

UM TRADUTOR É UM ESCRITOR DA SOMBRA? VARIAÇÕES SOBRE A ONTOLOGIA DA TRADUÇÃO¹

Márcio Seligmann-Silva
Universidade de Campinas
m.seligmann@uol.com.br

Resumo: O artigo parte da afirmação em uma entrevista da tradutora Claude Demanuelli, segundo a qual, “Un traducteur n’est qu’un écrivain en second, en italiques, entre parenthèses. Il n’existe que dans les notes de bas de page, sous la forme d’abréviations [...] Un traducteur est un écrivain de l’ombre. Il ne prendra jamais la place d’un écrivain”. Apresenta-se então uma reflexão histórica e conceitual acerca da comparação entre o ato de traduzir e a sombra. Partindo de Platão e de Plínio o Velho, o primeiro com o mito da caverna e o segundo com o de Dibutades e a origem da pintura no delineamento da sombra, o artigo aponta para a rica metaforologia que se pode extrair do reino das sombras para se pensar a tradução. Apresenta-se a relação entre a noção de *skiagraphia* e de tradução. Ao final o autor aponta para duas visões da tradução que procuram se furtar criticamente a essa aproximação do tradutor com a escrita de sombras: a de Walter Benjamin e a de Vilém Flusser.

Palavras-Chave: Tradução e autoria, secundidade, *skiagraphia*, mimesis e tradução, Vilém Flusser.

Abstract: The article departs from the statement made by the French translator Claude Demanuelli, “Un traducteur n’est qu’un écrivain en second, en italiques, entre parenthèses. Il n’existe que dans les notes de bas de page, sous la forme d’abréviations [...] Un traducteur est un écrivain de l’ombre. Il ne prendra jamais la place d’un écrivain”. It presents a conceptual and historical reflection about this confrontation between the act of translating and the shadow. Departing from Plato and Pliny the Elder, the former with its myth of the cave, the later with his narrative about Dibutades and of the origin of painting due to the capitation of a shadow, the paper points to a rich metaphor field derived from this confrontation

of translation and shadow writing. It includes an analysis of the crossings among the concepts of *skiagraphia* and translation. In the conclusion, the author points towards two conceptions of translation that can be seen as opposed to the tradition of this fusion of translation and shadow, namely, the works of Walter Benjamin and of Vilém Flusser.

Keywords: Translation and authorship, *secundity*, *skiagraphia*, mimesis and translation, Vilém Flusser.

Em 2010 Claude Demanuelli recebeu o prêmio Baudelaire de tradução da Société des Gens de Lettres. Nessa ocasião, em uma entrevista, ela declarou : “Un traducteur n’est qu’un écrivain en second, en italiques, entre parenthèses. Il n’existe que dans les notes de bas de page, sous la forme d’abréviations [...] Un traducteur est un écrivain de l’ombre. Il ne prendra jamais la place d’un écrivain.”² Essa declaração retoma uma longa tradição que vê no tradutor um artífice menor, um simples técnico da transposição de línguas. A secundidade dessa posição é enfatizada pela ideia que ele seria um “escritor de empréstimo” ou por termos como *sombra*. O tradutor seria a sombra, ou seja, uma imagem plana e sem detalhes, escura, do “original”. Essa tomada de posição de Demanuelli não é surpreendente para quem conhece a história da tradução. O que eu gostaria de fazer aqui é explorar essa ideia de secundidade, de derivação submissa da obra do tradutor. Para tanto, vou apropriar-me dessa expressão de Demanuelli e explorar as possíveis relações que podemos estabelecer entre o reino das sombras e o da tradução. Nesse ponto vou servir-me da obra de alguns filósofos e escritores. Nosso périplo pelo reino das sombras deverá vir até nossos dias, quando introduzo na minha reflexão a questão da desconstrução dessa tradição. Nesse ponto Walter Benjamin e Vilém Flusser deverão ajudar a exorcizar essas sombras, ou a sombra dessas sombras. Assim o espero. Iniciemos.

Começemos pelo mais evidente, pelo mais claro, ou seja, pela luz. Impossível falar de sombra sem pensar nas luzes, afinal, a matriz de toda metaforologia ligada à sombra é derivada (é uma sombra) da imagem da luz como causa originária da sombra. A

oposição luz/sombra tem sido uma fonte inesgotável de expressões, de metáforas e de provérbios. Podemos falar que esse contraste é um dos mais fecundos na história enquanto um modelo de pensamento e uma imagem que estrutura nossa visão de mundo. No dicionário Houaiss a primeira definição de sombra remete a essa complementaridade entre sombra e luz. A sombra é caracterizada como a “obscuridade produzida pela interceptação dos raios luminosos por um corpo opaco”. Para chegarmos à sombra precisamos primeiro de uma luz, fonte da claridade, depois de um obstáculo e, finalmente, temos a sombra. Essa é ao mesmo tempo um decalque e uma marca, ou um índice (como diríamos com Peirce), ou seja, inscrição de uma presença, e também, de modo quase paradoxal, uma marca de ausência, de uma falta. A tradução para ser encarada como uma sombra precisa ser entendida como o resultado último de um processo que se inicia com o original, que, por sua vez, seria compreendido, por assim dizer, como a sua luz originária. Para fazer uma transposição exata do dispositivo da sombra, que acabamos de ver, para o da tradução, precisamos pensar esta como uma sequência de emanações do original, que seriam filtradas por um obstáculo para, finalmente, chegarmos ao resultado “sombrio”, ou seja, àquilo que denominamos de tradução. A emanação original pode ser pensada como a “obra original” (que é tomada aqui como entidade estanque e perfeitamente identificável), o obstáculo seria a diferença de línguas e, por fim, a tradução seria a sombra. Como se pode observar, a transposição não é total (ou seja, não existe uma tradução perfeita) entre esses dois dispositivos, o da sombra e o da tradução. O problema nesse esquema é que não acontece na tradução, como no jogo luz/sombra, um decalque perfeito do obstáculo, mas sim o próprio original de onde emana a luz seria filtrado e empalidecido pela operação tradutória. Essa diferença, no entanto, não tem impedido que continuemos a ver a tradução como sombra.

Creio que podemos entender sem dificuldades o porquê dessa transposição metafórica. Tanto na sombra como na tradução esta-

mos diante de variações de um outro paradigma bem conhecido e não menos poderoso, a saber, o dispositivo mimético. A *mimesis* entendida como imitação e cópia rege os dois dispositivos, o da sombra e o da tradução. Nos dois casos vemos, como na *mimesis*, o estabelecimento de uma relação causal entre dois objetos, sendo um deles considerado a fonte primeira e o outro uma derivação secundária. Na sombra e na tradução percebemos a participação do original, que estaria apenas subtraído de algumas de suas qualidades. No decalque de sombra existe também, *ex negativo*, a presença da luz original. A sombra tem sua origem no obstáculo, mas sem a luz não poderíamos falar de sombra, e a silhueta é ela mesma meio sombra (sua parte interna), meio luz (tudo que delimita seu contorno). Por outro lado, a metáfora solar vai mais longe no campo da tradução. Afinal, normalmente a concepção da tradução como uma cópia pálida do original é parte de uma visão de mundo representacionista, que não só encara as palavras como vestimenta intercambiável de ideias, mas também vê na própria criação da obra original uma sequência de “traduções”. O original seria o resultado de uma ideia de seu autor. Refiro-me aqui ao antigo modelo poetológico-retórico que, como costuma-se esquematizar, via na obra o resultado de uma *inventio* (ou seja, o encontro do mito ou fábula), de uma *distributio* e, finalmente, de uma *elocutio* (o vestimento linguístico da ideia). Pensando assim, poderíamos ver na tradução a sombra ainda mais empalidecida daquela ideia originalmente criada. O obstáculo que provoca o ensombrecimento é a diferença das línguas e, de modo mais concreto, a figura do tradutor. O tradutor, nessa visão tradicional da tradução, é o obstáculo. Ao invés de agente de circulação, de meio de reflexão e de desdobramento da obra “original”, o tradutor é visto como o muro que impede a ideia de brilhar.

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

tendeu a anular esse ensombrecimento da atividade do tradutor. Antes, como bem o sabemos hoje, valorizou-se a transparência da tradução, como se os raios originários, puros, do autor e do original, pudessem penetrar sem mais através das diferentes línguas. Esquematizando, pode-se dizer que foi apenas com a decadência do paradigma da *mimesis*, que pode ser acompanhado ao longo do século XVIII e que culminou no romantismo, que os teóricos começaram a mergulhar a fundo na teoria da diferença e da intraduzibilidade entre as línguas. Ou seja, por mais que desde o Renascimento possamos acompanhar uma história da crítica da tradução, a visão da tradução como sombra é um produto de certa forma de um momento de transição do paradigma da *belle infidèle* para o da “tradução apesar da diferença”, que passa aos poucos a dominar após o romantismo. Fiquemos com essa figura do tradutor como *skiagrapho*, ou seja, como um tipo particular de pintor que se utiliza de sombras para dar a ilusão do colorido do original. Esse modelo que eu gostaria de explorar aqui, pensando as suas implicações em termos de uma teoria da tradução. Lembremos rapidamente da história do conceito de *skiagraphia*. *Lumen et umbrae* é o termo latino que traduzia o grego *skiagraphia*, que literalmente significa algo como “escrita com a sombra”. Apolodoro, o pintor grego que viveu no final do século V a.C., era conhecido como *skiagráphos*. Plínio o Velho, que identificava Apolodoro como um dos pais da pintura, tinha a própria expressão *lumen et umbrae* como um sinônimo da pintura (para diferenciá-la do desenho). (cf. Keuls 72) Não caberia entrar aqui em detalhes sobre o significado exato do termo grego *skiagraphia*, mas é importante lembrar que ele foi entendido tanto como uma tentativa de se criar a ilusão da cor pela utilização do sombreado, quanto como uma tentativa de se introduzir a perspectiva na pintura. Os especialistas disputam se a tradução correta seria “*chiaroscuro*”, “sombreamento” ou mesmo “perspectiva”. Todas essas acepções são importantes no nosso contexto, ou seja, nessa aproximação entre o reino metafórico das sombras e o da tradução

que proponho aqui. A tradução como um jogo de sombra seria entendida como uma espécie de simulação – *Verstellung* e não representação, *Vorstellung* – do original, na qual se reconquistaria a cor e a perspectiva por meio da sombra. Notemos que essa ideia de simulação, dentro da tradição humanista e iluminista, é quase sempre vista sob uma luz negativa. Apenas os românticos de Iena iriam colocar a *Verstellung* em uma posição não só igual mas até superior à da *Vorstellung*. Não por acaso, esses mesmo românticos seriam os primeiros a comemorar a tradução como uma obra que pode ser vista como igual ou superior ao original, rompendo a tradição que separava de modo estanque a ideia de original e de cópia. Já a tradução encarada como perspectiva traduz a ideia de que, assim como na representação pictórica em perspectiva, o mundo é imitado, mantendo (via ilusão perspectiva) a sua tridimensionalidade, por sua vez, o tradutor deveria tentar aplicar-se para dar um volume (ainda que artificial) à sua cópia do original. Para os historiadores da tradução é conhecido que é uma constante a ideia da tradução como um “achatamento” da tridimensionalidade do original. Gadamer expressou de modo bem claro essa concepção da tradução como simplificação e achatamento do original em seu texto “Mensch und Sprache” (1966): “Todo mundo sabe como a tradução deixa como que cair no plano o que é dito na língua estrangeira. Este último se reproduz num plano de tal modo que o sentido literal e a forma da oração copiam o original, mas a tradução como que *não possui espaço*. Falta a ela aquela terceira dimensão a partir da qual o dito originalmente (no original) se construía no seu âmbito semântico [*Sinnbereich*]. Este é um limite inevitável de toda tradução” (Eu grifo; Gadamer: 1993, p.153; cf. Seligmann-Silva: 1998, p. 20). Pensar o tradutor como um *skiagrapho* que perspectiva seria como imaginar, do ponto de vista de autores como Gadamer, que o tradutor deve tentar introduzir esse volume em seu plano achatado.

Essa introdução de um termo importante na história e teoria da arte, ou seja, o de *skiagraphia*, não deve ser vista aqui como um

mero capricho. Ele revela maneiras de se aprofundar a comparação entre a tradução e o dispositivo da sombra, permitindo vislumbrar sob uma outra luz em que medida, quando se fala de tradução, fala-se também de cópia, de representação e de imitação. Ou seja, diante dessa aproximação que esboço aqui, espero que fique claro o quanto a teoria das artes e a teoria da tradução poderiam ganhar se dialogassem mais do que tem ocorrido até hoje. Antes de mais nada porque ambas partem, como vimos, de um mesmo paradigma, o paradigma da *mimesis* como imitação e cópia. Esse modelo, que tradicionalmente é pensado a partir da filosofia platônica, tem na obra do filósofo grego um momento de particular interesse para nós aqui. Refiro-me à passagem famosa na qual Platão apresenta a sua teoria das ideias, lançando para tanto mão do mito da caverna. Também essa imagem platônica pode ser vista como um aparelho, uma técnica de conceituar e formatar uma visão de mundo. Ela é digna de nota, sobretudo porque está cheia de ambiguidades, como costuma acontecer com o que vem de Platão e com o que gravita em torno da técnica. Nessa imagem da caverna encontramos a humanidade amarrada diante de um espetáculo de sombras. Essa é uma das protocenas da metafísica ocidental e como ela se estrutura a partir do contraste e da diferença entre a luz e a sombra, ela é essencial para nosso percurso. Lembremos a famosa passagem do diálogo platônico, nomeadamente da conversa entre Sócrates e Glauco:

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

fogueira. Imagina que foi construído ao longo dessa vereda um muro baixo, como o anteparo diante de manipuladores de marionetes acima do qual eles os exibem [IMAGENS 1 E 2].

[Gláucon:] – Eu o estou imaginando.

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

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

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

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

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

[Gláucon:] – Claro.

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

[Gláucon:] – É o que suporiam.

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

[Gláucon:] – Certamente acho.

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

[Gláucon:] – Isso necessariamente. (Platão 514a-515c; 2006 307s.)

Mais adiante Sócrates arremata: “Toda essa imagem, Gláucôn, deve ser aplicada ao que dissemos anteriormente. A região visível deveria ser comparada à morada, que é a prisão e a luz da fogueira nela ao poder do sol. E se interpretares a subida e o exame das coisas acima como a ascensão da alma à região inteligível, terás captado o que espero transmitir, uma vez que isso é o que querias ouvir. Se isso é verdadeiro ou não, só o deus o sabe.” (Platão 517b; 2006, p. 310) Nessa visão dantesca *avant la lettre*, a humanidade acorrentada vive na ilusão de ver a verdade, quando mira apenas sombras e escuta ecos. Os objetos que vê são como sombras carregadas por fantoches. Um muro, nas costas da humanidade, a separa do mundo das formas originárias. Já aqui, portanto, vemos uma das imagens mais fortes na origem do preconceito contra tudo o que é derivado, segundo e simulação. Como nota Victor Stoichita, se nesta passagem as sombras são tratadas como *phantasmata*, em outra passagem da *República*, pouco anterior a esta imagem (alegoria ou mito) da caverna, Platão havia feito uma distinção do visível “segundo o grau de clareza e de obscuridade” afirmando: “Por *imagens (eikona)* entendo em primeiro lugar, sombras (*skias*), em seguida reflexos na água (*phantasmata*) em todas as superfícies de textura densa, lisa e reluzente, e tudo desse gênero, se é que entendes” (Platão: 509d-510a; Platão: 2006, p. 304). Segundo Stoichita, para Platão são as sombras o “estágio mais distante com relação à verdade” (Stoichita: 2000, p. 25). Na teoria das artes como *mimesis*, na qual elas aparecem como cópias de cópias, na mesma *República*, podemos ver uma condenação da *skiagraphia* que, ainda segundo Stoichita, vale tanto para seu sentido de pintura de sombras, um simulacro, quanto para sua aceção como perspectiva, ou seja, ilusão mimética. Platão escreve: “é porque exploram essa debilidade de nossa natureza (*pathêma*) que a pintura enganosa [de sombras] (*skiagraphia*), a feitiçaria (*thaumatopoiia*) e outras formas de prestidigitação têm poderes aos quais pouco falta de magia (*goêteia*)” (*República* 602d; Platão: 2006, p. 430). Se nos-

so mundo é mera cópia, como Platão desenvolve na sua teoria das artes, o artista está afastado em um grau a mais da luz originária, seu trabalho é cópia da cópia. Daí a condenação da *skiagraphia*, pensada como arte da pintura. Platão, por ser grego (ou seja, parte de uma cultura que preferia se ver como “original”), nem entra no mérito da questão da tradução, que seria uma imitação de terceiro grau. Mas com essas passagens da *República* fica claro o modo de pensar platônico com seu privilégio da noção de origem e de luz originária e sua condenação da cópia e dos derivados. Rigorosas hierarquias são estabelecidas com esse mito tão estranho, como nota Glauco.

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

Mas da Antiguidade vem também um outro mito que igualmente pode nos ser útil. Ele mostra justamente a origem das artes plásticas – e outra vez a sombra desempenha um papel essencial. Refiro-me a duas passagens tópicas da *História Natural* de Plínio, que cito:

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

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

Já dissemos mais do que o necessário sobre a pintura. Seria indicado acrescentar a essas observações algo sobre as esculturas. [...] modelando retratos a partir da argila foi primeiro inventada por Dibutades [ou Butades], um oleiro de Sicyon, em Corinto. Ele fez isso graças à sua filha, que estava apaixonada por um jovem; ela, quando ele estava partindo, desenhou contornando na parede a sombra de sua face projetada por uma lamparina. Seu pai calcou argila sobre isso e fez um relevo, que endureceu expondo-o ao fogo com o resto de seus trabalhos; e diz-se que o tipo foi preservado no templo das Ninfas em Corinto até a sua destruição por Mummius (*História Natural*, XXXV 43).

Esta origem da escultura retoma a ideia da origem da pintura: ambas se devem a um decalque da sombra. Ambas são imagem de uma imagem, como em Platão. Mas esse mito acrescenta à ideia platônica da caverna um elemento importante: a ideia de um ente amado que parte, o traçamento de sua sombra, por sua amada, e a construção da estátua, por seu pai, como uma espécie de subs-

tituto para aplacar a saudade. A arte nasce como consolo, como contraparte da morte e do desaparecimento. Ela é altamente erotizada aqui, mas também transformada em culto, pois, afinal, a estátua acaba no templo das Ninfas em Corinto. Esse mito recorda também a relação entre sombra e morte, uma constante na cultura grega. Na cena da escultura, a imagem do jovem (o qual em termos platônicos já seria um derivado de uma ideia) é primeiro projetada como sombra, depois pintada e, finalmente, transformada em estátua. Essas metamorfoses também podem ser vistas como um processo de tradução. No entanto, se aqui estamos ainda em meio ao paradigma da arte como *mimesis*, por outro lado substituiu-se o valor negativo da cópia pelo de uma *sobrevivência* do original. Seria interessante ver o tradutor como uma espécie de trabalhador que fundiria em si tanto a figura da filha apaixonada (que cria o dispositivo da lamparina e copia a sombra do amado), quanto a do seu pai (que executa uma escultura, dá volume). Pensando de um ponto de vista platônico, que via na cópia artística algo inferior, essa metáfora de Plínio sobre a origem da escultura não deixa de reverberar também questões de gênero. Pois a secundidade da arte, seu ser inferior, evidentemente não pode ser pensada sem a concomitante submissão das mulheres nas sociedades tradicionais. As artes e, por tabela, a tradução como trabalhos menores seriam equivalentes ao papel considerado também menor das mulheres. Como arte feminina, no entanto, no mito de Plínio, ela tem um suplemento paterno. Essa paternidade é bem complexa: afinal, o pai auxilia na criação de um totem que irá substituir tanto o amado como a ele mesmo. Mas, por outra via, podemos pensar nessa mão paterna como um *plus* em disseminação criadora. A cópia (ação secundária, submissa) teria algo de paternal, criador, fecundante. Daí o limite da leitura platônica dessa passagem de Plínio, pois se trata de uma visão da cópia como meio de sobrevivência e de entrada no campo religioso. Em uma chave (também passível de uma leitura platônica), vê-se a cópia como meio de se aproximar e não de se afastar das ideias. Essa ambiguidade de certa maneira

pode ser aplicada também à tradução. Se, por um lado, desde a Antiguidade trata-se o tradutor como uma espécie de copista (como um eunuco, como diria Nietzsche), um fraco sem vontade própria, por outro lado, esse tratamento indica que era necessário um controle desse “copista”. Desde a Roma antiga tradução e emulação andam de mãos dadas, daí a teoria da tradução ter sempre tendido a um controle da tradução e do tradutor em sua face fecundante. Ele deveria restringir-se ao papel da filha de Dibutades, traçando humildemente o contorno das grandes obras.

Mas as sombras ainda não podem ser deixadas para trás. Afinal, uma das marcas das sombras é também a sua paradoxal capacidade de sobrevivência. Dibutades copia a sombra para ter para si uma parte de seu amado. É como se seu olhar se voltasse mais para o passado, para a saudade do que perdeu e, o de seu pai, para o futuro. Dibutades está tomada por essa sombra. Se, como vimos, a sombra pode ser pensada como um índice particular que depende da presença do seu “original” para existir – sem o corpo a sombra não é possível –, por outro lado, sabemos muito bem em que medida somos assombrados por sombras – com o perdão do pleonasma proposital. Fala-se desde a Antiguidade em reino das sombras como um modo de se referir ao mundo dos mortos. A sombra é pensada como a parte espiritual dos homens, como aquilo que pode sobreviver quando o corpo se vai.³ A sombra também é vista, nesse sentido, como indissociável e correlata de nossa alma. Uma expressão alemã proclama: “Ohne Schatten, ohne Seele”. Em Shakespeare sombras perseguem tanto Hamlet como assassinos, como Ricardo III. Novamente a sombra se presta a comparações com o reino da tradução, como ela é vista no campo platônico. Afinal, tradicionalmente afirma-se a possibilidade de tradução, partindo-se do pressuposto (cunhado de platônico) de que podemos separar sem problemas, na obra, seu texto (ou seja, seu corpo) de seu sentido (ou seja, sua alma ou espírito). A tradução, como o colocou Antoine Berman em um artigo célebre, é estruturalmente platonizante. Ela parte dessa possibilidade de separação entre cor-

po e alma. Nas palavras de Berman (que também acaba utilizando o termo “sombra”), “Le platonisme commence là où le singulier et l’universel sont séparés; là où cette femme ci n’est plus que l’ombre, le reflet, la copie de l’idée de la Femme” (1986, p. 64). É interessante como nesse exemplo é a mulher, e não o homem, o guerreiro da anedota de Plínio, que é posto como a figura fantasmática. Mas, como Berman também nota, o esquema platônico tem que ser adaptado ao da tradução: se é o espírito que permite a tradução (a sua concepção e a sua prática), por outro lado, os qualificativos são invertidos: o não traduzível, o que se deixa cair, ou seja, o corpo, que seria o original, na verdade recebe os atributos que o platonismo projeta no espiritual, ou seja, nas ideias (Berman: 1986, p. 72). Essas é que são consideradas imutáveis. Na visão platônica da tradução, o texto traduzido não é eterno, mas sim o seu original. Contudo, como veremos, essa metafísica da tradução que só a vê como descendente do platonismo, começou a ser rompida no romantismo e sobretudo com a ideia benjaminiana da tradução como forma. Mas ainda não é o momento de chamarmos Benjamin para a cena.

Antes eu gostaria de refletir um pouco mais sobre o paradigma da sombra, que iniciei a desdobrar aqui a partir da frase de Claude Demanuellei “Un traducteur est un écrivain de l’ombre”. Pergunto-me em que medida esse paradigma pode ser utilizado para uma reflexão histórico-crítica sobre a tradução como a que ensaio aqui. Como sugeri, nem toda época tradutória ou todo aquele que reflete sobre a tradução, de dentro da enorme e vastamente predominante tradição platônica que marca esse tipo de reflexão e de prática, repito, nem todos assumem esse “ser sombra” do trabalho do tradutor. Isso porque assumir esse estatuto inferior implicaria reconhecer também um certo fracasso da tradução. Esse reconhecimento se dá, antes de mais nada, com a entrada em cena do romantismo, época que significou uma virada nos estudos da tradução, ou mesmo a sua fundação propriamente dita, se pensamos essa área com seus contornos atuais. Os irmãos Schlegel, bem como Novalis,

Schleiermacher, Hölderlin, Goethe são alguns dos pioneiros dessa área de estudos. Nessa época, deu-se também a vertiginosa criação do indivíduo moderno, composto (como Schiller e, depois, Nietzsche o descreveram) por uma interioridade e pela visão terrível da temporalidade como um problema. A morte assume um papel totalmente diverso para esse homem moderno que não se identifica mais com projetos de redenção. Nem mesmo a ideologia do progresso e muito menos os sistemas filosóficos conseguem salvá-lo dessa visão do tempo como aproximação inexorável da morte, que passa a ser secularizada e vista como algo sem sentido. Esse sujeito está cindido entre um eu externo e o seu íntimo. Ele tem que conquistar o espaço público e construir uma identidade a partir dos fragmentos que o constituem. Esse sujeito vê a história, ou seja, a diferença temporal, como um problema e percebe as culturas como sendo um conjunto de mônadas insondáveis. A diferença entre as línguas não pode mais ser pensada simplesmente como uma questão de troca de palavras. A língua ganha também um novo estatuto e passa a ser vista como construtora do mundo. “Cada pessoa tem a sua própria língua. Língua é expressão do espírito. Línguas individuais. Gênio-da-língua” (Novalis: 1978, p. 349) escreveu Novalis. Aqui o paradigma da tradução abandona o eixo da traduzibilidade fundamental para abarcar a noção de uma intraduzibilidade também essencial. Só agora o tradutor passa a poder se assumir como um escritor de sombras. Essa metáfora, como vimos, ainda é platonizante, mas ela assume essa mencionada intraduzibilidade fundamental. Ela deixa para trás a ideia da transparência do tradutor. Sabemos que no *main stream* esse paradigma da transparência manterá o domínio; mas no campo dos estudos de tradução, ao menos na sua linhagem filosófica e na teoria da literatura, cada vez mais a intraduzibilidade será o eixo sobre o qual as novas teorias vão se articular. Do ponto de vista romântico – seja na sua vertente mais conservadora, nacionalista, seja na sua vertente mais estruturalista, que vê a língua e a cultura como sistemas de diferenciação – a tradução é algo impossível. A diferença é que para essa segunda vertente, que eu

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

Schlemihl wundersame Geschichte). Artistas como Henry Fusely (autor de “Cauchemar”, obra na qual vemos um diabo ensombrecido sobre uma pálida mulher desfalecida), Caspar David Friedrich (que foi um dos inventores da paisagem *Unheimlich*, sinistra) e Goya (quem desenhou o interior da pessoa moderna e os espectros que a *assombram*), representam esta tradição nas artes plásticas.⁴ O novo estatuto da teoria da tradução pode também ser posto ao lado do novo estatuto que esses fantasmas e essas sombras passam a ter, que culminará na grande ciência ou arte de lidar com nossas sombras interiores, que é a psicanálise freudiana.⁵

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

ambos “a sua essência não é a comunicação, não é a afirmação” (“Ihr wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage”, Benjamin: 1972, p. 9). A tradução não deve servir (“dienen”) ao leitor, afirma Benjamin; nesse sentido ele transforma o *topos* da tradução livre, como atividade não submissa/escrava, ou seja, ele liberta esse *topos* da cadeia de polaridades e hierarquias senhor/escravo, original/cópia, fidelidade/liberdade, à qual ele sempre aparecia vinculado – a tradução é vista antes de tudo agora como uma *forma* e não como um modo de representação/ *mimesis*: “Übersetzung ist eine Form”, “a tradução é uma forma” (Benjamin: 1972, p. 9). Como na concepção romântica da crítica como um operador dentro do *medium-de-reflexão* da arte e como *medium* das formas, a tradução de textos também funciona como um tal operador infinito que atua não só na pós-maturação (“Nachreife”) de cada obra singular (Benjamin: 1972, p. 12), como também na maturação da língua como um todo (Benjamin: 1972, p. 17). Ao invés do princípio retórico da máxima utilização da arte visando a ilusão e o encobrimento dessa própria arte, Benjamin defende uma tradução que se apresente como tal; que não esconda o original. Essa transparência da tradução só pode ser atingida via “literalidade na transposição da sintaxe” (“Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax”), pois, Benjamin acrescenta, “justamente ela [a literalidade] dá provas que é a palavra, e não a frase, o proto-elemento do tradutor. A frase é o muro diante da língua do original, a literalidade, a arcada” (“gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade”, Benjamin: 1972, p. 18). A transparência implica um turvamento do sentido: portanto, o que menos permite o sentido, a mensagem passar é o que torna mais visível; ao menos dentro da visibilidade que importa a Benjamin, a saber, aquela que implica a revelação da diferença e da complementaridade das línguas – como ocorre na relação entre as peças de um quebra cabeças, ou na imagem do vaso quebrado, cujos cacos são recolados pelo tradutor (Benjamin: 1972, p. 18). Esse tradutor, ao

invés de muro, torna-se, pois, a arcada, o mediador da diferença. Em suma, para Benjamin seria impossível se pensar na tradução como sombra no sentido do modelo platônico da imitação, mas se pode sim vislumbrar na sua teoria uma forte defesa da tradução como momento de sobrevivência da obra. Nesse sentido, de modo também romântico, ele vê a história da literatura (e da cultura) como um conglomerado de imagens espectrais que nos assombram e são reatualizadas via tradução.

Finalmente concluamos com Flusser. O que esse grande ensaísta e teórico da cultura e de suas imagens tem a nos dizer sobre a concepção do tradutor como um escritor de sombras? No seu ensaio *A história do diabo*, de 1965, Flusser explora tanto a importância da língua materna, quanto às vantagens de abandoná-la. Nesse ponto, para ele, o gesto da tradução é essencial. Como já para Wilhelm Humboldt, também Flusser acreditava que “a língua materna forma todos os nossos pensamentos, e fornece todos os nossos conceitos” (2006, p. 91). E mais, “toda língua produz e ordena uma realidade diferente. Se abandonamos o terreno da nossa língua materna,” escreve o exilado Flusser, “o nosso senso de realidade começa a diluir-se. O amor pela língua materna restabelece o nosso senso de realidade, porque nos proporciona a vivência da superioridade da nossa própria língua. [...] Se perdemos o amor pela língua materna, se aceitamos todas as línguas como ontologicamente equivalentes, a nossa realidade se desfaz em tantos pedaços quantas línguas existem.” E Flusser conclui: “E nos abismos entre estes pedaços abre-se o nada, muito precariamente transposto pelas pontes duvidosas que as traduções oferecem. A perda do amor pela língua materna equivale a uma forma infernal da superação da luxúria pela tristeza” (2006, p. 91). Ou seja, o território niilista aberto para e pelo tradutor é também o terreno de onde brota a melancolia, Antimusa tão conhecida de Benjamin. Mas Flusser ensina também que esse tradutor não necessariamente é triste por ter abandonado o território e o abrigo da língua *mater*. Como o próprio Flusser, esse tradutor pode aprender a ter muitas(os) amantes, ou seja, viver

em muitas línguas. Em uma entrevista de 1990, Flusser formulou o seguinte quanto à tradução e ao seu amor pelas línguas. Observe-se que encontramos aqui a passagem do individual para o universal, do biográfico para o teórico:

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

Pode-se dizer que o ensaio no qual Flusser leva mais adiante a sua filosofia do exílio e a sua teoria do pós-nacionalismo é o belo trabalho – também amplamente autobiográfico – “Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit”, publicado em português no volume *Bodenlos* com o título “Habitar a casa na apatricidade.” Este texto, de meados dos anos 1980, anterior, portanto, à queda do bloco comunista, coloca-se como tarefa uma exploração, afirma Flusser, do “mistério de minha apatricidade” (2007 221), ou seja “das Geheimnis meiner Heimatlosigkeit” (1994 15; 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* (sinistro), de 1919, Flusser explora também a ambiguidade entre o familiar e o estranho, ou seja, entre *Heimat* (pátria, lar) e *Geheimnis* (mistério). 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 tanto

o nosso sentimento de intimidade – que parece aos outros como algo misterioso e insondável –, quanto nossos conteúdos recalçados no inconsciente, que 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. Flusser quer exorcizar os fantasmas e as sombras que constituem o homem romântico. Novamente ele toma como ponto de partida 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” (2007, p. 221). Flusser parte para essa pesquisa, como Freud também, cruzando filogênese e ontogênese; ou seja, ele discute fenômenos da espécie humana que se refletem e se repetem na história de cada indivíduo. Ele mostra como a humanidade apenas recentemente tornou-se “beheimatet”, quer dizer, 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 (1994 95), nesse ensaio ele prefere uma visada a partir de uma longa temporalidade e afirma que o nosso “patrismo” seria uma aquisição derivada do sedentarismo provocado pela invenção da agricultura. Na passagem do nomadismo para o sedentarismo também teríamos aprendido a submeter as mulheres. Tudo isto para ele, no entanto, estava sendo revolucionado e superado – lembremos que estamos em meados dos anos 1980 – com a sociedade pós-industrial e pós-histórica. Os milhares de migrantes, e ele inclui aí os trabalhadores estrangeiros, os expatriados (“Vertriebene”), fugitivos e intelectuais em constante deslocamento, todos não devem mais ser vistos apenas como marginais (“Ausserseiten”), mas como vanguardas do futuro (1994, p. 16; 2007, p. 223). “Os vietnamitas na Califórnia, os turcos na Alemanha, os palestinos nos países do Golfo Pérsico e os cientistas russos em Harvard surgem não como vítimas dignas de compaixão que devem receber ajuda para retornar à pátria per-

dida, mas sim como modelos a serem seguidos por sua suficiente ousadia” (2007, p. 223). Vemos aqui a ideia de que minorias expatriadas – no caso ele falava especificamente dos judeus da Europa – teriam uma espécie de “duvidoso privilégio” de representar a humanidade hoje. De certo modo, Flusser leva adiante aquilo que Anatol Rosenfeld denominou de “teologia do exílio”, ao se referir a Kafka (1967, p. 10). Isto não nos surpreende, já que estes dois pensadores de Praga, Kafka e Flusser, de fato tinham muito em comum. Sobre esse “duvidoso privilégio” de sofrer o exílio, outros intelectuais judeus também escreveram, como Derrida, em 1992, em seu conhecido ensaio *Le monolinguisme de l'autre*, – também dentro de um modo de filosofar abertamente autobiográfico. Toda uma linhagem do pensamento judaico do século XX (com raízes no XIX, com Heine), poderia ser traçada aqui a partir desse mote. Mas o importante no nosso contexto é ver como com Flusser, diferentemente do que acontece com Benjamin, nem mais a ideia de tradução como sobrevivência dentro de uma visão da cultura como jogo de espectros e sombras, é possível. Ele tentou pensar para além de toda espectralidade e sonhou com um indivíduo *heimatlos* (sem-pátria) e *bodenlos* (sem-solo, sem-fundamento – não fundamentalista). O tradutor não seria mais o escritor de sombras, mas o criador mesmo do diáfano corpo da cultura, que se constitui via saltar. *Über-setzen*.

Notas

1. Texto originalmente apresentado como aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC em 14 de março de 2011. Agradeço a Isabella Tardin Cardoso pela leitura crítica do manuscrito.
2. <http://www.lecerclepoints.com/entretien-9.htm> consultado em 9.03.2011.
3. Sobre a relação entre sombra (*umbra*) e alma (*anima*) entre os mortos no Hades como um contraponto à relação entre corpo e “alma” entre os vivos em Virgílio cf. Cardoso 2003.
4. Para uma interpretação da história da cultura desde o Romantismo como uma história de manifestação do sublime (ou o “delicioso horror sublime”, uma tradução do trágico ocorrida em termos do conceito de sublime na segunda metade do século XVIII) e do abjeto, remeto o leitor a meu livro *O local da diferença* (2006).
5. Em outra ocasião pretendo desenvolver essa mesma questão da tradução em sua articulação com a reflexão sobre a sombra a partir do belo ensaio de Junichiro Tamizaki, justamente denominado *Em louvor da sombra*. Tamizaki faz um hino à cultura japonesa, como uma cultura das sombras, em oposição ao domínio da metáfora da luz que predomina no ocidente. Interessante nessa obra de Tamizaki é que, ao fazer esse elogio da sombra, ele faz também uma crítica das tentativas de tradução da cultura ocidental para o Japão. Essas traduções culturais estariam fadadas ao fracasso desde sempre, justamente por conta desse caráter sombrio do Japão, incompatível com a luz do ocidente. Mas, ao afirmar essa intraduzibilidade, Tamizaki defende de modo essencialista e estanque um conceito de identidade como algo fechado em si. Nesse sentido ele se opõe à visão romântica do ser como processo e tradução infinita de e para si.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, 1972.

BERMAN, Antoine. “L’essence platonicienne de la traduction”, in: *Revue d’esthétique* 12, 1986. 63–73

CARDOSO, Isabella. “Luz e sombras no livro VI da *Eneida Brasileira*”, in: Albano, E. et al. (Org.). *Saudades da Língua: A Lingüística 25 anos do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp*. 1 ed. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2003, v. 1, p. 413-422.

FLUSSER, Vilém. *Zwiesgespräche. Interviews 1967-1991*, org. por Klaus Sander, Göttingen: European Photography, 1996.

FLUSSER, Vilém. *A história do Diabo*, São Paulo: AnnaBlume, segunda edição, 2006.

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

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

GADAMER, Hans-Georg (1993) *Wahrheit und Methode. Ergänzungen. Gesammelte Werke*, Band 2: *Hermeneutik II*, Tübingen: J. C. B. Mohr.

KEULS, E., *Plato and Greek Painting*, Leiden: Brill, 1978.

NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe*, org. por H.-J. Mähl e R. Samuel, München: Hanser, vol.II, 1978.

PLATÃO. *A República. (Da Justiça)*, tradução Edson Bini, Bauru: EDIPRO, 2006.

PLINY. *Natural History*. Livros 33-35, trad. H. Rackham, Cambridge/Mass.; London: Harvard University Press, 1999.

ROSENFELD, Anatol. “Introdução”, *Entre dois mundos*, seleção e notas A. Rosenfeld, Jacó Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Perspectiva, 1967.

SELIGMANN-SILVA, M. “Filosofia da tradução - Tradução de Filosofia: o Princípio da Intraduzibilidade.” In: *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, v. 3, p. 11-47, 1998.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34, 2005.

STOICHITA, Victor I. *Breve histoire de l'ombre*, Genève: Droz, 2000.

