqui em julgamento o valor de um dado significativo, a análise sempre mostra a falibilidade de tentar encontrar "a justa equivalência" entre as línguas.

A quarta acepção levou-nos a considerar um julgamento sobre o sentido que esperamos atribuir à *épreuve*, e nessa direção estaríamos fazendo um julgamento de valor, de melhor adequação, o que nos afasta, portanto, de "provação" no sentido transcendental, mas nos aproxima de "prova", algo da ordem de um "teste", de submissão a um exame, a uma acurácia. Reservamos, então, essa possibilidade que parece confirmar a segunda.

A quinta acepção remete a "experiência", no sentido de teste, o que descartamos.

Nossa sexta acepção mostrou que o termo "prova" repetiu-se, ainda que no sentido tipográfico. Como corroborava o sentido de nossas segunda e quarta acepções,



foi necessário considerá-lo mais atentamente. Quanto às duas últimas, por serem da ordem de uma imagem apenas material, o que foge do escopo do livro, não foram levadas em conta. Portanto, considerando que os sentidos de **prova** em português têm, na maioria dos casos, correspondência com os sentidos de *épreuve* que são relevantes no contexto da obra, e também pela sua semelhança na forma do significante, essa foi a escolha final. Vale lembrar que o título da edição italiana também adotou a palavra *pròva*.

* * *

Quanto à palavra **étranger**, segundo o *Petit Robert* vem de *estrang(i)er*, v. 1350, de *étrange*; entre seus possíveis sentidos, encontra-se :

- 1- Adj. Qui est d'une autre nation: qui est autre, en parlant d'une nation. *Les nations, les puissances étrangères. Vivre dans un pays étranger. "La Grèce me reproche une mère étrangère" (Racine). "de jeunes personnes étrangères, venues de diverses parties du monde, à qui elle serine un peu de français" (Bloy). Touristes étrangers. Les travailleurs étrangers en France, en Allemagne. ⇒ immigré. — Langues étrangères; accent étranger. Hair ce qui est étranger (⇒ chauvin, xénophobe). Devises étrangères. Il a acheté une voiture étrangère. Marque étrangère.*

É interessante notar a definição de alteridade “que é outro”, inclusive de outro país, o imigrante, caracterizando diferenças culturais e de raça, assim como a relação de “ódio” que pode existir, “xenófobo”.

- 2-Relatif aux rapports avec les autres nations. *Les Affaires étrangères. ⇒ diplomatie. Ministère des Affaires étrangères. Politique étrangère d'un gouvernement. ⇒ extérieur. — Spécialt La Légion étrangère.*

A diplomacia “anula” a relação de ódio descrita acima e institui a relação “possível” e “permitida”, assegurada pelas instituições internacionais.

- 3- Qui n'appartient pas ou qui est considéré comme n'appartenant pas à un groupe (familial, social). *Se sentir étranger dans une réunion, un milieu. ⇒ différent, intrus, isolé. — Être étranger à qqn, à un milieu, n'avoir rien de commun avec. "je sentais qu'en six semaines d'absence, ils m'étaient devenus à peu près étrangers" (France).*

Sentir-se “diferente, intruso, isolado” remete à irredutibilidade do que é e continuará sendo estrangeiro. A atitude diante dele pode ser etnocêntrica ou não.

4—(Choses) ÉTRANGER À (qqn) : qui n'est pas propre ou naturel à qqn. *Ces préoccupations, ces considérations me sont étrangères. “ la pitié, l'amitié et l'amour sont également étrangers à votre cœur ” (Laclos). “ un état d'irritation tout à fait étranger à son caractère plein de dignité et de mesure ” (Stendhal).* — Qui n'est pas connu (de qqn). *Ce visage ne m'est pas étranger. ⇒ inconnu. Le document est entre des mains étrangères.*

Qui n'est pas familier. *Tout lui paraît hostile et étranger dans cette nouvelle maison. ⇒ étrange. « cette ville, où j'ai vécu quinze ans, me devient tout à coup étrangère, parce que je vais la quitter » (France).*

O “desconhecido” não é “próprio nem natural”, o “estranho” não é “familiar” e parece “hostil”. Aqui a palavra remete à “hospitalidade”, tal como vimos na análise da palavra feita por Derrida. Estrangeiro se mistura com estranho, não há mais fronteiras demarcadas, como raça ou cultura, há só o desconhecido.

5—(Personnes) ÉTRANGER À (qqch.) : qui n'a pas de part à qqch., se tient à l'écart de qqch. *Personne étrangère au service. Il est étranger à ce complot, à cette affaire, il n'y a pas participé, ne s'en est pas mêlé. Être étranger à l'art, au théâtre. ⇒ ignorant, profane. “Étrangers aux idées du temps, ignorants de la situation, ces hommes de l'Ancien Regime” (Michelet). “ Se sentir étranger à tout, voilà l'excès de la solitude ” (Suarès). — Être étranger à tout sentiment de pitié, être incapable d'éprouver ce sentiment. ⇒ insensible.*

Estrangeiro aqui parece ser sempre concebido como algo à distância, alheio às coisas ou idéias e remete ao longínquo romântico.

6—(Choses) ÉTRANGER À : qui ne fait pas partie de; qui n'a aucun rapport avec. ⇒ distinct, extérieur. *Fait étranger à la cause. ⇒ indépendant. Notes, considérations, digressions étrangères à un sujet, un texte (cf. Hors sujet).*

Nenhuma relação, distinto, independente, aqui estrangeiro chega ao limite da alteridade, é o “outro radical” citado por Berman na teoria romântica do “ser tudo”.

O fato de *étranger* poder ser também substantivo, remete-nos a um segundo grupo de possíveis significações:

- 1— N. Personne dont la nationalité n'est pas celle d'un pays donné (par rapport aux nationaux de ce même pays). ⇒ Région. horsain. *Un Allemand qui vit en France est un compatriote pour les Allemands et un étranger pour les Français. Statut d'étranger.* ⇒ extranéité. *Naturalisation d'un étranger. Passeport d'un étranger. Étranger qui réside, qui est établi en France.* ⇒ immigrant, immigré, réfugié, résident; ressortissant; pøj. mèteque. *Ville remplie d'étrangers de tous pays.* ⇒ cosmopolite. *Malveillance envers les étrangers.* ⇒ racisme, xénophobie. *Étranger en situation irrégulière. Expulser un étranger pour qu'il soit jugé.* ⇒ extradier; extradition. *"L'étranger jouira en France des mêmes droits civils que ceux qui sont ou seront accordés aux Français par les traités de la nation à laquelle cet étranger appartiendra"* (CODE CIVIL).
N. m. Collect. *L'étranger* : les étrangers, et plus souvent l'ennemi. *Pays envahi par l'étranger. Faire appel à l'étranger.*

Pessoa de outra nacionalidade, remete às leis que determinam direitos e deveres. Como vimos, são essas "leis" que impedem a "hospitalidade absoluta e sem reservas". Há uma repetição dos primeiros sentidos de *étranger* enquanto adjetivo.

- 2— Personne qui ne fait pas partie ou n'est pas considérée comme faisant partie de la famille, du clan; personne avec laquelle on n'a rien de commun. *"Un étranger vêtu de noir Qui me ressemblait comme un frère"* (Musset). ⇒ inconnu. *Ils se vouvoient devant les étrangers.* ⇒ tiers. *Se sentir un étranger parmi les hommes. "L'Étranger", roman de Camus.*

Esse "desconhecido" é um "terceiro" desconsiderado, "ficar sabendo de algo por terceiros", remete ao "intruso" da terceira acepção do grupo anterior, desta vez com o sentimento de "rejeição". Esse sentimento, nós o encontramos no poeta Armand Robin, citado por Berman (1984, p.219). No seu caso, a pulsão polítradutora liga-se a uma pulsão poliglota e a uma relação magoada com a língua francesa (sua língua materna é um dialeto bretão).

É importante analisarmos também o adjetivo *étrange*, já que as duas palavras estão intimamente ligadas por sua etimologia e seus significados. Vem de *étrange* "étranger". 1050; lat. *extraneus*. Segundo o *Petit Robert*, entre seus possíveis sentidos, encontra-se :

1-(XII^o) Vx Incompréhensible: hors du commun. “*J’aperçois bien qu’amour est de nature étrange*” (Marot). Special Épouvantable, extrême. «*Ô Dieu, l’étrange peine!*» (Pierre Corneille).

O estranho é “incompreensível, fora do comum”, pode ser “espantoso”.

2-(1668) Mod. Très différent de ce qu’on a l’habitude de voir, d’apprendre; qui étonne, surprend.
 ⇒ bizarre, extraordinaire, singulier, surprenant. *Une étrange aventure. “Un bruit étrange, inexplicable [...] effrayant et risible, me préoccupait l’oreille”* (Gautier). *Un air, un sourire étrange.* ⇒ indéfinissable. *C’est un étrange garçon.* ⇒ étonnant, incompréhensible, inexplicable, original. *Une conduite étrange. Étrange façon d’agir! Cet empressement est plutôt étrange.* ⇒ inaccoutumé, inquiétant, insolite, louche. *Un cas étrange.* ⇒ exceptionnel, rare. *C’est étrange comme vous vous ressemblez. Ce qu’il y a d’étrange, c’est que... Il trouve étrange qu’on ne l’ait pas invité.* ⇒ anormal.

Subst. *L’étrange*: caractère étrange. ⇒ étrangeté. «*plus l’être est faible, plus il répugne à l’étrange, au changement*» (André Gide). *Le monde de l’étrange.* ⇒ fantastique.

O sentido “moderno” de estranho continua a ser tudo o que é “inabitual, insólito”, porém pode ser também “original”. Como substantivo, remete a “estranheza”, e a um mundo “fantástico”, “*cet élément inattendu, l’étrangeté qui est comme le condiment indispensable de toute beauté*” (Baudelaire).

A tradução que nos pareceu mais pertinente foi a de **estrangeiro**. Novamente, para corroborarmos nossa escolha, faremos recurso às palavras na língua portuguesa. O que o *Dicionário Aurélio* indica sobre elas e que nos parece pertinente apresentar aqui é:

Estranho [Do lat. *extraneus*.] *Adj.*

1. Fora do comum; desusado, novo; anormal: acontecimento estranho; atitude estranha.
2. Que é de fora; externo, exterior; estrangeiro, alheio: *A música popular tem sofrido influências estranhas.*
3. Singular, esquisito; extraordinário; extravagante; excêntrico.
4. Misterioso, enigmático, desconhecido: *Não entendi a razão daqueles estranhos sinais.*
5. *S.m.* Indivíduo que não pertence a uma corporação ou a uma família.
6. *P. us.* Indivíduo estrangeiro.

estrangeiro *Adj.* [Do fr. ant. *estranger*, atual *étranger*].

1. De nação diferente daquela a que se pertence: romancista estrangeiro: língua estrangeira.
2. Relativo ou pertencente a. ou próprio de estrangeiro: *Tem na província um acento estrangeiro; Seus hábitos são nitidamente estrangeiros.*
3. Diz-se de país que não é o nosso: O Brasil tem comércio com quase todas as nações estrangeiras: "O país estrangeiro mais belezas / Do que a pátria. não tem." (Casimiro de Abreu. *Obras*, p. 72).
4. *P. us.* Que é de outra região, de outra parte, ainda que pertencente ao mesmo país; ádvena, forasteiro, estranho.
5. *S.m.* A(s) terra(s) estrangeira(s) [V. estrangeiro (3).]; a estranja: *Passou dois anos no estrangeiro, e finge haver esquecido o português.*
6. Qualquer nação estrangeira: *Em 1808 D. João VI abriu os portos do Brasil ao estrangeiro.*
7. Indivíduo que não é natural do país onde mora ou se encontra. [Sin. (bras., pop.), nesta acepç.: estranja, gringo e lordaça.]
8. Indivíduo estrangeiro: *Existem leis especiais que regulam o direito dos estrangeiros no Brasil.*
9. Indivíduo estrangeiro; ádvena, forasteiro, estranho.

Por questão de economia, uma vez que já explicitamos como procuramos nortear nossas decisões de escolha das palavras, apenas gostaríamos de acrescentar que, diferentemente de *épreuve*, a palavra *étranger* não apresenta a mesma quantidade de opções de tradução, porém, nesse caso, o maior problema era o de definir se o que deveria ser evidenciado seria o sentido de **estranho** ou o de **estrangeiro**, uma vez que concluímos que “essas duas palavras são uma só” em pelo menos uma acepção de cada uma delas. Na língua francesa é um amálgama, uma fusão indissociável de sentidos que se completam, mas em nossa decisão final pesou a expressão da forma, pois a palavra é *étranger* e não *étrange*. Além disso, cabe lembrar que na obra de Antoine Berman, ele distingue *étranger* de *étrangeté*, empregando esta última quando se refere ao caráter estranho de estrangeiro.

Aprendemos com Antoine Berman que traduzir deve ser, antes de tudo, um gesto consciente e responsável, à escuta da voz do Outro que é a língua estrangeira, sempre inserida num contexto cultural e histórico a ser considerado. Derrida afirmou que são raras as escolhas perfeitas, os “achados” (referindo-se, em sua tradução de Heidegger, a *relève* para *Alfhebung*), mas na tradução literária, concordamos com ele que as melhores são sempre aquelas que “abusam”, ou seja, que praticam um ato de ousadia, inseminando a própria língua com a língua do Outro. A tradução que “experimenta”, que subverte os usos comuns da língua, consegue atentar para a plurivocidade do texto estrangeiro e, ao mesmo tempo, produzir a sua própria.

É importante destacar o fato de que a expressão *L'épreuve de l'étranger* foi formulada por Hölderlin, inicialmente, para nomear sua própria concepção da linguagem e da poesia, e retomada por Heidegger, em *Approche de Hölderlin*, a propósito do poema intitulado *Memórias*. A expressão em alemão é: *Die Erfahrung des Fremden*, cuja tradução mais apropriada seria “A experiência do estrangeiro”. Cabe mencionar que a edição em língua inglesa de *L'épreuve de l'étranger* aproxima-se mais da expressão em alemão, a saber, *The experience of the foreign*. Por outro lado, verificamos que a tradução do título do livro de Antoine Berman em italiano, a saber, *La prova dell'estraneo*, está mais próxima do título em francês. Essas considerações sugerem que a tradução da expressão de Hölderlin – *l'épreuve de l'étranger* – surgida na tradução para o francês da obra de Heidegger, *Approche de Hölderlin*, ao privilegiar *épreuve* em detrimento de *expérience*, buscou uma palavra polissêmica, de conteúdo plurívoco, realçando a riqueza de sua significação. Percebemos que, nesse caso, as línguas neolatinas superam as anglo-saxônicas no que diz respeito ao emprego de uma palavra cuja diversidade e possibilidades de sentidos é muito maior e que, sobretudo, ilustra magistralmente, como bem explorado por Berman, todo o pensamento romântico. Seria este, portanto, um caso em que a tradução, praticando um “abuso”, “regenerou” e ampliou o original.

Em nosso caso aqui analisado, procuramos atentar às possibilidades que a expressão *L'épreuve de l'étranger* apresentava desde sua origem, ou seja, desde o momento em que a língua francesa “modificou” *Die Erfahrung des Fremden*. A tradução para o português certamente não modificou, nem inovou, pelo fato de que a tradução mais literal, nesse caso, pareceu-nos ser a decisão mais sábia. Não praticamos simplesmente uma “literalidade bruta”, como aquela descrita por Humboldt, mas uma tradução refletida e consciente, pois o importante, no final das contas, após essa pesquisa exaustiva e, sobretudo, diante da obra como um todo, é estarmos conscientes de tudo o que as palavras “estrangeiro e prova” velam e des-velam.

Podemos dizer que *A prova do estrangeiro* não é apenas uma tradução de um título: é uma expressão que comenta e interpreta o pensamento de Hölderlin, de Heidegger, de Antoine Berman, assim como de todos aqueles que acreditam que traduzir é, antes de tudo, reflexão, relação e diálogo.



(p.44) “A Tradução em manifesto”: Em francês, *La traduction au manifeste*. Buscamos conservar, de algum modo, em português, o estranhamento provocado pela sintaxe estrategicamente modificada por Berman. Se conferirmos o verbete *manifeste* retirado do *Petit Robert*, veremos que, em francês, assim como em português, a forma usual de lançar um “manifesto”, é “Manifesto do partido comunista”, “Manifesto do surrealismo”, etc. Ora, se ele preferiu dizer *La traduction au manifeste*, julgamos que não foi sem motivos. Assim concluimos, principalmente se verificarmos o que ele diz sobre isso em sua Conclusão, que seu título significa “A tradução [colocada em] manifesto”, ou seja, a tradução “finalmente” aparecendo, se manifestando (esse é seu objetivo através da proposta de uma tradutologia), algo que até agora não havia sido “declarado” do modo como ele o fez em seu livro. Seu Manifesto da tradução quer ser ouvido, por isso deve ser dito de forma singular, de modo a chamar a atenção.

(p.45) *Após Babel*: Em francês, *Après Babel*. Todas as outras vezes que Berman cita a obra de George Steiner, refere-se à mesma em inglês, *After Babel*. Uma primeira tentativa de rigor nas pesquisas levou-nos a pesquisar todas as referências dos títulos e das citações de obras estrangeiras em traduções brasileiras. O esforço, porém, mostrou-se hercúleo, dado que não há uma fonte segura onde levar a cabo essa pesquisa e que constatamos haver pouquíssimas traduções existentes e menos ainda disponíveis. Assim, divididos entre a necessidade de rigor e a não uniformidade das informações — como garantir que realmente havíamos exaurido todas as editoras, todas as revistas, todas as possibilidades existentes no Brasil, em Portugal e em todos os outros países de língua portuguesa, para não mencionar a necessidade de remeter às páginas nas edições em português onde essas citações poderiam ser localizadas? Tal esforço pareceu-nos fugir ao escopo desta dissertação e havemos por bem remeter mesmo às edições francesas ou alemãs, tal como feito por Berman — que usa algumas traduções, mas na grande maioria das citações não diz quem traduziu, sugerindo que ele mesmo as tenha feito, pois remetem à bibliografia original. Para fins de padronização das referências, descartamos as poucas informações já obtidas, mesmo aquelas já canonizadas na cultura luso-brasileira. Em resumo, todos os textos dos autores alemães que se encontravam em francês foram traduzidos para o português. Da mesma maneira, todos os títulos de obras estrangeiras, quando citados no corpo do texto em francês, foram traduzidos para o português e quando indicados nas referências em notas de rodapé, foram mantidos como

se encontra em *L'épreuve de l'étranger*, que às vezes remete à obra original, outras vezes a traduções francesas.

(p.45) polilíngüe: Em francês, *polylingue*. A maioria dos neologismos empregada por Berman se refere à forma, ou seja, são termos obtidos por derivação de raízes já existentes e adaptados em função da necessidade de expressar o caráter ou o processo de algo. Muitas vezes, referem-se a neologismos criados no alemão e reformatados na língua francesa. De acordo com o *Petit Robert*, no sentido moderno, neologismo significa “emprego de uma palavra nova (seja criada, seja obtida por derivação, composição, truncamento, empréstimo, etc.): *neologismo de forma* ou emprego de uma palavra, de uma expressão pré-existentes num sentido novo: *neologismo de sentido*”. Berman poderia ter usado *plurilingue* (plurilíngüe), mas preferiu *polylingue*.

Assim como Berman ousou inseminar a língua francesa – seja criando neologismos, seja levando termos do léxico dicionarizado às últimas conseqüências –, também a tradução acompanhou esse movimento e essa ousadia, aproveitando-se também do fato de que as duas línguas têm muitas vezes, nesses casos, raízes etimológicas em comum e de que a forma da palavra em português pôde seguir uma lógica semelhante à do francês no processo de derivação. Assim, a terminação *-ité* em francês vai para *-idade* em português, como versabilidade. Ou a terminação *-ant* que dá em *-ante*, como poetizante, infinitizante; a terminação *-tion* que vai para *-ção*, como romantização, biblicação. O prefixo *in-* foi mantido também, como, por exemplo, incriticabilidade, intraduzibilidade. Há porém outros, como, sinorganização e sinevolução, sincrítica e simpoesia, onitradução, etc., que seguem mais um processo de composição. Há outros, ainda, como (in)finitude, (in)completude, que são dicionarizados no francês, mas não no português, mas seguem uma lógica lexical e semântica pertinente no português. Ironização, de *ironisation*, não é dicionarizado em francês nem em português, mas em ambas as línguas é possível alcançar a significação devido à mesma raiz, “ironia”. Há muitas outras palavras que se inserem nessas situações, mas decidimos que não era necessário apontar cada neologismo em rodapés, principalmente porque a leitura de desenrola facilmente em torno dessas palavras e também porque Berman analisa a maioria delas enquanto “conceitos” advindos das teorias alemãs, inclusive comentando que são neologismos criados por aqueles autores.

(p.46) Frase transcrita em italiano: Todas as palavras estrangeiras foram mantidas como Antoine Berman as empregou em seu texto.

(p.47) visada: Em francês, *visée*: Inicialmente, houve um estranhamento do uso dessa palavra no português, visto ser pouco habitualmente empregada. Mas o que nos intrigou é que a palavra “visada” existe, em correspondência com o verbo visar, exatamente como no francês. Este foi um processo curioso de “aclimatação” da palavra, exatamente como no caso de Freud citado nesse trabalho, o qual “ensaiava” os termos para a nova psicanálise até assimilá-los. Procuramos assim, verificar o uso da palavra e ficamos surpresos ao verificar um uso atual em textos escritos e até em discursos e palestras de forma bastante natural. O que mais colaborou para que finalmente adotássemos a palavra “visada” foi, principalmente, o fato de que ela é de extrema importância no texto de Berman, designando conceitos-chave de sua teoria, como a “visada ética” e a “visada metafísica”. Constatamos também que o termo *visée* é muito usado por Derrida em seus textos.

De acordo com o Aurélio, visada significa “ato ou efeito de visar”. Por outro lado, no dicionário *Petit Robert*, temos um verbete mais amplo e explicativo, com exemplos e possibilidades de sinônimos como ambição, desejo, intenção, objetivo. Contudo, Berman não empregou nenhuma delas e, por esse motivo e por aqueles descritos anteriormente, concluímos que provavelmente *visée* também seja pouco usado no francês e que não poderíamos simplesmente desconsiderar sua escolha usando uma palavra “menos estranha” e que se aproximasse do seu sentido, mesmo que pertinente. Acreditamos que é exatamente esse tipo de reflexão sobre a ética na tradução que Berman preconiza, no sentido de estarmos atentos à estranheza do outro e levarmos em consideração as suas diferenças.

(p.57) medium: Em francês, *médium*. Este é um termo que Berman traz do séc. XVI, com o sentido de *milieu* (= meio) e que tem sua origem no latim *medium*. Berman emprega-o em sua polissemia: tanto se refere ao tom musical — extensão da voz, registro dos sons entre o grave e o agudo — quanto ao termo empregado em um silogismo para “metade”, “meio termo”, “mediador”. Para convocar aqui o estranhamento, respeitando a escolha de Berman, a palavra foi deixada em latim e em itálico. A palavra em latim não tem o acento agudo no “e”, impedindo que seja lida com o sentido mais comumente empregado hoje no português (existente também no francês).

a saber, médium, referindo-se à pessoa a quem se atribui o poder de comunicar com os espíritos, pois originalmente, em latim, a palavra não remete a esse significado.

(p.58, nota 3) Palavras de Hamann em *Esthetica in nuce*: Uma vez que Berman elogiou a tradução de Courtine, julgamos importante transcrevê-la. A tradução na íntegra feita por J.-F. Courtine é: “Parler, c’est traduire - *d’une langue angelique en une langue humaine, c’est-à-dire transposer des pensées en mots - des choses en noms - des images en signes*”.

(p.62) viravolta: Em francês, *tournant*. Adotamos a tradução já consagrada pelos intérpretes de Heidegger. O termo em alemão é *Kehre*, mas a palavra é mais conhecida pela sua tradução para o francês *tournant*, uma vez que Heidegger é lido na França e no Brasil principalmente graças à tradução francesa de sua obra.

(p.90) variante erudita: Em francês, *doublet*. De acordo com a 7ª Edição do *Grande dicionário francês-português Domingos de Azevedo*, Lisboa, 1980, *doublet* refere-se a “duas palavras derivadas da mesma palavra latina” e o *Petit Robert* complementa explicando que uma entra na língua por via popular e a outra por via erudita.

(p.117) entóptica: Em francês, *entoptique*. A palavra não está dicionarizada, assim mantivemos a grafia da transcrição usual para o português. De acordo com o que diz Goethe no referido trecho, esse conceito definiria a capacidade de um espelho exercer uma força mágica.

(p.119, nota 1) Poema de Goethe: A tradução aproximativa feita por Berman é: “*Je cueillis récemment un bouquet de fleurs des prés, les ramenai pensivement à la Maison; la chaleur de ma main avait fait retomber les corolles; je les mis dans un verre d’eau fraîche, et quelle merveille ce fut pour moi! Les petites têtes se redressèrent, tiges et feuilles reverdirent, et le tout sembla aussi sain que s’il poussait encore sur le sol maternel. Ainsi en fut-il pour moi lorsque j’entendis, merveilleux, mon chant dans la langue étrangère.*”

(p.132) inversão: Em francês, *renversement*. Adotamos a tradução recomendada pelo Glossário de Derrida, trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1976.

(p.146) natureza/fatura: Em francês *nature/facture*. Em português não é possível recuperar a rima que, além disso, forma em francês um par de dois conceitos opostos.

(p.170) a grande viagem: Em francês, *le grand tour*. Segundo o *Petit Robert*, significa: "percurso, viagem em que se volta ao ponto de partida" e, por essa razão, ilustra perfeitamente o conceito de *Bildung*.

(p.172) Versos de Jules Supervielle: Nesse caso, era fundamental deixar ao leitor a possibilidade de verificar a confrontação proposta por George Steiner da tradução de Supervielle feita por Paul Celan, uma vez que é da análise das duas que resultam os comentários de Berman. A tradução aproximativa em português é: "Jesus, conheces cada folha/ Que verdejará a floresta./ As raízes que recolhem/ E devoram seu segredo./ o terror do efêmero/ na aproximação da noite./ e o suspiro da Terra/ no silêncio infinito./ Podes seguir os peixes/ atormentando as profundezas./ quando eles tornam e retornam/ e se parar seu coração..."

(p.182) objetat: Em francês, *objectal*. Termo proveniente da psicanálise, como pode ser visto em *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. O legado de Freud e Lacan*. Pierre Kaufmann. Trad. V. Ribeiro, M.L.X. de A. Borges. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1996.

(p.183) Versos de Brentano: Tradução literal feita por Berman: "*Ô étoile et fleur, esprit et habit./ Amour, douleur et temps et éternité!*".

(p.209, nota 1) trapaça: Em francês, *bordée*. Essa palavra provocou um grande estranhamento e o fato de estar diretamente relacionada ao contexto de *Macbeth*, obrigou-nos a pesquisar mais profundamente esse uso singular apontado na nota por Berman. O fato de que o autor citado, Erich Emigholz, tenha afirmado que Dorothée Tieck traduziu incorretamente *lie* por *mensonge* (=mentira), e não pelo que ele aponta ser o correto, a saber, *bordée*, já surpreende de imediato, uma vez que o primeiro

sentido e o mais comum de *lie* é *mensonge* (=mentira). Em seguida, consultando os significados de *bordée*, percebemos que a dificuldade menos se atenuou do que se agravou. Portanto, para compreendermos essa análise, não tivemos outra saída senão consultar diretamente o trecho citado de Shakespeare, assim como a tradução para o português feita por Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Já havíamos constatado, primeiramente, que *bordée* remete a uma locução (1546), a saber: *Tirer des bordées*, que por sua vez remete a *louvoyer*, *biaiser*, que significa “passar de viés para atingir um objetivo”, “empregar meios artificiais”. Constatamos, porém, a existência de uma locução familiar (1833): *Tirer une bordée : courir les bars, les cabarets*, significando “marinheiro que passa de bar em bar”, o que no contexto da peça de Shakespeare convém precisamente.

A palavra está intimamente ligada a bordo de navio (*bord*), assim chegamos a uma outra expressão, muito popular, *mener qqn en bateau* (levar alguém no bico): *inventer une plaisanterie, une histoire pour lui en faire accroire, le tromper, le mystifier*. Tanto *bateau* em francês quanto “bico” em português (que nessa expressão têm o mesmo sentido) remetem a embriaguez. Como se trata de uma cena em que o porteiro incumbido de zelar pelo rei sucumbe à bebedeira, falhando em suas funções, pois o rei é assassinado, podemos presumir que se refere tanto ao efeito da bebida que “derruba”, quanto ao sentido da expressão *to give the lie to something*, que significa “desmentir” (também no sentido de enganar). Vide *A Tragédia de Macbeth*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Secretaria do Governo. Conselho Estadual de Cultura e Comissão Estadual de Teatro, São Paulo, 1966. A seguir, transcrevemos a cena em questão:

Macbeth, Ato II, cena III (Cena do porteiro)

Macduff – *What three things does drink especially provoke?*

Porter – *Sir, nose-painting, sleep, and urine. Lechery, Sir, it provokes, and unprovokes: it provokes the desire, but it takes away the performance. Therefore, much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him; it sets him on, and it takes him off; it persuades him, and disheartens him; makes him stand to, and not stand to: in conclusion, equivocates him in a sleep, and, giving him the lie, leaves him.*

Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos:

Macduff – Que três coisas provoca especificamente a bebida?

Porteiro – Ora, Senhor, nariz vermelho, sono e urina. Quanto à lascívia, Senhor, ela a provoca e não provoca: provoca o desejo, mas impede a execução. Muita bebida, portanto, podemos dizer que arma equívocos com a lascívia: suscita-a e frustra-a; estimula-a e manda-a embora; persuade-a e desanima-a; leva-a ao ponto e desprepara-a; em conclusão, ilude-a com o sono, e, derrubando-a, abandona-a.

Anotações do tradutor Péricles Eugênio da Silva Ramos: “*giving him the lie, gave thee the lie: derrubar e também desmentir*, o que possibilitará o trocadilho de Macduff e a resposta do porteiro, com *lie*, no sentido de *derrubar e mentir; desmentir*”.

Portanto, uma palavra que pudesse traduzir *bordée* nesse contexto, em que se fala de mentira, de derrubar (passar a perna) e de embriaguez, levou-nos a várias possibilidades, como logro, burla, manobra ardilosa, dentre as quais escolhemos “trapaça”. Assim como no original inglês, trapaça possibilita um trocadilho, onde trapacear faz alusão à mentira e tropeçar faz alusão ao desequilíbrio do bêbado.

(P.235) aórgico: Em francês, *aorgique*: A palavra não está dicionarizada, assim mantivemos a grafia da transcrição usual para o português.

(p.252, nota 2) vela/des-vela: Em francês: *dévoile/revoile*. Essas duas palavras pedem algumas considerações. Primeiramente, o verbo *revoiler* não é dicionarizado desse modo e é devido ao contexto que compreendemos que quer dizer *re-voiler*, ou seja, seguindo a lógica da desinência *re-* para indicar “de novo”, podemos concluir que remete à “velar de novo”, ou seja, “tornar a velar, encobrir”. O que importa aqui é a raiz das palavras: *voile*, que significa “véu” e, acompanhada de seus prefixos, indica os movimentos seja de retirada do véu (*des-*)velar, o que remete a “revelar”, seja de encobrimento, de dissimulação por meio do véu (“velar”, encobrir). Em português, cria-se uma grande confusão se empregamos o prefixo *re-*, pois “revelar” significa “desvelar”, “mostrar”, anulando a oposição estabelecida em francês. Curiosamente, em português, o prefixo *re-*, nesse caso, não pode seguir a lógica que remete a “de novo”, como em “rever”, “refazer”, etc... porque “revelar” forma uma nova significação, oposta a “velar”. Cabe lembrar que, em francês, esse jogo de palavras formadas com a raiz *voiler* já havia sido brilhantemente explorado por Derrida.

BIBLIOGRAFIA

- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática. Série Princípios, 1986.
- _____. *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992.
- _____. *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.
- BAKHTINE, M. *Questões de Literatura e de estética*. 4.ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.
- BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. Trad. bras. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- BENJAMIN, *La tâche du traducteur*. In: *Po&sie*. Paris: Belin, 1991.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris: Gallimard, 1966.
- BERMAN, A. *Lettres à Fouad El-Etr sur le Romantisme allemand*. Paris: La Délirante, 1968.
- _____. *L'épreuve de l'étranger - Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle. *L'écrit du temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, n. 7, 1984.
- _____. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. In: *Les Tours de Babel*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985, p. 35-150.
- _____. Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot). *Po&sie*. Paris: Belin, n.37, 1986.
- _____. L'essence platonicienne de la traduction. *Revue d'esthétique*, n.12. Toulouse, 1986.
- _____. Tradition, translation, traduction. *Le Cahier du Collège International de Philosophie*. Paris: Éd. Osiris, n.6, 1988.
- _____. La traduction et ses discours. *Meta* XXXIV, 4, Paris, 1989.

- _____. Traduction spécialisée et traduction littéraire. *Actes du Colloque International*. Paris, 21 et 22/03/1991.
- _____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BLANCHOT, M. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- _____. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BONNEFOY, Y. La traduction de la poésie. In: *Entretiens sur la Poésie*. Paris: Mercure de France, 1990.
- BRODA M. (org.) La traduction. In: *Poésie*. Presses Universitaires Strasbourg, 1999.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DEGUY, M. *L'Énergie du Désespoir*. Paris: CIPH, 1998.
- DERRIDA, J. "Signature événement contexte". In: *Marges- de la philosophie*. Paris: Ed. Minuit, 1972.
- _____. *L'oreille de l'autre: otobiographies, transferts, traductions*. Québec: VLB, 1982.
- _____. Des tours de Babel. In: _____ *Psyché - Invention de l'Autre*. Paris: Galillé, 1987a.
- _____. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galillé, 1996.
- _____. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- DUCROT, O., TODOROV, T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Ed. Seuil, 1972.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GLOSSÁRIO de Derrida, trabalho realizado pelo Departamento de Letras d PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1976.
- HEIDEGGER, M. *Approche de Hölderlin*. Trad. H. Corbin; M. Deguy; F. Fédier; J. Launay. Paris: Gallimard, 1973.
- ISER, W. *The act of reading*. London: Routledge & Keagan Paul, 1978.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JAUSS, H. R. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.
- LACOUÉ-LABARTHE et NANCY, J.-L. *L'absolu Littéraire*. Paris: Seuil, 1978.

- LARANJEIRA, M. *Poética da tradução*. São Paulo: EDUSP, 1993, pp. 15-22.
- LÉVINAS, E. *Éthique et Infini*. Paris: Fayard, 1982.
- MESCHONNIC, H. Pour une poétique de la traduction. In: *Les Cinq Rouleaux*. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. *Pour la Poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.
- OTTONI, P. 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. Sobre a tradução de poesia: alguns lugares comuns e outros não tanto. In: *Tradução - a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990, p.33-48.
- 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.
- SARTRE, J.P. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- SIMON, S. *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. London and New York, Routledge, 1996.
- SISCAR, M. A. *Jacques Derrida: o intraduzível*. *Alfa* (no prelo). In: *Alfa* (São Paulo), v.44, p.59-69, 2.000.
- TADIÉ J.-Y. *Marcel Proust*, Éditions Gallimard: 1996.
- TRINGALE, D. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtin - Le Principe Dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- VENUTI, L. Simpático. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, vol.19, 1992, p.21-39.



DICIONÁRIOS:

AZEVEDO, Domingos de. *Grande Dicionário Francês/Português* - 7. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980, 5v.

AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988.

MICRO-ROBERT POCHE 1 *Dictionnaire d'apprentissage de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1990.

MICRO-ROBERT POCHE 2 *Dictionnaire de Culture Générale*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1990.

LE PETIT ROBERT 1 *Dictionnaire alphabétique & analogique de la Langue Française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1979.

RÓNAI, Paulo. *Dicionário francês-português, português-francês*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

