

# SALAGRUMO 31



## **ÍNDICE**

### **CRONICA**

Dentro de la pérdida de la memoria, por Silviano Santiago

### **ENSAYO**

A tradução como crítica, por Marcio Seligmann-Silva

### **RESEÑA**

Sobre *Triz*, de Pedro Sússekind, por Bruno Zeni

### **POESIA**

Le pays n'est pas la carte, poemas de Marília Garcia

## CRONICA

### Dentro de la pérdida de la memoria

Silviano Santiago

La novelista Nathalie Sarraute llamó la atención sobre una figura retórica que era usada de manera anónima en la ficción moderna. Nos alertó sobre cierto tipo de diálogo sin palabras que en el cuento o en la novela ocurre entre personaje y objetos y entre personajes. A la noche, una pareja pasea en silencio por la vereda e interrumpe la caminata. Se dan vuelta los dos hacia la luz intensa de la vidriera. Con el deseo y los ojos, uno y otro conversa con los objetos expuestos. Durante el ensayo, el músico se inclina hacia el maestro. En clase, el estudiante hacia el profesor. La presencia del otro provoca en el músico y en el alumno un examen de complejos movimientos subjetivos que, si bien descriptos, dibujan el perfil psicológico de cada uno. El novelista moderno reproduce ese diálogo afectivo, que nada tiene que ver con el monólogo interior. Nathalie Sarraute le dio el nombre de subconversación (*sous-conversation*).

Para explicitar el funcionamiento de la subconversación en la psique humana, recurrió a un término del lenguaje científico: tropismo. El ser humano actúa como la planta ante la presencia imperiosa del sol. El cambio de orientación en el comportamiento se determina por un estímulo inesperado y externo.

Me acordé de Nathalie y de los cuentos de *Tropismos* (Komedi, 2009) al leer los dolorosos relatos cortos reunidos por la argentina Sylvia Molloy en *Desarticulaciones* (Eterna Cadencia, 2010), algunos ya traducidos al portugués y publicados en la revista *Serrote* (n. 9). Tomada por la enfermedad de Alzheimer, la que fue pareja de Sylvia, M. L., pierde la memoria. Los relatos cortos dan cuenta de las sucesivas visitas de Sylvia al departamento de la excompañera. La poca conversación entre las dos y la excesiva subconversación se desarrolla de manera desarticulada, vale decir, desprovista de significado factual. Sin embargo, la desarticulación se arma por un imán solar, la atracción amorosa, que la acondiciona. La atracción las acercó y, por el azar de la enfermedad, las acerca de nuevo para alejarlas definitivamente. “Siento que la estoy abandonando”, dice la narradora en la página final, y agrega: “de algún modo ella misma se está abandonando”.

La atracción amorosa motiva la inclinación de la visita, no correspondida por la enferma – un objeto reluciente en la vidriera del departamento. Y persiste como telón de fondo desde donde los relatos sucesivos extraen su sentido. El desencuentro no es la tónica

dramática del libro; propone la subconversación que empuja penosamente la escritura de Sylvia hacia el conocimiento de la enfermedad. Sin fuga sentimental hacia el pasado y sin esperanza de un futuro a dos, la comunicación entre quien recuerda y quien está desprovista de memoria se da “en el puro presente del lenguaje”. La narradora en cambio goza de gran libertad narrativa. Ya no existe testigo confiable de la antigua vida en común. De manera semejante al personaje Mr. Arkadin en la película homónima de Orson Welles, solo ella controla los hechos del pasado. En el discurso amoroso, la enfermedad de Alzheimer padecida por una es la victoria dictatorial de la otra sobre la intimidad de las dos. “No hay nadie que me corrija si me decido a inventar”, escribe Sylvia.

¿Cómo dar significado a alguien que requiere atención, pues “todavía está” (dice la dedicataria), pero ya no “es”? Para aprehender con objetividad el comportamiento de la enferma, la visita la observa y recuerda. M.L. le tenía horror al condimento de ajo y cebolla. Tampoco se servía carne. Sylvia se asombra: M. L. se lleva a la boca una cucharada de sopa de cebolla o un pedazo de carne. Las desmemorias de la enferma son relatadas por la falta de subconversación entre ella y los alimentos: “Ella ya no sabe lo que come”. Cuando tiene que masticar la comida, se olvida: traga pedazos enteros de bife. Mastica por horas el yogurt. Apenada, Sylvia constata que M. L. Había perdido la aversión por ciertos alimentos y los gustos del cuerpo. Solo la narradora podría restaurar como arqueóloga la subconversación entre M. L. y la comida. La pérdida del paladar – y de los gustos del cuerpo – es homóloga a la pérdida de la memoria.

En las relaciones humanas, la pérdida de la memoria se recubre de frases de cortesía a las cuales recurre la enferma, como si los buenos modales pudiesen suplir la desrazón. La enferma le dice a la enfermera en español: “Estás muy linda, te veo muy bien de cara”. Es la primera vez que ve a la enfermera que, a su vez, no habla español. La visita le traduce la frase a la enfermera, que cae de amores por la enferma. También homóloga de la pérdida de memoria es la pérdida del nombre. Cuando la internan en el hospital, le preguntan a M. L. su nombre, contesta “Petra”. Los buenos modales no son privilegio de la enferma. Una de las amigas que la acompaña ve en la respuesta sorprendente el indicio de que aún es capaz de ironía. Piensa la narradora: “si es que hay ironía, y no mero deseo de creerla capaz de ironía, se trata de una de esas ironías que llaman tristes”. Preguntar por la buena salud de M.L. es una curiosidad hipócrita sobre la conciencia que la enferma tiene de la desmemoria.

M. L. recuerda fragmentos de Aristófanes en griego, poemas de Rubén Darío. Sylvia le pregunta sobre lo que la lleva a recordar los versos. Responde que hay en ellos palabras que le parecían raras cuando era niña. “Es perfectamente razonable lo que me dice”, constata Sylvia. Y se pregunta: “¿Cómo puede ser esta la misma persona que me

pregunta, acto seguido y por enésima vez, si hace frío afuera y si quiero tomar el té cuando acabamos de tomarlo?” M. L. inventa palabras. En una de las visitas, repite “JU-CU-JU-CU” y con los dedos cuenta las sílabas. Tiene una sílaba de menos, la del meñique. Dice: “qué lástima” Sylvia le aconseja agregar una sílaba: “JUCUJUCU-JU”. M. L. intenta de nuevo y de esta vez cada sílaba tiene su dedo. “Qué suerte, dice, y sonrío satisfecha”. Sylvia entró en la enfermedad y en su retórica. Ya nada le sorprende. Para qué seguir escribiendo *¿Desarticulaciones?*

Traducción de Paloma Vidal

Este texto fue originalmente publicado en portugués en el diario *O Estado de São Paulo* (<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,dentro-da-perda-da-memoria,849697,0.htm>). El título es de un poema de João Cabral de Melo Neto, del libro *Pedra do sono*, de 1942, que reproducimos aquí:

### **Dentro da perda da memória**

Dentro da perda da memória  
uma mulher azul estava deitada  
que escondia entre os braços  
desses pássaros friíssimos  
que a lua sopra alta noite  
nos ombros nus do retrato.  
E do retrato nasciam duas flores  
(dois olhos dois seios dois clarinetes)  
que em certas horas do dia  
cresciam prodigiosamente  
para que as bicicletas de meu desespero  
corressem sobre seus cabelos.  
E nas bicicletas que eram poemas  
chegavam meus amigos alucinados.  
Sentados em desordem aparente,  
ai-os a engolir regularmente seus relógios  
enquanto o hierofante armado cavaleiro

movia inutilmente seu único braço.

# ENSAYO

## A tradução como crítica

### Algumas observações nômades

Marcio Seligmann-Silva

1.

Tradução e crítica são momentos importantes, para não dizer fundamentais, na sobrevivência das obras. Elas permitem uma integração na tradição, mas também um deslocamento dela e, desse modo, atuam intensamente no sentido de construir e reformular o cânone. Ao receber tanto a crítica como, com mais razão, uma tradução, a obra já está sendo investida de um certo reconhecimento e é chancelada como parte importante da produção cultural.

2.

Mas nem todas as épocas e culturas traduzem do mesmo modo. A história da tradução pode ser vista como a história das concepções que regem a relação de cada cultura com o “outro”. Das *belles infidèles* aos estudos pós-coloniais. A doutrina das *belles infidèles* apostava na tradutibilidade transparente das obras, que eram concebidas como determinados conteúdos com a vestimenta de uma língua nacional. Línguas seriam passíveis de troca, assim como trocamos de roupa, nos adequando a climas e modas. Esse ideal da tradução, nacionalista e pouco dialógico, imperou no século XVII na França, mas até hoje é o que predomina nas traduções. Seu ideal é a autoanulação do tradutor e, com ele, da diferença. Já as poéticas da tradução que se desenvolvem a partir do romantismo e sobretudo a partir das neovanguardas do século XX, com destaque para os concretistas, tem uma postura absolutamente oposta: o que interessa é fazer brotar e jogar com a diferença. O limite da tradução, o ser intraduzível de todo enunciado, leva a uma poética da diferença que vai atrás dos textos mais intraduzíveis para mostrar como a diferença é o que importa. Assim, poetas tradutores como Haroldo de Campos vão traduzir o Gênesis, James Joyce, o *Fausto* de Goethe, Mallarmé etc. Traduzindo essas duas poéticas extremas da tradução poderíamos pensar no crítico fechado à diferença (e à inovação) e no crítico que valoriza a ruptura: típica da crítica romântica e que até hoje está muito bem representada. Essa é na verdade a verdadeira crítica.

3.

A grande era da crítica confunde-se, assim, com a grande era da tradução. A Modernidade se alimenta da crítica – resultado necessário da crise constante, constitutiva da Modernidade, e do desejo de renovação – assim como necessita a tradução, como meio de (re)fundação do eu pela relação com o outro e a diferença temporal. Não por acaso é na era da virada romântica que Schleiermacher desenvolve a moderna teoria Hermenêutica. Friedrich Schlegel, seu mentor intelectual, compartilhava de um “gosto sublime em sempre preferir coisas à segunda potência”, como por exemplo “cópias de imitações, juízos sobre resenhas, adendos a suplementos, comentários a notas”, nas palavras de seu irmão August Wilhelm Schlegel no fragmento 110 da revista *Athenäum*. Esse gosto pela “segunda potência” quebra hierarquias, rompe com a ideia da superioridade da origem sobre a cópia, o comentário ou a tradução, assim como destrói a ilusão da precedência do estrangeiro sobre o autóctone e vice-versa. Ao invés dos românticos de Iena operarem com a ideia de fidelidade, de cópia e de representação (*Vorstellung*), eles aplicavam conceitos como o de *Schweben* (pairar, ou seja, viver sem chão), ironia, parábise, autorreflexão, desdobramento, *Verstellung* (simulação, que substitui a centralidade positivista da representação, *Vorstellung*), alegoria (no lugar do símbolo orgânico) e mesmo de tradução como conceito para se pensar toda a cultura. “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode levar-nos mais além”, afirmou Novalis. E Friedrich Schlegel ecoava: “Toda crítica é divinatória, completar um projeto é idêntico a completar um fragmento”. Daí porque para ele: “O verdadeiro crítico é um autor elevado à segunda potência”. O mesmo pode ser dito do tradutor para os membros do assim chamado primeiro romantismo alemão. A tradução produtiva, a única que contava para eles, encerra o paradoxo de *ultrapassar a obra original*: “Traduzir”, escreveu Novalis, numa carta a August Wilhelm Schlegel de novembro de 1797, tratando da sua tradução da obra de Shakespeare, “é tanto poetar (*dichten*) como produzir obras próprias – e mais difícil, mais raro. Afinal de contas, toda poesia é tradução. Eu estou convencido que o Shakespeare alemão é presentemente melhor que o inglês”. Ou seja, para os românticos, a tradução pode ser superior ao próprio original. A hierarquia entre “modelo” e “cópia”, típica da teoria estética clássica bem como da tradução pré-romântica, é, desse modo, implodida.

4.

Essa doutrina (ou antidoutrina) primeiro romântica pode muito bem ser posta lado a lado da teoria e defesa de Vilém Flusser de uma cultura sem fundamento, sem chão e sem pátria. Decerto o ensaio no qual Flusser leva mais adiante a sua filosofia do exílio e a sua teoria do pós-nacionalismo é o belo trabalho – amplamente autobiográfico – “*Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*”, publicado em português no volume *Bodenlos* com o título “Habitar a



casa na apatricidade.” Este texto, de meados dos anos 1980, coloca-se como tarefa uma exploração, afirma Flusser, do “mistério de minha apatricidade”, ou seja “*das Geheimnis meiner Heimatlosigkeit*”, em um jogo de palavras dificilmente recuperável em português. Flusser propõe que devemos abandonar as nossas concepções de pátria. Ele nos convida a despir a roupa da nação e a contemplarmos nosso corpo sem o mistério que, como ele percebe, sustenta toda ideia de pátria. Como Freud em seu artigo sobre o *Unheimlich*, de 1919, Flusser explora também a ambiguidade entre o familiar e o estranho, ou seja, entre *Heimat* e *Geheimnis*. O próprio, ou seja, o *heimisch*, só existe com o seu avesso, o *Unheimlich*. É dessa dialética entre o familiar e o estranho que Freud deduz o nosso sentimento de intimidade – que parece aos outros como algo misterioso e insondável –, como também nossos conteúdos recalçados no inconsciente aparecem a nós mesmos como inacessíveis e cheios de mistério. Se a psicanálise tem como proposta o desvelamento desse mistério, mesmo sabendo que este mistério nos é constitutivo, Flusser por sua vez propõe uma crítica radical do mistério e da noção de pátria dialeticamente determinada por esse mistério. Ele parte de sua vida para fazer esta reflexão: “Sou domiciliado em no mínimo quatro idiomas e me vejo desafiado e obrigado a traduzir e retraduzir tudo o que tenho a escrever.” Flusser parte para esta pesquisa, como Freud também, cruzando filogênese e ontogênese, ou seja ele discute fenômenos da espécie humana que se refletem e se repetem na história de cada indivíduo. Ele mostra como a humanidade apenas recentemente tornou-se “beheimatet”, ou seja domiciliada, mas também, habitante de uma pátria, *Heimat*. Se em outros momentos Flusser recorda que a noção moderna de patriotismo é um fruto da Revolução Francesa, nesse ensaio ele prefere uma visada a partir de uma longa temporalidade e afirma que o nosso “patriotismo” seria uma aquisição derivada do sedentarismo provocado pela invenção da agricultura. Nesse ensaio sobre a conquista da apatricidade ele ainda descreve o seu “desmoronamento do universo”, ou seja, a expulsão de Praga, como uma “rara vertigem da libertação e da liberdade”. Ele vê na *Heimat*, antes de mais nada, uma técnica (*Technik*). Como nos ligamos a ela com muitos fios, costumamos sofrer com a ruptura dos mesmos. Flusser transformou este abandono em conquista, passou do luto da perda (toda a sua família foi assassinada pelos nazistas), para uma reflexão sobre sua liberdade e seus ganhos. Ele conclui essa reflexão dando um passo de sua situação de sobrevivente para uma reflexão filo-histórica. O que parece um pequeno passo para um homem, é revelado e transformado em um grande passo para a humanidade: “Portanto, a partir dessa quebra do sedentarismo, somos todos nômades emergentes.” Trata-se de aprender a romper estes laços obscuros que nos atam à ideia de *Heimat*. Na sua experiência, ele percebeu que o nosso “enraizamento secreto [*geheimnisvolle*]” é na verdade um “enredamento obscurantista”. Esta libertação dos laços obscuros e até então

considerados como profundos e naturais, leva a uma nova ordem ética. Libertar-se da ideia de *Heimat* não deve ser compreendido como uma conquista da irresponsabilidade. Antes, a responsabilidade agora passa a ser algo mais sério e pensado como o fruto de uma escolha refletida. Podemos eleger com relação a quem e ao que desejamos ser responsáveis. Flusser escreve: “Não sou como aqueles que ficaram em sua pátria, misteriosamente amarrados a seus consócios, mas me encontro livre para escolher minhas ligações. E essas ligações não são menos carregadas emocional e sentimentalmente do que aquele encadeamento, elas são tão fortes quanto ele; são apenas mais livres.” Esta libertação das amarras da *Heimat* é tão evidente em Flusser que ele é incapaz de articular a sua identidade – ou as suas identidades – em termos nacionais. Ele se diz com as palavras: “Sou praguense, paulistano, robionense e judeu, e pertencço ao círculo de cultura chamado alemão, e eu não nego isso, mas sim o acentuo para poder negá-lo.” Ele não se diz tcheco (ele nascera em Praga, em 1920), brasileiro (viveu em São Paulo, de 1940 a 1973), francês (morou na França de 1973 até sua morte em 1991) e alemão. Seu sentido de pertença passa pelas cidades onde morou e pelas línguas e culturas nas quais habitou, não pelos países. Mas esta pertença se dá no *Überspringen*, ou seja, no salto constante, na passagem de uma língua à outra, na superação contínua do próprio, em uma palavra, na tradução: *Übersetzen*, *trans-posição*. Com esta casa multipolar e com a estrangeiridade que essa situação criava para ele no interior de cada uma dessas pátrias, Flusser aprendeu a olhar a *Heimat* de fora. E deste modo aprendeu como desconstruí-la. Ele nota que o estrangeiro é aquele que normalmente, para sobreviver, aprende o código secreto da *Heimat*. Ao fazer isto, mostra que este código era constituído de regras inconscientes, mas que não se trataria na verdade de nada especial, insondável e muito menos natural. As regras do local, do nacional, que são sempre sacralizadas, são reveladas como sendo banais pelo estrangeiro. Ele é o profanador. O estrangeiro profana o sagrado, ele mesmo é, por vezes, sacralizado e sacrificado.

5.

Tradução e crítica pertencem a uma constelação na qual também entram a citação e o comentário. Henri Meschonnic lembra que a citação, ao lado do comentário, é uma das mais antigas artes judaicas. O Talmud está cheio delas. Walter Benjamin ressaltou, na introdução dos seus “Comentários às poesias de Brecht”, de 1939, que “o comentário parte da classicidade do seu texto, e, deste modo, de um pré-juízo [*Vorurteil*]”. O comentário, mais ainda do que a crítica, exige, portanto, uma abordagem absolutamente positiva do texto. Nesse sentido, Samuel Weber notou com precisão, com relação à teoria da leitura de Benjamin: “Ler contra o sentido para que o escrito não desapareça, mas permaneça na qualidade de figura gráfica. O importante não é separar comentário, crítica e tradução, mas

sim pensá-los na sua tensão recíproca, como três aspectos da leitura. A leitura no sentido de tradução: fidelidade à letra, liberdade com relação ao sentido. A leitura no sentido do comentário: fazer violência às palavras, extraí-las do texto [...]. A leitura no sentido da crítica: inquerir a verdade que nenhuma resposta pode dar conta, mas que podemos apenas apresentar, pois ela mesma é apresentação.” Benjamin afirmou no *Einbahnstrasse (Rua de mão única)*: “Comentário e tradução relacionam-se com o texto assim como estilo e *mimesis* com a natureza: o mesmo fenômeno sob diferentes pontos de vista. Na árvore do texto sagrado eles são apenas as eternas folhas farfalhantes, na árvore do profano as frutas amadurecidas na hora certa”. Comentário secular e sagrado seriam diversos; no primeiro caso, eles estariam ligados ao estar maduro das obras, seriam parte fundamental desse amadurecer, como lemos também no ensaio de Benjamin sobre a tarefa do tradutor. Antoine Berman, no seu texto “Critique, commentaire et traduction. (Quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot)”<sup>[1]</sup>, destacou também o fato de tanto o comentário como a crítica serem, em si, traduções, na medida em que são também uma “reformulação” do texto, e que partem também de um suposto “inacabamento” (“*inachèvement*”), das obras. Citando Benjamin, Berman afirma que a crítica é a “mortificação das obras”, a destruição da *letra* via *análise* do texto. A crítica é, também para Berman, algo interno à própria obra que possui em si a sua “criticabilidade a priori”. O autor conclui com uma condenação da crítica: diante da sua tarefa de restituição do sentido da obra literária, ela é lacunar, deformadora e limitada, além de agir na contra-mão da atividade do tradutor. Este último deve evitar ao máximo a postura do crítico que, para Berman, é incompatível com a sua atividade. Já o comentário, pelo contrário, tem uma compatibilidade total com a tradução. Em ambos prevaleceria a fidelidade à letra — e não ao espírito —, em ambos visa-se uma literalidade e uma linearidade. Tanto um como outro não visam o todo, uma compreensão ou interpretação da obra; estão vinculados à postura do midrachimista (de *Midrash*, interpretação), que é um comentador e, portanto, à oralidade. O comentário fixa-se no detalhe. Segundo Berman, na medida em que Benjamin tentou unir estas três atividades ele incorreu numa contradição. A crítica visa à ruptura, o arrancar a obra da tradição, enquanto comentário e tradução estão intimamente implicados na transmissão da tradição. Apesar das interessantes ideias contidas neste texto, Berman deixa a desejar tanto na sua concepção do comentário bíblico como também na sua compreensão do conceito romântico e benjaminiano de crítica. As diversas modalidades de interpretação, comentário e tradução que necessariamente devem acompanhar a *Bíblia* — o *único* texto do judaísmo — que é marcado por ser *escrito*, servem não apenas para manter a sua *tradição*, mas também para *atualizá-la em contextos sempre novos*. Daí as diversas modalidades de leitura, paráfrase, comentário e explicação.<sup>[2]</sup> A *Escritura* só existe nessa forma dupla de tradição

e atualização: ou seja, Berman se enganou ao tomar o comentário e a tradução como duas modalidades meramente conservadoras dentro do judaísmo. Além disso, ele não percebeu a relação existente entre, por um lado, a epistemologia dos autores do romantismo e de Benjamin e, por outro, o conceito de crítica deles, ou seja, a noção de crítica como *atualização* das obras, como *reconhecimento*, num agora, de uma determinada estrutura numa obra.

6.

Para concluir estas reflexões nômades voltemos a Haroldo de Campos. Toda a reflexão e prática literária de Haroldo de Campos pode ser compreendida dentro do paradigma romântico da linguagem poética (ou seja: *poiética*) e da sua tensão com a função comunicativa. Para Haroldo de Campos, assim como para Novalis, o elemento central do artesanato poético está na “estrutura paralelística que perpassa em todos os níveis (sintático-gramatical, sonoro, imagético e semântico) um texto”. Já com Jakobson – um dos autores-chave na construção da sua concepção da palavra poética e, por sua vez, um grande leitor de Novalis – Haroldo de Campos compartilha a ideia de que, em poesia, “toda coincidência fonológica é sentida como um parentesco semântico”, como na paronomásia, “num processo fecundante geral de pseudo-etimologia ou etimologia poética”. A “etimologia poética” funciona como estratégia de crítica da dita etimologia histórica, baseada na existência de um sentido transcendental, ou seja baseada na metafísica da presença que Haroldo de Campos empenha-se em desconstruir tanto na sua poesia como nas suas traduções e textos teóricos. Mas ele não cai na ingenuidade de pregar uma linguagem despreendida da sua carga semântica. Na sua poesia ele trabalha o jogo de tensões entre o elemento “concreto” da linguagem – o seu valor de *escritura*, como diria Henri Meschonnic – e o seu componente de sentido. Nas suas traduções ele mantém a mesma tensão entre a submissão ao texto original e à sua própria língua, entre o respeito aos elementos figurais do texto original – à sua etimologia poética – e ao seu elemento descritivo, narrativo. Neste sentido, se as suas traduções podem e devem ser aproximadas do *criticism by translation* poundiano, a noção de crítica deve ser compreendida não apenas enquanto uma crítica das obras traduzidas, mas também de crítica de toda uma concepção da linguagem, e, mais ainda, da metafísica da presença como um todo. Já nos manifestos e textos explicativos da época do movimento da poesia concreta essa crítica era um tema constante. Haroldo de Campos buscava então uma organização da linguagem “de maneira ‘sintético-ideogrâmica’ ao invés de ‘analítico-discursiva’”. “Creio que, no Brasil, afirmou Haroldo, com a ‘Antropofagia’ de Oswald de Andrade, nos anos 20 [...], tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico com o

universal. A ‘Antropofagia’ oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal [...] segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação, melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução.”<sup>[3]</sup> A tradução haroldiana seria, portanto, uma continuação da “dialética marxilar” de Oswald, que com seu “Coup de Dents” desconstrói a relação entre o próprio e o estrangeiro sob o signo da devoração. A tradução atua como exercício e terapêutica do abandono tanto do Eu como do outro, ela tece e revela tanto a literatura como a história, o próprio e o outro, como palimpsesto e intertextualidade.

---

<sup>[1]</sup> Antoine Berman, “Critique, commentaire et traduction. (Quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot)”, in: *Po&sie*, n° 37, 1986, pp. 88ss.

<sup>[2]</sup> Cf. quanto a esse ponto o esclarecedor texto de Peter Schäfer, “Text, Auslegung und Kommentar im rabbinischen Judentum”, in: J.Assmann, B.Gladigow (org.), *Text und Kommentar*, München: Wilhelm Fink, 1995, 163-186.

<sup>[3]</sup> “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1980), in: Haroldo de Campos, *Metalinguagem e outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. Seguindo o mesmo ensaio, Haroldo de Campos opõe ao nacionalismo tradicional, de raiz historicista, “um *nacionalismo modal, diferencial*. No primeiro caso, busca-se a origem e o itinerário de *parousia* de um Logos nacional pontual. Trata-se de um episódio da metafísica ocidental da presença, transferido para as nossas latitudes tropicais, e que não se dá bem conta desta transformação”. Grifo meu.

## RESENHA

### Sobre *Triz*, de Pedro Sússekind

Bruno Zeni

O breve romance *Triz*, de Pedro Sússekind, parte de um princípio ambivalente, que se transforma em motor do relato, forma literária e no próprio assunto do livro: as contradições latentes entre desejo e evento; entre tempo e sentido; entre o que é real e o que é fictício; o que se fantasia e o que de fato é ou vem a ser; entre autor, narrador e personagem principal.

O narrador-protagonista do livro é Murilo, um tradutor (assim como o autor) que está vertendo do russo o romance *A aposta*, de Gustav Traub. Trata-se de um escritor fictício, como o leitor descobre ao procurar mais informações sobre o personagem (Gustav Traub é um pintor alemão da passagem do XIX para o XX; e “A aposta” é título de um conto de Tchekhov). O narrador apresenta trechos de sua tradução e faz considerações sobre o próprio trabalho, além de paralelos com *Um jogador*, de Dostoiévski.

Como é narrado em primeira pessoa, o texto tem um protagonista que conta, conduz o relato e vive a história. Este movimento inerente à escolha do foco narrativo faz com que ele recupere fatos anteriores e, ao final, tente acertar passo com um desejo (o flerte com uma garota apaixonada por ele na adolescência) que resume tudo: passado, presente e a “poesia dos futuros imaginados” (como ele anota, logo na primeira frase do livro, a respeito das apostas no jôquei).

Na noite que antecede o início da ação, Murilo reencontrou numa festa uma antiga colega de colégio, Bia, um pouco mais nova que ele. Como sua atual namorada foi para a Espanha, o rapaz revive o interesse por Bia. Quando eram adolescentes, ela era apaixonada por ele, e Murilo não lhe dava bola. Bia cresceu, virou uma moça bonita e atraente, mas, para desventura do narrador, se casou, isto é, o objeto de desejo perdido e reencontrado está inacessível — a não ser que uma virada da sorte ou um novo movimento do jogador seja capaz de alterar o resultado.

Está montado o impasse entre passagem do tempo, os desencontros do desejo e a dificuldade de dar sentido (ou tradução) ao vivido e ao desejado, tudo isso narrado com o ritmo, a leveza e, afinal, a melancolia de um dia a dia corriqueiro, arrastado, próprio do trabalho intelectual do narrador. Esse cotidiano trivial, porém, é atravessado e

desestabilizado pela aventura das apostas nas corridas de cavalos (promessa de futuro melhor) e é preenchido de referências artísticas e culturais (traços de constituição de classe, formação e virtualidade dos personagens que confere ao romance atual seu parentesco com as demais referências literárias).

Certas coincidências com o autor aprofundam as relações de ambiguidade entre narrativa e experiência pessoal, sem que se perca o estatuto ficcional do livro, já que autor e personagem não se equivalem; muito pelo contrário, o romance marca, na constituição do protagonista, sua investigação de fundo existencial: o que se é e o que se deseja ser, o que se tem e o que se supõe que pode ser conquistado, aquilo que é possível prever e controlar e o que escapa ao desejo, o que se sente e o que se diz, aquilo que tem forma e pode ser traduzido ou interpretado e aquilo a que não se consegue atribuir sentido.

O elemento do trecho que costura esse cruzamento entre inspiração autobiográfica, elaboração ficcional e tradição literária é o tema do jogo. No romance, ele aparece logo na abertura, no surpreendente e cativante primeiro capítulo, em que o personagem principal vai ao jôquei com um primo, aposta num cavalo azarão e, contrariando as estatísticas, acaba vencedor: leva uma pequena bolada, de cerca de três mil e quinhentos reais.

Mas não é apenas a aposta nos cavalos que consubstancia o tema do jogo (ainda que ele exerça papel substantivo no trecho, pois o protagonista logo verá o dinheiro ganho nas corridas escapar de suas mãos, feito vendaval). O jogo é também o universo que suscita as reflexões mais penetrantes do narrador, ocupado com o poder da fortuna e dos acasos não apenas para os desenrolar dos acontecimentos, mas sobretudo para o desejo e o sentido do vivido — a orientação do desejo, sua expressão e o sentido do vivido estão sempre por um triz, parece dizer a narrativa.

A ação do romance oscila entre o passado rememorado, o trabalho de tradução do romance fictício de Traub, as reflexões filosóficas do narrador e os lances imprevistos relacionados ao dinheiro e ao jogo — metáforas fortes para o desejo e o acaso, que vão canalizar as atenções, finalmente, para o enredo amoroso frustrado, que, como no jogo, a princípio pode virar, graças à fortuna ou a um lance arriscado.

A ambientação é atual e ao mesmo tempo extemporânea, pois a ação narrativa e o trecho procuram escapar aos determinismos do presente. No Rio de Janeiro de hoje, o jovem tradutor frequenta o jôquei, aposta e ganha dinheiro, é vítima de um golpe em que perde os ganhos, revive um amor de adolescência, domina o repertório de cinema culto, afoga as mágoas em canções de Billie Holiday e lida com projeções intelectuais e profissionais, pautadas pela indeterminação, pelo sentido sempre imprevisto, pela tradução, pela filosofia, pela literatura.

O nome do cavalo em que Murilo aposta, *Funny Guy*, traduz a ambiguidade constitutiva dele próprio: um cara engraçado, estranho, curioso, meio *gauche*, mas que merece atenção. Em suma, um azarão, em quem não se deveriam depositar as fichas, mas que pode surpreender e se revelar um vencedor. O fato de o autor ser, além de tradutor, professor de estética e filosofia também contribui para embaralhar o jogo entre ficção e caráter autobiográfico do texto, mas o papel da filosofia particularmente está, desde a primeira linha do romance, integrado à trama e materializado no universo do jogo e das apostas, o que a torna elemento ficcional decisivo, constituindo a forma narrativa.

À medida que a ação narrativa avança o trecho conflui para o reencontro de Murilo com o antigo amor adolescente, que ele recusou lá atrás. Ele decide escrever uma carta a Bia; com isso, aposta alto nela (como fez em *Funny Guy*), mas contando com virtualidades mais promissoras, pois supõe que o desejo e a expressão dele sejam capazes de dar novo sentido ao vivido, retificando uma jogada mal feita do passado.

Murilo tenta recuperar a garota que desprezou quando adolescente (agora casada) por meio de uma... cartada. A fortuna, porém, não parece favorecer o azarão, pelo menos nessa jogada de alto risco. No entanto, é justamente esta tacada arriscada que dá sentido a tudo o mais: ordena, dá forma e traduz um desejo antes sem rumo.

Süssekind dispõe os recursos formais de sua ficção com grande habilidade, manejo da narrativa que impressiona ainda mais quando o leitor se dá conta de como ganham coesão elementos tão díspares (o turfe, a literatura russa do xix, a paisagem do Rio de hoje, as paixões e os medos da adolescência, as referências à alta cultura e à cultura pop, o excesso de narrativas do presente, a dificuldade de dar sentido à vida contemporânea). Em *Triz*, o protagonista se deixa levar pelo acaso e pela fortuna, e quando se insurge contra isso, movido pela paixão (em uma aposta na expressão e no sentido que também inclui boa dose de crença na fortuna) é abatido pelos desvãos misteriosos da temporalidade e seus caprichos. No livro, a ação contra o tempo e a fortuna é uma aposta incerta e provavelmente perdida — e é por isso que vale o risco, em forma de ficção.



## POESÍA

Le pays n'est pas la carte

Marilia Garcia

(traducción: Diana Klinger, Paloma Vidal y Mario Camara)

pensa bem mas  
se tivesse as ruas quadradas  
teria ido a outro café, teria dito tudo de  
outro modo e visto de  
cima a cidade em vez de se  
perder toda vez  
na saída do metrô. *não é desagradável  
estar aqui, é apenas  
demasiado real* diz com cílios erguidos  
procurando um mapa

II.

não é o avião em rasante sobre  
a água e nem o corpo  
na janela semi-aberta  
vendo o desenho  
dos carros embaixo – não comenta nada  
porque prefere armar planos  
em silêncio  
(estaria sonhando  
com colinas?)

III.

de lá manda longas  
cartas descrevendo o país,

os terremotos e a forma da cidade.  
pode me dizer que nunca se  
espanta mas não percebe que  
caminha perguntando:  
é de plástico a cabine? é sua voz  
na gravação? é um navio no  
horizonte? pode ser apenas  
uma margem de erro mas  
não pensa nisso  
com frequência

(pode ser apenas a janela  
aberta que carrega os papéis)

### **Le pays n'est pas la carte,**

piensa bien, pero  
si tuviera las calles cuadradas  
habría ido a otro café, habría dicho todo de  
otro modo y visto desde  
arriba la ciudad en lugar de  
perderse siempre  
en la salida del subte. *no es desagradable  
estar aquí, es solo  
demasiado real* dice con las pestañas erguidas  
buscando un mapa

### II

no es el avión rasante sobre  
el agua ni el cuerpo  
en la ventana semiabierta  
viendo el dibujo  
de los autos allí abajo – no comenta nada  
porque prefiere armar planes  
en silencio

(¿estaría soñando  
con colinas?)

### III

desde allá manda largas  
cartas describiendo el país,  
los terremotos y la forma de la ciudad.  
puede decirme que nunca se  
sorprende pero no percibe que  
camina preguntando:  
¿es de plástico la cabina? ¿es tu voz  
en la grabación? ¿es un navío en el  
horizonte? puede ser solo  
un margen de error pero  
no piensa en eso  
con frecuencia

(puede ser solo la ventana  
abierta que se lleva los papeles)

### **Svetlana**

na véspera de sua partida para  
ny, emmanuel hocquard datilografa  
um poema de george oppen  
em sua máquina de escrever  
underwood n. 3. é como svetlana querendo voltar  
para barcelona *aqui não fico*  
*mais nem um dia* dizia no café  
com nome grego que  
lhe fazia falta ver as coisas  
invisíveis daquela cidade e seu marido  
na contramão carregando  
no braço o menino sem língua,

tentando alcançar o que  
aparecia do outro lado do mar  
se alguém ainda viria  
para ajudá-los

nesta época

do ano a tormenta não costuma  
demorar (o poema era em inglês)  
e tinham medo de se perder,  
ela dizia, por isso a distância,  
ritmo de degrau seguindo  
cortado, por isso

o modo de andar e

o ziguezague do avião sempre que saíam juntos.  
tinham medo e todos os dias fazia  
algo para evitar. depois queria  
encontrá-lo na rua,  
perdido, como um acidente:  
cruza uma esquina e vê. desligou  
a chamada na hora  
precisa, a voz cortada outra  
vez antes de seguir  
pelas ramblas.

## **Svetlana**

en la víspera de su partida para  
ny, emmanuel hocquard tipea  
un poema de george oppen  
en su máquina de escribir  
underwood n. 3. es como svetlana queriendo volver  
a barcelona *acá no me quedo*  
*ni un día más* decía en el café  
con nombre griego que  
le hacía falta ver las cosas  
invisibles de esa ciudad y su marido

en contramano cargando  
en brazos al niño sin lengua,  
intentando alcanzar lo que  
aparecía del otro lado del mar  
si alguien aún vendría  
para ayudarlos  
en esta época  
del año la tormenta no suele  
tardar (el poema era en inglés)  
y tenían miedo de perderse,  
ella decía, por eso la distancia,  
ritmo de escalón siguiendo  
cortado, por eso  
el modo de caminar y  
el zigzag del avión siempre que salían juntos.  
tenían miedo y todos los días hacía  
algo para evitar. luego quería  
encontrarlo en la calle,  
perdido, como un accidente:  
cruza una esquina y ve. colgó  
el teléfono en el momento  
preciso, la voz cortada otra  
vez antes de seguir  
por las ramblas.

### **Uma mulher que se afoga**

ruído da chuva  
e uma lâmpada elétrica  
acende a única janela do alto  
naquela cidade destruída. na beira da cama,  
de branco, esperou meses para abrir o livro de  
notas achado num café. “quando acredita que  
a chuva vai passar?”

(mas queria dizer em que  
pensa? queria dizer até quando?  
queria dizer outra coisa)

de dentro do quarto  
gris, apenas o contorno  
ao redor dos objetos que  
desmaiam um de cada vez e trocam  
de lugar enquanto você espera. a luz do poste  
filtrada pelas cortinas tem a forma de um quadrado  
radioativo (poderia ser um *wet dream* que  
me faz trocar os dias da semana?)

*devemos ir*, foi a última coisa  
que falou com sua capa-de-  
chuva e um bote salva-  
vidas.

### **Una mujer que se ahoga**

ruido de lluvia  
y una lámpara eléctrica  
enciende la única ventana de lo alto  
en aquella ciudad destruida. al borde de la cama,  
de blanco, esperó meses para abrir el libro de  
notas encontrado en un café. “¿cuándo creés que  
va a pasar la lluvia?”

(pero quería decir ¿en qué  
pensás? quería decir ¿hasta cuándo?  
quería decir otra cosa)

de dentro del cuarto  
gris, apenas el contorno  
alrededor de los objetos que

se desmayan uno por vez y cambian  
de lugar mientras esperás. la luz del poste  
filtrada por las cortinas tiene la forma de un cuadrado  
radioactivo (¿podría ser un *wet dream* que  
me hace cambiar los días de la semana?)

*debemos ir*, fue lo último  
que dijo con su piloto  
y un bote salva-  
vidas.

### **Classificação da segura**

I.

agora já é quase amanhã mas queria  
dizer apenas que é muito  
tarde: acrescentar quatro horas ao relógio  
indica que já é depois. lá é sempre  
depois. parecia um nome  
italiano com aquele som ecoando e a  
resposta em outra língua mostrava  
a cor das linhas no mapa, “é lilás”, para  
não dizer algo preciso  
para não terminar: *com ela*  
*saio cedo todos os dias. fico de*  
*vez em quando escondido*  
*no porto. tomarei*  
*o transmediterrâneo e comerei*  
*calçots,*  
*até chegar o instante antes*  
*do instante*, momento em que vê o relógio  
e diz: *não*. já conhece todos os erros  
do sistema e a retina derretendo  
sempre que levanta

para sair dali.

(precisão é o retângulo do degrau inferior.)

II.

alguém que não consegue se mover  
e uma semana de vozes cortadas, deve  
se acostumar aos movimentos em câmera  
lenta, à descida pela escada em  
espiral:

recorta os sons de cada  
quarto e apaga as perguntas que  
mais detesta responder. como aquela  
noite no ônibus, ruídos do rádio e  
pedaços de frases atiradas,  
sempre girando as horas.

ver a paisagem  
sem ela e precisar o tamanho da ausência  
com poucos dados – sabe que as baleares ficam  
do outro lado do mar, que custa chegar  
anos depois e dizer. ergue os olhos para  
fixar o que tem ali e não perder  
de vista a segura.

### **Clasificación de la sequedad**

I.

ahora ya es casi mañana pero solo  
querría decir que es muy  
tarde: agregar cuatro horas al reloj  
indica que ya es después. allá es siempre  
después. parecía un nombre  
italiano con ese sonido haciendo eco y la  
respuesta en otra lengua mostraba  
el color de las líneas en el mapa, “es lila”, para  
no decir algo preciso



para no terminar: *con ella*  
*salgo temprano todos los días. me quedo de*  
*vez. en cuando escondido*  
*en el puerto. tomaré*  
*el transmediterráneo y comeré*  
*calçots,*  
*hasta que llegue el instante antes*  
*del instante, momento en que ve el reloj*  
y dice: *no*. ya conoce todos los errores  
del sistema y la retina derritiéndose  
siempre que se levanta  
para salir de allí  
(precisión es el rectángulo del escalón  
inferior.)

## II.

alguien que no logra moverse  
y una semana de voces cortadas, debe  
acostumbrarse a los movimientos en cámara  
lenta, al descenso por la escalera en  
espiral:  
recorta los sonidos de cada  
cuarto y borra las preguntas que  
más detesta responder. como aquella  
noche en el ómnibus, ruidos de radio y  
pedazos de frases lanzadas,  
las horas siempre girando.  
ver el paisaje  
sin ella y precisar el tamaño de la ausencia  
con pocos datos – sabe que las baleares quedan  
del otro lado del mar, que cuesta llegar  
años después y decir. levanta los ojos para  
fijar lo que tiene allí y no perder  
de vista la sequedad.