

ELEMENTOS PARA UMA CRÍTICA DE TRADUÇÃO E PARATRADUÇÃO – TEORIA E PRÁTICA NO CASO DAS TRADUÇÕES CULTURAIS MODERNISTAS

Burghard Baltrusch

Trazem-nos os nossos fados com nam sei que antolhos, que temos as cousas diante e nam nas vemos. [...] se em algia cousa deste mundo ouvera segurança. Mas nam na ha, que mudança posue tudo.

(Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, 1554)

Uns beschäftigen Kunstwerke lediglich soweit, als sie Mittel enthalten, das Wirkliche, die Struktur des Menschen und die Weltbilder anzuändern, also die Hauptfrage steht, wie können Kunstwerke einem Weltbild eingeordnet werden oder wie zerstören und überschreiten sie dies.

(Carl Einstein, “Georges Braque”, 1926)

Le savoir ne se constitue que de ses traductions et seules celles-ci assurent son originalité.

(Alexis Nouss, “Texte et traduction”, 1992)

RESUMO: Este artigo expõe um modelo de tradução e paratradução baseado em princípios hermenêuticos e empregado na descrição e análise de traduções culturais, nomeadamente aquelas de caráter estético e ideológico. Desenvolve-se, de forma teórica e prática, uma noção holística da tradução, proposta inicialmente por Alexis

* Universidade de Vigo.

Nouss e o núcleo de investigação *Tradução & Paratradução* da Universidade de Vigo. Aqui, aplicamos tal modelo às traduções estéticas e ideológicas modernistas. Para tanto, foram escolhidos três fenômenos estético-literários provenientes dos modernismos alemão, brasileiro e português – C. Einstein, O. de Andrade e F. Pessoa.

UNITERMOS: Tradução e paratradução; crítica de para/tradução; Modernismo.

RESUMEN: Este artículo expone un modelo de traducción y paratraducción en términos hermenéuticos para describir y analizar traducciones culturales, en concreto aquellas de carácter estético y ideológico. Se desarrolla de forma teórica y práctica una noción holística de la traducción, que ha sido propuesta inicialmente por Alexis Nouss y el grupo de investigación Traducción & Paratraducción de la Universidad de Vigo, la cual aplicamos aquí a las traducciones estéticas y ideológicas modernistas. Se seleccionaron tres fenómenos estético-literarios provenientes de los modernismos alemán, brasileño y portugués (C. Einstein, O. de Andrade y F. Pessoa) para ejemplificar esta propuesta de una crítica de para/traducción.

Num contexto cultural cada vez mais globalizado e cada vez mais desprovido de verdadeiros centros e periferias, a epistemologia e a hermenêutica do século XXI têm de ser reconfiguradas. As idéias fundamentais acerca da *origem* e do *original* perderam a sua validade, enquanto o desconcerto ético e os imperativos da mudança incessante e da manipulação inevitável estão onipresentes em muitos debates da atualidade. A impressão de viver em mudança contínua, que já inspirara arte e literatura no Renascimento, até podia ser tomado como *leitmotiv* dos cataclismos paradigmáticos na história das idéias ocidentais – que se foram sucedendo desde finais do século XIX até aos nossos dias –, e talvez até como *epistémé* da própria modernidade.

A nulidade dos universais nunca tinha sido tão óbvia como hoje – “A Natureza é partes sem um todo”, sentenciara já Alberto

Caeiro – apesar da tentação humaníssima de estarmos continuamente inclinados a ignorá-la. Também quando se revisa a literatura especializada sobre conceituações tais como o *texto*, a *autoria* ou a *identidade* encontramos-nos, assiduamente, com obsessões essencialistas e fundacionais, com “antolhos”, como aqueles que já evocara Bernardim Ribeiro.

A fixação na língua é uma delas. Seja uma fixação na possível existência de universais na sua estrutura, seja uma fixação na idéia de que uma gramática concreta determine uma percepção específica da realidade, nessa perspectiva racionalista sobre a língua sempre se está a procurar uma chave para o entendimento da realidade, o que ela não é capaz de fornecer: a língua nem está no princípio das coisas nem conseguirá representar os fenômenos da realidade de forma concludente. Não só desde os esforços falidos de criar uma *mathesis universalis*, passando pelos processos de relativização epistemológica da língua por parte da filosofia analítica, da desconstrução, da semiótica contemporânea até à neurociência e neurolingüística recentes, dispomos de um extenso historial de evidências de que a língua é um sistema de representação criativo, mas altamente impreciso; útil, mas sempre sujeito a um constante processo de disseminações e re-escritas distorsionadoras.

Em conseqüência, a ‘morte’ de uma língua não necessariamente implica a ‘morte’ de uma cultura, tal como a ‘morte’ de um discurso também não implica a ‘morte’ de uma ideologia. Além disso, a língua não deve ser pensada como contendo o *agens* da evolução cultural, tendo em conta que ela tem sido uma mera resposta a necessidades fundamentais que se lhe precederam. Por isso, a sua função nas sociedades e culturas ocidentais, sobretudo se a pensarmos desde as noções do *texto*, da *autoria* e da relação *identidade-alteridade*, precisa ser desmistificada de raiz. Poderíamos descrevê-la melhor como uma estrutura principalmente tradutiva – de fenômenos, informações, propriedades culturais, criatividade, etc. –, enfocando-a sob uma perspectiva mais funcionalista do que idealista ou culturalista, mais diversificadora do que centralizadora, mais pluralista do que preponderantemente racionalista, procurando evitar, na medida das nossas limitações, as respectivas instrumentalizações ideológicas.

Para uma teoria da tradução & paratradução

Dentro do panorama acadêmico, sobretudo nos âmbitos das filologias e da teoria da literatura, a tradução ainda está sujeita àqueles prejuízos tradicionalistas que a consideram como um processo secundário e periférico. Porém, assim como as antigas periferias dos impérios coloniais chegaram a desenvolver os seus próprios centros de irradiação cultural, invalidando o próprio ideário do centro-periferia, também muitas das teorias críticas da atualidade foram reescrevendo as tradicionais explicações e interpretações da comunicação de significados, imaginários e ideologias. Desse modo, e tendo em conta a prolifera produção tradutológica das últimas décadas, não seria exagerado confiar em que, passado e superado o chamado *linguistic turn*, estejamos agora a presenciar um *translative turn* (Nouss, 1995). A razão principal reside em que, no mundo poliglota e policultural contemporâneo, a tradução e a tradutologia adquiriram uma dimensão cada vez mais política, estética, social e, em última instância, transdisciplinar. É possível argumentar uma função paradigmática da tradução tanto na *epistemé* da modernidade como na epistemologia em geral (cf. Nouss, 1998).

Do ponto de vista fenomenológico, podemos descrever todos os processos criativos como traduções. Serão traduções num contexto paratradutivo, ou seja, porque dirigidas por uma confluência de interesses ideológicos, exteriores à volição do indivíduo tradutor, sejam eles éticos, estéticos, econômicos, políticos, etc. Na atualidade, é praticamente impossível negar o caráter de construção do *texto*, da *autoria*, da *identidade* e da *imagem* independentemente de os considerarmos ‘originais’ ou ‘traduzidos’. É, por isso, indispensável que já não concebamos a tradução a partir da linguagem, mas sim a linguagem a partir da tradução (Nouss, 1995:337).

É certo que as reflexões teóricas sobre a tradução estão presentes nos mais diversos âmbitos da investigação; ainda assim, é preciso verificar até que ponto a tradução pode servir como epistemologia transversal e até transgressora (cf. Nouss, 1995).

A partir das investigações do núcleo *Tradução & Paratradução*¹, da Universidade de Vigo, propomos então os conceitos complementares *tradução e paratradução*, ou *para/tradução*, como um paradigma transdisciplinar. Consideramos que esse conceito duplo é eficaz para a descrição e explicação dos processos que governam a translação e transformação de textos, de imagens, de ideologias e de imaginários através dos padrões lingüísticos, mas também através dos socioletos e idioletos que uma sociedade emprega nos seus atos de comunicação e de significação. Partindo das nomenclaturas para *ideologia*, de Louis Althusser, e dos *paratextos* de Gérard Genette, Garrido Vilariño ofereceu uma primeira definição do novo conceito: “‘Paratradución’ é o noso espazo de análise para describir todo aquilo que está arredor da actividade traslativa que se presenta como tradución á sociedade que a recibe [...]” (Vilariño, 2005b:38).

Em tal perspectiva conceitual também devem-se incluir os processos e contextos da translação de elementos procedentes de outros âmbitos ou de outras culturas, como seriam os modelos estéticos, as ideologias, as metáforas, os motivos e as matérias literárias, os elementos iconográficos, audiovisuais, etc. O trabalho tradutivo é o trabalho labiríntico por excelência, um movimento em espiral sem princípio nem fim, guiado pelas intenções ideológico-estéticas que operam em todos os processos criativos: “La (tra)duction, elle, loi d’une dynamique des corps, langagiers pour ce qui nous concerne, n’implique pas l’arrêt du processus” (Nouss, 1995:339).

A grande maioria dos diferentes discursos epistemológicos, empregados nas teorias da tradução, pode ser transferida à crítica literária, à história da arte, à etnologia, aos estudos culturais, entre outros. Quando observamos, por exemplo, a transmissão, modificação ou apropriação de valores ideológicos num certo contexto cultural, também temos de ter em conta a dinâmica da estética de recepção na cultura de chegada, ou seja, os idioletos e socioletos que a rodeiam e governam. Se a tradução, no seu mais vasto sentido, significa “cross-cultural understan-

¹ Cf. os materiais e publicações em <http://webs.uvigo.es/paratraduccion>.

ding” (Rubel/Rosman, 2003:7), o conceito *paratradução* refere-se a uma imersão trans-ideológica das traduções num estado cultural e epistemologicamente diverso.

Praticar uma crítica para/tradutiva de um fenômeno cultural significa, assim, perguntar-nos quês elementos do texto ou da cultura de origem foram sujeitados a um deslocamento tradutivo; significa também identificar as classes, os procedimentos e os valores dos respectivos aspectos micro e/ou macrotextuais. Em síntese, trata-se de associar valores, congruentes com o objeto de estudo, aos procedimentos de deslocamento observados na comparação entre um texto/cultura de partida (TP/CP) e um texto/cultura de chegada (TC/CC). A finalidade desse tipo de análise é, em última instância, poder definir as intenções estéticas, ideológicas, políticas, econômicas, etc. da entidade tradutiva. O espaço que temos a dispor só nos permite um breve esboço dessas possibilidades de aplicação tradutológica, como também só nos permite uma sistematização provisória e incompleta da respectiva terminologia que parcialmente empregaremos aqui²:

Classe de deslocamento	Procedimento	Valor	Intenção
Mutação	Eliminação	Divergência	Pragmática Ideológico-política (p. ex.: domesticação ou estrangeirização das formas e dos conteúdos; desconstrução das meta-narrativas do TP; etc.)
	Adição		
	Substituição	Gratuidade	
	Deformação (mudança radical de significado)	Obrigatoriedade	
	Incoerência		
Modificação	Generalização	Opcionalidade	Estética Econômica
	Neutralização	(p. ex.: mudanças leves que não atingem a macroestrutura e que seriam otimizáveis)	
	Atenuação		
	Intensificação		
	Especificação		
	Modulação		
Calco			

² Partimos dos empregos de uma parte dessa terminologia em Montero Küpper (2005) e Garrido Vilariño (2005a) em âmbitos diferentes da crítica da tradução.

Tal como o propõem os *descriptive translation studies*, parece indicado analisar as transposições culturais e ideológicas primordialmente no seu contexto de chegada, mas sem ignorar os aspectos mais destacados da cultura de partida e entendendo a entidade tradutiva como o respectivo *tertium comparationis*. Aqueles casos de tradução estético-ideológica que lograram introduzir inovações na cultura de chegada (CC) – e que posteriormente foram canonizadas, por exemplo, pelo respectivo sistema cultural – representam os objetos mais indicados para um estudo para/tradutivo.

Como ilustram as aporias metodológicas da análise etnológica (cf. Rubel/Rosman, 2003), também o texto ou fenómeno cultural traduzido interpreta e leva a cabo a transcriação de um sistema cultural influenciada pelas normas iniciais do/a tradutor/a. Através desse jogo de interesses, com significados e valores em constante disseminação, constrói-se e molda-se uma nova realidade (cf. Venuti, 2000:5). Essa construção de realidades evidencia-se, sobretudo, quando tratamos das perpetuações ou subversões de hierarquias e hegemonias ou de outros tipos de dominação cultural. É certo que, nesses casos, a tradução (em todas as suas vertentes) podia adquirir, até, um caráter manipulativo e/ou de imposição totalitária. Tanto a antropologia como a tradução estão condicionados pela questão ética de as traduções (de textos concretos ou de culturas) poderem estar a impor categorias colonizadoras (até, de forma retroativa, aos próprios originais), produzindo distorções e clichês como efeitos colaterais.

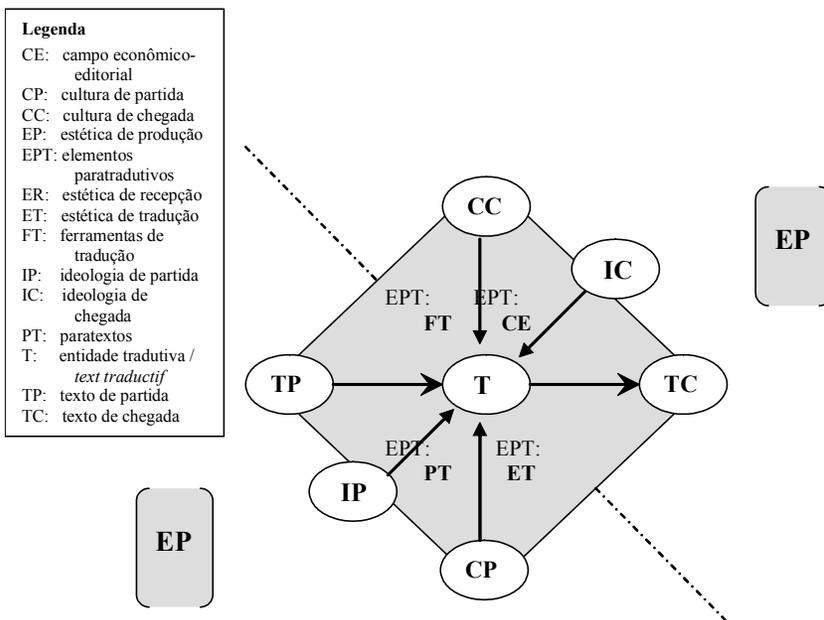
No momento da tradução, a tarefa de fazer ‘justiça’ a uma suposta cultura, ou a um texto de partida (TP) qualquer é complexa. Quiçá seja uma tarefa aporística, uma vez que aquilo que consideramos ‘original’ ou ‘origem’ já seria uma construção, um produto de uma evolução cultural sem autoria fixa nem fins determinados. Nessa evolução, a noção de justiça ou de ética depende, assim, de um contexto ideológico, de normas, valores e convenções pré-fabricados tanto no interior como no exterior da própria língua. Tal fato define a tradução como um processo com ausência de origem e de autenticidade. Porém, a atividade tradutiva pode implicar uma intenção marcadamente política,

que visaria a uma forma de inovação ou progresso, por exemplo, seja este artístico ou social.

Nesse sentido, as idéias acerca da *foreignization* ou da *domestication* do texto de chegada, que Venuti desenvolve a partir de Walter Benjamin, não estão isentas de problemática, tendo em conta que evocam certos prejuízos em relação ao enfoque excessivo da estilística a despeito de se compreender a pretensão de um significado mais amplo para a tradução. No seu ensaio fundamental, “A tarefa do tradutor” (1923), Benjamin cita Rudolf Pannwitz, citação essa em que se destaca o próprio Venuti: “[o tradutor] deve ampliar a sua língua através da língua estrangeira” (Aufgabe:20, trad. nossa). E esse movimento acontece precisamente para sublinhar a preocupação do tradutor com os valores e significados a “liberar” na língua de chegada (LC). Conseqüentemente, é necessário superarmos a ênfase que tradicionalmente se põe no âmbito formal e meramente comunicativo da língua, se quisermos tornar visíveis as ideologias que governam o processo tradutivo no que diz respeito a um esforço de reescrita ou transcrição (“Umdichtung” é o termo empregado por Benjamin). Isso atinge tanto os momentos nos quais as formas lingüísticas empregadas não são as mais representativas do assunto a analisar, sobretudo quando o que se valora são as intenções (cf. Mesick, 2003), como os momentos dirigidos pela pergunta “quem ‘possui’ as palavras” (cf. Keane, 2003) ou, também, a questão da sua contextualização ideológico-cultural (cf. Silverstein, 2003). Para qualquer crítica ideológica de tradução, relacionada com textos ou transferências culturais, é indispensável que tentemos estabelecer um modelo hermenêutico “deste funcionamento para a língua de chegada” para podermos dizer “que exista verdadeiramente tradução” (Spivak, 1997:66s). E essa será, justamente, a tarefa principal da crítica da para/tradução cultural que pretendemos esboçar aqui.

O ponto de partida do nosso modelo é a hipótese de que um texto, ‘original’, adaptado ou traduzido, seja sempre confeccionado por um contexto no qual o/a agente criador/a figura principalmente como mediador/a cultural, escolhedor/a de fatos, adequador/a de idéias e estilos, etc. Tudo o que está *para além* desse texto relaciona-se com ele em termos de paratradução

e de interpretação hermenêuticas, embora esses conceitos não possam ser diferenciados com absoluta nitidez (uma nitidez que também o próprio processo tradutivo nunca oferece). Toda tradução interpreta, e toda interpretação traduz fenômenos que se deduzem de uma realidade construída, na qual o/a agente criador/a trabalha com modelos, formas e valores pré-existentes. Em consequência, impõe-se a necessidade de se pensar *texto*, *autoria*, *identidade*, etc. a partir de uma perspectiva translativa. Tanto o texto supostamente original (incluindo o icônico, o fonético, etc.) como o texto provisoriamente traduzido (TT, incluindo o adaptado) funcionam no âmbito diacrônico a modo de palimpsestos transtextuais. Uma descrição e crítica da dinâmica para/tradutiva depende de contextos bastante flutuantes, tais como o da cultura de partida (CP), o da cultura de chegada (CC), o das ideologias de partida (IP, que operam no e ao redor do texto) e o das ideologias de chegada (IC, nas que as IP se convertem). Tais contextos precisam ser redefinidos para cada caso de estudo. Nessa constelação intervêm, ainda, uma série de elementos paratradutivos (EPT): as ferramentas práticas e tecnológicas da traslação (FT) e os seus múltiplos paratextos (PT), os vários condicionamentos do campo editorial e político-económico em geral (CE), a estética específica da tradução em questão (ET), etc. Ou seja, uma gama de elementos que condicionam os diferentes âmbitos da proteica dinâmica que circunda a entidade tradutiva (T), com o seu vaivém de estéticas de produção e de recepção (EP, ER), sem que isso implique uma hierarquização. A entidade tradutiva (T), que se encontra de permeio, poderia ser tanto um/a ou mais tradutores/as de fato como uma agência de tradução, um *software* de tradução automática, um *lobby*, um partido político, uma produtora audiovisual, uma corrente artística, um editorial, um socioleto, um idioleto, etc. O modelo a seguir procura visualizar, de forma bidimensional, uma dinâmica 'transtextual' que, na realidade, tem várias dimensões e nunca é estática:



A entidade tradutiva (T) opera sempre num contexto cultural múltiplo, uma vez que todo o texto de partida é devedor de outros textos ou ideologias de partida que o antecedem, e nunca se reduz a uma problemática translativa de implicações exclusivamente individuais (cf. Silverstein, 2003). Por isso, o entendimento comum segundo o qual um/a tradutor/a transforma um texto de partida (produto de uma CP) em texto de chegada (TC inserido numa CC), precisa incluir elementos epistemológicos, hermenêuticos, pós-modernos, pós-coloniais, feministas, etc. Um modelo de tradução será sempre um modelo em construção e adaptação a constelações concretas, nunca sendo possível aspirar a ser imóvel ou determinista, nem concluído nem fechado. Isso já o impedem as características precárias, instáveis e sujeitas às mais diversificadas influências dos processos de criação (artística, científica, dentre outros gêneros) e da tradução textual propriamente dita. Para ser possível descrever e explicar a dinâmica do texto tradutivo (*text*

traductif, cf. *infra*) ainda assim, seria conveniente que aceitássemos a hipótese de que todo texto de partida é devedor de múltiplos arquitextos (para adaptar a terminologia de Genette). Esses arquitextos abrem um espaço paratradutivo que um/a tradutor/a ou crítico/a de literatura (mas também de ciência, direito, etc.) precisa ter em conta. É natural e desejável que os limites entre crítica da tradução, crítica literária e história das idéias, etc. comecem a desaparecer.

A análise da transformação de textos inclui, além do conjunto paratextual (literatura crítica, prólogos, entrevistas, manuais, economia e política editoriais, etc.) e do contexto da estética de produção, também aquele conjunto de valores que denominamos ideologia de partida (IP). A IP é, no nosso caso, uma construção simbólico-semiótica, na qual a crítica literária e a história da literatura tradicionalmente procuram fixar uma interpretação canônica de um texto (ou de um elemento deste), uma interpretação que parte de socioletos e idioletos específicos nos quais se expressam certos interesses coletivos. A estética de recepção (ER), que determina o texto de partida na sua cultura de origem, condiciona, mas também altera e varia tal interpretação segundo as circunstâncias nas quais se chega a produzir (cf. Benjamin:11). Essa ER, dentro da CP, é o conjunto de valores e intenções que ajuda a estabelecer a ideologia de partida do elemento a traduzir, uma vez que constitui o seu âmbito paratradutivo imediato. É um trabalho tanto de crítica cultural como de idéias.

Porém, nas análises e sínteses que a entidade tradutiva leva a cabo influi ainda outro complexo paratradutivo, que é a estética da tradução (ET). Comparável à estética de produção do TP, enquanto processo de criação, também a tradução é guiada por atitudes e gostos adquiridos, concretamente, por um enredo de estética e anestética (W. Welsch), de utopias e heterotopias (M. Foucault). Por isso recomendamos o termo neutro *entidade tradutiva* (T), lembrando o que Benjamin advertia com respeito aos conceitos de relação que “mantêm talvez o seu melhor sentido, quando não são relacionados exclusivamente ao ser humano” (*Aufgabe*:10, trad. nossa). Evitaremos, então, enfoque personalizado, assumindo que, além de outros sujeitos, sempre

existe uma multiplicidade de elementos paratradutivos e ideológicos que influem tanto na estética como também na própria realização da tradução.

Esses paratextos e ferramentas da tradução são apreendidos e aplicados por uma estética tradutiva que depende, por exemplo, da cultura leitora, da experiência, da sensibilidade ou da inteligência criadora de T. Essas entretecem-se com as exigências, não precisamente de um público leitor, mas sobretudo de uma política editorial e econômica, de socioletos e idioletos concretos que, assim, selecionam o que se traduz, influenciando a forma como se traduz. Desse modo, estamos lidando com um período de processamento muito concreto e limitável em relação a tais influências, um momento que Nouss designa com o termo *text traductif*: “une forme textuelle en mouvement, en tension, une textualité dialectique qui unirait le texte de départ et le texte d’arrivée” (1998:2). Ao meu ver, “forma textual” aqui também deve significar “forma cultural, estética ou ideológica”.

Em termos de metaforicidade modernista, até poderíamos comparar esse processamento de influências com a imagem do “foco dinamogêneo”, empregada por Álvaro de Campos para descrever o/a artista não-aristotélico/a, que “subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim [...] se tornar um foco emissor abstracto sensível que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu” (Campos, *Estética*:233). A estética da tradução (ET), da qual se serve tal “foco dinamogêneo” é uma espécie de suma das IP relacionadas com o TP que incide sobre a ‘sensibilidade’ de T (apesar de que esta, no modernismo, ainda se formule sob uma posição marcadamente individualista e elitista), e que hão de condicionar a IC e o TC. Essa confluência também permite entrever na entidade tradutiva aquela alteridade numa identidade, que destacara Henri Meschonnic (1990), porque quem fala no TC não é um sujeito tradutor nem um original imobilizado. Paralelamente, a ET também poderia ser entendida como uma espécie de metatexto da tradução, que acompanha e guia um/a tradutor/a na prática e que determina o que se elide, o que se atenua, etc. – um metatexto que também condiciona o que o/a tradutor/a pensa que o público leitor deve receber da CP (cf.

Yengoyan, 2003) ou o que ela/e pensa que o campo político-econômico está a esperar dela/e.

Seja como for, a perspectiva individualista e antropocêntrica moderna, na qual um indivíduo autônomo decide livremente sobre o processo de tradução ou de criação, está perdendo, definitivamente, capacidade de convencimento em relação à hipótese de que o que estamos é observando diferentes modelos e ideologias a reescreverem-se e a transcreverem-se sem cessar. Embora a morte do sujeito, no Modernismo, não tenha sido tão completa como se costuma propagar, o seu papel no processo criativo-tradutivo demonstrou-se cada vez mais multifacetário e menos redutível a uma identidade uniforme. Sobretudo o sujeito tradutor, que é um/a agente primordialmente mediador/a de culturas, de ideologias, talvez até de memes (como replicadores análogos aos genes, cf. Baltrusch, 2007), de textos, evidentemente, mas também de estratégias econômicas, políticas, de publicidade, etc.

A imagem não antropocêntrica da mediação, ou de um “foco dinamogêneo”, dentro de um processo de trans-escrita contínua que aqui enfatizamos, deve ser completada pela perspectiva diacrônica de um processo de para/tradução o qual, até há pouco, se costumava descrever de maneira bidimensional e sincrônica. Mais abrangente seria considerar que cada texto/ideologia de chegada devêm através do tempo um novo texto/ideologia de partida para outras atividades para/tradutivas: ou se revisa a sua tradução, criando um novo TC a partir de uma nova leitura do TP, que o reinterpreta e assim já o transforma, ou se emprega o TC como ponto de partida para a criação de outros textos, ideologias ou posturas que intervêm na cultura de chegada. Nesse caso, também a CP não se mantém estável, sendo a sua interpretação transformada numa CC que o tempo poderá institucionalizar noutro momento, em nova cultura de partida. Ora, quando se retoma uma tradução para atualizá-la, a perspectiva sobre a CP do TP forçosamente já mudou.

Um original só se legitima através da sua tradução/interpretação. Essa versão sempre está para se traduzir, na medida em que cada leitura e cada tradução parte de uma ‘autoria’, que reconstrói o que se supunha ser o original num determinado

momento histórico. Esse suposto ‘original’, ou saber, só se justifica, ao fim e ao cabo, a partir das suas traduções, como argumenta Nouss a partir de Derrida: “l’originale est un être-à-traduire” (Nouss, 1998:6). Em última instância, todas as verdades e todos os axiomas reduzem-se a traduções, e tal desilusão, tanto pós-moderna como pós-colonial, há de ser compreendida como um valor positivo: “Le savoir ne se constitue que de ses traductions et seules celles-ci assurent son originalité” (Nouss, 1992:11).

Não podemos falar de processos tradutivos unidirecionais ou determinados, uma vez que sempre são dinâmicas frágeis que podem facilmente ser desestabilizadas. Qualquer ideologia de chegada depende de uma estética de recepção para poder se perpetuar. Como um replicador, conseguirá reproduzir-se em condições favoráveis (aceitação, divulgação efetiva, canonização, marketing, etc.), mas sofrerá também uma disseminação inevitável “par nature et nécessités” (Nouss, 1998:3).

Isso significa que em nenhum caso devemos entender as terminologias do texto, da cultura e ideologia de partida e de chegada como fazendo referência a contidos, estáveis e inequivocamente definíveis, mas sim referenciando momentos determinados os quais selecionamos de um *continuum* translaticio, sempre passageiro e provisório. A natureza provisória dessas categorias tradutivas impede que haja estagnação: “[...] le texte d’arrivée énonce quelque chose en plus de l’énoncé premier du texte de départ” – tendo em conta que mesmo a própria compreensão nunca é uma atitude exclusivamente reprodutiva, mas, antes, criativa (Nouss, 1998:8, 9s - a partir de Gadamer e Benjamin).

Ainda que a entidade tradutiva fosse uma espécie de fronteira e que, desde uma concepção conservadora, equivaleria a uma linha de separação entre o próprio e o alheio, seria mais produtivo e convincente descrevê-la, quer no interior quer para além do contexto moderno e/ou modernista, como um tal “foco dinamo-gêneo” e irradiador. Afinal, da mesma forma que se pode romper os moldes dos gêneros (cf. Robinson, 2003) e de outras prescrições adquiridas, também se pode sujeitar às diferentes normas e ideologias que governam a atividade tradutiva numa

sociedade, ajudando, assim, a ‘irradiar’ tais concepções. Mediadores/as entre mundos e transcritores/as de culturas, as entidades tradutivas podem, em casos muito concretos, revestir-se de autoridade sacerdotal (cf. Saler, 2003) ou criar antagonismos e rejeição. Contudo, por conta de uma postura equilibrada e responsável, a sua tarefa também é “faire le lien” e “sa fonction consiste essentiellement en une médiation”, sendo o seu lugar “l’entre-langues” (Nouss, 1998:5s), como também entre presentes históricos muito específicos.

A crítica de para/tradução como trabalho hermenêutico implica o enfoque incondicional da invisibilidade, à qual estiveram sujeitos tanto as/os agentes tradutivas/os como os elementos paratradutivos que conduziram, enfim, a essa situação. Uma perspectiva tradutiva sobre a cultura serve para descrever aquelas transações ou apropriações culturais que procuram criar, estabilizar ou reconstruir uma identidade humana em constante relação às alteridades, heterogeneidades e heteronomias da cultura ou da ideologia de partida (cf. Nouss, 1995:337)

Modernismo e Tradução

Essa história da cultura como sucesso de traduções complica-se naqueles momentos em que surgem formas e linguagens (críticas, idiossincráticas, experimentais, etc.) que desestabilizam o fluxo de informação e de sentido habitual, destacando o seu caráter de intraduzibilidade (Benjamin). O Modernismo, e as vanguardas em geral, são períodos que desafiam o trabalho da para/tradução de formas e conteúdos, e constituem exemplos paradigmáticos tanto para as dificuldades como para as potencialidades da transcrição:

Paradoxically, whereas modernism resists translation through its challenge to the transparency of language by cultivating a discourse which questions communication and reference, the opacity of modernist language becomes especially visible through the translation process. (Caneda, 2005)

Além do necessário interesse pelas transferências interlinguais, sejam elas de caráter mais formalista ou hermenêutico, é importante nos perguntarmos como os/as agentes envolvidos realizam a tradução cultural em termos de estética e de estratégia ideológica. Como realizam aquilo que podemos denominar transferência cultural (*cultural transfer*) sem que tenham por que esclarecer os seus procedimentos e as suas intenções? Neste ensaio, poderemos esboçar apenas alguns dos elementos possíveis de análise.

Antropofagia

Um exemplo concreto e bastante paradigmático é o emprego metafórico da idéia de antropofagia no modernismo brasileiro para designar a tradução e a apropriação do alheio. Oswald de Andrade colocou a pretensão de se apoderar de um padrão estrangeiro, através de um simbólico processo de digestão intelectual, no contexto de uma longa história cultural de produção e recepção do ideário antropofágico. No seu início acontecia um ritual ameríndio, de caráter ideológico-material, que consistia no sacrifício religioso de prisioneiros de guerra, selecionados segundo as suas qualidades de força, valentia, orgulho e lealdade a um código de honra. Esses foram submetidos a um ritual complexo: a convivência e integração social na tribo vencedora durante um longo período. Ao final, o enfeite corporal, a obrigação de entoar um canto da morte, a tortura e o abatimento ocorriam. Desse modo, os tais prisioneiros foram trinchados e finalmente ingeridos pela tribo vencedora, realizando uma prática sagrada. O objetivo era apropriar-se, de maneira tanto simbólica como corpórea, das melhores qualidades do inimigo. Nisso entrevê-se toda uma preparação e um processamento estéticos que, ao fim e ao cabo, desemboca num tipo de tradução coletiva através da digestão simultaneamente física e simbólica: o *text traductif*, ou seja, a preparação e o processamento est/éticos, estabelece-se como transcrição inserida numa complexa tradição tradutiva.

Esse fenômeno étnico entrou em conflito com os padrões europeus, originando, primeiro, uma rejeição ideológica por parte da cultura colonizadora portuguesa, que o considerou bárbaro e contrário a todos os valores ‘civilizados’. Posteriormente, procedeu-se a uma eufemização cristã-racionalista a partir do conceito ilustrado do *bom selvagem*, cunhado por Rousseau. Ou seja, uma deformação do significado original da antropofagia. Porém, a mutação simbólica nem sequer serviu para corrigir as políticas genocidas e de aculturação forçosa. Depois de os viajantes do Século das Luzes terem divulgado na Europa o tópico do selvagem ingênuo e inocente, o Romantismo brasileiro, à procura de uma tradição étnica ininterrupta, desenvolveu o Indianismo, com o fim de ‘restabelecer’, ou seja, retraduzir as raízes de uma identidade própria, diferenciada dos padrões europeus. O Indianismo, desse modo, assimilou o ameríndio e também o ritual antropofágico, na sua invenção de uma história cultural da nova “raça brasileira”, substituindo a cultura ameríndia por valores europeus (logocêntricos, p.ex.) e adaptando-a à ética cavaleiresca (o seu principal contexto paratradutivo)³.

Quando os modernistas paulistas se rebelam, a partir de 1922, contra os padrões eurocêntricos e “passadistas” da literatura brasileira, dá-se outra oportunidade de retomar a metáfora cultural da antropofagia. Em 1928, a pintora Tarsila do Amaral oferece a Oswald de Andrade o quadro modernista “Abaporu”, que supostamente significa “antropófago” em tupi-guarani. Tal quadro logo inspira toda uma corrente artística e intelectual da época. Independentemente dos antecedentes europeus, por exemplo o *Manifeste Cannibale*, de Francis Picabia (1920), ou certas alusões à antropofagia em textos de Filippo Marinetti ou Blaise Cendrars, Andrade reelabora o conceito no seu “Manifesto antropófago” (1928). Então, subverte tópicos e prejuízos, como metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira, nomeadamente do carnaval e da sua própria concepção idiossincrática do futurismo, procedendo uma domesticação (através dos procedimentos de atenuação e especificação) das

³ Exemplos paradigmáticos seriam Gonçalves Dias (cf. *I-Juca-Pirama*) ou José de Alencar (cf. *Iracema*).

idéias radicais de Marinetti e das vanguardas européias em geral. A tensão entre alteridade e identidade, entre dependência imagológica e criatividade própria, é resolvida no “Manifesto” através de uma “transformação permanente do tabu em totem”.

O tabu, nesse caso, a antropofagia, representa a intraduzibilidade do sagrado; ou seja, a ideologia metafísica e essencialista. Ao mesmo tempo, a sua transformação em totem simboliza o processo de transcrição (a tal *Umdichtung* de Benjamin). Andrade elabora uma nova constelação de identidade-alteridade a partir de uma tradução praticamente “interlineal” (Benjamin) do texto ideológico da antropofagia; melhor, da transformação do alheio em próprio, da ideologia de partida em ideologia de chegada. Nesse processo, a IP fica atenuada no que diz respeito ao nível físico da violência ritual, neutralizando aqueles componentes cuja incomensurabilidade se torna psicologicamente inquietante (o que Freud denominava *Unheimlich*) para a visão do mundo ocidental. O ato de trincar e ingerir carne humana como resultado de um pensamento animista confrontou a civilização ocidental com a própria ‘origem’: “o caráter do inquietante indica algo antigo e bem familiar que tem sido reprimido” (Freud, 1921:468, trad. nossa). Posteriormente, a opacidade da linguagem modernista de Andrade, com a sua paradoxal convivência de empréstimos e refutações do discurso freudiano, esconderia uma sublimação cultural desta *Unheimlichkeit* no rito antropófago através duma idéia estética da vida. Tal sublimação também foi um processo de tradução, e as idéias estéticas relacionadas constituem o seu principal contexto paratradutivo.

Crítica para/tradutiva de Carl Einstein e Álvaro de Campos

É interessante contrastar a tradução da antropofagia, no contexto modernista brasileiro, com duas transferências ideológicas que podem ser consideradas fundamentais para a constituição de certos âmbitos e aspectos do modernismo europeu e da sua dependência de processos para/tradutivos complexos. Escolhemos dois representantes de correntes de vanguarda na

Europa, os quais procuraram recodificar e transcriar, nos seus contextos particulares, conceitos estético-ideológicos de outras culturas. Uma dessas transcrições é do gênero poético, todo um projeto de procura solipsista e elitista da originalidade, ao passo que a outra é mais ensaística do que poética, mas igualmente atrevida nas suas formulações e, além disso, incondicionalmente progressista e politicamente comprometida.

Esta última surge entre 1915 e 1921, quando o escritor e crítico de arte judeo-alemão, Carl Einstein, publica dois ensaios sobre a escultura africana, no que passam a constituir a primeira recepção crítica de uma arte que tinha influído profundamente em Pablo Picasso e Georges Braque, dentre outras/os. Einstein considerava que as esculturas africanas partiam de uma perspectiva distinta do movimento no espaço, da realidade e, conseqüentemente, da função estética da sua representação. A sua argumentação centrou-se nas supostas limitações da respectiva percepção europeia (um questionamento do olhar eurocêntrico anterior a Foucault) em relação a uma tradição artística diferente, quase incomensurável e desprezada como ‘primitiva’. A sua tentativa de compreender tal estética alheia em termos de auto-reflexividade pretendia melhorar a explicação da arte vanguardista na Europa. Movido por um forte impulso de idealismo combativo, Einstein ansiava uma renovação revolucionária primeiro das produções artística e crítica e, posteriormente, da própria cultura europeia.

Visando a estimular uma revalorização das artes difamadas como ‘primitivas’, Einstein confiava em que *intelligentsia* e agentes artísticos seriam capazes de realizar essa tarefa; porém, na medida em que se aproximava o início da II Guerra Mundial, tiveram de constatar que eles não podiam exercer uma tal influência sobre a sociedade. Em conseqüência do rápido avanço do fascismo e do racismo, o intelectual judeo-alemão que ainda em 1926 publicara um monumental e determinante estudo sobre a arte do século XX, decidiu trocar as letras pelas armas, alistando-se na coluna Durutti no bando republicano da guerra civil espanhola. Após a derrota republicana foge para Paris, suicidando-se nos Pirenéus em 1940, no mesmo ano que Walter Benjamin.

Também a partir de 1915, Fernando Pessoa aproveitou as suas leituras entusiastas dos *Leaves of Grass* (1891), de Walt Whitman, para afiar a expressão poética da sua personalidade literária Álvaro de Campos. O resultado são mais de 20 esboços de uma “Saudação a Walt Whitman” e várias e extensas odes vanguardistas, num estilo que denomina sensacionista, em que se combinam elementos do futurismo e de um existencialismo *avant la lettre*. Em 1924, Campos publica uma programática “Estética não aristotélica”, cujo precursor imaginado teria sido Whitman. Ao contrário do que acontecia com Einstein, a Campos pouco lhe interessava a cultura de partida, tampouco a doutrina democrática geral (a IP), da qual partia a torrente de sensações do poeta norte-americano que proclamava uma “strength and power of healthy delirium”. O seu projeto estético-ideológico consistia em dar expressão à dissolução do eu e da personalidade dentro do Sensacionismo, como também no propósito de lhe restituir a um Portugal em decadência uma criatividade e expressividade culturais de valor universal.

A partir do estado atual da crítica pessoana, incluindo as transcrições que realizamos das anotações nos exemplares dos *Leaves of Grass* e de *Walt Whitman: his life and work*, de Bliss Perry, que se conservam da biblioteca de Pessoa, sabemos que a relação entre ambos não era a de uma influência clássica, na acepção literária do termo. O que Álvaro de Campos quis ler em Whitman foi precisamente a confirmação das suas necessidades estéticas e pessoais como também as do (seu) projeto modernista português – p. ex., as técnicas de construção de longos poemas em verso livre ou valores compatíveis com a idéia de vanguarda (pluralidade, universalismo, individualismo, reflexividade, expressividade idiossincrática, etc.). Também seria aconselhável que se considerasse o texto e a ideologia de partida whitmaniano menos como um inconsciente que influi no texto e na ideologia de chegada de Campos de um modo direto e linear e mais como mutação, numa nova “temporalidade específica” (Nouss, 1998:6), com incoerências e, por vezes, deformações intencionais da IP. Pessoa domesticou a doutrina democrática de Whitman sob a perspectiva de um individualismo de caráter igualmente universalista, porém, mais idiossincrático

sob o ponto de vista das sensações e idéias esteticistas que o obsessionaram. Atuava nas suas incorporações de elementos ideológico-estéticos de um modo mais anárquico e mais afeito à necessidade de distanciamento dos diferentes autoritarismos que irromperam numa Europa em pleno processo de modernização (veja-se o “Ultimatum”).

Einstein compartilha esse impulso de resistência, porém, aquele caracterizava-se por um compromisso sócio-filosófico mais político e ativista. Inicialmente um crítico de arte produzira com *Bebuquin e os diletantes do milagre*, escrito em 1906 e publicado em 1912, um dos primeiros textos literários vanguardistas na Europa em que já põe em prática uma correspondência verbal da dissolução cubista das perspectivas e das formas. O que em Pessoa resultou uma modulação dos elementos estilísticos e quase uma deformação da ideologia da poesia whitmaniana, em Einstein veio a ser uma tradução estrangeirada (adaptada ao discurso vanguardista europeu) da estética das artes plásticas africanas. Na obra literária do teórico de arte alemão já existia uma tendência de adequar o cubismo à linguagem literária, quando resolveu incorporar aspectos ideológicos e iconológicos da estética africana como contraponto ao decadentismo e à estagnação criativas, as quais identificava na cultura vigente do seu momento. Ambos os modernistas podem ser compreendidos como exemplos paradigmáticos daquela demanda de textos originais, a qual Caneda observou na tradução do texto modernista, e que é extensiva a outras situações tradutivas: “strongly encourage an understanding of translation as a potential production of the original, not an authoritative representation of it” (Caneda, 2005). Portanto, Einstein e Pessoa traduziam intencionalmente para criar e inovar.

No caso de Pessoa, o interesse em Whitman está legitimado pelo fato de o autor dos *Leaves of Grass* lhe fornecer um modelo de escritor moderno, cheio de autoconfiança, e que soube combinar uma sensibilidade universalista e uma alegria efusiva com as mais altas aspirações literárias. Além de ilustrar a admiração que lhe inspiraram os aspectos homo-erótico da sua biografia e obra, as anotações nos textos de e sobre Whitman, que o modernista português possuía, também confirmam que o

hibridismo estilístico e a aproximação da linguagem poética à realidade da vida moderna eram justamente aquilo que o poeta português procurara. Esses elementos também se prestavam à combinação com as vagas referências que Pessoa recebera sobre o Futurismo de Marinetti através de Sá-Carneiro, em Paris, os quais se encontram adaptados na obra de Campos. Ao ler na biografia de Whitman, escrita por Bliss Perry, que Emerson tivera a impressão de os *Leaves of Grass* serem uma “combination of the *Bhagavad-Gita* and the *New York Herald*”, Pessoa anota um grande e aprovador “good” na margem (Perry, 1906:276) e sublinha entusiasmado, na sua edição pessoal, versos como “I mix indiscriminately” e “Years of the modern! Years of the unperform´d! / [...] / I see tremendous entrances and exits, new combinations, [...]” (*Leaves*:446).

É possível constatar um claro espaço para/tradutivo na adaptação pessoana de elementos procedentes tanto dos versos de Whitman como do futurismo do grupo de Marinetti: Pessoa praticamente elimina a alegria, na sua reelaboração da ideologia whitmaniana; neutraliza a doutrina democrática e intensifica a dissolução do eu, ao passo que também elimina da ideologia futurista a rejeição da memória histórica, neutraliza as idéias da sensibilidade da matéria e do questionamento dos valores da burguesia e atenua a revolução gramatical. Partindo de uma teoria da identidade e sensibilidade multifacetadas, o poeta português descompõe Whitman para que este possa ser instrumentalizado como antecessor da estética do heterônimo Álvaro de Campos. Assim, a consideração do passado, que para Whitman fora um sentimento sintético-sinóptico relativamente vago, adquire em Campos o valor de uma consciência crítica e bastante mais específica do processo da história das idéias (cf. a “Ode triunfal”). Quando as saudações do heterônimo comparam Whitman com Rousseau, Homero, Shakespeare, Milton e Shelley, dentre outros, a adição e modulação de valores na transcrição pessoana idealiza o norte-americano de tal maneira que chega a corresponder-se com a idéia que Campos tem de si mesmo: alguém capaz de, através do credo, “sentir tudo de todas as maneiras”, apropriar-se de todas as tradições, apresentando-se como tradutor simultâneo de todos os tempos – históricos e sentidos – no presente do sujeito criador.

Isso também se entrevê na utopia de uma verdadeira manifestação da arte não-aristotélica que o sensacionista propaga, mas cuja doutrina anti-mimética só se corresponde com um Whitman pessoano. É um Whitman partícipe do modernismo português, antecessor ficcionado e esotericamente domesticado, quando é caracterizado como “medium of Modern Times” (Pessoa, *Estética*:225, 290) ou quando o heterônimo o emprega para uma miscigenação estético-ideológica: “Álvaro de Campos is excellently defined as a Walt Whitman with a Greek poet inside” (Pessoa, *Íntimas*:142). Assim como a crítica de tradução pode tratar o texto de partida, de modo retórico, como um jogo entre significantes polissêmicos que um/a tradutor/a continua a jogar, assim Campos se transveste de Whitman, ‘neopaganizando-o’. Além disso, Pessoa atua num contexto paratradutivo, no qual os elementos do futurismo não rompem radicalmente com a estética finissecular, mantendo uma paradoxal coexistência de vitalismo e decadentismo, na qual Campos e António Mora baseiam a sua teoria sensacionista.

Outro elemento para/tradutivo que determina a particular translação que Pessoa realiza do ideário whitmaniano é a viragem paradigmática iniciada nas ciências de princípios do século XX – especialmente a influência que o/a observador/a tem no resultado do experimento – e que Campos se propõe a transcriar no âmbito estético:

Assim, ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal, nesta teoria o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o «exterior» que se deve tornar «interior». (Campos, *Estética*:231)

É óbvio que o procedimento whitmaniano é justamente o contrário. Deformando o interesse panteísta do poeta americano, Pessoa já se confrontara *avant la lettre* com a “morte do sujeito” e a indeterminabilidade do sentido. Talvez a “Tabacaria” seja o momento em que essa diferença estética e epistemológica entre as duas sensibilidades poéticas se materialize com mais nitidez e maestria. O que Nouss indica – partindo de Freud, Benjamin e

Derrida – para a polissemia irreduzível dos textos de partida e de chegada é também válido para o desassossego pessoano, que dirige a transdução do ideário whitmaniano:

Polysémie au départ, polysémie à l'arrivée, le sens n'est pas incertain: il est introuvable. Ou, pour reprendre un terme freudien –et le rapprochement n'est pas fortuit–, il est inachevable. Seul le rapport au sujet dans son historicité permettra la saisie de la signifiante. (Nouss, 1995:340)

Carl Einstein, tão impressionado quanto Pessoa pelas perspectivas científicas que desmistificaram a epistemologia novecentista e que contribuíram para a generalização da idéia de que o mundo é uma criação nossa, está mais interessado nas técnicas de representação literárias e iconográficas do espaço e do movimento. Foi o primeiro crítico que se apercebera da estagnação estética que originou o excessivo gosto pelo efeito de profundidade e pela fixação na perspectiva central na arte pictórica ocidental, e que notara, no discurso literário, o excesso de simples variações de elementos estilísticos, considerados sublimes pelos/as fabricantes do cânone. Logo intuía, nos alvares do cubismo, que efetivamente existia nesses jovens pintores cubistas, que conhecera em Paris, um desejo de traduzir as impressões fortes e inquietantes, suscitados pelas máscaras e esculturas africanas que viram no museu etnológico da capital francesa. Embora Picasso nunca o tenha admitido, sabemos que ele possuía uma estátua africana, oferecida por um pintor amigo que a roubara desse museu. Mais tarde, e posterior a alguns dos retoques fundamentais naquela cena de prostíbulo que eufemisticamente denominou *Les Demoiselles d'Avignon*, Picasso devolveu-a, evitando, assim, uma denúncia iminente. Einstein chegou a conhecer esses detalhes *in situ* e apercebeu-se, por um lado, que o cubismo era a resposta acertada à reviravolta paradigmática da realidade sociocultural do momento e, por outro, que era a arte africana que dispunha de uma tradição secular de valores epistemológicos que a cultura ocidental só agora começava a reintegrar. Essa tradição artística representava o corpo segundo as suas potencialidades de movimento e se-

gundo a sua funcionalidade, o que inspirou a pintura cubista a representar o movimento sucessivo das diferentes partes corpóreas de forma simultânea. Sendo uma apropriação sem preocupações éticas em relação à cultura de partida, e tendo em conta uma cultura de chegada com necessidades díspares, neutralizaram-se, por exemplo, os valores religiosos e intensificaram-se as variedades formais da arte africana.

Quando Umberto Boccioni termina, em 1913, a sua escultura “Forme uniche della continuità nello spazio”, cria uma obra-prima que ilustra como o movimento/tempo do corpo funde com o espaço, uma idéia base que prepara a maneira como Einstein traduzirá, poucos anos depois, a estética africana, domesticando-a através da forma (lingüística) e estrangeirando-a pelo argumento que lhe adiciona:

A perspectiva do espaço que uma tal obra de arte demonstra, tem de absorver completamente o espaço e exprimi-lo de maneira uniformizada; a perspectiva ou a frontalidade habitual estão aqui interditas, não seriam devotas. A obra de arte tem de oferecer toda a equação espacial; porque só se excluir toda a interpretação temporal, que se baseia nas idéias do movimento, chega a ser intemporal. Absorve o tempo ao integrar na sua forma aquilo que vivemos como movimento (Werke:91).

Seria interessante perguntar-se até que ponto Einstein teria procedido como os próprios cubistas na sua recepção/tradução da arte africana. Ainda que a crítica mistificadora propagasse a idéia de uma inovação revolucionária da arte cubista, as perspectivas pós-coloniais, sobretudo aquelas formuladas a partir da própria crítica africana, revelaram que Picasso, dentre outros/as, só esteve interessado no seu aspecto formal, tendo ignorado por completo o contexto hermenêutico. Para Einstein, como para a maioria dos/as vanguardistas, tratava-se de um ideal de representação da forma, a “perspectiva cúbica do espaço”, “concebida incondicionalmente e fora de qualquer relação com o alheio” (Werke:92, 95, trad. nossa, cf. também 205).

Einstein e Campos, como co-iniciadores do processo da vanguarda literária na Alemanha e em Portugal respectivamente-

te, trataram de desfazer a utopia do eu, seja ela romântica ou racionalista, em coerência com as suas interpretações da recente evolução científica e das condições da vida moderna. Pessoa fingiu personalidades literárias contraditórias – especificando e intensificando o credo whitmaniano de “I am large, I contain multitudes” (*Leaves*, 1973:88) –, enquanto Einstein pretendia dissolver o eu a partir do abandono de todos os tópicos e de todas as idéias adquiridas. Essa intenção programática da dissolução da identidade do sujeito moderno, para atingir a percepção de novas realidades e para criar novos conteúdos artísticos, ainda não estava prevista nem na consubstanciação panteísta do eu whitmaniano com Deus, Natureza e Mundo, nem na integração de movimento e espaço, de realidade e espiritualidade da escultura africana. Esses são, assim, os principais espaços transcriativos das respectivas para/traduições dos dois modernistas.

Além de verificar uma domesticação ou estrangeirização técnico-formais dos conteúdos ideológico-estéticos da CP, seria importante descrever essas traduções culturais também como atos de canibalização ideológica, no sentido da *antropofagia* de Oswald de Andrade, ou seja, como ‘digestões’ estético-intelectuais daqueles elementos da IP considerados proveitosos para a IC. Esse tipo de assimilação é um dos três processos básicos de todo o contato cultural (juntamente com os mecanismos da rejeição e da indiferença), e que se oferece, assim, para servir como técnica (intenção) universal da tradução e paratradução. A partir da idéia de uma antropofagia ideológica, também podemos interpretar o conceito do “genético” que Einstein vê inerente à arte ocidental, significando com esse termo o “ponto de vista do observador”, que ele via confundido com a “imitação da natureza exterior” (*Werke*:95, trad. nossa). No capítulo “Perspectiva cúbica do espaço”, em *Escultura Negra*, Einstein argumentou a indispensável substituição desse discurso mimético por uma teoria cultural capaz de desconstruir a perspectiva antropocêntrica da arte ocidental: o “equivalente precisa ser total para que a obra de arte não possa ser sentida como a equação de diferentes inclinações humanas, mas sim como algo completo, autônomo, fora de todos os condicionamentos” (*Werke*:95, trad. nossa).

Em Campos, essa crítica do antropocentrismo e do eurocentrismo culturais só transparece indiretamente na sua defesa pelo fim da divisão entre ser humano e natureza, tal como o cristianismo instaurara. O que em Whitman é religiosidade romântico-cristã – “Nature and Man shall be disjoin’d and diffused no more, / The true son of God shall absolutely fuse them” (*Leaves*, 1973:415s) –, em Campos devém uma vontade de poder através de um sonho idiossincrático e de onipotência: “Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar, / E que ha de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!” (Campos, *Livro*:141). A moral e a metafísica moderadamente libertárias de Whitman são intensificadas e politizadas em Campos, em termos de uma radical vontade de ‘épater le bourgeois’, enquanto os tons humanitários e solidários, por exemplo, dos “Native Moments”, aparecem tipificados e estetizados (cf. “Ode Triunfal”). A partir do ponto de vista paratradutivo, a apropriação e transformação da sensibilidade whitmaniana, capaz de integrar múltiplas sensações e ideários, numa “raiva panteísta” ou numa “centrifuga ânsia de raiva de ir pelos ares até aos astros” por parte de Campos, desconstrói o desejo de harmonia e prazer universalista do poeta americano (a “joy”). Simultaneamente, Campos intensifica (ou até deforma), nas suas odes, a exaltação anímica proveniente de “A Song of Joys” com elementos como a euforia louca, a sexualidade marginal e o prazer transgressor do crime: “la fameuse *Unheimlichkeit* qui définit adéquatement l’horizon et l’ambition de la traduction” (Nouss, 1998:2).

Campos intencionava criar realidades novas, em consonância com o seu desconhecido contemporâneo alemão, proclamando uma teoria de arte irracional, que nega toda a necessidade mimética. Percepção e sensibilidade individuais representam, para ele, a única prova do real, o qual se fabrica, por conseguinte, segundo as necessidades do indivíduo. Enquanto os outros heterônimos pessoanos exploram atitudes por vezes contraditórias, Campos entrega-se completamente ao desejo de traduzir, de ‘canibalizar’ tudo (“sentir tudo de todas as maneiras”), até que o desejo e a excessiva consciência de si mesmo se transformam em doença e dor existencial. Assim acontece num fragmento de “Saudação” a Whitman, no qual o otimismo

panteísta-progessista do norte-americano só transparece como pano de fundo formal:

a minha universalite - / A ânsia vaga, a alegria absurda, a dor indecifrável, / Síndrome da doença da Incongruência Final. / Curso do êmbolo do dinamismo abstracto / Do vácuo dinâmico do mundo! / A minha aspiração consubstanciada com fórmulas / *Matemática de mim* fallido. (Campos, *Livro*:364)

É um claro característico da sua época, o fato de que ambos os modernistas tenham exigido, nos seus textos ensaísticos, o aparecimento de escritores/as e artistas com personalidades suficientemente fortes e polifacetadas, para suportarem o automatismo das sensações em cadeia, um automatismo provocado pela percepção ativa de uma realidade recriada e redescoberta em cada instante (Einstein, *Kunst*:110ss). Aquilo que reclamaram é o talento tradutivo/transcriativo por excelência. Só assim se conseguiria a reconstrução (“Umbau”) da criação literária e intelectual dos princípios do século XX que, segundo Einstein, estava obsoleta. Para o Campos da “Estética não-aristotélica” uma tal reformação do sistema literário possibilitaria o surgimento do agente criador como “foco dinâmico transformador”. Além disso, ambos perseguiram obras que fossem independentes em relação a um conceito fixo de realidade ou em relação a um processo mimético na expressão artística. O engenheiro Campos até substitui os conceitos aristotélicos *beleza*, *agradar* e *inteligência* por *força*, *subjugação* e *sensibilidade*, ao passo que o anarquista Einstein lhes acrescenta uma clara intenção socio-política, ao querer separar a recepção das criações artísticas de prejuízos e de correntes de opinião pré-fabricadas. A estética de recepção tornar-se-ia produtiva se essas percepções idiossincriticamente objetivas fossem empregadas para uma reforma da realidade instituída pelo poder:

As obras de arte só nos importam se contêm meios para transformar o real, a estrutura do ser humano e as visões do mundo. A pergunta principal é, pois, como as obras de

arte podem ser incorporadas numa visão do mundo ou como a destroem e excedem. (Einstein, *Kunst*:135ss, trad. nossa)

Essa pergunta continua sendo fundamental para os processos de tradução e paratradução textuais e culturais. Os esforços dos dois modernistas, de transformar o cânone criativo da literatura europeia, partiam de uma concepção não-aristotélica mas também não-platônica da criação artística: enquanto Campos se afastava da concepção aristotélica da criação artística, Einstein rejeitava explicitamente a idéia platônica da arte como produto terciário e supérfluo, reconsiderando-a como um modelo socialmente recomendável e sem oposição ao que é artesanal. Ambos empregaram as ideologias de partida para questionar e destituir os fundamentos poetológicos, estéticos e políticos do cânone, ilustrando o modo como a mimese se traduz no modernismo em *poi-sis*, o que, no caso, ocorre a partir do momento em que o sujeito criador toma consciência da sua condição construtivista no ato de criação artística. Esse tipo de auto-reflexão e individualismo estéticos não estava contido nem na doutrina democrática de Whitman, nem no “ser pregnant e categórico” que Einstein quis ver na escultura africana religiosa, a qual excluiria, segundo o teórico alemão, toda a possibilidade de limitação ontológica (*Werke*:91).

A diferença fica clara a partir do conceito de *négritude*, o qual hoje em dia há de ser contrastado com as extrapolações que Einstein fizera da cultura africana. Em *Négritude et Humanisme* (1964), Léopold Sédar Senghor define a negritude como a totalidade dos valores culturais do mundo africano, partindo de uma ontologia existencial que o sujeito ocidental não é capaz de compreender ou traduzir completamente. Tendo em conta que o indivíduo africano formaria parte de um sistema harmônico-hierárquico, o qual abrange indistintamente deuses, espíritos, antepassados, seres humanos, animais, plantas e minerais, a arte africana nunca poderia ser uma obra individual, mas sim um produto coletivo: “o valor da arte africana não reside no lúdico ou no prazer estético, mas sim no seu significado”, uma vez que a “emoção é africana assim como a razão é grega”. Segundo Senghor, um realismo africano, em termos europeus,

seria então uma espécie de surrealismo. Embora Einstein tenha sido consciente das suas limitações para interpretar a representação artística africana, ele chega a extrair/traduzir algo incompatível com os postulados de Senghor, mas que tem sido absolutamente elementar para a vanguarda ocidental: o judeu-alemão viu na escultura africana uma harmonia, resultante de uma ausência de origem e de autor/a, que se opunha às experiências da estética modernista européia, à sua orientação analítica que avança desde um modelo e através de um filtro até chegar ao resultado artístico. Essa ausência de origem, harmoniosa e interpretada de forma parcialmente mítica, foi teorizada em *Escultura negra*, procurando a equivalência do modelo, do filtro de percepção e do produto artístico final:

O Deus não possui nenhuma genética; esta contradiz a validade da sua existência. Tinha de ser encontrada uma representação que se exprimisse diretamente no material compacto, sem modélé que denunciasses uma mão infiel, prejudicial por ser pessoal. (Werke:91, trad. nossa)

Essa exigência de uma ausência de vestígios do indivíduo criador na obra de arte só era viável para as correntes da arte ocidental, que se colocavam fora dos padrões estabelecidos. Einstein foi consciente disso e, provavelmente, também intuía que era esse contexto paratradutivo que lhe exigia uma infidelidade tradutiva na transcrição de uma certa estética africana. O contexto paratradutivo, nesse caso a estética da tradução, estava ideologicamente dominado pela aspiração do crítico de arte em atingir uma “arte formal”, caracterizada por uma “objetividade” ainda mais radical do que aquela que Campos imaginara (o autor alemão até rejeitou uma relação direta entre a abstração e o seu objeto (*Werke*:99)). Tal idéia de uma forma pura e totalizadora tinha sido uma tentativa essencialista de institucionalizar a arte como algo natural, mítico, sem origem nem finalidade, e cuja descrição, com conceitos exclusivamente lógico-verbais, estaria condenada ao fracasso.

Assim se explica que, na sua tentativa de tradução da estética africana, Einstein tenha sucumbido a uma temida “auto-mecânica fetichizante dos conceitos”, que “actuam no ser humano

como demônios, que o dominam, de maneira que agora quase não se atreve a problematizar o conhecimento” (apud Wiener, 1985:81). Inconscientemente, forneceu-nos, com a imagem dos demônios conceituais, uma metáfora do peso paratradutivo (sobretudo ideológico) que condiciona todo o processo de tradução e, especialmente, a tradução literária. Os próprios mecanismos do conhecimento e da compreensão devem ser abordados como processos de transmissão transcriativa, para evitar esse estancamento conceitual com o qual se debatiam Pessoa e Einstein, entre tantos/as outros/as modernistas. Ambos ficaram tragicamente estancados naquela aporia gnosiologia que resulta da inevitável polissemia em cada momento do processo tradutivo/transcriativo. Aqui se destacam as traduções de caráter estético-cultural, tanto nas recepções da estética e ideologia de partida quanto nas respectivas tentativas de transcrição nos textos poéticos ou narrativos de chegada (cf. Baltrusch, 2003): “Polysémie au départ, polysémie à l’arrivée, le sens n’est pas incertain: il est introuvable” (Nouss, 1998:5).

Muitas das traduções e paratraduções ideológicas que realizaram tanto Andrade, como também Pessoa ou Einstein, formam parte, em maior ou menor medida, das histórias da literatura nas suas respectivas culturas e da cultura ocidental. Porém, alguns dos seus textos paratradutivos mais inovadores continuam a ser escassamente citados, para não dizer silenciados; no caso de Einstein, isto até inclui o próprio autor. O fato de um judeu-português com personalidade múltipla ter transcriado a estética aristotélica e que um anarquista judeu-alemão tenha desvelado, além disso, uma vantagem estético-epistemológica de uma arte considerada primitiva sobre a ocidental – com conseqüências para a teoria cultural ainda não plenamente apreciadas –, isso ainda não parece ser admissível por uma boa parte dos grupos ou idioletos que selecionam o cânone ocidental.

Perspectivas

O que resulta desses esboços de crítica para/tradutiva de incorporações ideológico-estéticas em diferentes âmbitos cultu-

rais? Em primeiro lugar, que os estudos de crítica e recepção literárias têm metodologias que precisam ser reconsideradas, incorporando perspectivas e terminologias mais dinâmicas, concretamente os da tradução e paratradução. Em segundo lugar, fica evidente que a teoria pós-colonial, a mais próxima das tentativas de descrição e análise para/tradutivas, é de uma aplicabilidade restrita, uma vez que implica uma aporia metodológica: a colonização ideológica é um processo ininterrupto, e a concepção de um momento ‘pós’ resulta sempre demasiado artificial e arbitrário quando se considera a continuidade de presentes históricos. Em terceiro lugar, as metodologias da tradutologia, e da para/tradução em especial, embora ainda não estejam suficientemente sistematizadas, parecem ser eficazes para demonstrar o forte empenho programático dos modernismos em reescrever os fundamentos estéticos e epistemológicos da própria cultura ocidental – até nas suas periferias. A mesma idoneidade dar-se-ia para a interpretação de muitas técnicas de criação artística na pós-modernidade. Como os modernismos, também os diferentes pós-modernismos – embora incluam características mais democráticas, éticas, carnavalescas, híbridas e intrinsecamente subversivas – se oferecem a serem analisados por uma perspectiva da para/tradução hermenêutica, que se inscreve na história ao expor o suposto ‘original’ continuamente a novas formas de compreensão (cf. Baltrusch, 2007).

A para/tradução como dinâmica hermenêutica, que opera em todos os processos de transferências e contactos culturais, explica por que razões um suposto ‘original’ ficará sujeito, continuamente, a novas e diferentes formas de compreensão. Esse processo dá lugar a significados inesperados (Nouss, 1998:3) que nos possibilitam, por exemplo, uma tradução atualizada dos cânones e padrões literários, mas também de todos os fenômenos culturais. O esboço de análise de três procedimentos para/tradutivos em modernismos cultural e geograficamente distanciados, indica-no-lo claramente e contribui a sustentar a oportunidade de uma viragem paradigmática: “une forme originale d’hybridité herméneutique [...], annonçant la nouveauté paradigmatiche de la traduction dans l’*épistémè* contemporaine” (Nouss, 1995:339).

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de (1928) “Manifesto antropofágico”. In: *Revista de Antropofagia*, Ano 1, nº 1, maio de 1928.
- BALTRUSCH, Burghard (2003) “A «auto-mecânica fetichista dos conceitos». Uma comparação filosófico-estética entre Carl Einstein e Fernando Pessoa”. In: *Portugal-Alemanha-Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão*, vol. I, Braga: Universidade do Minho, 147-168.
- ____ (2006) “É todo traducción? Elementos socioculturais, neurocientíficos e meméticos para unha teoría da para/traducción”. In: *Viceversa*, 10-11, Vigo (no prelo).
- ____ (2007) “De Estrangeiros a Migrantes: A Tradução como Paradigma de Pensamento na (Pós-) Modernidade II”. In: *Actas do Congresso Internacional de Filosofia “Pessoa & Sociedade”*, ed. por J. Vila-Chã, Braga: *Revista Portuguesa de Filosofia* (no prelo).
- BENJAMIN, Walter (1923) “Die Aufgabe des Übersetzers”. In: *Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. IV.1, Frankfurt: Suhrkamp 1991, 9-21.
- CAMPOS, Álvaro de (1924/25) “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”. In: Fernando Pessoa: *Textos de intervenção social e cultural*, intr., org. e notas de A. Quadros, Mem Martins: Europa-América [1986], 229-235.
- ____ (1993) *Livro de Versos*. Edição crítica por T. R. Lopes. Lisboa: Estampa.
- CANEDA CABRERA, Teresa (2006) “The (Un)Translatability of Modernism”. In: A. Eystensson e V. Liska (eds.). *Modernism: A Reader*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins (no prelo).
- EINSTEIN, Carl (1962) *Gesammelte Werke*. Wiesbaden: Limes.
- ____ (1912) *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, in *Gesammelte Werke*: 192-241.
- ____ (1926, 1996) *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Fannei & Walz.
- FOUCAULT, Michel (1967, 1990) “Andere Räume” (texto mecanografado numa conferência no Cercles d’Études Architecturales, Paris, 14 de Maio de 1967). In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, ed. por K. Barck e P. Gente et. al., Leipzig: Reclam, 34-46.

- FREUD, Sigmund (1912-13) "Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und Neurotiker". In: Freud, Anna; Gubrich-Simitis, Ilse: *Sigmund Freud – Werkausgabe in zwei Bänden*, vol. 2 *Anwendungen der Psychoanalyse*, Gütersloh: Bertelsmann 1978, 201-328.
- ____ (1921) "Massenpsychologie und Ich-Analyse", in id., 427-482.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán (2005a) *Traducir a Literatura do Holocausto: Tradución / Paratradución de Se questo è un uomo de Primo Levi*. Tese de doutoramento da Universidade de Vigo 2004-2005. Vigo: Universidade de Vigo [CD-ROM].
- ____ (2005b) "Texto e paratexto. Tradución e paratradución". *ViceVersa*, n.º 9-10, 31-39.
- KEANE, Webb (2003) "Second Language, National Language, Modern Language, and Post-Colonial Voice: On Indonesian". In: Rubel/Rosman, p. 153-176.
- MESCHONNIC, Henri (1990) "Transformations du traduire et alterité". In: Collot, M. e Mathieu, J.-C. (eds.). *Poésie et alterité*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure.
- MONTERO KÜPPER, Silvia (2004) *O comportamento tradutor do alemán ó galego: análise da tradución dos verbos modais alemáns*. Tese de doutoramento da Universidade de Vigo 2004-2005. Vigo: Universidade de Vigo [CD-ROM].
- NOUSS, Alexis (1993) "Ceci n'est pas une traduction ou Le péché de Babel". In: *Discours social*, n.º 3-4, 81-92.
- ____ (1992) "Texte et traduction: du sacré chez Jacques Derrida", In: <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no5/nouss.pdf> (consultado 23/10/06).
- ____ (1995) "La traduction comme OVNI". *Meta*, n.º 3, 335-342.
- ____ (1998) "Théorie de la traduction: de la linguistique à l'herméneutique". In: <http://www.univ-lyon2.fr/crtt/nouss.htm> (consultado 07/03/06).
- PERRY, Bliss (1906) *Walt Whitman: his life and work*. London: Archibald Constable & Co. / New York: Houghton Mifflin & Co (Biblioteca de Fernando Pessoa, n.º de referência 8-434).
- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas de Estética e de Teoría e Crítica Literárias*. Lisboa: Ática. Textos estabel. e pref. por G. R. Lind e J. do Prado Coelho.
- ____ (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática. Textos estabel. e pref. por G. R. Lind e J. do Prado Coelho.

- RUBEL, Paula G. / ROSMAN, Abraham (2003) *Translating cultures: perspectives on translation and anthropology*. Oxford/New York: Berg.
- SENGHOR, Léopold Sédar (1964) *Négritude et Humanisme*. Paris: Seuil.
- SILVERSTEIN, Michael (2003) "Translation, Transduction, Transformation: Skating "Glossando" on Thin Semiotic Ice". In: Rubel/Rosman (2003) p. 75-107.
- SPIVAK, Gayatri (1997) "Die Politik der Übersetzung". In: A. Haverkamp (ed.). *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*. Frankfurt: Fischer, 65-93 e 169-171.
- VENUTI, Lawrence (2000) *The Translation Studies Reader*. London, New York: Routledge.
- WELSCH, Wolfgang (1990) 31993. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*, London: Cassell and Co. 1909 (Biblioteca de Fernando Pessoa, referência 8-580).
- ____ (1973) *Leaves of Grass*. Ed. por S. Bradley e H. Blodgett. New York.
- WIENER, Oswald (1985) "Beim Wiederlesen von Carl Einstein". In: *Kunstzeitschrift*, Março, 78-81.
- YENGOYAN, Aram A. (2003) "Lyotard and Wittgenstein and the Question of Translation", In: Rubel/Rosman (2003) p. 25-44.