

DESTRUÍR, DESTRUÍR, DESTRUÍR
*DESTROY, DESTROY, DESTROY*Larissa Drigo Agostinho 

Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, SP, Brasil

Resumo

Neste artigo buscamos pensar a prática da tradução e sua relação com a escrita poética a partir de Hölderlin e das leituras de Agamben, Benjamin e Anne Carson. A pergunta que nos colocamos parte da premissa de que um poema traduzido pode ser considerado uma *forma singular de vida* (Cardozo). Nesse caso, como descrever o processo que produz tal singularidade? Trata-se de desenvolver a relação entre a poesia/tradução e o que Agamben chama de vida habitante em busca de um conceito que nos permita pensar uma maneira de traduzir o intraduzível que habita entre as línguas, privilegiando a desestruturação sintática e a literalidade. Esse caminho que nos levará de Hölderlin a Baudelaire busca compreender o papel da destruição na criação poética e sua relação com os clichês. A relevância deste artigo está no conceito de forma poética, que aparece como um jogo de forças tecido entre a crítica, a tradução e a criação.

Palavras-chave: vida habitante; destruição; gesto; *ethos*; clichê.

Abstract

In this article we seek to think about the practice of translation and its relation to poetic writing based on Hölderlin and the readings of Agamben, Benjamin and Anne Carson. Our question is based on the premise that a translated poem can be considered a singular form of life (Cardozo). In this case, how can we describe the process that produces such singularity? It involves developing the relationship between poetry/translation and what Agamben calls inhabiting life in search of a concept that allows us to think of a way of translating the untranslatable that dwells between languages, favoring syntactic disruption and literality. This path, which will take us from Hölderlin to Baudelaire, seeks to understand the role of destruction in poetic creation and its relationship with clichés. The relevance

Résumé

Dans cet article, nous proposons de réfléchir à la pratique de la traduction et à sa relation avec l'écriture poétique à partir de Hölderlin et des lectures d'Agamben, de Benjamin et d'Anne Carson. Notre question part du principe qu'un poème traduit peut être considéré comme une forme de vie singulière, comme soutient Cardozo, dans ce cas, comment décrire le processus qui produit cette singularité? Il s'agit de développer la relation entre poésie/traduction et ce qu'Agamben appelle la vie habitante, à la recherche d'un concept qui permet de penser une manière de traduire l'intraduisible qui habite entre les langues, en privilégiant la déconstruction syntaxique et la littéralité. Ce parcours, qui nous mènera de Hölderlin à Baudelaire, cherche à comprendre le rôle de la destruction dans



of this article lies in the concept of poetic form, which appears as a play of forces woven between criticism, translation and creation.

Keywords: inhabiting life; destruction; gesture; *ethos*; cliché.

la création poétique et son rapport avec les clichés. La pertinence de cet article réside dans le concept de forme poétique, qui apparaît comme un jeu de forces tissé entre la critique, la traduction et la création.

Mots-clés: habiter la vie; destruction; geste; ethos; cliché.

Em *A loucura de Hölderlin, crônica de uma vida habitante*, de Giorgio Agamben, a vida do poeta, suas traduções e sua poesia se entrelaçam de uma forma bastante interessante e original. Agamben explica sua escolha metodológica, argumentando que a vida de Hölderlin só pode ser “objeto de crônica, não de uma investigação histórica ou psicológica” (Agamben, 2022, p. 16). Ele cita o testemunho de seu mais antigo biógrafo, que dizia o poeta repetia obstinadamente, “*Es geschieht mir nichts*”, “não me acontece nada” (Agamben, 2022, p. 16). Na crônica encontramos confirmado

[...] o princípio metodológico segundo o qual o teor de verdade da vida não pode ser definido exaustivamente em palavras, mas deve, de algum modo, permanecer escondido. Ele se apresenta, antes, como o ponto de fuga infinito ao qual convergem os múltiplos fatos e os episódios, que são os únicos possíveis de serem formulados discursivamente em uma biografia (Agamben, 2022, p. 16).

Agamben continua afirmando que o teor de verdade de uma vida manifesta-se sob a forma da figura – alude a um significado real, mas velado. Os acontecimentos abdicam de toda pretensão a fornecer a verdade sobre uma vida e resplandecem em sua verossímil contingência: “Em seu mostrarse metodicamente como não via, *a-methodos*, eles indicam, não obstante, pontualmente, a direção que o olhar do pesquisador deve seguir” (Agamben, 2022, p. 17).

As traduções de Hölderlin ocupam um lugar muito importante nessa crônica e parecem figurar, para muitos comentadores, como veremos, um ponto importante na vida de Hölderlin, a partir do qual seria possível pressentir seu encontro com a loucura. Um dos mais conhecidos testemunhos sobre essas traduções é esse de Heinrich Voss:

O que nos diz do Sófocles de Hölderlin? O nosso amigo é verdadeiramente um louco furioso ou se limita a representar esse papel? E seu Sófocles é uma sátira oculta dos maus tradutores? Algumas noites atrás, estive com Schiller e Goethe e os diverti com essa tradução. Li o quarto coro de Antígona – tinhas que ver como Schiller ria! (Agamben, 2022, p. 29).

Eles não foram os únicos. Para Schelling, a mesma tradução exprimia um “estado mental deteriorado” (Agamben, 2022, p. 30). Ele completa afirmando que esses testemunhos nos colocam diante da incomensurabilidade entre o que Hölderlin tinha em mente e a cultura de seu tempo, a saber, a tradução como decalque e, ao mesmo tempo, correção do original (Agamben, 2022, p. 30).

Não se tratava, nas traduções de Hölderlin, de buscar encontrar um equivalente semântico da língua estrangeira; ele mira uma espécie de “imitação”. “Hölderlin não só traduz *verbum* pro verbo, palavra por palavra, mas força a sintaxe de sua língua a aderir, ponto por ponto, à articulação sintática do grego” (Agamben, 2022, p. 30).

A sintaxe é o centro do ensaio de Adorno “Parataxe”, no qual ele desenvolve a ideia benjaminiana de poetificado, ao mesmo tempo que critica a função e o significado do mesmo conceito em Heidegger: “A síntese própria à linguagem está em contradição com o que ele quer fazer aceder à linguagem” (Adorno, 1984, p. 336, tradução nossa). As inversões dos períodos, a sintaxe quebrada, truncada, deixa evidente que a síntese própria à linguagem, a ideia da linguagem como síntese, está em contradição com o que o poeta quer fazer aceder à linguagem. É assim, completa Adorno, que Hegel usa a lógica contra ela mesma: “A revolta da parataxe contra a linguagem encontra seu limite na função sintética da linguagem em geral” (Adorno, 1984, p. 336, tradução nossa)

A linguagem, na sua impossibilidade de apreender os objetos ou o poeta que quer dizer mais do que a linguagem permite, força seus limites e nos coloca diante da impossibilidade de uma síntese. Isso é o que Adorno chamou de dialética negativa, sua filosofia está preocupada em discernir os momentos em que a razão falha, em que o pensamento titubeia e hesita diante do que não pode abarcar.

Em Hölderlin, o movimento poético abala a categoria do sentido, diz Adorno, e a consequência do ponto de vista subjetivo é imensa, afinal o sujeito existe enquanto tal na linguagem. Por essa razão, a crítica hölderiana da linguagem vai de encontro ao processo de subjetivação. Um pouco, poderíamos dizer, como a música de Beethoven, em que o sujeito compositor se emancipa, faz falar seu médium pré-estabelecido, a tonalidade, em vez de simplesmente negá-la do ponto de vista da expressão. Hölderlin procura salvar a linguagem ameaçada pelo conformismo, o “uso” que o poeta faz da linguagem, a eleva, na sua liberdade ele mesmo se dirige acima do sujeito. O que dissipa a ilusão de que a linguagem seria já adequada ao sujeito, ou bem a aparição mesma da verdade na linguagem, que seria idêntica ao aparecimento do sujeito (Adorno, 1984, p. 337)

A dialética negativa adorniana nos permite concluir que não há sujeito transparente para si mesmo e para os outros, assim como não há uma síntese que o pensamento possa operar para refletir sobre a totalidade de nossas experiências possíveis, e o problema não concerne à infinitude das

possibilidades da experiência, mas ao próprio sujeito. O sujeito se faz na linguagem, e é nela que encontra a impossibilidade de exprimir-se com os meios que estão disponíveis.

Sombras da minha luz: a destruição e o mais vívido

Se a vida, velada, está no centro dessa crônica de Hölderlin, em Benjamin ela é o objetivo mesmo do conceito de poetificado.

A vida é, em geral, o “poetificado” dos poemas. No entanto, quanto mais o poeta tenta converter a unidade da vida em unidade artística sem transformá-la, mais ele se revela inepto. Inépcia que recebe frequentemente o nome de “sensibilidade”, “calor humano”, “sentimento imediato da vida”. (Benjamin, 2011, p. 16).

Por isso, o poetificado é um conceito-limite. Ao analisar os poemas “Coragem do poeta” e “Timidez”, de Hölderlin, Benjamin tem o objetivo de expor a forma interna ou o que Goethe chamou de teor [*Gehalt*] desses poemas. Ele coloca como condição para uma avaliação do poema o estabelecimento da tarefa poética. Não se trata de estabelecer como o poeta estabelece sua tarefa, fazer a teoria da realização do poema; são a *seriedade da tarefa* e sua *grandeza* que guiam a avaliação.

Essa tarefa não pode ser comparada ao poema, mas é a única coisa que pode ser constatada de sua avaliação. Essa esfera que assume um caráter particular em cada poema se chama o “poetificado” ou “poetizado”. Ele é a objetividade concreta da criação, o cumprimento da tarefa artística.

Além disso, Benjamin entende o poetificado como a unidade de uma ordem intelectual e de uma ordem intuitiva. Ele é também um conceito-limite de outra unidade funcional. Isso porque um conceito-limite se situa entre dois conceitos distintos. Essa outra unidade é a ideia da tarefa, a que corresponde à ideia de solução, isto é, ao poema (pois tarefa e solução só podem ser separadas *in abstracto*).

Para o criador, essa ideia de tarefa é sempre a vida. Nela reside a outra unidade funcional extrema. O poetizado se mostra, portanto, como transição da unidade funcional da vida para a do poema. No poetizado, a vida determina a si mesma através do poema, a tarefa através do cumprimento. O que fundamenta tudo isso não é disposição vital do artista, e sim um contexto de vida determinado pela arte. As categorias nas quais essa esfera, a esfera da transição de ambas as unidades funcionais pode ser apreendida não estão formadas de antemão e se apoiam talvez, em primeiro lugar, a uma esfera aparentada ao mito. (Benjamin, 2011, p. 16).

O “poetificado” em Hölderlin permite julgar a poesia conforme o grau de coesão e grandeza de seus elementos. O que deve ser comprovado é a intensidade do vínculo entre os elementos intuitivos e intelectuais. E o que importa nesse vínculo é a relação, uma vez que o poetificado é uma esfera da relação entre arte e vida: “Desse modo, o poetificado irá se mostrar como a condição do poema, como sua forma interna, como tarefa artística” (Benjamin, 2011, p. 17)

Por fim, Benjamin encerra a introdução de seu ensaio, completando que “[...] depois de tudo o que foi dito, a explicitação do poetificado puro, da tarefa absoluta, tem de permanecer uma meta no plano das Ideias, puramente metodológica. Do contrário, o “poetificado” puro cessaria de ser um conceito-limite: seria vida ou poema” (Benjamin, 2011, p. 18).

Essa vida que não se diz “espontaneamente”, essa vida que para Agamben permanece velada, talvez tenha sido explicitada pelo poeta nessa carta de 1798, que é, ao mesmo tempo, uma espécie de arte poética e de ética. Nela, Hölderlin afirma que o vivaz (*Lebendigkeit*) é o que mais o preocupa em relação à sua poesia. Em seguida, ele emenda dizendo o seguinte:

Porque eu sou mais destrutivo do que outros homens, eu procuro tirar algo do que exerce sobre mim uma força destrutiva, devo aceitá-la como material indispensável, sem o qual meu ser não pode estar inteiramente presente ou se apresentar inteiramente. Devo assimilá-la, organizá-la... como sombras da minha luz... como tons subordinados com os quais o som da minha alma floresce mais *vívido*. (Hölderlin, 2021, p. 613).

Anne Carson, em um ensaio sobre as diversas maneiras de permanecermos calados, completa afirmando que Hölderlin submetia seus textos à essa prova, os julgava “não vívidos (*lebendig*) o suficiente”, e assim os submeteu a anos de revisão compulsiva, forçando os textos de estranhos a mais estranhos. Aqui está a descrição desse esforço feita pelo estudioso de Hölderlin, David Constantine (*apud* Carson, 2018, p. 22, tradução nossa):

Ele deformou o original para adequá-lo a seu próprio entendimento idiosincrático não só dele, mas também de sua obrigação de traduzi-lo [...] Escolhendo sempre a palavra mais violenta, para que os textos fossem costurados com o vocabulário do excesso [...] ele também estava expressando aquelas forças em sua própria psicologia que, muito em breve, o levariam para além do limite.¹

¹No original: “He warped the original to fit his own idiosyncratic understanding not only of it but also of his obligation in translating it Choosing always the more violent word, so that the texts are stitched through with the vocabulary of excess he was also voicing those forces in his own psychology which, very soon, would carry him over the edge.”

David Constantine se pergunta se, ao proferi-las, ele não as ajudou e as incentivou. “É o velho paradoxo: quanto melhor o poeta diz estas coisas, melhor ele as arma contra si mesmo. Tão bem-dito, não é por isso mesmo que elas são irresistíveis?” (Carson, 2018, p. 20) Irresistível, ela diz, foi o processo dessa violência. Pois Hölderlin começou nessa época a revisar também seu próprio trabalho inicial, sua poesia, e o fez da mesma maneira, ou seja, ele examinava os poemas acabados e as partes que julgava “não suficientemente vivas” traduzia para alguma outra língua, também alemã, que jazia em silêncio dentro de sua própria língua. Ele encontrou a loucura vindo pelo outro lado, ela diz.

Finalmente, e esse é o segundo aspecto que me interessa nessa análise de Carson, além da questão da destruição, ela confessa que o que a fascina

[...] na catástrofe dele, em qualquer nível de consciência que ele a escolha, é que ela funciona como um método extraído da tradução, um método organizado pela raiva contra o clichê. Afinal, o que é a nossa própria língua senão um gigantesco cacofônico clichê? (Carson, 2018, p. 20, tradução nossa).²

O que também me impressiona é a consciência da catástrofe e da força da destruição, mas sobretudo o contraste entre a força e a consciência, quer dizer, o caráter apaziguado e livre de angústia da decisão, da consciência e o caráter irresistível da violência. Tocar ou ultrapassar os limites da razão ou da língua é o resultado do jogo de forças entre esses extremos.

Destruir os clichês

Ane Carson vai encontrar nas declarações de Joana D’Arc em seu julgamento o caráter irresistível dessas palavras intraduzíveis que nos mantêm em silêncio. Joana D’Arc é para ela “um gênio em fúria”; “[t]odos nós sentimos essa raiva em algum ponto, em algum momento” (Carson, 2018, p. 16, tradução nossa). E a resposta genial e furiosa diante do clichê ou contra ele é a catástrofe. A catástrofe é a resposta porque o clichê é uma pergunta. Implícita nessa pergunta está a questão: já não temos uma fórmula para isso? Já não sabemos o que pensamos sobre isso?

Quem também foi capaz de explorar esse processo muito conscientemente foi Marguerite Duras. Ao escrever sobre escrever, ela começa por nos situar na casa onde ela permaneceu “sozinha e longe de tudo” para escrever por mais de dez anos; a solidão era tanta que era possível, às vezes, se perder: “estamos tão sozinhos que é possível perder-se” (Duras, 1993, p. 14). O verbo que traduzi como “perder-se” e que Duras utiliza é “s’égarter”, sinônimo de errar, zanzar,

²No original: “What fascinates me is to see his catastrophe, at whatever level of consciousness he chose it, as a method extracted from translation, a method organized by the rage against cliché. After all what else is one’s own language but a gigantic cacophonous cliché.”

mas também um desvio em direção ao insólito, a algum lugar moralmente condenável; perder o controle de si mesmo ou comportar-se com demasiada liberdade: “É o desconhecido que carregamos em nós: escrever, é isso que se alcança. É isso ou nada” (Duras, 1993, p. 14).

É o desconhecido de si, de sua cabeça, de seu corpo: “Nem sequer chega a ser uma reflexão, escrever é uma espécie de faculdade que temos ao lado da pessoa, paralela a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, de raiva, e que, às vezes, por isso mesmo, corre o risco de perder a vida” (Duras, 1993, p. 52).

O que me impressiona é esse momento em que ela diz que, quando se deitava pra dormir, cobria o rosto, porque tinha medo: medo de si mesma ou dessa outra pessoa que a habitava quando escrevia. E ela não sabia por que nem como, mas sabia que era por isso que bebia, pra se esquecer, pra esquecer de si mesma (Duras, 1993, p. 54).

O que me leva imediatamente a um caso de família em que a destruição mostrou também sua face mais luminosa – múltipla, em todo caso. Fernando Pessoa (*apud* Tiquun, 2000, p. 83): “Para criar a mim mesmo, precisei destruir-me; tanto me exteriorizei dentro de mim que dentro de mim só existo exteriormente. Sou a cena viva por onde passam diversos atores encenando peças diferentes”.

A afirmação de Pessoa não é muito diferente da maneira como Baudelaire define, em *Les foules*, as multidões, o passeio de seu eu lírico por diferentes personagens.

O poeta goza desse incomparável privilégio, ele pode a seu bel prazer ser ele mesmo e outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de cada um. Pra ele, tudo é vazio; e se alguns lugares parecem fechados, é porque aos seus olhos eles não valem a pena de ser visitados. (Baudelaire, 1975, p. 291, tradução nossa).³

Essa força destrutiva fende o eu e multiplica a subjetividade, quer dizer, as formas de subjetivação, as diversas maneiras a partir das quais podemos deixar de ser nós mesmos para sermos outros. O que Baudelaire trás para essa cena e não está explícito nos trechos citados aqui do Hölderlin, mas faz parte dessa vida habitante e do momento da história que ele viveu, a meu ver, como nenhum outro poeta o fez, e talvez seja o que faz com que a vida permaneça velada para nós – porque não podemos medir o impacto dos acontecimentos que nos ultrapassam e não dependem de nós mesmos – é a questão da política.

³No original: “Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées”.

Baudelaire viu e viveu o desejo de destruição em junho de 1848. Em *Mon cœur mis à nu*, ele se pergunta qual a razão de seu torpor (*ivresse*) em 1848: “Gosto da vingança. Prazer natural da demolição. Êxtase literário; lembrança das leituras. O 15 de maio. – Sempre o gosto da destruição. Gosto legítimo se tudo o que é natural é legítimo”⁴ (Baudelaire, 1976, p. 678, grifo do autor).

Baudelaire associa 1848, o torpor político e o gosto pela vingança e pela demolição com a lembrança de leituras, como se a demolição atravessasse a literatura e a política, unindo-as ao mesmo torpor, ao mesmo gosto pela destruição e pela demolição dos lugares-comuns literários e políticos. Ele confessa que escreve para demolir, pra vingar-se. E a poesia de Baudelaire encena repetidamente esse gesto.

Para Walter Benjamin, a melhor ilustração do papel desempenhado pelas alegorias baudelairianas está presente no poema “Destruição”. Não por acaso, é o primeiro poema da seção que leva o nome do livro *As flores do mal*.

A destruição

Sem cessar, se agita ao meu lado o Demônio. Ele nada em torno de mim como um ar impalpável; eu o engulo e sinto que queima meus pulmões e o preenche de um desejo eterno e culpado

Às vezes, ele toma, sabendo do meu grande amor pela Arte, a forma mais sedutora das mulheres, e sob pretextos falazes de barata, acostuma meus lábios com infames poções (dessas que fazem se apaixonar como em Tristan e Isolda).

Ele me conduz longe do olhar de Deus, ofegante e quebrado de cansaço, no meio das planícies do Tédio, profundas e desertas,

E joga nos meus olhos cheios de confusão roupas manchadas, feridas abertas e o aparelho sangrento da Destruição! (Baudelaire, 1975, p. 111, tradução nossa).⁵

⁴No original: “*Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition. Ivresse littéraire; souvenir des lectures. Le 15 mai. – Toujours le goût de la destruction. Goût légitime si tout ce qui est naturel est légitime*”.

⁵No original:

“*Sans cesse à mes côtés s'agit le Démon;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.*

“*Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
La forme de la plus séduisante des femmes,
Et, sous de spécioux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.*

“*Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,
Et jette dans mes yeux pleins de confusion
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la Destruction!*”.

Para Benjamin, a melhor ilustração do papel desempenhado pelas alegorias baudelairianas está presente nesse poema. Ele

[...] contém a realização mais brutal da intenção alegórica. Instrumento disperso com o qual ele deforma e maltrata o mundo material de tal maneira que só restam fragmentos, (escombros?) material das suas meditações. O poema se interrompe abruptamente: ele mesmo dá – o que é duplamente impressionante em um soneto – a impressão de algo fragmentado. (Benjamin, 2013, p. 153).

A operação realizada pela poesia de Baudelaire é comparada a esse sangrento instrumento de destruição, como se ele criasse com seus escombros, como se esse procedimento de violência que é simbólico, como se a poesia fosse verdadeiramente a realização da destruição do mundo material.

Se fosse assim poderíamos dizer que a poética de Baudelaire está toda contida nesse sonho em que ele está morando em um prédio que nunca termina de desabar. Aliás, o sonho é para Baudelaire um procedimento de produção do novo, pelo menos quando ele separa e decompõe: “*Le rêve qui sépare et décompose crée la nouveauté*” (“O sonho que separa e decompõe cria a *novidade*”).

Eis o sonho, ele pode ser encontrado nos rascunhos do *Spleen de Paris*:

Sintomas de ruína. Prédios imensos. Vários, um em cima do outro, apartamentos, quartos, templos, galerias, escadarias, *coecums*, mirantes, lanternas, fontes, estátuas. Rachaduras, fissuras, umidade vinda de um reservatório situado perto do céu. – Como podemos avisar as pessoas, as nações? – Vamos avisar os mais inteligentes.

No topo, uma coluna racha, e suas duas extremidades se movem. Nada desmoronou ainda. Não consigo encontrar a saída. Desço e depois subo novamente. Uma torre-labyrinth. Nunca consegui sair. Estou vivendo para sempre em um prédio que está prestes a desabar, um prédio atormentado por uma doença secreta. – Calculo em mim mesmo, para minha própria diversão, se essa massa prodigiosa de pedras, mármores, estátuas e muros, que vão colidir umas com as outras, será contaminada por essa multidão de cérebros, carnes humanas e ossos esmagados. – Vejo coisas tão terríveis em meus sonhos que, às vezes, gostaria de não dormir, se não tivesse certeza de estar cansado demais. (Baudelaire, 1975, p. 372, tradução nossa).⁶

⁶No original: “*Symptômes de ruine. Bâtiments immenses. Plusieurs, l'un sur l'autre, des appartements, des chambres, de temples, des galeries, des escaliers, des coecums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. Fissures, lézardes. Humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel.- Comment avertir les gens, les nations? - avertissons à l'oreille le plus intelligents.*

Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé. Je ne peux plus retrouver l'issue. Je descends, puis je remonte. Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète. – Je calcule, en moi-même, pour m'amuser, si une si prodigieuse masse de pierres, de marbres, de statues, de murs, qui vont se choquer réciproquement seront très souillés par cette multitude de cervelles, de chairs humaines et d'ossements concassés. – Je vois de si terribles choses en rêve, que je voudrais quelquefois ne plus dormir, si j'étais sûr de n'avoir trop de fatigue".

O sonho situa o sonhador em um momento preciso em que “nada desmoronou ainda”. Ele está permanentemente, portanto, na imanência do desabamento: “Estou vivendo para sempre em um prédio que está prestes a desabar”. E ele tem *prazer* em imaginar não apenas as ruínas, mas, sobretudo, os destroços humanos, “múltiplos cérebros, carnes humanas e ossos empilhados”.

Ele está fechado em um espaço reduzido, a torre-labyrintho, e não encontra saída. A frase está no passado: “Eu não pude sair”. O fato consumado é do tamanho da angústia que o habita, que o faz temer o sono. Ele “habita”, mora em um prédio, não uma casa, menos impessoal e seguro, o espaço parece mesmo o do eu, e não a rua, a multidão, tornar-se outro. Esse prédio, por sua vez, é *trabalhado* por uma doença, como se fosse um corpo humano, como se o corpo fosse o dele, rachado, mas que ainda não desmoronou, trabalhado pela imanência do desmoronamento, talvez de uma doença: o mal. Vem aí, inesperadamente, o prazer, a diversão que é imaginar materiais nobres e simbólicos (mármore, estátuas), outros banais (como os muros), *contaminados* por carnes humanas. O prazer de imaginar *essa* contaminação, de imaginar toda destruição como contaminação e o terror que vêm com essa diversão.

O que me interessa aqui é, portanto, essa antecena da escrita, o sonho que nos faz ver o desejo que a move; o que me interessa é pensar o poeta ou o artista pelos gestos que os movem não unicamente pela obra realizada. Pensar não o resultado do trabalho, o poema traduzido, mas o processo de tradução.

É preciso destruir os ideais que transformam a realidade em tédio e que cavam o abismo entre o sonho e a realidade. É diante das planícies do tédio que o diabo lança seu “aparelho sangrento de destruição”. Há aqui uma associação entre a Arte, o amor das mulheres e o demoníaco (e não por acaso a Arte aparece em letra maiúscula, como alegoria). A função dessa destruição é também desvelar a natureza das aparências. Trata-se de desvendar a falsidade, a hipocrisia, derrubar o peso dos clichês. Uma destruição que também é simbólica e se endereça ao imaginário romântico.

É a destruição desses clichês, a saber, o amor das mulheres e o tédio que reside nele, que poderá abrir o caminho para uma nova sensibilidade. Ao mesmo tempo, é importante notar o tipo de operação realizada aqui, do ponto de vista mesmo da forma. Baudelaire usa a destruição a tal ponto que chega a fazer com que um soneto, essa forma fechada com introdução, desenvolvimento e conclusão, perca-se e se transforme em fragmento.

Em Baudelaire, os clichês não são apenas alvo da destruição, não são exatamente uma pergunta, como sugere Anne Carson. Para mim, eles são verdadeiras armadilhas, e ninguém mais do que Baudelaire gostava de brincar com impasses aparentemente irremediáveis, de encenar contradições, de simular-se. Se, por um lado, ele se empenha em denunciar a hipocrisia de seus contemporâneos, por outro, não consegue deixar de reconhecer que o sucesso literário, o gênio, consiste exatamente em criar um clichê: “Créer un

poncif. C'est le génie. Je dois créer un poncif" (Baudelaire, 1976, p. 678). Criar um clichê é o que há de mais genial, e ele confessa aqui seu desejo de criar um. "Poncif" designa especificamente clichês artísticos e literários.

O ensaio de Anne Carson "Diferentes maneiras de permanecermos calados", citado acima, começa e termina com o intraduzível, e toma um verso de Hölderlin como exemplo. Ela faz com que tenhamos a impressão de que o intraduzível aparece como motor de uma procura irresistível que visa a responder ao problema posto pelo clichê, mas também deixa a entender que as únicas saídas possíveis são a destruição e a catástrofe.

Talvez possamos imaginar que o que a destruição faz é cavar as frestas que abrem caminho para as saídas e os novos caminhos. Ou, melhor dizendo, o suposto impasse binário entre o mesmo e o novo, o repetido e o diferente nunca foi um impasse, mas sempre foi uma encruzilhada. De outra forma, de onde viriam todos os "eus" pelos quais o poeta passeia, todas as vidas que ele habita em sonho e acordado, com as quais ele esbarra quando caminha?

Uma outra saída ou não

Nós produzimos
Nós nos produzimos
Nós procedemos a nossa destruição
Como nós nos procedemos?
Nós nos produzimos
Nós procedemos a nossa destruição
Onde nós nos destruímos se produz
A destruição massiva se produz
Com o que nós nos enterramos?
Nós nos enterramos na destruição
Como ela se produz?
Nós nos produzimos
Nós nos fazemos da destruição por enterrarmo-nos
Onde nós nos enterramos
Exatamente onde nós nos enterramos
Lá, nós não cortamos

Nós temos coração suficiente para saber e coração suficiente para termos consciência
Nós que nos formamos na destruição
Nós que nos metemos nela
O que nos procede

Nós o metemos a proceder
A nos proceder à destruição
Nós nos produzimos e nós formamos o mundo
O mundo é mágico
E em quatro meses é verão. (Tarkos, 2014, p. 165).

Christophe Tarkos concentra nesse poema, magistralmente, séries de contradições. O poema mesmo é a passagem entre elas, como num passe de mágica. Passamos da produção à destruição, e saímos dela igualmente com num salto ou um corte. É porque nós produzimos, como por magia, que nós destruímos. E todo o poema transcorre com uma sucessão de passagens abruptas, imediatas, da produção à destruição. E é quase como num passe de mágica que poderíamos cessar essa destruição, caso um corte fosse possível. Mas esse corte não é um fim, é mais uma fuga, um desvio, um esquecimento.

É porque nós produzimos que o mundo é mágico, mas essa magia é nossa destruição, destruição em massa. Por magia também fugimos, também esquecemos da destruição massiva que se produz todos os dias. Tarkos traz o clichê para a cena do poema “em quatro meses é verão”, e a “linguagem” nesse poema é como o clichê, como a língua, uma grande cacofonia.

Há uma grande mudança de paradigma nessa passagem histórica que separa o lirismo crítico de Baudelaire das performances de Tarkos. Como se no universo moderno, da poesia que precede a vanguarda e contra a qual a vanguarda se insurgue houvesse um movimento dialético, uma oscilação entre o lugar-comum e seu ataque destrutivo. Baudelaire se contradiz por fazer as duas coisas e nos interpela justamente por essa razão. Já Tarkos prefere a cacofonia da língua, os lugares-comuns, a linguagem seca e direta, sem nenhum recurso metafórico ou imagético, em busca de uma literalidade ainda distante mesmo das traduções mais ousadas de Hölderlin.

Hölderlin persegue a literalidade obsessivamente. Segundo Agamben (2022, p. 34), traduz “*siderocharmes*”, no dicionário “belicoso”, por “*eisenerfreuten*” literalmente “ferroalegres”. Talvez seja possível falar inclusive em “hiperliteralidade”.

Em sua busca pelo mais vívido, a poesia se dirige a um fundo intraduzível, fora da língua, do campo do significante e do significado, que é traço e marca, não voz de um eu nem de um sujeito, mas a forma do dizer que transforma conteúdo e forma, que não cessa de colocar a questão a respeito do que fala em nós. É nesse silêncio criado no interior da língua, quando o que interessa da língua não é seu aspecto semântico, mas a sintaxe, a mímica das letras, suas relações e seu desenho, a sonoridade, o ritmo, quando a poesia se transforma nesse gesto, que ela encontra o mais vívido, a saber, na literalidade da linguagem, na materialidade da linguagem, em busca do ponto em que ela não é mais língua.

A escolha pela literalidade é também um mergulho na realidade poética. Uma aposta na escolha poética em si mesma e por si mesma. Ou seja, a escrita, tomada nela mesma como processo, conjuga ao mesmo tempo traços de singularidade e mutações de universo. Ela não é uma forma em busca de um conteúdo, e a tradução também não é uma busca pela melhor expressão, mas um processo contínuo de destruição de clichês, destruição de relações entre forma e conteúdo que podem produzir uma nova matéria, uma matéria não formada e assignificante que Kafka parece exprimir quando escreve o seu desejo de morar numa palavra.

Não consigo entender nem acreditar. Apenas quando vivo no interior de uma pequena palavra em cuja inflexão (*assim por exemplo: o “ô” de stösst*) perco por um instante minha cabeça inútil. A primeira e a última letra são o começo e o fim da minha maneira de sentir que se assemelha a de um peixe. (Kafka, 1954, p. 211, grifos do autor).

Esse talvez seja um dos sentidos possíveis dessa vida velada, dessa vida que Agamben chama de habitante e que encontra seu lugar no contorno e no som das letras.

A destruição e a repetição parecem maneiras de evitar a tragicidade contida na ideia de uma linguagem transparente e no desejo de saber e expressar que essa ideia poderia acarretar. Para Hölderlin, o trágico consistia em silenciar as vozes de um não saber, as vozes indomáveis que escapam da língua: “de fato, isto é para nós, o trágico, que deixemos todo o mundo dos vivos silenciosamente embalado em algum recipiente, e não que, consumidos pelas chamas, expiemos a chama que não conseguimos domar” (Hölderlin, 2021, p. 435).

A repetição dos clichês, assim como sua destruição, paradoxalmente encontra a mesma matéria amorfa, a mesma linguagem destroçada, quer dizer, assignificante. A tradução, assim como a escrita, se as pensarmos como processos e não a partir de seus resultados constituídos, acabados, avançam em buscam de uma matéria informe como aquela *patmot*, a pasta de palavras de Tarkos, que é ao mesmo tempo o começo e o fim de seus poemas, como se ele criasse a partir dela e escrevesse para reencontrá-la.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984.
- AGAMBEN, Giorgio. *A loucura de Hölderlin*: crônica de uma vida habitante. Tradução: Wander Milo Miranda. Belo Horizonte: Âyné, 2022.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*. Organização: Giorgio Agamben; Barbara Chitussi; Clemens-Carl Härlé. Tradução: Patrick Charbonneau. Paris: La Fabrique, 2013.

CARDOZO, Mauricio M. Haroldo de Campos: recriação, transcrição e a tradução como forma de vida. In: SISCAR, Marcos; MORAES, Marcelo Jacques de; CARDOZO, Mauricio M. *Vida poesia tradução*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021. p. 89-139.

CARSON, Anne. Variations on the right to remain silent. *A Public Space*, n. 7, 2018.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Todos os poemas seguido de Esboço de uma poética*. Tradução: João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2021.

KAFKA, Franz. *Journal*. Paris: Gallimard, 1954.

TARKOS, Christophe. *Lenregistré*. Paris: P.O.L., 2014.

TIQUUN. *Théorie du bloom*. Paris : La fabrique, 2000.

Larissa Drigo Agostinho. Analista, tradutora e professora na UNESP, São José do Rio Preto. É doutora em Letras francesas pela Universidade de Paris IV. Possui mestrado e pós-doutorado pela Universidade de Paris I e Universidade de São Paulo, com estágio na Universidade de Paris I. É autora de *A linguagem se refletindo: introdução à poética de Mallarmé* (Annablume, 2020) e *Desejos ingovernáveis + uma tradução de Uma estação no inferno* de Rimbaud (N-1 edições).

E-mail: larissa.agostinho@unesp.br

Declaração de Autoria

Larissa Drigo Agostinho, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho:

1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados;
2. Redação e revisão do manuscrito;
3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação;
4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Financimento

O presente trabalho foi realizado com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (processo nº 2022/16541-0).

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 15/09/2024

Aprovado em: 15/12/2024