

TranscriAção, dom de vida

Mauricio Mendonça Cardozo

Universidade Federal do Paraná/CNPq

Resumo: Este breve ensaio tem por objetivo repensar a noção forte de transcriação, de Haroldo de Campos, chamando a atenção para o quanto um dimensionamento mais ou menos explícito da transcriação como forma de vida é decisivo para esse pensamento haroldiano sobre a tradução.

Palavras-chave: tradução, recriação, transcriação, vida, Haroldo de Campos

Abstract: This brief essay aims at rethinking Haroldo de Campos' strong notion of transcreation, drawing attention to how a more or less explicit modeling of transcreation as a life form is decisive for the author's thought about translation.

Keywords: translation, recreation, transcreation, life, Haroldo de Campos

*Ninguém nos molda outra vez de terra e barro,
ninguém encanta nosso pó.
Ninguém.*

Louvado seja você, Ninguém.

Paul Celan¹

I.

Entre reverberações do Novo e do Velho testamento, a epígrafe celaniana coloca em cena o gesto da criação. O objeto dessa criação é a vida: uma vida que começa a ganhar corpo a partir do gesto que amassa, amalgama e modela terra e barro; corpo que então ganha vida quando um sopro o faz viver. É um gesto que cria o corpo, é o sopro que o anima. Criar a vida é fazê-la (*poiesis*). É fazê-la, mas não do nada: é fazê-la do pó, de terra e barro. E fazê-la não é fazer somente um corpo: é fazê-lo e dar-lhe fôlego, encanto. É esforço de transformação do inanimado em animado. E é a partir desse esforço, é a partir desse trabalho que a vida acontece, que a vida se dá: é a partir desse trabalho que se doa a vida. Assim, a vida é trabalho de doação, de dom: é o dom de vida que está aqui em cena, o dom de vida pela modelação dum corpo e pela animação desse corpo modelado, que só um sopro é capaz de fazer viver.

Em alemão, lê-se no segundo verso: “niemand *bespricht* unseren Staub”. Grifo aqui o *bespricht*, verbo que modaliza a figura bíblica mais paradigmática do sopro, do fôlego de vida, convocando sua nuance como linguagem. Em *bespricht*, o núcleo verbal pulsa um gesto de fala (*sprechen*), um gesto de palavra dita, assoprada, inspirada; e na acepção particular que o verbo *besprechen* assume no verso celaniano, esse gesto ganha ainda força encantatória (*incantare*), de fórmula mágica que encanta, enfeitiça e, por essa via, bem nos poderia remeter às diversas reverberações da palavra charme, que é o encanto em suas tantas acepções, mas que, pela via etimológica – como carne –, é também o canto, o poema, o verso: a poesia. Do pó à poesia: num dom de vida.

De volta à cena, a criação. Aliás, em vista do “outra vez” que ocorre já no primeiro verso – e também modaliza a cena bíblica, inscrevendo-a na condição de um retorno, de uma reiteração, e rasurando assim seu caráter tão bíblicamente original, inaugural –, melhor seria falarmos de uma cena ou de um gesto de “recriação”. E de uma recriação, cujo sujeito não é Deus, nem um deus, nem pessoa nominada – mais uma modalização das tradicionais reverberações bíblicas. Esse sujeito surge na chave muito particular de uma negatividade. De uma negatividade afirmada no primeiro tempo do primeiro verso, reiterada também logo no início do segundo verso e não apenas novamente reiterada a seguir, mas reafirmada na extensão de todo o terceiro verso, como o próprio corpo do verso: como se tal negatividade

fosse destilada aos poucos até tornar-se a quintessência do verso, quiçá de todo o poema salmodiado.²

O verso seguinte, porém, antes mesmo de nos remeter adiante, sugere-nos um *da capo*, na medida em que a quarta ocorrência dessa reiterada e cada vez mais dominante negatividade surpreende-nos, de repente, em uma condição de positividade, obrigando-nos a redimensionar a condição de negatividade que vinha sendo construída e que agora impõe sua particularização. Trata-se, afinal, de um ninguém que, nesse quarto verso, torna-se um Ninguém, mas sem necessariamente deixar de evocar sua condição de um ninguém. Em outras palavras, um ninguém (nenhuma pessoa) que não só se presentifica (como alguma pessoa), mas também se personifica como alguém (um Ninguém), sem, no entanto, deixar de resistir em sua condição de pessoa alguma (ninguém), evocando a famosa cena homérica na caverna de Polifemo.

Em sua negatividade particular, caberia aqui acrescentar, esse *ninguém-Ninguém*, mesmo marcando uma presença pela ausência, parece determinar melhor uma condição de definição (sabe-se que ninguém, pessoa alguma, ainda que presente nesse modo de se fazer ausente) do que seria capaz de fazer a instância de um *alguém* que, marcando estritamente uma forma de presença, evidenciaria uma condição de indefinição (sabe-se que alguma pessoa, não se sabe quem). Portanto, é mais na condição definida de uma ausência (que não se presentifica senão ao problematizar sua própria condição de presença) do que na condição indefinida de uma presença (assumida, pressuposta e contabilizada, por mais que indefinida) que se descreve o gesto de recriação nessa cena epigráfica.

Nesse sentido, poderíamos arriscar dizer que esses versos de Paul Celan se constroem *no pesar* de uma metafísica da presença, para fazer reverberar aqui aquela linha de força do pensamento de Jacques Derrida, a que Haroldo de Campos retornaria reiteradas vezes; assim como poderíamos afirmar, também, que esses versos se constroem além do princípio da saudade, para retomar aqui a expressão daquele Haroldo de Campos que, partindo de Benjamin, reelaborará uma leitura da questão do original, da originalidade e dos princípios da criação.³

Para além do fato de que esses primeiros quatro versos e os demais versos desse poema desdobram a figura de um ninguém até ela se transformar na flor mais conhecida de

Celan – a *Niemandrose* [rosa de ninguém], que também dará título a este que é um dos livros mais lidos e comentados do poeta – e para além do que essa flor e do que essa flor nesse poema possam representar, por exemplo, como leitura da própria condição judaica, interessa-me aqui, em especial, a dramatização celaniana da condição em que tem lugar esse gesto de (re)criação.

II.

Como sabemos, é sob o signo da *recriação* que Haroldo de Campos – num trabalho apresentado em 1962, na Paraíba, e publicado pela primeira vez em 1963 (Campos: 1992) – começará a esboçar sua concepção de tradução, reformulada mais tarde pelo próprio autor como *transcrição* e modulada, distendida e particularizada incessantemente, ao longo de toda sua obra, a partir de um sem-número de variações desse termo, como *transtextualização*, *transparadização*, *transluciferação mefistofáustica*, *reimaginação*, *transhelenização*, etc.

Essa cena de origem da transcrição e de seus desdobramentos teóricos, críticos, poéticos e tradutórios – tanto na própria obra de Haroldo como na produção poético-acadêmica produzida sob seu impacto nas últimas décadas – foram amplamente discutidos pela crítica especializada nas últimas décadas. Não é o propósito aqui – e nem mesmo poderia sê-lo no espaço de um ensaio breve como este – entrar no mérito das especificidades dessa extensa e variegada fortuna crítica.⁴ Contudo, ao menos duas das questões mais gerais a propósito da transcrição podem ser tentativamente esboçadas. Uma delas, mais ligada à visão que se tem dos formantes da obra de Haroldo, diz respeito ao próprio desenho do conceito de transcrição: se hoje convivemos com certa redução totêmica, mesmerizante, que transforma a transcrição numa noção monolítica, estanque, uniforme – objeto tanto de demonização quanto de culto –, também convivemos com reações sensíveis à diversidade e às inúmeras modulações dessa noção ao longo da obra de Haroldo. A outra questão diz respeito à visão que se tem do lugar que a obra teórico-crítica de Haroldo e o conceito de transcrição ocupam no panorama mais amplo (e histórico) das visões de tradução, em geral, e de tradução literária, em particular: se ainda convivemos com um persistente assombro e uma resistência renitente ao pensamento transcriador de

Haroldo, convivemos também com uma percepção de sintonia desse pensamento com correntes importantes do pensamento crítico e tradutório contemporâneo.

Articulo aqui essas duas questões mais gerais de maneira bastante polarizada, mas não o faço por reduzi-las a uma simplificação binária, ignorando as inúmeras nuances de posição que se instalam entre os referidos polos ou ainda entre outros polos que poderíamos vislumbrar como tensionadores dessas questões; se o faço, é apenas para explicitar algumas das direções em que parecem se projetar os extremos de discussão de cada uma dessas questões, entre as quais não deixa de se impor também uma percepção cada vez mais nítida de que, se a transcrição não é uma mera criadora de monstruosidades, também não é a apologia desbragada da carnavalização; se não é a quintessência do abuso libertino, tampouco é o elogio irrestrito dum além de toda medida.

Aqui, não pretendo fazer mais do que chamar a atenção para três aspectos pontuais dessa cena (desse gesto) de criação da noção haroldiana de recriação, desdobrada posteriormente sob o signo da transcrição: a transcrição como definição de um escopo particular de tradução; a transcrição como reação a um modo determinado de entender a tradução; a transcrição como dimensionamento de uma condição de vida do texto traduzido.

Se na cena epigráfica dos versos de Celan é o sujeito do gesto de recriação que se redimensiona nessa condição de uma negatividade reconfigurada ao mesmo tempo como certa forma de positividade, na obra de Haroldo são o gesto e seu objeto (a tradução, em seus dois sentidos) que se redimensionam no espaço de uma condição de negatividade (o pressuposto da impossibilidade da tradução poética) reconfigurada como condição de positividade (o corolário da possibilidade de criação). Talvez possamos enxergar assim a cena inaugural que tem lugar nas primeiras páginas do texto a que me referia anteriormente, apresentado em 1962, publicado originalmente em 1963 e intitulado “Da tradução como criação e como crítica” (Campos 1992, especialmente 31-35) – texto fundador da noção de transcrição, àquela altura proposta ainda como *recriação*.

Nessa cena tão conhecida do pensamento de Haroldo de Campos, vemos o autor à procura de um modo de criar um espaço de possibilidade para o pensamento e para a prática da tradução de poesia. E, como sabemos, valendo-se de vozes como a de Albrecht

Fabri e Max Bense, ele o fará, inicialmente, ao distinguir seu objeto em questão (a poesia), fundado num valor estético, daqueles outros objetos mais prosaicos do mundo da tradução, para os quais mais importaria, via de regra, seu valor documental, semântico, declarativo. Cabe, aqui, chamar logo a atenção para o primeiro aspecto que eu gostaria de pontuar nessa cena de origem e que diz respeito a uma definição particular do escopo da tradução nesse pensamento haroldiano em construção.

O movimento inicial de Haroldo, nas primeiras páginas do referido texto, projeta-se como uma investida tripla: o autor faz uma distinção da natureza do objeto que lhe interessa, a poesia; chama a atenção para as condições especiais de tradução que a natureza particular desse objeto demanda; e define, em função disso, uma determinada perspectiva de tradução desse objeto. Ora, esses movimentos estão em absoluta sintonia com o que hoje nos é mais contemporâneo como modo de pensar o fenômeno da tradução: todo objeto singular de tradução demanda atenções e cuidados específicos; todo objeto singular de tradução sempre poderá ser traduzido de muitas formas diferentes, em atendimento às demandas específicas de cada contexto particular de tradução. O caso da poesia traduzida não é diferente.

Um poema pode ser traduzido em muitas chaves diferentes; e não me refiro apenas a chaves de leitura, mas também aos diferentes escopos que a publicação de uma tradução pode assumir. Um poema pode ser traduzido e publicado, por exemplo, com o objetivo de servir como espécie de apoio de leitura (glosa) do texto original que acompanha, cumprindo predominantemente um fim de “mediação” – para me servir, aqui, de uma expressão usada pelo próprio Haroldo para se referir a esse tipo de tradução. O resultado desse modo de traduzir não se apresentará necessariamente como um poema em sua língua de chegada, pela simples razão de que não é isso que esse modo de traduzir tem em vista. A despeito disso, esse modo de traduzir pode produzir resultados riquíssimos e de grande sofisticação, sendo assim absolutamente legítimo sempre que entendido nos limites de seu horizonte específico – destaque-se aqui esse ponto, já que não cabe criticar uma tradução produzida nessa chave por ela não fazer justamente aquilo que ela nunca pretendeu fazer: por exemplo, ser um poema em português.⁵ Se essa perspectiva de tradução e de edição de poesia de língua estrangeira (como glosa) tornou-se cada vez menos frequente no Brasil, é

preciso lembrar: primeiro, que em outros países ela é bem mais frequente, quando não dominante – a exemplo do que ocorre na Espanha e na Alemanha; e segundo, que se no Brasil essa perspectiva cedeu espaço para um outro modo de se conceber e realizar a tradução de poesia, o próprio trabalho de Haroldo de Campos ao longo das últimas décadas contribuiu amplamente para isso.

Esse outro modo de traduzir,⁶ aquele que sabemos ser o modo privilegiado por Haroldo, diferentemente de uma perspectiva mais mediadora de tradução, tem em vista a produção de uma tradução que se apresente necessariamente como um poema em língua portuguesa. Destaco, aqui, esse ponto aparentemente óbvio, justamente por conta de sua força de obviedade. Em razão da amplitude que esse modo de traduzir poesia assumiu no Brasil, não é raro flagrar, mesmo na crítica especializada, uma espécie de naturalização desse escopo de tradução: como se não fosse possível traduzir poesia de outro modo, como se o mundo todo pensasse a tradução de poesia exatamente desse mesmo jeito, como se traduzir poesia de outro modo fosse sempre fazê-lo de modo inferior e como se traduzir poesia de outro modo não fosse uma atividade igualmente rigorosa, laboriosa, crítica e legítima. Além disso, a naturalização desse modo de traduzir poesia (como poesia) produz ainda certo apagamento da importância deste que é um traço decisivo da elaboração crítico-teórica de Haroldo, na medida em que é justamente essa definição de escopo que criará a necessidade de se repensar e redimensionar uma concepção de tradução capaz de sustentá-la. Trata-se, portanto, de uma definição crítica de primeira ordem. Em síntese, a transcrição haroldiana delimita tanto um objeto (de valor estético) quanto um determinado escopo de tradução, que sempre terá em vista a produção de um texto traduzido que ganhe corpo e vida como poema, como poesia na língua de chegada.

Tal definição de objeto e de escopo da tradução levará Haroldo a flagrar, com Fabri, uma limitação da visão mais mundana de tradução – fundada no pressuposto da separação de sentido e palavra (Campos 1992: 32). Essa visão de tradução precisaria ser redimensionada, portanto, no caso do tratamento de um objeto de valor estético – que não admitiria tal separação, assumindo-se que a informação estética não seria separável de sua realização (*idem*: 33). Ao aceitar, então, a sentença da impossibilidade de *tradução* de textos

criativos (*idem*: 34), Haroldo dará seu salto (tigrino) e desdobrará, dessa condição negativa, uma possibilidade de *recriação* dessas obras (*ibidem*).

Chamo a atenção, aqui, para o segundo aspecto que me interessa pontuar nessa cena de origem, a saber, o modo como esse pensamento haroldiano é condicionado pelas circunstâncias específicas do tempo em que ele se inscreve, representando assim, também, uma espécie de reação a essas circunstâncias. Ora, como vimos, estamos falando de uma discussão apresentada por Haroldo em sua forma preliminar em 1962 e publicada pela primeira vez em 1963. Vale lembrar que, no Brasil de então, o pouco que circulava de publicações sobre tradução eram obras de caráter mais pedagógico-testemunhal, como a pioneira *Escola de tradutores*, de Paulo Rónai, publicada em 1952, e *A arte de traduzir*, de Brenno Silveira, publicada em 1958. Mundo afora, obras que anos mais tarde se tornariam emblemáticas do campo de pesquisa em tradução, de autores importantes como John Cunnison Catford e Georges Mounin, só seriam lançadas, respectivamente, em 1965 e 1966.⁷ E uma das obras mais importantes dessa época seria publicada apenas em 1964,⁸ por um Eugene Nida que, para o gosto de seu tempo, surgia então com ares quase transgressores. Sua proposta de *equivalência dinâmica* representaria um ganho epistemológico significativo para a discussão que se fazia então sobre tradução, na medida em que seu modelo teórico era capaz de abrigar, no corpo de um só conceito forte de tradução, aquilo que, por exemplo, Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, em sua então já famosa obra de 1958,⁹ haviam tratado apenas como um procedimento técnico de *adaptação* – o caso mais extremo de sua modalidade de *tradução oblíqua*, que, na força do adjetivo que a particularizava, expressava não somente um grau máximo de desvio da modalidade definida como *tradução direta*, mas também o princípio hierárquico que estruturava toda sua proposta. Vale lembrar, no entanto, que até mesmo o modelo de Nida – talvez o mais progressivo dessa época – fundava-se exatamente naquele mesmo princípio de separação entre mensagem e forma, sentido e palavra, que Haroldo logo descartaria como princípio viável para se pensar a tradução de poesia nos termos que lhe interessavam. A menção a esses poucos autores, embora não possa e nem pretenda resumir a complexidade da discussão sobre tradução no início dos anos 60, recupera ao menos algum indício do que se manifestava como tendência das variantes de pensamento da época,

especialmente aquelas que se refundavam com afãs científicas nos diversos campos da linguística e que se revelavam mais preocupadas com o fenômeno da tradução, em geral, do que com a tradução literária, em particular. Tendo isso em vista, é preciso reconhecer também as circunstâncias condicionantes – para não falar de uma necessidade histórica – dessa cena de origem da noção haroldiana de *recriação*.

Olhando ao seu redor, fosse para aquilo que se disseminava então como visão dominante da tradução no senso comum, fosse para aquilo que vinha sendo discutido e debatido em diversas frentes acadêmicas, Haroldo – que já então trazia na bagagem a experiência de um tradutor de poesia forjado nos moldes poundianos – não pôde encontrar entre seus contemporâneos acadêmicos uma interlocução mais produtiva,¹⁰ que lograsse alimentar uma rediscussão do próprio estatuto corrente da tradução,¹¹ alargando-o suficientemente a ponto de poder abrigar, sob o signo da *tradução*, a tradução de poesia. Diante disso, era preciso servir-se de outra estratégia, como Haroldo de fato o fez: aceitou a sentença da impossibilidade da *tradução* de poesia e desdobrou, dessa impossibilidade, outra forma do possível, a que deu o nome de *recriação* e, depois, de *transcrição*, como bem sabemos.

Assim, ao levarmos em conta as circunstâncias condicionantes daquele tempo, impõe-se de modo ainda mais decisivo, ao crítico e teórico de hoje, a tarefa de projetar essa cena de origem sobre o pano de fundo das condicionantes contemporâneas. E se não podemos afirmar que não se façam representar, hoje, visões de tradução que ainda partilham de pressupostos muito semelhantes àqueles que eram correntes nos anos 60, podemos ao menos afirmar que o panorama atual é muito diferente, muito mais heterogêneo; podemos afirmar que essas visões de então não são hoje igualmente dominantes e que com elas convivem as mais diversas concepções de tradução, que, embora distintas entre si, partilham grandemente de alguns pressupostos muito diferentes daqueles, concebendo a tradução como atividade de ordem crítica, de natureza necessariamente transformadora, criativa, interferente e assim por diante. Enfim, olhando hoje ao nosso redor, as circunstâncias que se impunham então para o Haroldo daquele texto de 1962 não parecem se impor mais do mesmo modo: o que se declarava sentenciar então como impossível era a tradução, daí a necessidade que fundava a proposição da recriação;

pensando retrospectivamente, porém, o que de fato se apresentava como impossível não era a tradução, em si, mas, sim, aquela visão particular de tradução que era dominante na época – a que Haroldo se refere, em síntese, como a que pressupõe a separação entre sentido e palavra, primando pela conservação do primeiro e pelo descarte da segunda, sem admitir maiores interferências, nem movimentos de transformação.

Se é importante reconhecermos o sentido histórico da cunhagem dos conceitos de recriação e transcrição e nos referirmos a eles nesses mesmos termos sempre que se trate de discutir a obra haroldiana e seu impacto, também é importante notar que, contemporaneamente, não se faz igualmente necessário, do ponto de vista teórico-epistemológico, cunhar um termo diferente para abrigar uma concepção transformadora e criativa da tradução como a transcrição. Isso porque pensar a tradução, hoje, é também pensá-la – via de regra, não apenas enquanto exceção – em termos anti-essencialistas, não-representacionistas e, portanto, como força necessariamente transformadora, descontínua, interferente. Se de algum modo a tradução se apresenta como forma de perpetuação e, portanto, de conservação do original, essa condição se constrói necessariamente a partir de gestos transformadores, recriadores; se a tradução se apresenta, em geral, como forma de continuidade do original, essa condição se projeta necessariamente a partir de sua condição de descontinuidade; se a tradução parece demandar do tradutor uma forma extrema de objetividade, essa postura e condição de trabalho se constrói inexoravelmente dentro dos limites e das possibilidades da condição de um sujeito sempre interferente e atravessado por sua subjetividade. Enfim, dizer a *tradução*, hoje, é também dizê-la desses vários modos, sem que, para tanto, precisemos chamá-la de outros nomes.

Em síntese, traduzir poesia atualmente no Brasil, muito em razão do que fizeram figuras como Haroldo de Campos sob o signo da transcrição e suas variantes, é fazer algo que, do ponto de vista prático, coincide grandemente com os limites e possibilidades da prática da transcrição haroldiana e que, do ponto de vista teórico, podemos, hoje, abrigar perfeitamente sob o signo da *tradução* – de uma tradução com *um* escopo determinado entre os *tantos* possíveis, a saber: com vistas à produção de um texto traduzido que se constitua como um poema, como poesia em língua portuguesa. Para tanto, é preciso

reinstaurar um corpo de poesia a esse texto traduzido – para retomar aqui a expressão de Derrida, nos termos em que é citada por Haroldo (Campos 2013: 35-36) –, e dar-lhe vida.

III.

A esta altura, gostaria de chamar a atenção para o terceiro ponto que me interessa na questão da transcrição e que diz respeito ao dimensionamento de uma condição de vida de seu objeto.

Não é raro nem incomum referir-nos à *vida* de uma obra literária. Seu estatuto canônico e sua caracterização como um clássico, por exemplo, são manifestações correntes desse dimensionamento vital ao longo da história. No entanto, tal dimensionamento não se transfere de imediato para aquela categoria de textos, ditos derivativos, que se constitui como *tradução* dessas obras. Ao contrário, se desses símiles espera-se, em geral, que se ofereçam noutra língua exatamente como a obra na língua original, sem qualquer possibilidade de se admitir que sejam algo além ou aquém disso, de fato a última coisa que se poderia imaginar, seguindo esse princípio, é que fosse possível dimensionar alguma forma de vida própria para esse objeto chamado tradução.

Como venho discutindo mais recentemente,¹² o famoso dimensionamento benjaminiano da vida da tradução como sobrevida do original tem sido reiterado incessantemente pela crítica como uma espécie de paradigma de compreensão da condição de vida da tradução. E como bem demonstram os inumeráveis autores que dialogaram e continuam dialogando com Benjamin, esse modo de pensar, de fato, revela-se absolutamente sensível à condição de vida que a tradução *representa* para o original. No entanto, a partir do momento em que entendemos a prática de tradução como atividade de ordem crítica e seu produto como um texto que só é capaz de cumprir sua tradicional destinação de tradução na condição singular de um texto que é sempre outro – produzido por outra pessoa, noutra língua, noutra tempo –, também precisamos considerar que o próprio texto traduzido, além de *representar* uma condição de vida para o original, *constitui*, ele mesmo, uma forma singular de vida. Ou seja, Benjamin se vale da tradução para definir uma condição de vida da *obra original*, mas, para além disso, não é capaz de esboçar um dimensionamento da vida da própria *tradução*.

A despeito de ter encontrado em Benjamin um de seus maiores interlocutores¹³, Haroldo de Campos não se restringirá aos limites do dimensionamento vital benjaminiano. Ao contrário, por mais que o faça de modo mais lateral e indireto, Haroldo se valerá de referências explícitas e implícitas a uma condição vital da própria tradução, fazendo-o justamente para marcar uma diferença entre aquilo que propunha como recriação-transcrição e aquela concepção de tradução de que ele pretendia se distanciar.

A referência a essa condição vital surge de maneira explícita já em “Da tradução como criação e como crítica” (Campos 1992), a partir do influxo do pensamento poundiano na obra de Haroldo. Logo no início desse texto, Haroldo apresenta a importante noção poundiana de *criticism by translation* (*idem*: 36), suplementando-a, em seguida, com o famoso lema poundiano do *make it new*, que ele resume como “dar *nova vida* ao passado literário via tradução” (*ibidem*, grifo meu). E mais ao final desse mesmo texto, Haroldo retoma suas considerações para reafirmar a tradução-recriação como “uma operação de crítica *ao vivo*” (*idem*: 44, grifo meu). É, portanto, como forma de dimensionamento tanto de um estatuto crítico da tradução quanto de sua relação com a tradição que certa força vital permeará essa cena de origem do pensamento haroldiano da recriação. E o autor ainda arremata esse dimensionamento vital de modo categórico: “Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação [...]” (*ibidem*).

Para além desse texto fundador, podemos flagrar diferentes momentos de sua obra em que, ao reelaborar uma variação da noção-mãe de transcrição, Haroldo se valerá de determinadas figurações ou figuras de pensamento que se projetam a partir do pressuposto de uma condição vital. Gostaria de mencionar aqui ao menos um exemplo, que remonta a algumas passagens de seu importante “Transluciferação mefistofáustica” (Campos 2008), escrito como posfácio a sua aventura de tradução de Goethe. Nesse texto, a tradução é associada à figura da transfusão de sangue (Campos 2008: 183); melhor dizendo, a figura da transfusão surge como atributo da tradução, como uma “virtude transfusora” daquele modo particular de traduzir que, na perspectiva de Haroldo, o texto de Goethe demandaria. E se sangue é signo e, nesse caso, signo da vida, uma tradução com virtudes transfusoras pode ser entendida, também, como uma prática capaz de fazer o sangue circular em seu objeto,

de fazê-lo pulsar na condição de poesia, como se o tradutor lhe desse vida: não à toa esse modo de traduzir, por contraste a uma perspectiva convencional de tradução, é tratado por Haroldo como uma “operação radical” (*ibidem*), não por produzir um texto excêntrico, carnavalizante e monstruoso, mas simplesmente por se tratar de uma operação fundada num dom de vida.

Nesse mesmo texto, aliás, Haroldo retoma a discussão da diferença entre a transcrição e aquilo que, nessa altura (*idem*: 185), ele chama de tradução-mediação, tomando por eixo dessa distinção a questão heideggeriana da *diferença ontológica*. Para Haroldo, portanto, é de uma distinção dos modos ou das condições do ser da tradução que parece se tratar nessa passagem. E ainda que, com Haroldo, recuperemos Heidegger aqui de modo tão ligeiro, essa associação implicaria, antes de mais nada – transferindo essa distinção ôntico-ontológica para a discussão da tradução, como o faz remissivamente Haroldo –, chamar a atenção para a necessidade de se compreender de modos distintos – a partir de perspectivas e de horizontes diferenciados – cada uma dessas modalidades diferentes de tradução: a tradução-mediação, segundo seus propósitos mediadores; a tradução-transcrição, segundo seus propósitos transcriadores. É nessa segunda perspectiva tradutória, como sabemos, que Haroldo reconhecerá uma operação capaz de produzir algo que transcenda a condição entificante e estritamente instrumental de uma tradução mediadora; é pela transcrição que Haroldo conquistará um espaço de possibilidade para que a tradução *seja*, para que a tradução se projete como manifestação singular e possa viver dignamente sua condição de alteridade, como a forma de vida animada que ela não somente representa, mas também constitui.

Por *tanto*, a despeito da natureza mais implícita e da lateralidade destas e de outras referências semelhantes à condição vital da tradução, é preciso colocar em evidência o valor de fundo epistemológico e, em alguma medida, também o caráter antecipatório do pensamento haroldiano sobre a recriação-transcrição. Não nos custa lembrar que esse dimensionamento de uma condição vital da tradução já se esboçava no Haroldo do início dos anos 60 e se desdobraria de diferentes formas ao longo de sua obra. Enquanto isso, naqueles mesmos tempos – e hoje ainda –, nos tantos universos paralelos do debate sobre a

tradução, imperava mais comumente – e persiste ainda – uma visão da tradução que não a reconhecia – e ainda não a reconhece amplamente – como forma singular de vida.

Cabe destacar, também, que esse dimensionamento de uma condição de vida do objeto da *transcrição* já se prefigura, indiretamente, nos dois primeiros aspectos que pontuei anteriormente. Afinal, uma vez que o texto traduzido deva se projetar com autonomia suficiente para, enquanto tradução de um texto original, fazer também as vezes de um poema na língua de chegada e uma vez que, para tanto, seja preciso reconhecer, tanto na prática de tradução quanto no texto traduzido, sua natureza crítica, criativa, interferente e transformadora, torna-se incontornável reconhecer também, no produto dessa prática, seu estatuto de alteridade, sua inscrição no tempo e, portanto, sua condição singular de vida. O dimensionamento da condição de vida da transcrição pode ser entendido, nesse sentido, como um corolário direto tanto da definição particular de seu escopo quanto de uma concepção de tradução capaz de lhe dar sustentação.

Como na cena encetada pelas epígrafes celanianas, podemos dizer que é o dom de vida que está em questão nas cenas da transcrição haroldiana. Do pó à poesia: é o dom de vida que *encanta*, mas é ele também que assombra e é a ele que se resiste. Afinal, flagrar a tradução como forma singular de vida, como um *ninguém* que de repente se apresenta como um *Ninguém*, impele-nos igualmente a um *da capo*, pois se nos impõe como tarefa de recriação de nossa própria relação com esse objeto – agora uma vida, outra vida – e, nessa exata medida, também como tarefa de recriação do que “éramos, somos e continuaremos / sendo, florescendo” na relação com esse objeto – para fazer reverberar aqui ainda dois outros versos daquele mesmo poema da epígrafe.¹⁴ Se no início dos anos 60 já era tempo – como tão bem testemunha o pensamento haroldiano –, hoje essa tarefa se impõe de modo cada vez mais urgente. Cabe a nós todos enfrentá-la, até que depois, como no poema de Leminski, “não reste mais / que o *charme*”.¹⁵

Bibliografia

CAMPOS, Haroldo de (1977), “A palavra vermelha de Hölderlin”, in *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva, 93-107 [1967].

-- (1992), “Da tradução como criação e como crítica”, in *Metalinguagem e Outras Metas*, São Paulo, Perspectiva, 31-48 [1963].

-- (2008), “Transluciferação mefistofáustica”, in *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 179-209.

-- (2013), *Haroldo de Campos. Transcrição*, organização de Marcelo Tápia e Thelma M. Nóbrega, São Paulo, Perspectiva.

CARDOZO, Mauricio Mendonça (2017), “Da morte, da vida e dos tempos de morte e de vida da tradução”, *Revista Letras*, n. 95, 46-59.

CELAN, Paul (2003), *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, organização de Barbara Wiedemann, Frankfurt, Suhrkamp.

LEMINSKI, Paulo (2013), *Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras.

Mauricio Mendonça Cardozo é doutor em Letras: Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (2004), com pós-doutorados em Teoria da Tradução na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e nas Universidades de Mainz (Alemanha) e de Estrasburgo (França). É professor associado III da Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, onde atua diretamente no Bacharelado em Letras com Ênfase nos Estudos da Tradução e no Programa de Pós-graduação em Letras, na área dos Estudos Literários. Como pesquisador do CNPq na área dos Estudos da Tradução, desenvolve e orienta, em nível de

graduação, mestrado e doutorado, projetos nas áreas de Teoria da tradução, Teoria literária, Tradução e Filosofia, Tradução literária e Crítica de tradução literária, sendo autor de inúmeros artigos e capítulos de livro. É tradutor de literatura, com trabalhos de poesia moderna e contemporânea (e.e.cummings, Paul Celan, Rilke, Else Lasker-Schüler) e de narrativa alemã do século XIX (Theodor Storm, Heinrich Heine, Goethe). É também o autor de *quarentaequatro*, livro de poemas publicado em 2015.

NOTAS

¹ Tradução minha dos primeiros versos do poema “Salmo”, publicado no livro *Die Niemandrose* (Celan, 2003: 132).

² Levando-se em conta o título do poema (“Salmo”), vide, por exemplo, o Salmo 144. O versículo 4, na tradução de João Almeida, versa da seguinte forma: “O homem é semelhante a um *sopro*; os seus dias são como a sombra que passa.” Destaco o *sopro*, que a Vulgata traduzia pela *vanitas* latina e que Lutero traduziu por *gleich wie nichts* [como nada], de modo que a tradução alemã representa, na crueza da letra, uma variação mais marcadamente negativa: O homem é *como nada*... Vale lembrar que na terceira estrofe desse poema de Celan é justamente o *nada* que se tematiza, somando-se à figura do *ninguém*.

³ A esse propósito, vide, entre outros, o texto “Para além do princípio da saudade”, publicado originalmente em 1984 (Campos 2013: 47-59).

⁴ Todavia, não seria demasiado pressupor que o constante retorno à questão da *transcrição*, especialmente nos debates contemporâneos sobre tradução poética, possa ser entendido como uma evidência razoável de que esta não seja uma questão esgotada, merecendo assim aprofundamento, ampliação, atualização.

⁵ Essa reserva crítica vale, aliás, para qualquer outra perspectiva de tradução. É preciso assumir que toda tradução se projeta num horizonte crítico determinado; não dar ouvidos a isso é apenas um modo discreto de ignorar solenemente o sujeito por trás desse objeto de tradução, não reconhecendo seu direito a voz e, nisso, condenando-o a uma condição de *infância*.

⁶ Vale lembrar o óbvio: essas duas possibilidades, a que me restrinjo aqui por questões econômicas, tampouco esgotam o universo possível de perspectivas de tradução de poesia.

⁷ Refiro-me, aqui, às obras *A linguistic theory of translation*, de Catford, e *Les problèmes théoriques de la traduction*, de Mounin.

⁸ *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, publicado em 1964.

⁹ *Stylistique comparée du français e de l'anglais. Méthode de traduction*, publicado em 1958.

¹⁰ Jakobson se tornaria esse interlocutor um pouco mais tarde; o linguista aparece mencionado em 1967, em texto publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã* (Campos 2013: 19-25).

¹¹ Some-se a isso o fato de que, na obra de Haroldo, a reflexão sobre a tradução acabaria se estabelecendo sempre no horizonte exclusivo da tradução de literatura, especialmente de poesia, não se evidenciando um interesse maior em refletir sobre a tradução como fenômeno mais geral.

¹² Vide, entre outros, Cardozo 2017.

¹³ Uma referência explícita à obra de Benjamin surgirá em 1967, no texto “A palavra vermelha de Hölderlin” (Campos 1977).

¹⁴ “[...] waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend:” (Celan 2003: 132, tradução minha).

¹⁵ Leminski 2013: 84, grifo meu.