

Literatura e tradução: descontinuidades na ficção do outro

Mauricio Mendonça Cardozo*

RESUMO: A ideia de que a **relação com o outro** se dê como uma forma imediata de **acesso** ao outro é bastante disseminada. Nesse sentido, a efetivação da relação seria determinada pela figura da continuidade (de um outro em nós, de nós em um outro), assegurando-se, assim, uma acessibilidade a esse outro como uma identidade totalizável ou, simplesmente, como uma unidade identitária. Tendo por base uma reflexão mais ampla sobre questões do tempo da relação, com especial atenção à discussão de conceitos como duração e contemporaneidade, este trabalho tem por objetivo discutir preliminarmente as noções de unidade na obra literária e de continuidade na tradução, levando-se em consideração o pressuposto de que ambas se constroem como uma espécie de ficção de continuidade inscrita em uma condição de descontinuidade.

PALAVRAS CHAVE: relação com o outro, tempo, descontinuidade, tradução, obra literária;

ABSTRACT: The idea that the **relation to the other** happens as an immediate way to **access** otherness is quite widespread. In this sense, the accomplishment of the relation would be determined by the figure of the continuity (of another in us, of us in another), ensuring thus an accessibility to otherness as a totalizable identity or simply as an identity unit. Based on a broader reflection on time issues in the relation, with particular attention to the discussion of concepts such as duration and contemporaneity, this paper aims at discussing preliminarily the notions of both unity in the literary work and continuity in translation, taking into account the assumption that these notions are built up as a sort of fiction of continuity inscribed in a condition of discontinuity.

KEYWORDS: relation to the other, time, discontinuity, translation, literary work

* Universidade
Federal do Paraná
(UFPR)/CNPq

Eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro nunca nenhures em nenhuma outra parte ninguém para preenchê-lo em meu lugar e isto poderá ser o fim do jogo mas não haverá prelúdio nem interlúdio nem poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós nada conta senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo e estou só e solto nato e morto nulo e outro neste afinal instante lance em que me entrego todo [...] quero dizer que tudo isto é uma tradução um traduzir para um modo sensível onde algo se encadeie e complete esta mão do jogo [...] Haroldo de Campos¹.

Lembrei-me de Averróis, que, encerrado no âmbito do Islã, nunca pôde saber o significado das palavras tragédia e comédia. contei o caso; à medida que me adiantava, senti o que teve de sentir aquele deus mencionado por Burton, que pretendeu criar um touro e criou um búfalo. Senti que a obra zombava de mim. Senti que Averróis, querendo imaginar o que é um drama sem ter suscitado o que seja um teatro, não era mais absurdo que eu, querendo imaginar Averróis, sem outro material além de alguns rudimentos de Renan, de Lane, e de Asín Palacios. Senti, na última página, que minha narrativa era um símbolo do homem que eu fui enquanto escrevia, e que, para escrever essa narrativa, fui obrigado a ser aquele homem e que, para ser aquele homem, tive de escrever essa narrativa, e assim até o infinito. (No instante em que eu deixo de acreditar nele, "Averróis" desaparece.) Jorge Luis Borges²

Ficções do outro: continuidades, descontinuidade

Em *A busca de Averróis*, Borges nos coloca diante da figura de um comentador de Aristóteles. Conta-nos o narrador, que Averróis se propunha a ler e comentar o filósofo grego como liam e comentavam o Alcorão os ulemás, os eruditos islâmicos. Conta-nos o narrador, também, de uma dificuldade particular que Averróis encontrara na leitura e compreensão da *Poética*: o estudioso teria esbarrado nos termos *tragédia* e *comédia*, que lhe seriam opacos, uma vez que desconhecidos no mundo islâmico em que vivia. E ao referir-se às condições em que Averróis realizava sua prática de comentador, o narrador borgiano dá uma dimensão ainda mais ampla do contexto em que esta e outras dificuldades se inscreviam, com destaque para a não-contemporaneidade entre o comentador (Averróis) e o objeto comentado (a obra de

¹ Campos, 2004, 36º fragmento.

² Borges, 1992, p.78.

Aristóteles), bem como para a natureza mediada dessa prática de comentário (fundada em traduções da obra do estagirita para o árabe):

Poucas coisas mais belas e mais patéticas registrará a história além dessa consagração de um médico árabe aos pensamentos de um homem de quem o separavam catorze séculos; às dificuldades intrínsecas devemos acrescentar que Averróis, ignorando o grego e o síriaco, trabalhava sobre a tradução de uma tradução. (BORGES, 1992, p.72)

Assim caracterizada, a prática de Averróis ganha ainda uma figuração paralela na passagem final do conto (citada em epígrafe): o próprio narrador borgiano se aproxima do personagem central de sua narrativa, comparando, à condição de seu Averróis comentador, sua própria condição de narrador da história de Averróis.

Essa aproximação entre as práticas do comentador e do narrador é articulada em torno da questão da *imaginação do outro*: “Senti que Averróis, querendo *imaginar* o que é um drama sem ter suspeitado o que seja um teatro, não era mais absurdo que eu, querendo *imaginar* Averróis [...]” (BORGES, 1992, p.78). Nessa passagem, Averróis figura como aquele que, para dar conta de seus comentários, precisa *imaginar* um Aristóteles e seu mundo, a despeito de todas as dificuldades que se lhe impõem. Do mesmo modo, o narrador borgiano surge como aquele que, apesar de todas as suas limitações, tem de dar conta de *imaginar* um Averróis em seu respectivo universo.

Vale observar que, no conto, não se trata de reduzir as duas práticas à dimensão daquilo que elas manifestam como semelhante: no caso de Averróis, trata-se da prática do comentário filosófico, ou seja, da leitura, da glosa e da tradução (*stricto sensu*) colocadas a serviço da construção de um pensamento e da imagem do filósofo que o articula; no caso do narrador de Borges, trata-se de uma narrativa ficcional que encontra, na construção desse personagem Averróis, seu maior desafio. Borges aproxima as duas práticas, mas o faz a partir de um problema que é equacionado como sendo comum: imaginar o outro a ser comentado e imaginar o outro a ser narrado. E se – não perdendo de vista os limites e as possibilidades da condição de representação do outro e do mundo em qualquer prática

discursiva – aceitarmos que *imaginar* o outro é sempre, em alguma medida, uma construção de ordem ficcional, então podemos pensar, a partir das questões que o conto de Borges levanta, que as dificuldades inerentes à prática do comentário e à prática da narrativa são fundamentalmente atravessadas pela questão da *ficção do outro*.

Mas o conto de Borges ainda dá um passo adiante, já que, em seu último movimento, o narrador flagra, no resultado de sua construção ficcional (em seu Averbóis), a imagem de si próprio. E ao fazer isso, a problemática da ficção do outro parece esboçar-se para além da suposta insuficiência de conhecimento e informação, não se deixando reduzir, portanto, à precariedade da mediação ou à impossibilidade de acesso ao outro – ou seja, o problema da ficção não parece residir apenas na possibilidade de totalização de um outro como *o outro*. Com esse movimento especular ao final da narrativa, a questão da ficção do outro se explicita como construção, como *poiesis*, uma vez que somos nós que imaginamos esse outro e, ao *fazê-lo*, nós nos construímos, também, como o sujeito dessa imaginação. Dito de outro modo: nesse movimento de construção da imagem do outro, há sempre um *fazer*, um fazer que é o *nosso* fazer, pois, no tempo desse gesto, não há como nos alienarmos daquilo que não cessa de nos constituir em nossa singularidade.

Se aceitarmos, que, resguardadas suas especificidades, a tradução, entendida como uma prática de relação com o outro (uma obra, um texto, um autor), também é atravessada por essa mesma ordem de questões que determina a narrativa e o comentário, podemos dizer, então, que toda prática de tradução tem também um forte componente ficcional. Nesse sentido, traduzir o outro é também construir *um outro* da tradução. Acontece que, do ponto de vista da noção de tradução perpetuada pelo senso comum, ao tradutor não parece caber nada mais que transportar o *outro* traduzido para sua língua e cultura, para seu tempo e espaço. E como, na prática, esse outro da tradução não se apresenta – nem teria como se apresentar – como o outro de fato, a tradução, em geral, é considerada imperfeita, ruim, deformadora, inferior, menor. Essa expectativa frustrada do senso comum se alimenta de uma espécie de promessa ilusória de *continuidade do outro* na tradução. E como as evidências práticas insistem em nos mostrar a impossibilidade do cumprimento de tal

promessa, estabelece-se um estatuto negativo para a prática tradutória: entendida nesses termos ideais, a tradução é condenada a frustrar as expectativas de todo leitor menos avisado.

Mas ao contrário do que perpetua o senso comum, esse outro que traduzimos – assim como aquele que é objeto de um comentário, bem como aquele que surge nos contornos de uma narrativa – não é o *outro*, o outro de fato, mas, sim, *um outro*, aquilo que nos é dado imaginar, aquilo que nos é dado construir como imagem do outro. Na relação que tem lugar na tradução, operamos com o outro (a obra, o texto, o autor) a partir de *um outro* imaginado (uma obra, um texto, um autor que surge com a tradução, na tradução, a partir da tradução), *um outro* construído por nós mesmos; enfim, operamos com o outro a partir de um valor de outro, que tem – e, em geral, deve mesmo ter – muito a ver com o *outro*, mas nunca deixará de ser um produto de nossa própria imaginação.

Assim, imaginar o outro é também traduzi-lo para o nosso mundo. E, na esteira do movimento que o conto de Borges propõe, traduzir *o outro para* o nosso mundo significa também traduzi-lo *com* o nosso mundo, *nos termos* do nosso mundo, do nosso idioma, ou seja: dentro dos limites e possibilidades que *temos* para imaginá-lo, para formar e construir uma ideia do outro.

É interessante lembrar aqui que, apesar de serem práticas igualmente atravessadas pela problemática da ficção do outro, o comentário filosófico (em suas tantas variantes) e a ficção (nos diversos gêneros discursivos em que se manifesta) não sofrem de um estigma tão proverbial como é o caso da tradução. No entanto, essas práticas também são assombradas por aquela mesma ilusão de continuidade do outro. No comentário, isso pode se manifestar, por exemplo, quando seu estatuto de validade é naturalizado e alçado à condição de verdade absoluta – sintoma do esquecimento de que também esse estatuto é fruto de uma construção. Na ficção, isso pode ocorrer em episódios mais anedóticos, como, por exemplo, no caso das telenovelas: quando o ator é confundido com o personagem desempenhado por ele (como se, para certo expectador, o artista fosse o próprio personagem); mas há também nuances críticas, como no caso em que a obra se confunde com a vida do autor, e vice-versa.

Tendo isso tudo em vista, podemos dizer que a narrativa de Borges oferece subsídios para reconsiderar os termos

dessa *ilusão de continuidade* do outro. E o faz porque, ao aproximar a prática do comentarista e do narrador a partir da problemática da imaginação do outro, explicita uma *descontinuidade* no modo de entender a relação com o outro implicada nessas práticas: a descontinuidade entre Aristóteles e um Aristóteles imaginado por Averróis; a descontinuidade entre Averróis e um Averróis imaginado pelo narrador borgiano.

A primeira epígrafe deste trabalho vem justamente cumprir o fim de dramatizar essa condição de *descontinuidade*, na medida em que coloca em cena um eu (escritor, narrador) no que talvez possa ser lido como o momento da experiência do abismo que o separa do outro: do leitor, do tradutor. Já no início desse fragmento de *Galáxias*, o tom confessional confirma sua condição de isolamento: “eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro nunca nenhures em nenhuma outra parte ninguém para preenchê-lo em meu lugar e isto poderá ser o fim do jogo” (CAMPOS, 2004, 36º fragmento). Nessa dramatização, reverbera a *solidão essencial* de Blanchot, para quem:

A obra é solitária: isso não significa que ela permaneça incomunicável, que careça de um leitor. Mas quem a lê reafirma a solidão da obra na mesma medida em que aquele que a escreve assume o risco dessa solidão. (BLANCHOT, 1955, p.15, tradução minha)

O fragmento de *Galáxias*, citado em epígrafe, confirma a dinâmica desse jogo blanchotiano num movimento que se distende de “não haverá prelúdio nem interlúdio nem poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós” até “quero dizer que tudo isto é uma tradução um traduzir para um modo sensível onde algo se encadeie e complete esta mão do jogo”: pois, para que haja um jogo da escrita, não se pressupõe, aqui, uma resposta; o jogo (da ficção, da tradução) se dá como uma aposta, em que “nada conta senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo”.

O jogo da escrita, o jogo da tradução, o jogo da ficção tem lugar, mas esses jogos não pressupõem necessariamente a reciprocidade, a continuidade, a contiguidade com o outro. O jogo, pensado nos termos desse fragmento de *Galáxias*, tem antes a descontinuidade como condição, uma

vez que, apesar do abismo que separa o eu e o outro, apesar da consequente solidão que cada um habita, o jogo acontece. E nesse jogo, a solidão que separa é também aquilo que o eu e o outro mais têm em comum, aquilo que podem partilhar mais sinceramente: “estou só e solto nato e morto nulo e outro neste afinal instante lance em que me entrego todo”.

As duas epígrafes que abrem este trabalho fletam, cada qual a seu modo, com a questão da descontinuidade. Esta, por sua vez, constitui um contraponto importante ao que chamamos, aqui, de uma ilusão de continuidade, força fundadora de um certo modo de pensar o outro na literatura e na tradução, força responsável por garantir a esse outro contornos de unidade e identidade. Mas não seria possível pensar numa circunscrição de unidade e identidade do outro também a partir de uma condição de descontinuidade?

Unidade e descontinuidade: a questão da obra – a exemplo de Galáxias

Na literatura, assim como na tradução literária, podemos dizer, genericamente, que a obra é uma das formas de dimensionamento do outro em questão: a obra é o outro que traduzimos, a obra é o outro que lemos, comentamos, criticamos, discutimos. Mas a discussão do conceito de *obra* também tem uma ampla tradição na teoria literária, em algumas vertentes da filosofia dita continental e na crítica contemporânea, remontando, modernamente, a um pensamento que costumamos identificar com a produção estética e filosófica da primeira geração do romantismo alemão – e, especialmente, às reflexões de autores como Friedrich Schlegel e Novalis. Nesse contexto específico, a discussão em torno da noção de *fragmento*, ora como conceito ou princípio, ora como prática crítica, poética e filosófica, acabaria se tornando um catalisador poderoso, colocando em causa pressupostos constitutivos da ideia mais corrente de *obra*, como os de totalidade, unidade e continuidade. Afinal, o próprio operador lógico da ideia de conjunto se vale fortemente desses pressupostos, ao menos enquanto entendermos que, na *unidade* do conjunto, a *totalidade* de elementos que o constitui encontra, no que cada elemento apresenta de

de comum, uma *continuidade* de um no outro.

Galáxias (CAMPOS, 2004) é um livro *sui generis*. Seu projeto original não previa nem mesmo a fixação de uma ordem, de uma sequência dos fragmentos – traço que se evidencia, na edição impressa, a partir da opção pela ausência de paginação. Cada fragmento é autônomo, não depende de um prelúdio, não faz interlúdio nem se apresenta como poslúdio de nada. A ausência de maiúsculas e de pontuação borra ainda mais toda ordem de limites e segmentações. Em *Galáxias*, é preciso decidir, no momento da leitura, onde inscrevemos os limites de cada sintagma, onde começa e termina cada fragmento ou fragmento de fragmento. Diante disso, como pensar seu estatuto de *obra*?

"La fiction affleurer et se dissiper, vite, d'après la mobilité de l'écrit." (MALLARMÉ apud Campos, 2004, em epígrafe). Extraída do prefácio do poeta Stéphane Mallarmé a seu famoso poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, essa frase epigráfica o conjunto de 50 fragmentos que compõe as Galáxias, de Haroldo de Campos. Trata-se de uma obra no ocaso dos limites entre a prosa e a poesia; e como dirá o autor, *livro caleidoscópico*, atravessado pelo mote da viagem como livro e do livro como *viagem*. Em sua própria tradução do poema de Mallarmé e de seu respectivo prefácio, Haroldo de Campos traduzirá assim a frase epigráfica: "A ficção assomará e se dissipará, célere, conforme à mobilidade do escrito [...]" (MALLARMÉ, 2002, p.151).

É notável como a dinâmica dessa *ficção* descrita na epígrafe mallarmaica ganha vida em *Galáxias*: torna-se fôlego, pulsão, pulsação no corpo da escrita do poeta, como se a obra de Haroldo de Campos respondesse programaticamente ao tom de promessa (ou aposta) que o futuro do presente (a ficção assomará e se dissipará) imprime na epígrafe. Nos limites físicos que a obra ganha em sua edição impressa, o primeiro e o último fragmento do livro (os únicos marcados em itálico), como dois momentos de uma longa distensão, traduzem bem a dinâmica dessa ficção; mas o fazem mais pelo que mobilizam de ideias sobre a escrita, do que pela ordem em que aparecem publicados – vale lembrar, trata-se de um livro que põe em questão a própria ideia de livro e de ordem *num* livro.

No primeiro fragmento lemos:

E começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma

No último fragmento do livro, por sua vez, lemos:

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste voo me revoos mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa não mais não mais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sede me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o fundo o fim o livro sina não fica traço nem sequela jogo de dama ou de amarela cabracega jogo da velha o livro acaba o mundo fina o amor despluma e tremulina a mão se move a mesa vira verdade é o mesmo que mentira ficção fiação tesoura e lira [...] (CAMPOS, 2004, último fragmento)

Num movimento que se distende entre o primeiro e último fragmento, assomos e dissipações, juntos, dão ocasião à obra, fazem a obra acontecer em seu tempo³. Mas *Galáxias* também é obra na medida em que, por assim dizer, sobrevive dessa dinâmica a cada fragmento, a cada frase, a cada sintagma, a cada corte. *Galáxias* acontece nesse movimento. Portanto, é menos como *produto desse* movimento (no horizonte teleológico de uma unidade) e mais como *acontecimento nesse movimento* rápido de assomo e dissipação da ficção que a obra tem lugar. A obra não resulta dessa ficção que assoma e se dissipa. A obra acontece, a obra *se passa... nessa* dinâmica em que ela se faz ficção.

Mas que *ficção* é esta que engendra essa obra de Haroldo? Que *ficção* é esta que assoma e se dissipa e, nesse movimento, dá vazão, passagem à obra? Certamente não devemos esquecer de que *Galáxias* é um trabalho de escrita desenvolvido ao longo de mais de uma década e de que,

3 Poderíamos arriscar, aqui, dizendo que se trata de uma obra, para a qual O tempo do kairós parece ser mais fundamental do que o tempo de chronos.

nessa longa viagem, essa escrita poética se vale de uma série imensa de episódios de leituras e viagens, de lidas e de vidas. No entanto, nem as questões envolvidas na construção do chamado pacto ficcional, tampouco as relações complexas entre real e imaginário, verdadeiro e fictício parecem centralmente determinantes para a compreensão dessa noção de *ficção* que assume valor de princípio vital, de aposta e promessa na obra de Haroldo de Campos.

Para pensar, aqui, essa ideia de *ficção*, caberia aproximar do campo semântico do verbo latino *figere* (modelar, moldar e, num sentido figurado: criar, inventar), a que remonta etimologicamente o termo *ficção*, um de seus sinônimos gregos, o verbo *poiein*, a que remonta, por sua vez, a ideia de *poiesis* (*fazer, produzir, construir, criar*). E se, resguardadas suas nuances, essa associação por sinonímia for minimamente plausível, podemos arriscar uma compreensão da noção de *ficção* a partir do que ela tem em comum com a noção de *poiesis*, a saber, sua acepção como um *fazer*. Ou seja, caberia simplesmente lembrar que a noção de *ficção*, assim como a de *poiesis*, implica também um *fazer* – por certo que um *fazer* específico, da ordem da produção, da criação, da invenção, mas, ainda assim, um *fazer*. Em outras palavras: a noção de *ficção*, entendida nesses termos, não diria respeito estritamente ao estatuto dito ficcional (ou mesmo fictício) de uma obra; a noção de *ficção*, nesse sentido particular, evidenciaria também o modo como a obra acontece – diria respeito ao acontecimento da obra como um *fazer*⁴.

Poderíamos, agora, voltar à epígrafe de Mallarmé e repensar esse movimento de assomo e dissipação da *ficção* como um *fazer-se e desfazer-se* da escrita, ou, para usar a formulação do próprio Haroldo, como *fiação e tesoura*, escrita e corte. Nesse sentido, na singularidade de sua sintaxe galáctica, mais marcada pelo corte que pela satisfação das transitividades, mais exuberante em seus excessos e transbordamentos que em seus repousos e resoluções, *Galáxias* aconteceria enquanto obra já a cada insinuação de sintagma, que, sem se fechar em unidade, é logo entrecortado por outro sintagma; e, nesse mesmo movimento, o conjunto de sintagmas, recortado contingencialmente pelos limites físicos da página, forma um fragmento que, na página seguinte, ao invés de ganhar

4 Reverbera nessa passagem o pensamento de Jean-Luc Nancy, especialmente aquele desenvolvido em seu ensaio *Faire, la poésie* (NANCY, 2004).

continuação, desfaz-se e dá lugar a um novo fragmento, e assim por diante.

Cabe lembrar, aqui, de uma distinção que Derrida faz em seu ensaio “A fita de máquina de escrever” (DERRIDA, 2004, em especial p.35-39): trata-se de uma distinção entre as figuras da *máquina* e *do acontecimento*, ligando a primeira a uma lógica da continuidade, na expressão ideal da repetição, e a segunda a uma lógica da descontinuidade, como expressão de *singularidade*. A *máquina convencional* estaria fadada à lógica da continuidade, à produção do mesmo – de um *mesmo - mesmo*–, enquanto o *acontecimento* se definiria justamente como uma forma de descontinuidade, como algo que é sempre singular, que é sempre *outro*. A noção de obra surgiria, nesse contexto, como um desafio paradoxal a essa lógica, uma vez que suporia “que uma lógica da máquina se [conciliasse], por mais inverossímil que isso pareça, com uma lógica do acontecimento” (idem, p.39). Em sua irredutibilidade, a obra surgiria, portanto, enquanto uma espécie de *máquina-acontecimental*, que conciliaria, numa mesma figura, o contínuo e o descontínuo.

Se podemos dizer que em *Galáxias*, de Haroldo de Campos, é a continuidade de uma dinâmica da descontinuidade que dá corpo à obra, talvez possamos pensar essa obra nos termos da *máquina-acontecimental* derridiana. E, assim, na medida em que não se pressuponha tal projeto poético como malogrado, *Galáxias* se imporá tanto como caso evidente de escrita sob o signo da descontinuidade, quanto como crítica à generalização do pressuposto de que o estatuto de obra se fundaria, necessariamente, nos termos ideias de uma lógica da continuidade.

Identidade e descontinuidade: a questão da contemporaneidade

A *questão da identidade* encontra uma tradição ainda mais longa de discussão no pensamento filosófico ocidental, a qual obviamente não caberia referir aqui diretamente. Mas vale lembrar, ao menos, das três ordens de questão que o Ricoeur (1988) de “L’identité narrative” vislumbra para a discussão da identidade: a *identidade* como questão de *ordem qualitativa*, centrada na noção

de semelhança, que faria par opositivo com a noção de diferença; e a *identidade como questão de ordem temporal*, centrada na noção de continuidade, que faria par opositivo com a noção de descontinuidade. Ainda que a noção de identidade se adense justamente a partir da sobreposição dessas três ordens, para os fins desta discussão, restrinjamo-nos à *identidade como questão de ordem temporal*, em cujo contexto as noções de continuidade e descontinuidade são mais evidentes.

Ora, se há uma noção que parece se valer fundamentalmente de uma noção de continuidade, esta é a de identidade. Aparentemente, dizer que eu sou eu, afirmar-me como um eu parece pressupor alguma forma de continuidade deste eu a cada instante em que me afirmo como tal. O mesmo valeria no caso da identidade do outro para com ele mesmo. E, ainda, para uma construção nossa do outro como alteridade: reconheço o outro como o outro, se percebo, nele, uma continuidade do que, nele, eu já havia percebido anteriormente. No entanto, se levarmos em conta que essas construções identitárias tem lugar no tempo, seremos confrontados com o fato de que diferentes concepções de tempo dão expressão a diferentes concepções identitárias.

Para abreviar violentamente o inabreviável de uma discussão sobre o tempo, lembremos, aqui, de uma frase intrigante de Bergson em *seu Duração e Simultaneidade* (BERGSON, 2006). Em meio a sua discussão da natureza do tempo e, nesse contexto, no movimento exato em que constrói sua compreensão do conceito de duração, o filósofo afirma: “O outro é duração”. (BERGSON, 2006, p.59)

Ora, se assumirmos o tempo da duração como um continuum homogêneo e mensurável, a proposição acima torna-se exemplar de um pensamento fundado no pressuposto da continuidade do outro. No entanto, para Bergson, a duração não parece se dar nesses termos. Lembremos da comparação que o filósofo faz, na mesma passagem dessa obra, entre duração e melodia. Segundo o pensador, ao ouvirmos música, construímos uma ficção de continuidade, da qual nos valem para perceber a melodia, a despeito de ela ser formada por uma série complexa e descontínua de notas e ausência de notas musicais a cada

novo instante; notas que, por sua vez, em sua natureza acústica, também são formadas por um jogo intrincado e descontínuo de som e silêncio.

De modo algo semelhante, também no cinema construímos uma ficção de continuidade, da qual nos valem para perceber um plano-sequência, a despeito de ele ser formado por uma série complexa e descontínua de fotogramas e ausência de fotogramas projetados numa frequência regular; fotogramas que, por sua vez, também são formados por um jogo complexo e descontínuo de luz e sombra.

Tomando por base esses exemplos, poderíamos assumir que construímos uma ficção de continuidade do eu ou do outro, da qual nos valem para perceber sua identidade como um eu ou como um outro, a despeito da descontinuidade do eu em sua própria constituição enquanto um “eu”, bem como da inalienável e constrangedora tarefa de ser um “*eu mesmo*” a cada novo instante – constrangimento interno (digamos, da ordem do aparelho psíquico) e externo (da ordem das relações do eu com os outros e com o mundo).

Nesses termos, não poderíamos assumir a identidade do eu, enquanto um eu mesmo, como homogênea e contínua; o eu habitaria, antes, uma condição fragmentada, que só existiria enquanto tal na projeção (durativa) de um movimento descontínuo e incessante de reiteração de si como um “eu mesmo” a cada novo instante, enfim: esse eu só existiria na ficção de duração de um eu *enquanto eu*. Em outras palavras, a percepção da identidade como continuidade seria um efeito dessa nossa construção – sem ignorar aqui, obviamente, o fato de que, apesar de se tratar de uma construção, esse efeito adquire uma série de valores reais, imaginários e simbólicos em nossa vida.

Como consequência direta disso, não se poderia presumir simplesmente como dada (talvez, quando muito, apenas como possível) a coincidência no tempo, em dois instantes diferentes, entre um eu e um eu “mesmo”. Afinal, esse “mesmo” já seria resultado de uma construção, construindo-se (bergsonianamente) como duração e, portanto, só manteria seu estatuto de identidade na medida em que reiterado a cada instante. E não seria demais lembrar, aqui, que, na duração que estabelece o estatuto de identidade, trata-se de um movimento iterativo, da repetição como iteração, ou seja, de uma reinscrição

sempre singular de si a cada instante

Traduzir, traduzir-se: relação, tempo e descontinuidade

Do que foi discutido até aqui, podemos tirar algumas consequências de ordem mais geral. Se já a continuidade, a coincidência, no tempo, entre um eu e um eu-mesmo não estaria dada como certa, mais incerto ainda seria pressupor a coincidência dos tempos de um eu e de um outro dispostos numa determinada relação. Talvez seja nesse sentido que Derrida (2006), retomando o Lévinas de *Le temps et l'autre* (LÉVINAS, 1979), nos lembre de não podermos pressupor a contemporaneidade entre o eu e o outro, já que não poderíamos fazê-lo nem mesmo quanto à contemporaneidade entre um eu e o eu-mesmo.

Ou seja, para o eu, o outro é sempre intempestivo, surge sempre fora de nosso tempo, de modo inesperado, acidental. Ou ainda, para lembrar de um termo, cuja polissemia Derrida também soube explorar – para o eu, o outro tem lugar sempre como *contratempo*: como acidente, algo inesperado, em sua pulsão descontínua que se apresenta como ficção de continuidade identitária; mas, também, como parte de uma composição relacional, como contraparte de um jogo entre os tempos todos da relação entre o eu e o outro. Assim, talvez não fosse demais dizer que a forma desse contratempo seria a própria manifestação do tempo da e na relação.

Diante disso, a questão da identidade (como ficção do eu ou do outro) coloca-se também como a questão da ficção de um tempo do eu, de um tempo do outro e de um tempo da relação, o que, por sua vez, significa admitir que não há uma continuidade entre esses tempos e que não poderíamos assumir como dada, em nenhuma relação, uma contemporaneidade entre o eu e o outro. Também a contemporaneidade entre eu e outro seria, portanto, da ordem da ficção.

Dessa discussão, podemos tirar também algumas consequências mais particulares para se pensar o estatuto do eu e do outro no contexto específico da tradução.

Se,Se, por um lado, para uma forma de relação presencial, como uma conversa entre dois amigos, pensar a não-contemporaneidade do eu e do outro pode ser um dado menos evidente e, nesse sentido, bastante revelador para se pensar os pressupostos dessa relação, por outro

lado, para a relação que tem lugar na tradução, a não-contemporaneidade do eu (tradutor) e do outro (autor, leitor) parece algo mais óbvio. Poderíamos dizer, mesmo, que a prática de tradução se funda na não-contemporaneidade do outro, já que a tradução é sempre aquela que vem depois, já que ela é tradução, e não um original, justamente porque vem depois, a *contratempo* – mesmo que, na projeção ideal de sua tarefa de ser o outro de novo, dela seja sempre solicitada uma espécie de evocação de contemporaneidade. Nesse sentido, a tradução, como uma forma de *poiesis* da relação, evidenciaria, de modo paradigmático, a não-contemporaneidade do eu e do outro de qualquer relação.

Entretanto, quando mergulhados na atividade absorvente da prática de tradução ou leitura, raramente nos damos conta dessa não-contemporaneidade. Absorvidos no tempo de nossa tradução, *nossa escrita torna-se símbolo do homem que somos enquanto escrevemos, sem percebermos que, para traduzir, fomos obrigados a ser aquele homem e que, para ser aquele homem, tivemos de traduzir, e assim até o infinito*, num movimento incessante em que, ao construirmos o outro como ficção, construímos a ficção de nós mesmos – outra forma de dizer que traduzir o outro é um modo de transformação, que *traduzir o outro* é sempre um *traduzir-se*.

Sob o manto de sua transitividade direta, o verbo traduzir parece insistir em habitar a condição ideal do dizível. Traduzir o *outro* é assumir a posição de querer dizê-lo e, portanto, presumir a possibilidade de dizê-lo num *contínuum* de sua unidade enquanto outro, em sua presumível totalidade. É assumir a possibilidade de apreendê-lo como unidade contínua e finita. É dar ao *outro* um nome que o vista sob medida, sem admitir a possibilidade de que haja nele algo da ordem do indizível, algo que o nome, que a ele atribuimos, não possa vestir com justeza.

Ocorre que é próprio dessa *transitividade* (outro nome para o desejo do contínuo) demandar um objeto cuja unidade, porém, não se pode apreender de modo ideal. Desejo traduzir o *outro*, mas não me é dado o acesso a ele, não como continuação minha nele, dele em mim. A relação aí implicada é, antes, de natureza partitiva: traduzo do *outro*, traduzo um *algo dele*; ou, metonimicamente, algo que nomeio como sendo dele e que passa a valer *como* o outro.

A transitividade do verbo demanda um objeto. Traduzo do *outro*, pois o outro me falta. Em sua transitividade, a ação de traduzir persegue sempre um complemento. O desejo de suprir a falta é sua força natural e propulsora: instaura-se como tensão, que parte da ausência e se projeta numa direção que nomeia o *outro*. Essa tensão é justamente a potência que garante mobilidade à ação do verbo – é o que lhe dá algum sentido.

No entanto, fazer desse desejo uma *esperança* de estancar de vez a falta; fazer desse desejo uma *esperança* de acessar o outro e de reduzi-lo à ficção de uma possibilidade de suprimir essa ausência, isso é o mesmo que embargar o princípio propulsor do próprio movimento. Pois diante da impossibilidade de alcançar um outro que me continue, que preencha plenamente essa lacuna, instala-se uma imobilidade do traduzir, inaugura-se uma forma de impossibilidade da tradução: decreta-se o intraduzível como embargo da relação com o outro. Esse desejo, assim formulado como esperança, separa-nos da própria possibilidade de realização da tradução: o tradutor torna-se então o criador de suas próprias impossibilidades. E na tradução, essa esperança é a primeira que mata! Sedento de palavra, de uma palavra capaz de dizer os silêncios do outro e de calar sua própria falta, o tradutor se aproxima do texto como de um leito de morte e, na esperança de ouvir os mais secretos sussurros do moribundo, não percebe que seu desejo o imobiliza, torna-se sua própria mortalha.

Acontece que traduzir é também um movimento reflexivo, ainda que nem sempre se manifeste assim em seu uso mais corrente. Afinal, quem é de fato esse outro que digo traduzir? Ao traduzir, *traduzo-me* – assim como o narrador borgiano, que ao construir a imagem de Averróis, constrói também uma imagem de si próprio. Pois esse outro inalcançável não é senão parte distanciada de mim mesmo, metáfora do que em mim se descontinua. A cena do encontro com o outro é apenas a imagem que motiva uma abertura, uma projeção em sua direção; mas a realização do encontro se põe em xeque diante da constatação de nossa inexorável separação. A *condição* (poderíamos dizer “natural”) do homem é a de estarmos diante dos outros e do mundo como diante dum abismo – blanchotiano, lévinassiano, haroldiano –, tendo a solidão e a descontinuidade como regra. Mas é justamente diante disso que se impõe o desafio de ser humano, de habitar o mundo

condição humana: como arco distendido entre carne e linguagem. Assim, a tradução não faz nada de mais. É apenas mais uma prática humana. Dentre estas, no entanto, é aquela que mais põe em evidência os limites relacionais da condição de descontinuidade que habitamos; é aquela que mais torna evidente as possibilidades e impossibilidades de nossas relações pessoais, linguísticas, culturais, sociais, ideológicas, econômicas.

Traduzo, traduz-se, portanto, em *traduzo* do outro e em *traduzo-me*. E o verbo traduzir não se alimentará apenas de continuidades, não alcançará o outro simplesmente pelo toque, ou pela tangente. *Traduzir* realiza-se, antes, como uma assíntota: uma linha de força que, em projeção infinita, tende a aproximar-se do outro, busca e almeja sua continuidade, mas nunca o atinge em ponto algum. A tradução, enfim, aposta alto numa ficção de transitividade, que constrói o outro como unidade, como identidade; mas a tradução se impõe de modo inexoravelmente intransitivo. Traduzir é aceitar a condição de descontinuidade que nos funda e, a um só tempo, a continuidade como ficção, como o desafio de projetar-se indefinidamente em direção ao outro e, nisso, construir, para a relação, uma dimensão do possível: *No instante em que eu deixo de acreditar* nisso, a possibilidade *desaparece*.

Referências

- BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*: a propósito da teoria de Einstein, tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. La solitude essentielle. In: *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p.11-32.
- BORGES, Jorge Luis. A busca de Averróis. In: *O Aleph*, tradução de Flávio José Cardozo, 8a. ed. São Paulo: Globo, 1992, p.71-78.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*, 2a. ed; org. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DERRIDA, Jacques. A fita de máquina de escrever. Limited Ink II. In: *Papel-máquina*, tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, p.35-136.
- DERRIDA, Jacques; FERRARIS, Maurizio. *O gosto do segredo*, tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de século, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: Fata Morgana, 1979.

MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio a Um lance de dados jamais abolirá o acaso, tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (org.). *Mallarmé*, 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.149-152.

NANCY, J.-L. Faire, la poésie. In: *Résistance de la poésie*. Bordeaux: Éditions William Blake & Co, 2004, p.9-15.

RICOEUR, Paul . L'identité narrative, *Esprit* 7-8 (1988). Acessado em 07.12.2014: <http://www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=12865&folder=5>

NANCY, J.-L. Faire, la poésie. In: *Résistance de la poésie*. Bordeaux: Éditions William Blake & Co, 2004, p.9-15.

RICOEUR, Paul . L'identité narrative, *Esprit* 7-8 (1988). Acessado em 07.12.2014:<http://www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=12865&folder=5>