



Passagem para o outro como tarefa

Tradução, testemunho e pós-colonialidade

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

**Passagem para o
outro como tarefa**



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora

Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor

Carlos Frederico Leão Rocha

*Coordenadora do
Fórum de Ciência
e Cultura*

Tatiana Roque



Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor

Marcelo Jacques de Moraes

Diretora adjunta

Fernanda Ribeiro

Conselho editorial

Marcelo Jacques de Moraes (presidente)

Cristiane Henriques Costa

David Man Wai Zee

Flávio dos Santos Gomes

João Camillo Barros de Oliveira Penna

Tania Cristina Rivera

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

Passagem para o outro como tarefa

Tradução, testemunho e pós-colonialidade



EDITORA UFRJ

© 2022 Márcio Seligmann-Silva

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luiza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

S465 Seligmann-Silva, Márcio, 1964-
Passagem para o outro como tarefa : tradução, testemunho e pós-
-colonialidade / Márcio Seligmann-Silva.– Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 2022.
298 p. ; 21 cm.
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-88388-13-6
1. Tradução e interpretação. 2. Literatura. I. Título.

CDD: 418.02

Coordenação editorial
Thiago de Moraes Lins
Maíra Alves

Preparação de originais
Patrícia Vieira

Revisão
Paula Halfeld

Cecília Moreira

Projeto gráfico, capa e diagramação
Leonardo Arroniz

Imagem de capa
Carta ao pai, obra de Elida Tessler
(2015). 617 peças de máquina de
escrever com ímãs em mesa de ferro.
Foto: Egon Kroeß

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ
Av. Pasteur, 250, Urca
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902
Tel./Fax: (21) 3938-5484 e 3938-5487

www.editora.ufrj.br

LIVRARIA EDITORA UFRJ
Rua Lauro Müller, 1A, Botafogo
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160
Tel.: (21) 3938-0624

www.facebook.com/editora.ufrj

Apoio:



Fundação Universitária
José Bonifácio

Programa de Teoria e História Literária do
Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp,
com recursos do Programa de Excelência
Acadêmica (Proex) da Capes.

Para Félix e Ian
Übersetzungen da vida

Sumário

- 9 Despedir-se é preciso – à guisa de prefácio
Mauricio Mendonça Cardozo
- 17 Apresentação: Eia, derrubemos as torres de Babel!
- 27 Tradução como método de “Disothering”
- 61 Um tradutor é um escritor da sombra?
Variações sobre a ontologia da tradução
- 93 Para uma filosofia do exílio: Anatol Rosenfeld e Vilém
Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria
- 135 Deslucamentos: língua errante/apátrida
- 155 *Alles ist Samenkorn* (Tudo é semente):
o germanista Haroldo de Campos
- 187 *As Galáxias* de Haroldo de Campos
- 219 Derrida: tradução, testemunho e “otobiografia”
- 253 O jogo entre hospitalidade e hostilidade:
a promessa e a espera da língua

279 O esquecimento diz respeito ao
melhor: plurilinguismo e errância nos
poemas de Moacir Amâncio

Despedir-se é preciso

à guisa de prefácio

... *one has to say farewell*: é preciso *despedir-se*! Nas palavras da escritora e artista Grada Kilomba, que epigrafam o ensaio de abertura deste *Passagem para o outro como tarefa: tradução, testemunho e pós-colonialidade*, podemos flagrar um gesto crítico que atravessa os textos reunidos neste livro de Márcio Seligmann-Silva. Trata-se, a um só tempo, de uma necessidade e de uma palavra de ordem: do imperativo sintetizado na *precisão* de um gesto – o de *despedir-se*.

Despedir-se implica distanciamento, separação, partida, um gesto de afastamento não do outro da relação, mas de uma condição relacional redutora e estigmatizante desse outro *outrizado*, *outrificado*. *Despedir-se* implica término, cessamento, desfecho, uma forma de morte não do outro, mas de uma condição relacional à qual o outro é relegado, abandonado, condenado, como resultado de um cálculo de mundo que, fazendo valer imperiosamente os valores e os princípios do próprio, mostra-se indiferente e impermeável à pluralidade das formas de vida tanto dos outros desse mundo quanto de mundos outros. Mas, em português, além das acepções nuançadas por certa negatividade crítica constitutiva desse gesto, o verbo *despedir* pode significar também uma forma de exalação, emissão ou arremesso, como quem *lança algo de si* – um perfume, uma carta ou uma pedra.

Despedir(-se) é, portanto, também outro nome de um gesto de luta e resistência, que marca *re-missivamente* o pensamento plural de Márcio Seligmann-Silva.

Grada Kilomba refere-se ao *despedir-se* de um “lugar da Outridade” em que se costuma desterrar o outro, como resultado de um gesto relacional que não faz mais do que estigmatizar sua diferença e reduzir o outro a uma condição de exceção, segundo uma dinâmica de outrificação que bane o outro para fora de certa ordem (vigente, privilegiada e dominante) da relação, para fora da possibilidade (do futuro) de uma razão relacional que pudesse admitir esse outro como um igual em sua diferença: como um outro que, em sua alteridade irreduzível, nos é também constitutivo. Deixando-se epigrafar pela potência desse gesto imperativo, Seligmann-Silva propõe a tradução como um método de *Disothering* (nos termos da reflexão de Bonaventure Ndikung), tendo em vista uma tradução (pós-colonial, decolonial) que, procurando se afastar de um modo de tradução que reitera os processos relacionais de invisibilização das diferenças, também procura resistir à mera ontologização das identidades e diferenças, gesto fundador e propagador dos totalitarismos, essencialismos e purismos de ordem linguística, política, racial, nacional, etc.

Tradução, testemunho e pós-colonialidade, mais do que núcleos temáticos deste livro, são também as linhas de força que, somadas, mobilizam um pensamento contemporâneo sobre o outro, sobre a alteridade, sobre a relação. Reagindo a tendências políticas e acadêmicas, linguísticas e epistemológicas – que, não raro às custas da opressão, da marginalização ou mesmo da extinção de línguas e culturas, comunidades e sujeitos, projetam-se na direção de um monolingüismo e de uma monocultura –, o

autor propõe um modo de pensar a tradução como “uma categoria desconstrutora e crítica das políticas monolíngues”, como uma prática “desoutrizadora”, empenhada em não replicar os gestos colonizadores que, na ordem da relação redutora que por vezes instauram com o outro, não fazem mais que objetificar os “outrizados”. Trata-se, nesse sentido, de pensar a tradução a partir de um esforço relacional preocupado em instituir identidades abertas e em constante devir, aproximando-se de uma compreensão da diferença como diferenciação e afastando-se, conseqüentemente, de uma visão ontotipológica da tradução como mera operadora de instâncias relacionais estanques.

Como se pode ler no texto de apresentação que abre este livro, no entanto, a questão não se limita apenas a uma tomada de posição diante do confronto de diferentes visões modernas e contemporâneas da tradução e da alteridade. Num tom remediado e irremediável, a meio caminho entre o apelo e a exortação, o autor também nos aponta uma tarefa, convocando-nos, chamando-nos à ação: “Derrubemos e ocupemos também esses novos monumentos falocêntricos que a Modernidade institui a toda hora [...]”. Seligmann-Silva propõe-se a pensar a tradução como “máquina de guerra contra essas estruturas monolíticas paridas pela Modernidade”. É bem verdade que essa máquina também se traduz, para o autor, em uma “ética do cuidado” (em oposição à “pulsão colonial”), dando contornos a uma razão relacional concentrada no desafio da vida em comum dos diferentes, em que cada um existe para o outro e em função dele, não contra ele – o autor se lança a um ataque, mas também na tentativa de *despedir*, de certas relações tão violentamente redutoras, um perfume diferente, quicá mais amoroso. Afinal, quanto menos nos deixamos determinar por valores e

princípios que remontam a uma razão iluminista, que concebia o ser humano como centro do mundo, senhor de tudo (e dele mesmo), melhor podemos assimilar as consequências práticas, éticas, políticas e epistemológicas de uma compreensão do ser humano como “um ser frágil, precário, carente do outro”.

No entanto, ao despertar nossa atenção para a violência opressiva das ordens relacionais vigentes, bem como para suas consequentes obliterações, o autor não deixa de reagir enfaticamente a elas: a tradução, entendida como um instrumento capaz de nos chamar a atenção para a continuidade violenta da colonialidade, deve “funcionar como um explosivo lançado contra os muros da opressão (neo)colonial”. Nessa guerra, nessa luta cada vez mais urgente, a tradução – armada por uma disposição de abertura ao outro, por um cuidado e uma atenção ao outro, que são também condição fundamental de nossa existência – deve, portanto, fazer as vezes de um *míssil relacional*, capaz de explodir as bases de uma razão que inscreve o outro num regime de outriação, para em seu lugar esboçar um modo de relação que possa respeitar minimamente sua condição de alteridade. Trata-se, sim, da tradução como um gesto forte, explosivo; trata-se de lançá-la, de dispará-la feito um *míssil*, mas um *míssil* que não se arma, senão, da força que reside na fragilidade, na precariedade e no mais implacável “*miss you*” da condição humana.

Dos primeiros românticos a Derrida, de Benjamin a Flusser, de Fanon a Kilomba, de Winckelmann a Warburg, de Goethe a Gomringer, de Kafka a Bispo do Rosário, de Celan a Améry, de Haroldo de Campos a Moacir Amâncio, sempre *de passagem por* e *abrindo passagem para* tantos outros – poetas, artistas e pensadores –, os ensaios de Seligmann-Silva se abrem em abrigo, mas também habitam estes e muitos outros nomes, nomes que também são

casas de um poema mundo em dispersão. Trata-se de um pensamento singular em sua pluralidade errante, desconcerto inquieto e rigorosamente orquestrado para mobilizar novos arranjos e deslo(u)camentos: traduções. Ao retomar algumas das questões que lhe são caras e já se apresentavam nos ensaios reunidos, por exemplo, em seu clássico *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, de 2005, os ensaios deste livro dão novo fôlego a esse pensamento que, embora já consolidado e inscrito em um lugar inequívoco da cartografia intelectual brasileira, parece insistir em sua constante reconstrução, seja ao retomar e ampliar a conversa com seus interlocutores de mais longa data (Schlegel, Novalis, Benjamin, Freud, Derrida, Haroldo de Campos), seja ao acolher novos interlocutores (Bonaventure Ndikung, Grada Kilomba, Achille Mbembe, Ailton Krenak, Davi Kopenawa). Desenvolvendo-se de um modo cada vez mais incontornável como um pensamento relacional, que tematiza e problematiza uma miríade de questões como a experiência do trauma, o testemunho, a condição do exílio, a decolonialidade, a violência dos mais variados regimes de indistinção do outro e as consequências nefastas das mais diversas práticas de estigmatização da diferença, trata-se também de um pensamento que não apenas não se furta ao enfrentamento ético e político dos desafios da contemporaneidade, como ainda se deixa atravessar e transformar pelas mais diversas e urgentes questões contemporâneas da alteridade.

Não é surpresa alguma, portanto, que, no gesto forte desse pensamento, a tradução cultural, a tradução literária e a condição do sujeito entendida como tradução infinita *de si e para si* acabem se alinhando convergentemente num mesmo esforço reflexivo, que confere paradigmaticamente à tradução (como objeto,

fenômeno, prática relacional, forma de vida) toda a densidade e complexidade da experiência humana. Esse pensamento é resultado de uma imensa disposição para a travessia e frequentação de diferentes áreas do saber, que o autor articula dos modos mais variados, mostrando-nos quão instigantes e promissoras podem ser as aproximações entre a filosofia, a literatura, as artes e a vida, bem como entre as teorias e as histórias da arte, da literatura e da tradução – especialmente se pensarmos, com o autor, tanto na relação forte e fundadora que as artes plásticas, a literatura e a tradução mantêm com o paradigma da representação, desde os primórdios de nossa tradição ocidental, quanto em seus momentos decisivos de ruptura com essa tradição.

No amplo e heterogêneo contexto do pensamento contemporâneo sobre a tradução, desconfiando dos limites e das limitações disciplinares e exercitando o salto flusseriano entre as circunscrições mais tradicionais das áreas do saber, o trabalho de Márcio Seligmann-Silva multiplica os tempos e os espaços do possível para a reflexão tradutória. Por tudo o que de nós *solicita*, trata-se de um pensamento incisivo e mobilizador, de impacto epistemológico, ético e político, que representa um alento e uma injeção de ânimo num espaço de convivência marcado, não raro, por certa aridez e esterilidade de práticas acadêmicas que, embora muito seriamente empenhadas no exercício rigoroso de sua inscrição disciplinar, acabam caindo na armadilha dos discursos raramente dispostos a se despedirem de suas próprias limitações.

Advertência: ao leitor destes ensaios, cabe aqui, logo de início, dar adeus à condição de leitor prévio desta obra, despedindo-se das ideias feitas, das certezas assimiladas, das ordens inabaláveis e dos princípios incontestáveis, pois que da travessia

dos textos que aqui se apresentam também há de resultar uma forma de passagem: a um outro de nós, quiçá mais capaz de se abrir a uma *nova* compreensão relacional da condição de alteridade do outro nas formas mais vivas da tradução e nas traduções da vida. Portanto, é preciso despedir(-se) na direção dessa leitura e é preciso fazê-lo como uma pedra que se atira, uma carta que se expede ou um perfume que se desprende em novos ares – qual semente (*Samenkorn*) que se espalha ao vento –, lançando-se de si ao desafio de dar consequências a um pensamento que, pulando de vida, despede-se em busca de escuta.

Mauricio Mendonça Cardozo

Curitiba, junho de 2022.

Apresentação

Eia, derrubemos as torres de Babel!

A tradução é uma prática essencial, e talvez isso explique o porquê de ser também uma atividade antiqüíssima. Desde a época suméria podemos documentar a história das práticas de tradução. O egiptólogo e historiador das ideias Jan Assmann resume assim o panorama tradutório daquela época:

A profissão de intérprete é atestada nos textos sumérios de Abu Salabih desde a metade do terceiro milênio a.C. O termo *emebal*, significando algo como “mudador de fala”, designa um homem capaz de mudar de uma língua para outra. O correspondente na Babilônia e na Assíria ao *emebal* sumério é o *targumannum* (intérprete), uma palavra que sobrevive não apenas no aramaico *targum* (tradução), mas também no turco *dragoman*, *turguman*, e assim por diante, e que eventualmente, via metátese, levou ao alemão *dolmetsch* (intérprete). (Assmann, 1996, p. 27-28)

Durante um longo período na Antiguidade, as relações culturais e linguísticas, como apresenta Assmann, eram baseadas em um *a priori* da comunicabilidade. O trabalho de tradução não era necessariamente um trabalho de apagamento ou de

submissão. O mesmo ocorre entre redes culturais indígenas nas Américas e em outras partes do mundo. Em muitos locais e momentos da história, a tradução teve e ainda tem um papel criativo e comunicador essencial, promovendo o encontro entre diversos grupos linguísticos e culturais.

Mas nos últimos duzentos anos, com a aceleração do processo da modernidade, acompanhado da expansão da empresa colonial, se nunca os deslocamentos de pessoas foram tão acelerados, por outro lado, isso se deu em detrimento das línguas, linguagens e culturas que foram sendo paulatinamente esmagadas ou apagadas da face da terra. Só no último século, aproximadamente quatrocentos idiomas – cerca de um a cada três meses – foram extintos. Como lemos no documento *Indigenous languages*, emitido pelo The United Nations Permanent Forum on Indigenous Issues: “Atualmente, 96% das aproximadamente 6.700 línguas do mundo são faladas por apenas 3% da população mundial. Embora os povos indígenas representem menos de 6% da população global, eles falam mais de quatro mil das línguas do mundo” (The United Nations..., 2018). Até o final deste século, calcula-se que entre 3.350 e 6.365 línguas estarão extintas. E mais: segundo esse mesmo documento, estima-se que a cada duas semanas uma língua indígena é extinta. Metade da população do mundo fala apenas dez das línguas existentes.

Modernidade e destruição são palavras sinônimas, e nunca é demais enfatizar que essas práticas de apagamento de línguas são acompanhadas de etnocídios e, na maioria das vezes, de genocídios. Existe uma clara tendência monolíngue e monocultural (eurocêntrica) da modernidade e seu verdadeiro ódio à diversidade. Em vez de valorizarmos os povos ameríndios, por exemplo, representantes da megadiversidade (Cunha, 2019),

com seus cerca de 150 idiomas, com o conhecimento acerca de milhares de sementes e plantas que cultivam há milênios, entronizamos no Brasil (e não só neste país) a Monsanto e suas sementes alteradas geneticamente e homogeneizadas, cuja plantação está associada ao uso de pesticidas que destroem as florestas próximas aos megalatifúndios. O Parque Indígena do Xingu, como se pode ver no poderoso filme do Instituto Catitu, com direção de Mari Corrêa, *Para onde foram as andorinhas* (2015), está se degenerando, entre outros motivos, por conta desses pesticidas. Essa receita monocultural (em termos de cultura do espírito e dos alimentos), nós sabemos, leva à morte. Mesmo que adeptos ferrenhos do Iluminismo, como o filósofo J. Habermas,¹ e da sua pedra de toque, o logos ocidental, tentem argumentar que nunca antes tantas minorias tiveram espaço e voz, a realidade fática é esse processo de destruição das diversidades linguísticas, culturais, naturais e de grupos étnicos. Se Adorno e Horkheimer falavam em uma “dialética da razão”, podemos dizer que essa dialética tem pendido para o seu lado violento e destruidor. A ponto de ou puxarmos o freio da “locomotiva” agora, ou cairmos no abismo cavado por nós.² Escrevo esta apresentação

1 “A modernidade deve-se estabilizar a partir da única autoridade que lhe restou, a saber, a razão. Pois apenas em nome do Iluminismo ela desvalorizou e superou a tradição. Com base nessa afinidade eletiva, Hegel identifica a necessidade de autocertificação da modernidade como ‘necessidade da filosofia’. A filosofia nomeada como guardiã da razão compreende a modernidade como uma filha do Iluminismo” (Habermas, 2001, p. 198-199).

2 Lembro as sábias palavras de Walter Benjamin no final dos anos 1930: “Marx afirma que as revoluções são as locomotivas da história do mundo.

ainda aprisionado em minha casa justamente por conta de uma pandemia – precisamente produzida por conta do desrespeito à biodiversidade.

Uma língua é um universo complexo que condensa milhares de anos de saber cultural decantados em formas linguístico-poéticas que permitem ver o mundo com outras perspectivas. Ao afirmar que cada língua é uma miríade de novas possibilidades de leituras e instaurações do mundo, refiro-me também ao perspectivismo linguístico de um Wilhelm von Humboldt, que via em cada língua uma possibilidade de construção do universo (Seligmann-Silva, 2020, p. 25-26). Para Humboldt existia uma “forma interna” de cada língua que implicava um modo de ver o mundo. O limite da teoria humboldtiana era a relação que estabeleceu entre línguas e nações, um sintoma da época que viveu, o século XIX. Uma prática e uma teoria da tradução pós-colonial devem aprimorar essa concepção humboldtiana, inseminando, por exemplo, o perspectivismo linguístico com o ameríndio. Abre-se, assim, a reflexão tradutória para um pensamento pós-especista e não antropocêntrico, levando em conta um xamanismo que traduz entre os mundos dos deuses e a nossa terra, desconstruindo nossas visões estereotipadas de natureza e de “origem” (Viveiros de Castro, 2002).

Uma cultura monolíngue mundial equivaleria à morte de toda cultura, ao triunfo de um fascismo suicida, entrópico. Não por acaso neste livro, que trata da tradução, da necessidade de

Mas talvez isso seja totalmente diferente. Talvez as revoluções sejam o acionar do freio de emergência pela humanidade que viaja nesse trem” (Benjamin, 2020, p. 202).

pensarmos nesse dispositivo como uma categoria desconstrutora e crítica das políticas monolíngues, reencontraremos o mito da torre de Babel. Ela foi construída, lemos na Bíblia, a partir de um desejo arrogante de se conquistar *um nome, de construir uma torre até o céu que garantiria a unificação da humanidade*. Na narrativa, a língua única era o ponto de partida. A ironia desse mito bíblico é que do desejo de unificação da humanidade produziu-se o ensejo para a babelização do mundo. Em Gênesis, capítulo 11, lemos:

E era toda a terra de uma mesma língua e de uma mesma fala.

E aconteceu que, partindo eles do oriente, acharam um vale na terra de Sinar; e habitaram ali.

E disseram uns aos outros: Eia, façamos tijolos e queimemo-los bem. E foi-lhes o tijolo por pedra, e o betume por cal.

E disseram: Eia, edifiquemos nós uma cidade e uma torre cujo cume toque nos céus, e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra.

Então desceu o Senhor para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens edificavam;

E o Senhor disse: Eis que o povo é um, e todos têm uma mesma língua; e isto é o que começam a fazer; e agora, não haverá restrição para tudo o que eles intentarem fazer.

Eia, desçamos e confundamos ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro.

Assim o Senhor os espalhou dali sobre a face de toda a terra; e cessaram de edificar a cidade.

Por isso se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu o Senhor a língua de toda a terra, e dali os espalhou o Senhor sobre a face de toda a terra. (Gn 11,1-9)

Todo monumento falocêntrico (o que é quase uma tautologia) quer apagar as diferenças e produzir falsas homogeneidades. Todo monumento é memoricida. Mas a torre nascida do desejo de produzir uma unidade monumental e artificial da humanidade provocou a ira de um Deus ciumento, ávido de atrair para si toda a veneração. Seu castigo foi a dispersão da humanidade e a criação de múltiplas línguas. *Felix culpa*. A confusão de línguas, a bem-vinda babelização, foi um antídoto contra a arrogância que tentou forjar uma unidade forçada da humanidade – por mais que ela já falasse uma língua apenas. Nesse mito é como se o gesto de construção da torre, primeiro monumento falogocêntrico – termo derridiano que discutiremos aqui – tivesse soado como um alarme que nos despertou e desperta para os perigos do monolinguismo. Derrubemos e ocupemos também esses novos monumentos falogocêntricos que a modernidade institui a toda hora, seja na paisagem urbana, seja no universo da *web* ou no metaverso.

Hoje, nesse início da terceira década do século XXI, está mais do que claro que o dispositivo tradutório pode e deve ser usado como uma alavanca de desconstrução de uma onda fascista que, ao que tudo indica, não recuará tão cedo, por mais que alguns dos tiranetes de plantão (não) sejam (re)eleitos. Sem dúvida, a tradução serviu e serve como meio de colonização –

apenas cerca de 3% dos livros publicados em inglês são traduções e, por outro lado, em muitos países, 80% dos livros traduzidos vêm do inglês.³ Por outro lado, podemos pensar em outros modelos de tradução que justamente auxiliem na *descolonização de nossas mentes e culturas*. Daí eu propor aqui uma tradução “desoutrizadora”, que não repita os gestos colonizadores que objetificam os “outrizados”. A tradução crítica decolonial deve ser pensada a partir de um movimento relacional eu-outro instituidor de identidades abertas, em devir, calcado no respeito das diferenças, que são sempre diferenciações em ato. O processo tradutório é um catalisador dessa relação diferencial. Inspirado em autores pós-coloniais, em teóricos da tradução, em poetas e literatos, desenvolvo aqui vários percursos na tentativa de analisar essas outras modalidades plurilíngues de se pensar a tradução no sentido de se estabelecer uma cultura perfurada e *porificada* pelos gestos de uma tradução não ontotipológica, não instauradora de diferenças estanques, mas que atue, antes, como máquina de guerra contra essas estruturas monolíticas paridas pela modernidade. A tradução desconstrutora do falocentrismo e da pulsão colonial (termos de Derrida) permite também uma reflexão crítica das próprias disciplinas das ditas Humanidades, que foram instituídas em paralelo ao projeto da modernidade e da empresa colonial. As filologias nacionais, assim como o estudo da história da arte das nações europeias, sempre foram consideradas guardiãs das “pérolas da nação e

3 Cf. o texto *Translation statistics* na página do Conseil Européen des Associations des Traducteurs Littéraires. Disponível em: <https://www.ceatl.eu/current-situation/translation-statistics>. Acesso em: 25 abr. 2022.

do nacional” e estiveram umbilicalmente ligadas à instituição e à difusão de um projeto colonizador. Lembremos a verdade banal de que as elites locais das ex-colônias são continuadoras das opressões coloniais.

Pensar em uma tradução descolonizadora implica também aproximá-la do gesto de *testemunho*: ambas as práticas têm a ver com um *double bind* insolúvel entre necessidade e impossibilidade. Ambas têm a ver com uma ética na prática das relações inter-humanas e pressupõem uma localização das culturas e dos corpos, desconstruindo o elemento falsamente universal do logos. Ambas implicam contratos, promessas, dívidas não passíveis de superação, mas também almejam uma superação como *Aufhebung* e um sobreposicionar, *Über-Setzung*. Tradução e testemunho só existem diante dos seus limites, o que produz uma *ética do cuidado* em oposição à *pulsão colonial*. O *telos* da tradução crítica não é mais a instituição de uma cultura única, “original”, mas justamente o viver em comum dos diferentes em uma “comunidade de bocas vazias” (na expressão de Maria Torok que encontraremos adiante), necessitadas do “outro” para poderem existir, sendo para o outro e em função dele, mas não contra ele. O fantasma da heteronomia que assustava a razão iluminista é exorcizado aqui com uma nova antropologia, uma visão do ser humano não mais como o ser prometeico (autônomo no sentido patológico do termo), entronizado pela modernidade, mas como um ser frágil, precário, carente do outro (marcado por uma autonomia dialógica fundamentalmente heterônoma). Tradução e testemunho só existem se tivermos alguém para escutar e ser um novo porta-voz do testemunho e da tradução.

A atual situação radicalizada do mundo não deixa de ter ao menos essa trágica, mas essencial, função de nos fazer desper-

tar para a continuidade violenta da colonialidade. A tradução deve funcionar como um explosivo lançado contra os muros da opressão (neo)colonial. Falaremos aqui muito desses “muros” e da necessidade de perfurá-los com arcadas, janelas e toda porosidade possível de instituímos a contrapelo da ação da norma.

Gostaria, por fim, de registrar meu agradecimento especial à Editora UFRJ, na figura do seu diretor Marcelo Jacques de Moraes, pela generosidade em acolher este ensaio.

São Paulo, 31 de janeiro de 2022

Obras citadas

ASSMANN, Jan. Translating gods: religion as a factor of cultural (un) translatability. In: BUDICK, S.; ISER, W. (org.). *The translatability of cultures*. Stanford: Stanford University Press, 1996. p. 25-36.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*: edição crítica. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BÍBLIA ONLINE. Gênesis 11. *Bíblia Online*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/11/9+?q=babel>. Acesso em: 31 jan. 2021.

CONSEIL EUROPÉEN DES ASSOCIATIONS DES TRADUCTEURS LITTÉRAIRES. *Translation statistics*. Conseil Européen des Associations des Traducteurs Littéraires, [s.d.]. Disponível em: <https://www.ceatl.eu/current-situation/translation-statistics>. Acesso em: 31 jan. 2021.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Povos da megadiversidade. *Piauí*, São Paulo, n. 148, jan. 2019.

HABERMAS, Jürgen. *A constelação pós-nacional: ensaios políticos*. Tradução de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2020.

THE UNITED NATIONS PERMANENT FORUM ON INDIGENOUS ISSUES. *Indigenous Languages*. [S.l.]: UN Department of Public Information, 2018. 2 p. Disponível em: <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/wp-content/uploads/sites/19/2018/04/Indigenous-Languages.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Tradução como método de “Disothering”

“One has to say farewell to that
place of Otherness.”

Grada Kilomba⁴

A formação do “eu” a partir do confronto com o “outro”

Um dos fenômenos mais interessantes e, talvez, dos mais complexos, em todo movimento de *autoafirmação cultural* é a dialética entre a necessidade de afirmação do “próprio”, do “específico”, e, por outro lado, o momento de afirmação da universalidade da cultura. O “próprio” necessita ao mesmo tempo da diferença e da identidade com o outro. Trata-se da inclusão que preserva a diferença ou da “exclusão inclusiva”. Como na teoria da linguagem, a diferença que constitui os signos implica ao mesmo tempo uma relação de copertença a um sistema semiótico. No âmbito social, o eu é o outro de um outro eu; no

4 Cf. Kilomba (2019a, p. 150).

cultural, cada cultura existe em função da “diferença dialógica” com as demais culturas. Não podemos nos esquecer que essa nossa concepção moderna de “culturas nacionais” é o fruto muito tardio das lutas político-econômicas travadas ao longo dos séculos da modernidade e que tiveram seu triunfo desde o final do século XVIII. O denominador comum das culturas europeias na modernidade foi a (criação da) cultura clássica greco-romana. Havia uma disputa em torno da nação que seria a mais autêntica herdeira daquele patrimônio cultural idealizado (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2002). Nas palavras de Johann Winckelmann, o pai da história da arte e da arqueologia: “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos” (Winckelmann, 1975, p. 40; 1995, p. 14). Mas nesse concerto europeu ocorre também uma série de exclusões: culturas não europeias, ou seja, consideradas externas ao grande duto da tradição clássica, passaram por um processo de exotização, foram arremessadas para fora do filão do saber. Uma determinada história do logos se funda, tendo Platão e Aristóteles como seus pais fundadores e uma legião de seguidores que, sobretudo desde o Renascimento, representam as respectivas vozes nacionais, as diferentes culturas europeias: diversas, mas sempre tendo o mesmo denominador comum, a mesma origem “pura”, a “Grécia clássica”. Estabelece-se assim a *grande divisão* entre a razão pensada como um *logos ocidental* e o “resto”. Essa fratura originária está no coração mesmo do projeto de modernidade e manifesta a sua relação umbilical com o *projeto colonial*. Dela resultou uma dissociação ontológica entre a cultura europeia e seu “logos helênico” e, por outro lado, as “outras culturas”. Dessa história decorre uma poderosa hierarquização entre esses dois grandes grupos. A relação instituidora

do “eu” em confronto com uma outridade assume um caráter de fratura insuperável. Assim, com um projeto político-econômico de dominação colonial determinando as hierarquias de poder, um dos polos nessa relação tende mais ao “eu”, e o polo oposto tende ao “outro”. A mencionada “diferença dialógica” está restrita aos considerados “próprios”, “idênticos”. Aos demais cabe a diferença ontológica e outrificante. Isso só é possível em um contexto de domínio, como o foi, por exemplo, o longo, e ainda não superado, domínio colonial.

O polo emissor, aquele que institui os discursos e as leis, determina o local do “eu” e onde inicia o território do “outro”. Assim, Frantz Fanon, em seu primeiro livro, *Pele negra, máscaras brancas*, apresentou logo de início esse descompasso entre o eu metropolitano e o eu negro, colonizado:

Atribuímos uma importância fundamental ao fenômeno da linguagem. É por esta razão que julgamos necessário este estudo, que pode nos fornecer um dos elementos de compreensão da dimensão *para-o-outro* do homem de cor. Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro.

O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que essa cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial. (Fanon, 2008, p. 33; grifo no original)

Fanon, nesse livro que apresenta um poderoso projeto de descolonização, precisou mergulhar nas experiências particula-

res de negros nas Antilhas, na África e na Europa para produzir um abalo nas epistemologias dominantes que reproduzem a cisparidade, como escreve no seu linguajar médico, ou seja, que reafirmam as dicotomias que sustentam a estrutura daquilo que pensadores como Adorno e Horkheimer chamaram de razão do Esclarecimento, *Aufklärung*. Se esses pensadores da chamada Escola de Frankfurt levaram a cabo uma crítica dessa razão a partir da experiência do antissemitismo genocida e da devastação da Segunda Guerra Mundial, Fanon e outros autores na trilha por ele aberta engajaram-se no pós-guerra em uma crítica dessa razão do ponto de vista da violência colonial, das lutas de independência colonial e de um pensamento decolonial. Esse pensamento decolonial continua sua luta até hoje, uma vez que, mesmo com o fim oficial do sistema de colonização que teve seu ápice nos séculos XIX e XX, ou seja, mesmo com as independências da maioria dos países sob o jugo colonial, não se desestruturaram hoje, no século XXI, as bases que permitem uma sobrevivência robusta do pensamento e das práticas neocoloniais. Isso ocorre em termos da estrutura de produção e de comércio internacionais, mas, também em países como a África do Sul e os da América Latina, onde o pensamento colonial é replicado pelas burguesias brancas dominantes locais que resistem, ainda hoje, às reivindicações das populações negras e/ou indígenas subalternizadas. No âmbito das produções e trocas simbólicas, ocorre a mesma reatualização constante do ideário colonial e de suas hierarquias e violências. Cabe à teoria decolonial da cultura propor outros modelos de relação inter-humana e intergrupal que permitam a construção de uma autêntica ética dialógica, e não mais a reprodução da violência colonial.

As concepções ontológica e desconstrutivista da cultura, da linguagem e da tradução

Minha proposta aqui é pensar a *tradução* a partir desse pensamento decolonial. O conceito moderno de tradução, é importante lembrar, nasce no romantismo e, portanto, é contemporâneo da fundação da Europa moderna entronizada paralelamente ao triunfo do sistema colonial. Da matriz romântica derivaram duas concepções básicas de cultura e de linguagem que determinam também o papel e o valor da tradução. Um modelo pode ser denominado *ontológico*: ele afirma a identidade pura das nações, povos e línguas. Esse modelo nasce de uma projeção que naturaliza o que é histórico-cultural. As línguas seriam emanações do caráter de cada povo, de cada nação, fruto do “gênio nacional” articulado (ainda de modo iluminista) a uma pressuposta universalidade calcada na ordem analítica das línguas (Beauzée, 2015, p. 377). As literaturas e artes nacionais seriam as joias desse patrimônio inestimável e incomparável. Elas são vistas como a mais pura expressão da propriedade singular da nação e do seu povo. Já a visão *desconstrutivista* ou *processual* da língua e da cultura vê atuando nelas um processo aberto de construção, marcado pelo jogo de diferenças e diferenciações, determinado historicamente, mas intrinsecamente instável e infinito. A *tradução* surge aqui então como instrumento fundamental para lidar com essas concepções das diferenças entre línguas e culturas. A concepção logocêntrica e eurocêntrica do gênio de cada língua (ou seja, o modelo que chamo de ontológico) é repensada e desconstruída, por exemplo, pelos primeiros românticos alemães, através da categoria de *línguas privadas*, ou seja, cada ato de linguagem era compreendido como (re)criação da

língua, explodindo-se, assim, o acento iluminista e universalista da linguagem. Como escreveu Novalis (1978, p. 349): “Cada pessoa tem a sua própria língua. Língua é expressão do espírito. Línguas individuais. Gênio-da-língua”.⁵

Surge assim a moderna concepção de *intraduzibilidade*: a concepção ontológica da linguagem gera uma noção de intraduzibilidade associada à impossibilidade de se superar a especificidade essencial de cada língua, povo e nação, sendo que, por outro lado, o elemento “universal” (lógico) seria o garantidor de toda tradução.⁶ Já a concepção que eu denomino desconstrutivista

5 “Jeder Mensch hat seine eigne Sprache. Sprache ist Ausdruck des Geistes. Individuelle Sprachen. Sprachgenie.”

6 Esse modelo ontológico da linguagem já havia sido formulado pelos filósofos e linguistas que fizeram a *Enciclopédia*, em meados do século XVIII. Assim, Nicolas Beauzée, no verbete “Língua”, anotou: “Se, como os romanos de outrora e os franceses de hoje, a nação inteira se reúne sob um mesmo governo, não pode haver em sua maneira de falar senão um único uso legítimo. Tudo o que se afaste dele na pronúncia, nas terminações, na sintaxe, de qualquer modo que seja, é um sotaque, abandonado ao populacho das províncias, e cada província tem o seu. [...] Todas as línguas admitem [...] diferenças [...] derivadas do gênio dos povos que as falam e que constituem ao mesmo tempo os principais caracteres do gênio das línguas e a principal fonte da dificuldade de traduzir exatamente uma na outra. [...] O hábito de um povo de empregar de preferência certos sons, ou de flexionar certos órgãos e não outros, pode frequentemente ser um índice do clima e do caráter da nação que é determinado pelo clima em muitos pontos, como o gênio da língua o é pelo caráter da nação. [...] O uso habitual de articulações rudes designa um povo selvagem e não policiado. As articulações líquidas são [...] uma marca de nobreza e de delicadeza, tanto nos órgãos como no gosto” (Beauzée, 2015, p. 373-377).

de língua produz a ideia de que todo ato de linguagem é criação (a “Sprachgenie” de Novalis pode ser interpretada também como criação da língua, *linguogenia*) e, portanto, toda tradução também será um ato de criação, de produção e não mais de mera (tentativa) de mimese de uma obra original. “Toda tradução é propriamente criação da linguagem. Apenas o tradutor é um artista da linguagem”, escreveu Friedrich Schlegel (1963, p. 71). Se o conceito ontológico da linguagem e da tradução nos condena a imaginarmos muros intransponíveis entre as culturas, que seriam comunicáveis apenas em função de um “universalismo” que não passa da fetichização do modelo eurocêntrico de se pensar e filosofar, a segunda visão proporciona uma ideia de tradução como acelerador do processo de construção da linguagem e, portanto, do mundo e de suas culturas, já que, para um autor como Friedrich Schlegel, o conhecimento é eminentemente “lingual” (Seligmann-Silva, 2020a, p. 53, 118).

Uma leitura apressada de uma passagem de Schlegel, de um texto de juventude, pode dar a falsa impressão de que ele está apenas reproduzindo o paradigma da imitação que vimos com Winckelmann. Em *Sobre o valor do estudo dos gregos e dos romanos*, de 1795, Schlegel escreveu: “O arquétipo da humanidade nos degraus mais elevados da formação (*Bildung*) antiga é a única base possível de toda a formação (*Bildung*) moderna” (Schlegel, 1979, p. 638). Mas, no mesmo texto, que é na verdade uma versão do seu *Sobre o estudo da poesia grega (Über das Studium der Griechischen Poesie, 1795/1796)*, ele define o que seria uma verdadeira imitação: “Autêntica imitação não é cópia artificial da figura [*Gestalt*] externa, ou o poder que o grande e forte exerce sobre ânimos débeis: mas sim a apropriação [*Zueignung*] do espírito, do verdadeiro, belo e bom no amor, na inteligência e força ativa, a

apropriação da liberdade” (Schlegel, 1979, p. 638; grifos do original). Esse modelo de formação do próprio por meio da imitação é evidentemente uma atualização da antiga lei retórico-poética da imitação como princípio da criação. Essa lei traz consigo inúmeras consequências e nuances. Basta nos lembrarmos, por exemplo, da doutrina da idealização da natureza, da prática de cópia de *exempla*, da noção de *aemulatio* central na visão de mundo poético-retórica, ou da concepção de *mimesis* tal como foi aplicada por Aristóteles às artes. Mas, pensando esse conceito de apropriação do ponto de vista criativo da noção de tradução do primeiro romantismo, vemos como a *mimesis* sofre uma inflexão aqui. Em vez de reproduzir uma ordem e hierarquizar identidades, vemos a dissolução da noção ontotipológica de cultura. A tradução é o tropo que nos auxilia a visualizar esse gesto de colocar em movimento aquilo que era considerado, antes, estanque e formado, *gebildet*. A *Bildung* promovida pelo dispositivo tradutório desconstrutivista é uma técnica ao mesmo tempo profundamente dialógica e abaladora de contextos. À tradução vincula-se sempre uma necessária atualização, uma apropriação, *Aneignung*. A *Bildung* passa a pender não mais para uma noção formada/fechada de cultura, e assume a sua faceta de processo em aberto. A teoria cultural desenvolvida pelos primeiros românticos propõe que o próprio, *eigene*, se dá no confronto criativo com o outro. Daí Schlegel falar também de “apropriação da liberdade” nessa relação com o outro. Na tradução conquista-se esse espaço de jogo criativo do próprio que permanece sempre aberto para novas formas.

Walter Benjamin, como é sabido, produziu várias metáforas poderosas em torno dessa ideia de tradução como *forma*, ou seja, como parte do sistema literário-linguístico que atua na produção

da linguagem e da cultura a partir do jogo e do confronto entre diferenças. Ele, por exemplo, escreveu sobre a tradução como uma “arcada”, que permite ver a outra língua, em oposição à tradução como “muro”, que barra a visão do outro, reduzindo-o aos padrões de gosto da língua de chegada (Benjamin, 1972, p. 18). Pretendo aqui apontar para alguns elementos que me parecem essenciais da teoria decolonial para se estruturar uma teoria crítica da tradução que se oponha ao movimento de reafirmação colonizadora que, de modo implacável, novamente se espalha no mundo de hoje, em seu percurso político em direção aos neonacionalismos populistas, fascistas e xenófobos. Se toda tradução expressa uma modalidade de relação com o “outro”, ela pode e deve ser pensada e praticada contra a violência neocolonial e não, como ocorre frequentemente, no sentido de se reproduzir essa violência. Trata-se, como veremos, de uma tradução pensada como decolonização e como gesto de desoutrização, *Disothering*, idealizada e praticada contra o gesto de redução ontotipológica que circunscreve o “outro” à categoria do estranho (*Unheimlich*), do sem-casa, do sem-subjetividade, condenando-o ao desabrigo existencial – *Unbehagen*, na conceitualização freudiana (Freud, 2010, p. 25).

A dialética eu-outro da qual Fanon partia em seu livro de 1952 está na própria estrutura do trabalho de tradução: não por acaso, desde Goethe e dos românticos alemães pensa-se a tradução como um modo da *Bildung*, da estruturação do “eu”, a partir da apropriação do “outro” (Berman, 1984). Mas essa concepção da abertura do eu à inseminação do outro precisa ser complementada com uma economia política da tradução. Conforme autores como Lawrence Venuti já apontavam no final do século passado,

a tradução é particularmente reveladora das assimetrias que têm estruturado as relações internacionais durante séculos. Em muitos países “em desenvolvimento” [...] ela tem sido compulsória, imposta primeiro pela introdução das línguas coloniais entre as regionais e vernáculas e, mais tarde, depois da descolonização, pela necessidade de tráfego nas línguas francas hegemônicas para preservar a autonomia política e promover crescimento econômico. (Venuti, 2002, p. 297)

Em 1987, Venuti recordava, quase metade dos livros traduzidos no mundo provinha de originais em inglês. Já no Brasil dos anos 1990, 60% dos livros publicados eram traduções, sendo que, desses, 75% provinham do inglês (Venuti, 2002, p. 301).

Decolonialidade e a tarefa de se pensar uma tradução *Disothering*/desoutrizadora

Mas, além desses dados estatísticos impressionantes e importantes, minha proposta aqui é me aproximar de autores decoloniais e de suas teorias como base para uma revisão de nossos hábitos e modos de tradução. Acredito que a tradução crítica de cunho decolonial pode auxiliar em um projeto que recentemente tem sido chamado de “desoutrização”, “*Disothering*”. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, curador de origem camaronense que atua em Berlim, escreveu em 2018 um artigo com um título revelador: “*Disothering as method (Leh zo, a me ke nde za)*” (Ndikung, 2019). O subtítulo é uma frase em Ngemba que,

numa tentativa de tradução, significa algo como “Mantenha o seu que eu mantenho o meu”.⁷ Vejamos como esse texto pode ser lido como uma proposta de revisão dos hábitos coloniais de traduzir.

É importante destacar que o texto se apresenta como parte de um projeto que nasce em resposta à ascensão de “supremacistas patriarcais brancos da extrema direita” em eleições nos Estados Unidos e “em diversos países europeus” (Ndikung, 2019, p. 65). A desoutrização responde a um processo político que pode ser acompanhado de modo claro desde os anos 1990, o qual permitiu o que Bonaventure Ndikung chama de “carnibalização da outridade”, ou seja, um movimento sobretudo ocidental de incorporação de seus “outros”, acompanhado, no entanto, pela criação brutal de novas “outrizações”, voltadas principalmente contra o mundo árabe, movimento que chama de “regurgitação de outridade” (p. 61). Nesse processo se dá a referida ascensão supremacista que acaba por reforçar os mecanismos de outrização. Com Freud, em seu ensaio *Massenpsychologie und Ich-Analyse (Psicologia das massas e análise do Eu)*, de 1921, ou com René Girard, em de *La violence et le sacré (A violência e o sagrado)*, de 1972, poderíamos pensar essa outrização violenta da qual Bonaventure Ndikung nos fala como a criação de *bodes expiatórios*, de grupos que são estigmatizados e sacrificados em nome da manutenção da lei e da ordem. Mas ele atualiza essa questão ao mostrar um movimento sutil, que chama de *Soft power*, o qual consiste na representação aparentemente inclusiva dos outrizados, como ocorre em exposições e eventos públicos voltados quer

7 “Keep yours and I keep mine.”

à “África”, quer ao “mundo árabe”. Além da “comoditização do ‘outro’ e da ‘outridade’” (p. 62),⁸ Ndikung vê nesses eventos a construção de uma “geographical specification-ing” que anula a complexidade e objetifica as culturas supostamente homenageadas. Os 54 países africanos com suas milhares de línguas não são passíveis de representações simplistas. Essas exposições a que ele se refere, por fim, também reproduzem o gesto paternalista de “dar voz”, ou “visibilidade”, ou “dar espaço” ao “outro”, o que evidentemente o infantiliza. Sutilmente cultua-se a “outridade” e controla-se o outro, que, no mesmo gesto em que é (re)criado simbolicamente de modo brutal, fica restrito a certas bolhas.

No caso brasileiro, eu recorro, isso também ocorre, e sempre esquecemos que não se é monolíngue neste país, mas, antes, ele tem mais de 150 línguas e dialetos indígenas sistematicamente apagados e é composto por mais de 250 etnias (Krenak, 2019, p. 31). Calcula-se que mais de 800 línguas já foram exterminadas no Brasil desde a chegada dos colonizadores. Claude Lévi-Strauss, no livro *Saudades do Brasil*, apresentou sucintamente essa história como a de um fantástico acúmulo de barbáries, destacando, na obra, a extensão do massacre indígena. Em fazendo isso, o antropólogo apontou ao mesmo tempo para a grandeza das culturas indígenas que vivem em terras brasileiras, revertendo a hierarquia tradicionalmente atribuída aos povos originários nas Américas: a “Amazônia”, ele escreve, “poderia ser o berço de onde saíram as civilizações andinas” (Lévi-Strauss, 1994, p. 13). Lévi-Strauss surge como uma testemunha de populações que sobreviveram a “um monstruoso genocídio” que

8 “[...] commodification of the ‘Other’ and of ‘Otherness’.”

se estende desde a chegada dos europeus até hoje. Ele viu “os últimos sobreviventes desse cataclismo que foi para seus antepassados [dos índios] o descobrimento e as invasões que se seguiram” (p. 16). Calcula-se que entre 5 e 9 milhões de indígenas foram assassinados graças à empresa colonial, seja por meio de epidemias, de massacres ou da escravização. Trata-se de um dos maiores genocídios da história da humanidade. Essa empresa colonial está ainda em curso e recuperou fôlego em 2018.

O “Outro”, recorda Bonaventure Ndikung, acompanhando aqui uma série de autores pós e decoloniais, como Stuart Hall, Abdias Nascimento, Achille Mbembe e Grada Kilomba, é uma superfície de projeção de medos. “Outrizar” é criar um monstro a partir de si e lançá-lo sobre a imagem do “Outro” para conseguir viver melhor consigo mesmo. O “outrizado” vive sob uma opressão econômica que é de certo modo garantida pela opressão simbólica que o impede de ser um “eu”. Assim, a artista e escritora Grada Kilomba narra a libertação que significou para ela sair de Portugal e ir para Berlim. Ela fala de uma urgência vital nessa saída: “Não havia nada mais urgente para mim do que sair, para poder aprender uma nova linguagem. Um novo vocabulário, no qual eu pudesse finalmente encontrar-me. No qual eu pudesse ser *eu*” (Kilomba, 2019b, p. 11; grifo do original). Kilomba, como a consagrada feminista Cherríe Moraga, citada por Bonaventure Ndikung, nota que as projeções no outro misturam as duas pulsões recalçadas, conforme o Freud de *Unbehagen in der Kultur* (*Mal-estar na cultura*, 2010): a pulsão sexual e a de destruição. O outro é ao mesmo tempo rejeitado, visto como o mal que destrói, e desejado sexualmente: nos dois momentos da projeção, ele é objetificado, destituído de *self* pelo “outrizador”/“otherer”.

O método da “desoutrização” consiste, então, em procedimentos voltados para, antes de mais nada, inscrever de modo claro, tornando consciente ao “otherer” (aquele que produz a outrização) e sobretudo ao “outrizado” esse mecanismo colonizador. Essa produção de consciência deve, por sua vez, estar na base de uma resistência às reinvestidas neocoloniais. Cabe pensar em modelos de convivência e de tradução fora da lógica da outrização e do ser outrizado. Bonaventure Ndikung está consciente, como também tem enfatizado o filósofo camaronês Achille Mbembe, quanto à íntima relação entre a racialização, a outrização, o colonialismo e sua volta neocolonial com o *modelo capitalista*. Abdias Nascimento, no capítulo “O embranquecimento cultural: outra estratégia de genocídio”, de sua obra fundamental *O genocídio do negro brasileiro* (publicado originalmente em 1976 em inglês), também analisou criticamente o mito da “democracia racial” no Brasil, destacando esse compromisso entre *racismo* e *capitalismo*: “A palavra-senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação*, *aculturação*, *miscigenação*; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes” (Nascimento, 2016, p. 111; grifos do original). A comoditização e a lógica do lucro transformam as pessoas e a natureza em engrenagens do sistema. Assimilação e aculturação encobrem muitas vezes práticas de genocídio cultural, epistemológico e de línguas, assim como geralmente por detrás da comemorada “miscigenação” há práticas repetidas de violência sexual contra as mulheres. A proposta de Bonaventure Ndikung é a de “demolição de cartografias de poder” e de “recalibragem das relações humanas e não humanas, espaciais e sociais”, baseada em uma “interdependência de to-

dos os seres animados e inanimados que coabitam este mundo” (Ndikung, 2019, p. 64). Ou seja, não podemos pensar uma tradução decolonial e projetos culturais e sociais decoloniais sem levar em conta o compromisso íntimo existente entre o sistema capitalista, a empresa colonial, o falocentrismo, o racismo, o ecocídio, o antropocentrismo e o especismo.

O testemunho e a desconstrução dos binarismos da epistemologia tradicional

Pensando uma recalibragem e uma desoutrização, mesmo sem utilizar esse termo, mas afirmando que “é preciso despedir-se daquele lugar da Outridade” (Kilomba, 2019b, p. 230), Grada Kilomba retoma a famosa questão proposta no título de Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?* (2010), para destacar como essa pergunta reproduz o colonialismo ao atribuir “um poder absoluto ao discurso dominante *branco*” (Kilomba, 2019b, p. 48; grifo do original). Deve-se, antes, questionar esse poder, que também é reproduzido na academia, a qual reitera os locais da “Outridade” e se torna “especialista” na cultura desses “Outros”, desautorizando e desqualificando as vozes *negras* e *indígenas* e, novamente, retirando-lhes o direito à fala e à autodeterminação. Abdias Nascimento, nos anos 1970, denunciava a estratégia de controle da população negra por meio da “redução da cultura africana à condição de vazio folclore” (Nascimento, 2016, p. 146), o que revelaria ao mesmo tempo desprezo e avareza, pois do estereótipo passa-se à comercialização das peças de cultura desinvestidas de força vital e fossilizadas, prática que descreveu corretamente como etnocídio. Algo parecido passou-

-se com as diversas culturas indígenas no Brasil, que são sistematicamente destituídas de seus contextos: reduz-se a produção cultural indígena a adornos e bibelôs, nega-se a existência das suas histórias e a importância fundamental das populações ameríndias tanto como povos culturais quanto como esteios do equilíbrio no nosso meio ambiente.

Kilomba destaca uma série de polaridades que são articuladas a partir do jargão científico (colonial) que se sobrepõe aos discursos dos “Outros”: “universal/específico; objetivo/subjetivo; neutro/pessoal; racional/emocional; imparcial/parcial; fatos/opiniões; conhecimento/experiência” (Kilomba, 2019b, p. 52). A desoutrização dessas polaridades revela que elas apenas reproduzem estruturas de dominação. Elas anulam o “outro”, projetando-o em um local *menos humano, específico*, onde é incapaz de ter uma visão distanciada, geral, além de seus pontos de vista particulares, pessoais, emotivos e, portanto, supostamente carentes de cientificidade. Esses binarismos também incluem um processo de escamoteamento do fato de que o que é dito universal, objetivo, neutro, racional, imparcial e digno do saber científico é também uma construção de um grupo social que quer manter “relações desiguais de poder de ‘raça’” (p. 53). É com a incorporação e a valorização do momento *testemunhal* da escritura que os autores pós e decoloniais iniciam a sua desconstrução das epistemologias “centrais” e eurocentradas, autodeclaradas “universais”. A tradução não outrizante só pode se dar no contexto dessa virada testemunhal do saber e do estar no mundo.

O logos ocidental, seu logocentrismo que visa controlar outras manifestações que diferem da tradição eurocêntrica, é outrofóbico e, no limite, outricida ou, nos termos de Mbembe

(2017, p. 29), “altericida”. O “outro” é considerado como estando fora do lugar da produção do saber, ele se encontra apenas no lugar específico que é sempre antípoda do local do saber; trata-se de um local atópico, sem lugar. O outrificado é banido para o deserto, fica sem abrigo e sem linguagem. Kilomba escreve: “Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão ‘no lugar’, ‘em casa’, corpos que sempre pertencem. Eles pertencem a todos os lugares: na Europa, na África, no norte, no sul, leste, oeste, no centro, bem como na periferia” (Kilomba, 2019b, p. 56). As intelectuais *negras* estariam fadadas a habitar a periferia, as margens. Daí os estudos pós e decoloniais contemporâneos não deverem mais reproduzir inocentemente essas dicotomias centro/periferia, capital/margens, etc. O corpo que é condenado pelo discurso colonial a viver sem casa, condenado ao *Unbehagen* (mal-estar, desabrigo) e ao *Unheimlich*, deve, antes, ser reconhecido como um ator igualmente digno na construção dos saberes, das casas e dos locais.⁹ Esse adentrar pós-colonial do corpo enquanto ele-

9 Apesar de não utilizar o conceito psicanalítico de *Unheimlich*, Abdias Nascimento percebe a necessidade de se tratar desse fato psíquico e utiliza termos que traduzem esse conceito freudiano para abordar a situação do negro: “O negro e sua cultura sempre tinham sido mantidos como *estranhos* dentro da sociedade brasileira vigente, cujo único propósito, como o do próprio [Waldir Freitas] Oliveira, é que as populações afro-brasileiras desapareçam, sem deixar rastro, do mapa demográfico do país” (Nascimento, 2016, p. 115; grifo meu). Ele cita também o verbete “negro” de um dicionário inglês-português de A. Houaiss e C. Avery de 1967, o que recorda as páginas iniciais com as citações de vários dicionários de que Freud lança mão, na abertura de seu ensaio sobre

mento construtor das epistemologias toma-o como corpo deslocado e em deslocamento, e não como fonte de ontotipologia. Benjamin falava da necessidade de criarmos imagens resistentes ao fascismo e ao pensamento monológico. Para ele, o espaço de imagem, *Bildraum*, deveria ser ocupado pelo pensamento crítico. Esse espaço de imagem ele pensava também como um espaço corpóreo, *Leibraum* (Benjamin, 2012, p. 35; 2020, p. 184). Via essa, por assim dizer, incorporação do corpo, o pensamento

o *Unheimlich* de 1919, na tentativa de se aproximar daquele conceito (Freud, 1970, p. 245-250): “*negro, -gra* (negru, -gra). I. a., black (also fig.); dark; (anthropol.) Negro; somber, gloomy, funeral; shadowy, tenebrous; sinister, threatening; cloudy, obscure, stormy; *ominous* [grifo meu], portentous; horrible, frightening; adverse, hostile; wretched, odious, detestable” (Houaiss; Avery *apud* Nascimento, 2016, p. 55). O “negro” surge como o protoelemento recalcado da cultura colonial moderna, que ainda é a nossa cultura. Como “horrible” ele representa o oposto do corpo clássico a que as belas-artes classicizantes se dedicam a dar forma. O pensamento pós e decolonial sabota a máquina ontotipológica da cultura como *Bildung*, processo de dar forma ao considerado “próprio” e de deformar o “outro” em função de um padrão metropolitano. Lembremos que Walter Benjamin, em seu ensaio sobre a tradução, comemorava as traduções que Hölderlin fizera de Sófocles e que eram chamadas de “monstruosas” pelos seus contemporâneos por conta de sua literalidade (Benjamin, 1972, p. 17). Benjamin, contra o modelo da tradução colonial *belle infidèle*, que domina a outra língua e a submete, e é guiada pelo modelo “clássico” das obras e da linguagem, adere a um contramodelo de tradução que a vê como processo de porosidade entre as línguas (Benjamin, 1972, p. 18), e não de construção de muros e expansão das fronteiras nacionais. Sobre o conceito de “porosidade” em Benjamin, remeto a meu ensaio (Seligmann-Silva, 2020b).

pós e decolonial explode com essas bipolaridades estanques, assim como prega uma visão aberta da identidade como processo, como devir e deriva, em oposição ao poder colonial enquanto máquina de estampagem e estereotipia de identidades isoladas distribuídas hierarquicamente entre “nós” e os “outros”. Fanon, Nascimento, Spivak, Hall, Mbembe, Kilomba, Ndikung, Saidiya Hartman e tantos outros pensadores que permitem articular o ideário crítico pós-colonial partem de suas experiências, de seus *corpos* e de suas subjetividades para revelar que todo saber é estruturado a partir de personagens que vivem em sociedade, atuando nela e sofrendo suas coações. Joaze Bernardino-Costa denomina esse fato epistemológico-político de “corpo-geopolítica do conhecimento” (Bernardino-Costa, 2018, p. 119), “ou seja, uma produção intelectual que traz para a análise as experiências vividas do intelectual negro” (p. 132). A questão é justamente a de reconhecer a validade dessa experiência e superar a desautorização – *Verleugnung*, para falarmos com Ferenczi relendo Freud (Osimo, 2018, p. 114) – do corpo negro, reconhecê-lo como parte do diálogo: reconhecer o valor do *lugar* desse corpo e de seu discurso. Nos anos 1970, Abdias Nascimento escrevia de modo claro sobre essa localização do conhecimento. Ao se assumir o local do saber, mostra-se que todo saber é localizado, desconstruindo-se a falsa ideia do universal/cientificista que a razão colonial busca impor:

Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e *situação* no grupo étnico-cultural a que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que eu posso

surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define. *Situação* que me envolve qual um cinturão histórico de onde não posso escapar conscientemente sem praticar a mentira, a traição, ou a distorção da minha personalidade. (Nascimento, 2016, p. 47; grifos do original)

A cultura diaspórica do Caribe como tecido pantradutório

À virada subjetiva e linguística do saber associa-se também a crítica ao logocentrismo com seu culto da escrita, como Stuart Hall costumava acentuar, ao destacar a centralidade da música e das artes do corpo na cultura negra caribenha:

Nas trocas vernaculares cosmopolitas que permitem às tradições musicais populares do “Primeiro” e do “Terceiro” Mundo se fertilizarem umas às outras [...] não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões. A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. (Hall, 2003, p. 38)

Essa cultura também é trans e pós-nacional, opondo-se, portanto, à tradição capitalista do Estado-nação, que esteve no

coração da história do capitalismo e é reforçado hoje em dia no contexto das novas guerras étnicas, raciais, biológicas e supostamente civilizacionais. Descrevendo a cultura antilhana, Hall (2003, p. 33) observa como se vê, “em toda parte, hibridismo, *différance*”. Trata-se de uma cultura baseada na “lógica do acoplamento”, do “e”, e não do “ou”, que exclui (p. 345). Em oposição ao conceito fechado de diáspora, baseado na oposição binária de diferença, em que fronteira implica exclusão do “Outro”, ou ao modelo colonial, em que “miscigenação” implica o silenciamento do subalternizado, nas configurações identitárias caribenhas impera a noção derridiana de *différance*, em que os significantes deslizam e os significados não podem se cristalizar de modo atemporal. Nessa “semiose aberta” (p. 33), vemos a crioulização, o hibridismo e a impureza predominarem, em vez de uma propalada pureza e identidade estática idêntica a si mesma. Hall destaca que essas culturas caribenhas na diáspora tampouco podem ser compreendidas na chave da imitação dos modelos coloniais, elas devem ser compreendidas “como a relação entre uma diáspora e outra” (p. 35). Se é verdade que as culturas “têm seus locais” (p. 36), não é menos verdadeiro que não se pode determinar uma origem unívoca. “O que podemos mapear é mais semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade sem começo” (p. 36). E, pensando especificamente a cultura e a identidade negras britânicas, ele continua: “Nessa perspectiva, as identidades negras britânicas não são apenas um reflexo pálido de uma origem ‘verdadeiramente’ caribenha, destinada a ser progressivamente enfraquecida. São o resultado de sua própria formação relativamente autônoma” (p. 37). Elas são parte de um transplante, de diásporizações e de processos que se desdobram em um outro

cronotopo com base no jogo de *différences* (com “a”, processo de diferenciação constante, aberto).¹⁰

Estamos, portanto, diante de uma descrição de uma cultura marcada pelo trânsito, pelos deslocamentos e reinscrições criativas. Não por acaso Stuart Hall define o artista visual caribenho Aubrey Williams como alguém na “posição de tradução” que relacionou várias línguas, paisagens e estéticas. Na visão de Hall, calcada na sua experiência de intelectual de origem caribenha na Inglaterra, *a cultura é um tecido pantradutório* que constantemente se esgarça e se refaz. Estamos falando de um modelo de sobrevivências e metamorfoses, e não de linearidades, linhagens e influências. Nesse sentido, no conhecido e mencionado ensaio de Walter Benjamin sobre a tradução, o filósofo berlinense a define como um momento central na *Fortleben* (perviver) da obra (Benjamin, 1972, p. 15). Já nos fragmentos do seu *Passagen-Werk*, lemos outra definição também importante no nosso contexto: “O ‘compreender’ histórico deve ser apreendido fundamentalmente como uma sobrevida do compreendido” (Benjamin,

10 Jacques Derrida escreve em uma carta de 1971 reproduzida em seu livro *Positions*: “A alteridade do outro *inscrive* na relação aquilo que não pode ser ‘posto’ de modo algum. A inscrição [...] não é uma simples posição: antes, é aquilo através do qual toda posição é *ela mesma despistada* [*déjouéé*] (*différance*): inscrição, marca, texto e não somente *tese* ou *tema*-inscrição da *tese*” (Derrida, 1972, p. 132; grifos do original). Ou seja, Derrida opõe aqui dois conceitos de “posição”: um hegeliano, que encadeia as posições em um movimento dialético teleológico de superação, e outro que desconstrói essa teleologia, em que a posição é parte de uma disseminação e não está na origem de uma ontotipologia.

1982, p. 574).¹¹ E ainda, pensando na poesia de Baudelaire, ele afirma que percebemos nela, sob a alegoria barroca, a alegoria medieval. E comenta: “Essa consiste naquele assim chamado ‘perviver [*Fortleben*] dos deuses antigos no Humanismo medieval’. A alegoria é a atual forma desse perviver” (p. 463 e s.). Ou seja, Benjamin lê na obra de Baudelaire uma alegorização na qual surpreendemos uma construção poética articulada a partir de fragmentos de sobrevivência ressignificados. Por sua vez, Hall fala de “sobrevivências” de fragmentos, de histórias alternativas compoendo a cultura da diáspora como um enorme processo de “tradução cultural”.

Diasporização e o trauma colonial: a tradução como trabalho do trauma

Porém, não se trata de um processo definível como um colecionismo lúdico e livre desses fragmentos e ruínas. Na verdade, Hall fala de um “processo de tradução cultural” caribenho, que tem, antes de mais nada, um caráter afro-caribenho, hifenizado, indicando, portanto, uma *diasporização*. Em vez de falar em alegoria, como Benjamin ao tratar de Baudelaire e do barroco, Hall fala da “África” como metáfora. Ele recorda a “forma como a ‘África’ foi apropriada e transformada pelo sistema de engenho do Novo Mundo. A razão para isso”, ele explica,

11 “Geschichtliches ‘Verstehen’ ist grundsätzlich als ein Nachleben des Verstandnen zu fassen.”

é que a “África” é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou “o fato da negritude”. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposos, o código oculto, o trauma indizível, no Caribe. (Hall, 2003, p. 41)

Vemos, portanto, como um dos momentos centrais dessa visão diaspórica e pantradutória, que as traduções e ressignificações de sobrevivências da africanidade se dão sob o signo do *trabalho do trauma*. Trata-se de uma tradução derivada do trauma e que realiza ao mesmo tempo o trabalho do trauma, *Trauma-Arbeit*, em um paralelo com a noção de trabalho do luto: *Trauerarbeit*.¹²

12 A descrição da cultura caribenha que Hall faz não tem, portanto, nada a ver com o mito cínico da “democracia racial” no Brasil, difundido por autores como Gilberto Freyre e que visa ao apagar da história da violência, *desautorizando* a sua narrativa (e traumatizando), desestruturando toda resistência ao colonialismo genocida. O culto da “morenidade” realizado por Gilberto Freyre, observa ainda Abdias Nascimento, “não se trata de ingênuo jogo de palavras, mas sim de proposta vazando uma extremamente perigosa mística racista, cujo objetivo é o desaparecimento inapelável do descendente africano, tanto fisicamente quanto espiritualmente, através do malicioso processo do embranquecer a pele negra e a cultura do negro” (Nascimento, 2016, p. 49-50). Abdias Nascimento também critica a comemoração de um outro mito, o sincretismo religioso como façanha dessa propalada democracia. Antes, ele recorda que os cultos reli-

Kilomba também utiliza uma metáfora para pensar o trauma colonial:

Eu quero usar a metáfora da “plantação” como símbolo de um passado traumático que é reencenado através do racismo cotidiano. Estou, portanto, falando de um trauma colonial que foi memorizado. [...] [O]s dolorosos efeitos do trauma mostram que as/os africanas/os do continente e da diáspora foram forçadas/os a lidar não apenas com traumas individuais e familiares dentro da cultura *branca* dominante, mas também com o trauma histórico coletivo da escravização e do colonialismo reencenado e reestabelecido no racismo cotidiano, através do qual nos tornamos, novamente, a/o “*Outra/o*” subordinado e exótico da branquitude. (Kilomba, 2019b, p. 213-215; grifos do original)

Kilomba acentua a temporalidade do trauma, marcado pela fratura das identidades e também do tempo, uma vez que o presente é penetrado pelo passado colonial. Os atos racistas cotidianos que marcam as vidas das negras que ela entrevistou

giosos africanos sempre foram e continuam sendo até hoje, vale observar, colocados “fora da lei”. Com Roger Bastide, Nascimento observa também que “o ‘sincretismo é simplesmente uma máscara posta sobre os deuses negros para benefício dos brancos’” (p. 133). Nesse sentido, o ideário e as práticas sincretistas atuam “higienicamente” apagando e eliminando o “outro” e a diferença. Como assim o faziam as traduções na linhagem das *belles infidèles*.

em Berlim para construir o seu livro de testemunhos e de reflexão decolonial “revela[m] como o passado está intimamente ligado ao presente. [...] O passado [...] coexiste com o presente, e a memória da escravização é uma característica do trauma clássico” (Kilomba, 2019b, p. 181). O testemunho permite um transplantar da cena traumática para o espaço tradutório da escuta testemunhal de Kilomba. Dá-se uma passagem para cima, uma literal *Über-Setzung*, no sentido de que a narrativa costura agora um espaço de resistência e resiliência. Mas esse testemunho deve ser ampliado, na medida em que a tarefa do pensamento pós e decolonial é traduzir essas histórias coloniais e neocoloniais em narrativas que permitam pôr um fim à empresa colonial, ao engenho, e possibilitem sabotar definitivamente o sistema de plantação. A tradução *Disothering* realiza esse gesto de desconstrução do colonial não só no sentido estrito do trabalho de tradução pensado a partir desses motes da decolonialidade, mas também enquanto disciplina auxiliar e heurística no grande projeto decolonial.

Esse processo tradutório deve possibilitar, como escreveu Kilomba com relação à tarefa da crítica ao colonial, a criação de “novos papéis fora dessa ordem colonial”, permitindo uma “descolonização de nossas mentes e imaginações” (Kilomba, 2019b, p. 69), nas palavras de Malcolm X citadas por ela, ou promovendo o *Disothering* de que nos fala Bonaventure Ndikung. Se outridade é a “personificação dos aspectos reprimidos da sociedade branca” (p. 78; grifo do original), a tarefa da tradução cultural crítica é o *Disothering*. Esse *Disothering* visa atuar contra a infantilização, a primitivização, a animalização e a erotização que Kilomba localiza na construção do “Outro” (p. 79). A tarefa de pensar essa tradução decolonial implica conquistar um local

de *self* para todos: “Toda vez que sou colocada como ‘Outra’” – narra-nos Kilomba – “estou experienciando o racismo, porque eu não sou ‘outra’. Eu sou eu mesma” (p. 80). O sujeito outrificado é incompleto, pois sua subjetividade é tolhida em termos políticos, sociais e individuais (p. 81). Kilomba narra como mulheres negras que vivem em Berlim (o local de onde escreve) são constantemente outrificadas e sentem uma demanda no sentido de apagarem suas marcas da negritude, cujos sinais seriam repulsivos. Faz parte da colonização o controle dos corpos, do cabelo, da vestimenta, que objetifica, infantiliza e animaliza o “Outro”. Uma tradução decolonial deve ser o oposto da tradução invisibilizadora da diferença,¹³ sem, no entanto, cair na produção de uma diferença ontológica, associada a significantes estáticos e relacionada a origens puras. Antes, a tradução decolonial, construindo uma outra cultura do viver em comum, deve saber afirmar não ontologicamente as diferenças.

A partilha da sociedade entre os dignos e os indignos de compaixão/solidariedade

A atual onda fundamentalista supremacista quer impor diferenças insuperáveis e hierarquizações, dividir o mundo entre os passíveis de proteção, compaixão e amor, e os merecedores de desprezo, ódio, controle e relegados a morrer “como baratas”. O racismo foi institucionalizado nos séculos XVIII e XIX com essa mesma função de dividir para humilhar, aniquilar e colonizar.

13 Para um encadeamento nesse sentido, cf. Achille Mbembe (2017, p. 193).

Hoje, a pandemia de Covid-19 apenas escancarou novamente essa divisão no Brasil. Aquilo e aquele visto como entrave ao projeto neoliberal é tentativamente descartado, eliminado. Com o filósofo Hans Jonas, vale lembrar, nossa responsabilidade deve, pelo contrário, voltar-se também para a natureza como um todo (Jonas, 2006). Davi Kopenawa, em seu livro-depoimento *A queda do céu* (2015), também lamenta o esquecimento da natureza por parte da sociedade não indígena e aponta para as consequências catastróficas desse esquecimento. E Ailton Krenak escreve:

Temos que abandonar o antropocentrismo. [...] Somos piores que a Covid-19. Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. (Krenak, 2020, p. 81-82)

Em vez de levantar como estandarte de luta a promessa de um paraíso futuro, essas narrativas histórico-teóricas pós e decoloniais atuam sobretudo no sentido da construção de *narrativas testemunhais* que lançam uma nova luz sobre o passado e sobre nosso sistema de dominação presente. Nessas narrativas não se trata tanto de instituir novos heróis, mas de se desmontar a tradicional e eurocêntrica lógica da historiografia dos heróis e da hagiografia dos santos. O pensamento pós e decolonial deve ser antimonumentalista. Agora, parte-se de uma nova ética das relações micropolíticas, calcada em uma autoimagem de corpos

fragilizados e abertos a estratégias de *solidariedade* entre humanos e entre humanos e não humanos.

Esse ponto é central, uma vez que a história das culturas, assim como a história da política, pode ser retraçada como a história da construção de uma partilha na sociedade, levada a cabo sobretudo pelo *dispositivo trágico*, tal como ele já havia sido percebido e descrito por Aristóteles. Se para esse filósofo as paixões centrais despertadas pela tragédia são *éleos* e *phóbos*, compaixão e terror, o funcionamento do dispositivo trágico depende de conseguirmos calibrar os personagens e as situações passíveis de despertar essas paixões. Na definição mínima, mas essencial, da *Poética* aristotélica, lemos que a compaixão “tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso” (Aristóteles, 2003, p. 120). Esse “nosso semelhante” constitui peça fundamental da argumentação: o dispositivo trágico revela-se, com essa noção, como um meio de *construção e de formação do próprio*. Ele é uma poderosa matriz da ontotipologia. No centro do processo trágico espregueia um mecanismo de criação de *tipos* que tanto agrega os “iguais” como permite a *exclusão do “diferente”*. Esse dispositivo secreta o “próprio” e o “outro”. Portanto, se o conceito de “purificação” e o de “pureza” rondam, como um espectro, esse dispositivo, é também porque ele é esse meio de traçar identidades grupais.

Não por acaso, as ações catastróficas por excelência que devem ser imitadas pelo poeta trágico são descritas por Aristóteles como as que envolvem a luta entre amigos e familiares. Daí notarmos nas tragédias a tendência para a apresentação da história de certas famílias, como a dos labdácidas. Isso não apenas torna as ações mais facilmente compreensíveis e terríveis, como mostra Aristóteles, mas também, ao propiciar terror e compaixão, re-

força o culto dessas famílias míticas e de uma origem fundadora. *O dispositivo trágico estabelece fronteiras entre os que merecem compaixão derivada do terror e aqueles que produzem apenas terror sem compaixão.* O “outro” que produz terror são tanto os humanos considerados não iguais como a própria natureza. Toda uma política da amizade e da inimizade pode ser traçada a partir da aplicação desse dispositivo, que, vale lembrar, atua em praticamente toda obra de arte e em toda narrativa histórica. Portanto, o desafio de criar novas narrativas voltadas para romper com o círculo vicioso no qual nos lança o dispositivo trágico exige uma reinstauração das fronteiras do pensamento, de seus agentes e personagens. Como promover solidariedade sem reproduzir terror e ódio? Inspirados em Brecht e no cineasta Harun Farocki, podemos pensar em uma empatia não trágica, em uma *solidariedade que agrega*, mas também mantém o “efeito de estranhamento”, ou seja, o *local da diferença*. Como na tradução “estrangeirizante” defendida por autores como Benjamin e Haroldo de Campos, afins a modelos culturais calcados no jogo de diferenças e que abalam o domínio patriarcal e falocêntrico da língua pátria. Essa tradução estrangeirizante desconstrói ufanismos, desmonta monumentos, sabota qualquer monumentalização, derruba totens e introduz uma saudável e bem-vinda profanação de toda suposta “pureza”. A tradução *Disothering* interrompe e suspende o processo de colonização. Produz um estranhamento brechtiano que nos resgata do culto do “próprio”.

Tradução como *Disothering* e uma nova ética além do colonial e pós-especista

A tradução como método de *Disothering* desfaz as hierarquias, revela a construção do imaginário neocolonial, seu funcionamento, sua necessária anulação das identidades subalternas e criminalização do “Outro”, reduzido às categorias de diferente, estrangeiro, pobre, traficante, estuprador, fonte do medo, etc. Essa tradução recusa a ideia de uma norma da branquitude a partir da qual se derivam as diferenças e hierarquias. Ela é, como vimos com Bonaventure Ndikung (2019, p. 64), “demolição das cartografias de poder e uma reinvenção de geografias”. Como trabalho do trauma (neo)colonial, ela une a indizibilidade do trauma com a indecidibilidade da tradução, sempre reafirmando a necessidade e a impossibilidade simultâneas do ato de traduzir. Trata-se de um processo aberto. Trata-se, como vimos, de um pôr para cima, de uma *Über-Setzung*, das relações inter-humanas e com o nosso mundo ao redor que se funda em uma nova ética pós-especista. A tradução como método de *Disothering* atua contra a necropolítica e assume o processo tradutório como parte de um jogo político ao qual não podemos nos furtar.

Obras citadas

ARISTÓTELES. *Poética*. 7. ed. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2003.

BEAUZÉE, Nicolas. Língua. In: DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, le Rond. *Enciclopédia: o sistema dos conhecimentos*. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 372-381.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972. v. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982. v. V: *Das Passagen-Werk*.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*: edição crítica. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. *Revista Sociedade e Estado*, v. 33, n. 1, p. 119-137, jan./abr. 2018.

DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FREUD, Sigmund. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921.

FREUD, Sigmund. Das Unheimlich. In: FREUD, S. *Freud-Studienausgabe*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1970. v. IV. p. 241-274.

FREUD, Sigmund. *Mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1972.

- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Humanistas, 2003.
- JONAS, Hans. *O princípio responsabilidade: ensaio de uma ética para a civilização tecnológica*. Tradução de M. Lisboa e L. Montez. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.
- KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. 5. ed. Münster: Unrast-Verlag, 2019a.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019b.
- KOPENAWA, Davi Yanomami; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. 2. ed. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio negro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng. Des-outrização como método (Leh zo, a me ken de za). *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: comunidades imaginadas*. São Paulo: Videobrasil; Edições Sesc, 2019. (Catálogo de exposição).

NOVALIS. *Schriften. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Edição de Hans-Joachim Mähl e R. Samuel. Munique; Viena: Carl Hanser Verlag, 1978. v. II.

OSMO, Alan. *O testemunho de Maryan: limites e possibilidades na expressão do trauma*. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Organizado por Ernst Behler. Munique; Paderborn; Viena: Verlag Ferdinand Schöningh, 1963. v. XVIII.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2020a.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência: Walter Benjamin e a paixão pela cidade e pela história porosas. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 23, n. 40, p. 20-42, 2020b.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Bauru: Edusc, 2002.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WINCKELMANN, Johann Joachim. Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: WINCKELMANN, J. J.; MENGES, A. R.; HEINSE, W. *Frühklassizismus*. Frankfurt: Deutsche Klassiker Verlag, 1995. p. 368-392.

Um tradutor é um escritor da sombra?

Variações sobre a ontologia da tradução

Em 2010, Claude Demanuelli recebeu o prêmio Baudelaire de tradução da Société des Gens de Lettres. Nessa ocasião, em uma entrevista, ela declarou: “Um tradutor é apenas um segundo escritor, em itálico, entre parênteses. Só existe em notas de rodapé, na forma de abreviaturas [...]. Um tradutor é um escritor da sombra. Ele nunca tomará o lugar de um escritor” (Demanuelli, 2010, [s.p.]).¹⁴ Essa declaração retoma uma longa tradição que vê no tradutor um artífice menor, um simples técnico da transposição de línguas. A *secundidade* dessa posição é enfatizada pela ideia de que ele seria um “escritor de empréstimo” ou por termos como *sombra*. O tradutor seria a sombra, ou seja, uma imagem plana e sem detalhes, escura, do “original”. Essa tomada de posição de Demanuelli não é surpreendente para quem conhece a história da tradução. O que eu gostaria de fazer neste capítulo é explorar essa ideia de *secundidade*, de derivação

14 “Un traducteur n’est qu’un écrivain en second, en italiques, entre parenthèses. Il n’existe que dans les notes de bas de page, sous la forme d’abréviations [...]. Un traducteur est un écrivain de l’ombre. Il ne prendra jamais la place d’un écrivain.”

submissa da obra do tradutor. Para tanto, vou apropriar-me dessa expressão de Demanuelli e explorar as possíveis relações que podemos estabelecer entre o reino das sombras e o da tradução. Nesse ponto, vou servir-me da obra de alguns filósofos e escritores. Nosso périplo pelo reino das sombras deverá vir até nossos dias, quando introduzo em meu argumento a necessidade de desconstruir essa tradição. Nesse sentido, Walter Benjamin e Vilém Flusser deverão ajudar a exorcizar essas sombras, ou a sombra dessas sombras. Assim o espero. Iniciemos.

Tradutor como aquele que escreve com sombras

Começamos pelo mais evidente, pelo mais claro, ou seja, pela luz. Impossível falar de sombra sem pensar nas luzes, afinal, a matriz de toda metaforologia ligada à sombra é derivada (é uma sombra) da imagem da luz como causa originária da sombra. A oposição luz/sombra tem sido uma fonte inesgotável de expressões, de metáforas e de provérbios. Podemos falar que esse contraste é um dos mais fecundos na história enquanto modelo de pensamento e imagem que estrutura nossa visão de mundo. No dicionário Houaiss, a primeira definição de sombra remete a essa complementaridade entre sombra e luz. A sombra é caracterizada como a “obscuridade produzida pela interceptação dos raios luminosos por um corpo opaco” (Sombra, 2022). Precisamos primeiro de uma luz, fonte da claridade, e depois de um obstáculo para, finalmente, termos a sombra. Essa é ao mesmo tempo um decalque e uma marca, ou um índice (como diríamos com Peirce), ou seja, uma inscrição de presença e também, de modo quase paradoxal, uma marca de ausência,

de uma falta. A tradução para ser encarada como uma sombra precisa ser entendida como o resultado último de um processo que se inicia com o original, que, por sua vez, seria compreendido, por assim dizer, como a sua luz originária. Para fazer uma transposição exata do dispositivo da sombra, que acabamos de ver, para o da tradução, precisamos pensar esta última como uma sequência de emanções do original, que seriam filtradas por um obstáculo para, finalmente, chegarmos ao resultado “sombrio”, ou seja, àquilo que denominamos de tradução. A emanção original pode ser pensada como a “obra original” (que é tomada aqui como entidade estanque e perfeitamente identificável), o obstáculo seria a diferença de línguas e, por fim, a tradução seria a sombra. Como se pode observar, a transposição não é total (ou seja, não existe uma tradução perfeita) entre esses dois dispositivos, o da sombra e o da tradução. O problema nesse esquema é que não acontece na tradução, como no jogo luz/sombra, um decalque perfeito do obstáculo, mas o próprio original de onde emana a luz seria filtrado e empalidecido pela operação tradutória. Essa diferença, no entanto, não tem impedido que continuemos a ver a tradução como sombra. Seria o tradutor ao mesmo tempo um agenciador da luz e da sombra, em um *double bind* tradutório?

Creio que podemos entender sem dificuldades o porquê dessa transposição metafórica. Tanto na sombra como na tradução estamos diante de variações de um outro paradigma bem conhecido e não menos poderoso, a saber, o *dispositivo mimético*. A *mimesis* entendida como imitação e cópia rege os dois dispositivos, o da sombra e o da tradução. Nos dois casos vemos, como na *mimesis*, o estabelecimento de uma relação causal entre dois objetos, sendo um deles considerado a fonte primeira e o outro,

uma derivação secundária. Na sombra e na tradução percebemos a participação do original, que estaria apenas subtraído de algumas de suas qualidades. No decalque de sombra existe também, *ex negativo*, a presença da luz original. A sombra tem sua origem no obstáculo, mas sem a luz não poderíamos falar de sombra, e a silhueta é, ela mesma, meio sombra (sua parte interna), meio luz (tudo que delimita seu contorno). Por outro lado, a metáfora solar vai mais longe no campo da tradução. Afinal, normalmente a concepção da tradução como uma cópia pálida do original é parte de uma visão de mundo representacionista, que não só encara as palavras como mera vestimenta intercambiável de ideias, mas também vê na própria criação da obra original uma sequência de “traduções”. O original seria o resultado de uma ideia de seu autor. Refiro-me aqui ao antigo modelo poetológico-retórico que, como se costuma esquematizar, via na obra o resultado de uma *inventio* (ou seja, o encontro do mito ou fábula), de uma *distributio* e, finalmente, de uma *elocutio* (a vestimenta linguística da ideia). Pensando assim, poderíamos ver na tradução a sombra ainda mais empalidecida daquela ideia originalmente criada. O obstáculo que provoca o ensombrecimento é a diferença das línguas e, de modo mais concreto, a figura do tradutor. Este, nessa visão tradicional da tradução, é ao mesmo tempo agente que tenta “passar a luz” e o seu obstáculo. Em vez de agente de circulação, de meio de reflexão e de desdobramento da obra “original”, o tradutor é visto como o muro que impede a ideia de brilhar.

Para completar esse périplo pela metafísica da tradução como sombra, não podemos deixar de lembrar que, se alguns tradutores se tomam como uma espécie de *skiagrapho* (ou seja, de pintor de sombras), por outro lado, a tradição ocidental na

maioria das vezes tendeu a anular esse ensombrecimento da atividade do tradutor. Antes, como bem o sabemos hoje, valorizou-se a *transparência da tradução*, como se os raios originários, puros, do autor e do original, pudessem penetrar sem mais através das diferentes línguas. Esquemmatizando, pode-se dizer que foi apenas com a decadência do paradigma da *mimesis*, que pôde ser acompanhada ao longo do século XVIII e que culminou no romantismo, que os teóricos começaram a mergulhar a fundo na teoria da diferença e da *intraduzibilidade* entre as línguas. Ou seja, por mais que desde o Renascimento possamos acompanhar uma história da crítica da tradução, a visão da tradução como sombra é um produto de certa forma de um momento de transição do paradigma da *belle infidèle* para o da “tradução apesar da diferença”, que passa aos poucos a dominar após o romantismo. Fiquemos com essa figura do tradutor como *skiagrapho*, ou seja, como um tipo particular de *pintor que se utiliza de sombras para dar a ilusão do colorido do original*. É esse modelo que eu gostaria de explorar aqui, pensando as suas implicações em termos de uma teoria da tradução. Lembremos rapidamente da história do conceito de *skiagraphia*.

Lumen et umbrae é o termo latino que traduzia o grego *skiagraphia*, que literalmente significa algo como “escrita com a sombra”. Apolodoro, o pintor grego que viveu no final do século V a.C., era conhecido como *skiagráphos*. Plínio, o Velho, que identificava Apolodoro como um dos pais da pintura, tinha a própria expressão *lumen et umbrae* como um sinônimo da pintura (para diferenciá-la do desenho).¹⁵ Não caberia entrar aqui em

15 Cf. Keuls (1978, p. 72).

detalhes sobre o significado exato do termo grego *skiagraphia*, mas é importante lembrar que ele foi entendido tanto como uma tentativa de se criar a ilusão da cor pela utilização do sombreado, quanto como uma tentativa de se introduzir a perspectiva na pintura. Os especialistas disputam se a tradução correta seria “*chiaroscuro*”, “sombreamento” ou mesmo “perspectiva”. Todas essas acepções são importantes no nosso contexto, ou seja, nessa aproximação entre o reino metafórico das sombras e o da tradução que proponho aqui. A tradução como um jogo de sombras seria entendida como uma espécie de simulação – *Verstellung*, e não representação, *Vorstellung* – do original, na qual se reconquistaria a cor e a perspectiva por meio da sombra. Notemos que essa ideia de simulação, dentro da tradição humanista e iluminista, é quase sempre vista sob uma luz negativa. Apenas os românticos de Iena iriam colocar a *Verstellung* em uma posição não só igual, mas até superior, à da *Vorstellung*. Não por acaso, como vimos acima, esses mesmos românticos seriam os primeiros a comemorar a tradução como uma obra que pode ser vista como igual ou superior ao original, rompendo a tradição que separava de modo estanque a ideia de original e de cópia.

Já a tradução encarada como perspectiva traduz a ideia de que, assim como na representação pictórica em perspectiva, o mundo é imitado, mantendo (via ilusão perspectiva) a sua tridimensionalidade; por sua vez, o tradutor deveria tentar aplicar-se para dar um volume (ainda que artificial) à sua cópia do original. Para os historiadores da tradução, é conhecido ser uma constante a ideia da tradução como um “achatamento” da tridimensionalidade do original. H. G. Gadamer expressou de modo bem claro essa concepção da tradução como simplificação e achatamento do original em seu texto “*Mensch und Sprache*” (1966):

Todo mundo sabe como a tradução deixa como que cair no plano o que é dito na língua estrangeira. O que foi dito se reproduz num plano de tal modo que o sentido literal e a forma da oração copiam o original, mas a tradução como que *não possui espaço*. Falta a ela aquela terceira dimensão a partir da qual o dito originalmente (no original) se construía no seu âmbito semântico [*Sinnbereich*]. Este é um limite inevitável de toda tradução. (Gadamer, 1993, p. 153; tradução grifo meus)¹⁶

Pensar o tradutor como um *skiagrapho* que produz a perspectiva seria como imaginar, do ponto de vista de autores como Gadamer, que o tradutor deve tentar introduzir o volume em seu plano achatado.

A imagem da caverna

Essa introdução de um termo importante na história e teoria da arte, ou seja, *skiagraphia*, não deve ser vista aqui como um mero capricho. Ela revela maneiras de se aprofundar a comparação entre a tradução e o dispositivo da sombra, permitindo vislumbrar sob uma outra luz (!) em que medida, quando se fala de tradução, fala-se também de cópia, de representação e de imitação. Ou seja, diante dessa aproximação que esboço aqui, espero que fique claro o quanto a teoria das artes e a teoria da tradução poderiam ganhar se dialogassem mais do que tem

16 Cf. Seligmann-Silva (2018, p. 174).

ocorrido até hoje. Antes de mais nada, porque ambas partem, como vimos, de um mesmo paradigma, o paradigma da *mimesis* como imitação e cópia. Esse modelo, que tradicionalmente é pensado a partir da filosofia platônica, tem na obra do filósofo grego um momento de particular interesse para nós aqui. Refiro-me à passagem famosa na qual Platão apresenta a sua teoria das ideias, lançando mão, para tanto, do mito da caverna. Também essa imagem platônica pode ser vista como um aparelho, uma técnica de conceituar e formatar uma visão de mundo. Ela é digna de nota, sobretudo porque está cheia de ambiguidades, como costuma acontecer com o que vem de Platão e com o que gravita em torno da técnica. Nessa imagem da caverna encontramos a humanidade amarrada diante de um espetáculo de sombras. Essa é uma das protocenas da metafísica ocidental e, como se estrutura a partir do contraste e da diferença entre a luz e a sombra, ela é essencial para nosso percurso. Lembremos a famosa passagem do diálogo platônico, nomeadamente da conversa entre Sócrates e Glauco:

[Sócrates:] [...] compara o efeito da educação e da sua falta na nossa natureza a uma experiência como a seguinte: imagina seres humanos habitando uma espécie de caverna subterrânea, com uma longa entrada acima aberta para a luz e tão larga como a própria caverna. Estão ali desde a infância, fixados no mesmo lugar, com pescoços e pernas sob grilhões, unicamente capazes de ver à frente, visto que seus grilhões os impedem de virar suas cabeças. Imagina também a luz de uma fogueira acesa a certa distância, acima e atrás deles. Também atrás

deles, porém num terreno mais elevado, há uma vereda que se estende entre eles e a fogueira. Imagina que foi construído ao longo dessa vereda um muro baixo, como o anteparo diante de manipuladores de marionetes acima do qual eles os exibem.

[Gláucon:] Eu o estou imaginando.

[Sócrates:] Então também imagina que há pessoas ao longo do muro, carregando todo tipo de artefatos que são erguidos acima do nível do muro: estátuas de seres humanos e de outros animais, feitas de pedra, madeira e todo material. E, como seria de esperar, alguns desses carregadores conversam, ao passo que outros estão calados.

[Gláucon:] Descreves uma imagem estranha [...] e prisioneiros estranhos.

[Sócrates:] São como nós. Supões, em primeiro lugar, que esses prisioneiros veem alguma coisa de si mesmos e uns dos outros além das sombras que a fogueira projeta sobre o muro à frente deles?

[Gláucon:] E como poderiam, se têm de manter suas cabeças imóveis através da vida?

[Sócrates:] E quanto às coisas que são carregadas ao longo do muro? O mesmo se aplica a elas?

[Gláucon:] Claro.

[Sócrates:] E se eles pudessem falar entre si, não achas que suporiam que ao nomear as coisas que vissem estariam nomeando as coisas que passam diante de seus olhos?

[Gláucon:] É o que suporiam.

[Sócrates:] E se sua prisão produzisse um eco que viesse do muro que se opõe a eles? Não achas que acreditariam que as sombras que passam diante deles estivessem *falando* toda vez que um dos carregadores que caminhasse ao longo do muro o estivesse fazendo?

[Gláucon:] Certamente acho.

[Sócrates:] Por conseguinte, os prisioneiros acreditariam cabalmente que a verdade não seria nada mais senão as sombras desses artefatos.

[Gláucon:] Isso necessariamente. (Platão, 2006, 514a-515c, p. 307 e s.; grifo do original)

Mais adiante, Sócrates arremata:

Toda essa imagem, Gláucon, deve ser aplicada ao que dissemos anteriormente. A região visível deveria ser comparada à morada, que é a prisão e a luz da fogueira nela ao poder do sol. E se interpretares a subida e o exame das coisas acima como a ascensão da alma à região inteligível, terás captado o que espero transmitir, uma vez que isso é o que querias ouvir. Se isso é verdadeiro ou não, só o deus o sabe. (Platão, 2006, 517b, p. 310)

Nessa visão dantesca *avant la lettre*, a humanidade acorrentada vive na ilusão de ver a verdade, quando mira apenas sombras e escuta ecos. Os objetos que vê são como sombras carregadas por fantoches. Um muro, nas costas da humanidade,

separa-a do mundo das formas originárias. Já aqui, portanto, vemos uma das imagens mais fortes na origem do preconceito contra tudo o que é derivado, segundo e simulação. Como nota Victor Stoichita (2000), se nessa passagem as sombras são tratadas como *phantasmata*, em outra passagem d'*A República*, pouco anterior a essa imagem (alegoria ou mito) da caverna, Platão havia feito uma distinção do visível “segundo o grau de clareza e de obscuridade”, afirmando: “Por *imagens (eikona)* entendo, em primeiro lugar, sombras (*skias*), em seguida, reflexos na água (*phantasmata*) em todas as superfícies de textura densa, lisa e reluzente, e tudo desse gênero, se é que entendes” (Platão, 2006, 509d-510a, p. 304; grifo do original). Segundo Stoichita (2000, p. 25), para Platão são as sombras o “estágio mais distante com relação à verdade”. Na teoria das artes como *mimesis*, em que elas aparecem como cópias de cópias, na mesma *A República*, podemos ver uma condenação da *skiagraphia* que, ainda segundo Stoichita, vale tanto para seu sentido de pintura de sombras, um simulacro, quanto para sua acepção como perspectiva, ou seja, ilusão mimética. Platão escreve: “É porque exploram essa debilidade de nossa natureza (*pathêma*) que a pintura enganosa [de sombras] (*skiagraphia*), a feitiçaria (*thaumatopoia*) e outras formas de prestidigitação têm poderes aos quais pouco falta de magia (*goêteia*)” (Platão, 2006, 602d, p. 430). Se nosso mundo é mera cópia, como Platão desenvolve na sua teoria das artes, o artista está afastado em um grau a mais da luz originária; seu trabalho é cópia da cópia. Daí a condenação da *skiagraphia*, pensada como arte da pintura. Platão, por ser grego (ou seja, parte de uma cultura que preferia se ver como “original”), nem entra no mérito da questão da tradução, que seria, desse ponto de vista, uma imitação de terceiro grau. Mas com essas passagens d'*A*

República fica claro o modo de pensar platônico com seu privilégio da noção de origem e de luz originária e sua condenação da cópia e dos derivados. Rigorosas hierarquias são estabelecidas com esse *mito tão estranho*, como nota Glauco.

Mas essa trama platônica que tenta criar via “mito” uma origem solar para a verdade e hierarquizar as imagens não deixa de perturbar em sua autoironia, da qual nunca conseguiremos nos libertar inteiramente. Ademais, se estamos na caverna, não poderíamos ver sua estrutura. Se a vemos – como no mito, um dispositivo escópico sobre o funcionamento da visão, criado por Platão – e, por outro lado, nos pomos a questionar Platão por seu logocentrismo, caímos na armadilha de depreciar sua referida imagem como mero mito, alegoria, metáfora ou tradução, como se isso implicasse seu menor valor. O mito mesmo é um teatro de imagens, e Sócrates se preocupa em deixar sua encenação bem clara a Glauco, representante dos espectadores/leitores, nessa passagem do diálogo. Ao condenar essa encenação como mero mito, tornamo-nos também de certo modo platônicos ao criticar Platão... Essa astúcia é parte do platonismo e de seu dialogismo dialético. O mais importante aqui é a estrutura da cena da caverna, ou do teatro de representação e da *mimesis*. Interessam-nos esse dispositivo de projeção e a ideia de sombra como derivado menor.

Outra imagem estranha: Dibutades e a origem sombria das artes

Mas da Antiguidade vem também um outro mito que igualmente pode nos ser útil para pensar a relação entre tradução e

sombras. Ele mostra justamente a origem das artes plásticas – e outra vez a sombra desempenha um papel essencial. Refiro-me a duas passagens tópicas da *História natural*, de Plínio, que cito:

A questão das origens da pintura é obscura [...]. Os egípcios afirmam que esta arte foi inventada por eles, seis mil anos antes de passar à Grécia; isto é manifestação de uma vã pretensão. Entre os gregos uns dizem que ela foi descoberta em Sicyone, outros, em Corinto, mas todos afirmam como se iniciou por riscar com um traço o contorno da sombra humana (*omnes umbra hominis lineis circumducta*). Este foi o primeiro método; o segundo, utilizando cores isoladas, foi o chamado monocromo: em seguida vieram os aperfeiçoamentos, mas ele ainda existe. (Plínio, 1999, XXXV, 15, *apud* Stoichita, 2000, p. 11)

Mais adiante, Plínio narra o “mito” de origem da escultura. Novamente a origem é descrita a partir de um teatro de sombras.

Já dissemos mais do que o necessário sobre a pintura. Seria indicado acrescentar a essas observações algo sobre as esculturas. [...] modelando retratos a partir da argila, foi primeiro inventada por Dibutades [ou Butades], um oleiro de Sicyon, em Corinto. Ele fez isso graças à sua filha, que estava apaixonada por um jovem; ela, quando ele estava partindo, desenhou contornando na parede a sombra de sua face projetada por uma lâmpada. Seu pai

calcou argila sobre aquilo e fez um relevo, que endureceu, expondo-o ao fogo com o resto de seus trabalhos; e diz-se que o tipo foi preservado no templo das Ninfas em Corinto até a sua destruição por Mummius. (Plínio, 1999, XXXV, 43 *apud* Stoichita, 2000, p. 11)

Essa origem da escultura retoma a ideia da origem da pintura: ambas se devem a um decalque da sombra. Ambas são imagem de uma imagem, como em Platão. Mas esse mito acrescenta à ideia platônica da caverna um elemento importante: a ideia de um ente amado que parte, o traçamento de sua sombra por sua amada e a construção da estátua pelo pai como uma espécie de substituto para aplacar a saudade. A arte nasce como consolo, como contraparte da morte e do desaparecimento. Ela é altamente erotizada aqui, mas também transformada em culto, pois, afinal, a estátua acaba no templo das Ninfas em Corinto. Esse mito recorda também a relação entre sombra e morte, uma constante na cultura grega e não só. Na cena da escultura, a imagem do jovem (o qual, em termos platônicos, já seria um derivado de uma ideia) é primeiro projetada como sombra, depois pintada e, finalmente, transformada em estátua. Essas metamorfoses também podem ser lidas como um processo de tradução. No entanto, se aqui estamos ainda em meio ao paradigma da arte como *mimesis*, por outro lado, substituiu-se o valor negativo da cópia pelo de uma *sobrevivência* do original. Seria interessante ver o tradutor como uma espécie de trabalhador que fundiria em si tanto a figura da filha apaixonada (que cria o dispositivo da lamparina e copia a sombra do amado) quanto a do seu pai (que executa uma escultura, dá volume).

Pensando de um ponto de vista platônico, que via na cópia artística algo inferior, essa metáfora de Plínio sobre a origem da escultura não deixa de reverberar também questões de gênero. Pois a secundidade da arte, seu ser inferior, evidentemente não pode ser pensada sem a concomitante submissão das mulheres nas sociedades tradicionais. As artes e, por tabela, a tradução como trabalhos menores seriam equivalentes ao papel considerado também menor das mulheres. Como arte feminina, no entanto, no mito de Plínio, ela tem um suplemento paterno. Essa paternidade é bem complexa: afinal, o pai auxilia na criação de um totem que irá substituir tanto o amado como a ele mesmo. Mas, por outra via, podemos pensar nessa mão paterna como um *plus* em disseminação criadora. A cópia (ação secundária, submissa) teria algo de paternal, criador, fecundante. Daí o limite da leitura platônica dessa passagem de Plínio, pois se trata de uma visão da cópia como meio de sobrevivência e de entrada no campo religioso. Em uma chave (também passível de uma leitura platônica), vê-se a cópia como meio de se aproximar, e não de se afastar, das ideias. Essa ambiguidade de certa maneira pode ser aplicada também à tradução. Se, por um lado, desde a Antiguidade trata-se o tradutor como uma espécie de copista (como um eunuco, conforme diria Nietzsche), um fraco sem vontade própria, por outro lado, esse tratamento indica que era necessário um controle desse “copista”. Desde a Roma antiga, tradução e emulação andam de mãos dadas, daí a teoria da tradução ter sempre tendido a um controle da tradução e do tradutor em sua face fecundante. Ele deveria, nessa versão tradicional falocêntrica, restringir-se ao papel da filha de Dibutades, traçando humildemente o contorno das grandes obras. Mas a impossibilidade de traçamento entre esses papéis “femininos” e

“masculinos” já está dada pelo fato mesmo de que, no mito e na sua recepção, pai e filha são chamados de Dibutades.¹⁷

Uma sombra cai sobre o sujeito: a nova intraduzibilidade

Então as sombras ainda não podem ser deixadas para trás. Afinal, uma das marcas das sombras é também a sua paradoxal capacidade de sobrevivência. Dibutades filha copia a sombra para ter para si uma parte de seu amado. (Como numa bela representação da pintora francesa Jeanne-Élisabeth Chaudet, *Dibutade coming to visit her lover's portrait*, de 1810, publicada nos *Annales du Musée et de L'école Moderne des Beaux-Arts*.) É como se seu olhar se voltasse mais para o passado, para a saudade do que perdeu, e o de seu pai, para o futuro. Dibutades está tomada por essa sombra. Se, como vimos, a sombra pode ser pensada como um índice particular que depende da presença do seu “original” para existir – sem o corpo a sombra não é possível –, por outro lado, sabemos muito bem em que medida somos assombrados por sombras. Fala-se desde a Antiguidade em reino das sombras como um modo de se referir ao mundo dos mortos. A sombra é pensada como a parte espiritual dos homens, como aquilo que

17 Na Antiguidade, Atenágoras atribuiu o nome de Cores à filha e manteve o nome de Butade(s) conferido por Plínio ao pai. Na tradição europeia, no entanto, tem-se traduzido Butade(s) por Dibutade(s) e atribuído o mesmo nome à filha.

pode sobreviver quando o corpo se vai.¹⁸ A sombra também é vista, nesse sentido, como indissociável e correlata de nossa alma. Uma expressão alemã proclama: “Ohne Schatten, ohne Seele”.¹⁹ Em Shakespeare, sombras perseguem tanto Hamlet, que anseia por seu pai, quanto os assassinos, como Ricardo III. Nessa metaforologia novamente a sombra se presta a comparações com o reino da tradução, como ela é vista no campo platônico. Afinal, tradicionalmente se afirma a possibilidade de tradução, partindo-se do pressuposto (atribuído à tradição platônica de pensamento) de que podemos separar sem problemas, na obra, seu texto (ou seja, seu corpo) de seu sentido (ou seja, sua alma ou espírito). A tradução, como disse Antoine Berman em um artigo célebre, é estruturalmente platonizante. Ela parte dessa possibilidade de separação entre corpo e alma. Nas palavras de Berman (que também acaba utilizando o termo “sombra”), “o platonismo começa onde o singular e o universal estão separados; onde essa mulher não é mais que a sombra, o reflexo, a cópia da ideia da Mulher” (Berman, 1986, p. 64).²⁰ É interessante como nesse exemplo é a mulher, e não o homem, o guerreiro da anedota de Plínio, que é posto como a figura fantasmática. Mas, como Berman também nota, o esquema platônico

18 Sobre a relação entre sombra (*umbra*) e alma (*anima*) entre os mortos no Hades como um contraponto à relação entre corpo e *anima* entre os vivos em Virgílio, cf. Cardoso (2003).

19 “Sem sombra, sem alma.”

20 “Le platonisme commence là où le singulier et l’universel sont séparés; là où cette femme ci n’est plus que l’ombre, le reflet, la copie de l’idée de la Femme.”

tem de ser adaptado ao da tradução: se é o espírito que permite a tradução (a sua concepção e a sua prática), por outro lado, os qualificativos são invertidos: o não traduzível, o que se deixa cair, ou seja, o corpo, que seria o original, na verdade recebe os atributos que o platonismo projeta no espiritual, ou seja, nas ideias (p. 72). Essas é que são consideradas imutáveis. Na visão platônica da tradução, o texto traduzido não é eterno, mas sim o seu original. Contudo, essa metafísica da tradução que só a vê como descendente do platonismo começou a ser rompida no romantismo e sobretudo com a ideia benjaminiana da tradução como forma. Mas ainda não é o momento de chamarmos Benjamin para a cena.

Antes eu gostaria de refletir um pouco mais sobre o paradigma da sombra, que comecei a desdobrar aqui a partir da frase de Claude Demanueli (2010, [s.p.]): “Um tradutor é um escritor de sombras”.²¹ Pergunto-me em que medida esse paradigma pode ser utilizado para uma reflexão histórico-crítica sobre a tradução como a que ensaio aqui. Como sugeri, nem toda época tradutória ou todo aquele que reflete sobre a tradução, de dentro da enorme e vastamente predominante tradição platônica que marca esse tipo de reflexão e de prática, repito, nem todos assumem esse “ser sombra” do trabalho do tradutor. Isso porque assumir esse estatuto inferior implicaria reconhecer também um certo fracasso da tradução. Esse reconhecimento se dá, antes de mais nada, com a entrada em cena do romantismo, época que significou uma virada nos estudos da tradução, ou mesmo a sua fundação propriamente dita, se pensarmos

21 “Un traducteur est un écrivain de l’ombre.”

essa área com seus contornos atuais. Os irmãos Schlegel, bem como Novalis, Schleiermacher, Hölderlin, Goethe, são alguns dos pioneiros dessa área de estudos. Nessa época, deu-se também a vertiginosa criação do indivíduo moderno, composto (como Schiller e, depois, Nietzsche o descreveram) por uma interioridade e pela visão terrível da temporalidade como um problema. A morte assume um papel totalmente diverso para esse homem moderno que não se identifica mais com projetos de redenção. Nem mesmo a ideologia do progresso e muito menos os sistemas filosóficos conseguem salvá-lo dessa visão do tempo como aproximação inexorável da morte, que passa a ser secularizada e vista como algo sem sentido – diluindo com ela o sentido da própria vida. Esse sujeito moderno está cindido entre um eu externo e o seu íntimo. Ele tem que conquistar o espaço público e construir uma identidade a partir dos fragmentos que o constituem. Esse sujeito vê a história, ou seja, a diferença temporal, como um problema e percebe as culturas como um conjunto de mônadas insondáveis. A diferença entre as línguas não pode mais ser pensada simplesmente como uma questão de troca de palavras. A língua ganha também um novo estatuto e passa a ser vista como construtora do mundo. Como já lemos, anteriormente neste livro, com Novalis (1978, p. 349): “Cada pessoa tem a sua própria língua. Língua é expressão do espírito. Línguas individuais. Gênio-da-língua”. Aqui o paradigma da tradução abandona o eixo da traduzibilidade fundamental para abarcar a noção de uma intraduzibilidade também essencial. Só agora o tradutor passa a poder se assumir como um escritor de sombras. Essa metáfora, como vimos, ainda é platonizante, mas ela assume essa mencionada intraduzibilidade fundamental. *Ela deixa para trás a ideia da transparência do tradutor.* Sabemos que no

mainstream esse paradigma da transparência manterá o domínio; mas no campo dos *estudos de tradução*, ao menos na sua linhagem filosófica e na teoria da literatura, *cada vez mais a intraduzibilidade será o eixo sobre o qual as novas teorias vão se articular*. Do ponto de vista romântico – seja na sua vertente mais conservadora, nacionalista, seja na sua vertente mais estruturalista, que vê a língua e a cultura como sistemas de diferenciação –, a tradução é algo impossível. A diferença é que para essa segunda vertente, a que chamo aqui de desconstrutivista, a tradução é impossível e ao mesmo tempo necessária, já que o indivíduo e as culturas são vistos como processos de contínua autodiferenciação. Esse modelo abandona o platonismo. Mas não deixa de oscilar entre a melancolia saudosa de uma integridade e a euforia do projeto de construção de si que é sempre *Über-Setzung*, uma superação de si mesmo via oscilar diferencial.

A tradução do mundo

Nessa face eufórica do mundo como processo de autotradução, encontramos formulações como esta, de Novalis (1978, p. 254): “Não apenas livros, tudo pode ser traduzido”. Para E. Schlegel, filosofia e poesia constituem apenas tentativas de se traduzir a “verdade”, assim como a historiografia é um trabalho de tradução da “história”. O tradutor – do mundo, isto é, o poeta e o filósofo, assim como o tradutor de textos – deve sempre ter na mira a linguagem “originária”. Mas essa noção de “origem” é também na teoria da tradução desvencilhada de qualquer reverberação ontológica ou cronológica. Antes, o próprio “original” é visto como uma tradução. Não há “origem

absoluta”, um ponto fora da tradução: “Toda tradução é poética” (Schlegel, 1963, p. 202), ou seja, *poiesis*, criação; e, ainda segundo Schlegel: “Uma obra original é uma tradução elevada à segunda potência” (p. 235). A tradução como ato demiúrgico deve, portanto, (re)criar a obra original. “Traduzir é, de modo manifesto, algo filológico, como o caracterizar; ambos se vinculam à arte, mas também à ciência. Toda tradução é *transplante* ou *transformação* ou ambos. [...] Toda verdadeira tradução deve ser um rejuvenescimento” (p. 204; grifos d original). Também Novalis teorizou essa tradução, que ele denominou mítica: “Traduções míticas são traduções em alto estilo. Elas expõem o caráter puro, perfeito, da obra de arte individual. Elas nos fornecem não a obra de arte efetiva, mas sim o ideal desta” (Novalis, 1978, p. 252).²²

Reprodutibilidade técnica e o fim da história

São enormes e surpreendentes os desdobramentos dessa visão aberta, processual e lúdica do processo identitário. Ela vai na contramão da sua versão fundamentalista – belicista. Ao longo dos séculos XIX e XX, podemos pensar que diferentes técnicas sociais se articulam em torno dessas duas polaridades. A própria técnica, que se aliou a uma determinada ciência e ao dito progresso capitalista, atuou ao lado de uma visão eurocêntrica e imperialista. Do outro lado, conforme autores como Walter Benjamin e o praguense-paulista Vilém Flusser obser-

22 Cf. Seligmann-Silva (2020, p. 30-34).

varam, desenvolveu-se uma técnica calcada no jogo e cuja ludicidade associa-se a um outro tipo de relacionamento com o “outro”, incluindo aí evidentemente a natureza. Em vez de domínio e exploração, essas novas técnicas, que teriam a fotografia e o cinema como versões paroxísticas, visam a um jogar com o outro, dentro de uma distância e proximidade respeitadas. Esse modelo lúdico que vê na agência político-cultural a produção de novos espaços lúdicos de ação, *Spielräume*, na expressão de Walter Benjamin (2013, p. 63), foi aplicado à tradução propriamente dita, que se tornou, em Benjamin, uma *forma* (ou seja, abandonou o seu tradicional estatuto de derivado secundário) e com Haroldo de Campos tornou-se *trans-criação*, como também ficou conhecido. Corre, portanto, paralelo à construção dessa linhagem desconstrutiva da cultura, que a vê, em outro termo forte de Haroldo de Campos, como “plagiotropia”, um veio predominante que é uma verdadeira ação normativa e apagadora das diferenças. Ele teme o contramodelo de abertura e indecidibilidade, que abala as identidades e as vê como processo. A fotografia, com a reprodutibilidade no cerne de sua técnica, contrapôs-se à ideia de bloco histórico fechado e autossuficiente.

É interessante notar como Benjamin e Flusser descreveram o impacto dessa nova paisagem cultural marcada pela reprodução, pela cópia e pelas imagens, sobre o monólito da cultura burguesa capitalista calcada nos nacionalismos e em identidades estanques. Nessa cultura cristalizada, cabia à historiografia o papel de assegurar o *pedigree* de origem e construir o pan-teão nacional. Mas a reprodutibilidade técnica nos lança na pós-tradição, para Benjamin, e na pós-história, para Flusser. Benjamin, como lemos em seu ensaio sobre a obra de arte na

era de sua reprodutibilidade técnica, preconizava a articulação entre a fotografia, o fim da aura e o fim da tradição. Ele falava de um “abalo violento do que é transmitido”, ou seja, do corte na tradição. Passando ao cinema, formulou essa “liquidação do valor de tradição na herança cultural” com palavras que decerto inspiraram Flusser:

Esse fenômeno é especialmente acessível nos grandes filmes históricos. Ele submete posições cada vez mais distantes ao seu domínio. E quando Abel Gance exclamou entusiasmamente em 1927: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven serão filmados... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões, e mesmo todas as religiões... aguardam sua ressurreição em celuloide, e os heróis precipitam-se aos portais”, convidava, embora sem a intenção de fazê-lo, a uma liquidação generalizada. (Benjamin, 2013, p. 54-55)

Nesse movimento de tradução em direção às imagens técnicas, aprendemos com a inteligência artificial que é possível se esquecer: “As memórias artificiais esquecem melhor que as humanas”, cravou Flusser (2011, p. 166). Se nós, humanos, fomos programados para lembrar e ainda não foi inventada uma arte do esquecimento, as máquinas têm a capacidade saudável de poder esquecer. Temos, diz Flusser, de reaprender a função da memória. A fotografia ele via como aniquilação da história e imposição de uma nova ideia de memorização: “A câmera mergulha na história, pega, corta cenas, contextos [...] e apanha esse contexto e transporta-o para o nível trans-histórico.

Essa é a ideia de ser eternizado pela fotografia. Fotografia não é tanto uma testemunha da história, mas a destruição da história” (Flusser, 2010, p. 25). Ela suga a história como um aspirador de pó. Por outro lado, Flusser procura conciliar esse fim da história, esse arrancar violento de toda ideia de contexto, com uma noção de memória que ora apresenta em termos culturais, ora de modo quase místico. No texto “Memória”, de 1988, ele escreveu que “ser homem é dispor de memória cultural, e, na medida em que participamos da memória cultural, emancipamo-nos de nossa condição biológica (‘animalesca’)” (Flusser, 1988, p. 1).

Proponho tentar aproximar essas ideias que Benjamin e Flusser desenvolveram em torno da reprodução técnica de uma teoria da tradução. Afinal, também a tradução, como a fotografia, “mergulha na história, pega, corta cenas, contextos [...] e apanha esse contexto e transporta-o para o nível trans-histórico”. Mas Flusser desdobra essa ideia de modo vertiginoso, pois encadeia esse gesto da fotografia ao “ser eternizado pela fotografia” e à “destruição da história”. Não resta dúvida de que estamos diante de um paradoxo. E é essa estrutura paradoxal que devemos também perceber na tradução. Com esse gesto de explosão dos falsos quadros da história, Benjamin e Flusser também nos abrem caminho para pensar uma tradução além dos espectros e das sombras.

Tradução e a volta do recalcado

A concepção que vê o tradutor como escritor de sombras também é moderna, apesar de ainda presa ao modelo platônico

representacionista, como tentei mostrar aqui. Mas existem outras maneiras de se ler essa ideia do tradutor como *skiagrapho*. Como vimos, no mito de Dibutades e de sua filha, a cópia estava envolvida em uma operação de sobrevivência. A noção de que a obra traduzida é uma modalidade de sobrevivência do original também pode ser atualizada em um viés romântico, a partir dessa nova sensação vertiginosa do tempo e das diferenças culturais. Assim, o tradutor passa a ser visto como uma espécie de figura paradigmática da modernidade, alguém que enfrenta e tenta lidar com a morte e a questão da sobrevivência a ela. Não podemos nos esquecer das transformações que o paradigma da *mimesis* sofria então no romantismo. Basta lembrar da novela de Mary Shelley sobre a criatura feita por Frankenstein a partir de pedaços de cadáveres. A vida em seu jogo com a morte assim como a imagem do homem moderno como alguém assombrado por uma interioridade *unheimlich* (sinistra) fundem-se nos personagens dessa novela. O mesmo acontece na tradução. Se, como vimos, os românticos passaram a abrir a possibilidade de valorizarmos mais a tradução do que o original, iniciando a superação dessa dicotomia, esse elogio da sombra não pode deixar de ser posto em paralelo com essa fundação do novo homem como alguém que porta dentro de si as suas sombras. A uma internalização da sombra corresponde uma nova relação com ela. A tradução mais e mais vai ser incorporada como meio de costura e confecção desse homem moderno. Podemos falar de uma verdadeira volta do recalcado: se a sombra sempre teve um papel secundário e foi reprimida e jogada em um limbo, agora ela pode finalmente entrar em cena. E ela o fez, literalmente e em grande estilo, nas histórias de autores do romance gótico, de E. T. A. Hoffmann, de Poe, de Adelbert von

Chamisso (autor da novela *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*). Artistas como Henry Fusely (autor de *Le cauchemar*, pintura na qual vemos um diabo ensombrecido sobre uma pálida mulher desfalecida), Caspar David Friedrich (que foi um dos inventores da paisagem *Unheimlich*, sinistra) e Goya (que desenhou o interior da pessoa moderna e os espectros que a *assombram*) representam essa tradição nas artes plásticas.²³ O novo estatuto da teoria da tradução pode também ser posto ao lado do novo estatuto que esses fantasmas e essas sombras passam a ter, que culminará na grande ciência ou arte de lidar com nossas sombras interiores: a psicanálise freudiana.²⁴

23 Para uma interpretação da história da cultura desde o romantismo como uma história de manifestação do sublime (ou o “delicioso horror sublime”, uma tradução do trágico ocorrida em termos do conceito de sublime na segunda metade do século XVIII) e do abjeto, remeto o leitor a meu livro *O local da diferença* (Seligmann-Silva, 2018).

24 Seria possível desenvolver essa mesma questão da tradução articulada com a reflexão sobre a sombra a partir do belo ensaio de Junichiro Tanizaki, justamente denominado *Em louvor da sombra*. Tanizaki faz um hino à cultura japonesa, como uma cultura das sombras, em oposição ao domínio da metáfora da luz que predomina no ocidente. Interessante nessa obra de Tanizaki é que, ao fazer esse elogio da sombra, ele faz também uma crítica às tentativas de tradução da cultura ocidental para o Japão. Essas traduções culturais estariam fadadas ao fracasso desde sempre, justamente por causa desse caráter sombrio do Japão, incompatível com a luz do Ocidente. Mas, ao afirmar essa intraduzibilidade, Tanizaki defende de modo essencialista e estanque um conceito de identidade como algo fechado em si. Nesse sentido, ele se opõe à visão romântica do ser como processo e tradução infinita de e para si.

A tarefa do tradutor

Para concluir, então, aprofundemos mais as contribuições de Benjamin e de Flusser a essa história. Lembremos primeiro do ensaio “Die Aufgabe des Übersetzers” (“A tarefa do tradutor”, Benjamin, 1972, p. 9-21), escrito em 1921 como introdução às traduções de poemas que Benjamin fizera dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, e publicado em 1923. Nesse famoso texto, Benjamin leva a cabo também sua crítica à lógica da representação e a um determinado modelo bipolar (neoplatônico) do signo. A tradução é aí definida como tendo por fim não, de modo convencional, o transporte do “sentido” de uma língua para outra, mas sim a exposição (*Darstellung*) “da relação mais interior das línguas entre si” (Benjamin, 1972, p. 12).²⁵ Essa relação é, antes de tudo, para ele, uma “convergência” (“Konvergenz”). Essa convergência entre as línguas, no entanto, não deve ser convencionalmente buscada no “sentido” comunicado, mas sim no que Benjamin descreve como a complementaridade das diversas línguas, a saber, na “língua pura” (“reine Sprache”, p. 13). Ele não parte da possibilidade de substituição (“vertauschen”) das diferentes “Art des Meinens” (“modos de intentar” ou “de dizer”) de cada língua. Em vez de substituição, fala de *complementação* quanto a esses diversos “modos de intentar”. A distância da concepção de tradução como um transporte do sentido é enfatizada também na aproximação que Benjamin faz entre gesto tradutório e poesia: em ambas, poesia e tradução, “a essência não é a comunicação, não é a

25 “[...] des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander.”

afirmação” (p. 9).²⁶ A tradução não deve servir (“dienen”) ao leitor, afirma Benjamin; nesse sentido, ele transforma o *topos* da tradução livre, como atividade não submissa/escrava, ou seja, ele liberta esse *topos* da cadeia de polaridades e hierarquias senhor/escravo, original/cópia, fidelidade/liberdade, à qual sempre aparecia vinculado – a tradução é vista antes de tudo, agora, como uma *forma*, e não como um modo de representação/*mimesis*: “A tradução é uma forma” (p. 9).²⁷ Como na concepção romântica da crítica como um operador dentro do *medium*-de-reflexão da arte e como *medium* das formas, a tradução de textos também funciona como um tal operador infinito que atua não só na pós-maturação (“Nachreife”) de cada obra singular (p. 12), mas também na maturação da língua como um todo (p. 17). Em vez do princípio retórico da máxima utilização da arte visando à ilusão e ao encobrimento dessa própria arte, Benjamin defende uma tradução que se apresente como tal, que não esconda o original. Essa nova transparência da tradução (que se assume como tal) só pode ser atingida via “literalidade na transposição da sintaxe”,²⁸ pois, Benjamin acrescenta, “justamente ela [a literalidade] dá provas de que é a palavra, e não a frase, o protoelemento do tradutor. A frase é o muro diante da língua do original; a literalidade, a arcada” (p. 18).²⁹

26 “Ihr wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage.”

27 “Übersetzung ist eine Form.”

28 “Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax.”

29 “[...] gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.”

A transparência implica um turvamento do sentido: portanto, o que menos permite que o sentido, ou a mensagem, passe é o que torna mais visível; ao menos dentro da visibilidade que importa a Benjamin, a saber, aquela que implica a revelação da diferença e da complementaridade das línguas – como ocorre na relação entre as peças de um quebra-cabeça, ou na imagem do vaso quebrado, cujos cacos são recolados pelo tradutor (p. 18). Esse tradutor, em vez de muro, torna-se, pois, a arcada, o mediador da diferença. Essa metáfora benjaminiana do muro e da arcada faz ir pelos ares a metáfora platônica da humanidade enclausurada por um muro que barra a entrada da verdade luminosa. Em suma, para Benjamin seria impossível se pensar na tradução como sombra no sentido do modelo platônico da imitação, mas se pode, antes, vislumbrar na sua teoria uma forte defesa da tradução como momento de *sobrevivência* da obra. Nesse sentido, de modo também romântico, ele vê a história da literatura (e da cultura) como um conglomerado de imagens espectrais que nos assombram e são reatualizadas via tradução.

Apatricidade como conquista

Finalmente concluíamos já anunciando as ideias de Flusser sobre o mistério da pátria: sobre a pátria como mistério que nos amarra a um constructo mítico que nos cega para o outro. O que esse grande ensaísta e teórico da cultura e de suas imagens tem a nos dizer sobre a concepção do tradutor como um escritor de sombras? No seu ensaio *A história do diabo*, de 1965, Flusser explora tanto a importância da língua materna quanto as vantagens de abandoná-la. Nesse ponto, para ele, o gesto da tradução

é essencial. Como já para Wilhelm von Humboldt, também Flusser, como veremos mais de perto em seguida, acreditava que “a língua materna forma todos os nossos pensamentos, e fornece todos os nossos conceitos” (Flusser, 2006, p. 91). Mas essa matriz linguística não deve significar uma clausura, justamente porque não temos raízes e podemos nos deslocar para além da língua e do monolingüismo. Nossas línguas mátrias ou pátrias não devem ser encaradas como muros, mas, antes, como parte de um imenso processo de constante semiose. Em seu ensaio programático sobre esse tema da crítica da pátria e do patrismo, “Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit” (“Habitar a casa na apatricidade”), de meados dos anos 1980, ele vai perscrutar o “mistério de minha apatricidade” (Flusser, 2007, p. 221).³⁰ O pulo do gato do exilado Flusser é a conquista da apatricidade, a *Heimatlosigkeit*. Ele desconstrói a noção de *Heimat* (pátria, lar), e justamente a partir de sua cumplicidade com a noção de *Geheimnis* (mistério). O próprio, ou seja, o *heimisch*, só existe com o seu avesso, o *Unheimlich*. Flusser quer exorcizar os fantasmas e as sombras que constituem o homem romântico. Ele tentou pensar além de toda espectralidade e sonhou com um indivíduo *heimatlos* (sem-pátria) e *bodenlos* (sem-solo, sem-fundamento – não fundamentalista). O tradutor não seria mais o escritor de sombras, mas o criador mesmo do diáfano corpo da cultura, que se constitui via constante saltar. Über-setzen.

30 “[...] das Geheimnis meiner Heimatlosigkeit” (Flusser, 1994, p. 15).

Obras citadas

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. v. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e apresentação de M. Seligmann-Silva. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BERMAN, Antoine. L'essence platonicienne de la traduction. *Revue d'esthétique*, n. 12, p. 63-73, 1986.

CARDOSO, Isabella. Luz e sombras no livro VI da *Eneida Brasileira*. In: ALBANO, E. et al. (org.). *Saudades da língua: a linguística e os 25 anos do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. v. 1. p. 413-422.

DEMANUELLI, Claude. Entretien. Un traducteur est un écrivain de l'ombre. *Magazine Le Cercle*, 2010. Disponível em: <http://www.lecercle-points.com/entretien-traducteur-est-ecrivain-ombre-rencontre-avec-9.htm>. Acesso em: 9 mar. 2011.

FLUSSER, Vilém. *Memória*. 1988. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/artigos.html>. Acesso em: 9 maio 2017.

FLUSSER, Vilém. *Von der Freiheit des Migranten*. Einsprüche gegen den Nationalismus. Bensheim: Bollmann, 1994.

FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. *We shall survive in the memory of others*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

- GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Ergänzungen. Gesammelte Werke. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1993. v. 2: *Hermeneutik*.
- KEULS, Eva C. *Plato and greek painting*. Leiden: Brill, 1978.
- NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe*. Organizado por H.-J. Mähl e R. Samuel. Munique: Hanser, 1978. v. II.
- PLATÃO. *A República*. (Da justiça). Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.
- PLÍNIO. *Natural history*. Tradução de H. Rackham. Cambridge/Mass.; Londres: Harvard University Press, 1999. Livros XXXIII-XXXV.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Organizado por Ernst Behler. Munique; Paderborn; Viena: Verlag Ferdinand Schöningh, 1963. v. XVIII.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- SOMBRA. In: GRANDE dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2022. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- STOICHITA, Victor I. *Breve histoire de l'ombre*. Genebra: Droz, 2000.
- TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Para uma filosofia do exílio

Anatol Rosenfeld e Vilém Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria

Se hoje vivemos em uma era de radicalizações e de construção de barreiras entre grupos e culturas, a resposta mais sensata a essa recorrente afirmação do modo monológico e narcisista de se construírem as identidades subjetivas e coletivas é a tentativa de se pensar em outros modelos de troca cultural. O desafio é o de recuperar ou de simplesmente elaborar modelos de circulação cultural que permitam colocar no centro não a sedimentação e o encastelamento no “próprio”, mas, antes, uma visão positiva do movimento de dispersão, que supere o sedentarismo das identidades enquistadas em favor do nomadismo das identidades abertas e em constante construção. Esse modelo nômade solicita o abandono do molde (moderno) do nacional e nos lança em uma negociação constante entre o local e a globalização econômica e cultural.³¹ Ele se opõe à construção de muros em torno

31 O belo e já clássico ensaio de Benedict Anderson sobre as *Comunidades imaginadas* só peca por seu entusiasmo eurocêntrico com os projetos nacionais. Isso apesar de reconhecer por detrás do dispositivo nacional uma máquina bionecropolítica: “E, por último, ela [a nação] é imaginada como uma *comunidade* porque, independentemente da desigualdade e da

dos novos blocos hegemônicos políticos e econômicos e aponta para a necessidade de se criarem pontes e canais comunicantes. Analisando essa urgente necessidade de novos modelos para pensarmos as identidades culturais e políticas, pergunto-me em que medida as experiências de intelectuais exilados no Brasil permitem lançar uma luz sobre esses novos desafios. Trata-se de refletir sobre como a experiência do exílio desses pensadores permitiu uma reformulação crítica dos paradigmas modernos de construção (nacionalista) da identidade. Essas ideias vão ao encontro do atual desafio de pensar o local da diferença em uma era de homogeneização econômico-cultural xenófoba e altericida.

Proponho, então, que nos debrucemos sobre as ideias de dois intelectuais de língua alemã que se exilaram no Brasil e

exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nesses dois últimos séculos, que tantos milhões de pessoas tenham-se disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas” (Anderson, 2008, p. 34; grifo do original). Justamente a ideia de fraternidade nacional, de “camaradagem horizontal”, é a maior mentira dos últimos dois séculos. Anderson também escreve, com toda razão, mas sem crítica ou ironia: “Não existem símbolos mais impressionantes da cultura moderna do nacionalismo do que os cenotáfios e túmulos dos *soldados desconhecidos*” (p. 35; grifo do original). Aqui vemos a relação entre monumentalidade e necropolítica. A morte como o cimento que agrupa a comunidade nacional leva à entropia e ao privilégio de poucos. Anderson, parece-me, também se equivoca ao dissociar o nacionalismo do racismo, que, para ele, teria uma “origem nas ideologias de *classe*” (p. 209; grifo do original). O conceito de “comunidade nacional” está no cerne de todos os projetos fascistas de ontem e de hoje. Cf. Seligmann-Silva (2014).

que, apesar de terem deixado este mundo há décadas, formularam ideias que se tornam cada vez mais atuais. Coloco-me aqui como uma espécie de porta-voz desses pensadores, em um misto de homenagem e de pedido de ajuda para pensar o nosso presente. Refiro-me primeiramente a Anatol Rosenfeld, nascido na cidade de Berlim em 28 de julho de 1912, tendo emigrado em 1936, antes de concluir seu doutorado em filosofia na Friedrich Wilhelm Universität. Chegou ao Brasil no início de 1937 e, depois de trabalhar em uma fazenda em Pedreira, perto de Campinas, e como caixeiro-viajante, no final dos anos 1940, retomou suas atividades intelectuais e passou a trabalhar como jornalista. Rosenfeld se tornou aos poucos uma eminência da intelectualidade paulista, particularmente daquela ligada à Universidade de São Paulo (USP), nos anos da criação de vários de seus cursos de ciências humanas. Amigo de Antonio Candido e de Jacó Guinsburg (que se tornaria o editor de sua obra), recusou-se a fazer uma carreira acadêmica e preferiu sua independência como livre pensador. Faleceu em São Paulo no final de 1973, ou seja, depois de ter vivido 36 anos no Brasil, doze a mais do que vivera em Berlim (Kestler, 2003, p. 133-135).

O outro pensador que nos guiará nesta reflexão – e será sobretudo dele que falarei aqui – deixou o Brasil justamente em 1973, o ano da morte de Rosenfeld, para se fixar em Robion, na Provence francesa, e então conquistar fama internacional como comunicólogo, tornando-se o intelectual brasileiro de maior repercussão no século XX. Refiro-me a Vilém Flusser.³² Nascido em Praga em 1920, deixou aquela cidade em 1939 fu-

32 Cf. Flusser (2007).

gindo do nazismo – que significou a morte de toda sua família e o desaparecimento de seus amigos. Segundo ele: “Todas as pessoas às quais eu estava ligado de modo misterioso em Praga foram assassinadas. Todas. Os judeus nas câmaras de gás, os tchecos na resistência, os alemães na campanha russa” (Flusser, 2007, p. 225). Após um ano na Inglaterra, veio para o Brasil, instalando-se em São Paulo. Como Rosenfeld, de quem se tornaria amigo e admirador, tampouco se tornou um professor no sentido pleno. Apesar de ter lecionado na Fundação Armando Alvares Penteado (Faap) e na USP, nunca se integrou plenamente no sistema acadêmico e foi rechaçado pelos filósofos, que estavam então construindo o Departamento de Filosofia da USP e desconfiavam do gênero de filosofia que Flusser praticava: ensaísta, extremamente erudito, mas de modo algum filológico, como então se fazia em São Paulo. Flusser se sentiu asfixiado e limitado no Brasil da ditadura e, em 1973, decidiu se autoexilar: dessa feita em um exílio cultural, e não tanto político, como ocorrera em 1939.

Apesar da admiração que Flusser alimentava por Rosenfeld, este último manteve distância dele, talvez também desconfiando de sua criatividade desregrada. Como o próprio Flusser o expressou em um obituário de Rosenfeld de 1973:

A. Rosenfeld sempre irritava. Irritava-me a sua insistência no respeito às “fontes”. Tal insistência cortava as asas da minha imaginação e encurtava o seu voo. Irritava-me a sua constante volta para o que ele considerava ser “a realidade”, e o que para mim não era senão uma das camadas da realidade, e não a mais significativa. Tal volta

constante me parecia ser pedestre. Irritava-me a sua posição, que me parecia rígida e dogmática, tão diferente da fluidez aberta que se me afigura como a indicada na situação de ideologias interpenetrantes e em decomposição mútua como o é a nossa. [...] Devo confessá-lo: a existência de A. Rosenfeld era, para mim, irritante, porque questionava a minha própria *forma mentis*. Mas agora, que ele deixou de existir, não me sinto mais à vontade. Pelo contrário: a sua ausência funciona como freio ainda mais irritante. Será isto a “imortalidade”? (Flusser, [s.d.], [s.p.])

Essa passagem apresenta de modo sucinto essa relação de “amizade-inimizade”. Essas diferenças apontadas por Flusser são fundamentais; eles eram dois intelectuais que habitavam universos distintos, mas isso não impedia a admiração mútua, apenas a tornava mais interessante e temperada.

Mas não deixa de ser sintomático que os dois exilados judeus de língua alemã tenham se unido justamente na tentativa de fazer uma tradução para o alemão. Refiro-me à tradução de excertos do livro-poema *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Esse livro foi publicado em 1984, mas os poemas vinham sendo feitos desde o início dos anos 1960. A tradução mencionada saiu no número 25 da revista *Rot* – editada por Max Bense e Elisabeth Walter – com o título *Versuchsbuch Galaxien*. Vale a pena recordar essa publicação no nosso contexto. Na introdução a essa tradução lê-se uma nota do próprio Haroldo sobre o seu texto intitulada “Dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”: “Unidade na diferença. Diferença na unidade” (Campos, 1966, [s.p.]). Essa expressão se referia ao texto tanto do poema como

da tradução, mas pode também ser aplicada à união de Flusser e Rosenfeld em um mesmo projeto. Projeto esse não por acaso de tradução e de tradução de um texto particularmente intraduzível. O projeto *Galáxias*, de Haroldo de Campos, foi uma empresa de radicalização do gesto do poeta francês Stéphane Mallarmé de disseminar os sentidos da poesia, como se pode ler sobretudo em seu “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (1896). Em *Galáxias* o poema é transformado em diáspora de palavras e de significados. Eis aqui uma prova da abertura do poema e de sua “transgermanização” feita por Rosenfeld:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas.

(Campos, 1984, canto 1)

und hier fange ich an und hier fange ich
diesen anfang und fange gemessen wieder
an und fange mich und werfe
entfangend und vermesse mich wenn man
nach art des reisens lebt ist nicht die reise
wichtig sondern der anfang der deshalb
fange deshalb fang ich tausend seiten zu
schreiben fang ich tausendeinseiten an

zu enden mit der schrift anzufangen mit
 der schrift anzufangen zuenden mit der
 schrift deshalb fange ich wieder ich an deshalb
 entwerfe entfangend ich deshalb ermess
 ich ermesse über schreiben zu schreiben
 ist die zukunft des schreibens ich
 überschreibe und überschreite in
 tausendeinnächten tausendeinseiten oder
 eine seite in einer nacht was dasselbe ist
 nächte und seiten...

(*Campos, 1966, canto 1*)

Trata-se de dar um novo futuro para a escrita – trata-se de acabar com ela para reinventá-la, em uma viagem, escrevendo sobre a escritura, mas também sobrescrevendo: como em uma eterna tradução, em páginas e céus de noites estreladas: galáxias. “[...] sobrescrevo sobrescravo”, escreve Campos, e Rosenfeld recria: “[...] überschreibe und überschreite”. Esse passo além pode ser pensado tanto como o *paragone* em forma agônica do tradutor com o “original” como também o do autor com a tradição. Toda a cultura se transforma em *überschreiben* (transcrever, transferir) e *überschreiten* (ultrapassar, transgredir), em ultrapassamento, mas também em perder-se na viagem.

Cada um dos tradutores traduziu duas páginas-poema. Rosenfeld, além da página de abertura, traduziu um poema que justamente trata de viajantes em uma *Hauptbahnhof* (Estação Central). A cena não por acaso se passa em um país de língua alemã, e várias palavras em alemão pontuam o texto de Campos. Rosenfeld traduz e traz para o alemão um texto já, ele mesmo,

polinizado por esse idioma e cultura. Talvez essa cor alemã o tenha atraído para esse poema. Já Flusser elegera dois poemas dos mais rarefeitos em termos semânticos, sendo que, em certos momentos, se concentrou mais em construir uma paleta sonora tão rica quanto a do original do que em tentar refazer em alemão os fragmentos de sentido. Um dos poemas tem como tema a escrita e o livro. Em Campos, lemos:

mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo
brilhando no monturo e o cotidiano o coito diário o morto no armário
o saldo e o salário o forniculário dédalodiário mas o livro me salva me
alegra me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem
é viagemviragem...

(Campos, 1984, canto 4)

E Flusser verte:

aber das buch ist die öffnung
aber das buch ist die hoffnung aber das
buch ist die eröffnung als erscheinung in
der erschweinung und der alltag und der
pralltag und die leiche in der speiche und
der speichel und der ausgleich der peisel
im heisel aber das buch ist mein heil mein
pfeil mein quell denn das buch ist reise ist
weiser des säuselns ist gefiedergekräusel
ist reisegekreise...

(Campos, 1966, canto 4)

Nessa passagem vemos novamente a figura do livro-viagem, mas esse livro também é tratado como “diáspora”, ou, na versão de Flusser: “das buch ist die eröffnung” (“o livro é a abertura”). Ou, ainda, o livro é “viagemviragem”, “reisegekreise”. Entre diáspora e viragem, entre arado e monturo, o livro é uma figura da errância, como o próprio poeta se coloca e seus tradutores com ele. A tradução é a performance dessa diáspora, dessa visão do livro como viagem errante. Que dois exilados nos inspirem essas palavras através da poesia disseminante de Haroldo de Campos é algo que nos deve dar a pensar. Mas por agora passemos por esse portal tradutório-diáspórico e nos dediquemos a Rosenfeld e em seguida a Flusser, tentando apontar o que eles têm a nos ensinar sobre a diáspora – questão que para eles estava longe de ser só teórica.

Rosenfeld editou um importante livro – lamentavelmente pouco lido hoje em dia – chamado *Entre dois mundos*.³³ Ele trata da errância de dezenas de intelectuais judeus entre a sua judeidade e uma cultura local. Na bela introdução desse volume – que inclui textos de Heinrich Heine, Franz Kafka, Arnold e Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Alberto Gerchunoff, Saul Bellow, Alberto Dines, Isaac Babel e Samuel Rawet, para ficarmos com alguns dos mais conhecidos –, Rosenfeld escreve em tom quase que explicitamente autobiográ-

33 Cf. Rosenfeld; Guinsburg *et al.* (1967). Com relação ao antissemitismo, vale lembrar do pequeno e pungente livro de Rosenfeld *Mistificações literárias: os protocolos dos sábios de Sião*, em que faz um histórico desse documento do ódio antijudaico, uma verdadeira máquina antissemita que até hoje alimenta esse preconceito. Cf. Rosenfeld (1982).

fico. Ele conhecia muito bem a sensação de estar entre os mundos, já que pertencia tanto à cultura alemã como à judaica e à brasileira. Seu *espaço corpóreo* (*Leibraum*) – recordando o termo, já relembrado neste livro, de outro judeu-alemão exilado, Walter Benjamin – estava atravessado pela diáspora e pelo deslocamento. Falando de Kafka e da interpretação de seu *O processo* como uma espécie de alegoria da situação do judeu, Rosenfeld comenta:

De qualquer modo, José K. morre sem saber por quê. Também as irmãs de Kafka morreram assassinadas, num campo de concentração, sem saber por quê. E fim semelhante teria tido o próprio autor de *O processo* se tivesse vivido mais. Também Kafka teria morrido sem saber por quê. (Rosenfeld; Guinsburg *et al.*, 1967, p. 6)

Rosenfeld considera o caso de Kafka exemplar e justamente por isso universal: ele vai além da situação judaica. Esse seu comentário, em 1967, é sintomático, pois já adianta toda uma potente linha de leitura da cultura como sendo uma cultura do exílio e da diáspora. Ou seja, ele não procura simplesmente fazer uma leitura judaizante de Kafka, algo que não seria nada original, mas sim tenta ler em Kafka traços do homem contemporâneo. Ele recorda a teoria da *lonely crowd*, em moda então,³⁴ para se referir a esse sentimento de alienação do homem contempo-

34 Cf. Rieman (1950), o então livro-referência quanto a essa temática, também publicado no Brasil por Jacó Guinsburg (Rieman, 1995).

râneo e assim aproximá-lo de Kafka. “Nenhuma pessoa de sensibilidade, que viva realmente o momento atual, pode fechar-se inteiramente a esta ‘teologia do exílio’ – fórmula que talvez defina aspectos essenciais da obra kafkiana” (Rosenfeld; Guinsburg *et al.*, 1967, p. 6). Rosenfeld fala ainda de um “duvidoso privilégio” de ser visto como uma espécie de pioneiro e paradigma dessa experiência contemporânea. Reencontraremos em Flusser uma ordem de ideias semelhante. Para Rosenfeld, no entanto, o modelo do modelo, ou seja, o Kafka de Kafka, tinha sido Heine. Este teria também sofrido de “complexo de exílio”. Ele era o “tipo acabado do judeu marginal” (p. 10). Rosenfeld descreve Heine como um *déraciné*, nascido em uma casa já sem tradição, num mundo de semiemancipados que o marcaria como um marginal, alguém condenado a viver entre dois mundos. Um *estranho*. É evidente que estamos autorizados a ler na descrição que Rosenfeld faz dessa tradição dos exilados e marginais uma autorreflexão de um exilado, o próprio Rosenfeld. Afinal ele mesmo nos chama a atenção para a “importância documentária” dos escritos (p. 9). Para ele, toda literatura tem algo de confissão, e hoje sabemos que não só a literatura o tem – ou ainda, de um outro viés: se tudo é literatura, sempre há confissão na escrita. Estamos no campo da já referida virada testemunhal do saber, que encampa nossos corpos e seus deslocamentos como parte digníssima de nossos saberes.

Rosenfeld, ao falar de Heine, descreve e teoriza algo que eu definiria como uma “geração ponte”. Mas essa geração não pode ser reduzida a um período restrito. Podemos ver nela tanto Heinrich Heine (1797-1856) como Freud, nascido no ano de morte de Heine, ou ainda Kafka (1883-1924) e mesmo Walter Benjamin (1892-1940). A “geração ponte” pode, portanto, se

estender por mais de uma geração, dependendo das negociações com as diversas localizações dos grupos e indivíduos deslocados. Mesmo a geração de Rosenfeld ainda sofreu de um *complexo de ponte*. E Flusser, talvez mais libertado desse complexo, não deixou de cultivar uma verdadeira obsessão pelas pontes e pela metáfora das pontes e do pontificado.³⁵ Rosenfeld descreve o complexo de exílio de Heine como uma autêntica doença nervosa, que estaria na origem de atitudes oscilantes, do fato de ele ter passado boa parte de sua vida viajando, ter-se convertido ao cristianismo para em seguida se arrepender amargamente disso, ter sido um ardente patriota germânico e depois o fundador da Associação para a Cultura e Ciência dos Judeus e alguém que odiava tudo que se referisse à Alemanha. Heine teria um anseio de integração, uma sede de amizade, ao lado do aguilhão e da necessidade do deslocamento. Vale notar que essa compulsão pela viagem e pelo deslocamento agiu de modo distinto em cada um desses exilados existenciais que mencionei aqui: mas todos eles viveram na pele e na alma (nos seus corpos) a situação de ponte e, com exceção de Kafka, todos foram exilados políticos. Kafka, de certo modo, foi um “exilado interno”. Freud, Kafka e Vilém Flusser³⁶ perderam a família em campos de concentração.

Rosenfeld escreve sobre Heine:

35 Cf. Seligmann-Silva (2009).

36 Como lemos em um pequeno ensaio biográfico de Vilém Flusser escrito por Izabela Maria Furtado Kestler, após a invasão alemã à Tchecoslováquia: “O pai de Flusser é preso a seguir e espancado até a morte no campo de concentração de Buchenwald. A mãe e a irmã de Flusser foram assassinadas em Auschwitz” (Kestler, 2003, p. 94).

Nele, como expoente genial, tudo toma feições excessivamente agudas, mas as suas peculiaridades são, em essência, as de todos os marginais, sejam eles mulatos, mestiços da Índia, imigrantes ou sobretudo seus filhos nos quais se manifesta incisivamente o drama da “segunda geração” – já sem as tradições dos pais e ainda mal adaptada ao ambiente. (Rosenfeld; Guinsburg *et al.*, 1967, p. 14)

Ou seja, Rosenfeld faz de seu estudo sobre o exílio judaico um ensaio sobre os deslocados, exilados e moradores de um mundo reificado que tende a apagar as diferenças em favor de projetos identitários monolíticos. Novamente: esses judeus valem como exemplos; são singulares, mas são universais. Não por acaso Rosenfeld fala da “dupla lealdade” de Heine, conceito amplamente utilizado para caracterizar a situação do tradutor como aquele que deve ser fiel tanto à língua de partida como à de chegada: tarefa impossível, como bem o caracterizou Benjamin ao denominar seu famoso texto sobre a tradução com a expressão “Die Aufgabe des Übersetzers” (“A tarefa do tradutor”). A tarefa, mas também o problema, a desistência e o fracasso do tradutor. O tradutor é um pontífice, mas também alguém que vive no “entre” das línguas e das culturas. Se, como o formulava Fichte, todo Eu só existe no confronto com o Não Eu (Benjamin, 1993), o tradutor habita o local de respiro entre o “eu” e o “outro”.

Walter Benjamin – que também foi um tradutor, de Baudelaire e Proust, entre outros – conhecia bem os canais comunicantes entre a tradução e o gesto da ironia, outra das marcas dos exilados e de Heine, como recorda Rosenfeld. Com Thomas

Mann, Rosenfeld afirma que a “ironia é distância”, e arremata: “Distância é a situação do estranho e marginal” (Rosenfeld; Guinsburg *et al.*, 1967, p. 17). Esse estranho, que novamente nos remete ao conceito freudiano de *Unheimlich*, vive sem casa. Veremos que Flusser desenvolverá uma filosofia que comporta um estranho elogio da casa ambulante. O deslocado, na visão de Rosenfeld, recusa uma casa assim como recusa um rótulo e uma identidade estanques. Assim, tanto mais ele rechaça os estereótipos e lugares-comuns que são projetados sobre certos grupos: “Qualquer conceito sobre um grupo inteiro”, escreveu, “é sempre um preconceito” (p. 21). Como aquele que assume seu ser estranho, o judeu teria se colocado no local de uma minoria fraca e se tornado um bode expiatório. É esse em boa parte o tema das histórias reunidas por Rosenfeld em seu livro *Entre dois mundos*. Mas algumas delas tratam também de como se pode viver bem na situação de exílio: “Vive-se perfeitamente bem entre dois mundos; de fato”, arrematou, “tal situação é uma fonte de enriquecimento” (p. 27). Ou seja, o tradutor de culturas, a ponte entre o passado e o presente e entre dois mundos, o judeu errante no seu exílio, pode também transformar essa situação aparentemente hostil em fonte de enriquecimento. Flusser foi decerto o intelectual do século XX que melhor explorou essa possibilidade. Passemos a seus textos.

Flusser e a apatricidade: tradução é saltar

Flusser não apenas construiu uma filosofia positiva do exílio, ele foi também um crítico radical do nacionalismo. No seu universo, um aspecto era a contraparte do outro. Como alguém

que vivera na carne as consequências do mal nacionalista, sempre tinha as antenas muito alertas para esse perigo. Quando da queda do muro e da dissolução dos blocos socialistas, foi uma voz isolada que já anunciava as terríveis guerras nacionalistas que se tornaram realidade. Como escreveu em 1991, ele não tinha dúvidas de que os nacionalismos renasceriam “como uma Fênix das cinzas” (Flusser, 1994, p. 94). O nacionalismo era um dos poucos aspectos da humanidade que faziam do tendencialmente mais otimista Flusser um pessimista e inconsolável crítico da cultura. O nacionalismo barrava a visão utópica que ele tinha de uma sociedade pós-histórica. Ele via no pensamento romântico conservador as origens desse modo nacionalista de pensar – que criticou já no seu livro *A história do diabo*, de 1965:

[...] os filósofos do “povo” alemão conseguiram encher de interesse existencial esse conceito, e transformá-lo de praga em motivo de orgulho. É enormemente fecunda essa inovação introduzida pelo “idealismo”. Já produziu pelo menos quatro guerras, incontáveis fornos de incineração e revoluções sangrentas. (Flusser, 2006, p. 86)

Hoje podemos dizer que esse mal gerou na verdade dezenas ou centenas de guerras. Desdobrando a lógica do nacionalismo, Flusser chega logo ao cerne do pensamento político que determinou o nacional-socialismo:

O povo ardentemente amado está sempre rodeado de inimigos internos e externos. [...] E os nossos inimigos

internos são aqueles que não amam o povo, mas persistem num individualismo cego, não querem ser como “a gente”. São traidores. Os nossos inimigos são odiosos, e o nosso ódio a eles está em proporção direta com o nosso amor ao povo. (Flusser, 2006, p. 87)

Estamos a um passo do raciocínio de Rosenfeld sobre o judeu como estranho e como bode expiatório. Flusser, de resto, escreveu diretamente sobre esse tema em várias ocasiões, mas sobretudo ao resenhar, em 1982, o ensaio de René Girard intitulado *Le bouc émissaire* (Flusser, 1995).

É sobre essa base negativa que devemos ler as potentes reflexões de Flusser sobre a língua, a tradução e seu elogio do exílio e da circulação. Essa base era também, novamente, a sua vida. Assim, não nos surpreende mais se encontramos no mencionado livro de 1965 sobre a história do diabo uma referência ao caráter autobiográfico de toda cosmovisão. “Aquilo que chamamos ‘nossa experiência individual’ é, portanto, muito menos característico, e muito mais típico que suspeitamos” (Flusser, 2006, p. 94). Novamente estamos falando de corpos localizados no tempo e no espaço. A filosofia do exílio de Flusser não é perfumaria teórica, mas pauta política derivada de máquinas e projetos genocidas. Nesse livro, ele explora não só a importância da língua materna como também as vantagens de abandoná-la. Nesse ponto, o gesto da tradução é essencial. Como já para Wilhelm von Humboldt,³⁷ também Flusser acreditava que “a

37 Cf. Cassirer (1977, p. 104).

língua materna forma todos os nossos pensamentos e fornece todos os nossos conceitos” (Flusser, 2006, p. 91). E mais, escreve o exilado Flusser:

Toda língua produz e ordena uma realidade diferente. Se abandonamos o terreno da nossa língua materna [...] o nosso senso de realidade começa a diluir-se. O amor pela língua materna restabelece o nosso senso de realidade, porque nos proporciona a vivência da superioridade da nossa própria língua. [...] Se perdemos o amor pela língua materna, se aceitamos todas as línguas como ontologicamente equivalentes, a nossa realidade se desfaz em tantos pedaços quantas línguas existem [...]. E nos abismos entre esses pedaços abre-se o nada, muito precariamente transposto pelas pontes duvidosas que as traduções oferecem. A perda do amor pela língua materna equivale a uma forma infernal da superação da luxúria pela tristeza. (Flusser, 2006, p. 91)

Ou seja, o território niilista aberto pelo tradutor é também o terreno de onde brota a melancolia, Antimusa tão conhecida de Benjamin.³⁸ Mas Flusser ensina também que esse tradutor não necessariamente é triste por ter abandonado o território e o abrigo da língua *mater* – que também é uma prisão. Como o próprio Flusser, ele/ela pode aprender a ter muitas/os amantes numa espécie de poligamia linguística avessa ao culto do pró-

38 Cf. Benjamin (1985, p. 171).

prio. Em uma entrevista de 1990, Flusser formulou o seguinte quanto à tradução e ao seu amor pelas línguas. Observe-se que novamente encontramos aqui a passagem do individual para o universal, do biográfico para o teórico; é do teor testemunhal que a teoria é derivada:

Meu caso não é específico. Mas vou falar sobre o meu caso porque ele é característico para outros casos. Eu tenho um amor inquieto, quente, com relação à língua. Isso também pode ser esclarecido biograficamente – eu nasci entre as línguas, um poliglota de nascença. E isso também me dá essa sensação singular do precipício abrindo-se sob mim, sobre o qual eu salto ininterruptamente. Nessa prática cotidiana da tradução – pois *tradução é saltar* – tornou-se claro para mim que, de todas as máquinas que o ser humano já criou, as línguas são as mais estupendas. (Flusser, 1996, p. 146; tradução e grifo meus)

Em outro artigo, de 1991, também contra os neonacionalismos pós-Guerra Fria, chamado “Nationalsprachen” (“Línguas nacionais”), Flusser articula a ideia de que aquele que realmente ama a sua língua materna deve saber amar outras línguas. As belezas de cada língua só podem vir à luz nessa passagem de uma língua para outra. E formula: “Quem mata seu vizinho porque ele fala outra língua que não a sua, este não possui a mínima ideia da sua própria língua” (Flusser, 1994, p. 14).

Decerto o ensaio no qual Flusser leva mais adiante a sua filosofia do exílio e a sua teoria do pós-nacionalismo é o belo trabalho – também amplamente autobiográfico – “Wohnung

beziehen in der Heimatlosigkeit”, publicado em português no volume *Bodenlos* com o título “Habitar a casa na apatricidade”. Nesse texto, de meados dos anos 1980, anterior, portanto, à queda do bloco comunista, ele se coloca como tarefa uma exploração, afirma ele, do “mistério de minha apatricidade” (Flusser, 2007, p. 221), ou seja, “das Geheimnis meiner Heimatlosigkeit” (Flusser, 1994, p. 15), em um jogo de palavras dificilmente recuperável em português, já que “mistério” em alemão, *Geheimnis*, tem a mesma raiz que “pátria” neste idioma, *Heimat*. Na língua alemã, pode-se formular, a pátria tem algo de misterioso – ou o mistério tem a ver com algo pátrio. Flusser propõe que devemos abandonar as nossas concepções de pátria. Convida-nos a despir a roupa da nação e a contemplar nosso corpo sem o mistério que, como ele percebe, sustenta toda ideia de pátria. Como Freud (1970) em seu artigo sobre o *Unheimlich*, de 1919, Flusser explora também a ambiguidade entre o familiar e o estranho, ou seja, entre *Heimat* (pátria) e *Geheimnis* (mistério). Dessa relação forte que o alemão estabelece entre o que é pátrio e o misterioso, Freud e Flusser percebem que o próprio e familiar, ou seja, o *heimisch*, só existe com o seu avesso, o *Unheimlich* (o estranho). É dessa dialética entre o familiar e o estranho que Freud deduz tanto o nosso sentimento de intimidade – que parece aos outros como algo misterioso e insondável – quanto o fato de que nossos conteúdos recalcados no inconsciente parecem a nós mesmos como inacessíveis e cheios de mistério. O mais íntimo e familiar (*heimisch*) é também o mais estranho (*unheimlich*) a nós mesmos. Se a psicanálise tem como proposta o desvelamento desse mistério, mesmo sabendo que ele nos é constitutivo, Flusser, por sua vez, propõe uma crítica radical do mistério e da noção de pátria dialeticamente determinada por esse mistério.

Novamente ele parte de sua vida para fazer essa reflexão: “Sou domiciliado em no mínimo quatro idiomas e me vejo desafiado e obrigado a traduzir e retraduzir tudo o que tenho a escrever” (Flusser, 2007, p. 221). Flusser parte para essa pesquisa, como Freud também, cruzando filogênese e ontogênese, ou seja, ele discute fenômenos da espécie humana que se refletem e se repetem na história de cada indivíduo. Ele mostra como a humanidade apenas recentemente tornou-se *beheimatet*, ou seja, domiciliada, mas também habitante de uma pátria, *Heimat*. Se em outros momentos Flusser recorda que a noção moderna de patriotismo é um fruto da Revolução Francesa (Flusser, 1994, p. 95), no ensaio “Habitar a casa na apatricidade”, ele prefere uma visada a partir de uma longa temporalidade e afirma que o nosso “patrimônio” seria uma aquisição derivada do sedentarismo provocado pela invenção da agricultura. Nessa passagem do nomadismo para o sedentarismo também teríamos aprendido a submeter as mulheres. Tudo isso, para ele, no entanto, estava sendo revolucionado e superado – lembremos novamente que estamos em meados dos anos 1980 – com a sociedade pós-industrial e pós-histórica. Os milhares de migrantes, e ele inclui aí os trabalhadores estrangeiros, os expatriados (*Vertriebene*), os fugitivos e os intelectuais em constante deslocamento, todos não devem mais ser vistos apenas como marginais (*Ausserseiten*), mas como vanguardas do futuro (Flusser, 1994, p. 16; 2007, p. 223). Flusser, nos anos 1980 – antes, portanto, do estabelecimento dos estudos pós-coloniais propriamente ditos, mas já talvez inspirado pelo poderoso e influente ensaio de E. Said de 1978, *Orientalism*, mas sobretudo pela sua própria experiência de expatriado –, propõe uma sociedade capaz de romper com as hierarquias étnico-cultural-linguísticas e habitar a fragmentação diaspórica.

Nessa sociedade pós-colonial, no sentido da superação da pul-
são colonizadora das línguas-metrópole, os antes considerados
marginais se tornam a vanguarda de uma nova humanidade
despida de sua arrogância dominadora. Note-se que essa uto-
pia pós-colonial não tem nada a ver com uma edulcoração da
situação catastrófica que está na origem do exílio (como vimos,
Flusser perdeu absolutamente tudo devido à violência genocida
do projeto nazista). Antes, trata-se de saber dar o pulo do gato,
de virar o punhal da necropolítica, de aprender com o trauma.
A filosofia do exílio tem no seu núcleo esse trauma sempre in-
superável, por ela portado.

Os vietnamitas na Califórnia, os turcos na Alemanha,
os palestinos nos países do Golfo Pérsico e os cientistas
russos em Harvard surgem não como vítimas dignas de
compaixão que devem receber ajuda para retornar à pá-
tria perdida, mas sim como modelos a serem seguidos por
sua suficiente ousadia. (Flusser, 2007, p. 223)³⁹

39 Robert Young, em seu pequeno ensaio sobre o que é o pós-colonial (2020), retoma o conceito também positivo de Gilles Deleuze e Félix Guattari de “nomadismo”, mas igualmente, com razão, faz algumas ressalvas, para evitar confusões. Eu, da mesma forma, insisto que não se trata de saudar a barbárie que está na origem da diáspora, mas de se tentar extrair da situação do emigrante um novo modelo pós-nacional. Young, por sua vez, escreve: “Nomadismo, a prática do movimento através dos territórios, Deleuze e Guattari argumentam, funciona como uma forma de resistência lateral através das fronteiras em atos que desafiam afirmações de hegemonia e controle por parte do Estado. A ideia de no-

Reencontramos aqui, portanto, a ideia acima vista com Rosenfeld de que minorias expatriadas – no caso, ele falava especificamente dos judeus da Europa – teriam uma espécie de “duvidoso privilégio” de representar a humanidade hoje. De certo modo, Flusser leva adiante aquilo que Rosenfeld denominou “teologia do exílio”, ao se referir a Kafka, o que não nos surpreende, pois esses dois pensadores de Praga, Kafka e Flusser, de fato tinham muito em comum. Mas sobre esse “duvidoso privilégio” de sofrer o exílio, outros intelectuais deslocados também escreveram, como Derrida, em 1992, em seu conhecido ensaio *Le monolingüisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine* (Derrida, 1996) – também dentro de um modo de filosofar abertamente testemunhal e autobiográfico.

Recordo ainda o caso paralelo da crítica literária e ensaísta Saidiya Hartman. Em seu ensaio *Perder a mãe: uma jornada pela*

madismo, eles sugerem, pode ser estendida para incluir todas as formas de atividade cultural e política que transgridam ou dissolvam os limites dos códigos sociais contemporâneos ou das disciplinas intelectuais. O nomadismo, no entanto, não pode ser celebrado simplesmente como uma estratégia anticapitalista, pela simples razão de que o nomadismo forçado também é uma característica brutal do próprio modo capitalista, que historicamente precipitou migrações e continua a fazê-lo. Durante séculos o capitalismo lucrou com o fechamento de terras e com o resultante deslocamento coagido dos seus habitantes, agora transformados em trabalhadores migrantes, em cidades onde, mesmo em alguns dos países mais ricos, os sem-teto podem ser encontrados dormindo nas ruas. Na história colonial e pós-colonial, os nômades não têm sido apenas aqueles que ainda vivem em um modo de subsistência pré-capitalista: nos últimos dois séculos, o nomadismo tem sido um estado de existência imposto a milhões pelo capitalismo” (Young, 2020, p. 64).

rota atlântica da escravidão (2021), ela propôs fazer um balanço da história da colonialidade a partir de sua viagem de busca e pesquisa por Gana. O livro tem a forma de um *journal de bord* ou de um diário de campo em que ela inscreve tanto os detalhes de sua incursão por esse país, os choques com a população local e a dificuldade de encontrar os vestígios da rota da escravização que pretendia estudar, quanto o seu processo de transformação diante da paisagem humana e física com que se defrontou. Hartman inicialmente pensava que em Gana poderia encontrar algo como uma “casa”, um local “familiar”, mas na verdade encontrou uma população local avessa e resistente às histórias coloniais e da escravidão, deparou-se com um *desejo de esquecimento* que conflitou com seu arraigado *desejo de memória*. Em sua obra-testemunho, Hartman desconstrói a sua nostalgia da “pátria perdida”, ou seja, a sua ânsia por uma África que se revela mítica. No seu relato, acompanhamos, portanto, uma dupla desconstrução: por um lado, ela apresenta a colonialidade e suas violências de longa duração, desconstruindo os mitos de progresso e desatando políticas e práticas de esquecimento, seja em seu país natal (os Estados Unidos), seja na África. Por outro, ela desconstrói também a ideia de um pertencimento originário que poderia ser reconstituído. A sua fragmentação anímica se revela um sintoma da modernidade que não pode ser sanado dentro dessa mesma estrutura da colonialidade que ainda produz mortes, genocídios, pobreza e exploração dos afro-diaspóricos e dos africanos na África. Como encontrar espaço para enlutar os escravizados diante da paisagem de milhares de mortos no Mediterrâneo em busca de um local para terem uma vida digna? Ou diante da contínua necropolítica e das práticas memoricidas nas Américas? O tempo-agora (*Jetztzeit* benjaminiano)

tampouco permite que se acalente mais esse mito da casa-lar, da *Heimat* pacificada. Nesse contexto, Hartman se dá conta de que a sua herança não é a de uma preciosa mãe-África perdida, oculta ou esquecida, mas sim a própria desposseção (Hartman, 2021, p. 111, 135). “Como o mito da mãe, a promessa de retornar é tudo o que resta na esteira da escravidão” (p. 125). Ela descobre então, ao desconstruir o mito da mãe (ao “perder a mãe”), que é uma “apátrida” (p. 58) e passa a se identificar com o seu avô, que nunca apostou na ficha do mito-África: “Como poliglota e marinheiro, ele considerava o mundo como o seu lar. [...] Ele havia abraçado a errância ou o mar como a coisa mais perto da liberdade que poderia experimentar. [...] Ele aceitou o perigo e a promessa de ser uma pessoa sem país” (p. 124). Ele apostou na “aventura”, no “desvio”, e não em “*um retorno*” (p. 124; grifo do original). Mais adiante veremos como Derrida elaborou uma ordem de ideias semelhante, ao equacionar desposseção e desconstrução. Para ele, não existe *moradia* sem a diferença, o exílio e a nostalgia.

Mas retornemos ao Flusser de meados dos anos 1980. No ensaio sobre a conquista da apatricidade, ele ainda descreve o seu “desmoronamento do universo”, ou seja, a expulsão de Praga, como uma “rara vertigem da libertação e da liberdade” (Flusser, 2007, p. 223). Ele vê na *Heimat* (pátria), antes de mais nada, uma técnica (*Technik*). Como nos ligamos a ela com muitos fios, costumamos sofrer com a sua ruptura. Flusser transformou esse abandono em conquista, passou do luto da perda para uma reflexão sobre sua liberdade e seus ganhos. Ele conclui dando um passo a partir de sua situação de sobrevivente para uma reflexão filo-histórica. O que parece um pequeno passo para um homem é revelado e transformado em um grande passo para

a humanidade: “Portanto, a partir dessa quebra do sedentarismo, somos todos nômades emergentes” (p. 223). Trata-se de aprender a romper esses laços obscuros que nos atam à ideia de *Heimat*. Na sua experiência, percebeu que o nosso “enraizamento secreto (*geheimnisvolle*)” é na verdade um “enredamento obscurantista” (p. 224). Essa libertação dos laços obscuros e até então considerados como profundos e naturais leva a uma nova ordem ética. Libertar-se da ideia de *Heimat* não deve ser compreendido como uma conquista da irresponsabilidade. Antes, *a responsabilidade agora passa a ser algo mais sério e pensado como o fruto de uma escolha refletida*. Podemos eleger por quem e pelo que desejamos ser responsáveis. O dispositivo nacional estabelece uma falsa fraternidade, a “camaradagem horizontal” de que Benedict Anderson (2008, p. 34) nos falava. Ela só pode existir às custas de políticas de apagamento da diversidade linguístico-cultural, da diversidade de gêneros e da diversidade de classe. Toda nação é um monólito, uma pedra tumular da diversidade. Nação é sinônimo de esquecimento.

Aproximando essa teoria de Flusser da crítica que Hannah Arendt faz da noção de política calcada na piedade – que para ela se estabeleceu na época da Revolução Francesa (Arendt, 1988, p. 47-91) –, podemos pensar que para ele também não se trata mais de abraçar a comunidade abstrata do “povo”, mas sim aqueles e as causas com os quais verdadeiramente nos identificamos. Flusser escreve:

Não sou como aqueles que ficaram em sua pátria, misteriosamente amarrados a seus consócios, mas me encontro livre para escolher minhas ligações. E essas ligações não

são menos carregadas emocional e sentimentalmente do que aquele encadeamento, elas são tão fortes quanto ele; são apenas mais livres. (Flusser, 2007, p. 226)

Essa libertação das amarras da *Heimat* é tão evidente em Flusser que ele é incapaz de articular a sua identidade – ou as suas identidades – em termos nacionais. Ele se diz com as palavras: “Sou praguense, paulistano, robionense e judeu, e pertença ao círculo de cultura chamado alemão, e eu não nego isso, mas sim o acentuo para poder negá-lo” (Flusser, 2007, p. 226). Ele não se diz tcheco, brasileiro, francês e alemão. Seu sentido de pertença passa pelas cidades onde morou e pelas línguas e culturas que habitou, não pelos países. Mas essa pertença se dá no *Über-Springen*, ou seja, no salto constante, na superação contínua do próprio. É como se a vida se tornasse um ato contínuo de traduzir-se, já que, como vimos acima, para Flusser “tradução é saltar”. Com essa casa multipolar e com a estrangeiridade que essa situação criava para ele no interior de cada uma dessas pátrias, Flusser aprendeu a olhar a *Heimat* de fora. E desse modo aprendeu a desconstruí-la. Ele nota que o estrangeiro é aquele que normalmente, para sobreviver, aprende o código secreto da *Heimat* (que entendo aqui tanto como nação quanto como pátria). Ao fazer isso, mostra que esse código é constituído de regras inconscientes, mas que não se trata, na verdade, de nada especial, insondável e muito menos natural. As regras do local, do nacional, que são sempre sacralizadas, são reveladas como sendo banais pelo estrangeiro. “Para o residente, o emigrante é ainda mais estrangeiro, menos familiar que o migrante lá fora, porque ele desnuda o sagrado, para os domiciliados, como uma

coisa banal. Ele é feio e digno de ódio, porque identifica a beleza pátria com uma belezinha *kitsch*” (p. 227). Ele é o profanador, e nesse passo Flusser recorre novamente à teoria do sacrifício. O estrangeiro profana o sagrado; ele mesmo é, por vezes, sacralizado e sacrificado. O estrangeiro rompe com a ontotipologia pátria: ou ele é *estigmatizado* ou *eliminada*. Existe ainda uma terceira possibilidade: *o apagamento da diferença*. Como nas traduções realizadas pela batuta estético-nacional, o estrangeiro é apatrizado e submetido ao gosto local. Esse modelo da tradução *belle infidèle* revela-se como o autêntico fruto da era dos nacionalismos e das querelas nacionais. Já as traduções estrangeirizantes, que assumem o fato de serem traduções, tentativas, pontes (na expressão de Benjamin), são “arcadas”, e não muros que constroem a fronteira do próprio, da “identidade nacional”. Elas vão contra a ideologia estética da beleza local-nacional; são “monstruosas” (na acepção positiva que Benjamin dá ao termo, ao tratar das traduções hölderlinianas nessa chave) e vão na direção oposta ao “Outrizar”, que, como vimos, implica criar um monstro a partir de si e projetá-lo na imagem do “Outro”.

É digno de nota que nesse ponto de seu texto sobre a filosofia do exilado Flusser passa a relatar a sua experiência no Brasil. Ele narra como se decepcionou justamente com o processo de transformação do Brasil em uma nação como qualquer outra. Sua trajetória aqui foi a de um engajamento cada vez maior, pensando que esse país poderia ser também uma vanguarda do pós-nacional. Mas o golpe de Estado de 1964 e a institucionalização burocratizante do saber em departamentos universitários já natimortos mataram nele seu ímpeto inicial. Pela segunda vez, Flusser foi convencido das desvantagens de se ter uma pátria,

Heimat. Ele resume essa desilusão com o Brasil na frase: “Os preconceitos começaram a se cristalizar, isto é, a construção de uma nova pátria começou a ser bem-sucedida” (Flusser, 2007, p. 230). Mas essa “novidade” era na verdade a repetição da velha e execrada ideia de nação que se concretizava outra vez. Estava na hora de Flusser sair do Brasil. Foi o périplo por esse país chamado Brasil que despertou nele a consciência de que a *Heimat*

nada mais é senão a sacralização do banal. A pátria, seja de que maneira for, não é nada além de uma habitação enovelada de mistérios. E ainda: quando se deseja manter a liberdade da apatricidade, adquirida com sofrimento, é necessário que a gente se recuse a participar dessa mistificação dos hábitos. (Flusser, 2007, p. 232)

A partir dessas palavras de Flusser podemos pensar que também nossos estudos de área e sobretudo aqueles organizados a partir de nações podem fazer parte dessa mistificação. Imagino que, se quisermos fazer valer a lição que Flusser tirou de sua vida e da história do século XX, que viveu intensamente, a conclusão nesse ponto seria mais ou menos evidente: qualquer estudo que se queira verdadeiramente crítico de um país, da sua história e da sua literatura só será válido se lutar para dessacralizar e romper com essas mistificações. O pesquisador tem de saber vestir a roupa do “estrangeiro”, não para reproduzir os estereótipos, mas, muito pelo contrário, para que a distância permita conquistar um espaço essencial de crítica. O estudioso “de fora” do dispositivo nacional e livre das amarras do mistério tem o

privilégio da distância, e os, por assim dizer, “nativos” devem aprender a se abrir para as leituras vindas “de fora”. Romper com o hábito, romper com o sedentarismo teórico-analítico, embarcar no nomadismo epistemológico podem ser entendidos como um convite que a obra de Flusser nos faz. Nesse instalar-se na diáspora também aprendemos a viver “sob a espécie da viagem”, lembrando da abertura do poema de Haroldo de Campos. Nessa ruptura dos muros da pátria, rompe-se também com os hábitos de descrição determinados pelas viseiras do nacional. Observar a história além da narrativa das nações e das suas formações permite articulá-la criticamente, como, por exemplo, no belo e já clássico ensaio de Paul Gilroy *O Atlântico negro* (1993). Não por acaso, o também exilado Benjamin, no final de sua vida, nos fragmentos em torno do seu último trabalho, as teses *Sobre o conceito de história*, advogou a favor de uma crítica aos modelos nacionais de estudo calcados numa visão antropomorfa da história das culturas, que submetem o local ao nacional e este a um movimento da história universal em direção a um suposto “progresso” (Benjamin, 2020, p. 188). Em oposição a esse modelo orgânico de se abordar a história, Benjamin propunha uma armadura teórica calcada justamente na ideia dos conflitos de classe, que, sabemos, também são conflitos de gênero, de narrativas e de projetos políticos.

Trata-se de aprender a *saltar*, como Flusser, de idioma em idioma, de universo cultural em universo cultural, sem cair na armadilha de reontologizar as identidades locais. Ele parte então de uma afirmativa que reestrutura nossas ideias convencionais sobre a pátria e a habitação. Ao contrário do que geralmente pensamos, não é a pátria algo estável e um ponto de referência. Podemos viver muito bem sem uma pátria. O necessário é

a moradia. “Sem habitação, sem proteção para o habitual e o costumaz, tudo o que chega até nós é ruído, nada é informação, e em um mundo sem informações, no caos, não se pode nem sentir, nem pensar, nem agir” (Flusser, 2007, p. 232). Mas existe uma dialética entre o conhecido e o desconhecido que move Flusser – e todos nós, como habitantes de casas – para fora da redoma de sua moradia. Habitamos na redundância, ele afirma, para poder receber ruídos e transformá-los em informação. “Minha habitação, essa rede de hábitos, serve para ser agarrada por aventureiros, e serve também como um trampolim para a aventura” (p. 233). Esse convite para os ruídos e para a aventura leva a um elogio do nomadismo, que nos transforma em caracóis que levam suas casas nas costas.

Flusser de fato, a partir dos anos 1980, refletiu muito sobre as nossas moradias, invadidas por aventureiros e abertas para a aventura. Só assim podemos evitar a cristalização da moradia em uma *Heimat*. Ele nos convida a dessacralizar nossas belezas pátrias, porque sabe que “o patriotismo é sobretudo o sintoma de uma doença estética” (Flusser, 2007, p. 234). Ele chegou a essa formulação sem passar pela teoria da ontotipologia que alguns anos depois levou Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy a analisarem o nazismo não apenas como uma doença estética, mas também como a própria realização do estético. Hitler é visto pelos dois filósofos como o pretense grande artista e arquiteto da raça alemã. Ele queria criar um *tipo* e para tanto visava aniquilar o que escapasse desse molde (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2002). Já o apátrida valorizado por Flusser justamente questiona os moldes e relativiza a beleza da pátria. Flusser, em meados dos anos 1980, quis ver nesse migrante um fragmento do homem do futuro (Flusser, 1994, p. 29; 2007, p. 235). Ele

desconstrói mistérios e vive sem segredos.⁴⁰ Ele sabe morar, mas recusa o mistério da *Heimat* e os canais que nos prendem a ela.

Esse homem que se aventura, como o ironista de Rosenfeld que vimos acima, sabe apreciar a distância e as novas perspectivas que essa libertação das amarras da *Heimat* significam. Como Flusser formulou em um texto ainda do início dos anos 1960, “Für eine Philosophie der Emigration” (“Para uma filosofia da emigração”): “Quando o homem se coloca na ironia, ele pode observar o que o determina” (Flusser, 1994, p. 31). Se para Platão é o espantar-se, o *thaumazein*, que nos desperta para a filosofia,⁴¹ para Flusser é a revolta (*Empörung*) que nos leva à ironia, assim como é o engajamento que nos faz sair dela. A partir de seus textos dos anos 1970 e 1980, fica claro que ele

40 Nesse sentido, seria interessante lembrar a atração de Walter Benjamin pela arquitetura de vidro de um Adolf Loos e de Le Corbusier. Em seu ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933, data fatídica, Benjamin comemora um “conceito novo e positivo de barbárie” (Benjamin, 2012a, p. 125). Ele elogia o homem novo, o “contemporâneo nu”, despido da tradição, vivendo como em uma *tabula rasa*. Ele vê o vidro como um “inimigo do mistério” (p. 117), ideia que, acho, seria muito cara a Flusser. Para uma leitura positiva e ao mesmo tempo crítica desse ensaio, remeto ao meu artigo (Seligmann-Silva, 2020).

41 “Μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ πάθος, τὸ θαυμάζειν: οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας ἢ αὕτη” (“A admiração é a verdadeira característica do filósofo. Não tem outra origem a filosofia”) (Platão, [s.d.], [s.p.]). Essa tradução, que extraio de Carlos Alberto Nunes, do *Teeteto*, de Platão, verte “πάθος” para “característica”. Prefiro a tradução corrente alemã, que emprega aqui o termo “Einstellung” (“atitude”), ou, ainda, poderíamos traduzir direto por “afeto”.

na verdade aprendeu a ficar na revolta e na ironia e a recusar o passo seguinte. O engajamento com a desconstrução – e não mais com a construção – de pátrias faz com que não abandonemos esse interessante posto avançado de observação conquistado pela ironia. Até os anos 1960, na visão de Flusser, a emigração seria o resultado da revolta, e a imigração derivaria do desejo de engajamento. Mas depois, após sua saída do Brasil, esse engajamento se dá na própria emigração. Não há mais local para se imigrar. A filosofia da emigração de Flusser precisa ser atualizada, e ele mesmo nos dá os elementos para essa reformulação a partir de sua decepção com qualquer projeto de construção de pátrias.

Assim, por exemplo, em seu artigo “Um entsetzt zu sein, muss man vorher sitzen” (“Para se inquietar tem-se que antes estar quieto”, outro jogo de palavras intraduzível), de 1989, cujo título do manuscrito é *Vertreibung (Expulsão)*, Flusser procurou ler os aspectos positivos do banimento. Jogando com as palavras, escreve: “Para sermos seres humanos no sentido integral dessas palavras, devemos nos espantar” (Flusser, 1994, p. 35). Segundo ele, lembrando que também para Aristóteles a filosofia se inicia com o *Entsetzen* (espanto, inquietação),⁴² esse espantar-se nos des-orienta. O banimento, portanto, poderia nos ajudar a nos tornarmos mais humanos. Os três estágios do banimento, a saber, o sentimento de perda do solo e do chão (*Boden*), a sensação de irrealidade em torno de nós e em nós e, em terceiro lugar, a sensação de se viver em uma realidade

42 Cf. Aristóteles, *Metafísica*, 982B.

de segundo grau, tudo isso, nós reconhecemos hoje, escreveu Flusser (1994, p. 37), como a situação de todos nós. Como vimos acima com a filosofia do exílio de Rosenfeld, novamente o deslocado, o exilado, vale como uma espécie de representante radical, extremo, de uma situação que tendencialmente vai atingindo toda a humanidade. Já em “Planung des Planlosen” (“Planejamento do sem plano”), de 1970, ou seja, poucos anos antes de sua segunda grande emigração, Flusser defendeu a figura do viajante e de seu gesto, nascido de repente, de abandonar o seu local: “A partida é libertação do hábito, e a decisão de se partir é o tomar uma liberdade fundamental: a do movimento. Sem ele não valeria mais a pena viver” (p. 40). Lembremos o complexo de exílio que vimos acima com Rosenfeld escrevendo sobre Heine e a compulsão desse poeta pela viagem. O errante Flusser defende suas rupturas com argumentos que empenham a dignidade de toda a humanidade. Ele vê no viajante um *Homo ludens*,⁴³ alguém que aposta no acaso, arrisca-se, mas ao mesmo tempo vive de modo integral a sua liberdade. Talvez ele não estivesse equivocado aqui. Afinal, a teoria é, como ele também afirma pensando na sua

43 *Homo ludens*, ou seja, o ser humano em sua essência lúdica, que já havia sido descrita por Aristóteles em sua *Poética*. No século XX, além de Flusser, e antes dele, importantes autores estudaram esse aspecto central de nossa antropologia, como Freud em “Para além do princípio do prazer”, de 1920; Walter Benjamin, em seus ensaios sobre o brincar e o brinquedo, bem como em sua teoria da arte (Benjamin, 1984, 2013); e o historiador holandês Johan Huizinga, autor do livro clássico *Homo ludens* (2014 [1938]).

etimologia grega (que vem de *thea*, “uma vista”, e de *horan*, “olhar”), *sight seeing* (p. 39), e de fato Flusser viu muita coisa e pôde decantar dessa leitura do mundo palavras que guardam uma sabedoria. Como o Benjamin dos anos 1930, Flusser aproxima constantemente em seus textos sobre a viagem e sobre o nomadismo os conceitos de *Fahren* (viajar) e *Erfahren* (fazer experiência), que encontra a sua correspondência na relação de *experiência* com o latim *ex-periri* (provar, fazer experiência). “É correto que aquele que se senta [*der Sitzende*] possui [*be-sitzt*], e o que viaja [*der Fahrende*] experiencia [*erfährt*], ou o que se senta habita o hábito e o que viaja corre perigo [*Gefahr*” (p. 59). Na viagem coexistem tanto a experimentação quanto a ousadia, a prova e o perigo (como na vida do admirado avô de Saidiya Hartman, que mencionei há pouco). Daí Flusser (1994, p. 45) criar também uma falsa etimologia entre *Wagen* (carro) e *Wagnis* (ousadia). Esse ser humano móvel, ele escreveu em um texto cheio de humor sobre o *Wohnwagen* (trailer), do início dos anos 1970, seria a resposta à consciência triste que Hegel já detectara no homem moderno, dividido de modo dialético e sem saída, entre a sua esfera privada e a pública. O homem pós-histórico seria, para Flusser, aquele capaz de abandonar essa tristeza e transformá-la em alegria via engajamento com o mundo. Ele mantém a revolta e se apegua à emigração; esse ser que está livre de uma moradia fixa engaja-se na mudança sua e do mundo e no seu risco implícito. Mas essa moradia que abandona o imóvel e se torna dinâmica já pode ser percebida nas mudanças de nossas casas: Flusser já observava que as nossas paredes estão sendo vazadas por cabos que conectam o mundo em redes. Essa revolução informacional também abole a condição existencial que gerava a consciência triste. Não existe mais

o interior das casas se opondo ao seu exterior. Agora o *software* vale mais do que o *hardware*.

Podemos transpor essa ideia de Flusser para uma reflexão sobre a nova posição dos intelectuais da periferia no mundo em movimento e em rede que vivemos. Com a valorização cada vez maior do *software*, ou seja, das ideias, o jogo intelectual passa a ganhar muito mais vozes e aos poucos tem abandonado, nos últimos anos, o tom monocórdico eurocentrista que sempre teve. Também a direção dessas trocas de informação tem mudado: elas não se dão mais da Europa e dos Estados Unidos para a periferia e desta de volta aos centros. Aos poucos forma-se uma rede rizomática. Assim como Flusser formulou que os novos nômades caminham sem um destino fixo, num vaguear aberto, da mesma forma as informações circulam de modo descoordenado em todas as direções. Trata-se de uma disseminação sem ordem, como nas *Galáxias*, de Haroldo de Campos. O meio dessa dispersão não são mais os arquivos, *hardwares*, mas os cabos. Os arquivos se digitalizaram. Flusser ainda usava a metáfora do ar e do vento para se referir a essa dispersão. Em vez das paredes da casa, temos o vento com o qual o viajante se depara. Esse ar é também, para ele, *pneuma*, *spiritus* e *ruach*. Mas, arremata, “apenas agora a disseminação do espírito (diáspora) tornou-se um conceito central do pensamento ontológico e antropológico” (Flusser, 1994, p. 61). Em um tom profético que lhe era caro, Flusser descreve a situação de um novo mundo no qual as paredes vão cedendo e o vento da informação transforma tudo da noite para o dia, entrando em todos os cantos da casa e dentro de nós. Como vimos, nessa mesma época ele já tinha graves reservas com relação a essas transformações, que saudava. Assim como Walter Benjamin, que em um mesmo texto

podia oscilar entre a posição melancólica e a euforia diante das catástrofes de sua época, ora lamentando-as como o fim do histórico, ora comemorando-as como a libertação do entulho da história,⁴⁴ Flusser também oscila entre comemorar a nova era pós-histórica, com a superação das ideias de *Heimat*, de propriedade, de hierarquia entre as culturas e os gêneros, e, por outro lado, criticar um novo fascismo que se articula quer via os neonacionalismos, quer via uma apropriação fascista desse cabeamento do mundo. Trata-se de conseguir avaliar esse novo cenário para guiar a nossa ação neste mundo, que Flusser via como um deserto no qual o vento dispersa os grãos em uma tempestade sem fim (p. 62). A catástrofe do presente torna o mundo *inabitável*, mas, ao mesmo tempo, nos condena à luta pela liberdade (p. 64).

Para concluir, retomo a ideia flusseriana que via a dignidade do ser humano ligada a e dependente da sua liberdade. Em um ensaio de 1984 chamado “Exil und Kreativität” (“Exílio e criatividade”), no qual novamente faz uma teoria positiva do *Vertriebene* (banido), ele apresenta o banido como aquele que primeiro pôde perceber que não somos árvores. Ele descobre que

44 Com relação a essa dupla face de Benjamin diante da modernidade, conferir sobretudo o seu famoso ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936 (Benjamin, 2012b). Esse ensaio tende mais para a melancolia e a crítica da modernidade, mas no mesmo ano Benjamin publicou o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, no qual lemos um largo elogio do fim da tradição. Cf. também, nesse mesmo sentido, o texto de Benjamin “Experiência e pobreza” (2012a), já mencionado.

“talvez a dignidade humana consista justamente em não ter raízes” (Flusser, 1994, p. 107). Nós lamentavelmente vivemos em um mundo em que não apenas essa afirmação das raízes ainda é um mote constante na construção dos povos e das nações, como também, apesar de toda a tempestade de informação, ainda se afirmam as diferenças como “naturais” entre esses mesmos povos e culturas. A dialética que Flusser conhecia e descrevia tão bem, que permite a um povo hospedeiro transformar seus hóspedes em vítimas de sacrifícios (p. 109),⁴⁵ infelizmente não para de se desdobrar na atualidade. O “duvidoso privilégio”, tão bem descrito por Rosenfeld, desses milhares e milhões de banidos ainda não resultou em uma ética da convivência capaz de aceitar as diferenças e de incentivá-las, assim como de promover a constante diferenciação – a polinização mútua, criativa. Talvez estejamos agora na situação da “segunda geração” de que falava Rosenfeld. Ainda oscilamos entre a tradição histórica e a pós-histórica. Se os intelectuais têm ainda algum papel nos processos de circulação cultural, este deve ser o de promover a diferença e a desconstrução das entidades identitárias sacralizadas. Permitam-me mais uma vez citar Flusser, já que suas palavras são insubstituíveis: “Finalmente, ainda uma palavra sobre a tarefa do intelectual: ele deve ser aquele inseto que pica as pessoas com o intuito de abri-las para experiências e de motivar seus corpos e pensamentos a mudarem pontos de vista sem preconceitos” (Flusser, 1994, p. 84).

45 Também nessa teoria da hospitalidade ambígua, Flusser se adiantou a Jacques Derrida e sua teoria da hospitalidade, que veremos adiante.

Obras citadas

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Tradução de D. Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. *Da revolução*. Tradução de Fernando D. Vieira. São Paulo: Ática; Brasília: Editora UNB, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus Editorial, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina de Saturno. In: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 171-173.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras; Edusp, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 123-128.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 213-240.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história: edição crítica*. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

- CAMPOS, Haroldo de. *Rot 25: versuchsbuch galaxien*. Tradução de Vilem Flusser e Anatol Rosenfeld. Editado por Max Bense e Elisabeth Walther. Stuttgart: Edition Rot, 1966.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.
- CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *Von der Freiheit des Migranten*. Einsprüche gegen den Nationalismus. Bensheim: Bollman, 1994.
- FLUSSER, Vilém. *Jude Sein*. Essays, Briefe, Fiktionen. Organizado por Stefan Bollmann e Edith Flusser. Düsseldorf; Bensheim: Bollmann, 1995.
- FLUSSER, Vilém. *Žwiegespräche. Interviews 1967-1991*. Organizado por Klaus Sander. Göttingen: European Photography, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FLUSSER, Vilém. Anatol Rosenfeld, 1973. *Flusserbrasil*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/art13.html>. Acesso em: 13 jan. 2022.
- FREUD, Sigmund. Das Unheimlich. In: FREUD, S. *Freud-Studienausgabe*. Frankfurt : Fischer Verlag, 1970. v. IV. p. 241-274.
- HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução de José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 8. ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. Tradução de Karola Zimmer. São Paulo: Edusp, 2003.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PLATÃO. Teeteto (o conhecimento). Tradução de Carlos Alberto Nunes. *Domínio Público*, [s.d.]. Disponível em: http://www.dominio-publico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2299. Acesso em: 28 mar. 2022.

RIEMAN, David. *The lonely crowd*. Nova Haven: Yale University Press, 1950.

RIEMAN, David. *A multidão solitária*. Tradução de Rosa Krausz e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *Mistificações literárias: os protocolos dos sábios de São*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó *et al.* (org.). *Entre dois mundos*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Construir pontes para fora da *Heimat*: Vilém Flusser e as marcas de seu exílio. In: WALTY, I.; CURY, M. Z.; ALMEIDA, S. R. G. (org.). *Mobilidades culturais: agentes e processos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 155-173.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Toda comunidade é fascista? Um elogio do nomadismo. In: PENNA, J. C.; DIAS, A. M. (org.). *Comunidades sem fim*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 265-299.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência: Walter Benjamin e a paixão pela cidade e pela história porosas. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 23, n. 40, p. 20-42, 2020.

YOUNG, Robert. *Postcolonialism: a very short introduction*. 2. ed.
Oxford: Oxford University Press, 2020.

Deslucamentos:

língua errante/apátrida

Literatura como porteira da cripta: o caso Kafka

Em *A casca e o núcleo*, de Nicolas Abraham e Maria Torok, a realidade é revista como o “lugar em que o segredo está escondido” (Abraham; Torok, 1995, p. 237). Essa realidade psicanalítica (e Abraham e Torok se dirigem a ela), “realidade enquanto crime cometido” (p. 237), tem paralelo com o recalçamento dinâmico, típico da histeria, mas tem a característica de se localizar no seio do próprio ego. A realidade incorporada em um túmulo fica, segundo os autores, *sob a guarda* de um ego que deve ser cheio de “malícia, de astúcia e de diplomacia” (p. 239). Para eles, o “*bloco de realidade*” incorporado tem também a característica da “*desmetaforização*” (p. 245; grifos do original). A cripta é criada como resposta à incapacidade de enlutar, à recusa de introjeção. Assim como a teoria do trauma em Freud corresponde em linhas gerais a uma tentativa de dar conta de uma nova “realidade” psíquica e social do homem moderno – incluindo aí a realidade cotidiana violenta e a do terror das guerras –, do mesmo modo seria equivocado desvincular a teoria da cripta da experiência histórica do século XX. A escalada tecnológica

e bélica desse período, desenvolvida no contexto de um modelo econômico-social que tende a aprofundar as diferenças e produzir conflitos entre nações, classes e gêneros, gerou um número tal de assassinatos como nunca antes poderia ter ocorrido. Essa realidade da morte que atravessa a modernidade – da empresa colonial com o tráfico e a escravização de corpos negros às atuais práticas de feminicídio, de criminalização e genocídio de populações empobrecidas e outrificadas – é gritante na mesma medida em que é emudecida, silenciada, enterrada.

De certo modo, podemos afirmar que a literatura é uma espécie de porteira dessa cripta. Abre-nos o caminho para ela. É uma figura que tanto vem “de dentro” como está “fora”, diante da cripta, de costas para ela. Essa cripta – assim como a noção forte de “real” – tem a mesma característica da concepção freudiana de *Unheimlich*: algo de familiar que não pode ser revelado (Freud, 1970). O que pode habitar esse túmulo senão o próprio histórico? Algo que conhecemos mas de que nos “esquecemos”... Justamente esse elemento “esquecido” – como Benjamin foi o primeiro a observar – é encenado em muitas histórias de Kafka. Este traça, retraça, apaga para novamente riscar o limite interdito que permite que vivamos assentados sobre nossos túmulos sem olhar para baixo. Kafka nos ensina a ouvir a voz da natureza esquecida. Em suas obras, o olhar vem “de baixo”. A justiça é tão impenetrável quanto o núcleo duro da linguagem – que em termos psicanalíticos não pode ser dissociada dos nossos traumas constitutivos, do desamparo e da tentativa de dar conta da angústia por meio dela. Ocupar a boca com a linguagem, ensina-nos Maria Torok (Abraham; Torok, 1995, p. 246), só é possível em meio a uma “comunidade de bocas vazias”. A justiça dá o veredicto, condena, censura – como nosso superego –, mas também

estabelece no seu código o correto e o errado: o bem e o mal. E a linguagem – a nossa linguagem pós-queda e pós-babélica⁴⁶ – só existe a partir do conhecimento do bem e do mal, do re-conhecimento da vergonha: diante do espetáculo da nudez de nossos corpos. (Não por acaso na última frase de *O processo* (Kafka, 1997 [1925], p. 278), lemos: “Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele”.) A culpa incorporada na linguagem e a vergonha do corpo sempre caminharam juntas na história mítica da humanidade. Não há esperança na literatura de Kafka, porque ele leva até as últimas consequências o saber em torno dessa linguagem “decaída”, dessa linguagem que condena *a priori*, que exclui e vive dessa exclusão. Em sua literatura, a linguagem é desconstruída enquanto máquina de conceituação e consolo diante da “Queda”. Daí a impossibilidade da metáfora e a sua literalização que leva os leitores ao “desespero” – ou a especular sobre o “humor” kafkiano. O espetáculo da catástrofe a que tende a vida (moderna) é apresentado nessa obra como se fosse um evento banal. Também a temporalidade da narrativa é estancada: a literatura de Kafka reduz o mundo a imagens sem um necessário nexos entre elas (Anders, 1993, p. 30). Sua obra apresenta o “trauma” do indivíduo alienado moderno que porta em si a marca do choque. Kafka nos fala de uma “ferida... rasgada por um raio que ainda perdura” (p. 60): esse raio é o mesmo *flash* do “real” que nos paralisa e que nossa sociedade “midiática” reproduz inces-

46 Lanço mão aqui de termos da filosofia da linguagem de Walter Benjamin, tal como foram desenvolvidos nos seus escritos até início dos anos 1920. Cf. a análise que fiz dela em *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética* (Selligmann-Silva, 2020, p. 75-117).

santemente em imagens sem significado. Essa reflexão também tem um corolário que resistimos muitas vezes em reconhecer: identificamo-nos com a literatura de Kafka, com K., porque somos filhos de nossa era, porque de certo modo nos identificamos com os sobreviventes, porque nos sentimos culpados e nos voltamos para os mortos, mesmo que sempre “tarde demais”.⁴⁷ Kafka apresenta o nosso mundo “deslocado”, desterritorializado, e nos identificamos com essa paisagem. Kafka encena nas suas metamorfoses – nas duas direções, do animal em direção ao homem, como em “Um relatório para uma Academia”, e no sentido contrário, como em *A metamorfose* – todo o drama da humanidade enquanto história da repressão da natureza externa e interna. No limite, ele mostra que essa separação entre natureza “externa” e “interna” é tão frágil quanto a diferença entre o familiar e o sinistro, tal como eles se encontram mesclados no sentido de (*Un*) *Heimlich*. Um dos sentidos de *Unheimlich*, como o próprio Freud destacou, é o de *unbehaglich* (o que provoca mal-estar). *Unbehagen* significa também estar sem abrigo, sem moradia. Se, de certo modo, podemos dizer que a psicanálise procedeu à revelação do *Unheimlich* da psique do indivíduo, ou seja, revelou “tudo aquilo que deveria ter permanecido em segredo e oculto e veio à luz” – na definição do filósofo idealista Schelling, aprovada por Freud (1970 [1919]) –, Kafka procedeu a essa mesma operação, mas no registro da literatura. Escrever, para ele, equivalia à única

47 Quanto à noção de trauma em Lacan como despertar para a morte “do outro”, como um compromisso ético que se dá sempre “com atraso”, no *après coup* melancólico, cf. “Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)” (Caruth, 2000, p. 111-136).

maneira de (sobre)viver em um mundo inóspito (*unbehaglich*). A escrita construía a sua casa (*Heim*), o seu estar no mundo. Sua obra é uma pesquisa das fronteiras do familiar (*heimisch*) com o estranho (*Unheimlich*). A famosa abertura de *A metamorfose* explicita isso na sequência do negativo *un*, que também encontramos em *Unheimlich*, *Unbehagen* e *Unbewusst* (inconsciente): “Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt” (Kafka, 1994, p. 93).⁴⁸ Deve-se salientar que também o termo “monstruoso” (*ungeheuer*) é da família de *Unheimlich* e tem a mesma raiz. Essa posição no momento do “despertar” é fundamental e separa o projeto de Kafka do dos surrealistas: para ele, trata-se não de mergulhar nos sonhos, mas sim de apanhar nosso mundo *unheimlich* a partir da soleira que é o despertar. Ele se coloca diante do mundo do sonho.

Sua obra localiza-se também, paradigmaticamente para a nossa visão de “literatura”, “diante da lei”, como se chama uma das narrativas (de 1914) do volume *Um médico rural*, publicado em 1920. “Vor dem Gesetz” significa tanto “diante da lei” como “‘antes’ da lei”. Se a lei é o interdito, como Derrida recorda, ela é retratada por Kafka como algo interditado. É essa mesma *double bind* que não permite uma metalinguagem, a não ser via uma infinita *mise-en-abyme*. A literatura descreve justamente esse movimento. Daí Kafka fazê-la “voltar” às suas origens míticas: antes da lei, antes e além dos gêneros com seus contornos

48 “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, 1988 [1915], p. 7).

formais reconhecíveis. Se ele não conseguiu concluir os seus romances, é justamente porque sua literatura revelou os limites históricos desse gênero.

Kafka produziu sua obra dentro de um espaço amplamente aporético: sua literatura, como ele mesmo o escreveu em uma carta de 1921 a seu amigo Max Brod (falando da literatura de “jovens judeus que começaram a escrever em alemão...”), nasceu de algumas impossibilidades fundamentais: “a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de maneira diferente”. E arremata em seguida: “Também se pode acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever...” (Kafka *apud* Alter, 1993, p. 76).⁴⁹

Essa escritura que nasceu da impossibilidade e da necessidade – como o testemunho de um modo geral – criou parábolas e configurações imagéticas – paradoxalmente iconoclastas⁵⁰ – que desdobram as aporias em que Kafka viveu. Se ele se sentia como estando sobre um barco – como a sua narrativa “O foguista”, que se passa toda ela no mar, apenas com a imagem da

49 Também a escrita dos diários é vista como necessidade e impossibilidade em Kafka. Em setembro de 1913, ele anotou em um diário de viagem uma típica passagem autorreflexiva na qual o diário e a vida se misturam: “A questão do diário é também a questão principal, ela contém todas as impossibilidades do resto. [...] É impossível dizer tudo; é impossível não dizer tudo. É impossível conservar a liberdade; é impossível não a conservar. É impossível levar a única vida possível, quer dizer, viver junto, mas cada qual livre [...] justamente isso é impossível” (Kafka, 1998, p. 132).

50 Sobre a iconoclastia como marca da estética do século XX, remeto ao meu ensaio (Seligmann-Silva, 2021).

terra prometida surgindo na janela, ou como o menino de sua primeira história publicada, que se senta em um balanço e olha para o céu –, é porque sabia, na própria carne, o que significam a diáspora e o “exílio”.

Desloucar e anarquivar: o caso Bispo do Rosário

Essa literatura do *desloucamento* teve outros desdobramentos no século dos genocídios. Seguindo a tendência romântica de anarquivamento do arquivo iluminista/humanista, muitos artistas, como Kafka, vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para *recoleccionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. O artista se assume como demiurgo, e não mais como participante submisso, como queriam os fascismos e totalitarismos do século XX, que tentaram submeter as artes a projetos megalomaniacos de arquivamento da sociedade e de seus indivíduos. Esses movimentos fascistas falharam justamente porque fechavam de modo ditatorial os arquivos e a arquivonomia. Eles culminaram em arquivos mortos. Literalmente, como na Armênia/Império Otomano durante a Primeira Guerra Mundial (genocídio dos armênios), em Auschwitz, no Gulag, nas colônias na África, no Camboja sob o Khmer Vermelho, nos muros que se propagam pelas fronteiras e no afogamento dos refugiados, banidos e imigrantes seja no mar Mediterrâneo, seja no Rio Grande. Mas isso não significa, é claro, que o fascismo e as práticas necropolíticas tenham se encerrado. A nova onda fascista que se ergue desde o final da primeira década do nosso

século mostra que, toda vez que a sociedade ameaça se livrar do modelo capitalista de espoliação, o capitalismo volta a assumir a sua face fascista.

O artista quer destruir esses arquivos que funcionam como máquinas identitárias de destruição (pois eliminam os que são diferentes do “tipo”, os outrificados, como vimos). Daí, por exemplo, no Brasil termos reconhecido na obra de Bispo do Rosário uma potente representante da arte contemporânea. Bispo desloca os arquivos. Como alguém que provém de uma tripla exclusão: negro, pobre e “louco” (além de ser do Terceiro Mundo), ele representa de modo radical a figura do artista como *anarquivador*. Ele pode ser entendido na tradição daquele trapeiro descrito por Baudelaire e que fascinou Benjamin. Nesse sentido, a descrição do trapeiro de Baudelaire deve ser posta lado a lado com a figura urbana moderna do trabalho do próprio poeta e do artista:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (Baudelaire *apud* Benjamin, 1989, p. 78)⁵¹

51 Com relação às semelhanças desse procedimento do catador com o trabalho do próprio Benjamin, conferir este fragmento do seu livro sobre

Ele salva os escombros da lama tóxica de Mariana e de Brumadinho, recolhe o que restou do edifício Wilton Paes (que ruiu com seus moradores em 1º de maio de 2018), homenageia os mortos... O próprio Benjamin, que cita essas palavras de Baudelaire, não apenas foi um teórico da coleção e do colecionismo (lembremos seu conhecido ensaio sobre Eduard Fuchs, um dos maiores colecionadores de ilustrações eróticas e de caricaturas da modernidade), como ele mesmo colecionou livros infantis e de “doentes mentais”, bem como brinquedos, conforme lemos nos seus *Diários de Moscou*. Seu texto, de 1931, “Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln” (“Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionar”) reúne muitas de suas reflexões sobre essa prática. Ele vê no ato de colecionar livros antigos – marcado pela pulsão “infantil” do colecionar que renova o mundo via uma pequena intervenção nos objetos – uma espécie de *renascimento* das obras.⁵²

as passagens de Paris: “Método deste trabalho: Montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtrar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: eles eu quero não inventariar, mas, antes, fazer justiça a eles do único modo possível: utilizando-os” (Benjamin, 1982, p. 574). No livro de Benjamin sobre o drama barroco alemão, os conceitos de alegoria e de melancolia são articulados ao desejo barroco de armazenamento das coisas e ruínas do mundo (cf. Seligmann-Silva, 2018, p. 123-140). Com relação à dialética entre o alegorista e o colecionador, cf. também Benjamin (1982, p. 279).

52 Cf. também um aforismo de seu *Einbahnstraße* (*Rua de mão única*): “Criança desordeira. Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma única coleção.

Essas ideias podem nos ajudar a pensar o universo de Bispo, como autor de uma coleção em que o mundo se renova, renasce, sob a batuta do colecionismo. Uma das ideias seminais de Benjamin sobre a coleção pode ser lida no seu texto “Lob der Puppe” (“Elogio da boneca”), que trata justamente de um ponto vital do gesto do colecionador: a relação entre o indivíduo (que seleciona, arranca do contexto e coleciona) e o mundo objetivo das “coisas”. “O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à *fidelidade para com as coisas, para com o único*, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável” (Benjamin, 1972, p. 216; tradução e grifos meus). Bispo, o “louco”, classificado com uma série de etiquetas psiquiátricas que o desclassificaram da vida extramuros, reconstrói o mundo com seu colecionismo, organiza seu universo sob o signo de uma tipologia que estranha o mundo que o estranha. Ele salva o momento individual de cada coisa, rompendo com os falsos contextos e subsunções aos conceitos abstratos. Sua pulsão de anarquizar e recolecionar objetos pode ser interpretada como um fruto de sua fidelidade visceral aos cacos do mundo que se lhe apresentavam como única realidade, única possibilidade de construção de uma “casa” onde morar. Sua arqueolo-

Nela essa paixão mostra a sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado maníaco. Mal entra na vida, ele é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos” (Benjamin, 2012, p. 39). Lembremos de Bispo do Rosário, que cada vez mais se isolou entre os objetos de sua coleção do mundo.

gia é decorrente de sua anarquivação do mundo. Ele *desloucha* os arquivos e os recria na sua arte. Indo contra a monolinguagem e a desconstruindo, ele constrói sua arca, salva seus mundos e os transmite. Nosso encontro com ele “se dá” como evento, em cada leitura de sua obra.

Língua sobrevivente: o caso Celan

Paul Celan remeteu insistentemente, no seu famoso discurso “Der Meridien” (de 22 de outubro de 1962), a essa ideia de um “encontro misterioso”, “*geheimnis Begegnung*”, que implica justamente a capacidade “trópica” da língua de unir e cortar pontos aparentemente isolados uns dos outros. “Niemand/zeugt für den/ Zeugen” (Celan, 1983a, p. 72), lemos no poema “Aschenglorie”: ninguém testemunha para quem testemunhou, para quem *vivenciou o invivível*. Mas o testemunho ocorre, ele “se dá” e é a prova e a manifestação desses encontros. Para Celan, a poesia nascia de uma aporia quase insuportável: ele portava seu testemunho com a mesma língua daqueles que assassinaram sua mãe e seu pai. Ele tinha que escrever, como Kafka, a partir da apatricidade, e, mais ainda, da morte, daquilo que Derrida denominou *demourance*, a demora, o estar na morte (Derrida, 1998). A linguagem era para ele uma sobrevivente que, como aquele que saiu vivo do campo de extermínio, tinha de ser recriada:

Alcançável, próximo e não perdido permaneceu em meio das perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve que

atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela atravessou esse ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, “enriquecida” por tudo aquilo. (Celan, 1983b, p. 185 e s.)

Inscriver o desamparo: o caso Jean Améry

Jean Améry, filósofo austríaco, quando distribuía panfletos da resistência na Bélgica ocupada pelos nazistas, foi preso e torturado pela Gestapo. Mais de vinte anos depois, em seu texto “A tortura”, ele tentou significar aquilo que portara dentro de si sem poder nomear. Contra Hannah Arendt, ele escreveu então que “não se deveria falar de banalidade quando um acontecimento nos desafia de forma extrema, pois aí não há abstração possível e nenhuma imaginação se aproxima da realidade” (Améry, 2013, p. 58). Sua conclusão é precisa: “A chamada realidade cotidiana, mesmo na vivência imediata, não passa de uma abstração codificada. Na vida, só em raros momentos nos encontramos frente a frente com o acontecimento e a realidade” (p. 59). Na fortaleza de Breendonk, ele aprendeu na carne o conceito de desamparo:

A primeira bofetada torna o preso consciente do seu desamparo e já contém em germe tudo o que sofrerá mais tarde. [...] Podem me bater no rosto, percebe a vítima em mudo espanto e, finalmente, em certeza silenciosa: fação comigo o que quiserem. Lá fora ninguém sabe o que

acontece aqui e não há ninguém que possa me defender.
Os que podem me defender [...] não podem entrar aqui.
(Améry, 2013, p. 60)

Esse desamparo absoluto lança o prisioneiro em um local abissal, um inferno na Terra, uma cripta que cava nele mesmo uma cripta, uma não pertença que o dilacera: cortado de seu “lar” (*Heim*), condenado ao deserto do real, ele conhece o que significa estar privado da “confiança no mundo” (*Weltvertrauen*) (Améry, 2013, p. 61). Como milhões de deslocados nesse século que criou o dispositivo concentracionário e de extermínio, Améry inscreve esse novo e profundo sentido de estar sem pátria, jogado no *desamparo* e sem a confiança no mundo. Freud, ao formular a sua tese sobre o mal-estar na cultura, lançou uma palavra-chave que seria ressignificada pelas radicais experiências biopolíticas dos séculos XX e XXI: o mal-estar, *Unbehagen*, como desabrigo e sensação de *Unheimlichkeit* foi poucas vezes tão bem descrito quanto nessas páginas de Jean Améry. O estar sem abrigo é também, na tortura, um estar sem a cobertura da própria pele, que é rasgada: “As fronteiras do meu corpo são fronteiras do meu Eu. A superfície da minha pele me isola do mundo externo: para manter a confiança no mundo preciso sentir na minha pele somente aquilo que desejo sentir” (p. 61). O dentro e o fora são violentamente retraçados (como fronteira entre Breendonk e o mundo) e apagados (como limite entre meu corpo e o mundo). Não constitui nenhuma coincidência que Abraham e Torok tenham descrito a citada desmetaforização da linguagem da (anti)fala da cripta em um momento próximo a esta reflexão de Améry sobre a sua tortura:

Não seria razoável querer descrever as dores que eu sentia nesse momento. Seria “como um ferro em brasa nas minhas costas”? ou “como se me tivessem enfiado uma estaca na nuca”? Uma metáfora sucederia a outra. Rodaríamos em falso em um interminável carrossel de analogias. A dor era o que era, não há nada a dizer além disso. As características das sensações são incomparáveis e indescritíveis. Elas marcam os limites de nossa capacidade de comunicação verbal. (Améry, 2013, p. 68)

A temporalidade dessa experiência também é *deslucada*: “Quem foi torturado permanece como tal. A tortura deixa uma marca indelével” (Améry, 2013, p. 69). Ao ser reduzido “à pura carne” (p. 71), o torturado porta em si a cisão abissal entre espírito e corporalidade que o simbólico nunca poderá religar. “Sigo pendurado, vinte e dois anos depois, com os braços retorcidos, ofegante e incriminando a mim mesmo. Não existe recalçamento [*Verdrängung*] nesse caso. Por acaso se pode esquecer uma marca de nascença?” (p. 72 e s.; tradução modificada). Esse renascer para a vida pela morte implicou também em Améry uma condenação à estrangeiridade no mundo:

Se a experiência da tortura deixou alguma impressão, além da de um pesadelo, foi a de um enorme espanto, a de sentir-se estranho neste mundo, impressão que nenhuma comunicação humana será capaz de compensar. O torturado surpreende-se ao descobrir que neste mundo o outro pode existir como um soberano absoluto, cujo domínio se revela como o poder de infligir dor e aniquilar. (Améry, 2013, p. 76)

O sobrevivente passa a habitar a estrangeiridade, o medo e a angústia (*die Angst*).

A apatricidade como conquista

Essa sensação radical de não pertença, de ausência de confiança no mundo e de estrangeiridade radicaliza aquilo que havia sido pensado sob o signo da alienação no capitalismo e do mal-estar na cultura. A máquina biopolítica, que produz seres que são constantemente expelidos e reduzidos à carne matável, abalou a noção de pátria, até então pensada como um bem indispensável e fonte dessa confiança no mundo. Na Grécia antiga, o banimento da pátria era visto como o pior dos castigos. Édipo, matricida e cego, é condenado ao banimento. Os estrangeiros, diz seu filho Polinices em Édipo em Colono, devem estar “sempre lisonjeando os outros” (Sófocles, 1998, p. 171). Mas, mesmo sendo uma vítima da máquina biopolítica e de sua ação destruidora calcada na ideia de nação e de pátria, Améry não abre mão dessa categoria e acredita que “precisamos ter uma terra natal para que possamos prescindir dela” (Améry, 2013, p. 87). Para ele, “terra natal é segurança” (p. 88). “Não é porque a inércia reacionária tomou conta do complexo *Heimat* que nós devemos ignorá-lo. Afirmamos de novo, claramente: não existe uma ‘nova pátria’. A *Heimat* é a terra natal de nossa infância e juventude” (p. 89). Ou seja, não há suplemento de *Heimat* ou substituto: “O ser humano necessita de pátria [*Heimat*]” (p. 106). Por outro lado, Améry sabia que sua opinião estava longe de ser unânime. Gostaria de recordar novamente aquele que me parece o filósofo mais interessante da apatrici-

dade (*Heimatlosigkeit*), Vilém Flusser. Como vimos em seu ensaio “Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit” (“Habitar a casa na apatricidade”), ele enfrenta o tema do “mistério de minha apatricidade”, isto é, “das Geheimnis meiner Heimatlosigkeit” (Flusser, 1994, p. 15). Seu elogio do nomadismo e sua crítica radical de todo patrisimo, patriotismo e nacionalismo me parecem de uma atualidade total. Saber viver sem o culto irracional do solo, ou seja, conquistar a *Bodenlosigkeit* (o sem-chão) e a *Heimatlosigkeit* (o sem-pátria), é trunfo que cabe a cada um de nós conquistar no sentido da construção de *responsabilidades densas* e decantadas a partir de projetos políticos de vida em comum que se voltem contra a continuidade da empresa colonial, dos racismos, do falogocentrismo, da plutocracia e do ecocídio. A suspensão resistente, o saber pairar com garra para além de toda pertença ontológica são conquistas espirituais que podem estar na origem de outros contratos sociais que não este que impera agora, que não assinamos, mas que está nos levando ao fim da humanidade.

Sobre a invisibilidade da dor, silêncios, gritos e a escritura encarnada

Na exposição *Cães sem Pluma*, ocorrida na galeria Nara Roesler em 2013, com curadoria de Moacir dos Anjos, uma obra extremamente eloquente era dedicada ao tema indígena, ao seu silenciamento e genocídio. Refiro-me ao trabalho de Armando Queiroz, *Ymá Nhandehetama (Antigamente fomos muitos)*, de 2009. Nela vemos a narrativa de Almires Martins, indígena guarani, com o *close* de sua face, narrando a destruição das na-

ções indígenas no Brasil. Ele conta a história de uma impossível comunicação entre línguas e a conseqüente destruição de uma cultura e de uma população de milhões de indivíduos que têm suas línguas, culturas e existências denegadas. O indígena reduzido a “outro” sem voz e indesejado “estrangeiro”, no caso, justamente aquele que, por assim dizer, *sempre esteve aqui*, é destituído de sua terra (condição de sua sobrevivência) e da possibilidade de ser no mundo. Transcrevo um trecho da fala testemunhal de Almiros que nos fala de uma outra invisibilidade, diferente da do tradutor, mas que tem a ver com ela, já que também indica a nulificação das diferenças e, nesse caso, o aniquilamento do diferente:

Nós sempre fomos invisíveis. O povo indígena, os povos indígenas sempre foram invisíveis para o mundo. Aquele ser humano que passa fome, que passa sede, que é massacrado, perseguido, morto lá na floresta, nas estradas, nas aldeias. Esse não existe. Para o mundo aqui fora existe aquele indígena exótico: o que usa cocar, colar, que dança, que canta. Coisa para turista ver. Mas aquele outro que está lá na aldeia, esse sofre de uma doença que é a doença de ser invisível. De desaparecer. Ele quase não é visto. Tanto para o mundo do Direito, principalmente para o mundo do Direito, como ser humano. Ele desaparece. Ele se afoga nesse mar de burocracia, no mar de teorias da academia, ele é afogado no meio das palavras. Quando a academia, os estudiosos entendem mais de indígena, de índio, que o próprio índio. Ele é invisibilizado pela própria academia. Ele perde a voz,

ele perde o foco, ele perde a imagem. Ele some, ele desaparece. [...] A nossa história sempre foi escrita com muito sofrimento, com muita dor, com muito sangue, no passado e no presente. Mesmo que seja sangue inocente, a história tem escrito as suas linhas em vermelho, sangue vermelho, sangue indígena, assim como foi de outros também, como do negro. [...] Ele é como um grito no silêncio da noite. Ninguém sabe de onde veio, o que foi que aconteceu, e ninguém sabe onde encontrar. (*Ymá Nhandehetama*, 2009)

O vídeo é todo escuro, com um fundo negro. Ao final do tocante testemunho de Almiros Martins, ele pinta a cara de preto e performatiza o que diz: desaparece. Aqui assistimos ao paroxismo de nossa monolíngua destruidora do “outro”, aniquiladora. Nesse momento ela se revela como antípoda do deslucamento e como verdadeiramente enlouquecida em sua fúria devoradora. Mas esse gesto de pintar o rosto, performatizar o desaparecimento, pode também ser interpretado na chave de um empoderamento, como vemos no famoso vídeo que documentou o discurso já histórico que Ailton Krenak fez durante a Assembleia Constituinte (em 4 de setembro de 1987), no qual, ao defender os indígenas, pintou seu rosto de preto. Almiros Martins, com seu testemunho, também se empodera de sua história e constrói uma imprescindível linguagem de resistência. A memória da dor torna-se plataforma para a construção de uma nova vida. Apesar de tanta violência, de tanta morte, da tentativa de apagamento, o testemunho se dá e é plantado em cada ouvinte atento. Como uma semente.

Obras citadas

- ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Tradução de Maria José Coracini. São Paulo: Escuta, 1995.
- ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- AMÉRY, Jean. *Além do crime e do castigo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra, os autos do processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. v. III: *Kritiken und Rezensionen*.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1982. v. V: *Das Passagen-Werk*.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. 6. ed. Tradução de R. R. Torres Filho e J. Barbosa. Revisão técnica de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 111-136.
- CELAN, Paul. *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983a. v. II.
- CELAN, Paul. Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. In: CELAN, Paul. *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983b. v. III, p. 185-186.

DERRIDA, Jacques. *Demeure*: Maurice Blanchot. Paris: Galilée, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Von der Freiheit des Migranten*. Einsprüche gegen den Nationalismus. Bensheim: Bollmann, 1994.

FREUD, Sigmund. Das Unheimlich (1919). In: FREUD, S. *Freud-Studieausgabe*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1970. v. 4, p. 241-274.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. 6. ed. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1988.

KAFKA, Franz. Die Verwandlung. In: KAFKA, F. *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt: Fisher Verlag, 1994. v. 1, p. 91-158.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *Diários de viagem*. Tradução de Marcelo Rouanet. São Paulo: Atalanta, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Da iconoclastia à política das imagens: as aventuras da negatividade. *Concinnitas*, v. 22, n. 42, p. 66-101, set. 2021.

SÓFOCLES. Édipo Rei. In: SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. 8. ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 101-193.

YMÁ Nhandebetama [Antigamente fomos muitos]. Roteiro: Armando Queiroz e Almiros Martins. Direção de fotografia: Marcelo Rodrigues, 2009.

Alles ist Samenkorn (Tudo é semente):

o germanista Haroldo de Campos

ach lass si quatschen lass sie velhas tortugas velhos tortulhos
tartarugando tortulhando meringentorte fruchttorte kaesetorte tartarugas
merendando merengues mit kreme mit kaffeekreme mit schokoladekreme
gula gorgulho de tartarugas merengando e coscuvilhando e cascavelhando
gossipáceas gurgitantes gorgorantes e o primeiro raio de sol brilhando
no lordo de ouro do mercúrio de ouro alte kanzlei invitação ao milagre
das wirtschaftswunder ecônomos deus do comércio o primeiro sol depois
da última neve [...]

(Campos, 2004, canto 10)

Assim lemos na abertura do décimo canto das *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Trata-se de um poema-viagem, de uma antiviagem, que transcende as línguas e os espaços, para refundi-los no aqui e agora da poesia. Se Augusto de Campos é o poeta do menos, da economia, Haroldo, como vemos nesse poema-prosa (proesia, para falar com Caetano), é o poeta do mais, da *Magasinierung* barroca, procedimento de acúmulo tão bem analisado por Walter Benjamin em seu livro sobre o *Trauerspiel*, o drama barroco alemão. E em *Galáxias* trata-se de um arquivar

e desarquivar da poesia e da literatura, mas também da história e da memória, e das línguas: “ach lass sie quatschen” – que as línguas falem e tagarelem. E elas falam em *Galáxias*, obra que transita do português ao alemão, passa pelo italiano, o russo, o grego, o espanhol, o inglês, o hebraico e por outras línguas ainda a serem descobertas ou mesmo fundadas. Tratar do Haroldo germanista/germanófilo, portanto, implica falar não só de sua relação profunda, vital e fundamental com diversos autores de língua alemã, mas também levar em conta essa babelização que sua poesia perfaz, “babelbêbada”, canibalizando outros idiomas, inclusive (e bastante vorazmente) o alemão. No seu ensaio de 1966 sobre a “Poesia de vanguarda brasileira e alemã”, Haroldo afirmou que “a poesia de língua alemã é, talvez, na Europa de hoje, a que representa a linha experimental mais atuante, pelo que tem de especial interesse para os poetas brasileiros que colocam o escrever sob a categoria da invenção” (Campos, 1977, p. 174). Ele contou também que, ainda no tempo de calouro na Faculdade de Direito do largo São Francisco, em São Paulo, aprendeu o alemão para poder ler poetas como Georg Trakl, Rilke, Hofmannsthal e Georg Heym (Campos, 1992a, p. 293). Mais que isso, sabemos que Haroldo, em sua trajetória, sempre percebeu na literatura uma parte do sistema das artes. Ele a via em interação com as artes visuais e a música. O germanista Haroldo, portanto, também é o apreciador de artistas e músicos ligados à cultura germânica. Por fim e não por último, Haroldo também só podia se relacionar com as obras que admirava na chave múltipla da leitura como recriação. Se ele chamava as suas traduções de transcrições é porque *lia tudo transcriando*, apropriando-se para sua poética antropofágica, lembrando da noção de Friedrich Schlegel, que vimos acima, de apropriação,

Zueignung, do outro para desenhar o eu. Essa apropriação se concretizava em ensaios críticos, em traduções, resenhas e outros atos metaliterários que puxou para dentro de sua poesia pós-utópica, ou seja, pós-histórica (que realizava literariamente aquilo que Flusser sonhou para a sociedade como um todo). O Haroldo germanista, portanto, também é o tradutor da língua alemã. Aqui gostaria de apresentar alguns aspectos dessa vastíssima e profunda relação de Haroldo com a cultura de língua alemã como um modo de observar a sua obra, o seu obramento, dessa perspectiva que me parece fecunda e pouco explorada. Ela permite adentrarmos nos meandros da oficina tradutório-poética de Haroldo. Mas se note desde já que ele nunca poderia ser tratado como um “germanista” no sentido de um estudioso de uma literatura nacional. Isso seria um erro grave. Haroldo sempre fez questão de se manter distante de qualquer tipo de abordagem romântica antropomorfizante que projeta na literatura uma parte da nação. Isso não quer dizer que ele não se interessasse pela história, muito pelo contrário. Sua poética foi eminentemente ancorada em seu presente e urdida a partir das questões mais prementes de sua época. Também coincidindo com Benjamin nesse ponto, ele defendia uma visão barroca sobre o histórico, que concebia como um cenário em ruínas. Sua obra pode ser vista como uma *recolecção poética desses fragmentos*. Trata-se de uma arca.

No que segue, procurarei guiar o nosso périplo pela obra do Haroldo germanista destacando três marcos: sua leitura da teoria literária e estética de língua alemã, suas transcrições do alemão e, finalmente, sua deglutição e metamorfose da cultura alemã dentro de sua obra poética. Desde já peço perdão por não poder aprofundar essas três frentes tanto quanto seria possível

e desejável. Na verdade, cada uma delas abre uma ampla vereda – sem contar que cada uma cruza com a outra, impedindo uma separação clara entre elas –, e mesmo a análise detalhada de cada uma individualmente já extrapolaria o espaço deste capítulo. O que faço aqui é apenas um mapeamento preliminar do Haroldo germanista.

Teoria literária e estética

A forte tendência verbivocovisual da poesia e da teoria concretistas foi responsável, já muito cedo na obra de Haroldo, pela aproximação que fez entre poetas, músicos, *designers*, arquitetos e artistas plásticos. A teoria da poesia concreta é também uma teoria da linguagem que passa a ser pensada semioticamente, como entidade complexa, multifacetada, que na poesia é sempre constelação. Ou seja, a poesia concreta toma as palavras como tensão entre materialidade e significação. Ela dá à palavra uma força superior ao jogo semântico-sintático, rompendo assim com nossos hábitos linguísticos e revelando a palavra como um tremendo campo de forças a ser explorado. A poesia se torna *evento*, daí a necessidade dos poetas concretistas de aproximá-la de outras artes, como a pintura (ênfase na espacialidade, materialidade do suporte e pontualidade temporal) e a música (exploração dos sons, da textura sonora da poesia, ruptura com a tradição tonal na música paralela à superação, *Aufhebung*, da linearidade lógica comunicativa da linguagem). Augusto de Campos, na introdução à série “poetamenos”, de 1953, escreveu sobre a “esperança de uma K L A N G F A R B E N M E L O D I E (melodiadetimbres) com palavras como em Webern” (Campos;

Campos; Pignatari, 2006, p. 29). A distribuição da melodia por diversos instrumentos, realizada por Schoenberg e Webern na música, torna-se modelo pela sua “pontilização” multicolor da experiência musical. As palavras são vistas agora também como pontos em uma partitura. E Décio Pignatari, em “Arte concreta: objeto e objetivo”, de 1956 (Campos; Campos; Pignatari, 2006), já apresentava o paideuma do grupo dos concretos como sendo composto por Mallarmé (e seu “Un coup de dés”), por Pound, Joyce, Cummings, pelo *dada* e pelo futurismo, por Apollinaire e Volpi, mas também pelos anúncios luminosos da publicidade e pelas maçanetas de Max Bill, desenvolvidas na Hochschule für Gestaltung, em Ulm (p. 65). No mesmo ano, em “nova poesia: concreta (manifesto)”, ele acrescenta, entre outros, Paul Klee e Hegel, a quem é atribuída a seguinte concepção: “O pensamento poético é essencialmente figurado. Ele nos põe sob os olhos não a essência abstrata dos objetos, mas a sua realidade concreta” (p. 69). E o próprio Haroldo, ainda em 1956, defende a poesia concreta como *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) que pode permitir uma reinserção da literatura na vida, “semelhante à que o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema, etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionamento na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidade análogo ao do objeto plástico” (p. 76). A, por assim dizer, *concretização* da palavra poética, que permite transformá-la em poesia útil, também é inspirada por um músico, Stockhausen, “um dos mais importantes compositores de música concreto-eletrônica”, que teria percebido que, “pela primeira vez, uma peça musical está em vias de ser organizada de modo total e sinteticamente serial, a partir do próprio material” (p. 81).

Essa questão Haroldo transpõe para a poesia concreta como o desafio de se “organizar [a totalidade do poema] de maneira ‘sintético-ideogrâmica’ ao invés de ‘analítico-discursiva’” (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p. 81). Nesse ato de colocar em paralelo as diversas artes, no entanto, Haroldo adverte quanto ao risco de se perder de vista o elemento material semiótico específico de cada arte. Assim, ele nota a atração de Pierre Boulez pela obra de Mallarmé e de Cummings, assim como o interesse por Max Bill da parte de Eugen Gomringer – segundo Haroldo, “o mais representativo, do ponto de vista da obra de arte criativa, dos jovens poetas da Europa hoje” (p. 83), ou seja, em 1957. Gomringer foi secretário de Bill na Hochschule für Gestaltung de Ulm, a sucedânea da Bauhaus após a Segunda Guerra Mundial. Suas *Konstellationen*, iniciadas em 1953, são um fenômeno concretista muito próximo ao que ocorria no Brasil, de modo independente, no grupo Noigandres, dos Campos e Pignatari, e que também contou com José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo. De Gomringer, Haroldo cita, em artigo de 1957, uma definição de sua “constelação”, que ele toma como uma definição do poema concreto: a constelação “é uma realidade em si, não um poema sobre [...]” (p. 109). Gomringer é valorizado pela sua brevidade e tendência ao elementar (p. 135). Suas composições comprovariam a continuidade do gesto mallarmaico da composição sintético-ideogrâmica. Haroldo coloca essa posição de defesa do poema-palavra em diálogo com Pound e sua inspiração na língua chinesa, marcada, segundo ele e na esteira de Humboldt e de Cassirer, por uma gramática internalizada, relacional, “baseada exclusivamente na ordem das palavras” (p. 217).

Outra figura-chave dentro do paideuma-constelação elencado por Haroldo é Arno Holz (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p. 84), cujos *Phantasmusgedichte*, de 1898, também já apresentavam uma proposta de figuração poética na página, centrada em uma coluna vertebral, que chamou a atenção dos concretistas, como lemos já no artigo de 1957 de Haroldo “Evolução de formas: poesia concreta”. Já em outro ensaio, mais longo, de 1962, ele destaca as semelhanças entre o *Phantasmus* e o *Lance de dados*, de Mallarmé. Ele também se identifica com a oposição de Holz à poética do gênio e com a sua concepção mais técnica do fazer poético, bem como valoriza seu engajamento com as questões sociais de seu momento, mostrando que a revolução social estaria ligada a uma revolução da linguagem (Campos, 1997, p. 77). O “naturalismo linguístico” de Holz estaria calcado em uma visão da linguagem como coisa, “(das Das) em sua materialidade mesma”, o que desaguou em uma visão da poesia como subtração, ou seja, “a arte é igual a natureza menos x” (p. 77-78). Sobre a forma da ordenação dos versos no *Phantasmus*, Haroldo concorda com Döblin, para quem a eficácia “fonético-sonora” era garantida pela forma da composição que permitia “reproduzir no ótico a situação do acústico” (Döblin *apud* Campos, 1997, p. 80). Além disso, Alfred Döblin nota certas características na poesia de Holz que também podem ser identificadas em Haroldo, como na expressão “produtos mamutais” ou ao tematizar o “desenvolvimento monumental da obra” (p. 85). Sem contar que o que Haroldo escreve sobre Holz também vale para o seu *Galáxias*: isso tanto quando o aproxima de Joyce, com suas “imensas montagens de palavras [...] em função adjetiva ou adverbial”, quando concorda que se trata

de um “magistral livro barroco” (Campos, 1997, p. 93), quanto também quando escreve que “não há dúvida de que, no que respeita ao problema do poema longo, da organização cíclico-visual de todo um cosmorama ou de uma polifacética ‘imagem do mundo’ (*Weltbild*), e na tendência à diversificação vocabular que lhe é correlata, Holz detém a palma” (p. 86) – e eu diria: essa palma também cabe a Haroldo, como essa mesma passagem performática o comprova.⁵³ Ainda nesse artigo de 1962, ele traduz vários poemas do *Phantasia*, pondo em ação sua leitura apropriadora crítico-tradutória que já realizara dois anos antes ao escrever sobre August Stramm em um belo ensaio intitulado “Os estenogramas líricos de August Stramm”.

No poema “nascemorre”, de 1958, Haroldo se inspirou nas observações de Hans Arp sobre a estética de Kandinsky. Arp empregou o termo *konkrete Dichtung*, assim como o próprio Kandinsky, seguindo Theo van Doesburg, Arp e Bill, também chamou a sua arte de concreta (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p. 86). O poema de Kandinsky, que Haroldo traduz, não deixa de testemunhar o processo de construção do concretismo, sobretudo quando se coloca essa tradução ao lado do poema “nascemorre”. Lembremos apenas os primeiros e últimos versos de cada uma dessas três composições. Se em Kandinsky

53 Em artigo de 1966, que fazia um apanhado histórico sobre o tema “Poesia de vanguarda brasileira e alemã”, novamente Haroldo destacou o *Phantasia* de Holz e teceu comentários a ele que lembram seu livro-rio galáctico: “O poema compreende [...] alegorias mitológicas, cenas de viagem, diálogos poliglóticos e bufos [...] além de líricas da natureza e da grande cidade, reminiscências da infância e, ainda, meditações filosóficas, especialmente sobre o destino e a situação do poeta” (Campos, 1977, p. 162-163).

temos, em 1937: “S/ Un-regel-mässig/ Regel-mässig/ Mässig [...] Höhen sagt: / Essig/ SSS---”, Haroldo “adapta” esses versos assim: “R/ Ir-reg-ular/ Reg-ular/ Reg [...] Alacre/ Vin/ Agre./ RRR ---”; e (re)ecoa no seu poema: “se / nasce / morre nasce/ morre nasce morre [...] nascemorrerenasce/ morrenasce/ morre/ se” (p. 85-87).

Seria impossível reconstruir aqui a longa e complexa história do relacionamento do grupo de concretistas com Max Bense e outros intelectuais a ele ligados, como Elisabeth Walther, Helmut Heissenbuettel, Hans Helms e tantos outros. Essa relação, que tinha como lastro interesses em comum na literatura e nas artes, foi alimentada por uma profunda amizade que uniu Haroldo e o casal Bense e se expressa nos vários textos de Haroldo sobre a estética de Max e deste último sobre o grupo de concretistas. Elisabeth Bense, em um balanço dessa amizade, lembra o apelido que seu marido dera a Haroldo, diante da fome insaciável de cultura do amigo e de sua disposição para o trabalho: “Lokomotive von São Paulo” (Bense, 2009, p. 72). Com relação ao ensaio de Haroldo “Umbral para Max Bense”, que aparece como introdução à *Pequena estética abstrata*, publicada no Brasil pela editora Perspectiva, Elisabeth afirmou se tratar de “uma das mais importantes análises da estética” de seu marido (p. 81).

Trans-criando poesias

Mas agora gostaria de passar à segunda estação de meu périplo, a saber, ao Haroldo transcriador. Como afirmei, em Haroldo a aproximação e apropriação do Outro se dava em termos de uma busca de dialetização e simultânea tentativa de

fusão com esse Tu, e essa operação era feita por meio da *tradução* e da *crítica*, esses dois momentos privilegiados da sobrevida e do renascimento dos textos. Tradução e crítica foram justamente os dois operadores centrais dos primeiros românticos alemães. Para Novalis, assim como o Eu só existe dentro de uma relação de determinação recíproca com o Tu, também o tradutor seria “o poeta do poeta”, como o próprio Haroldo recorda (Campos, 1997, p. 53). A romantização do mundo seria um processo muito próximo ao da tradução e era apresentada em formulações como esta: “A arte de *estranhar* de um modo *agradável*, tornar um objeto estranho e, ainda assim, conhecido e sedutor, essa é a poética romântica” (Novalis, 1978, p. 839).⁵⁴ Daí Clemens Brentano (2014, p. 319) ter escrito sobre os românticos estas palavras, que também podem ser aplicadas a Haroldo: “O romântico mesmo é uma tradução”.⁵⁵ O Eu só existe se desdobrando em um Tu e através dele. O Eu é ex-istindo no Tu, ambos existem em determinação recíproca vital: “Tudo é semente”,⁵⁶ escreveu Novalis em um fragmento de 1797. Retomando os versos acima citados para ilustrar essa relação: na tradução, o Tu “nascemorrerenasce/morrenasce”. Tudo é, para a poética romântica, *Reflexionsmedium*, ou seja, “*medium-de-reflexão*”, na expressão de Friedrich Schlegel resgatada por Walter Benjamin

54 “Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poëtik.”

55 “Das Romantische selbst ist eine Übersetzung.”

56 “Alles ist Samenkorn.”

(1993). Concluindo esse paralelo da poética da identidade e da tradução primeiro romântica e haroldiana, lembro que para o poeta paulista também valem as palavras que Novalis escreveu em 1797 a August Schlegel, por ocasião da sua tradução de Shakespeare: “Traduzir é tanto poetar como produzir obras próprias – e mais difícil, mais raro. Afinal de contas, toda poesia é tradução” (Novalis, 1978, p. 648).⁵⁷ Vale lembrar, com Walter Benjamin, conhecedor profundo do conceito de crítica de arte desses primeiros românticos, que para eles a crítica, ao lado da tradução, fazia parte do processo de romantização do mundo, portanto, neste espaço não procurarei separar de modo estrito tradução de crítica. A menção a Benjamin deve servir também para lembrar a enorme dívida de Haroldo com esse filósofo e sobretudo com a sua teoria da tradução.⁵⁸

Haroldo era um apaixonado leitor da obra de Goethe, e sua relação com o autor de Weimar vai muito mais longe do que seus artigos sobre ele e suas traduções do *Fausto*, que aliás realizou, como escreveu, apenas após ter frequentado e traduzido a poesia de vanguarda de Morgenstern, Holz e Stramm a Gomringer (Campos, 1981, p. 188). Por exemplo, em um belo artigo de 1982 intitulado “O arco-íris branco de Goethe”, destaca o olhar goethiano para a literatura como um sistema mundial, *Weltliteratur*, olhar esse que também ativou ao traduzir o *Fausto*, quando se deixou inspirar pelo português de Guimarães Rosa, unindo dia-

57 “Übersetzen ist so gut dichten, als eigne Wercke zu stande bringen – und schwerer, seltner. Am Ende ist alle Poesie Übersetzung.”

58 Cf. Seligmann-Silva (2018, p. 189-204).

leticamente o velho Goethe ao velho Riobaldo (p. 174). Também nesse viés *weltliterarisch*, Goethe seria um Pound ou este a reedição daquele. Se Pound encontrou em Ernest Fenollosa alguém que lhe abriu as portas à língua e poesia chinesas, Goethe deveu ao orientalista austríaco Joseph von Hammer-Purgstall a abertura para a poesia e cultura em língua árabe. Na obra de Hafiz, codinome de Shamsuddin Muhammad, ele viu, segundo Lichtenberger, citado por Haroldo, “acentos de um grande poeta lírico no qual adivinhava uma individualidade aparentada com a sua” (Campos, 1997, p. 17). Goethe, com esse sopro poético, escreve Haroldo, “inventa a poesia persa para a língua alemã” (p. 17) em seu *West-östlicher Diwan*. Essa obra seria uma tradução não de poemas, mas de uma *forma mentis*; em termos borgianos, seria uma “metempsicose” (p. 18), e o modo como Haroldo a define não deixa de lembrar suas próprias *Galáxias*: “É um livro de viagens, uma transmigração, uma trans-imaginação” (p. 18). O Goethe do poema, transfigurado em Hatém (Hafiz), apaixona-se por Zuleika (por sua vez, transfiguração da jovem atriz Marianne Jung, paixão real do poeta). Essa obra goethiana seria, portanto, um ato de louvor à vida, à literatura como semente e triunfo da *enteléquia*. A essa ação fecundante de Goethe, Haroldo, por sua vez, responde com uma tradução de uma passagem do livro de Zuleika do *Diwan*. Ele define essa tradução, na sua apresentação, como “trans-criação, já que esta, na teoria benjaminiana do traduzir como *forma*, responde não à vida do original, mas à sua ‘sobrevida’ (*Ueberleben, Ueberdauern*), ao ‘estágio do seu perviver’ (*Fortleben*)” (p. 20; grifo do original). Reproduzo aqui os versos iniciais dessa transcrição fecundante, em que a letra poética se transforma em *Staub*, o pó, da semente polinizadora que fecunda a terra. O ato de dupla fecundação

goethiana, que cria a poesia persa em alemão e simbolicamente conquista Zuleika, deve ser lido ao lado do de Haroldo, que cria o Goethe em português ao mesmo tempo que dá forma à sua própria poesia:

Nicht mehr auf Seidenblatt
 Schreib'ich symmetrische Reime;
 Nicht mehr fass' ich sie
 In goldne Ranken;
 Dem Staub dem beweglichen, eingezeichnet
 Überweht sie der Wind, aber die Kraft besteht,
 Bis zum Mittelpunkt der Erde
 Dem Boden angebannt. [...]
 Sobre folhas de seda, não mais
 escrever rimas simétricas.
 Não mais esquadrá-las
 em arabescos de ouro.
 No pó, no movente, inscrevê-las:
 o vento as dissipa, mas sua força vigora
 até o centro da terra
 enfeitada ao solo.
 (*Campos, 1997, p. 21*)

Poesia é aqui disseminação – vento que espalha as sementes. De resto, Haroldo destacava na própria trama do *Fausto* a encenação da desmedida, a *hybris*, marcada pela vontade de saber, poder e superar a morte, que culmina no final dessa tragédia, parte traduzida por ele, quando justamente o pactário conquista

a “redenção de sua *enteléquia*, de seu ‘*eidos* imortal” (Campos, 1997, p. 37), transformando a peça em verdadeira *Comédia*, no sentido dantesco de obra com final feliz. Mas, para Haroldo, Goethe teria atuado por meio de uma “bufonaria transcendental” (expressão de Friedrich Schlegel ao tratar da ironia)⁵⁹ e finitizado o divino, na medida em que “carnavalizou o Inferno e carnalizou o Céu” (p. 38). Desse modo, o poeta de Weimar também revolucionou seus modelos, vale dizer, romantizou-os, já que, como escreveu Novalis, recorro, “romantizar não é senão uma potenciação qualitativa... Elevação e rebaixamento alternantes” (Novalis, 1978, p. 334).⁶⁰

Por sua vez, Haroldo desdobrou esse gesto com sua tradução, que via como missão “luciferina”: a transformação do “original, na tradução da sua tradução” (Campos, 1992b, p. 84), que quer “deslocar a tirania logocêntrica do original, rasurar a origem” (Campos, 1997, p. 44), e é guiada, como o ensaio o era para Theodor Adorno, pela lei da heresia (Campos, 1997, p. 47). Tradução como devoração apropriadora, “desmemória parricida”, transvalorização nietzschiana (Campos, 1992a, p. 234) ou “transluciferação” (Campos, 1997, p. 55). A tradição fáustica e sua atualização goethiana interessaram a Haroldo não apenas porque traduzir o segundo *Fausto* era uma experiência-limite – ele chegou a comparar algumas passagens dessa obra, como a fala final do Grifo, aos trabalhos do *dada* (Campos, 1997, p. 44) –, mas também porque o próprio Goethe deve ser

59 Cf. Campos (1981, p. 174).

60 “Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzirung... Wechselerhöhung und Erniedrigung.”

visto como um tradutor dessa tradição. Haroldo reconhece na figura fáustica um avatar da sua teoria da passagem da tradição cultural como processo de devoração antropofágica, derivação não por filiação, mas paródica. Ele fala de uma plagiotropia “(do grego, *plágios*, oblíquo, que não é em linha reta), movimento de derivação ou ramificação por obliquidade (um termo que extraí da botânica)” (Campos, 1997, p. 49). O processo literário seria então para ele polifônico e transcultural, marcado por desvios que em uma “semiose ilimitada” (Haroldo citando Peirce) faz de cada texto uma reinvenção dos que lhe antecederam.

Essa visão, aliás, também pode ser lida como uma nova versão mais radical do modelo que Friedrich Schlegel desenvolvera no fragmento 116 da revista *Athenäum*, da história da poesia como universal progressiva, livre e em devir, que o próprio Haroldo reivindica para se pensar a história da literatura e, especificamente, o concretismo (Campos, 1992a, p. 247). A poesia, para Schlegel, é o devir da poesia: “A poesia romântica é uma poesia universal progressiva [...]. O gênero romântico ainda se encontra em devir; essa é a sua própria essência, que ele eternamente seja apenas devir, nunca pode ser acabado. Apenas ele é infinito, assim como só ele é livre” (Schlegel, 1967, p. 182 e s.).⁶¹ Toda moderna teoria do ser como devir está prefigurada nos primeiros românticos alemães.

61 “Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie [...]. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist.”

Esse gesto tradutório herege, que desloca e recria, Haroldo também aplicou de modo muito original à própria filosofia de Hegel. Ele extrai pequenas passagens mais obscuras do pensador alemão e as traduz em forma de versos. Seguindo a sugestão adorniana de que haveria um paralelo entre a linguagem de Hegel e a de Hölderlin, seu amigo de juventude, Haroldo vê como justificada a sua intervenção transcriadora, que extrai a filosofia de seu âmbito para mergulhá-la na – ou revelá-la como – poesia. O próprio Haroldo vislumbra na prosa poética de Hegel a antecipação da linguagem de uma Gertrude Stein, ou de Kafka, ou ainda mesmo de Helmut Heissenbüttel. O resultado faz pensar em uma poética entre o *haikai* e a poesia concreta:

a verdade é o
delírio báquico:
nela nenhum elo
escapa à embriaguez
e como cada
um deles
ao se-
parar-se i-
mediatamente já se dis-
solve
ela é
igualmente a
paz
translúcida e
singela

(*Campos, 1997, p. 63*)

Outro caso extremamente original dentre os trabalhos germanófilos de Haroldo é o seu ensaio sobre Kafka, que termina com um poema que procura condensar sua visão do pequeno conto “A tribulação do pai de família”, que ele interpreta de modo brilhante em seu texto. Não se trata, portanto, de uma tradução no sentido tradicional, mas de um diálogo crítico com um texto, que culmina na criação de um poema: tradução inter-semiótica, ou apresentação da *imago* da obra, para seguir uma expressão de Haroldo. Antes dos pós-estruturalistas e do desenvolvimento dos estudos sobre direito e literatura, o bacharel em direito e teórico da semiótica Haroldo propõe ler a figura intrigante do Odradek como um SIGNO-LEI. O signo-lei, ou legisigno, em Peirce, é uma lei que se torna signo. Trata-se da instituição – e arbitrariedade – do signo. O conto seria uma *performance* da hermenêutica jurídica diante de uma nova lei, passando pelos diversos níveis de interpretação, gramatical/filológico, lógico, teleológico e sistemático (Campos, 1997, p. 131). Adiantando também a interpretação consagrada de Deleuze e Guattari em *Kafka: pour une littérature mineure*, Haroldo destaca que a língua de Kafka se dá como radicalização do “*status* linguístico de exceção”, em que a “linguagem de papel”, de chancelaria, é transformada em “realidade exterior” (p. 133). Essa linguagem, como que reduzida, desmistifica a realidade exterior, mostrando a nua existência alienada do ser humano. É como se a máquina literária de Kafka tivesse encolhido o cobertor da língua e deixado ao relento a fria realidade. Se a risada de Odradek é sem pulmões e “soa como o cochicho de folhas caídas” (p. 135), como traduz Haroldo, então podemos pensar que essas folhas são não só as de papel no cartório, mas também as da árvore do jardim do paraíso, origem do saber, da vergonha e da culpa, temas que

em Kafka são como que as peças principais de seus dispositivos textuais, verdadeiros enigmas de montar e desmontar. E justamente Haroldo, com o seu saber literário e jurídico, desmonta Odradek, lembrando também que em tcheco *odraditi* quer dizer “dissuadir alguém de fazer algo” (p. 136). Haroldo arremata sua análise com a tradução surpreendente do termo Odradek, um verdadeiro *Witz* que em um *Blitz* (raio, em alemão) ilumina o enigmático personagem: “DESCONSELHEIRÚNCULO”, e ainda varia: “‘advogadúnculo’ do diabo”, ou também, revelando uma palavra-valise em português (o desvio por esse idioma ironicamente vale de chave para o enigma): “A OBRA DE K” (p. 137). Odradek então seria uma suma da obra de Kafka, um enfático “Não tente interpretar”, ou ainda um DESISTA, como a própria teoria benjaminiana da tradução, que Haroldo tanto admirava, se abria com o termo *Aufgabe*, tarefa e desistência do tradutor e do traduzir: “Die Aufgabe des Übersetzers”, ou seja, “A tarefa do tradutor”, mas também: a desistência do tradutor. Tarefa, *Aufgabe*, e desistência, *Aufgeben*, encontram-se na tradução – e na leitura da literatura. Em suma, Odradek é a linguagem como “máquina inútil” – e Haroldo a põe em movimento como se fosse uma daquelas máquinas inúteis e tão graciosas do artista suíço Jean Tinguely. O ser inútil é seu trunfo: ela não se submete à batuta do sentido e do comunicar. Mas também podemos ver nesse “coisúnculo” uma alegoria da linguagem como vã necessidade de convencer: *Überzeugen*, em alemão, ou seja, convencer, mas também, em uma leitura da palavra-valise em alemão, supergerar, superfecundar, no sentido de um sobregerar abortado e inútil. Odradek reúne os dois lados da linguagem: é signo-lei que revela a anomia da linguagem.

Quanto mais enfático o DESISTIR estampado nas obras literárias, tanto mais Haroldo se interessou por traduzi-las. Traduzir

para ele era essa tarefa necessária e impossível. Só nessa visão a tradução pode ser interessante e sedutora como forma. Só esse modelo de tradução como necessidade e impossibilidade faz justiça ao imperativo ético da *desoutrização*, que vimos anteriormente neste livro. Só ele nos mantém em suspensão, oscilando entre o “eu” e o “tu”. Pensando nesse momento negativo da não traduzibilidade, Haroldo mesmo definiu, em 1970, os poemas da última fase de Hölderlin, que em parte também traduziu, como literatura sob a forma de *descomunicação* (Campos, 1976, p. 89). Caetano, de resto, parafraseando o popular e espalhafatoso apresentador de televisão Chacrinha (autor da frase “Quem não se comunica se trumbica”), escreveu sobre Haroldo a linha famosa: “Eu quero as galáxias do poeta heraldo de los campos. Quem não se comunica dá a dica. Eu quero a proesia” (Campos, 2004, orelha do livro). E musicou uma página das *Galáxias* de modo memorável. A descomunicação também foi um grande tema de Friedrich Schlegel, explorado com fina ironia em seu ensaio “Über die Unverständlichkeit” (“Sobre a incompreensibilidade”), no qual, em uma cascata, o leitor rola de ironia em ironia sem obter solo firme para pisar. Assim também, nos textos que Haroldo traduziu, mesmo o leitor da língua de partida tem muitas dúvidas sobre o sentido. Haroldo justamente, com Benjamin, via na tradução um momento de desdobramento autorreflexivo da obra, morte e renascimento, que não tinha nada a ver com o gesto instrumental de apresentar um sentido para aqueles que não conhecem o idioma do original (Campos, 1977, p. 100). A tradução como simples passagem de “sentido” de um idioma para outro, que vê na língua só um instrumento de comunicação descartável, não o interessava. Antes, ele percebia na língua o meio de se ver e construir o mundo. Odradek arde em febre ao se pensar

como mero trabalhador braçal, porta-sentido. Ou, pensando com Max Bense, o que importava para Haroldo era a “informação estética” que “transcende a semântica (referencial) no que diz respeito à surpresa, à improbabilidade, à imprevisibilidade da ordenação dos signos” (Bense *apud* Campos, 1977, p. 146).

Ruínas e sementes germânicas nos campos haroldianos

Mesmo sabendo que as traduções do alemão desde os anos 1950 já são parte do trabalho autoral de Haroldo e que este, na sua visão do presente como pós-utópico, elege a forma da tradução como a sua forma poética predileta, para concluir gostaria de voltar a alguns poemas de Haroldo, mostrando sua intertextualidade com a tradição de língua alemã. Início pelo “leitura de novalis/1977”, publicado no volume *Signância quase céu*, em que o fragmento que empreguei aqui como título aparece:

tinta branca
sobre
carta branca
escrever é uma forma de
ver
alles ist samenkorn
tudo é semente
flamíssonu
(Campos, 1979, p. 49)

O poema se apresenta como constelação de palavras e ideias em estado de diálogo e tensão. Ele nos convida para *ouwer*, o ver e reler. O termo final, criação do poeta, parece referir-se à palavra de origem latina *flama*, que tem derivados como “flâ-meio, flamífero, flamígero, flamipotente, flamívolo, flamívomo [...] flamância, flamante, flamar” (Flama, 2022). Se flamívolo é aquilo que ao voar lança chamas, o flamíssonos, por analogia, seria um som do qual emana fogo. O poema inicia mencionando uma tinta branca sobre carta branca, o que seria uma inscrição justamente invisível ao “ver”, do quinto verso, que caracteriza o escrever. Uma tensão está posta aí. A *Doutrina das cores* de Goethe tinha na sua teoria antinewtoniana do branco a sua pedra de toque. Essa seria uma cor primária em si, e não mistura das demais, passível de decomposição. Mas Haroldo está lendo Novalis, não Goethe, e essa tensão pode ser relativizada internamente no poema, se pensarmos que a “tinta branca” pode ser a “forma de ver”, elaborada na tradição poética. O poema seria assim *forma* em transformação. Aliás, como o Goethe do texto sobre o arco-íris branco e seu poema a Zuleika do *Diwan*, que vimos acima, novamente aqui a literatura surge como sementeção e triunfo da *enteléquia*. Os dois versos seguintes introduzem a ideia complementar novalisiana, segundo a qual tudo é semente. Essa ideia é afirmada em alemão e performaticamente desdobrada em português. Já vimos que para os românticos a poesia universal progressiva e a romantização constituem um mesmo movimento, para o qual tudo se transforma em semente e é reciclado – como na arte da colagem de um Kurt Schwitters, admirada por Haroldo. O oitavo verso introduz finalmente a ideia de som associada à de flama. Utilizando essa última palavra-valise como chave, trata-se da chama invisível do escrever

que faz renascer as sementes em novo solo, justamente o do poema/tradução no presente, poema este que, por sua vez, se transforma em nova semente, em uma cadeia de metamorfose e metempsicose. Essa leitura é reforçada pela epígrafe na mesma coletânea, extraída também de Novalis: “Tierische Natur der Flamme”, ou seja, “natureza animal da flama”. A imagem invisível torna-se prenha enquanto som. A delicada escrita da tinta branca sobre carta branca também pode lembrar uma das obras fundadoras das vanguardas, a *Composição suprematista: branco sobre branco* (1918), de Malevich, que, ao lado de seu *Quadrado negro*, de 1915, tem funcionado como um momento de ruptura da história da representação pictórica ocidental, *tabula rasa*, como o foi o poema de Mallarmé “Un coup de dés” para a poesia. Essa aproximação reforça a ideia do branco sobre branco como novo momento de *ruptura* – inflexão também valorizada na poética de Octavio Paz, autor de *Transblanco*, traduzido por Haroldo.

Haveria outros poemas com ecos germanófilos que poderia recordar aqui, como o poema altamente irônico “ode (explícita) em defesa da poesia no dia de são Lukács” (que contém uma sequência divertida de alusões a intelectuais de língua alemã, como Brecht, Benjamin e Celan) ou o “opúsculo goetheano”, sobre o tema da entelúquia que vimos acima (e que alude a uma combustão da página virgem, outra bela chave para ler o poema sobre Novalis e que reafirma minha leitura dele),⁶² mas

62 No volume *Crisantempo*, encontramos vários poemas com forte intertextualidade com a tradição em língua alemã. Assim, lemos um diálogo poético sobre mulheres em “Diálogo nas esferas: Loquuntur Dante et Goethe”; um lamento do velho Goethe quanto a Ulrike von Levetzow, seu

prefiro concluir apontando para o fato de que, nas *Galáxias*, essa presença germânica tem um caráter muito importante que de certo modo oscila entre a festa e a ocupação. Explico-me. É que, além de vários termos em alemão, muitos referentes a viagem, como *bahnhof* ou *zaubermappe*, e alusivos a locais, como *schlossgarten*, *landeszentralbank*, *altes schloss*, *schlossplatz*, *neckarstrasse*, *neckartalstrasse* ou *tübingen*, dois poemas tematizam explicitamente a aniquilação dos judeus. A página-poema que citei na abertura deste ensaio se fecha com uma alusão à sinagoga Pinkas, de Praga, com a sua “parede rendada labirintorrendada nomes-sobrenomessobrenomessobre/ nomes e são todos os mortos todos os milmuitosmortos como um arabesco” (Campos, 2004, canto 10). Todo o poema, na verdade, é uma viagem temporal e geográfica que parece *tropeçar* o tempo todo na questão do extermínio judeu. A abertura descreve uma sociedade gorda no café da Alte Kanzlei de Stuttgart, essa sociedade do milagre econômico, mas recorda também a figura do Graf Eberhard im Bart, ou seja, de Eberhard I, duque de Württemberg (1445-1496), o mítico herói também mencionado no poema. Eberhard I foi

último amor, tematizada no poema de Goethe “Elegia de Marienbad”, e que no poema de Haroldo retoma o tema do “meu branco arco-íris” cuja “primavera cegava”; uma homenagem ao amigo Max Bense, “stuttgart: in memoriam m.b. (1910-1990)”; o poema “sebastiam im traum”, batizado, como afirma o próprio Haroldo, com “o título de um dos mais belos poemas de Georg Trakl” (Campos, 1998, p. 356); um “refrão à maneira de Brecht” (que lembra as polêmicas *Xênias* de Goethe); e uma tradução de “Anna Blume”, de Kurt Schwitters: “Anafior”. Definitivamente, Haroldo tinha uma forte atração pela poesia e pelas letras, de um modo geral, da língua de Goethe.

um perseguidor de judeus no século XV e se tornou uma figura cultuada pelos nacionalistas alemães, com direito a uma estátua em Walhalla, na Bavária. Haroldo transita nesse poema entre o passado e o presente, mostrando uma paisagem em ruínas por detrás do “milagre econômico”. Outro canto também serve como uma espécie de *cemitério de papel*, que retoma a tradição dos livros de memória dos judeus da Europa Oriental, que assim homenagearam seus mortos, sobretudo após Auschwitz, quando a única forma de homenagear esses mortos transformados em cinzas era escrever esses livros. Nessa página, Haroldo inicia retomando uma inscrição judaica do século I da nossa era, que está no museu capitolino. Ele traduz ao alemão, alternando com o grego, e já aí mistura *cronotopói*, a Roma antiga e a tentativa de se fazer uma Roma ressurreta no terceiro Reich:

hier liegt enthadekeite nometora parthainos nometora Jungfrau dezoito
anos catacumba romana de Monteverde sie ruhe in frieden via colônia
aqui jaz descansa em paz a jovem judia no seu casulo de tempo
só uma lápide columba em columbário indiferente atropelo de passos
em frente e passa pressa de vida de vivos mas a cartilha nazi no
mostruário divide o mundo em ferozes anjos louros e dóceis demônios
morenos memento lamento nometora no seu casulo de cinzas quando o
escrever se trava no escrever quando o escrever é travo é cravo é
amargo no escrever e é tinta e treva é tinta e febre é tanta e fezes
que a escrita agora se reescreve se reenerva se refebra onde o visto
se conserva ha las hélas ah las lasse lassus alas e lasso onde a
vista se reserva se guarda se considera entre a vista e o visto
entre a visão e a visada entre o aquilo e o isto a voz sombra a
fala cãibra o ouvido surda por isso não narro por isso desgarro por

isso a não história me glória me cárie me escória que pode ser estória
me escarra me desautora [...]

(Campos, 2004, canto 22)

Aqui existe, portanto, uma espécie de paradoxal enunciação do silêncio, de suspensão da narrativa, “por isso não narro”, que de fato caracteriza as *Galáxias* como um todo, sobretudo devido à sua fragmentação. Do “desautorar”, Haroldo passa para outra não narrativa, que parece se passar durante a (Segunda Grande?) guerra. Após dezoito versos que apresentam de modo fragmentado a personagem de uma “falsa japonesa” que fazia *striptease* na “zona de ocupación”, que é deslocalizada em um trem que sai de Madri em direção a Toledo, essa passagem se encerra com a *stripper* desaparecendo atrás de uma cortina e retoma a narrativa inspirada na referida inscrição antiga “aqui jaz Nometora, virgem, de 18 anos, em paz seu sono”.⁶³

nometora vela no seu nicho de tempo mero nome agora
nometora nesse livro que eu plumo e desplumo que eu cardo e descardo
nesse livro-agora de horas desoras de vígeis vigílias nometora
morta num desvão do tempo muda testemunha mínima lúnula de unha
que se pega na história aqui onde o sangue gela aqui onde a vista
aterra nesse museu de cera da memória kz konzentrations lager

63 Conforme lemos no volume editado por Noy (2005, p. 154). No poema de Haroldo, “parthainos” é a tradução grega de “virgem”, e “enthadekeide” é paralelo de “aqui jaz”.

recolhido em colônia para o memento para o lamento para o
escarmento no café campi königstrasse ou perto já mais nada tudo
nada era nada tudo dois lances e gente entrando saindo sentando
saindo entrando vozes jovens maedchen como se nada tivesse sido nunca
nenhumaparte só nometora alvéolo de cristal vela onde está memória
(Campos, 2004, canto 22)

Vemos aqui os campos de concentração, a Monteverde romana e Colônia serem sobrepostos em um poema-epitáfio *kadisch* que encena a memória e a indizibilidade do excesso de morte. Nometora, a jovem virgem judia de 18 anos, jaz *pars pro toto*, em nome dos judeus assassinados na Segunda Guerra Mundial. Ela é parte de um “museu de cera da memória” que está ao mesmo tempo na Itália, em Colônia – e em um livro. Essa “muda testemunha mínima” aparece também como algo extemporâneo diante da efervescência do café campi (!) de Colônia, com o seu entra e sai ruidoso de jovens indiferentes à história e às suas catástrofes tão próximas e tão distantes. Em registro poético quase antípoda ao de Paul Celan, cujos poemas também procuraram dizer o indizível de Auschwitz, Haroldo, no entanto, aproxima-se dele e constrói também uma paisagem fragmentada e ruínosa, um museu e um memento-lamento que mais uma vez apresenta sua visada catastrófica da história – reversão do inicial entusiasmo desenvolvimentista dos anos 1950.

Já o poema “neckarstrasse”, como veremos melhor no próximo capítulo, é uma espécie de reencenação do encontro de Voss, Schiller e Goethe. Estes últimos se uniram em um ataque derrisório às traduções de Sófocles feitas por Hölderlin. A identificação de Haroldo com Hölderlin levou-o a voltar diversas

vezes a esse tema. Ele se identificou de modo claro com as penas de Hölderlin, lembrando que em vida também o tradutor e poeta Haroldo sofreu ataques devido à incompreensibilidade com relação ao seu trabalho. No mais, o que Haroldo escreveu sobre Oswald de Andrade, que conciliou admiravelmente “o empenho criativo de inovar e o empenho moral de testemunhar” (Campos, 1992a, p. 106), também vale para si mesmo. Nessa página, Haroldo testemunha, como tradutor, as dores de seu colega Hölderlin, condenado a viver estigmatizado como louco por trinta e seis anos em uma torre em Tübingen.

Pensando no sentido da germanofilia de Haroldo, acredito que não seria exagerado afirmar que em parte ela deve ser percebida como mais um elemento no gesto de ruptura desse (neo) vanguardista.⁶⁴ No Brasil, a tradição poética neorromântica e parnasiana à qual ele sempre se opôs era marcada por uma relação profunda com a França e a língua francesa. Haroldo, no seu gesto de aproximar a língua e a cultura brasileira da alemã, estava se opondo a essa outra linha francófila, ainda dominante no Brasil de meados do século passado. Ao se identi-

64 No já referido ensaio de 1966 sobre a “Poesia de vanguarda brasileira e alemã” (Campos, 1992a, p. 250), Haroldo explicita esse desejo (nietzschiano) de refundar o passado: “Nesse empenho de criar a sua tradição – ou a sua *antitradição* – e de retirar da custódia timorata dos historiadores da literatura o vivo do passado literário para restabelecer as veredas escamoteadas duma evolução de formas cujo vetor fosse a criação, a poesia concreta brasileira – sintonizada em suas preocupações com a jovem guarda da poesia alemã – selecionou ainda, para a divulgação no Brasil, autores como um Christian Morgenstern e um August Stramm, além dos pintores-poetas Kandinsky e Klee” (Campos, 1977, p. 169; grifo do original).

ficar com o Goethe do *Fausto*, com o tradutor e autor de poemas “incompreensíveis” Hölderlin, com Arno Holz, Christian Morgenstern, August Stramm, Kafka, Brecht, Kurt Schwitters, Paul Scheerbart (cujo poema “Kikaku! Ekoralaps!” ele reverenciou), com os dadaístas Hugo Ball e Hans Arp, com os teóricos Humboldt, Cassirer, Walter Benjamin e o casal Bense, e construir um movimento internacional em diálogo com Gomringer, Hans Helms e Heisenbüttel, além de outros poetas, japoneses, nos Estados Unidos e em outros países da Europa, ele estava rompendo com paideumas ou paradigmas tradicionais e reinventando a história da literatura. Com isso, além de sua poesia antropofágica robusta que nos surpreende pela sua força e originalidade, ele estava presenteando os leitores de português com uma série de autores que foram assim incorporados ao repertório da literatura e das artes. Na outra via, revelou aos demais germanistas leituras muito originais dos autores dos quais se aproximou. Lamentavelmente, com exceção de alguns germanistas no Brasil, por parte dos leitores de língua alemã até agora pouco foi recebido desse belo presente haroldiano.

Obras citadas

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1993.

BENSE, Elisabeth. Relaciones de Haroldo de Campos con los poetas concretos alemanes y especialmente con Max Bense. In: BLOCK DE BEHAR, L. (org.). *Haroldo de Campos, don de poesia: ensayos críticos sobre su obra*. Montevideú: Librería Linardi y Riso, 2009. p. 61-84.

- BRENTANO, Clemens. *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria. Sämtliche Werke und Briefe*. Stuttgart: Kohlhammer, 2014. v. 16/1.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quase coelum/Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992a.
- CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? *Revista USP*, n. 15, p. 76-89, 1992b.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2. ed. rev. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2006.
- FLAMA. In: GRANDE dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2022. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe*. Organizado por H.-J. Mähl e R. Samuel. Munique: Karl Hanser Verlag, 1978. III v.
- NOY, David. *Jewish Inscriptions of Western Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. v. I: The City of Rome.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Organizado por Ernst Behler. Munique; Paderborn; Viena: Ferdinand Schöningh, 1967. v. II.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade. *In*: SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 189-204.

As Galáxias de Haroldo de Campos

Galáxias, obra máxima de Haroldo de Campos (1929-2003), foi composta entre 1963 e 1976. Ela consiste em cinquenta poemas, ou cantos, como ele os denominava, que se alternam com páginas em branco, conformando cem páginas. Cada página contém cerca de quarenta versos, perfazendo um total de aproximadamente dois mil. Para Campos, essa era uma obra permutável, “jogo de páginas móveis, intercambiáveis” (Campos, 2004, p. 119) – algo que não se realiza nas publicações feitas, mas que se torna plenamente factível em uma publicação digital, que está como que prevista e virtualizada nesse impressionante livro visionário de um poeta profeta.

O fim do livro – e da história

Na verdade, *Galáxias* aponta para o fim do livro – e da história. Essa permutabilidade é índice das fronteiras que essa obra profana: antes de mais nada, a do livro, que, com seu fim, leva consigo toda uma época histórica. Esta última explode em fragmentos galácticos. Se em Mallarmé os versos estavam “em crise”, e as palavras se expandiam em uma força centrífuga que

levou a uma redescoberta do espaço da inscrição – “Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, chocam de início” (Mallarmé, 2013, p. 81) –, aqui é o livro e um determinado tipo de escrita que estão no limbo. Campos abre suas *Galáxias* citando as palavras de Mallarmé, extraídas do prefácio ao *Um lance de dados*: “La fiction affleurera et se dissipera, vite, d’après la mobilité de l’écrit” (Campos, 2004, p. 11).⁶⁵ Essa escritura móvel abala a narrativa: a epopeia haroldiana, forma de oxímoro que é, une em *Galáxias* a poesia mínima e fragmentadora de Mallarmé com o rio caudaloso da epopeia; ela é o cantar do fim do narrar. Essa releitura crítica da história da escrita não só remonta a Mallarmé e a Apollinaire, mas também marca as vanguardas e pode ser encontrada em autores e artistas como Kurt Schwitters, Christian Morgenstern, Hugo Ball, Hans Arp, Max Bense, Gomringer, Hans Helms, Helmut Heisenbüttel, Georges Braque, Picasso, Marcel Duchamp, René Magritte, Mira Schendel (autora da imagem da capa da segunda edição de *Galáxias*, póstuma, de 2004), Jacques Derrida, todos admirados por Haroldo. Podemos também pensar, dentro dessa tendência moderna e contemporânea a redimensionar a escritura, em um pintor como Cy Twombly e sua poética de reduzir a escritura ao gestual – expandindo-a para a pintura. Com o fim da linearidade da escrita, supera-se também um modelo de visão da história e do desenrolar do tempo. Este deixa de ser linear,

65 “A ficção aflorará e se dissipará, rápido, conforme a mobilidade do escrito.” Na tradução, o texto continua: “[...] em torno de interrupções fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada” (Mallarmé, 2013, p. 81).

homogêneo e ascendente e torna-se uma nebulosa em constante diástole e síntese. Assistimos a um universo ao mesmo tempo em expansão e fluindo para um *aleph*, “umbigodomundolivro” (Campos, 2004, canto 1). Do *big bang* fundacional à explosão apocalíptica, poética, e vice-versa. Daí lermos nas *Galáxias*: “[...] a fábula neste livro é um mero regime de palavras e o que/conta não é o conto mas os desvios e desacordes” (canto 40). Como em Walter Benjamin, o método é urdido pelos desvios: “A arte da interrupção [Die Kunst des Absetzens] em oposição à cadeia das deduções” (Benjamin, 1974, p. 212). Haroldo de Campos era descendente poético de Mallarmé, cujo gesto ele radicalizou, assim como concordava em muitos pontos com Vilém Flusser, irmãos gêmeos que eram, membros da neovanguarda e pensadores críticos da história da escrita. Flusser tinha na história da escrita uma espécie de coluna vertebral de seu modelo da história da humanidade. Para ele, o fim da escrita alfabética equivaleria à conquista de um novo tipo de liberdade e ao abandono do modelo linear, histórico, causal e conservador, por exemplo, que domina ainda nos jornais impressos. “Enquanto se pensar historicamente, enquanto se pensar em termos de causa e efeito, não poderá haver liberdade” (Flusser, 2010, p. 30).⁶⁶ Toda a política tradicional deve ser superada, já que ela desaguou em Auschwitz e só gera a consciência triste de que Flusser tão insistentemente falava, citando Hegel. Um dos antídotos contra a consciência triste, para Flusser, como vimos anteriormente neste livro, era a entrega à viagem e aos seus perigos. O *nomadismo* deveria vir

66 “As long as you think historically, as long as you think in terms of cause and effect, there can be no freedom.”

a superar o sedentarismo, marca da cultura agrícola, da escrita linear e de um tipo de pensamento centrado na escrita alfabética, e não na imagem.

O livro como viagemviragem

Também as *Galáxias* de Campos estão sob o signo da viagem: trata-se da via do nomadismo como explosão, quebra da tradição, dos conceitos e de uma geografia do poder podre, que gerou tantas mortes. Temos aqui um conjunto de fragmentos de viagens que se localiza para além da antiga tradição do relato de viagem (de Ulisses/Homero, Dante e Marco Polo a Goethe), assim como é distinto também, apesar de mais aparentado, do moderno gênero das “imagens de cidade”, praticado por Baudelaire, Siegfried Kracauer, Benjamin e pelos surrealistas franceses. Trata-se de uma viagem abortada já na sua concepção:

[...] quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da [...]

(Campos, 2004, canto 1)

[...] o livro é diásporo [...]
o livro me salva me
alegra me alaga pois o livro é viagem [...]
é viagemviragem o livro é visagem

(Campos, 2004, canto 4)

isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem
pois um livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias
(*Campos, 2004, canto 8*)

[...] a viagem faz-se
nesse nó do livro onde a viagem falha e falindo se fala onde a viagem
[...] é poeira levantada [...]
(*Campos, 2004, canto 31*)

Em vez de narrar viagens, assistimos a uma sucessão de paisagens urbanas submetidas ao caleidoscópico da visada poética. Em vez da narrativa, um “baedeker de epifanias”: momentos de epifania, ou seja, de iluminação profana em meio à escritura da cidade. A cidade, peça fundamental na história da poesia e da escrita, como veremos melhor mais adiante, não é tanto narrada, mas performatizada pela escrita poética, que fagocita a tessitura da cidade para si, transformando-a em livro.

[...] não esteja seja um umbigodomundolivro
um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro
(*Campos, 2004, canto 1*)

[...] o livro é o que está fora do livro
um livro é o vazio do livro a viagem é o vazio da viagem mandíbulas
(*Campos, 2004, canto 21*)

Performance é a palavra-chave aqui: temos um livro como *performance* de viagens – deslocamentos: “[...] esta é uma álea-lenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar” (Campos, 2004, canto 13). A viagem tem como fim o livro. O mundo, como em Mallarmé, tem como *télos* virar um livro. Lembro o que Valéry escreveu sobre Mallarmé, palavras que também valem para as *Galáxias*: “Cada bela obra já acabada representava para ele [Mallarmé] alguma página de um Livro supremo ao qual deveria conduzir uma consciência sempre mais lúcida e um exercício sempre mais puro das funções da palavra” (Valéry, 1957, p. 685). Mas que livro seria esse que Haroldo também almejava? Um livro entrecruzamento de paisagens, momentos, agora, línguas e linguagens, de escritas e escritores. Toda a história converge para o livro, para nele ser superada, em uma *Aufhebung* pós-histórica e literária do mundo. A viagem é o livro. O livro é o *Aleph* borgiano, estado concentrado do mundo: tudo – o poema é destruição do livro, epifania final: nada. *Galáxias* vive nessa e dessa ambiguidade aporética. É tudo e nada, origem e fim. Destruição e criação. Assim como o sujeito que foi inaugurado pelo romantismo tentou sempre novamente (re)construir-se via a narrativa romântica do romance e de suas viagens formadoras, esse sujeito, em seu fim, na sociedade pós-capitalista e pós-*homo laborans*, não é mais capaz de realimentar-se e desenhar-se refletindo na fonte do rio caudaloso da epopeia. Esta se tornou uma rede de pequenos canais. Sobrevivem apenas fragmentos da epopeia, que Haroldo recolhe nessa viagem que desconstrói as viagens e suas epopeias. Após o tempo da história e das histórias, restam os fantasmas e as ruínas. A viagem pós-*Bildungsroman* (o romance de-formação) é apenas gesto: *performance*.

Além de toda narração, o livro é processo de autorreflexão, obra autoconsciente de ser *Reflexionsmedium*, *medium-de-reflexão* da história (Benjamin, 1993, p. 11), do mundo, da cidade e da literatura. O livro per-forma o mundo em cada uma de suas linhas e páginas, que se tornam pontos de constelação. Elas espelham o todo-fragmentado, como em uma visão mística do universo como livro de deus. O universo é recriado em seu fim-recomeço como livro poético. Se o livro é *aleph*, cada uma de suas páginas também o é:

[...] há milumaestórias na mínima unha de estória por
 isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta
 ou me descanta o avesso da estória

(Campos, 2004, canto 1)

A história é penteada a contrapelo. Trata-se tanto de revelar o outro lado do poema, “cantomenos” (Campos, 2004, canto 44), “a flor é fezes” (canto 43), seu fundo abjeto, quanto de romper com as falsas narrativas e falsas totalidades.

Memória e traumas em performance

Os poemas de *Galáxias* são estruturados – ou desestruturados – a partir de fragmentos de *memórias* que quase sempre remetem a paisagens urbanas. Mas essas memórias se transformam em puro presente: “[...] não me peça/ memento mas

more no meu momento” (Campos, 2004, canto 15). Trata-se de um exercício de desconstrução da narrativa tradicional, épica, rememorativa, que lança o leitor em uma pós-memória que se manifesta tanto em sua face de *superação nietzschiana feliz do histórico e da memória* – “onde a viagem é maravilha [...] é cintila de centelha [...] e descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala” (canto 1) – como também é *mise-en-scène* de uma *sociedade pós-trauma*, na linha da visão da cidade como choque (Baudelaire/Benjamin) ou do real como traumático (Freud/Lacan). O poeta se transforma, nesse último sentido, em catador de ruínas da história e da memória, em ator em um mundo sem tempo, pós-épico: “descanta o avesso da estória” (canto 1). Haroldo como cronista. Mas se a crônica tradicional era a narrativa dos grandes fatos em ordem cronológica, agora essa arte se transformou. Nas palavras de Benjamin:

O cronista, que narra os acontecimentos sem distinguir os grandes dos pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que já ocorreu pode ser considerado perdido para a história. Decerto, apenas a uma humanidade redimida cabe a totalidade do seu passado. Isso quer dizer: somente para uma humanidade redimida o seu passado pode ser citável em cada um de seus momentos. Cada um de seus instantes vividos se tornará uma *citation à l'ordre du jour* – dia esse que é justamente o do juízo final. (Benjamin, 2020, p. 113)

Assim escreve Walter Benjamin no seu conhecido texto-testamento *Sobre o conceito de história*. Haroldo faz de suas *Galáxias*

o receptáculo dessa crônica sincrônica, que cita e salva os fragmentos da poesia e do mundo após o fim da história. A redenção é poética. Ela visa também, como em Benjamin, a uma utopia mnemônia, salvar o mundo do esquecimento: *apocatastasis* (Benjamin, 1982, p. 573).

Arqueologia do presente

O poeta é também arqueólogo que, em sua coleção criativa, surpreende lado a lado fragmentos de espaço-temporalidades que se aproximaram com a explosão que pôs fim à história. A folha de papel branca é o espaço em que esses fragmentos passam a conviver. “Sasamegoto”, palavra japonesa que abre o canto 7, significa justamente “coisa de palavras”, ou seja, o próprio *Galáxias* como objeto-livro-mundo: um livro ou, antes, uma “scultura dobraedesda dobra da viaggio” (Campos, 2004, canto 9), como nos “Bichos”, obras dobráveis de outra artista contemporânea a Haroldo, Lygia Clark. O espaço branco substitui o tempo que se reduz ao *Jetztzeit* (tempo do agora benjaminiano) da *performance* da fala poética: “[...] escrevo agora a visão é papel e tinta sobre papel o branco é papel [...] escravo roo a unha do tempo até o sabugo” (canto 2).

babelbêbados

Galáxias é pura babelização. É uma obra cuja polifonia muitas vezes transforma a linguagem em sonoridade tendencialmente sem sentido: “um texto sem conteúdo fixo” (Campos,

2004, canto 43); “[...] meu canto não conta um conto só canta como cantar” (canto 44). Mas aqui o autor incorre (sem distração) em uma contradição performática: ao afirmar que “não conta”, seu canto acaba por contar algo! Essa ambiguidade é explorada até a medula desse texto propositadamente desancado. Para radicalizar o processo de mergulho no (aparente) não sentido, o dispositivo da babelização emperra o fluxo tradicional da linguagem. A polifonia é plurissemântica. Na obra, navegamos por inúmeras línguas além do português, como o espanhol, o inglês, o alemão, o polonês, o francês, o japonês, o grego antigo, o russo – “ruski babelbêbado” (canto 10) –, o hebraico, etc. Algumas vezes o poeta traduz as palavras e frases dessas línguas ao português, mas isso nem sempre acontece, o que contribui para a ruptura do fluxo do sentido. O leitor fica, de fato, “babelbêbado”. O plurilinguismo como prática poética abala também a ideia de uma língua-nação, revelando a tendência transnacional da poesia, seu ser-viagem, que desconstrói o monolinguismo nacionalista, que rompe com os fundamentalismos e ontotipologias. Como pensava e praticava Derrida (1988, p. 38), a desconstrução é, em suma, “plus d’une langue”.⁶⁷ Línguas, locais e tempos se sobrepõem, em uma poética da hibridização e da interpenetração cultural que tem as cidades

67 “Si j’avais à risquer, Dieu m’en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d’ordre, je dirais sans phrase: *plus d’une langue*” (“Se eu tivesse que arriscar, Deus me livre, uma única definição da desconstrução, breve, elíptica, econômica como uma palavra de ordem, eu diria sem torneios: *mais de uma língua*”) (Derrida, 1988, p. 38; grifo no original).

como *topoi* privilegiados. Paris é descrita como “babelbarroca” (Campos, 2004, canto 13). Além de acentuar a fragmentação, esse procedimento performatiza a ideia da crise da diferença: *tudo pode ser intercambiado por tudo*, como na visão barroca da linguagem descrita por Walter Benjamin (1974, p. 350):⁶⁸ o livro como “simples contágio de significantes” (Campos, 2004, canto 41). Vejamos alguns exemplos desse procedimento de macarronização do idioma e hibridização cultural em *Galáxias*:

zimbórios de ouro

duma ortodoxa igreja russobizantina encravada em genebra na descida da route de malagnout demandando o centro da cidade através entrevista visão da cidadevelha e canais se pode casar porquenão com os leões chineses que alguém que padrefrade viajor de volta de que viagem peregrinação a orientes missões ensinou a esculpir na entrada esplanada do convento de são Francisco paraíba do norte [...] o zimbório ouro da igreja ortodoxa de genève brilhava bolas de ouro contra o sol e a igreja barroca de joão pessoa estancava no seu lago de lágeas flanqueada

68 Benjamin, em seu ensaio sobre o *Trauerspiel*, o drama barroco alemão, ou lutilúdio, na versão de Haroldo de Campos dessa expressão (Campos, 2000, p. 38), faz uma teoria da fragmentação alegórica que não deixa de ter suas relações profundas com esse texto “babelbarroco” das *Galáxias*. Lá ele afirma: “Se a natureza sempre esteve vencida pela morte, então ela foi desde sempre alegórica” (Benjamin, 1974, p. 343). A natureza representa o “eternamente efêmero” (p. 355). A alegoria como “expressão da convenção” (p. 351) agudiza ao extremo o ser arbitrário da língua “pós-babélica” na medida em que nela “toda pessoa, qualquer coisa, toda relação pode significar qualquer outra” (p. 350).

de dragões chineses na chuvasol do verão nada de novo no mundo sob o solchuva o semelhante semelhando no dissemelhante um baedeker de visagens sabem você aceita uma palette die weitaus beliebste farbige filter-cigarette the exquisite taste of the finest tobaccos ses couleurs attrayantes et l'élégance de sa présentation piacciono a tutti in tutto il mondo signorina stromboli ou a pequena prostituta paraibana abrindo manchetes nos jornais de genève como o sangue golfado da garganta aberta num cubículo cheirando urina e esta é aquela ou aquela é esta enquanto o vento cresta quando um cisne morre no zurüchsee é notícia nos jornais.
(Campos, 2004, canto 8)

Aqui as palavras tendem a nomes. Na filosofia da linguagem de Benjamin, a língua adamítica é língua dos nomes: tradução da inscrição divina e ao mesmo tempo limite da tradução. O nome, de resto, é o intraduzível. Uma linguagem de nomes, hoje, é pura confusão: Babel. Haroldo restaura essa língua de nomes babélica, fazendo um poema-tradução, em si, intraduzível. Mas tudo é intraduzível... Nesse canto 8 que acabamos de citar, vemos como funciona o procedimento da macarronização cultural, ou de seu nivelamento via canibalização generalizada do “outro”.⁶⁹ Na verdade, essa hibridização não é nada mais que a revelação do fato fundamental segundo o qual toda cultura é movimento, *apropriação*, deslocamento, viagem. Assim ele inicia falando de uma igreja russa bizantina encravada em Genebra.

69 Com relação à pertença de Haroldo de Campos a uma tradição de poesia poliglota, remeto ao esclarecedor e espirituoso artigo de Alfons Knauth (2004).

Ele associa essa arquitetura ao convento de São Francisco na Paraíba, que, por sua vez, tem uma arquitetura marcada pelo Oriente, já que seus fundadores estiveram lá. Estamos a um passo, eu diria, do “bizandino”. Daí ele aproxima com naturalidade essa igreja genebrina do convento paraibano: “[...] se pode casar porquênão com os leões/ chineses que alguém que padrefrade viajor de volta de que viagem/ peregrinação a orientes missões ensinou a esculpir na entrada esplanada / do convento de são francisco paraíba do norte” (canto 8). Por sua vez, daí à prostituta paraibana abrindo manchetes no jornal de Genebra é um pequeno pulo: assim como a paisagem arquitetural é “deslucada”, o mesmo se dá com a narrativa humana demasiado humana da prostituta da Paraíba na cidade suíça. Por fim, na tranquila Suíça, a morte de um cisne é manchete tanto quanto a da imigrante despossuída. Essa flagrante ironia de tom político, como vimos, é típica da pena de Haroldo de Campos, um poeta que nunca foi panfletário, mas sempre esteve do lado dos esquecidos da história. Com essa sobreposição de Genebra e Paraíba, Haroldo revela o substrato híbrido de toda cultura: sopa galáctica que ele serve quente, pulsante, com cores políticas, revendo assim também, a contrapelo, as abjeções de nossa cultura.

Ainda no que toca à babelização, no canto 38, com diversas alusões às paisagens urbanas de Minas Gerais, Haroldo trata da hibridização da arte barroca com expressões como: “painéis de macau/ torres chins”, “breve haicai barroco”, “tudo é viável neste mim de minas para onde transmigram ícones/ bizantinos” (Campos, 2004, canto 38). Novamente estamos diante de um *West-östlicher Divan*, como na obra de Goethe (1819). Macau é, ela mesma, uma cultura amplamente hibridizada pela centenária

presença lusitana⁷⁰ e que, devido aos deslocamentos dos sacerdotes, se replica nas Minas Gerais, passando a compor o barroco. Este, por sua vez, é aplicado para qualificar a forma oriental de poema *haikai*, tradição poética que costuma justamente fazer sutis e fragmentadas descrições de paisagens. As *Galáxias* seriam um mega-*haikai* barroco. Mas a hibridização e (des)costura geográfica não param aí. Após se referir a um “shoe-maker” com quadros em Nova York e na ONU, nesse canto Haroldo introduz também, pela via de uma imagem em um restaurante humilde em Mariana, a figura dupla de Santos Dumont (per-

70 Macau é uma cidade colonial portuguesa em plena China. Lá vemos igrejas católicas, com seus santos e cruzeiros, como em qualquer cidade mineira. Mas o que Haroldo não fala de Macau é que ela é também a tradução literal de outra cidade, ela mesma um pastiche cultural: Las Vegas. Existem, portanto, duas Macaus: a colonial e a neocolonial. Uma é portuguesa, fruto de um momento de globalização do capitalismo (séculos XVI-XX), que deixou suas ruínas por lá, na forma de arquiteturas e de paisagismo. Já a Macau pós-moderna é o fruto mais decantado do atual capitalismo em sua fase hiperliberal (não importando se o país está sob um partido comunista). Se a cidade-cassino norte-americana tem seus hotéis temáticos que imitam, por exemplo, Veneza e Paris, o mesmo acontece na tradução de enésima mão que é Macau. Nessa cidade chinesa, pode-se andar de gôndola dentro de um gigantesco hotel-parque temático, com gondoleiros italianos cantando “como Caruso”. Mas esse contraexemplo, dessa parte moderna de Macau, serve para diferenciarmos o plurilinguismo como *commodity* do plurilinguismo desconstrutor da identidade da língua-cultura-pátria. Aquele promove a pasteurização homogeneizante que reduz o outro a mercadoria, ao passo que este promove uma concepção dinâmica e aberta do jogo cultural como trânsito que justamente impede de se criarem os tipos identitários fechados.

sonagem histórico e cidade mineira) e passeia pela sua Paris, com a “*tour eiffel*” e com seu “*bois de boulogne*”. Esse parque, onde Dumont voou com seu famoso avião 14-Bis, em meio a um texto predominantemente escrito em português, ganha uma conotação bovina inesperada. O canto encerra citando versos em latim do abade beneditino carolíngio Rabanus Maurus, de Mainz, que compôs *Figurengedichte*, poemas em forma de figuras, um dos muitos avatares da poesia concreta *avant (et à) la lettre*, bem como aludindo ao *Liber figurarum*, do místico Joaquim de Fiori. Se com Rabanus Maurus sabemos “como um livro/ pode ser figura de suas letras” (canto 38), com de Fiori assistimos às figuras adentrarem o livro: figuras apocalípticas, indicando o anticristo como um *Dracone Ruffo*, um dragão vermelho de sete cabeças.

Esse canto 38 retrata o procedimento haroldiano de subjetivar a viagem e a geografia, construindo um mundo próprio, *sasamegoto*, como vimos. Daí ele afirmar que “tudo é viável neste mim de minas”, essa Minas “minha” de Haroldo, que encadeia aí, assim como em quase todos os cantos de *Galáxias*, uma autorreflexão sobre o (seu) ato de escrever:

tudo é viável neste mim de minas para onde transmigram ícones
bizantinos não da matéria do impossível mas da impossível desmatéria se
faz a verdade do livro que envereda pelo contíguo da escritura e a
verifica e verossemelha na medida em que se entrevera experimente extrair
daqui este vero e você verá que ele é tão imo do seu limo de verbo como
este minério que incrustou numa concha de caracol e zoomorfo aurificou
seu sonho concoidal.

(Campos, 2004, canto 38)

Tudo se mistura, entrevera, nessa escrita que aproxima tudo, tornando contíguo o que não parece ser, revelando e criando semelhanças. Esse é o trabalho de arqueólogo/mineiro poético do presente, que sabe lançar um olhar sobre a cultura que a revela como campo com múltiplas camadas misturadas pelos séculos de deslocamentos. O mais baixo e mais íntimo, o imo, é parte verdadeira do limo, da pátina do tempo e de sua reverberação na palavra. A poesia inscreve essa verdade que é aproximada, tornada contígua, ao fenômeno natural da formação de minerais agrupados às conchas, como em recifes. Esse sonho de caracol, concoidal, é tão mineiro (“minério”), barroco – “do esp. *berrueco/barrueco*, ‘penhasco granítico, terreno irregular; [...] foi us., p. ext., no port., para denotar ‘pérola de superfície irregular’” (Barroco, 2022) –, como também celaniano. Vale lembrar que Paul Celan, autor admirado por Haroldo, também utilizou em seus poemas essa metáfora concoidal e mineral para expressar sua visão do trabalho do tempo e da poesia. Em ambos os autores, a história surge como uma história catastrófica, que acumula seus escombros, arruinando a crença na linearidade do tempo e a continuidade espacial. Com Benjamin vemos o lado trágico dessa mirada histórica, mas temos de lembrar que esse autor berlinense também valorizou o momento de libertação contido na catástrofe. Em seu ensaio “Experiência e pobreza” (1933), ele fez uma defesa da “nova barbárie” e pregou uma saudável *tabula rasa*, uma aniquilação produtiva, uma verdadeira redenção daí advinda:

Barbárie? Sim, de fato. Dizemo-lo para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta

para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. (Benjamin, 2012a, p. 125)

Esse espaço pós-histórico também é o de Flusser, sobretudo em sua defesa das imagens técnicas (Flusser, 2008), e o de Haroldo em *Galáxias*.

Outro exemplo impressionante e divertido do multilinguismo poético de *Galáxias* encontra-se no canto 10, que já citei neste livro, mas cuja radicalidade justifica a repetição:

ach lass sie quatschen lass sie velhas tortugas velhos tortulhos
 tartarugando tortulhando meringentorte fruchttorte kaesetorte tartarugas
 merendando merengues mit kreme mit kaffeekreme mit schokoladekreme
 gula gorgulho de tartarugas merengando e coscuvilhando e cascavelhando
 gossipáceas gurgitantes gorgorantes e o primeiro raio de sol brilhando
 no lordo de ouro do mercúrio de ouro alte kanzlei invitação ao milagre
 das wirtschftswunder ecônomos deus do comércio o primeiro sol depois
 da última neve [...].

(Campos, 2004, canto 10)

Aqui o leitor é automaticamente solicitado a *navegar* não só por sabores e seus saberes linguísticos, mas também por sua memória, catando aqui e ali elementos para decifrar a charada, como ainda, por fim, a navegar no Google Earth, onde ele pode

refazer os passos do poeta por Stuttgart. O mesmo se passa em outros cantos, como no seguinte, sobre Pompeia, que descreve suas casas e obras de arte, ou no canto 12, sobre o País Basco. No canto 10, em que surge a expressão já citada “ruski babelbêbado”, também surpreendemos momentos de cristalina autorreflexão poetológica: “[...] mas um livro pode ser uma fahrkarte/ bilhete de viagem para uma aoléuviagem áleaviagem e tudo que se diz/ importa e nada que se diz importa porque tudonada importa” (Campos, 2004, canto 10). Ora, mas ao defender essa viagem ao léu, aleatória, como um golpe de dados mallarmaico, Haroldo reafirma tanto sua poética da recolecção e colagem (tudo importa) dos fragmentos de histórias/estórias e geografias/maravilhas, como também a ideia do fim da história (nada importa). Em seguida a esses versos sobre o “tudonada importa”, Haroldo recorda a Shoah, novamente reafirmando sua visão trágica da história. Lembra justamente esse evento que lançou a cultura em um espaço vazio, fragmentada em pó, como “os anéis de Saturno” cantados por Sebald na abertura de seu livro com esse mesmo nome:

Os anéis de Saturno consistem em cristais de gelo e presumivelmente partículas de poeira meteórica, que tornam o planeta em trilhas circulares em sua planície equatorial. Provavelmente são fragmentos de uma antiga lua que, próxima demais do planeta, foi destruída pelo efeito das marés deste (“Fronteira de Roch”). *Enciclopédia Brockhaus*. (Sebald, 2002, p. 5; 1998, p. 9)

poetiCIDADE

Como ficou claro até este ponto, a viagem haroldiana é uma viagem-linguagem, mas também compõe uma poeticidade eminentemente urbana, dialogando assim com vários poetas da modernidade, de Baudelaire em diante. No canto 39, justamente encontramos a frase (em francês) emblemática para ilustrar e encenar essa sobreposição da poesia com a cidade: “le mur est le livre du pauvre” – “o muro é o livro dos pobres” (Campos, 2004, canto 39). O fato de ela estar em francês não é mera obra do *hasard*. Afinal, essa ideia do muro como livro, além da referência às inscrições na pele da superfície urbana, não deixa de remeter à teoria benjaminiana da *flanerie*, escrita justamente em diálogo com Baudelaire, os surrealistas, Poe e outros poetas da cidade. Walter Benjamin desenhou em seus fragmentos do volume *Passagens*, dedicada ao “Flâneur”, uma bela imagem do mundo desse andarilho urbano, que guarda correspondências com essa ideia de Haroldo:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor que o quadro a óleo no salão do burguês; os muros com “*défense d’afficher*” (proibido colocar cartazes) são sua escrivantina, as bancas de jor-

nal, suas bibliotecas, as caixas de correspondência, suas esculturas, os bancos, seus móveis do quarto de dormir, e o terraço do café, a sacada de onde observa o ambiente. (Benjamin, 1989, p. 194; tradução modificada; 1983, p. 533)

O poema-canto galáctico é um “textoviagem” (Campos, 2004, canto 25), e o poeta aqui é uma espécie de turista deambulante, *flâneur* entre letras e escombros. O poema se passa em inúmeras cidades, como Málaga, Stuttgart, Praga – e sua sinagoga Pinkas, sua Karlsbrücke que é posta ao lado dos profetas de Congonhas, Minas Gerais (canto 17) –, Kioto, Roma, Pompeia, Colônia, Paris, Tübingen, Boston, Nova York, São Francisco, Salvador, etc. Essa urbanização da poesia é o avesso da visão da cidade como poema, que também é erotizada por essa poetização. Para poetas como Baudelaire e Gombrowicz, deambular na cidade é um ato sexual. Não por acaso, Uruk, a mítica primeira das cidades, está intimamente ligada ao nascimento e estabelecimento da escrita. A cidade nos inscreve: o poeta da *urbe* tece e destece a cidade. O poema galáctico sobre as origens e o fim não poderia deixar de assumir esse ser urbano da poesia. A poetiCIDADE é o cerne da poesia em *Galáxias*. A cidade moderna revolucionou a escrita, colocando-a de pé nos anúncios e desdobrando esse ser escritural da cidade. Benjamin também aqui apontou esse caminho para Haroldo em seu fragmento “Guarda-livros juramentado”, do livro *Rua de mão única* (1928), texto, de resto, muito apreciado pelos concretistas como uma espécie de profecia de sua arte. Mallarmé, como não poderia deixar de ser, recebe aqui as devidas homenagens:

Nosso tempo, assim como está em *contrapposto* com o Renascimento pura e simplesmente, está particularmente em oposição à situação em que foi inventada a arte do livro. Com efeito, quer seja um acaso ou não, seu aparecimento na Alemanha cai no tempo em que o livro, no sentido eminente da palavra, o Livro dos Livros, tornou-se, através da tradução da Bíblia por Lutero, um bem popular. Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. Mallarmé, como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira vez no *coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita. [...] A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas [...]. (Benjamin, 2012b, p. 25-27; 1972, p. 102-104)

Bildung é Übersetzung – cultura como tradução e apropriação

“Vejo tudo e traduzo em escritura [...] tudo isto é uma tradução” (Campos, 2004, canto 36), lemos em *Galáxias*. Essa ideia da cultura como pan-tradução é herdeira da noção romântica que via na cultura um processo de construção via autorreflexão, saída de si, passagem pelo “outro” que estabelece um percurso que salta do “eu” ao “tu” incessantemente e constrói o ser via essa oscilação diferencial. A tradução é um dos meios privilegiados dessa viagem formativa e informativa, que se dá em saltos, posições e reposicionamentos: *Über-Setzungen*, super-posições, sobre-posicionamentos. Se, como vimos com Novalis, “traduzir é tanto poetar [*dichten*] quanto produzir obras próprias – e mais difícil, mais raro” (Novalis, 1978, p. 648), então a hierarquia entre “modelo” e “cópia”, típica da teoria estética clássica, bem como da tradução pré-romântica, é desse modo implodida. A tradução funciona para os românticos como um operador central na sua visão de literatura e de linguagem. Para Haroldo, vale também essa implosão da hierarquia entre modelo/cópia, assim como a noção de tradução como linguogenia – “*Sprachschöpfung*”, em Schlegel (1963, p. 71) –, polinização, criação da língua e da cultura.

A tradução, como costuma acontecer ao longo da obra de Haroldo, também aqui em *Galáxias* é um operador central e é tomada no sentido de desdobramento da máquina poética como meio de construção que canibaliza para alimentar a cultura. Cultura que é, ela mesma, vista como uma espécie de poeta pantagruélico: “[...] esta é a máquina da linguagem multivorante multivoraz” (Campos, 2004, canto 42).

Aqui reencontramos também um tema muito querido de Haroldo, um trágico capítulo da história da tradução. Quase um capítulo, aliás, do martirologio do tradutor. Ele sofre as penas da identidade que ataca impiedosamente a máquina desconstrutora que é a tradução e o seu ator, ou seja, o poeta-tradutor. O poema “neckarstrasse”, canto 23 das *Galáxias*, é uma espécie de reencenação do encontro de Johann Heinrich Voss (o tradutor de Homero) com ninguém menos que Schiller e Goethe, quando eles três se reuniram na casa deste último, na Páscoa de 1804, para zombar das traduções de Sófocles feitas por Hölderlin. Haroldo tematizara esse episódio em dois ensaios, de 1967 (Campos, 1977, p. 93-107) e de 1970 (Campos, 2013a, p. 95-107), respectivamente, sobre Hölderlin tradutor de Sófocles e sobre os últimos poemas de Hölderlin (os chamados “poemas da loucura”).⁷¹ Nesse canto, Haroldo explicita a mirada benjaminiana salvadora, aqui voltada para Hölderlin e suas traduções: o heliotropismo de Haroldo se volta para os vencidos – às vezes, enlouquecidos – da história. De Benjamin ele também admirava a quinta das teses sobre o conceito de história: “Pois arrisca tornar-se irrecuperável, desaparecer, toda imagem do passado que não se deixe reconhecer como significativa pelo presente” (Campos, 1992, p. 259). O *Jetztzeit* (tempo do agora) é o olho do furacão da história – e de *Galáxias*. Esse poema, que recorda as traduções ditas “monstruosas” de Hölderlin, apresenta também a operação haroldiana que consiste em fazer poesia a partir de um projeto de

71 No ensaio de 1967, Haroldo traduziu partes da tradução que Hölderlin havia feito da *Antígone*. Esse texto foi retomado integralmente em outro, originado de uma palestra de 1996. Cf. Campos (2013b).

reescritura do seu *paideuma*. Como na tradução, tudo é (re)criação. O mote é o verso de Sófocles assim vertido por Hölderlin: “du scheinst ein rotes wort zu faerben” (Campos, 2004, canto 23).⁷² Essa fala que Ismênia dirige a Electra, indicando a preocupação da irmã, teria desencadeado a ironia sarcástica de Schiller, Goethe e Voss. Hölderlin teria cometido um erro primário ao traduzir literalmente a expressão grega que, com essa metáfora encarnada, simplesmente indica preocupação. Mas, com Haroldo, esse “tingir de vermelho” pode servir também como *metáfora* do labor do tradutor, que mergulha o texto a traduzir no vermelho – imo – do seu presente. A literalização é transformada em estratégia de desconstrução da ação monolíngue da linguagem, que tende a negar a diferença e a submeter o texto de origem à lei da língua de chegada. Hölderlin inverteu propositadamente essa lei da tradução metafísica para revelar tanto o não dito do texto grego como o elemento recalcado da cultura ocidental. Tanto sua estratégia (provocadora) deu certo que levou à reação germanocêntrica do nobre trio de opositores.

Disseminação

O poema galáctico também se vê e autodescreve como um processo de disseminação: força centrífuga que fecunda e reinicia o ciclo do universo de letras. O poema é triunfo da en-

72 Haroldo de Campos, em sua tradução da tradução que Hölderlin fez da tragédia de Sófocles, verteu essa frase assim: “Tua palavra se turva de Vermelho!” (Campos, 2013b, p. 184).

teléquia, exatamente como Haroldo o lia na obra de Goethe, sobretudo do velho Goethe, com seus poemas eróticos. Daí, em *Galáxias*, as múltiplas aparições de mulheres e de alusões ao ato sexual: o semen-poema revitaliza, o *poemar* seria um ato de fusão erótica com o mundo, como lemos no canto 19:

como quem escreve um livro como quem faz uma viagem como quem
 descer descer descer katábasis até tocar no fundo e depois subir
 subir subir anábasis subir até aflorar à tona das coisas
 [...] para baixo
 para cima katábasis anábasis o ritmo das coisas do mundo numa cama
 (*Campos, 2004, canto 19*)

E no canto 46 o poeta nos fala de uma mulher-livro, de um livro que se abre como uma mulher, cuneiforme. Essa disseminação também pode ser pensada como um diálogo (disseminante, revitalizador e fecundante) com o poema “Blanco”, de Octavio Paz (1967), que Haroldo transcreveu em *Transblanco* (1985). A tradução já é em si um ato de fazer renascer um texto através da sua refertilização em outro idioma. Haroldo transcreveu assim uma passagem desse poema de Paz:

O firmamento é macho e fêmea
 testemunham testículos solares
 falo o pensar vulva a palavra
 espaço é corpo signo pensamento.
 (*Campos; Paz, 1985, [s.p.]*)

Montagem

O poema-viagem fragmentado também deve ser lido na tradição vanguardista da montagem e do *ready made*. O poeta antropófago cultural cita e incorpora pedaços de viagens e de textos, de poemas e de jornais. Vários cantos parecem trípticos ou “polípticos”, colocando lado a lado cenas aparentemente díspares e alheias umas às outras. Um exemplo é o canto 32, definido por Haroldo como um “tríptico (à maneira de Andy Warhol)” que trata de Che (de sua famosa fotografia), de “marilyn marilinda” e de Kennedy (Campos, 2004). Warhol fez dípticos, trípticos e outras multiplicações, sendo um díptico especificamente de Marilyn Monroe, como também fez uma obra com dezesseis reproduções de Jackie Kennedy (1964), na qual vemos suas faces antes, durante e após o assassinato de seu marido. A obra com Marilyn foi feita após a sua morte, ocorrida em agosto de 1962, a partir de uma única foto de publicidade do filme *Niagara* (1953). De Che ele fez, em 1961, um quadro que reproduz nove vezes a mesma e icônica foto do lendário guerrilheiro. Em Warhol, como em Haroldo, a citação da mídia serve para desrealizar ainda mais o representado. A violência retratada é repetida, serializada, como uma cena de um trauma. Mas esse trauma é ressignificado pela apropriação criativa que desloca e põe em andamento o “bloco de história” que a mídia empacota e congela. Devemos colocar esse procedimento de montagem haroldiano ao lado das montagens ensaísticas e fragmentárias de Benjamin, assim como do atlas *Mnemosyse* de Warburg (2003), painel políptico da história das imagens que rompe com disciplinas e linearidades. Haroldo se perfila, assim, como um “artista da memória”, poeta ensaísta, defensor da leitura/escritura

sincrônica que desmonta as tentativas de antropomorfização da história e da história da literatura.

Descomunicação

Já vimos como Haroldo, em 1970, referiu-se aos últimos poemas de Hölderlin dentro de um projeto de *descomunicação*. Em *Galáxias*, a profusão de línguas, de criações lexicais, a ausência de pontuação e o encadeamento alucinado de temas díspares também fazem do texto um enorme enigma. A *descomunicação* se sobrepõe à mera passagem de “sentidos”. O próprio texto se autodefine, no canto 29, como “skoteinón póiema” – poema obscuro. E, no canto 48, o poeta refere-se a uma “labirintestina/oudisseia”. Como já destacamos, também Benjamin, em sua teoria da linguagem e da tradução, soube criticar a visão meramente comunicativa da linguagem e da tradução.⁷³ As traduções tradicionais que elegem textos em que apenas a “moeda gasta do sentido” (Benjamin, 1977, p. 296) desempenha um papel importante seriam apenas arremedos de tradução: elas fornecem a ilusão da tradutibilidade entre as línguas, quando, na verdade, o que ocorre é apenas uma troca de palavras de uma língua para outra.

73 “Pelo verbo, o homem está ligado com a linguagem das coisas. O verbo humano é o nome das coisas. Assim, não se pode mais aceitar a concepção que corresponde à visão burguesa da linguagem, segundo a qual a palavra [*Wort*] liga-se de modo acidental com a coisa, que ela seria um signo das coisas (ou do conhecimento delas) estabelecido por qualquer convenção. A linguagem nunca fornece simples signos” (Benjamin, 1977, p. 150).

A babelização, a disseminação (galáctica) e a montagem haroldianas acentuam esse traço de tendencial apagamento do sentido, transformando o livro de Haroldo em jogo, álea, criação de um *Spielraum*, campo de forças lúdico, espaço de jogo, enigma, carta com fragmentos a serem montados, como nessa outra passagem, que culmina no hapax mallarmaico e sem sentido claro “ptyx”, fruto de uma necessidade interna ao poema e ao poeta de rimar, entre outras palavras, com *Phénix*, o pássaro imortal, e com as deidades sem forma do panteão germânico, as Nixias:

pulverulenda que eu linho e desalinho que eu cardo e descarto e descordo e carto e corto e discordo e outra vez recarto recorto reparto e disposto o baralho está farto está feito e almaço este fólio que eu passo como o jogo que espaço hier öffenen with care breakable attention très fragile attenzione vorsicht molto fragile leicht zerbrechlich pena que ela seja uma ptyx [...]

(Campos, 2004, canto 30)

O canto final acentua também a autoironia, que suspende o sentido, bem como destaca o caráter não narrativo e imagético da (des-)obra:

[...] sabiscôndito sabedor de nérias com tua gaia sabença teus rébus e rebojos tuas charadas de sonesgas sonegador de fábulas contravensor de fadas loquilouco snobishomem arrotador de vantagem [...]

(Campos, 2004, canto 50)

Ao terminar a “oudisseia”, o “livro-agora travessia” (Campos, 2004, canto 48) – Guimarães Rosa é aqui associado a Walter Benjamin –, o leitor-viajante se dá conta de que a viagem “de palavras em torno/ de um ponto oco um sistema organizado de palavras que rechaçam sua fábula” de fato tem sua vida derivada de um “agulheiro de acasos” (canto 40). O *coup de dés* não aboliu o acaso. O jogo poético transformou o desvio em método, e o leitor, ao navegar na obra, vê-se refletido em um espelho partido em que reconhece que o mote e a chave do texto demandam que ele, “o leitor[,] seja a viagem” (canto 48).

Obras citadas

BARROCO. In: GRANDE dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2022. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. v. III: *Kritiken und Rezensionen*.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. v. I: *Abhandlungen*. .

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1977. v. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*. .

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1982. v. V: *Das Passagen-Werk*.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras; Edusp, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. rev. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. 8. ed. rev. Tradução de R. R. Torres Filho e J. C. M. Barbosa. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história: edição crítica*. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hölderlin [1967]. In: CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 93-107.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. O segundo Fausto: um poema enciclopédico-barroquizante. *Revista USP*, São Paulo, n. 47, p. 30-43, set.-nov. 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2. ed. revista. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. O texto como descomunicação (Hölderlin) [1970]. In: CAMPOS, H. de. *A reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013a. p. 95-107.

CAMPOS, Haroldo de. A clausura metafísica da teoria da tradução de Walter Benjamin, explicada através da *Antígone* de Hölderlin [1996].

- In: CAMPOS, H. de. *Transcrição*. Organizado por Marcelo Tápia e Thelma Médici. São Paulo: Perspectiva, 2013b. p. 173-196.
- CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.
- CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Organizado por Beda Allemann e Stefan Reichert. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *We shall survive in the memory of others*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.
- KNAUTH, Alfons. Haroldo de Campos en el contexto de la poesía poliglota. In: BLOCK DE BEHAR, L. (org.). *Haroldo de Campos, don de poesía: ensayos críticos sobre su obra y una entrevista*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2004. p. 123-170.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Edição bilíngue. Tradução de A. Faleiros. Cotia: Ateliê, 2013.
- NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe*. Organizado por H.-J. Mähl e R. Samuel. Munique: Karl Hanser Verlag, 1978. v. I.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Organizado por Ernst Behler. Munique: Paderborn; Viena: Verlag Ferdinand Schöningh, 1963. v. XVIII.
- SEBALD, Winfried Georg. *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1998.
- SEBALD, Winfried Georg. *Os anéis de Saturno*. Tradução de L. Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1957. Bibliothèque de la Pléiade. v. I.

Passagem para o outro como tarefa

WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften*. Editado por Martin Warnke.
Berlim: Akademie Verlag, 2003. v. II-I: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. .

Derrida

tradução, testemunho e “otobiografia”

À primeira vista, poderia parecer estranho tentar estabelecer um vínculo entre as obras de autores como Santo Agostinho, Nietzsche e Walter Benjamin – um dos pensadores centrais da doutrina católica, o “anticristo” defensor do esquecimento feliz e o teórico da história como catástrofe e da rememoração ativa. Os três, no entanto, são autores de obras que marcaram o pensamento do filósofo Jacques Derrida. Na forte leitura que fez daqueles autores, uma questão central sempre esteve presente: a relação entre a *escritura* e a “*vida*”. Nesse entrecruzamento único de escrituras e vidas, forma-se um torvelinho intelectual em que toda estrutura da filosofia (e da representação) é posta em movimento.

O conceito de escritura desenvolvido por Derrida desestrutura as concepções tradicionais de saber calcadas na representação, isto é, na adequação entre *verba* e *res*. Isso tanto pelo lado do *objeto*, que não pode mais ser visto como algo que se encontra “à disposição” do pensador, contido em si mesmo e passível de ser dominado pela grelha conceitual, quanto pelo viés do meio de expressão, já que não se toma mais a *linguagem* como um instrumento dócil e indiferente ao mundo e aos sujeitos da representação, e ainda, por último, pelo ponto de vista do *sujeito*, em que também ocorre uma inflexão, já que este passa a ser visto como

entidade em constante movimento, como crise e não como ser dotado de identidade. A noção de escritura tende a fundir em um ponto – no *punctum* escritural – objeto, linguagem e sujeito. A escritura corpórea confunde-se com o mundo.

Os três autores mencionados também são solicitados na escritura de Derrida para auxiliar no seu trabalho de desconstrução da filosofia enquanto mera atividade filológica. Não que Derrida tenha descartado a filologia: ele mesmo foi um potente e rigoroso comentador de “clássicos” da história do pensamento, como Platão, Rousseau, Kant, Hegel, Nietzsche, Husserl, Freud, Benjamin, e de autores cronologicamente mais próximos de nós, como Heidegger e Austin. O que nos interessa aqui é a sua *passagem pela e para a escritura*: refletir sobre a sua concepção de escritura como *autobiotanatografia*, como “bio-mitografia” (Derrida, 1991, p. 170), como *égypture* (Derrida, 1978a), “autobiotanatoheterografia” (Derrida, 1991, p. 198). Se Benjamin foi o grande responsável pelo abandono do paradigma da tradução como *mimesis* no seu sentido de *imitatio* (que permanecia preso à estrutura metafísica do suplemento e da presença), Derrida foi aquele que procurou estender essa “descoberta” benjaminiana (que, como já vimos neste livro, remonta aos primeiros românticos) para todo o campo do saber. Uma vez rompido o círculo da representação, toda uma nova metaforologia deve ser criada para se produzir e reproduzir o saber. A questão, *Aufgabe*, da *fidelidade* deixa o campo da representação e migra para uma teoria da escritura. O universal deixa de comandar as regras do pensamento e se curva à “lei do exemplo”, daquilo que é sempre “irremplaçável” (Derrida, 1986, p. 18), *intraduzível e que deve ser traduzido*, a saber, a “vida”/a “morte”. O pensamento filosófico não por acaso se aproxima do pensamento literário: campo

por excelência desse “irremplaçável”. Derrida lê, comenta, “incorpora” incessantemente *inputs* advindos da literatura. Nessa transformação da concepção dos modos de saber, Freud e a psicanálise são repensados também enquanto produtores de figuras e modelos de arquivamento (Derrida, 2014, p. 49), pois, se podemos ver na literatura um modo “aberto” de escritura do histórico, na psicanálise lemos uma série de descrições de modos de “impressão, de inscrição, de reprodução, de formalização, de codificação e de tradução de marcas” (Derrida, 2001, p. 26). Sair da clausura da representação não significa abandonar o tema da relação entre a escritura e as marcas; muito pelo contrário, esse é justamente um dos assuntos centrais e recorrentes na pena de Derrida. Essa é a questão da *inscrição* (da *Verdrängung* freudiana, repressão, re-impressão), dos espectros, da tradução não metafísica, não idealista, que não acredita na separação pura e limpa entre o verbal e o real. Derrida pensa, com Freud e outros autores, a questão de como se “faz a verdade”, como Santo Agostinho o formulou nas suas *Confissões* (2001, p. 77), o *veritatem facere* que está no cerne da confissão (Chrétien, 2002, p. 122).

Pensar a inscrição arquivada das marcas implica considerar os limites da transcrição e a passagem para a transcrição – como diria Haroldo de Campos (1993, p. 11). Derrida, em um exercício que retoma em uma chave irônica os exercícios e jornais espirituais (da tradição católica/jesuítica), também escreveu sua “circonfession” “agostiniana” (Derrida, 1991). O desafio consistiu em escrever e inscrever, na “margem interior, entre o livro de Geoffrey Bennington [*Derridabase*] e uma obra em preparação” (p. 5). Derrida quis apresentar o “resto” estruturante de qualquer tentativa de se traduzir uma outra escritura: no caso, a sua

própria sendo apresentada/traduzida por Bennington. Trata-se de um “resto” que não tem nada a ver com a ontologia. O que interessa a ele é a “restance”, o “restar”, “para além de toda ontologia” (Derrida, 2014, p. 49). Nesse jogo lúdico, podemos ler uma reflexão sobre a confissão e a aliança. Derrida cita-se largamente a partir de um manuscrito iniciado em 1976; trata-se de seu “Livro de Elias”. Esse jogo de inscrição autorreferencial – típico de suas obras desde os anos 1970 – é levado às últimas consequências aqui. Elias é o próprio Derrida, segundo sua circonfissão, *seu nome judaico* que lhe foi atribuído em homenagem ao tio pelo lado paterno, Eugène Eliahou Derrida, que o portou no ritual da sua circuncisão. E é *em torno* desse ritual que a escritura de Derrida circula incessantemente nesse texto circonfissional. Elias, o profeta bíblico, segundo a tradição, não morreu e ascendeu diretamente ao céu, após o quê ele teria vencido o Anjo da Morte e redigido os feitos dos homens. Ele também é tomado como o *Anjo da Aliança* que presencia a circuncisão. O texto em questão realiza, em parte, o sonho de Derrida, “depois da morte de meu pai”, de escrever um livro “de ‘circoncision’” (Derrida, 1991, p. 94). Um sonho que ele alimentou, colecionando passagens da história desse ritual: um arquivo sobre o corpo como inscrição e arquivo de uma aliança, de uma memória – que para ele não é mais do que a “memória de uma amnésia” (p. 93). *Circonfession* também se inscreve como um palimpsesto não só temporal (da vida/morte), mas também textual. Santo Agostinho é citado em todos os seus 59 parágrafos/fragmentos, e a obra constantemente solicitada são justamente as suas *Confissões*: pedra de toque da tradição autobiográfica em que, entre outras passagens conhecidas, Santo Agostinho narra sua conversão e a morte de sua mãe, Santa Mônica. *Circonfession*

narra também a agonia da mãe de Derrida: é sua confissão diante desse evento. De resto, pai e mãe são unidos nessa circuncisão: lei e escritura e, por outro lado, vida e morte.

A aliança e o testemunho

A aliança é pensada como corte, amputação e como confissão: “testemunho [*aveu*] sem verdade que gira em torno dele mesmo”, que “deixa o círculo aberto” (Derrida, 1991, p. 16). A circuncisão é tomada por Derrida literalmente, como a expressão que a indica em hebraico, *Berit Mila*: aliança-prepúcio. A carne retirada do falo sela um pacto, uma aliança. Porém, mais importante que seu sentido na tradição – de pacto com Deus e signo da aliança com Abraão –, é o seu sentido fático e performático que está em questão: Derrida recorda a *mezizah*, momento no ritual de circuncisão em que o *mohel* (o responsável pela operação) leva a ferida do falo a sua boca para estancar o sangramento. Essa parte do ritual foi abolida em 1843 e praticamente não é mais realizada desse modo. O que importa é que para Derrida a circuncisão vale como escritura do corpo, como inscrição e encriptamento de uma série de fatos da história judaica, familiar e individual. Pois ele escreve sobre a

perda do anel de meu pai, dois anos após sua morte [o que remete a outro anel-prepúcio mnemônico e paterno, do “pai” da psicanálise],⁷⁴ e o que se sucedeu, reconstituir

74 Cf. Derrida (2001).

tudo pelo menu, menu diminuído, o que comemos [e para Santo Agostinho (1999, p. 231) “a memória é como o ventre da alma”], o texto lido não é suficiente, é preciso comê-lo, sugá-lo, como o prepúcio [...], o que ficará absolutamente em segredo neste livro, eu falo do segredo consciente. (Derrida, 1991, p. 77)

A linguagem do testemunho é tão performática quanto a do perdão, que também pontua a escritura circonfessional de Derrida: “Sempre pedimos perdão quando escrevemos”, registra o autor citando sua obra *La carte postale*, “perdão por nada” (Derrida, 1991, p. 47). O conceito de “témoin” já é central nesse escrito e será retomado posteriormente em outros (e estava anunciado indiretamente já em *De la grammatologie*, de 1967,⁷⁵ na análise de outras *Confissões* de um outro “pai” da autobiografia, Rousseau, que via na escritura um perigoso suplemento à voz da natureza). Aqui o testemunho e a confissão são pensados como apresentação do corpo ferido, das escaras do corpo “real” de sua mãe e do seu próprio corpo. As feridas (*scars*) da doença de sua mãe são ao mesmo tempo reveladas como locais de sacrifício (Derrida, 1991, p. 90): pois *escara* significa tanto forno como o local do fogo e do altar: “Eu preciso descrever a escara da minha vida” (p. 97).⁷⁶ A escara se desdobra e se dilui nos seus “étimos bastardos”. Afinal, “uma confissão não tem nada a ver com a verdade” (p. 103), “uma circonfissão é sempre simulada”

75 Cf. Derrida (1967a).

76 “[I] me faut décrire l’escarre de ma vie.”

(p. 120). “[O] testemunho tem sempre parte com a *possibilidade* ao menos da ficção, do perjúrio e da mentira”, afirma Derrida. “Eliminada essa possibilidade, nenhum testemunho será possível e, de todo modo, não terá mais o sentido do testemunho” (Derrida, 1998, p. 28; grifo do original). Mas, por outro lado, essa escritura do corpo, que busca o “intraduzível” (Derrida, 1991, p. 111), é verdade no seu próprio evento: na descrição do pênis e da circuncisão, no velar e revelar o testemunho – mesmo como avesso do real, como escritura literal na carne das letras e do papel. Assistimos, vemos, à busca do “*unpredictable* e para G. e para mim, na escritura de uma circuncisão para agonia de minha mãe, em nada legível aqui, mas primeiro evento para se escrever da mesma maneira meu corpo, a contracicatriz exemplar” (p. 115; ; tradução minha). Trata-se aqui de (mais um) “journal de bord” (p. 159) de Derrida, a saber, de Elias, aquele que redige os feitos da humanidade... Trata-se de escrever a partir da circuncisão como cicatriz que indica o corte como ato de aliança, de pertença, de estabelecimento e apagamento de fronteiras: de disseminação de *sêmen e sangue*.

Como todo testemunho, esse também se inscreve na linha que bordeia o dentro e o fora, o interior e o público, e revela uma face como passível de ser transformada e lida na outra:

[...] ordem de nunca mostrar estes cadernos, de nunca publicá-los [lembramos do testamento de Kafka a seu amigo Max Brod: queime meus papéis...], narrativa, recircuncisão [*récit, recircuncision*], aqui, agora, pintar com todas as cores, os gritos, as tripas de fora, a operação, como a dor imensa irresolúvel e também o gozo supremo

para todos, antes de tudo para ele, eu, o bebê. (Derrida, 1991, p. 202)

“[E]le, eu”, heteroautobiografia. Escritura enxertada, repleta de citações de “si mesmo”. Pois, afinal, “minha vida”, para Derrida,

não é nem um conteúdo a ser dissimulado nem uma interioridade do eu solitário, mas se finca na divisão entre duas subjetividades absolutas, [...] eu escrevo restituindo a estrutura compartimentada e transcendente da religião, de muitas religiões, na circuncisão interna da “minha vida”. (Derrida, 1991, p. 213)

Essa escritura estrutural e desconstrutiva – do eu e das identidades – busca como superfície um suporte... e encontra apenas a pele, “uma pele maior que eu” (Derrida, 1991, p. 214), contraponto abjeto da pele-céu sublime de Santo Agostinho. Pele-corpo evidentemente intraduzível, resto (prepúcio?), assim como o corpo é o intraduzível na *cena da escritura* do sonho.⁷⁷

77 “Ora, um corpo verbal não se deixa traduzir ou transportar numa outra língua. Ele constitui aquilo mesmo que a tradução deixa cair. Deixar cair o corpo, tal é a energia essencial da tradução. Quando ela reinstitui o corpo, ela é poesia. Nesse sentido, o corpo do significante, constituindo o idioma para toda a cena do sonho, o sonho é o intraduzível” (Derrida, 1967b, p. 312). Cf. Seligmann-Silva (2018a, p. 177-179).

“Otobiografia”: a orelha do coração e o Pentecostes como festa da tradução

Esse texto críptico e lúdico, trágico e sério de Derrida é também, entre tantas outras coisas, uma “otobiografia”.⁷⁸ Derrida sempre se espanta diante da multiplicação de referências à orelha nas autobiografias, e também não se esquece de mencioná-las. A confissão, ele sabe, sempre se dirige a alguém, mesmo que esse alguém seja, antes de mais nada, “ele, eu”. A escritura enxertada de sua circonfissão calca-se em diferentes temporalidades (da sua “vida”, da morte da mãe, da história da filosofia...) e em diferentes textos: primeiramente na sua “obra” e nas *Confissões* de Santo Agostinho. Não causa surpresa se um intérprete atual expuser a filosofia e teologia deste último a partir de atos de palavra na maioria muito caros à reflexão de Derrida: interrogar, escutar, traduzir, ler, mentir, confessar, testemunhar, prometer, perdoar, batizar, entre outros (Chrétien, 2002). Também os atos “otobiográficos” são onipresentes na vasta obra de Santo Agostinho. E isso igualmente responde a uma intertextualidade com os textos bíblicos: lembremos da passagem bíblica de Deus perfurando a orelha de seus seguidores com uma sovela (Ex 21,6; Dt 15,17); da descrição do sacrifício do novilho e do preceito que comanda que seu sangue deve ser posto na ponta da orelha direita de Arão e seus filhos (Ex 29, 20); das palavras de Josué: “Ajuntai perante mim todos os anciãos das vossas tribos, e vossos oficiais, e aos vossos ouvidos falarei estas palavras, e contra eles por testemunhas tomarei os

78 Cf. Derrida (1982).

céus e a terra” (Dt 31,28); “Inclinai os ouvidos, ó céus, e falarei” (último cântico de Moisés; Dt 32,1); “Ouvindo-me algum ouvido, me tinha por bem-aventurado; vendo-me algum olho, dava testemunho de mim” (Jó 29,11); “[...] porque o ouvido prova as palavras, como o paladar prova a comida” (Jó 34,3); “Dá ouvidos às minhas palavras, ó Senhor; atende à minha meditação” (Sl 5,1); “Têm veneno semelhante ao veneno da serpente; são como a víbora surda que tem tapado os seus ouvidos” (Sl 58,4), etc. Estabelece-se nessas passagens um vínculo entre a audição e a entrega às palavras “que iluminam”, entre a fé e o canal auditivo, que, por sua vez, é conjugado ao testemunho visual. O alimento (espiritual) vem da boca de Deus (que deve ser ruminado, diz Santo Agostinho), assim como – na aliança que une o fiel a ele – a boca daquele que confessa dirige-se aos ouvidos de Deus. A escuta transforma-se em manducação. O “Escuta Israel” (*Shemá Israel*, לְאֱרֻשׁי עַמּוּשׁ)⁷⁹ dissemina-se em diversas falas de Santo Agostinho, que utiliza também com frequência a imagem das “orelhas do coração”, *ures cordis*, que ele diferencia das “orelhas da carne” (Chrétien, 2002, p. 34).⁸⁰ A

79 No nosso contexto, é importante destacar que a prece central do judaísmo, o “Ouve Israel, ADO-NAI nosso Deus ADO-NAI é Um”, “Shemá Yisrael Ado-nai Elohênu Ado-nai Echad”, contém de modo críptico a ideia de “testemunhar”. O *áyin*, a letra final da palavra *Shemá*, e o *dalet*, no final da palavra *echad* (“um”), formam a palavra hebraica *ed*, “testemunha” (cf. Liebes, 1993, p. 157). Agradeço a Jan Assmann por ter me atentado para esse fato em uma conversa em Yale no verão de 2004.

80 Cf. passagens das *Confissões*, como estas: “Donde poderia vir tudo isso, se os Vossos ouvidos não se inclinassem sobre o seu [de Mônica] coração?” (Santo Agostinho, 1999, p. 72); “Sim, os lábios de nosso coração abriam-

escuta representa para ele a *primeira hospitalidade* e pressupõe a traduzibilidade das línguas entre si. Santo Agostinho tinha uma verdadeira veneração pela tradução da Bíblia “dos setenta”, a chamada septuaginta. Na sua meditação sobre o Pentecostes, ele interpreta o evento de Babel não apenas como um castigo, mas também como uma bênção – *benedictus* –, já que só assim pôde existir o milagre da glossolalia, ou seja, a capacidade dos apóstolos de uma comunicação milagrosamente universal (p. 69). O Pentecostes para ele se desdobra na igreja e é antes de tudo um *Pentecostes de tradução*. No sentido oposto ao da tradição judaica, que mantém o texto sagrado escrito como o não traduzível por excelência, nessa tradição cristã a palavra de Deus é plurilíngue. A intraduzibilidade é vencida, no entanto, via milagre do Pentecostes e da tradução iluminada, idêntica, das 72 versões. Ou seja, é graças à inspiração que a intraduzibilidade pôde ser superada. Permanece um *double bind* nessa visão agostiniana da tradução que afirma sua possibilidade apenas via auxílio de Deus.⁸¹ As diferenças entre o texto original e o da septuaginta Santo Agostinho atribui à própria inspiração divina, e justifica

-se ansiosos para a corrente celeste da Vossa fonte” (p. 206); “Poderei aproximar da Vossa boca o ouvido do coração, para ouvir vós, que sois verdade” (p. 80). Aqui, nessa doutrina católica, vem à mente a imagem da *mezizah* judaica, o que permite atribuir a ela um significado espiritual *inaudito*. Devemos lembrar que para Santo Agostinho (e na tradição do Antigo Testamento) falava-se de uma “circuncisão do coração”.

81 Cf. *De civitate Dei*, XV, X-XIV (Santo Agostinho, 2007). Vale a pena ler o comentário de Santo Agostinho à passagem bíblica sobre a torre de Babel (*De civitate Dei*, XVI, IV s.) e confrontá-lo com as leituras de Benjamin (1972a) e de Derrida (1987).

essas discrepâncias como necessárias: a tradução é diferente porque se dirige a um público diferente do texto original – *De civitate Dei*, XVIII, XLIII (Santo Agostinho, 2007); *De doctrina christiana*, II, XV (Santo Agostinho, 2020).⁸²

Confissão e testemunho como conversão e metamorfose

Com relação à confissão, o confronto entre o texto de Derrida e o de seu compatriota magrebino não é menos frutífero. A confissão para Santo Agostinho, como recorda Jean-Louis Chrétien, é confissão de fé, dos pecados e de louvor. Que

⁸² Um dos trechos mais conhecidos das *Confissões* de Santo Agostinho narra a sua “passagem” pela memória em busca de Deus. Este seria o todo e, portanto, não pertenceria a um “lugar da memória” específico. A mesma universalidade da palavra divina repete-se nessa imagem da sua onipresença. É interessante aqui, nesse paralelo entre os autores compatriotas, lembrar da doutrina retórica da mnemotécnica, tão conhecida de Santo Agostinho (professor de oratória) e que ele apresenta nas suas confissões ao descrever os “campos da minha memória”, onde as coisas e os fatos da sua vida se encontram em imagens e gravados (Santo Agostinho, 1999, p. 234). Sem que ocorra uma menção específica a ela, essa doutrina dos *loci memoriae* e dos modos e técnicas de inscrição na mente tem um papel central no livro já mencionado de Derrida *Mal de arquivo* (2001), que reflete sobre a psicanálise a partir de uma nova situação material nas técnicas de inscrição arquivistas na era digital. Cf. também outra menção à mnemotécnica em Derrida (1973, p. 113), ainda que o filósofo não trate o tema com profundidade.

a palavra que confessa seja “grito, canto, pedido, questão, resposta, toda palavra cristã [...] não será o que ela é senão por ser, antes de mais nada e finalmente, *confessional*” (Chrétien, 2002, p. 121; grifo do original). E mais: a palavra se torna confessional justamente por meio da *circuncisão*, do *batismo*: sendo que a segunda aliança reatualiza a primeira (do *Antigo Testamento*) (p. 121, 238). A palavra da confissão é sempre palavra de “conversão”: de circunfissão, dirá Derrida; é palavra-ação, ato de *différance*, momento de crise e de sutura, transbordamento e construção das bordas (*metamorfose*, diríamos depois de Kafka e a partir de uma visão diferencial da identidade e da dinâmica das bordas e fronteiras). Para Santo Agostinho, a confissão implica o desnudar-se diante de Deus, *coram Deo*: como no ensaio derridiano *L’animal que donc je suis* (*O animal que logo sou*), em que o filósofo se descreve (literalmente) nu – *diante de sua gata*. Aí Derrida buscou um (improvável) relato autobiográfico aquém da confissão, do cristianismo, de Santo Agostinho e de Rousseau (Derrida, 2002, p. 45), que pudesse dar uma voz (e um ouvido) para o ser-animal, *animot*: o intraduzível. Isso, mesmo destacando os riscos de toda autobiografia, uma vez que esta sempre visa a uma salvação “do santo”, da “nudez virginal e intacta [...]. Nada corre o risco de ser mais envenenador quanto uma autobiografia” (p. 87). Aí ele tentou – em uma “zoo-auto-bio-bibliografia” (p. 65) – articular a *repressão* do animal, dos animais (que logo somos) a um processo histórico e de crise da separação *zoé/bios*. O animal que *je suis* (que sou e que sigo, no jogo de palavras *intraduzível*) remete também a um fato central na confissão: ela é “resposta humana ao apelo de Deus” (Chrétien, 2002, p. 122), ou seja, um seguir fiel às suas palavras. Se a última página desse texto de Derrida sobre o animal põe em cena um espelho no

qual ele mesmo vê sua nudez, é posto diante de sua nudez, é porque na confissão – que ele não pode evitar, pois também quer atingir o *veritaten facere* – há uma troca de apresentação da nudez, do pacto e do preço da nudez: colocamo-nos nus diante Dele para que Ele mostre a verdade nua. A nudez volta-se a uma outra nudez.

A verdade aqui é também a da cena do tribunal: a autoapresentação visa a um testemunho, apresentar a vida para voltar à vida (*revixit*). “Acusa-te, glorifica-o”, escreve Santo Agostinho (*apud* Chrétien, 2002, p. 125). Nessa cena, o dentro volta-se para fora. Pois, como Derrida recorda a partir de Santo Agostinho, a confissão apresenta não apenas o que sabemos de nós, mas também aquilo que ignoramos (Santo Agostinho, 1999, p. 221). O escondido, o esquecido, vem à tona: dá-se o *Unheimlich*. Em Santo Agostinho, existe algo semelhante a um princípio de caridade que torna a confissão e o testemunho transparentes. Por outro lado, o sentido profundo da confissão e do testemunho é o da possibilidade de transformação de si. Ele repete de certo modo o batismo enquanto renascimento via ritual de emersão: mesmo (ou justamente por) que, do ponto de vista da doutrina, o batismo seja algo único, não iterável.⁸³ Nesse ponto pode-

83 Citemos as palavras de Santo Agostinho: “Se é verdade que na carne do homem circuncidado eu não posso encontrar o local onde repetir a circuncisão, pois o membro é único, ainda menos podemos encontrar o local em um coração onde se repetir o batismo de Cristo. É por causa disso que, para vocês que querem duplicar o batismo, é absolutamente necessário que vocês procurem corações duplos” (Santo Agostinho, Epístola 23, 4 *apud* Chrétien, 2002, p. 238). Essa unicidade *événementielle* da circuncisão é central para a reflexão derridiana sobre esse corte como escritura do

mos observar tanto entrecruzamentos com a *história do romance* – desde sempre condenado a ser (em um sentido positivo ou negativo) “romance de formação” (de “deformação”, metamorfose e aburguesamento do protagonista) – quanto aproximações com a filosofia enquanto narração da autoconsciência do eu e do mundo, de Santo Agostinho, passando por Montaigne, Descartes, Nietzsche, a Derrida. Se pensarmos na relação entre romance e a sua narrativa da história de uma morte – como Lukács e Benjamin –, fica ainda mais clara a relação desse gênero com a confissão, já que Santo Agostinho concebia o testemunho no sentido de *martyr*: este dá a vida pelo testemunho da verdade (Chrétien, 2002, p. 146).⁸⁴ Toda confissão, lembremos, visa à salvação: é adiantamento e busca de suspensão da morte.

Nietzsche: *Ecce Homo*

A confissão apresenta o “homem” na sua singularidade e ao mesmo tempo diante de um outro eu. Caberia pensar, no caso de Derrida, os vários “eus” interlocutores a que ele se dirige em seus vários escritos autorreferenciais. Se com Santo Agostinho pode-se perceber sua continuidade e ruptura com a tradição do testemunho e da confissão, com Nietzsche – outro autor de vários escritos e atos “autobiográficos” – podemos refletir sobre o papel desse gesto na filosofia contemporânea, pós-era da re-

corpo, como exemplo único, que não pode ser totalmente traduzido, mas que não cessa de se “duplicar” em outras escrituras.

⁸⁴ Cf. também Liebes (1993, p. 157).

apresentação. Em *Ecce homo: wie man wird, was man ist* (Ecce Homo: como nos tornamos o que somos), ele abre seu texto afirmando que não ficou “unbezeugt”, “não testemunhado”, e, no entanto, devido à “pequenez” de seus contemporâneos, estes não lhe deram ouvidos ou olharam para ele (não o testemunharam). Nessa passagem, apreciada por Derrida (1982, p. 20), Nietzsche afirma ainda: “Eu vivo com base no meu próprio crédito”.⁸⁵ Ele chega a duvidar de sua existência e sente-se na obrigação de dizer: “Escutem-me! Pois eu sou isso e isso. Antes de mais nada, *não me confundam!*” (Nietzsche, 1988a, p. 257). Com esse “Escuta Israel” (“Escutem Nietzsche!”), ele inicia essa apresentação da sua singularidade pontuada por rancor (paixão que ele condena antes de todas) e por ironia. “Eu sou uma cria do filósofo Dioniso, eu prefiro antes ser um Sátiro a um santo” (p. 258). Diferentemente do que se pensava, para Nietzsche filosofia é “a vida espontânea no gelo das altas montanhas – a busca de tudo estrangeiro e questionável na existência” (p. 258). Essa busca levou-o a um “passo *no proibido*” e abriu-lhe a “história *oculta* dos filósofos, a psicologia de seus grandes nomes veio à luz para mim. – Quanta verdade *suporta*, quanta verdade *ousa* um espírito? Isto se converteu para mim cada vez mais na autêntica medida de valores” (p. 259; grifos do original). Logo fica clara a importância desse escrito como parte da estratégia de apresentação e defesa da sua obra máxima: “Aqui [em *Assim falou Zaratustra*] não fala um fanático, aqui não se ‘predica’, aqui não se exige *fê* [...] ninguém está livre para possuir orelhas para Zaratustra” (p. 260; grifo do original). O sentido de autoescritura como autototobiografia

85 “[...] auf meinen eignen Credit.”

fica explícito em Nietzsche quando ele alerta ainda seus leitores quanto à data da qual nasce seu escrito:⁸⁶

Não em vão enterrei hoje meu quadragésimo quarto aniversário, foi-me *permitido* fazê-lo – o que era vida nele está salvo, é imortal. A *Transvaloração de todos os valores*, os *Ditirambos de Dionísio*, o *Crepúsculo dos ídolos* – Tudo presente deste ano, na verdade do último quarto de ano! *Como não dever permanecer agradecido por toda minha vida?* E então narro minha vida. (Nietzsche, 1988a, p. 263; grifos do original)

Assim como Derrida, em seu *Le monolingüisme de l'autre*, explicou a desconstrução a partir da sua vida, a saber, de sua tripla origem alienada – enquanto judeu sem ligação com a tradição judaica, magrebino sem contato possível com o mundo árabe e portador da língua e literatura francesas como enxertos de cultura (Derrida, 2001, p. 76-78) –, do mesmo modo Nietzsche explica a sua transvaloração dos valores a partir da sua origem enquanto decadente e “polonês nobre puro sangue” (Nietzsche, 1988a, p. 268). Ele acentua os traços dessa “raça” com “instintos puros” – e ao mesmo tempo se distancia de seus pais: “É-se aparentado *o menos possível* com seus pais: seria o mais extremo

86 Nietzsche (1988a, p. 264) afirma que a “singularidade” da sua existência se assenta também no fato de ele ter uma *dupla origem*, “doppelte Herkunft”, na sua mãe (que ainda se encontrava viva) e em seu pai (já falecido). Isso lhe dá uma “neutralidade”: um ser entre vida e morte, poderíamos pensar. Cf. Derrida (1982, p. 28).

sinal de vulgaridade ser aparentado com seus pais” (p. 268 e s.; grifo do original). O ressentimento é atacado como um sinal de fraqueza. Contra ele e a recordação – “[...] a recordação é uma ferida purulenta” (p. 272)⁸⁷ –, propõe sua doutrina do fatalismo, do *amor fati*. Mas este não elimina seu próprio instinto guerreiro: ele procura opositores grandes para medir forças – antes de mais nada, o cristianismo. Dele e de sua doutrina critica também o sentimento de *vergonha*: conceito-chave para se entender o jogo de reflexos, da nudez e do doar sua face ao outro no testemunho. Em *Genealogia da moral*, formulou, referindo-se aos primórdios da humanidade:

[...] naquela época, quando a humanidade não se envergonhava ainda de sua crueldade, a vida na terra era mais contente do que agora, que existem pessimistas. O ensombrecimento do céu acima do homem aumentou à medida que cresceu a vergonha do homem *diante do homem*. (Nietzsche, 1988b, p. 302; 1998, p. 56; grifo do original)

Não por acaso, Derrida vai escrever que Nietzsche “reanimiza” as figuras na mesma medida em que chora – em uma imagem famosa de sua autobiografia – “sob o olhar ou contra a face de um cavalo” – que Derrida (2002, p. 67) ironicamente toma como a *testemunha* de Nietzsche e de sua compaixão, sentimento que Nietzsche também execrava: “Eu tomo a supera-

87 “[...] die Erinnerung ist eine eiternde Wunde.”

ção da compaixão entre as virtudes *distintas*” (Nietzsche, 1988a, p. 270; grifo do original).⁸⁸ De resto, Nietzsche narra em *Ecce homo* o tipo de ambiente e alimentação que propiciaram a ele a sua fortaleza. No capítulo intitulado “Warum ich so klug bin” (“Por que sou tão inteligente”), ele comenta ainda seu amor pela cultura francesa, seu desprezo pela formação germânica, e se declara, ao lado de Heine, como “de longe os primeiros artistas da língua alemã” (Nietzsche, 1988a, p. 286). (Derrida também se orgulha de seu domínio do francês... provocação, mas também autoconsciência do ser escritural, estilístico e retórico da filosofia. Nietzsche também o sabia.) O que não o impede de não ser compreendido pelos próprios alemães. Ao encerrar o capítulo, justifica esse fato da seguinte forma, indicando o porquê da necessária *passagem* do conceito para a narrativa da sua vida:

Se me perguntarem por que eu narro estas pequenezas e, segundo o juízo tradicional, coisas indiferentes; eu me prejudico tanto mais na medida em que estou determinado a representar grandes tarefas [*Aufgaben*]. Resposta: essas pequenas coisas – alimentação, local, clima, recreação, toda a casuística do egoísmo – são muito mais importantes do que todos os conceitos que até agora se tomou por importante. É justamente aqui que se deve começar a *reaprender* [*umzulernen*]. (Nietzsche, 1988a, p. 295; grifo do original)

88 “Die Überwindung der Mitleid rechne ich unter die *vornehmen* Tugenden.”

Mas isso não significa que vida e obra se confundam: “Uma coisa sou eu, outra são os meus escritos” (Nietzsche, 1988a, p. 298).⁸⁹ Nietzsche afirma, porém, que tanto ele não nasceu para sua época – “[...] alguns nascem postumamente”, ele escreve –, como também não chegou ainda o tempo para a compreensão de sua obra: “[...] seria uma contradição completa da minha parte se eu esperasse para hoje *orelhas e mãos para minhas verdades*” (p. 298; grifos do original). Ocorre que a transvaloração de todos os valores gera, como era de se esperar, confusões. A incapacidade de compreensão da parte de seus concidadãos é explicada justamente porque eles não podem ainda acompanhar Nietzsche nessa jornada: não podem seguir os seus passos. Segui-lo: sê-lo. “Afim de contas”, explica ele, “ninguém pode escutar das coisas, inclusive dos livros, mais do que já não saiba. Não temos orelha [*Ohr*] para aquilo a que não temos acesso por meio da vivência” (p. 300). Ou seja: o trabalho do conceito existe e é efetivo apenas lá onde ele é acompanhado pela vivência. Vida, ação e saber são indissociáveis. Acredita-se que, lá onde não se escuta/entende nada, não existe nada a ser compreendido. Daí as críticas a sua obra. Fundar uma nova língua significa saber manter as “orelhas pequenas” e ter a paciência para esperar o tempo de ser lido: ao menos na própria Alemanha, pois Nietzsche se orgulha da sua recepção em outros países.

Todos sabemos, alguns a partir da própria experiência, o que é um *Langohr* [um asno, um bate-orelhas]. Que

89 “Das Eine bin ich, das Andre sind meine Schriften.”

seja, eu ousa afirmar que possuo as menores orelhas. Isso não interessa pouco às mulheres – creio que elas se sentem mais bem compreendidas por mim... Eu sou o *Antiasno* por excelência e assim uma quimera na história universal – eu sou, em grego, e não apenas em grego, o *Anticristo*... (Nietzsche, 1988a, p. 302; grifos do original)

Ele é o oposto à tradição, aquele que exige novas orelhas e abre as suas para a *sua verdade construída na e a partir da sua vida, sempre* après coup. Bem como Derrida, é claro.⁹⁰ Mas sempre

90 Nos românticos de Iena Friedrich Schlegel e Novalis, deu-se um culto da *Verstellug*, simulação, que era posta em confronto com a *Vorstellung*, representação que estava umbilicalmente ligada à visão de mundo iluminista. Em Nietzsche, vemos uma crítica dessa tradição romântica em um importante parágrafo da sua *Gaia ciência*. Vale a pena citar um comentário de Derrida sobre a questão da simulação em Nietzsche, na qual a circuncisão já entra na cena de sua filosofia: “Por meio do elogio da simulação, do ‘prazer em simular’ [‘die Lust an der Verstellung’], do histrionismo, do ‘perigoso conceito do artista’, a *Gaia ciência* escala entre os artistas, que são sempre os especialistas em simulação, os Judeus e as mulheres. A associação do Judeu com a mulher provavelmente não é insignificante. Nietzsche trata-os frequentemente de modo paralelo, o que talvez nos reenvie ainda uma vez ao tema da castração e do simulacro, a saber, da castração simulacro da qual a circuncisão seria a marca, o nome da marca” (Derrida, 1978b, p. 54). Nietzsche, no parágrafo 361 da *Gaia ciência*, aproxima não apenas mulheres e judeus da arte da simulação, mas também os pobres (que devem se virar para sobreviver e jogam o jogo de esconde-esconde eternamente, como os animais com seu princípio mimético) e os diplomatas. Os judeus são caracterizados como “povo da arte de adaptação *par excellence*” (Nietzsche, 1988c, p. 609). Ou seja, eles

também a partir da, e não só contra a, tradição. Não nos esqueçamos da origem filológica de Nietzsche, de seus cursos de retórica (como Santo Agostinho) em Basel. Não apaguemos seu *estilo*, sua arte de domar o idioma e transformá-lo em escritura de um novo saber. Essa extrema autoconsciência com relação à situação do filósofo e sua linguagem permitiu também as suas reflexões sobre as metáforas – revelando a verdade como um triunfo de figuras –, ideia que marcará definitivamente a filosofia derridiana.

Não sou Walter Benjamin

Nessa linha dos que anunciam sua filosofia a partir de uma (sempre) nova escritura e da “performatização” dessa escri-

teriam a capacidade da eterna substituição de suas identidades/moradas. O que, em termos derridianos, os condena a serem eternos hóspedes – e potenciais hostilizados (Derrida, 1997). A lei da adaptação implica uma possibilidade infinita de substituição, o que não deixa de recordar a (trágica) autorreflexão de Derrida sobre o fato de ele mesmo ser um substituto de um irmão anterior falecido (Derrida, 1991). Mas o amor também funcionaria pelo princípio da readaptação e da troca: já que Derrida se vê amando sempre alguém “à la place [...] d’une figure inconnue de moi”, no lugar de outra pessoa desconhecida. O amor seria marcado por uma “remplacibilité essentielle”, substituição essencial (Derrida, 1991, p. 198): possibilidade de substituição que também remete, por sua vez, à doutrina benjaminiana da alegoria, na qual os significantes se substituem em cadeia, podendo significar qualquer coisa *ad libidum*. A alegoria revela-se assim como simulacro e escritura libidinosa.

tura enquanto jogo de vida/morte, Walter Benjamin desponta como uma referência central para compreendermos o intertexto derridiano. Derrida, aliás, não por acaso teve que afirmar “não sou Benjamin” (Derrida, 2002, p. 43), sem nunca ter precisado dizer que não é outro latente *alter ego*. Ele sente uma atração quase que “irresistível” pelos textos da “metafísica de juventude” de Benjamin, como o sobre a tradução (de 1921, publicado em 1923), o “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens” (1916) e o “Zur Kritik der Gewalt” (1921). Além disso, Benjamin tem também uma série de textos diretamente engajados em apresentar e refletir sobre a narrativa da “vida”, tais como “A vida dos estudantes”, “Destino e caráter”, “Angesilaus Santander”, e os livros *Rua de mão única*, *Crônica berlinense*, *Infância em Berlim*, além de uma série de diários (sobretudo de viagem). Mais decisiva ainda é a centralidade do conceito de *Erfahrung* (experiência) na obra benjaminiana e seus desdobramentos, como, por exemplo, no imperativo de pensar a história e a historiografia a partir do mote da memória: o presente comanda a articulação do passado a partir das suas necessidades e sonhos. As próprias imagens que marcam a obra benjaminiana – como a do *Angelus Novus*, que se torna o anjo da história no seu texto *Sobre o conceito de história* – estão totalmente calcadas nesse compromisso com o presente. A filosofia em Benjamin é – romanticamente – *medium-de-reflexão* que se executa como leitura (comentário, crítica e tradução) de outros textos e como filosofia da história e teoria da escritura. Nada mais próximo de Derrida.

Se, como vimos, Nietzsche afirmou no seu *Ecce homo* que não ficou “unbezeugt”, “não testemunhado”, Benjamin, por sua vez, escreveu: “Überzeugen ist unfruchtbar” (Benjamin, 1972b,

p. 87). Não é fácil traduzir essa frase. Uma possível solução seria: “Convencer é infrutífero”, e decerto esse é um dos sentidos mais evidentes da frase de Benjamin. Mas existe também aqui um elemento de intraduzibilidade, de figurabilidade, de eco interno na língua alemã que permite aprofundar e desdobrar a afirmação em termos de uma reflexão sobre o testemunho. *Überzeugen* significa “convencer”, assim como *Überzeugung* significa “convicção”. Já *Zeugen* em alemão significa tanto “testemunhar”, “testificar”, como “procriar”, “gerar algo”. Assim, também podemos *ouvir* na frase de Benjamin: “Gerar/procriar demais é infrutífero”, e ainda: “Testemunhar demais é infrutífero”. Como a frase aparece isolada no livro *Rua de mão única* e com o subtítulo “Für Männer” (“Para homens”), a leitura em termos sexuais é praticamente obrigatória. Se convencer é infrutífero, poderíamos pensar que o melhor é ser sutil e econômico nos argumentos. Mas, se “gerar demais” é infrutífero, cabe perguntar: infrutífero em que sentido? Intelectual, em termos da vida...? Na verdade, os dois níveis de leitura devem se manter juntos e em suspensão. Benjamin desconfiava dos projetos realistas tanto literários como autobiográficos. Seus próprios textos sobre sua “vida” são uma mostra disso.⁹¹ No mesmo volume *Rua de mão única*, podemos ler:

Somente quem soubesse considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si.

91 Cf. Seligmann-Silva (2003).

Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro. (Benjamin, 2012, p. 42)

O passado a ser testemunhado só é frutífero na sua relação direta e necessária com o presente/futuro. Depende do trabalho de leitura/escritura do presente traçar a face do passado. Na *Crônica berlinense*, podemos ler uma definição da escritura autobiográfica que também poderia muito bem ser aplicada a alguns textos de Derrida – sobretudo à sua *Circonfissão*:

Recordações, mesmo quando são ampliadas, não representam sempre uma autobiografia. [...] Pois a autobiografia tem a ver com o tempo, com o desenrolar e com aquilo que constitui o fluxo da vida. Mas aqui [ou seja, na *Crônica berlinense*] trata-se de um espaço, de momentos e do inconstante. Pois, mesmo que surjam aqui meses e anos, eles o fazem sob a figura que eles têm no momento da rememoração. (Benjamin, 1985a, p. 488)

Em outras palavras, não se trata de uma narrativa de uma vida no sentido clássico da descrição da “formação” que se desdobra no tempo linear e contínuo. A essa fragmentação temporal em “momentos” corresponde um pensamento topográfico e também uma reflexão sobre o testemunho. Este, para Benjamin, na era da reprodução técnica, assume um significado totalmente

novo. Como lemos no seu famoso ensaio sobre a obra de arte, nas obras pós-auráticas e marcadas pela possibilidade técnica da sua multiplicação, não é mais possível que a história inscreva as suas marcas.⁹² Essa ideia – que está na base da reflexão atual sobre as novas modalidades de arquivamento na era do ciberespaço e que decerto também marcou as reflexões de Derrida nesse ponto – deve ser ainda aproximada de uma outra frase de Benjamin que afirma uma nova concepção de testemunho histórico ao escrever que “nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um [documento] da barbárie” (Benjamin, 2010, p. 34).⁹³ É interessante ler a tradução do próprio Benjamin dessa famosa passagem das suas teses *Sobre o conceito de história*: “Tout cela [l’héritage culturel] ne témoigne [pas] de la culture sans témoigner, en même temps, de la barbarie” (p. 63-64). Ou seja, toda obra testemunha ao mesmo tempo a cultura e a barbárie. A visão da “história como catástrofe” em Benjamin permite ampliar essa ideia de barbárie, aproximando-a do conceito freudiano de trauma – como o próprio Benjamin o fez no seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Benjamin pensa em uma topografia da história composta por cápsulas que mantêm o ocorrido congelado. Depende da capacidade do leitor/colecionador do passado que esses fragmentos sejam captados nos momentos de seu entrecruzamento com o presente do intérprete. A estrutura complexa do interno/externo, dentro/fora, que é a marca da reflexão derri-

92 Cf. Seligmann-Silva (2018b).

93 “Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Babarei zu sein.”

diana sobre a cripta e a escritura do corpo, pode ser lida também nas pegadas de Benjamin desde sua reflexão sobre a alegoria e a escritura hieroglífica barroca até a sua teoria (e prática) da historiografia como montagem de ruínas.

Por último, vale a pena recordar um pequeno texto de Benjamin (preservado em duas versões) de cunho autobiográfico. Trata-se do seu “Angesilaus Santander”, que redigiu durante a estada em Ibiza em 1933. Apesar de seu amigo Gershom Scholem já ter escrito um inspirado ensaio sobre esse fragmento (Scholem, 1983, p. 35-72), ele permanece obscuro e enigmático, na mesma medida em que se calca sobre experiências da sua vida. Benjamin escreve nesse texto que seus pais, pensando que eventualmente ele se tornaria um escritor, deram-lhe além do nome Walter Benjamin mais dois prenomes que poderia utilizar nas suas publicações para não se revelar como judeu. Ele diz no texto que não quer divulgar – ou trair: “verraten” (Benjamin, 1985b, p. 520) – esses nomes e não escreve quais seriam. A ironia da história é que aquilo que seus pais “acharam ser remotamente possível” (p. 520), ou seja, uma escalada do antissemitismo, de fato se concretizara (estamos em 1933), mas Benjamin não utilizara aquele escudo que seus nomes ocultos poderiam significar. Ele afirma que velou esses nomes e manteve-os secretos, assim como um judeu o faz com seu nome hebraico, que deve revelar apenas no dia em que atinge a virilidade. Scholem notou que Benjamin cometeu algumas simplificações na sua descrição do nome ritual judaico. Na verdade, esse nome é dado no ato da circuncisão, e nas famílias religiosas permanece público. Talvez em algumas famílias judaicas assimiladas possa se aceitar que esse nome permaneça desconhecido (e, nesse sentido, oculto) ao seu portador até o dia do seu *bar-mitzvá*, a cerimônia que se rea-

liza aos 13 anos e indica a passagem para a puberdade, quando o rapaz deve ler o texto hebraico da Torá e é chamado publicamente por seu nome ritual. Benjamin fala ainda no seu texto de 1933 de “um novo tornar-se púbere” (p. 520), o que Scholem interpreta como uma referência aos seus novos amores. Os editores das obras de Benjamin confirmaram essa interpretação e publicaram, no aparato crítico referente a esses fragmentos, cartas de Benjamin a sua amada de então.

Um outro dado biográfico de Benjamin veio à tona apenas mais recentemente: de fato ele tinha dois prenomes que nunca utilizou em suas publicações ou contou aos amigos: Benedix Schönflies. Mas esse fato não deixa o texto em questão mais claro, sobretudo em suas alusões ao “Novo anjo” (que remetem ao quadro *Angelus Novus*, de Klee), ao seu nascimento sob o signo de Saturno – “o planeta da rotação lenta, o astro da hesitação e do atraso” (Benjamin, 1985b, p. 521) – e à cabala, no contexto do seu novo tornar-se púbere. Talvez Scholem esteja certo ao insistir na interpretação do título do fragmento como sendo um anagrama de “Der Angelus Satanas”. Ele nota também que seria inocente da parte de Benjamin se ele de fato acreditasse que Benedix Schönflies não é um nome judeu, pois ele evidentemente o é. Mas não é isso que importa aqui. O que importa é a referência de Benjamin a esses nomes ocultos e secretos, ao seu *nom caché*, como escreve Derrida com relação a seu nome judaico Élie e que interpreta também como um dom (como todo nome, só que esse sendo um dom/nome secreto), signo de eleição (só que positivo, e não negativo, luciferiano, como em Benjamin), de nobreza: “[...] um signo de eleição, eu sou aquele que se elege, isso ao lado da história do *thaleth* branco (a ser narrada em outro lugar) e de alguns outros signos de bênção secreta”

(Derrida, 1991, p. 82-83).⁹⁴ Abrindo um pouco nossas orelhas, podemos ler essa passagem sobre a eleição de Derrida como um diálogo com outros nomes ocultos. Ele também mantém algo em segredo, uma história de um *tallit* branco, cujo ocultamento é figurado na escritura pelos parênteses. *Tallit*, o tecido quadrado de algodão, normalmente branco ou azul, é uma indumentária ritual judaica que deve ser portada no momento das rezas (o assim chamado pequeno *tallit* pode ser sempre carregado sob a vestimenta, mas nunca em contato com a pele). Parte essencial do *tallit* são os *zizit*, fios que estão ligados às suas pontas e que devem servir para *recordar* “os mandamentos do senhor” (Nm 15,39). O pacto e a aliança/circuncisão de memória são reatualizados no *tallit*. O segredo dessa história não revelada por Derrida (uma memória ocultada) duplica o segredo desse nome Élie, que, segundo ele, não foi inscrito “como se quisessem escondê-lo, mais ainda que os outros nomes hebraicos, postos após os outros” (Derrida, 1991, p. 86). Ele foi como que “apagado, contido”, e significava muitas coisas:

[...] antes de tudo, que queriam me esconder como um príncipe de quem se dissimula⁹⁵ provisoriamente a filiação para guardá-lo com vida [longo duplo parênteses sobre o irmão falecido Paul Moïse], guardá-lo com vida

94 “[...] un signe d’élection, je suis celui qu’on élit, ceci joint à l’histoire du thalet blanc (à raconter ailleurs) et à quelques autres signes de bénédiction secrète.”

95 Cf. “Verstellen” (“simular”, “dissimular”), em Nietzsche.

até o dia em que sua realeza poderia [...] exercer-se em plena luz do dia, sem risco para a preciosa semente; em seguida eu não devia portar à luz do dia o signo judeu. (Derrida, 1991, p. 88)

Ou seja, trata-se aqui de outra dissimulação da semente, do *sema* judaico. Vemos outra história de salvamento realizada pelos pais enquanto nomeadores de seus filhos. Trata-se também da cena de um outro “mot de passe”, como o *schibboleth* bíblico que permitia *identificar* os pertencentes e os não pertencentes à tribo.⁹⁶ Trata-se, enfim, de outra otobiografia simulada, “confession sans vérité” (Derrida, 1991, p. 86). Mas nela ecoa, como afirmei, um outro nome, numa passagem, senha, “mot de passe” entre temporalidades, textos e identidades. Toda circunfissão está plena de marcas de histórias e tempos reais. Pois, abrindo-se bem nossos ouvidos, ouvimos que Élie, o eleito, elege bem as palavras ao mencionar que além desse nome existem outros sinais seus “de bénédiction secrète” (p. 83). Uma *benedictio*, boa fala secreta: Benedix.

Maria Torok, comentando a nossa vida psíquica, observa: “[...] quantos túmulos na vida do Ego” (Abraham; Torok, 1995, p. 223), ou seja, quantas criptas, nódulos de memória, objetos incorporados e não introjetados. Esses túmulos levam consigo locais e datas. Do mesmo modo, podemos observar: quantos “signos de bênção secreta” na vida e escritura de um eleito: Élie e Benedix Schönflies encontram-se também na data comemorativa do dia 15 de julho: todo ano, a cada volta do anel.

96 Cf. Derrida (1986).

Obras citadas

ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Tradução de Maria José Coracini. São Paulo: Escuta, 1995.

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1999.

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). De civitate Dei. *IntraText Digital Library*, 2007. Disponível em: http://www.intratext.com/IXT/LAT0395/_INDEX.HTM. Acesso em: 7 maio 2020.

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). On Christian doctrine. Book 2, chapter 15. *George Town Faculty Directory*, 2020. Disponível em: <https://faculty.georgetown.edu/jod/augustine/ddc2.html>. Acesso em: 7 maio 2020.

BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972a. v. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. p. 9-21.

BENJAMIN, Walter. Einbahnstrasse. In: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972b. v. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. p. 83-148.

BENJAMIN, Walter. Berliner Chronik. In: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1985a. v. VI. *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*. p. 465-519.

BENJAMIN, Walter. Angsilas Santander. In: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1985b. v. VI. *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*. p. 520-523.

BENJAMIN, Walter. *Werk und Nachlaß*. Kritische Gesamtausgabe. Über den Begriff der Geschichte. Edição de Gérard Raulet. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2010. v. 19.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*: Rua de mão única. 6. ed. Tradução de Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. Revisão de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BÍBLIA ONLINE. Deuterônimo 31. *Bíblia Online*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/dt/31?q=deuteronomo>. Acesso em: 26 abr. 2022.

BÍBLIA ONLINE. Deuterônimo 32. *Bíblia Online*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/dt/32?q=deuteronomo>. Acesso em: 26 abr. 2022.

BÍBLIA ONLINE. Jô 29. *Bíblia Online*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/j%C3%B3/29>. Acesso em: 26 abr. 2022.

BÍBLIA ONLINE. Jô 34. *Bíblia Online*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/j%C3%B3/34>. Acesso em: 26 abr. 2022.

BÍBLIA ONLINE. Salmos 5. *Bíblia Online*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/5>. Acesso em: 26 abr. 2022.

BÍBLIA ONLINE. Salmos 58. *Bíblia Online*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/5>. Acesso em: 26 abr. 2022.

CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith*: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica). São Paulo: Perspectiva, 1993.

CHRÉTIEN, Jean-Louis. *Saint Augustin et les actes de parole*. Paris: PUF, 2002.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967a.

DERRIDA, Jacques. Freud et la scène de l'écriture. In: DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967b. p. 293-340.

- DERRIDA, Jacques. *A gramatologia*. Tradução de R. J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. Scribble. Pouvoir/écrire. In: WARBURTON, W. *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*. Paris: Aubier-Flammarion, 1978a.
- DERRIDA, Jacques. *Éperons: les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion, 1978b.
- DERRIDA, Jacques. *L'oreille de l'autre: otobiographies, transferts, traductions*. Textes et débats avec Jacques Derrida. Montreal: VLB, 1982.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.
- DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: DERRIDA, J. *Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. p. 203-235.
- DERRIDA, Jacques. Circonfession. In: DERRIDA, J.; BENNINGTON, G. *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991. p. 7-291.
- DERRIDA, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Demeure: Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de C. de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de F. Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Trace et archive, image et art*. Bry-sur-Marne: INA Éditions, 2014.
- LIEBES, Yehuda. *Studies in Jewish myth and messianism*. Nova York: State University of New York Press, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. Ecce homo. In: COLLI, G.; MONTINARI, M. (ed.). *Kritische Studienausgabe*. Munique: DTV; Berlim-Nova York: Walter de Gruyter, 1988a. v. 6. p. 255-374.

NIETZSCHE, Friedrich. Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. In: COLLI, G.; MONTINARI, M. (ed.). *Kritische Studienausgabe*. Munique: DTV; Berlim-Nova York: Walter de Gruyter, 1988b. v. 5. p. 245-412.

NIETZSCHE, Friedrich. Die fröhliche Wissenschaft. In: COLLI, G.; MONTINARI, M. (ed.). *Kritische Studienausgabe*. Munique: DTV; Berlim-Nova York: Walter de Gruyter, 1988c. v. 3. p. 343-651.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin und sein Engel*. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 391-417.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Filosofia da tradução – tradução de filosofia: o princípio da intraduzibilidade. In: SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018a. p. 167-188.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Após o “violento abalo”. Notas sobre a arte – relendo Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018b. p. 19-30.

O jogo entre hospitalidade e hostilidade:

a promessa e a espera da língua

Derrida, como é notório, via de regra, é mais lido e discutido em departamentos de Letras, artes e cinema do que na Filosofia, área em que atuava institucionalmente. Isso não é surpreendente, mesmo porque ele teve como um dos alvos de seu trabalho de reflexão filosófica uma crítica radical e transformadora do próprio estatuto da Filosofia. Sua desconstrução visou, antes de mais nada, à estrutura metafísica e representacionista da linguagem da Filosofia ocidental. Essa autocrítica foi ainda mais longe na medida em que explorou e forçou os limites tradicionais entre os ditos gêneros “sério” e “literário” do discurso. Sem pretender superar tais limites, o simples gesto de pô-los em questão e de ensaiar lançar-se através das fronteiras-tabu fez de sua “obra” um trabalho constante de “desoevrement” da Filosofia. Contra Platão e seus seguidores, Derrida embaça as fronteiras entre retórica, filosofia e literatura; com Platão, por outro lado, e num mesmo gesto ambíguo e destruidor, leva a ironia até as últimas consequências, minando a visão comportada e monolítica da linguagem que a reduz a um instrumento de comunicação, bem como explora as relações profundas e tensas, de copertença por exclusão, entre *logos* e *mythos*.

Derrida, portanto, pode ser considerado um pensador dos limites, com o duplo genitivo valendo aqui: aquele que pensa e retraça as fronteiras dos campos do saber e também um autor que pensa a partir dos limites – de autores, obras e temas-limite. Seu percurso uniu o gesto típico da tradição filosófica, de filosofar via releitura e reescritura da tradição que lhe antecedeu, àquele característico das vanguardas do século XX de desconstrução do aparato representativo das linguagens e de consequente desvendamento de uma outra realidade pré e metadiscursiva que ele batizou, entre outras denominações, de *écriture*. Outro gesto fundamental em seu pensamento foi a introdução de um “eu” confessional e testemunhal, que, sobretudo no final de sua vida, amarra muitos de seus pensamentos e ressignifica a própria desconstrução como um modo de ver o mundo carregado de localização e *deslocalização*. Como pensador de origem judaica-magrebina, Derrida pensa a sua própria escrita como uma tentativa de inscrição a contrapelo de uma língua em devir, à espera, dentro do idioma que “recebeu”, o francês, língua *par excellence* da filosofia que se pretendeu universal.

Para os estudiosos da literatura, o seu pensamento tem servido de fonte para as mais diversas inspirações. Antes de mais nada, ele nos permite pensar a obra para além da concepção tradicional de representação. Os inúmeros exemplos de leitura de obras literárias que encontramos nos escritos desse autor deixam claro em que medida ele se identificou, antes de mais nada, com a antiquíssima tradição da leitura exegética, religiosamente infinita, e cuidadosa no trato de cada sílaba do texto enfocado. Derrida foi um exímio “desconstrutor” da literatura, uma vez que suas leituras via de regra descontrolam as leituras anteriormente feitas. Ele propôs novas questões, derivadas

de uma observação em primeiríssimo plano do texto no seu teor literal, figural, sonoro e intertextual. Ele destaca as tensões entre a promessa contida no texto, a sua tentativa de realização, o jogo autoral e a demanda ao leitor, e tenta traçar desse modo o gesto ou a figura característica dos autores e obras tratados. Os autores que elege ler e comentar são também aqueles que se aproximam da sua própria “poética”: Santo Agostinho, Joyce, Ponge, Kafka, Blanchot, Paul Celan, Artaud, Baudelaire, Rousseau, Walter Benjamin, Nietzsche, Heidegger, Édouard Glissant, Abdelkebir Khatibi, entre outros.

Foquemos agora no compromisso do seu pensamento com a *reflexão e prática da tradução*. Na qualidade de pensador dos limites, de desconstrutor das identidades, de andarilho dos espaços assombrados entre o Ser e o Não Ser, o Eu e o Tu, como crítico ferrenho da tradição ocidental, ou seja, de um pensamento que entroniza a *mimesis* enquanto *imitatio* no centro de sua concepção da linguagem e do saber, Derrida evidentemente não poderia ficar alheio à questão da tradução. Lendo a sua obra, percebemos também a amplitude desse tema, que vai muito além da “simples” (e *im/possível*) transposição e passagem de uma língua para outra. Tentando esquematizar um pensamento que progride na linha oposta ao esquemático ou esquematizável, propomos, quase ao modo de teses, um elenco de alguns desses caminhos nos quais as incursões de Derrida se cruzam *explicitamente* com a reflexão sobre a tradução. A impossibilidade de se separar de modo estrito os momentos em que a tradução se encontra com o pensamento de Derrida é em si mesma consequência do fato de que, mais do que um entrecruzamento, há nesse ponto um encontro, uma explosão do maquinário da linguagem que a revela como ato (aporeticamente necessário e impossível) de tra-

dução. Tentemos nos explicar desenvolvendo alguns momentos de sua reflexão em torno da tradução, sem pretender seguir uma ordem a partir da enumeração resumida desses momentos: 1) a crítica do representacionismo; 2) a crítica da noção de sujeito autônomo do discurso; 3) a tradução como contrato, dívida, perdão e *Aufhebung*; 4) a teoria da lógica da suplementação e da identidade como parasitismo; 5) a desconstrução da ideia de língua própria, de pátria, de casa como habitação autônoma; 6) a tradução como o habitar na Errância, como *demeure*, um esperar o advento do encontro com o “outro”; 7) a sua noção de linguagem dos nomes e de intraduzibilidade unida à necessidade da tradução; 8) a leitura da tradução como realização da estrutura da hospitalidade, com a instituição da troca de dons no seu centro; 9) a tradução como parte essencial do comentário filosófico; 10) como tema específico de sua reflexão; 11) como parte performaticamente encenada de seus textos, e, por último, 12) como dispositivo desconstrutor do pensamento fascista.

A crítica da representação

Em primeiro lugar, portanto, uma determinada concepção de tradução surge na *crítica da linguagem como mero instrumento de comunicação e representação*. Para Derrida, é evidente que na língua não existe a possibilidade de separação entre o significante e o significado. Se a tradução na sua forma convencional afirma essa possibilidade, ela o faz justamente porque está comprometida com uma visão representacionista e limitada da linguagem. A questão do arbitrário do signo é resolvida normalmente de modo simplista como descolamento entre significante e signifi-

cado e possibilidade não problemática da tradução. Além disso, dentro da visão tradicional da linguagem, a divisão entre as línguas é pensada ontologicamente como desde sempre dada: Derrida, por sua vez, propõe uma reflexão sobre a parasitagem generalizada das línguas. Uma língua como que coloniza a outra, e todas só existem nesse conflito e na busca, e não na pertença exclusiva a um território. Só existe o monolingüismo do outro. “Qualquer cultura é originariamente colonial. Não tenhamos apenas a etimologia em conta para o lembrar. Toda cultura se institui pela imposição unilateral de alguma ‘política’ da língua” (Derrida, 2001, p. 55). Essa imposição soberana se dá tanto por violência armada como legal (jurídica), e também através das artimanhas de um Humanismo pretensamente universal. Além disso, Derrida revela constantemente as indecidibilidades internas à linguagem que não permitem o seu funcionamento monossêmico controlado. A tropologia ou figurabilidade descontrolada da linguagem mina para ele qualquer versão estanque dos limites entre o literal e o figurado. Nesse sentido, a linguagem é constante *passagem, disseminação, semiose aberta e différance*: significante cuja protoescrituralidade não se deixa reduzir ao seu teor semântico, a saber, ao assim chamado “sentido próprio”. Também a definição da figura não consegue sair do círculo vicioso e tautológico da figuralidade: indo de uma palavra a outra, de um local a outro, desdobrando um mecanismo vertiginoso e vertiginosamente metafórico, como lemos em seu ensaio seminal “A mitologia branca” (1991). *Metapherein*, passagem, transposição, *Über-Setzung*, tradução, eis o que habita o próprio “coração” da linguagem, que tende a ser eterna *performance* do linguístico, ou, mais propriamente, do “lingual”.

Em segundo lugar, encontramos no pensamento acerca da tradução *uma crítica da noção de linguagem como expressão de um Eu autoconsciente e presente a si mesmo*. Nesse sentido, a própria noção de autoria é testada: como pensar o direito do autor diante de um texto traduzido? O que “pertence de direito” ao autor do “original” e ao autor da tradução? Derrida responde afirmando que pensar em uma originalidade absoluta implicaria pensar em um início puro da linguagem, “[...] como se o presumido criador do original não estivesse, ele também, endividado, taxado, obrigado por um outro texto, *a priori* tradutor” (Derrida, 2002, p. 63). Por outro lado, ele ressalta sempre a disseminação da assinatura do autor no seu próprio texto. Momento de irrupção do nome e da sua não tradutibilidade, quando o texto se torna corpo e carne, marca, e não signo. Essa reflexão derridiana abre a possibilidade de se repensarem também as nossas diferentes e hierárquicas concepções de autoria que variam segundo os gêneros do discurso. Derrida abre o caminho da reflexão sobre o (e a partir do) estilo enquanto momento singular, irredutível – intraduzível – e que constitui o texto. Existe uma tensão não solúvel entre o momento de endividamento da escrita, que é reduplicado no gesto da tradução, e, por outro lado, a inscrição de marcas dentro da língua.

Tradução e testemunho

Como endividamento, a tradução é revelada como um contrato, uma dívida impossível de ser saldada. Daí Derrida aproximar o gesto da tradução do gesto do testemunho: em ambos existe o risco do perjúrio e o fantasma da (in)fidelidade. O endi-

vidamento implicado na tradução e no testemunho é “incomensurável” (Derrida, 2005, p. 38). Não se trata de passar a “intenção” de um autor para o texto de chegada; a relação, o vínculo, se dá com uma textura, com uma língua, com uma cultura, com uma vida intraduzíveis, mas que devem ser traduzidas. Diante dessa promessa impossível de ser cumprida, Derrida introduz também em sua teoria da tradução outro conceito que lhe era muito caro, o de *perdão*. A tradução como tarefa necessária e impossível, *double bind* insolúvel, é vista como um processo metafórico, como “*Über-Setzung*”, “*Aufhebung*” (“relevar”, na terminologia hegeliana, para o gesto de superar mantendo), que, no limite, equivale a um perdão, como graça, sublimação diante da dívida impagável (p. 66). Essa tradução como “*Aufhebung*”, superação que mantém algo do corpo original, ele aproxima também de outros *tr-*: transação, transformação, trabalho (que lembra o freudiano “trabalho do trauma” como elaboração), *travel* e, por fim, *Trouvaille* (p. 69). *Trouvaille* é justamente um conceito empregado em francês para traduzir o *Witz* da filosofia do primeiro romantismo alemão. Também o *Witz*, como palavra cortante que ao mesmo tempo explode a lógica do discurso e produz encontros festivos entre ideias que pareciam alheias umas às outras, também esse *Witz* é fruto de um indivíduo moderno em crise, sem língua própria, que encontra na tradução um suplemento de origem. *Trouvaille* e *Witz* produzem ainda um abalo no monolinguismo da razão iluminista e em sua suspeita diante da imaginação criativa. Derrida vislumbra a possibilidade de se construir a cultura via *travel*, deslocamento e “deslucamento” da língua. A *trouvaille* participa, para ele, do trabalho negativo na língua, perfaz uma reescritura poética e performática. O *Witz*, “chiste” em algumas traduções, permite costurarmos entre a ne-

cessidade e a impossibilidade: “Agora, eu não acredito que algo seja intraduzível – nem, aliás, traduzível” (p. 19).⁹⁷ A ironia, a propósito, é um dos avatares do *Witz* de Friedrich Schlegel e de Novalis. As notas do tradutor (N. do T.) seriam suplementos, enxertos, próteses de tradução que fugiriam à promessa e ao juramento do tradutor. Derrida permanece, de resto, fiel ao dogma benjaminiano de que a tradução autêntica, a tradução como cumprimento da promessa de traduzir, deve ser calcada na palavra (p. 23), na sua capacidade, como vimos com Benjamin, de perfurar a língua, de mostrar as outras línguas por detrás dela. Reencontramos aqui o “palavra a palavra” como arcada. Assim, para Derrida,

a N. do T. rompe com o que eu chamo de lei econômica da palavra, que define a essência da tradução no sentido estrito, da tradução normal, normativada, pertinente ou relevante. Em toda parte, onde a unidade da palavra está ameaçada ou posta em questão, não é apenas a operação da tradução que se encontra comprometida, é o conceito, a definição e a axiomática mesmo, a ideia de tradução que é necessário reconsiderar. (Derrida, 2005, p. 26-27)

A sua descrição da linguagem como jogo de diferenciação remete tanto ao seu ser sistêmico, um conjunto de exclusões e inclusões reciprocamente determinantes, como também permite

97 “Or je ne crois pas que rien soit jamais intraduisible – ni d’ailleurs traduisible.”

desenvolver uma crítica de uma série de hierarquias e suspender (sem eliminar, pois isso seria inocente) as diferenciações qualitativas entre original e cópia/tradução, positivo e negativo, e a precedência do bem com relação ao mal. Essas diferenciações (que ele qualifica como a marca da metafísica enquanto pensamento de uma presença originária) tanto funcionam a partir de uma filosofia da história implícita (segundo a qual o originário é o melhor e mais puro, e o subsequente representa o decadente, degenerado e impuro) quanto deslancham a lógica da *suplementação*, da busca de se recobrar a “pureza da origem” através do artifício (e essa é a própria estrutura da empresa retórica e de seus sucedâneos posteriores, sob outras roupagens). Nesse sentido, a situação tradutória permite uma reflexão “exemplar” sobre a questão do suplemento, do enxerto e do *parasita*. A cena da tradução, tal como podemos pensá-la com Derrida, leva a uma radical redefinição do conceito de identidade para além da possibilidade de se pensar em “propriedades naturais” do eu independentes da sua errância no mundo escritural e linguístico. Desconstrução é, antes de mais nada, a recusa de toda ideia de pureza original. Novamente, portanto, vale a visão fraturada do sujeito: se este mundo é sistema de diferenças e eterna diferenciação, o Eu também só pode ser pensado no seu ser-fragmentado e em constante embate com os inúmeros Não Eu.

O monolinguismo do outro e a pulsão colonial

Nesse sentido, Derrida, sobretudo em seu texto *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*, desconstrói a possibilidade de qualquer origem pura, de qualquer língua acabada, fechada

em si. “O monolingüismo do outro” é a consequência de um elemento espectral de nossa relação com a língua. Todo monolingüismo, toda instauração de uma língua fechada, autorreferencial e autônoma é uma projeção espectral nascida de uma situação geral de ruptura com relação à língua. O autor reflete a partir da exemplaridade de figuras – como o escritor marroquino Abdelkebir Khatibi, que analisou sua situação de desamparo em meio a um bilingüismo imposto por uma metrópole colonizadora – e, por outro lado, da situação também exemplar do próprio Derrida (2001, p. 76-78), que nos fala de sua tripla origem como uma tripla alienação: da cultura judaica (que recebeu de uma forma pasteurizada e cristianizada), da cultura árabe-magrebina (que lhe era barrada por uma questão cultural e de classe) e da cultura francesa (que lhe era imposta dentro da situação de morador de uma colônia, na “língua do outro”) . Derrida, em um típico torneio caro aos autores pós-coloniais, passa de sua situação excepcional de tripla alienação como prótese e enxertia de origem para pensar a exemplaridade dessa situação. O mesmo aconteceu, como vimos antes neste livro, com Flusser e com Saidiya Hartman, que descobrem a despossessão como herança para em seguida desconstruir a ideia de pátria/mátria.

A partir de sua (des)lo(u)calização, ele repensa a língua e nosso estar no mundo em relação a ela. Derrida nos fala de uma “situação universal” que “representa ou reflete uma espécie de ‘alienação’ originária que institui toda língua como língua do outro: a impossível propriedade da língua” (Derrida, 2001, p. 96), mas se apressa em afirmar que “isso não deve conduzir a uma espécie de neutralização das diferenças, ao desconhecimento de expropriações determinadas contra as quais um com-

bate pode ser travado em frentes muito diversas” (p. 96). Antes, pelo contrário, é a partir da consciência desse nosso ser alienado da linguagem, dessa nostalgia com relação a uma língua própria, que podemos avaliar cada caso particular e, assim,

re-politizar a questão. Ali onde a propriedade natural não existe, nem o direito de propriedade em geral, aí, onde se reconhece essa des-apropriação, é possível e torna-se mais necessário do que nunca identificar, às vezes para combater, movimentos, fantasmas, “ideologias”, “fetichizações” e simbólicas da apropriação. (Derrida, 2001, p. 96)

Os nacionalismos fundamentalistas nascem justamente de uma falsa solução mágica dessa alienação atávica, via ilusões de uma terra (nacional, própria, idêntica a si mesma) prometida. Na contramão dessas soluções fáceis, fascistas ou fascistizantes, Derrida fala de uma produção de *marcas*, de uma inscrição no interior das línguas, inscrição dessa falta, e não de uma nostalgia fundamentalista. Essa inscrição de marcas no interior das línguas as corrói na mesma medida em que se instaura uma espécie de protolíngua, a língua originária de que Benjamin nos fala, por exemplo, de modo poético, em seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”. Derrida nos fala dessa língua outra, desse “grau *zero-menos-um* da escrita que deixa a sua marca fantasmática ‘na’ dita monolíngua” (Derrida, 2001, p. 97; grifo do original). É exatamente esse gesto de inscrição de marca outra que Derrida nos traz para pensarmos uma tradução que desconstrói a arrogância da monolíngua. Pois: “*Uma língua não existe*” (p. 97; grifo do original), o que existe é

o mais-de-uma-língua, a errância. Daí ele afirmar sempre e ao mesmo tempo que “não se tem nunca senão uma língua” (p. 99).

Essa língua é o avesso da língua pura, é plena de faltas e de enxertos, mas também de desejo de salvação. A língua promete a possibilidade de se “dizer eu”, mas ao mesmo tempo o permite apenas a partir dos seus intervalos, da negação da sua norma. Por isso a tradução, o local do desvio, das des-vias de Babel (*Des tours de Babel*), permite se conquistar um espaço para ecoar o “eu”, sem cair no exclusivismo da monolíngua. Trata-se, talvez, de se pensar em uma mãe maternal, não enlouquecida, que não quer devorar seus filhos, mas, antes, gerar crias e mais crias. Afinal, “o monolinguismo do outro tem certamente o rosto e os traços ameaçantes da hegemonia colonial” (Derrida, 2001, p. 102). Essa língua-mãe louca, uma língua-pátria colonizadora, é perfurada pelas marcações da tradução, das diferenças, das máquinas de diferenciação. Derrida nos mostra a necessidade de rompermos com os hábitos de se habitar o próprio e a propriedade, o “nacional”. Nesse ponto, aproxima-se, sem citar diretamente, da teoria flusseriana em “Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit” (“Habitar a casa na apatricidade”), que já vimos neste livro. Cito o Derrida de *O monolinguismo do outro*:

A língua dita materna nunca é puramente natural, nem própria nem habitável. *Habitar*, eis um valor bastante *de-sorientador* e equívoco: não se habita nunca o que estamos habituados a chamar de habitar. Não existe *habitat* possível sem a diferença deste exílio e desta nostalgia. (Derrida, 2001, p. 90; grifos do original)

Aqui Derrida está apresentando a sua tese segundo a qual a “alienação é essencial na língua – sempre do outro” (Derrida, 2001, p. 90), mas mantendo, evidentemente, as gigantescas nuances de situação para situação. Como Flusser, ele quer desmontar a facilidade de se habitar casas próprias que se tornam rápida e essencialmente espaços de conquista e de hostilidade. “Todas essas palavras: *verdade, alienação, apropriação, habitação, ‘casa (própria)’ [chez soi], ipseidade, lugar do sujeito, lei, etc.*, permanecem problemáticas aos meus olhos” (p. 91; grifos do original). Elas reverberam a arrogância do *pater*, do soberano, e uma descontrolada nostalgia de origem. São fruto do falocentrismo, do modelo patriarcal e paternal, replicado na estrutura de soberania sobre um Estado e um “povo”. Essa concepção metafísica da língua como pátria e propriedade onde habitamos é o ninho das ideologias outrofóbicas e altericidas: “Compatriotas de todos os países, poetas-tradutores, revoltai-vos contra o patriotismo!” (p. 89), decreta. Ele nos fala também de uma “pulsão colonial” (p. 56) que ora se revela como genocídio, ora como “abertura ao outro”, mas que, no fundo, é sempre outrificadora e subalternizadora. Ela é hegemonia que se dá via homogeneização, apagamento das diferenças, memoricídio, redução da língua ao *uno*. Ao negar o outro, o externo, ela corta a sua própria possibilidade de existência e passa a funcionar como uma busca enlouquecida de autonomia autotélica. Derrida, como Flusser, desmonta essas armadilhas da metafísica a partir de suas experiências particulares. Esses nômades, viajantes e andarilhos vão mostrar que, pelo contrário, a tradução anuncia um “algures” como promessa, em uma “espera sem horizonte de uma língua que apenas sabe fazer-se esperar” (p. 104).

Habitar a demora

Essas máquinas diferenciadoras mostram que, a bem da verdade, não existe a língua própria. Esta é pura fantasmagoria e espectralidade: “[...] uma língua não é. Não é nada” (Derrida, 2001, p. 99). “Elle ne demeure qu’à cette condition: rester encore à être donnée” (Derrida, 1996, p. 126), ou seja, a língua “não persiste senão nesta condição: continuar ainda a ser dada” (Derrida, 2001, p. 99). Essa língua habita esse instante de devir, essa casa do devir, o *demeurer*, verbo essencial na filosofia derridiana. Derrida funde a questão do lar, da *Heimat*, do *Unheimlich*, do estranho, com uma teoria da história como devir da salvação. Esse demorar também reflete a temporalidade do trauma, seja ele individual, seja colonial, com todos os seus apagamentos e genocídios. Essa temporalidade do devir, da demora, do habitar a espera é também a temporalidade da espera-pelo-e-para-o-outro. Afinal, a monolíngua é “do outro” (Derrida, 2001, p. 101; grifo do original). Ela instaura a vinda do outro: ela promete um encontro, como no *Witz*, que vimos acima. Em um gesto abertamente de homenagem a seu mestre Lèvinas, Derrida pensa na língua, como Lèvinas pensou o face a face, como esse encontro absoluto com o outro, a instauração do outro dentro da espera e no respeito absoluto da diferença. Se Lèvinas (1988, p. 178) formulou que “[a] epifania do rosto é ética”, podemos pensar que, para Derrida, *a epifania da língua é ética*. E ainda:

O rosto onde se apresenta o Outro – absolutamente outro – não nega o Mesmo, não o violenta [...]. Fica à medida de quem o acolhe mantém-se terrestre. Essa apresentação é a não violência por excelência, porque, em vez

de ferir a minha liberdade, chama-a à responsabilidade e implanta-a. (Lèvinas, 1988, p. 181)

Habitar a língua implica aprender a respeitar e ser responsável por esse outro endereçado. De modo radicalmente diverso à ação da língua-mãe enlouquecida, monolíngue e incapaz de espera e de outridade, esse habitar a língua responsável instaura-se a partir da precariedade das marcas e das marcações. Em Lèvinas, “haveria que, de uma certa maneira, romper com a raiz ou com a originalidade presumida natural ou sagrada da língua materna [...] para romper com a idolatria da sacralização” (Derrida, 2001, p. 86). A idolatria da sacralização é a morada de monolínguas ciumentas e colonizadoras. A partir dos saltos, das traduções e das intraduzibilidades profanam-se esses falsos ídolos.

Essa concepção derridiana da tradução como um espaço de “demorar”, de *demeure*, e de simultânea construção de uma protolíngua da comunicabilidade não deixa de, a seu modo, *traduzir* um fragmento extremamente importante de Walter Benjamin dentre os que sobreviveram no seu espólio e que foi composto em torno das suas teses *Sobre o conceito de história*. Benjamin refletiu nas suas teses sobre um devir messiânico que traria consigo uma redenção da humanidade, acompanhada de uma redenção mnemônica, que permitiria escrever uma história universal autêntica, e não mais a falseada, eurocêntrica, que apresenta apenas o cortejo triunfal daqueles que massacraram e espezinharam os demais. Essa história universal redimida e positiva, vislumbrada em um *Aleph* temporal, na suspensão do devir como catástrofe, seria também composta por uma língua liberta, que superaria a “queda” de Babel. Essa língua, até ocorrer o mo-

mento de redenção, existe apenas em modo de espera, como “esperanto”. Vale a pena citar esse fragmento:

O mundo messiânico é o mundo da atualidade plena e integral. Apenas nele existe uma História Universal <<Universalgeschichte>>. O que hoje se apresenta como tal só pode ser uma espécie de esperanto. Não há nada que lhe corresponda, enquanto durar a confusão que vem [...] da [...] torre de Babel. Ela pressupõe a língua na qual todo texto pode ser traduzido por inteiro para outra, viva ou morta. Ou [...] melhor [...], ela é a própria língua. Mas não aquela, escrita; antes, pelo contrário, a festivamente realizada. Tal festa está purificada de toda comemoração e não conhece cantos festivos. A sua língua é a própria ideia da prosa, que é compreendida por todas as pessoas como a língua dos pássaros é pelas crianças abençoadas. (Benjamin, 2020, p. 134)

Essa língua festiva e “purificada” é o avesso da língua monolíngue colonizadora e da colonização. Ela não comemora triunfos ou festeja falsos heróis, mas é pura festa. Havíamos visto que para Derrida a tradução como perdão permite uma elevação, uma *Übersetzung* e uma *Aufhebung*. Mas essa tradução como perdão (Derrida, 2005, p. 66) é também vista como *Erinnerung*, ou seja, recordação, mais ainda, interiorização, espiritualização. Assim, nos fragmentos em torno das teses de Benjamin, também lemos: “A reminiscência [*das Eingedenken*] como a última esperança [*Strohalm*]” (Benjamin, 2020, p. 175). Seja na recordação derridiana, seja na reminiscência benjaminiana, a tradu-

ção surge como um ato de memória esperançoso voltado para a redenção daquilo que foi recalcado e que se tentou apagar.

Se com Derrida podemos refletir sobre a estrutura de suplementaridade da cultura de um modo geral, por outro lado, não deixa de ser verdade que ele indica momentos de ruptura nessa cadeia de iterabilidade. É correto dizer que ele afirma que existe uma impossibilidade de se diferenciar o parasita do parasitado. A ficção não pode ser definida na sua diferença com relação ao discurso dito sério. No entanto, não é menos verdade que a literatura e, mais especificamente, a poesia aparecem como uma espécie de *evento* na sua obra. Esta última é algo próximo da linguagem dos nomes, que ele encontrou em Walter Benjamin e que tanto o atraía como ativava as maiores reservas. Na poesia e nessa linguagem dos nomes, Derrida reconhece momentos privilegiados de irrupção na linguagem do seu ser não comunicativo. Para ele, todo nome – como o nome de Deus que assim é *revelado* no evento bíblico de Babel – é confusão, babelização, impossibilidade de tradução. Babel é lida como um momento de interrupção na pulsão colonial da língua própria: “Deus lhes impõe seu nome, ele rompe a transparência racional, mas interrompe também a violência colonial ou o imperialismo linguístico” (Derrida, 2002, p. 25). Assim estabeleceu-se a necessidade de uma tradução “necessária e impossível” (p. 25). Instaura-se uma dívida de tradução não passível de ser quitada. “A tradução torna-se lei” (p. 25), ou seja, esse mito bíblico figura a instauração da Errância das línguas e entre as línguas. Ele nega *a priori* qualquer tentativa colonial de uma língua-nação. Com base na tese do privilégio do nome na linguagem, a (in)traduzibilidade institui-se como tarefa necessária-impossível. Essa linguagem dos nomes, que Benjamin metafisicamente denominou pura, é

para Derrida aquilo que impede o discurso sobre a pureza de qualquer língua, de qualquer “nação”, etc. O discurso sobre a “pureza” põe em movimento, para ele, uma lógica fantasmática, guiada pela assombração da “origem pura”. A noção de tradução enquanto *double bind*, tarefa necessária e impossível, tem na língua dos nomes e na poesia o seu “exemplo” paroxístico⁹⁸ – por mais que isso entre em conflito com a tentativa derridiana de desconstruir as fronteiras dos gêneros. Essa contradição revela-se apenas como aparente se levarmos em conta as declarações de Derrida que acentuam o trabalho da desconstrução mais como um “pôr em questão” do que como uma dissolução das fronteiras. Daí a desconstrução não ter nada em comum – muito pelo contrário – com o dito relativismo pós-moderno (Derrida, 2001, p. 96). Insistir nesse ponto nunca é ocioso, pois os críticos de Derrida que partem dessa acusação de relativismo demonstram eloquentemente que não leram a sua obra.

Por uma hospitalidade absoluta

Na reflexão sobre a tradução como dom, dádiva, presente e pacto de troca, ela é pensada dentro de uma lógica específica

98 “O que se passa em um texto sagrado é o acontecimento de um *pas de sens*. Esse acontecimento é também aquele a partir do qual se pode pensar o texto poético ou literário que tende a redimir o sagrado perdido que aí se traduz em seu modelo. *Pas-de-sens*, isso não significa a pobreza, mas *pas de sens* que seja ele mesmo, sentido, fora de uma ‘literalidade’. E está aí o sagrado” (Derrida, 2002, p. 70-71).

do dom que é aparentada daquela do suplemento e da enxertia (*greffe*), na medida em que o tradutor é aquele que deve *compensar* as *perdas* com certos ganhos; suprir a perda da originalidade com outros dons. Essa estrutura da troca de dons está também presente no centro de outra instituição estudada por Derrida no seu ser estruturante para nosso modo de pensar e agir em sociedade, a saber, a *hospitalidade*. A hospitalidade como metáfora da tradução tem, a bem da verdade, uma longa tradição anterior a Derrida. O que ele fez foi revelar sua estrutura aporética, ou seja, revelar as semelhanças entre o *double bind* do ato tradutório e o da hospitalidade como jogo tenso entre *hostilidade* e *hospitalidade*. Em latim, como Benveniste recorda em seu magistral *Vocabulário das instituições indo-europeias*, *hostis* significa originalmente

igualdade por compensação: é *hostis* quem compensa minha dádiva com outra dádiva. Como seu correspondente gótico *gasts*, *hostis*, portanto, designou em certa época o hóspede. O sentido, clássico, de “inimigo” deve ter aparecido quando às relações de intercâmbio entre os clãs se sucederam as relações de exclusão de *ciuitas* a *ciuitas*. (Benveniste, 1995, p. 87)

Nesse contexto, Benveniste recorda ainda o termo grego para hóspede, *xénos*, que também significa estrangeiro. A instituição da hospitalidade grega, a *xenia*, implica um rígido padrão de trocas – igualitárias, diferentemente da instituição do *potlatch*, estudado por Marcel Mauss (1988). Essencial nessa reflexão sobre a estrutura da hospitalidade é a possibilidade que ela abre

para pensarmos a atual situação de errância de milhões de indivíduos na nossa época, condenados a serem estrangeiros (estranhos), a serem tratados hostilmente como hóspedes, incluídos na mesma medida em que são excluídos. Derrida desenvolve esse argumento explicitamente no contexto da formação da “casa europeia” com sua nova constituição que tenta regulamentar a circulação dos estrangeiros e os tipos de hospitalidade que lhes é devido. Ele vislumbra uma

hospitalidade absoluta, *incondicional*, hiperbólica, como se o imperativo categórico da hospitalidade comandasse a transgressão de todas as leis de hospitalidade, a saber, as condições, as normas, os direitos e os deveres que se impõem aos e às hóspedes, àqueles e àquelas que dão como àqueles e àquelas que recebem a acolhida. (Derrida, 1997, p. 71; grifos do original)

Essa recepção sem condições se opõe à noção de hospitalidade condicional como pacto de troca regida pelo direito (Derrida, 1997, p. 71). Essa hospitalidade condicional, regulada pelo direito, é a “do déspota da família, o pai, o esposo e o patrão, o mestre de cerimônias que faz as leis da hospitalidade” falocêntrica (p. 131). Com o conceito de hospitalidade incondicional, Derrida visa abalar essa estrutura da hospitalidade que necessariamente coloca o anfitrião na qualidade de dono da casa que exerce a sua soberania excluindo o estrangeiro/hóspede via *force de loi*. A injustiça é parte essencial da visão tradicional da hospitalidade, tal como ela está regrada ainda hoje nas leis.

A hospitalidade justa rompe com a hospitalidade do direito; não que ela a condene ou se oponha a ela, e ela pode, pelo contrário, colocá-la e mantê-la dentro de um movimento incessante de progresso; mas ela lhe é também estranhamente heterogênea do mesmo modo que a justiça é heterogênea com relação ao direito, do qual, no entanto, ela é tão próxima e, a bem da verdade, indissociável. (Derrida, 1997, p. 29)

Essa tensão entre (promessa de) justiça e (contrato regido pelo) direito comanda esse *double bind* da hospitalidade, que, a seu modo, reflete a situação tradutória e a cena da transposição de uma língua, cultura, obra, para outro terreno linguístico, cultural e literário. Como tratar essa obra estrangeira que vem morar no solo pátrio? O estrangeiro, via de regra, é aquele para quem valem todas as exceções quando se trata da salvaguarda de direitos. Nesse sentido, Derrida recorda outro termo intraduzível em sua rica ambiguidade e que também foi explorado na reflexão política de Benjamin, a saber, o de *Gewalt*, que significa tanto poder como violência. A hospitalidade absoluta estaria fora do campo dessa violência e poder que emana do anfitrião. Ela inaugura um espaço da não violência. Enquanto projeto utópico, essa hospitalidade ideal deve pairar como horizonte, guiando e reestruturando a hospitalidade legal, regrada, que constrói muros, e não as arcadas que facultam o encontro com “o outro” em detrimento de sua subordinação e exclusão. O gesto da desconstrução (replicando, aliás, o da psicanálise) de revelar as ambiguidades terminológicas serve para abrir esses espaços de vigilância diante da ação da norma e da violência.

Também o termo grego *xénos*, destaca Derrida (1997, p. 41), oscila entre a acolhida, hóspede, e a estigmatização, estrangeiro. A apresentação de um projeto de hospitalidade hiperbólica visa fazer com que essa ambiguidade penda mais para a acolhida. Ela oferece um “dom sem reserva” (p. 119), como também podemos pensar a tradução como um dom recíproco, à língua/cultura de partida e à língua/cultura de chegada. A tendencial suspensão das leis da casa promove um rearranjo das leis da própria língua, fertilizada por esse encontro. A lei do nome próprio, ou seja, da intraduzibilidade que se faz, apesar de tudo, transportar, *Übersetzen*, comanda a lei da hospitalidade absoluta também.

Se o nome próprio não pertence à língua, ao funcionamento corrente da língua que, no entanto, ele condiciona, se [...] um nome próprio não se traduz como uma outra palavra da linguagem (“Peter” não é a *tradução* de “Pierre”), quais consequências tirar da hospitalidade? Ela supõe ao mesmo tempo o apelo ou a recordação do nome próprio na sua pura possibilidade (é a você, você mesmo, que eu digo “venha”, “entre”, “sim”), e o apagamento mesmo do nome próprio (“venha”, “sim”, “entre”, “seja quem for que você seja e qual for o seu nome, tua língua, teu sexo, tua espécie, que você seja humano, animal ou divino...”). (Derrida, 1997, p. 121; grifo do original)

Derrida colocou no centro de sua atividade de filósofo desconstrutor da tradição a reflexão sobre a indecidibilidade de nomes/conceitos como *phármakon*, *Aufhebung*, *Aufgabe* e *Gewalt*. Suas leituras de textos da tradição filosófica e da literatura sempre são

pontuadas pela questão da tradução, do plurilinguismo que habita qualquer obra e pela tentativa de pensar as diferenças entre as línguas. Se tradução e comentário têm uma longa tradição filológica, no campo teológico e literário, Derrida introduz essa via dupla em suas análises partindo do pressuposto de que não só toda tradução é tentativa e tarefa infinita, como também o pensamento filosófico, desconstrutivo, é um caminhar que erra entre as línguas e os territórios, forçando os limites da tradução e a intraduzibilidade.

Por fim, não posso deixar de comentar a própria *performance* dos textos/falas de Derrida, que comentam com frequência as dificuldades que os seus futuros tradutores teriam de enfrentar para encarar seus jogos de linguagem que justamente exploram os limites da linguagem e da tradução. Na qualidade de judeu nascido na Argélia – falante de francês e “exilado” do árabe, do berbere e do hebraico – e como professor e palestrante que transitava constantemente entre dois universos culturais e linguísticos, a França e os Estados Unidos, ele tinha uma consciência fora do comum da potencial tarefa tradutória implicada nos seus textos. Essa situação de morador de “duas” “casas”⁹⁹ decerto

99 Para sermos justos com Derrida, devemos recordar sua distância diante dessa noção de casa, pois, como vimos, ele propõe que desconfiemos de “todas estas palavras: *verdade, alienação, apropriação, habitação, ‘casa (própria)’ [chez-soi], ipseidade, lugar do sujeito, lei, etc.*” (Derrida, 2001, p. 91; grifos do original). Vale notar que Derrida deriva da falta originária do Eu e da identidade uma *questão*, ou *a* questão (a necessidade de um suplemento ou de uma prótese de origem), que vislumbra como tendo três soluções ameaçantes: 1) a amnésia, 2) os estereótipos homogêneos e 3) a hipermnésia, ou “um suplemento de fidelidade” (p. 92). Sem se dar conta,

também aguça a sensibilidade de Derrida não apenas para as diversidades culturais e da linguagem, mas sobretudo para os limites da linguagem e para a situação de “ser estrangeiro” (ainda que com privilégios óbvios) e ter de assumir uma nova *mise-en-scène* condizente com sua nova moradia. Também muito atual é uma de suas conclusões derivadas dessa sua experiência entre as línguas e culturas: como ele escreveu em *O monolinguismo do outro* (Derrida, 2001, p. 37), “o senhor não é nada. Ele não tem nada de próprio”. É essa falta originária da cultura – seja ela metro-

ele elenca aqui três modelos de memória que correspondem por sua vez a três modelos de tradução ou de confronto com a questão da tradução: 1) a afirmação metafísica, essencialista, da intraduzibilidade absoluta (que leva ao esquecimento da tradição), 2) a tradução clássica, cotidiana, que ocorre, por exemplo, no modelo também metafísico das *belles infidèles*, que submete o estrangeiro às leis despóticas da casa, da língua de chegada (promovendo também um apagamento do outro), e 3) a tradução literal, hiperfiel, que guarda uma analogia com a memória absoluta, pós-redenção, *apocatastasis* universal, para falarmos com Orígenes e com seu atualizador no século XX, Walter Benjamin (2020, p. 62). Mas Derrida destaca, nessa última modalidade de modelo identitário, o risco de uma *fetichização da memória*. Ao propor uma tese do “monolinguismo do outro” a partir de sua tripla alienação de origem (nem magrebino, nem francês, nem judeu), sugere pensarmos “na tradução absoluta, uma tradução sem polo de referência, sem língua originária, sem língua de partida” (Derrida, 2001, p. 93). Nesse modelo que desconstrói a tradução tradicional, só existem línguas errantes, que “chegam” sem ter uma origem pura. Não se trata aqui da metáfora do caracol (cada qual com sua casa nas costas nomadicamente se deslocando), mas de uma imagem que não deixa de recordar o antimodelo da apatricidade e da *Bodenlosigkeit*, o viver-sem-chão e fundamento, de Vilém Flusser, que vimos anteriormente neste livro.

politana ou colonizada, central ou periférica – que leva a língua ciumenta ao gesto colonizador, violento. A reversão desse gesto que Derrida busca na sua obra filosófica pode ser percebida também em alguns autores da literatura que fazem a escritura morar no coração dessa lei para desestruturá-la. Em suma, em Derrida e nesses autores fica claro como a desconstrução é um gesto que ainda pode gerar belas e desestruturantes construções.

Obras citadas

- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*: edição crítica. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-europeias*. Tradução de D. Bottmann. Campinas: Editora Unicamp, 1995. v. I: *Economia, Parentesco, Sociedade*.
- DERRIDA, Jacques. A mitologia branca. In: DERRIDA, J. *As margens da filosofia*. Tradução de J. T. Costa e A. M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991. p. 249-313.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?* Paris: L'Herne, 2005.

Passagem para o outro como tarefa

LÈVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Tradução de J. P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1988.

O esquecimento diz respeito ao melhor:

plurilinguismo e errância nos poemas
de Moacir Amâncio

“[...] o que sopra dos abismos do
esquecimento é uma tempestade.”

*Walter Benjamin*¹⁰⁰

Como dar forma ao esquecido? É fácil associarmos, e isso tem sido feito desde a Antiguidade, a poesia à arte da memória. Mas desde a modernidade impõe-se outra questão: é possível fazer poesia e literatura a partir do esquecimento? Walter Benjamin, como vimos, dizia que o esquecido é um dos protagonistas da obra de Kafka, essa verdadeira pérola da literatura moderna. Segundo o filósofo, num pensamento bem ao gosto de Freud, não é porque algo é esquecido que ele não se manifestaria no presente, pelo contrário, “é esse esquecimento que o torna presente” (Benjamin, 2012, p. 168). Mesmo porque se trata em Kafka de um esquecimento coletivo: “[...] o esquecimento [...]

100 Cf. Benjamin (2012, p. 176).

não é nunca um esquecimento meramente individual”, enfatiza Benjamin (p. 169). Isso ele escreveu em um artigo de 1934 por ocasião dos dez anos da morte do escritor de Praga. Já em 1938, em uma longa carta a seu amigo Gershom Scholem, afirma que “a obra de Kafka representa um adocimento da tradição” (Benjamin; Scholem, 1993, p. 303). Kafka enfatizaria a transmissibilidade, mas o conteúdo mesmo, a lei, a tradição, estaria como que esquecida na sua obra.

Iniciei este texto com essa referência à leitura benjaminiana de Kafka porque tratarei aqui de um escritor paulista, Moacir Amâncio (nascido em 1949), mais especificamente de seus poemas, nos quais percebemos também essa construção poética em torno do esquecimento. Trata-se de uma obra que ronda um vazio pleno de sentido, que imanta o presente e as palavras, transformando-as em um recipiente que permite vislumbrar esse mesmo vazio. Não por acaso, portanto, o último livro de Amâncio, sobre o qual me debruçarei aqui, chama-se *Matula* (2016). Segundo o dicionário Houaiss, “matula” significa tanto “ajuntamento de gente ordinária; corja, súcia, matulagem”, significados que logo nos interessarão, quanto “alforje, farnel” e ainda, no parônimo “mátula”, “vaso, gamela”, tendo também sinonímia com “penico”. Seria um termo derivado de “matalotagem (no sentido de ‘provisão’)” (Matula, 2022). Esse sentido de “vaso ou vasilha para líquidos”, ainda segundo o Houaiss, permite-nos reconhecer nessa obra de Amâncio um tal vaso que contém esse vazio de um esquecimento prenhe de significados. Mas a poética do escritor e professor de literatura hebraica não é a mesma do autor de *A metamorfose*. Em vez de mostrar, emaranhado ao esquecido, elementos primevos de nossa constituição, ele constrói uma intrigante e até certo ponto lúdica poética do

esquecimento. Esse jogo poético consiste em salpicar em todo canto a hermenêutica da suspeita. Amâncio, em alguns de seus poemas anteriores e em todos os de *Matula*, brinca de esconde-esconde com a tradição para revelá-la. Em uma poética que também lembra Kafka por seus traços de escrita de si, ele se apresenta como parte de uma *linhagem de herdeiros do esquecimento*.

De que esquecimento se trata? Antes de mais nada, da origem, ou, como escreveu Benjamin, da tradição. Fica evidente que essa tradição é a judaica, sufocada desde a Inquisição ibérica. Dentro dessa tradição da cultura marrana, ou seja, no mundo do *ben anussim*, ou do filho de forçados, em hebraico, estabeleceu-se uma tensão sem solução entre o recordar e o esquecer. Essa é a pedra de toque dessa tradição da morte da tradição e o seu encanto. No contexto da Inquisição, por séculos impuseram-se práticas de escamoteamento da judeidade. E justamente nesse contexto gestos eram mantidos como autoafirmação de uma origem cortada, tornada pecado e suja. Como escreve Amâncio em um poema curto de *Matula*: “cripto tão críptico/ que se ignora/ porém guarda” (Amâncio, 2016, p. 136). Temos aqui quase uma metáfora do trauma do ponto de vista psicanalítico, e, não por acaso, os discípulos de Freud, Nicholas Abraham e Maria Torok (1995) reinterpretaram o trauma segundo uma teoria da cripta e do encriptamento de lembranças fantasmáticas. Os gestos judaizantes, como sintomas do passado recalçado, estavam fadados ao desvio e ao travestimento: sugere-se escondendo, esconde-se sugerindo. Séculos de tradição dessa antitradução determinaram um estilo único, que guarda desde sempre um parentesco com a ironia moderna (moderna já em Cervantes) e que determina o jogo poético reciclado por novos autores marranos atuais, entre os quais se encontra o nosso protagonista. O termo “mar-

rano”, como o “matula”, lembra o Houaiss, traz em si a marca da perseguição e derrisão: significa tanto “judeu”, ou “mouro batizado”, como “excomungado”, mas também “gado ruim, imundice, sujeira”. Sua etimologia deriva de “porco”, do árabe *muharram*, “coisa proibida”, ou seja, “carne de porco” (Marrano, 2022). O termo “judiar”, como Amâncio recorda, citando outro dicionarista, Aurélio Buarque de Holanda, também é um traço, um memento da violência contra uma etnia conservado na língua portuguesa de modo cristalino: “Judiar: [...] tratar como antigamente se tratavam os judeus: escarnecer, maltratar. 1. Escarnecer, mofar, zombar: judiar com alguém. 2. Fazer judiaria; fazer sofrer; atormentar, maltratar: judiar dos animais” (Amâncio, 2016, p. 88).

Hoje, no entanto, o jogo poético com essa tradição é totalmente ressignificado, retraduzido, sem perder suas características antigas. Encontramos a tensão entre o dizer e o desdizer, a fragmentação, o jogo com onomásticos e toponímicos, a ironia, o anedotário, referências bíblicas e propensão mística, além de outras tantas características, mas acrescidas agora de um novo *desejo de etnogênese*, marca de nossa contemporaneidade.¹⁰¹ Amâncio constrói a sua *Eretz Israel* reconstruindo uma descendência em parte imaginária, marcada ao mesmo tempo pela piedade, pelas fugas e perseguições, mas também pela criatividade

101 Em *Le monolingüisme de l'autre* Derrida (1996, p. 86) falava de sua “nostalgéria” para identificar o seu “trouble de l'identité” (“problema de identidade”) (p. 32), produzindo uma etnogênese esgarçada, desconstruída, e o mesmo se passa com Amâncio, que vai inventar a sua prótese de origem deambulando pelas ruínas da modernidade e da colonialidade.

e pela capacidade inventiva de se disfarçar. Isso tudo curtido em altas doses de esquecimento e recordação. Trata-se de se lembrar do esquecido, mas de um esquecido essencial, que tem seu valor derivado do fato de nunca poder existir integralmente. Tornou-se, portanto, matéria fértil para a poesia, e é disso que Amâncio sabe se aproveitar muito bem. Ele coleta os vestígios dessa tradição do naufrágio.

Matula tem em sua capa uma bela fênix-tatuagem que faz as vezes de uma guardiã protetora. Ela protege a obra, que é na verdade essa ambígua arca da memória do esquecimento. Amâncio recolheu nela os fragmentos da judeidade portuguesa-espanhola e de seus desdobramentos em Amsterdã, no Recife e pelo mundo afora. A fênix é o pássaro que se renova e renasce a cada ciclo, como os judeus em sua dispersão. Esse pássaro também estava estampado na capa da talvez primeira obra de autor marrano publicada em solo brasileiro, ainda no século XVI, a *Prosopopeia*, de Bento Teixeira Pinto (1561-1600), conforme indica o próprio Amâncio em palestra proferida em torno do marranismo e de seu *Matula*. Ele nota também que esse mesmo pássaro imortal é o símbolo da comunidade Nevê Shalom dos judeus portugueses de Amsterdã.

O livro (i)memorial se abre paradoxalmente com um anexo de Luís Nunes Tinoco (1642-1719), poeta, pintor e calígrafo português, autor de *A Feniz (sic) de Portugal Prodigiosa*, com anagramas que ofereceu à rainha Maria Sofia Isabel. Tudo no livro de Amâncio lembra essa metáfora da arca-arquivo que salva escombros que são citados, comentados ou parafraseados. É como se o mundo se desfizesse em letras. E o próprio Tinoco, na apresentação do referido texto, deixava clara a visão de mundo mística judaica que se conserva no poeta paulista, lavrando:

He o mundo todo hum grande livro de que emana a Sciencia da Orthographia: cujos Tratados são as Idades, os Capítulos, os Séulos, as folhas os annos, os paragrafos os mezes, as Regras os Dias e as Letras as Horas. [...] Foy Adam a primeira Letra do Alfabeto Racional que Deus tirou e criou do Nada, que hé Anagramma de Adam na língua espanhola [...]. Com Estrellas de brilhante ouro escreveu Deus as Letras redondas sobre o azul dos Celestes Orbes: com flores de varias cores formou Alfabetos de diferentes matizes na Terra: com aves de diversas formas delineou vistozas penadas no Ar. Nesta cristalina lamina desse humido Elemento abriu o subtil buril da Divina Providencia Letras de prata que posto sejam só Mutas, e Líquidas não deixam de se soletrar nellas innumeraveis maravilhas da Natureza, que se lêem como Agua. [...] Finalmente nesta Machína do Orbe todas as criaturas são A B C de Deos, como diz Santo Ambrosio, por onde cada natureza he huma letra cada vínculo huma sylaba e cada geração muytas dicções: não havendo criatura alguma por pequena que seja que não sirva de folha no volume do Mundo. (Tinoco, 1678 *apud* Hatherly, 2002, [s.p.]

É digno de nota que esse tipo de visão escritural do mundo, como também o demonstrou Benjamin em seu livro sobre o *Trauerspiel* (o drama barroco alemão), é típico do barroco e de sua alegorese. Um mundo esvaziado de transcendência é ressignificado ludicamente pelo poeta barroco com seus constructos enigmáticos, como no caso dos emblemas. Neles coexistem palavras e imagens que se tensionam e alimentam mutuamente, produzindo interpretações das mais variadas, que projetam um

mundo místico onde muitas vezes há na verdade um vazio. Sem dúvida, também Amâncio é tributário desse jogo barroco, como vemos, por exemplo, em seus inúmeros poemas-nomes. Neles a tendência barroca para aquilo que Benjamin chamou de “armazenamento” (*Magazinierung*) é levada a sua última consequência:

O ideal de saber do barroco, o armazenamento [*Magazinierung*], cujo monumento se cristalizou nas bibliotecas gigantes, é realizado pela imagem escrita [*Schriftbild*]. Quase como na China, é como se uma tal imagem fosse não signo do que deve ser sabido, mas, antes, um objeto em si mesmo digno de ser conhecido. (Benjamin, 1980, p. 359)

E Amâncio compõe seu universo gramatológico-onomástico listando nomes em um verdadeiro arquivo da sobrevivência onde o Eu (poético, mas não só este) se reinventa em um texto, por suposto, intraduzível por excelência:

tu não és

quem pensas que és

(pergunta pelo primo dirigida a E.M.M.C.)

p.s.

etc. os câmara zarco ferreira melo rosa peixoto mesquita pinto
mendes preto magriço corte real bezerra cardozo frances
moreno rodrigues soares bentes rozales rodrigues mendes roiz

pereira carranca sequerra silva zacuto câmara zarco ferreira
melo rosa ferreira peixoto mesquita pinto mendes preto magriço
corte real bezerra cardozo frances moreno rodrigues soares
bentes rozales rodrigues mendes roiz souza pereira carranca
brito sequerra silva zacuto câmara zarco ferreira melo rosa
peixoto mesquita pinto mendes preto magriço corte real campos
cardozo frances moreno rodrigues soares bentes rozales rodrigues
mendes roiz pereira carranca sequerra silva zacuto câmara
zarco ferreira melo rosa peixoto pinto mendes preto souza brito
magriço barbosa roiz sá campos cardozo frances moreno soares
bentes rozales mendes roiz pereira carranca sequerra silva
zacuto câmara zarco ferreira melo e castro rosa peixoto mesquita
pinto mendes preto magriço corte real campos cardozo frances
moreno rodrigues maia bentes rozales rodrigues mendes rosa
pereira carranca sequerra monsanto chaves belmonte etc.

(Amâncio, 2016, p. 20-21)

Nesses nomes sobrevivem os filhos e descendentes dos forçados à conversão e ao esquecimento, como em uma desforra da história de violências. Se o mundo se dispersa em palavras, como um livro aberto cujas folhas se espalharam, as letras que compõem os nomes lhe dão um lastro. O nome, como vimos, é o intraduzível por excelência. É o nervo duro da linguagem, ou o seu corpo. Segundo a cabala, criada e seguida por muitos dos autores recordados por Amâncio, a língua originária foi a língua de Adão, uma língua de nomes que ele deu a cada ser, lendo a criptoescrita que Deus deixara em suas criaturas. Nomes são fragmentos robustos do “passado”. Nomes tornam-se as palavras-chave do poema do mundo da dispersão: são nossas

casas, decerto arruinadas, mas nas quais encontramos abrigo. Construídas com a consciência de que o passado nunca pode ser restaurado. Como diz o poeta Amâncio (2016, p. 104): “[...] ninguém pode ir pra casa de novo/ só como estrangeiro/ todos nós”. Habitar toda e qualquer casa como estrangeiro, essa poderia ser uma epígrafe a esses versos. Trata-se também, além de uma filosofia existencial, de uma teoria da tradução.

Amâncio é o catador das palavras e imagens que ele reorganiza nesse livro-montagem, um verdadeiro painel da judeidade e da criptojudicidade marrana. Tudo se mistura aqui, inclusive o mais privado e o mais histórico: “[...] marrano de pai mãe e avós eu o sou”, lemos em um verso. E mais: “[...] foi esta a equação/ tetratetravós judeus/ tetravós marranos/ bisneto ateu” (Amâncio, 2016, p. 19). A história é apresentada como um quiasmo: é um processo de afastamento da tradição, mas também o presente é visto como um local de encontro com os escombros do passado.¹⁰² Tudo agora se transforma em traço

102 Derrida também recorre a essa imagem da construção identitária como quiasmo quando cita seu amigo poeta marroquino Abdelkebir Khatibi: “Sugeri [...] que o escritor árabe de língua francesa está apanhado num quiasmo, um quiasmo entre a alienação e a desalienação (em todas as orientações desses dois termos): esse autor não escreve a sua própria língua, transcreve o seu nome próprio transformado, nada pode possuir (por muito pouco que se aproprie uma língua), nem sequer possui o seu *falar materno que não se escreve*” (Khatibi *apud* Derrida, 2001, p. 95; grifo do original). Derrida interrompe aqui a citação do amigo para comentar a partir de sua nostalgia: “[...] sublinho: se ele [Khatibi] não possui o seu falar materno *na medida em que ele não se escreve*, ‘possuindo-o’ pelo menos enquanto ‘falar’, o que não é o caso do judeu da Argélia, cujo falar materno

de memória nessa poética lúdica que tinge tudo com o tom da alusão e da sobrevivência. O leitor se transforma em detetive

não tem propriamente a unidade, a idade e a proximidade pressuposta de um falar materno, sendo já a língua do outro, do colono francês não judeu” (Derrida, 2001, p. 95; grifo do original). Ou seja, Derrida descreve aqui uma situação de esquecimento que seria mais profunda e grave que a de seu amigo. Mas continua a citação de Khatibi, que conclui voltando ao essencial tema do quiasmo. Se o escritor árabe nada pode possuir, nem a língua escrita nem a falada, materna, tampouco possui “a língua árabe escrita que está alienada e dada a uma substituição, nem esta outra língua aprendida e que lhe acena para nela se desapropriar e para nela se apagar. Sofrimento insolúvel sempre que esse escritor não assume essa identidade encetada [*entamée*], numa *claridade de pensamento que vive deste quiasmo, deste esquizo*” (Khatibi *apud* Derrida, 2001, p. 95; grifo do original). A situação instituída pela modernidade com sua pulsão de colonização gera essas identidades fadadas ao quiasmo, à abertura como ferida, trauma, e não a uma abertura como disseminação fecundante. O desafio é justamente passar dessa situação de sofrimento, sair, por exemplo, da nostalgia para a fecundação, a polinização de que Haroldo de Campos nos fala a partir de Novalis. W. E. B. Du Bois abre seu ensaio fundamental *As almas do povo negro* justamente descrevendo o momento em que descobriu habitar essa ferida, quando, em uma brincadeira com amigos, foi tratado como um “outo”: “Foi quando me veio a percepção quase imediata de que eu era diferente dos demais; ou semelhante, talvez, em termos de coração e de força vital e de aspirações, mas apartado do mundo deles por um enorme véu. Não senti nenhum desejo de rasgar esse véu, de atravessá-lo; passei a desprezar todos os que estavam do outro lado e a viver acima desse véu em uma região de céu azul de grandes sombras errantes” (Du Bois, 2021, p. 21). Se Du Bois se pergunta “Por que Deus me fez um proscrito em minha própria casa?” (p. 22), ele também responde com sua vida e obra, aprendendo a ser esse andarilho “acima do véu”, em uma *Über-Setzung* redentora da opressão.

dessa história da tentativa de apagamento de uma tradição e da resistência a esse apagamento. Outro poema: “[...] eu sou o único judeu na minha família/ toda hoje/ venho do ramo de samuel usque” (p. 22) – judeu lisboeta autor de “Consolação às tribulações de Israel” (1553). Esses judeus, como a família de Espinosa (muito presente no livro, aliás), tiveram de enfrentar “seja amsterdã quem sabe hamburgo ou mesmo o bósforo/ ainda recife pode ser constantinopla/ onde seremos por demais talvez em rhodes/ faremos lá a nossa língua” (p. 23). E essas línguas não pararam de ser criadas, como nesse belo livro-arca de Amâncio, que em sua paixão pelos nomes, sua atração infinita pelas estórias, cria um mundo gramatológico original, pavimentando o que chama de “o mar um ladrilhado logos” (p. 23). Até os cristãos novos eminentes Raposo Tavares (autor de “façanhas assassinas”) e Tiradentes têm lugar nesse (anti)panteão do deserto, do desespero e da recriação: Fênix.

Mas o tom geral é profundamente irônico, pois recicla de modo livre, aberto e muitas vezes divertido séculos de histórias e narrativas. A polifonia se alia a esse traço irônico para se aproximar de noções caras a Bakhtin, como o carnavalesco. O universo plurilíngue de Amâncio, que escreve também em hebraico, espanhol e inglês, e esbarra no ladino, língua da judicidade sefardita, corresponde na verdade ao périplo da dispersão dos judeus, perseguidos pela Inquisição e sempre tentando sobreviver em outras terras e línguas. A diáspora é uma sequência de novos encontros e de desencontros.

Matula está cheio também de descrições de rituais e de gestos da tradição judaica, sobretudo no que diz respeito ao culto aos mortos: lavar o corpo, colocar a mortalha, cobrir os espelhos, cortar um pedaço da roupa, não se barbear por uma semana:

“[...] respeita todo aquele que tiver a barba crescida pois/ está de luto” (Amâncio, 2016, p. 25). Lembra ainda o banho sabático, varrer a sujeira para dentro, a faxina do sexto dia, “o abate dessangrento”, etc. Esses hábitos sobrevivem entre os convertidos muitas vezes como memória inconsciente de um passado que Amâncio ilumina de modo sutil e até mesmo carinhoso.

As línguas se misturam assim como as vozes de autores que ele cita ou traduz em uma “plagiotropia” – termo de Haroldo de Campos (1981, p. 75) – vertiginosa. Ironicamente, em um jogo que pode nos lembrar o famoso *Chansons de Bilitis*, de Pierre Louÿs, introduz notas e bibliografia em seu livro de poemas, misturando o gênero acadêmico com o poético. O texto contém essa teoria da escrita e do mundo como infinitas reescrituras:

teria platão reescrito sócrates
teriam os evangelistas reescrito a bíblia e ieshu
teria moisés reescrito
teria espinosa
(Amâncio, 2016, p. 19)

E Amâncio ecoa ou saqueia Mallarmé, plantando em seu livro os versos:

se o dado foi tão desfeito
só nos resta o acaso o jogo
em que todos são jogados
(Amâncio, 2016, p. 60)

O ato de nomear antepassados e construir tradições e descendências é ao mesmo tempo instauração de um local, de uma “casa”, e ato reverencial. Na tradição dos livros de memória judaicos, faz-se um jazigo de palavras para os que sofreram perseguições. Como o autor escreve em versos: “a costureira de mortaldas/ descobre no passado claro – a tecer no passado claro/ o obscurecimento do presente” (Amâncio, 2016, p. 81). Assim, também, um pequeno poema homenageia Antonio Enríquez Gómez, dramaturgo e poeta espanhol, nascido em 1601, em Cuenca, e falecido em 1663. Criptojudeu sefardita, teve o avô marrano queimado pela Inquisição.

de la estrella de Venus tan ajeno

Antonio Enríquez Gómez

na ibéria as chamas
cresciam das masmorras
com lenha local
e dos aquém mares
onde dispersava
se em relva sem nome

(Amâncio, 2016, p. 30)

A exemplo do barroco Luís Nunes Tinoco, Amâncio também faz poesia imagética, como em um poema em forma de X ou de taça, ou seja, de recipiente, matula, conforme o leitor preferir:

juan de prado gracia mendes samuel usque
uriel da costa moises mendes espinosa
antônio martelo raposo tavares
isaac oróbio de castro
antônio josé da silva
barros basto
o pessoa
prosopopeias
abraham miguel cardozo
menashê ben israel soeiro abraham pereyra
tartas tartas tartas tartas tartas tartas tartas crasto tartas

(*Amâncio*, 2016, p. 35)

David ben Abraham de Castro Tartas (1630-1698) foi um impressor que publicou a *Gazeta de Amsterdã*, jornal da comunidade judaica. Era filho de um cristão novo fugido de Bragança. Abraham Miguel Cardozo (1626-1706) era descendente de marranos, foi médico, cabalista e profeta na linha de Sabbatai Zevi. Esse poema e o livro estão mesmo cheios de prosopopeias (o mencionado título do livro de Bento Teixeira Pinto), de jogos de máscaras, de inseminação de vida em seres mortos. O próprio Sabbatai Zevi aparece na pena de Amâncio como uma figura quase paradigmática das metamorfoses identitárias e mnemônicas que o livro testemunha. Afinal, esse judeu otomano, fundador de uma poderosa seita mística inspirada na cabala, acabou se convertendo ao islamismo. Em sua lembrança, escreve o poeta:

shabtai tsvi o judeu o rabino o messias o com a redenção no bolso
 esquerdo e todas as heresias no bolso direito o novo muçulmano
 convertido sob ameaça de morte para assim disse seguir no caminho da
 redenção sob o entulho de todas as humilhações era o judeu muçulmano
 e o muçulmano judeu que o messias se coloca múltiplo marrano e a farsa
 multiplicidade

dos brilhos de um astro
 a cair a subir para o fundo
 ou rumo à flor em águas do universo
 e perguntam que flor é essa de setenta
 e sete nomes
 e tantas vezes sete a cifra inumerável

(Amâncio, 2016, p. 43)

Gershom Scholem, em seu livro sobre o místico otomano, mostrou como para Sabbatai o número sete continha todo o mistério do mundo de forma concentrada (Scholem, 1976, p. 441). Mas Amâncio se apropria desse nome para fazê-lo renascer no misticismo político português: “[...] sebastião/shabtai:sabtai/?”. E não sem ironia arremata: “[...] o passado nos atualiza” (Amâncio, 2016, p. 116).

Dentro dessa poética “nominalista”, Amâncio recorda também um tradutor e ator, ou seja, um especialista em representação como dissimulação, chamado Vitali Háim Ferera, cujo nome leva o poeta a um encadeamento que o ecoa e desdobra em outros nomes da tradição marrana, desvendando a tradução como uma ação que acentua o nomadismo cultural marrano:

vitali vitale vidal háim herrera
ferera de repente perera
pereira ferreira

do fausto dos dons manuéis
moedas falsas
nas mãos dos ministros ancestrais

[...] a gente da nação e a gente da nação
todos os idiomas
quando traduzes do íidiche ao espanholit

a navegar pelo bósforo entre Istambul
e jerusalém

[...]

(*Amâncio, 2016, p. 119*)

A “falsa moeda”, como no poema em prosa de Baudelaire com esse nome, pode ser também um codinome das palavras e sobretudo da palavra poética e tradutória, com seu valor à deriva e à busca de um porto de significação sempre precário. No poema “AB ETERNO”, Amâncio na verdade transcreve uma passagem do tratado cabalista neoplatônico *Puerta del cielo*, de Abraham Cohen Herrera (1570-1635), um marrano nascido provavelmente em Lisboa que viveu em Amsterdã. Ele picota a prosa mística de Herrera em versos como um verdadeiro “Pierre Menard, autor del Quijote” borgiano. Ao “repetir” Cohen Herrera com quatro séculos de decalagem, ressignifica-o e refunda suas ideias. Esse gesto de copista que traduz um tratado em poema ecoa também um gesto semelhante do grande poeta

e tradutor Haroldo de Campos, que, como vimos, publicou uma tradução em versos de uma passagem da *Fenomenologia do espírito*, de Hegel – “Hegel poeta” (Campos, 1997).

O ser nômade da cultura iluminada do ponto de vista do marranismo é explicitado ironicamente no poema em inglês “ETYMOLOGY”:

change j for x and read that letter like a gallego
 or a brazilian or a portuguese
 or maybe an old spanish reader
 sh

in order to understand that spanish word
 you might read it in hebrew
 in doing so you'll get the full meaning of it

qishot or qishut
 in aramaic we have qushta
 truth
 qishet
 in hebrew
 it means to make true
 [...]

(*Amâncio, 2016, p. 129*)

Não podemos deixar de comentar o contexto da obra poética de Amâncio, que, desde seu *Do objeto útil* (Amâncio, 2007 [1992], p. 25-92), vem refletindo sobre alguns dos temas que

são desenvolvidos de modo quase paroxístico em *Matula*. Por exemplo, os temas da cópia, reprodução e tradução. Se em *Matula* temos a impressão de que “tudo é tradução”, o primeiro poema do livro de 1992, “O olho”, afirma o oposto: “[...] não se reproduz/ não se repete” (p. 27). Esse elemento irreproduzível, no entanto, é parte da multiplicação de textos e de “máscaras” do autor que se desdobra para traduzir o intraduzível: da existência e da poesia. Assim, em outro poema do mesmo volume, o poeta escreve: “eu me reparto: todos os possíveis/ ainda que a máscara seja uma e só./ [...] Aqui nada matura nem conclui,/ ninguém informa sobre permanência,/ um saldo de memória ou existência” (p. 49). Aqui podemos entender como Amâncio cria com um jogo de máscara(s), literalmente, uma prosopopeia, um teatro da memória, uma *mise en action* dos mortos. Explico-me. Primeiro entendamos por que de certo modo o poeta representa nesse teatro nada menos do que o papel de Perséfone. O nome de Perséfone é derivado, segundo alguns autores, de *pherein phonon*, “trazer” ou “causar a morte”. Mas existe outra aproximação semântica possível, particularmente importante para nos aproximarmos dessas obras de Amâncio: em etrusco, *phersu* significa a pessoa que porta uma máscara (originalmente em rituais fúnebres). Daí vem o termo latino *persona*, ou seja, o personagem dramático com sua máscara. Perséfone, via *phersu*, também tem sido aproximada de *persona*. Ela é ora caracterizada por sua extrema e irresistível beleza, ora como terrível, pavorosa (*epainé*). Como esposa de Hades, ela é a temida rainha do mundo dos mortos. Além disso, afirma-se que Perséfone é a mãe das temíveis Eríneas, as deusas que perseguem os assassinos para cobrar a “dívida de sangue”. Elas são a memória do mal e a justiça. A relação tensa de Perséfone

com a beleza e com a morte, seu natural “jogo de máscaras”, sua vida que alterna entre o Hades e a primavera na terra, tudo isso faz dessa figura mítica uma das mais potentes metáforas para expressar os *jogos de máscara da própria literatura e das artes*, que Amâncio representa de modo exemplar. Lembrando que em grego *prosopon* é “face” e “máscara”, podemos dizer que a literatura e as artes são também máscaras da morte: prosopopeia, personificação do “indizível”, em que um personagem (ou alguém em vista já da sua morte) é vivificado como uma pessoa real.

Entre os jogos de preferência de Amâncio em sua poética de máscara(s), encontramos seu plurilinguismo. Ele assina todo um volume de poesias em espanhol, *Colores siguientes* (Amâncio, 2007 [1999], p. 208-256), e outro em língua inglesa, *At* (Amâncio, 2007, p. 431-475). Em *Contar a Romã* (Amâncio, 2007 [2001], p. 257-337), Amâncio, em um longo poema, “O palácio da fronteira (ou golpes de vista)”, faz uma “anotação para uma hipótese de mapa” (p. 289) que já introduz seu gosto pela pesquisa histórica com destaque para o tema dos cristãos novos. A “polifonia” (p. 313) é explícita nesse livro. É como se diante da intraduzibilidade e da necessidade da tradução houvesse a passagem para a polifonia: a coleção de vozes, mesmo que fictícias ou reinventadas. Como o artista com a sua natureza morta, que pinta cada fruto ou cebola como únicos e inimitáveis. Assim vemos em um poema de *At*:

This onion
is quite different
from all those on the table.

Think of each
onion
as a collection
of tongues.

Each one
over and under
another one
in an almost liquid
agreement
to make a fruit –

each one proving
the exclusive
position
of uniqueness

to produce
this phrase
as an example of
the impossibility
to translate it

into frozen solid marble,
into hot air,
into an Orange.

Each onion
Cannot be translated
Even into the same
onion.

(Amâncio, 2007, p. 435)

Esse acordo que faz a fruta pode ser lido também como uma filosofia da linguagem que vê cada língua como uma perspectiva, uma fração da verdade da “cebola” indizível em uma só língua, filosofia essa que encontramos em um belo e enigmático texto de Walter Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”, de 1916. Nesse texto, Benjamin partia de uma reflexão sobre a língua pura originária, a língua do Paraíso, que teria sido repartida nos cacos que constituem as línguas individuais, desde a Queda. De resto, Amâncio vinculava-se explicitamente a essa tradição judaica teológico-mística da linguagem ao conectar em seu *At* os quatro níveis de leitura da Torá a uma busca dessa língua paradisíaca: “[...] the original language does exist somewhere beyond the spud (pardes [sic], meaning the four ways to read the torah; put the vowels between the consonants prds and you will get paradise: plain, symbolic, homiletic and esoteric Reading” (Amâncio, 2007, p. 452). Podemos pensar que, ao circular entre as línguas, como também o fazia o exilado e *Heimatlos* Vilém Flusser, ele esteja na busca dessa língua pura que apanharia de uma vez o mundo. A tradução é uma parte essencial da poesia de Amâncio. Em seu poema plurilíngue “Arestas Três”, do volume *Abrolhos* (p. 477-579), temos um exemplo de poema-tradução que é a inscrição e tradução em português, inglês e hebraico, como se uma língua ecoasse e completasse a outra.

É uma experiência única deixar-se levar por essa poética à deriva de Amâncio, que se intensifica em seu último livro, o *Matula*. Os fragmentos de mundo que ela vai desenhando nos fazem pensar que é da tristeza e do lamento, da ferida e do quiasmo, que emana paradoxalmente tanta beleza. Como em uma elegia – mas deslocada pela ironia. A autoconsciência dessa

ambiguidade surge em um pequeno poema: “[...] interrompe e/ se torna/ fonte// água de chuva” (Amâncio, 2016, p. 131). E essa chuva cai e nos molha, fecunda a terra, e novamente nos faz lembrar do esquecimento, e que “o esquecimento”, como escreveu Benjamin (2012, p. 174), “diz sempre respeito ao melhor, porque diz respeito à possibilidade da redenção”.

Obras citadas

ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Tradução de Maria José Coracini. São Paulo: Escuta, 1995.

AMÂNCIO, Moacir. *Ata*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

AMÂNCIO, Moacir. *Matula*. São Paulo: Annablume, 2016.

BENJAMIN, Walter. Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1980. v. I: *Abhandlungen*. p. 203-430.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário da sua morte. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de S. P. Rouanet. Revisão técnica de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 147-178.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Tradução de N. Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. Hegel poeta. In: CAMPOS, H. de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 61-73.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese da origem*. Tradução de F. Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

DU BOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.

HATHERLY, Ana. Os prodígios da língua. In: ANES, José Manuel; GUEDES, Maria Estela; PEIRIÇO, Nuno Marques (org.). *Discursos e práticas alquímicas*. Lisboa: Hugin Editores, 2002. v. II. Disponível em: <https://triplov.com/alquimias/hatherly.htm>. Acesso em: 25 abr. 2022.

MARRANO. In: GRANDE dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2022. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 25 abr. 2022.

MATULA. In: GRANDE dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2022. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SCHOLEM, Gershom. *Sabbatai ʿsevi: the mystical messiah, 1626-1676*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1976.

Pensar em uma tradução descolonizadora implica também aproximá-la do gesto de testemunho: ambas as práticas têm a ver com um *double bind* insolúvel entre necessidade e impossibilidade. Ambas têm a ver com uma ética na prática das relações inter-humanas e pressupõem uma localização das culturas e dos corpos, desconstruindo o elemento falsamente universal do logos. Ambas implicam contratos, promessas, dívidas não passíveis de superação, mas também almejam uma superação como *Aufhebung* e um sobreposicionar, *Über-Setzung*. Tradução e testemunho só existem diante dos seus limites, o que produz uma *ética do cuidado* em oposição à *pulsão colonial*. O *telos* da tradução crítica não é mais a instituição de uma cultura única, “original”, mas justamente o viver em comum dos diferentes em uma “comunidade de bocas vazias” (na expressão de Maria Torok), necessitadas do “outro” para poderem existir, sendo para o outro e em função dele, mas não contra ele.