

Tradição, tradução, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico

Tradução de Aline Sobreira de Oliveira

A literatura brasileira – e o mesmo talvez valha para outras literaturas latino-americanas (deixando de lado o problema das grandes culturas pré-colombianas, que devem ser consideradas de um ângulo especial) – nasceu sob o signo do barroco. A ideia de “nascimento” aqui é apenas metafórica. Ela não pode ser entendida de um ponto de vista ontológico – substancialista – metafísico. Não pode ser entendida no sentido de uma busca por “identidade” ou “caráter nacional”, visto, por sua vez, como uma presença entificada e total, *terminus ad quem* a ser alcançado após um processo de evolução linear e biológico, baseado numa “teleologia imanente”, de acordo com o modelo proposto pela historiografia “organicista” do século XIX.

Paradoxalmente, o barroco significa não infância. A ideia de “origem”, aqui, convirá desde que não implique a ideia de “gênese”. Se for entendida como “salto” e “transformação”, conforme a utiliza Walter Benjamin no livro sobre a *Trauerspiel*¹ alemã desse mesmo período, quando enfatiza a palavra *Ursprung* no seu sentido etimológico.

Da mesma forma, a literatura brasileira não tem origem, no sentido genético e embrionário-evolutivo do termo, já que não teve “infância”. A palavra *infans* (‘criança’) significa: ‘aquele que não fala’. O barroco é, por isso, uma não origem. Uma não infância. Nossas literaturas, emergindo com o barroco, nunca foram afásicas, nunca evoluíram de um

¹ BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

limbo afásico-infantil até a completude do discurso. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e expressando um código universal extremamente elaborado – o código retórico barroco – com segurança. A literatura brasileira foi também influenciada pelo maneirismo de Camões, poeta que, por sua vez, influenciou Gôngora e Quevedo, os dois grandes nomes do barroco espanhol.

O “nacionalismo” literário brasileiro não pode ser considerado a partir de um ponto de vista fechado e monológico. Não pode ser explicado como projeção ou emanção de um “espírito” nacional, que gradualmente desvelaria e revelaria a si mesmo como tal, até se tornar uma presença plena, num momento de completude “logofônica”, que coincidiria com uma espécie de “classicismo” nacional (Machado de Assis, no fim do período de formação de nosso romantismo, seria, por definição, o expoente desse momento de apogeu).

Desde o barroco, isto é, desde sempre, não podemos pensar em nós mesmos como uma identidade fechada e acabada, mas como uma “diferença”, uma “abertura”, um movimento dialógico da diferença contra o pano de fundo do universal. Estrear no palco literário é um salto vertiginoso em direção à cena barroca, isto é, uma articulação diferencial com um código universal altamente sofisticado. **Gregório de Matos (1636-1695), conhecido como “Boca do Inferno”, o primeiro grande poeta brasileiro, recombina Camões, Gôngora e Quevedo, incorpora africanismos e indianismos a sua linguagem, recorre à paródia e à sátira num jogo textual “carnavalizado”, em que elementos locais misturam-se a “estilemas” universais, num processo contínuo de hibridização (o português híbrido em que Gregório de Matos escreve é, por sua vez, salpicado de espanhol...).** Como a mexicana Sórora Juana, o peruano Caviedes e o colombiano Hernando Domínguez Camargo, o brasileiro Gregório de Matos produz um barroco diferencial que não pode ser reduzido a seu modelo europeu. Após dominar as regras do jogo, ele explora, de uma forma pessoal e até mesmo subversiva, as possibilidades combinatórias do código comum: um código sempre movente e mutável em suas reconfigurações individuais. Assim, **Lezama Lima está certo ao falar do barroco latino-americano como a arte da “contraconquista”, “uma grande lepra**

criativa”.² Uma opinião que pode ser comparada à de Oswald de Andrade, o qual vê no barroco o estilo das “descobertas” que resgatou a Europa “de seu egocentrismo ptolomaico”.³

Essa prática diferencial articulada a um código universal é também, por definição, uma prática tradutória. Gregório de Matos foi acusado de plágio por ter re combinado e sintetizado dois sonetos de Gôngora (“Mientras por competir con tu cabello” e “Ilustre y hermosissima Maria”) num terceiro (“Discreta e formosissima Maria”). **Esses críticos não perceberam que Gregório de Matos se colocou diante de Gôngora como um tradutor criativo (como Ungaretti, no século XX) ao pôr em prática a irônica “desconstrução” da lúdica máquina barroca,** expondo metalinguisticamente o motor combinatório que a faz funcionar. (E não podemos nos esquecer de que Gôngora, para arranjar esses sonetos retrabalhados por Gregório de Matos, extraiu, por sua vez, elementos de Garcilaso de la Vega, de Camões e da poesia latina do *carpe diem*, em conformidade com a prática generalizada da imitação, típica daquele período.)

O barroco, tanto na literatura brasileira como em várias outras literaturas latino-americanas, significa ao mesmo tempo hibridismo e tradução criativa. Tradução como apropriação transgressiva, e hibridismo (ou cruzamento) como a prática dialógica de expressar o outro e expressar-se através do outro, sob o signo da diferença. Nesse sentido, as reflexões de Walter Benjamin sobre a “alegoria” têm um significado especial para o barroco ibero-americano: *alegoria* no seu sentido etimológico de um ‘dizer alternado’, um ‘dizer outra coisa’, um estilo em que, no limite, qualquer coisa pode simbolizar qualquer outra.

O poeta que melhor definiu a visão de uma literatura “ex-cêntrica” (ou seja, sem centro, des-centrada) de um país latino-americano – a literatura brasileira, que neste caso me serve de exemplo – como um processo transformacional de tradução criativa e transgressiva foi, creio, Oswald de Andrade (1890-1954), durante nosso modernismo nos anos 1920. O “Manifesto antropológico” (1928) de Oswald de Andrade, retomado por ele no fim de sua vida, nos anos 1950, na tese em que revisava o dogmatismo marxista, intitulada *A crise da filosofia messiânica*, não é nada

² LEZAMA LIMA. *La expresión americana*. Tradução do autor.

³ ANDRADE. A marcha das utopias, p. 154.

além da expressão da necessidade de um relacionamento dialógico e dialético entre o que é nacional e o que é universal. Seu lema, não por acaso, é uma usurpação fônica, um desvio tradutório por homofonia, do famoso verso dilemático de Shakespeare "To be or not to be, that is the question".⁴ Oswald de Andrade reformula esse verso substituindo o verbo *to be* pela palavra *tupi* (o nome da língua geral falada por índios brasileiros na época do descobrimento) e proclama: "Tupi or not tupi, that is the question..."⁵ Antropofagia, a resposta para a irônica equação do problema da origem é uma espécie de "desconstrução" brutalista: a devoração crítica do legado cultural universal, realizada não da perspectiva submissa e reconciliadora do "bom selvagem", mas do ponto de vista descarado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. "Só me interessa o que não é meu",⁶ declara Oswald de Andrade no seu "Manifesto", propondo transformar "o tabu em totem".⁷

Essa deglutição antropofágica não acarreta submissão (um catecismo), mas uma "transculturização", ou melhor, uma "transvalorização", uma visão crítica da história como "função negativa" (no sentido nietzscheano). Todo o passado estrangeiro merece ser negado. Merece ser abocanhado, devorado – diria Oswald de Andrade. Essa é uma atitude não reverencial diante da tradição: implica expropriação, reversão, des-hierarquização. Não é por mera coincidência que Lezama Lima pode ser lembrado novamente por ter tentado, por assim dizer, ler o passado (a história) de certa forma "devoradoramente", como uma "sucessão de eras imaginárias", suscetível de ser pensado por uma "memória espermática",⁸ capaz de substituir as ligações lógicas por surpreendentes conexões analógicas.

Assim, parece que os apontamentos feitos pelo estruturalista tcheco Jan Mukarovsky numa tese de 1946 (reformulada e confirmada por ele mesmo em 1963, na sua fase marxista) sobre a influência das literaturas "preferenciais" sobre as chamadas literaturas "menores", aplicam-se tanto à literatura brasileira como às demais literaturas latino-americanas. Esse assunto era abordado de uma perspectiva apriorística e unilateral pela

⁴ SHAKESPEARE. *Hamlet*, p. 81.

⁵ ANDRADE. Manifesto antropófago, p. 13.

⁶ ANDRADE. Manifesto antropófago, p. 13.

⁷ ANDRADE. Manifesto antropófago, p. 15.

⁸ LEZAMA LIMA. *La expresión americana*. (Trafução do autor).

ciência da literatura tradicional. Para Mukarovsky, essa visão da literatura comparada tradicional – responsável pelo "complexo de inferioridade" na literatura tcheca – seria mecanicista e não dialética. A imagem de uma "literatura passiva", cuja evolução seria guiada pela "intervenção casual de influências externas", parecia-lhe falsa. Influências não agem por conta própria, sem pressupostos, no meio em que interferem: elas se combinam ao contexto local, a cujas necessidades se subordinam. Elas são o resultado de seleção e rearticulação, elas modificam suas inflexões. Por isso, conclusão de Mukarovsky, "Fluxos não são expressões de superioridade essencial e de subordinação de uma cultura a outra; seu principal aspecto é a reciprocidade."

Na literatura brasileira, Machado de Assis (1839-1908) não é simplesmente a culminação harmoniosa de uma evolução literária gradual, que foi supostamente se desdobrando desde nosso pré-romantismo de matizes nativistas. Seu surgimento não pode ser previsto nem explicado como um resultado completamente maduro de um processo homogêneo de "construção genealógica", um "processo retilíneo de abasileiramento". Machado de Assis não representa um momento de *aboutissement*, mas um momento de ruptura. Seu nacionalismo não é mais aquele ingênuo de certos escritores românticos de aspirações ontológicas, mas um nacionalismo "crítico", "em crise", despedaçado, em constante diálogo com o universal. Ele é nacional porque não é exatamente nacional, como Ulisses, o fundador mitológico de Lisboa, no poema de Fernando Pessoa, que "foi por não ser existindo", e, apenas nesse sentido, "nos criou".⁹ Foi Machado de Assis (conforme aponta Augusto Meyer) quem criou a metáfora da cabeça como um "estômago ruminante", em que "tôdas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas".¹⁰ Este Machado de Assis, "devorador" de Laurence Sterne e de incontáveis outras influências, foi considerado como não muito brasileiro, como um "anglófilo", pelo mais importante crítico literário de seu tempo, Sílvio Romero, que depreciativamente caracterizou seu modo de escrever como "o estilo de um gago".

⁹ PESSOA. *Mensagem*, p. 23.

¹⁰ MEYER. O delírio de Brás Cubas, p. 196.

Apesar de tudo, Machado de Assis, pela sua atipicidade universalista, seu caráter incomum, isto é, por sua leitura seletiva e crítica do código literário universal de dentro do contexto brasileiro, bem como por seu ponto de vista extremamente pessoal dentro desse contexto (basta lembrar a reação de Sílvio Romero), é o mais representativo de nossos escritores do passado. De certa forma, ele é, para a literatura brasileira, com todas as implicações dessa ideia, nosso Borges do século XIX. E não é por acaso que escritores contemporâneos como John Barth ou Cabrera Infantes são hoje seus leitores e admiradores. E por que não pensar em Macedonio Fernandez, o mestre do "inacabado", como o "elo perdido" entre Machado e Borges?

Para concluir, gostaria de oferecer um depoimento pessoal. Eu faço parte do grupo de poetas brasileiros que, nos anos 1950, lançou o movimento nacional e internacional da poesia concreta. Um movimento que, no ambiente brasileiro, tomou seu próprio curso. Ele reassume o diálogo com o modernismo dos anos 1920 (especialmente com Oswald de Andrade). Enquanto sustentava propostas radicalmente vanguardistas no nível da linguagem, numa tentativa de desenvolver uma poesia antidiscursiva, sintético-ideográfica, o movimento da poesia concreta nunca deixou de lado sua preocupação com a tradição, com uma revisão crítica da tradição, de uma perspectiva crítica e criativa. Nesse sentido, nós repensamos o barroco: Gregório de Matos foi definido por Augusto de Campos como "o primeiro antropófago experimental da nossa poesia"; meu próprio livro *Galáxias* é um ensaio para a abolição das fronteiras entre poesia e prosa, numa tentativa de combinar rigor construtivista com proliferação neobarroca. No nosso período romântico, descobrimos o poeta esquecido Sousândrade (1832-1902), autor de "O inferno de Wall Street" (parte do longo poema "Guesa errante", uma espécie de *Walpurgisnacht* anticolonialista, tendo como cenário a Bolsa de Nova Iorque dos anos 1870, escrito num estilo caleidoscópico e poliglota, antecipando as técnicas de edição fílmica da poesia contemporânea). O fato de esse mesmo grupo de poetas ter tornado a tradução criativa (ou *transcriação*) uma prática constante, inspirando-se no exemplo poundiano do *make it new* e nas teorias de Walter Benjamin sobre a tarefa do tradutor, é algo extremamente coerente. Nós nos esforçamos sistematicamente

para "transcriar" para o português os *Cantos* de Ezra Pound; os poemas visuais de e. e. cummings; fragmentos do *Finnegan's Wake* de James Joyce; o poema-constelação "Un coup de dés", de Mallarmé; Goethe, Hölderlin e Brecht, bem como dadaístas e poetas vanguardistas alemães; Dante e Guido Cavalcanti, bem como Ungaretti; poetas provençais, particularmente Arnaut Daniel; Bashô e "haicaístas" japoneses; poetas russos, desde o simbolismo de Blok e Biely, passando por Khlebnikov, Maiakóvski, Pasternak e Mandelstam, até o pouco conhecido na época (1968) Guenadi Aigui, e assim por diante. Meu último trabalho nesse campo foi a recriação de "Blanco", o grande poema erótico e reflexivo de Octavio Paz, no livro *Transblanco*, publicado em 1986. Por outro lado, estou estudando hebraico desde 1983 com o propósito de fazer o que nunca foi feito em português: a tradução de fragmentos da Bíblia usando as técnicas mais avançadas do repertório da poesia moderna (em alemão, há os exemplos de Rosenzweig e Buber; em francês, de Henri Meschonnic e o exemplo distinto, porém oposto, de Chouraqui).

Como se pode ver, esse é um amplo processo de "devoração" crítica da poesia universal, cujo objetivo tem sido instalar uma tradição de invenção e assim criar um tesouro de *formas significantes* para encorajar o estímulo criativo das novas gerações. Tradução, desse ponto de vista, é uma forma pedagógica ativa. Principalmente quando alguém traduz o que é considerado intraduzível. "Sólo lo difícil es estimulante" ("Somente o difícil é estimulante").¹¹

"Écrire quoi que se soit [...] est un travail de traduction exactement comparable à celui que opère la transmutation d'un texte d'une langue dans une autre", comenta Paul Valéry.¹² Escrever nas Américas e na Europa hoje em dia significará cada vez mais, para mim, reescrever, remastigar. Escritores de mentalidade monológica e "logocêntrica" – se eles ainda existem e persistem nessa mentalidade – devem perceber que se tornará mais e mais impossível escrever "a prosa do mundo" sem considerar, pelo menos como ponto de referência, as diferenças desses "ex-cêntricos", ao mesmo tempo "bárbaros" (por pertencerem a um "mundo subdesenvolvido" periférico) e "alexandrinos" (por fazerem incursões "guerrilhei-

¹¹ LEZAMA LIMA. *La expresión americana*.

¹² VALÉRY, Paul. *Variations sur les Bucoliques*.

ras” no coração da Biblioteca de Babel), chamados Borges, Lezama Lima, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, para dar alguns exemplos significativos. Assim como também será impossível subscrever-se à tradição do poema moderno – ou já “pós-moderno”, desde o “Un coup de dés” de Mallarmé – sem levar em consideração as hipóteses intertextuais do “Trilce” de Vallejo, do “Altazor” de Huidobro ou do “Blanco” de Octavio Paz. Sem perceber, por exemplo, que há um sistema poético de vasos comunicantes conectando o “objetivismo” de William Carlos Williams, o *parti pris des choses* de Francis Ponge e o construtivismo do poeta-geômetra João Cabral de Melo Neto (um ponto de referência obrigatório da poesia concreta brasileira). O problema das literaturas “maiores” e “menores”, tal como enxergado de um ponto de vista semiológico, pode ser um pseudoproblema, como Mukarovsky conseguiu demonstrar. Se cada literatura é uma articulação de diferenças no texto infinito – “signos em rotação” – da literatura universal, cada contribuição inovadora é medida como tal: é um momento “monológico”, irreduzível, ao mesmo tempo singular e interdependente nesse jogo combinatório. O incandescente *Soledades* de Gôngora não abole a esplêndida diferença do “Primer Sueño” de Sórora Juana, um poema crítico e reflexivo que salta sobre a diacronia para fraternizar-se com o “Coup de dés” de Mallarmé, como observou Octavio Paz no seu notável livro sobre a poetisa mexicana. *Tristram Shandy* de Laurence Sterne não anula o traço diferencial do *Dom Casmurro* de Machado de Assis, um trabalho que, por sua vez, prefigura o estilo irônico-elusivo de Borges (Borges que, aparentemente, nunca leu Machado de Assis...).

A civilização política polifônica planetária está, creio eu, sob o signo devorador da tradução *lato sensu*. A tradução criativa – transcrição – é a maneira mais frutífera de repensar a *mimesis* aristotélica, que marcou tão profundamente a poética ocidental. Repensá-la não como uma teoria apassivadora da cópia ou reflexão, mas como um impulso usurpante no sentido de uma produção dialética de diferenças sem semelhanças. O velho Goethe (cuja ideia de uma *Weltliteratur* ressoa no *Manifesto comunista* de 1848 de Marx, na passagem em que proclama a superação da “estreiteza e o exclusivismo locais”) já alertava: “Toda literatura, encerrada em si mesma, irá em algum momento pender ao tédio caso não se permita, vez ou outra, animar-se por meio de

contribuições estrangeiras.”¹³ Encarar a alteridade é, acima de tudo, um exercício necessário de autocrítica, bem como uma experiência vertiginosa na quebra de fronteiras.

¹³ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifest der kommunistischen Partei*. Tradução do autor.