

OLIVIA AUGUSTA NIEMEYER DOS SANTOS

A EXPERIÊNCIA DO LIMITE: A TRADUÇÃO DE *LA VÉRITÉ EN PEINTURE*

CAMPINAS

2010

A EXPERIÊNCIA DO LIMITE: A TRADUÇÃO DE LA VÉRITÉ EN PEINTURE

Tese apresentada ao Departamento de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Linguística Aplicada.

Orientadora: Viviane Veras

UNICAMP

2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Sa59e	Santos, Olivia Niemeyer.
	A experiência do limites: a tradução de <i>La Vérité en peinture</i> / Olivia Augusta Niemeyer dos Santos. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.
	Orientador : Maria Viviane do Amaral Veras.
	Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.
	1. Jacques Derrida. A verdade em pintura. 2. Tradução e interpretação. 3. Desconstrução (Tradução). 4. Limites. I. Veras, Maria Viviane do Amaral. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
	oe/iel

Título em inglês: "The experience of limits: the translation of *La Vérité en peinture*".

Palavras-chave em inglês (Keywords): Jacques Derrida. *La vérité en peinture*. Interpreting and translating; Deconstruction (Translating); Limits.

Área de concentração: Teoria, prática e ensino da tradução.

Titulação: Doutor em Linguística Aplicada.

Banca examinadora: Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras (orientadora), Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves, Profa. Dra. Flavia Trocoli Xavier da Silva, Prof. Dr. Daniel do Nascimento e Silva e Profa. Dra. Maria Helena Pires Martins.

Data da defesa: 02/08/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada.

BANCA EXAMINADORA:

Maria Viviane do Amaral Veras

Maria Viviane do Amaral Veras

Lenita Maria Rimoli Esteves

Lenita Maria Rimoli Esteves

Flavia Trocoli Xavier da Silva

Flavia Trocoli Xavier da Silva

Daniel do Nascimento e Silva

Daniel do Nascimento e Silva

Maria Helena Pires Martins

Maria Helena Pires Martins

Nicia Adan Bonatti

Tereza Cristina Bertoncini Gonçalves

Maria Laura Trindade Mayrink-Sabinson

IEL/UNICAMP
2010

Ao Professor Paulo Roberto Ottoni (in memoriam)

Agradeço à minha orientadora, Viviane Veras, pela atenção, firme apoio e carinho que sempre me proporcionou.

Agradeço a Jeanne-Marie Gagnebin de Bons e a Viviane Veras pelo estímulo por ocasião da qualificação de projeto.

Agradeço a Maria Augusta Barros de Mattos e a José Carlos Pinto de Oliveira pelas qualificações de área.

Agradeço a Flavia Trocoli e a Fábio Durão pelas críticas pontuais e sugestões por ocasião do exame de qualificação.

Agradeço a Lenita Rimoli Esteves, Flavia Trocoli, Maria Helena Pires Martins e a Daniel do Nascimento e Silva por terem aceitado participar da banca de defesa desta tese.

Agradeço aos meus professores do Instituto de Estudos de Linguagem pela formação recebida ao longo de todos esses anos.

Agradeço a Rose de Almeida Marcelino e a Claudio Pereira Platero por toda a ajuda recebida.

RESUMO

Minha tese pretende considerar a experiência da tradução de *La Vérité en peinture* (Jacques Derrida, 1978), em seus vários aspectos, e reconhecer, na singularidade desse ato tradutório, algumas das questões e pressupostos que percorrerem o pensamento ocidental: a oposição fora/dentro; a possibilidade/impossibilidade do encontro com o outro; o mito da origem e a restituição como apropriação. A metáfora biológica da autoimunidade, utilizada por Jacques Derrida em seus últimos textos (e articulada, por ele, à religião, à ciência e à democracia), é o ponto de partida para essa reflexão: nosso corpo possui um sistema imunológico que evita que algo de “fora” – que o estranho ou o estrangeiro (um vírus ou bactéria, por exemplo) –, uma vez “dentro” dos limites do corpo, o destrua. No entanto, em algumas ocasiões, entra em funcionamento outro sistema, autoimunológico, que ataca ou enfraquece esse mesmo sistema imunológico, permitindo que o de “fora” invada os limites do “dentro”. Mas essa invasão não é sempre ou não é somente uma ameaça, um perigo. É também o que permite, por exemplo, a aceitação de um enxerto ou de um órgão retirado de outra pessoa. Permite que algo de “fora” salve o paciente. Possibilita, portanto, uma sobrevida. Sobrevida do corpo e, utilizando o conceito de autoimunidade de forma mais ampla, sobrevida da democracia, da ciência (a mudança de paradigma) ou do texto original (o comentário, a interpretação, a tradução). Procuro articular os quatros capítulos de *A verdade em pintura* com os quatro capítulos da tese: no primeiro, para reconhecer a complexa relação entre original e tradução a partir da lógica do *parergon*, considerando que a tradução trabalha sempre com o que está *dentro* das fronteiras do original; no segundo, para refletir sobre o ponto limite, a experiência daquilo que permanece irredutivelmente idiomático, mas que, mesmo assim, deve se entregar a uma decisão de tradução; no terceiro, para avaliar a posição do original como paradigma, suspeitando da possibilidade de uma origem absoluta ou modelo primeiro; no quarto e último capítulo, para examinar a questão do par e o desejo da tradutora de restituir “a verdade do original”, levando em conta a afirmação de Derrida: “toda restituição constitui uma apropriação”.

Palavras-chave: tradução, Jacques Derrida, *A verdade em pintura*, desconstrução, limites

ABSTRACT

My thesis takes into consideration the experience of translating *La vérité en peinture* (Jacques Derrida, 1978) in its various aspects, and in the singularity of this translation process recognises some of the questions and presuppositions which pervade Western thought: the outside/inside oppositions; the possibility/impossibility of an encounter with the fellow man; the myths of origin and restitution as appropriation. The biological metaphor of autoimmunity used by Jacques Derrida in his last texts (and blended by him, with religion, science and democracy) is the starting point for this reflection: our body has an immunologic system that is prevented from destruction by something from "outside" – something alien or foreign such as, for example, a virus or a bacterium – which may get "inside" the limits of the body. Nevertheless, on some occasions, another system – an autoimmunologic one – is activated, and it attacks or weakens this very immunologic system, allowing the "outside" to invade the limits of the "inside". Not always, or not only, though, is this invasion a threat, a danger. This is also what allows, for example, the acceptance of a grafting or an organ taken from another person. It allows something from the "outside" to save the patient. Therefore, it enables a survival – survival of the body – and, by using the concept of autoimmunity in a wider sense, survival of democracy, of science (a change in the paradigm) or of the original text (the commentary, the interpretation, the translation). I try to link the four chapters of *A verdade em pintura* with the four chapters of my thesis: in the first chapter, the aim is to recognise the complex relation between the original and the translation from the logical perspective of the *parergon*, considering that translation always deals with what is *inside* the frontiers of the original; in the second chapter, I reflect on the borderline, on the experience of that which remains irreducibly idiomatic, but even so should surrender to a translation decision; in the third chapter, my goal is to assess the place of the original as a paradigm, suspecting the possibility of an absolute origin or primary model; in the fourth and last chapter, I examine the original/translation dyad and the translator's wish to reconstitute the "truth of the original", bearing in mind Derrida's statement that "every restitution is an appropriation."

Key words: translation, Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, deconstruction, limits

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
O que é desconstrução	5
A hospitalidade	12
A autoimunidade.....	16
I. A TRADUÇÃO DE "PARERGON": a experiência do limite.....	27
Kant por Derrida	28
A questão do limite em Derrida.....	33
Os estudos de tradução e o limite.....	43
II. "+R / R+": uma tradução autoimune.....	59
Os limites da tradução	61
As palavras em "tr".....	63
Jogos de linguagem.....	67
Estrangeirismos e neologismos.....	72
O processo de legitimação.....	74
A decisão necessária	78
III. O PARADIGMA.....	85
O original como paradigma.....	90
IV. OS SAPATOS DE VAN GOGH.....	104
O par Heidegger e Schapiro	106
O par de tradutoras	108
O par de sapatos.....	115
E o estranho par composto por original e tradução	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141

INTRODUÇÃO

*Por onde começar, todavia, se todo início, toda introdução, todo ponto de partida já se encontram afetados pela impossibilidade de um começo absoluto?*¹

M. Lisse, *L'expérience de la lecture*.

Começar por uma "Introdução" uma reflexão sobre a tradução de um livro de Jacques Derrida implica entender que possa haver uma penetração de fora para dentro de um texto. Nos termos de Marc Goldschmit² :

[...] a introdução supõe que o leitor se situe no exterior e que a passagem para o interior – a compreensão do conjunto do projeto, do sentido e do que está em jogo – está reservada ou interdita, que demanda, em todo caso, a presença e a autoridade de um condutor. (Goldschmit 2003, p. 9)

Supõe que esse condutor, *aquele que escreveu a introdução, um sujeito suposto saber*, conheça o "mapa" do seu trabalho, seus caminhos e desvios, saiba relatar o que deve ser considerado "dentro" ou "fora" do seu texto. Supõe que um introdutor possua as chaves e as senhas da tese e que poderia evitar *aos leitores, uma errância interminável*. Que possa, em suma, orientar os leitores para os significados corretamente situados "dentro" das fronteiras de um "querer dizer" autoral. Mas *A verdade em pintura*, como

¹ Ao longo deste trabalho, as citações em português, quando não referidas a determinado tradutor, foram traduzidas por mim.

² Goldschmit, Marc (2003). *Jacques Derrida, une introduction*. Paris: Agora – Pocket

tantos outros livros de Derrida, ensina a suspeitar da noção de fronteira, de limites bem marcados entre o fora e o dentro de um texto, assim como de uma tese, de uma obra de arte, de um original.

Mas é preciso um começo – a desconstrução não pretende esquecer a tradição acadêmica nem pode prescindir de seus instrumentos – que oscile entre a impossibilidade de se introduzir ao pensamento derridiano "de fora" e a necessidade de fazer justamente isso. Ao mesmo tempo, pretende chamar atenção para a problematização de toda e qualquer tentativa de controle sobre a leitura de um texto.

Jacques Derrida, em sua obra, parte ao (e, possivelmente, de) encontro de outros filósofos, da arte, da poesia, da literatura, da psicanálise, e, o que nos interessa aqui, da tradução. Um filósofo que convoca várias línguas, várias épocas, sempre à espera do que vem do outro, incluindo seu leitor e tradutor. Ele se faz ouvir a partir de outras vozes, vozes que, como em *Restitution*, desdobram-se, agregam-se e se dispersam continuamente, a ponto de não sabermos, *exatamente*, quem está falando. Mesmo os textos em que, aparentemente, escutamos somente o autor encerram uma polifonia no interior de um monólogo. Essas vozes, Derrida não escreve sobre elas, mas se coloca à escuta, o que permite que elas próprias tomem a palavra.

Em *La vérité en peinture*³, Derrida se coloca à escuta de Immanuel Kant, Walter Benjamin, Martin Heidegger e dos artistas Valério Adami, Vincent Van Gogh e Gerard Titus-Carmel.

É certamente sedutor, para uma artista visual, um título que anuncia a Verdade... *sobre* a pintura, *na* pintura, *da* pintura. E eis aqui, em cena, a tradutora. Para este texto⁴, a tradução me deu a oportunidade de levantar questões sobre limites, origem, hospitalidade, autoimunidade, como nos protegemos *de* e nos abrimos *para* o outro, para o estrangeiro. Em seus pontos limites, aqueles que resistem mais explicitamente à passagem para outra língua, a tradução de *La Vérité en peinture* pode ser considerada um operador apropriado para refletir sobre alteridade em seus diversos aspectos.

Além disso, gostaria de acrescentar a esta tese – pensada a partir da tradução de um livro sobre arte, e para fazer jus à importância de *La Vérité en peinture* para a filosofia contemporânea – uma questão estética que se coloca de forma insistente em nossos dias: a ligação entre o fazer artístico, sua apreciação e os discursos sobre arte. A arte contemporânea existiria sem um discurso?

Derrida comenta, em entrevista a Peter Brunette e David Wills⁵, que se considera “tecnicamente incompetente” para falar sobre arte, mas competente para questionar os processos de legitimação desse domínio, sua institucionalização, seus limites e a própria questão da competência. O gesto de Derrida em *La Vérité en peinture* consiste, de um modo geral, em procurar aquilo que, no campo artístico e “ao redor” das obras, representa uma força de resistência à autoridade filosófica, ao discurso filosófico ou, em outras palavras, ao logocentrismo⁶.

Uma obra espacial se apresenta em silêncio, afirma Derrida nessa entrevista, mas é necessário diferenciar o “mudo” do “taciturno”, duas formas de entender o silêncio da

³ Derrida, J. (1978). *La Vérité en peinture*. Paris: Champs-Flammarion.

⁴ Texto que se apresenta como requisito para a obtenção do título de doutora em Linguística Aplicada.

⁵ Brunette, Peter e Wills, David (1994 b). 'The Spacial Arts: An Interview with Jacques Derrida' em *Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture*. Cambridge University Press.

⁶ Cf. Brunette 1994 b, p. 10.

obra de arte. *Por um lado*, a obra é de um absoluto mutismo, *não pode* falar. Ser absolutamente estrangeira ou heterogênea ao discurso encenaria talvez um desejo de escapar da subordinação ao discurso. *Por outro lado*, ela *pode* falar, podemos sempre nos referir à nossa própria experiência dessas obras mudas, podemos sempre interpretá-las.

Derrida acrescenta:

Quer dizer, essas obras mudas já são, de fato, bastante falantes, cheias de discursos virtuais e, desse ponto de vista, a obra silenciosa se torna um discurso ainda mais autoritário – torna-se o próprio lugar de uma palavra que é ainda mais poderosa por ser silenciosa e que carrega em si, como faz o aforismo, uma virtualidade discursiva que é infinitamente autoritária, teologicamente autoritária em certo sentido. Assim, pode ser dito que o maior poder logocêntrico reside no silêncio de uma obra e a libertação dessa autoridade é feita pelo discurso, um discurso que vai relativizar as coisas, vai se emancipar, recusa-se a ajoelhar-se diante da autoridade representada pela escultura ou arquitetura. (Brunette 1994, p. 12 e 13)

À crítica de que a desconstrução não seria pertinente para a apreciação de obras visuais, Derrida responde que a desconstrução mais efetiva é a que não se limita a textos discursivos, “e, certamente, não se limita a textos filosóficos”, embora se sinta mais à vontade com filosofia e literatura⁷.

É verdade, por razões que têm a ver, em parte, com minha própria história e arqueologia, que meu investimento em linguagem é mais forte, mais antigo, e me dá mais alegria do que meus investimentos no plástico ou visual ou espacial. (Brunette 1994, p. 19)

Não há nada que não seja textualizado, no sentido expandido da palavra “texto”,

uma rede de referências e diferenças que denominamos "texto". Há texto mesmo quando não há discurso, “o efeito de espaçamento já implica uma textualização”⁸.

Em todo caso, para ser bem categórico, eu diria que a ideia de que a desconstrução deva se confinar à análise do texto discursivo – e sei que essa ideia é bem difundida – é realmente ou um grande desentendimento ou uma estratégia política designada para limitar a desconstrução a questões de linguagem. (Brunette 1994, p. 15)

A desconstrução, portanto, como um *parergon*, não está nem “dentro” nem “fora” das artes visuais, não está em lugar nenhum ou está numa situação “entre”.

Lembremos, entretanto, que a desconstrução não é um método, não repousa sobre um trajeto pré-determinado com regras bem definidas, pontos principais e comentários secundários. Quando se escolhe comentar algo a partir de Derrida (*sobre, com, em direção à, para, em nome de, em honra de, contra...*⁹), aceita-se inevitavelmente, como já é bem sabido, reconhecer que esse comentário modifica o próprio ponto de partida, aceita-se pensar e escrever, num movimento de vai e vem, *a partir* e *ao encontro* do texto derridiano, sem se decidir entre esses dois sentidos.

O que é desconstrução?

⁷ Cf. Brunette 1994, p. 14.

⁸ Cf. Brunette 1994, p. 15.

⁹ Derrida falando sobre literatura em uma entrevista: ‘This strange institution called literature: interview’. In: Attridge, D. (org). *Jacques Derrida: acts of literature*. New York / London: Routledge, 1992, p. 33-75. Apud Nascimento, E. (1999). *Derrida e a literatura*. Niterói: EdUFF, p.20.

Desconstrução pode ser pensada – como foi ao longo da tradução de *La Vérité en peinture* – como um modo de refletir atribuído a Jacques Derrida e que examina paradoxos e conceitos estabelecidos pela tradição filosófica ocidental; uma ideia sem ideias-chave ou então uma reflexão filosófica em que todas as ideias são ideias-chave; uma força que desloca e dissemina a ordem herdada; uma reação ao estruturalismo dominante na França em dado momento; uma forma de ler textos literários e filosóficos explorando o que não foi percebido nem pretendido por um autor, nem mesmo “inconscientemente”; uma ênfase nas contradições entre o que é afirmado e o que é descrito em um texto; uma “espectrologia” que desafia a noção de presença plena; uma suspeita que recai sobre nossos pensamentos mais reconfortantes, como o que denominamos origem e fim, intenção, decisão, justiça, perdão, humanidade, animalidade, identidade, amizade, memória, morte; um vírus que infecta a filosofia¹⁰; considerações sobre a tradução como um texto suplementar e essencial ao mesmo tempo, tanto secundário ao original quanto sua condição de possibilidade; uma atenção contínua à iterabilidade como repetição do mesmo e alteridade; um pensar diferente sobre as questões de limites, fronteiras, margens, molduras; o esforço em levar ao limite as afirmações de um autor; um deslocamento entre o centro e as margens de um texto literário ou de uma reflexão filosófica; a reabilitação do que sempre foi considerado erro, fraqueza, crise, ponto limite dos estudos tradutórios e sua incorporação à própria teorização; a reformulação do conceito de conceito, seus pressupostos, seus limites e suas

¹⁰ Contaminação, sedução ou ‘ruína’ pelo vírus, como comenta Brunette, falando de sua experiência pessoal, mas que pode ser atribuída a qualquer um (a mim, com certeza). Segundo o autor, ele se tornou ‘incapaz’ de escutar uma preleção sobre quase qualquer assunto, desde que foi ‘arruinado’ pela desconstrução. Assim que alguém, dando uma conferência, divide seu tópico em três partes, de imediato percebe que o número um poderia realmente ser considerado parte do número três ou que o número dois e o número um, na verdade, se sobrepõem... E Derrida responde: eu também. (Brunette e Wills 1994, p. 30)

possibilidades; a celebração e o luto pela estética, conceito levado ao limite por contradições internas e por exigências econômicas, revelando seu compromisso com a ideologia e sua confiança no capitalismo; o entrelaçamento, a incorporação e, portanto, a transformação de campos teóricos como filosofia, arte, psicanálise, feminismo, marxismo, pós-estruturalismo, pós-modernismo; a necessidade de liberar novos conceitos para dar conta das transformações já vivenciadas em nossa época; a abertura para o acontecimento, para o que cai, inesperadamente sobre nós, como um raio; um inquérito sobre a competência em diversos campos teóricos, como ela é formada, seus processos de legitimação, de institucionalização, isto é, tanto o que estabelece a competência de explicitar os limites de um domínio – seu corpus –, quanto o questionamento do próprio conceito de limites e de competência; a implicação na filosofia de termos “indecidíveis” como *pharmakon*, *parergon*, *hymen*, etc.; uma prática em desalojar as palavras de seu significado conhecido pela “torção” do léxico, da sintaxe....

Esse jogo de enumeração poderia continuar por muito tempo. Mas confio que o efeito desestabilizador desse excesso (como faz Derrida com a “numerologia” de Titus-Carmel¹¹) explicita de forma mais estridente a dificuldade em responder objetivamente à pergunta “o que é a desconstrução” e se esta “tese” é desconstrutivista. Dificuldade exacerbada pela constatação – depois dessa enumeração – da tentativa de atribuir uma ideia de profundidade ou eloquência à tese; tentativa que se torna suspeita no momento em que glorifica a si própria.

Na opinião de alguns críticos de Derrida, a desconstrução é simplesmente algo

que apareceu na França, foi digerido e, aparentemente, esvaziou-se por volta de 1973.

Derrida responde a essa provocação:

Isso é tanto verdadeiro quanto falso. É verdade que a desconstrução apareceu de certa maneira em certo tempo na França e que houve um atraso em sua transmissão. Houve um processo de assimilação e, portanto, aparentemente, de digestão e evacuação que ocorreu na França, entre 1966-7 e 1972-3 e desse ponto de vista pode-se dizer que acabou. Ao mesmo tempo, muitas vezes significa repúdio ou ressentimento em função de algo que, em minha opinião, ainda não chegou à França. (Brunette e Wills 1994, p. 30)

Para John Caputo¹², em poucas palavras,

[...] desconstrução é respeito, respeito pelo outro, uma respeitosa e responsável afirmação do outro, uma forma de, se não apagar, pelo menos delimitar o narcisismo do *self* (que é, bem literalmente, a tautologia) e para fazer algum espaço para o outro ser. Esta é uma boa maneira de começar a pensar sobre instituições, tradições, comunidades, justiça e religião. (Caputo 1999, p. 44)

Marc Goldschmit avança uma definição:

[A desconstrução] não é o projeto filosófico arbitrário de um autor: ela é, melhor dizendo, o princípio de ruína que está inscrito em todo texto desde sua escritura; dito de outra forma, ela age como um vírus inseminado na origem e que desmonta, antecipadamente, qualquer "montagem" textual ou institucional. Nesse sentido, a desconstrução não é nem uma crítica nem uma crítica da crítica: ela não se sobrepõe os textos dos quais fala. (Goldschmit 1997, p. 20)

A mesma dificuldade encontrada na definição de desconstrução habita a pergunta:

“esta tese é desconstrutivista?”. Seria possível, e muito mais fácil, responder a isso se a

¹¹ Cf. Derrida (1978), pp 234 – 240 e o capítulo III desta tese.

¹² Caputo, J. (1997). *Desconstruction in a Nutshell. A conversation with Jacques Derrida*. NY: Fordham University Press.

desconstrução nos apresentasse um "manifesto" (como já se fez no campo artístico), um conjunto de coordenadas, de procedimentos, de protocolos que serviriam de pontos de referência em direção à verdade da desconstrução, que reconfortariam uma tese que pretendesse se colocar “dentro” dos limites “daquilo que é desconstrução”. Como dizer de uma tese que ela é desconstrutivista se os pontos de referência propostos por Derrida enviam a outros pontos, a outras referências; se os sinais de trânsito que iriam indicar a boa direção apontam para vários nortes; se as intersecções de caminhos levam a desvios infundáveis?

Dessa forma, eu não diria (levada pelas pertinentes inquietações da banca de qualificação) que minha tese é desconstrutivista. Ela contém, como qualquer texto, o vírus da desconstrução, o vírus que desencadeia um processo de autoimunidade que permite que o leitor encontre os pontos cegos neste texto e desconstrua ou construa, a partir deles, novas significações.

Goldschmit examina uma confusão recorrente que aproxima a desconstrução de uma "teologia negativa", supondo que teologia negativa consista em que toda linguagem predicativa permanece inadequada à essência de Deus e, portanto, somente atribuições negativas poderiam pretender dar uma resposta à pergunta "o que é Deus" e, o que nos interessa aqui, "o que é a desconstrução". A desconstrução tenta se esquivar de toda pergunta metafísica e sua retórica pode "fazer pensar" na teologia negativa: como falar sem falar da desconstrução – "como falar de Deus", "como falar dele sem falar dele?"¹³. A desconstrução elabora outra sintaxe, inscreve-se de outra forma para tentar se subtrair a

essa apropriação. Seus "quase-conceitos" não "são", não pertencem à metafísica da presença ou da presença do presente, da terceira pessoa do verbo ser, e nem mesmo de sua ausência.

Passo a palavra a Jacques Derrida: ainda na entrevista a Brunette e Wills, o filósofo ajuda a “quase-conceitualizar” a desconstrução, concentrando-se em alguns de seus aspectos. Derrida afirma que o que lhe interessa, sobretudo, é “a força desconstrutiva” quanto à hegemonia filosófica. Um gesto que consiste em encontrar, ou pelo menos procurar seja o que for que, na obra, represente *sua força de resistência à autoridade filosófica e ao discurso filosófico*¹⁴. Ainda nessa entrevista, Derrida se diz “um pouco surpreso” pela amplitude do uso da reflexão desconstrutivista, como por exemplo, em arquitetura, cinema ou direito. Mas *minha surpresa é somente meia surpresa*, porque a desconstrução, como foi concebida ou percebida, torna essa amplitude necessária¹⁵. Em outro texto¹⁶, Derrida “arrisca” uma única definição “tão breve, elíptica e econômica quanto uma senha”: *plus d’une langue*, mais de uma língua, não mais uma língua..., o que não esclarece tanto assim e, ao contrário, abre para novas traduções.

Talvez fosse mais produtivo modificar a pergunta inicial para “O que é ‘o que é’ a desconstrução”, já que desconstrução pode ser entendida também como uma reflexão que abala a pertinência da questão “o que é”. O jornal italiano *Poesia* perguntou a Derrida “o que é poesia”, e recebeu como resposta o texto “Che cos’è la poesia”¹⁷. Para responder a essa pergunta, “que coisa é a poesia” (“Quem ousa me perguntar isso?”), “em duas

¹³ CF. Goldschmit 2003, p. 149 – 150.

¹⁴ Cf. Brunette, P. e Wills, D. (1994), pp. 10, 11.

¹⁵ Brunette, P. e Wills, D. (1994), p. 11

¹⁶ Derrida, J. (1986b), pp. 14 -15.

¹⁷ Derrida, J. (1988). 'Che cos'è la poesia' (1988) em Kamuf, P. (1991) (ed.). *A Derrida Reader – between the blinds*. Columbia University Press, p. 221 e sequência.

palavras”, Derrida leva o leitor por cruzamentos e desvios que envolvem o porco-espinho, o ditado escolar, o decorar de uma poesia, o coração (o saber “de cor”), a auto estrada... Dessa forma, a pergunta “o que é”, “que coisa é” não recebe de Derrida uma resposta direta que revelaria a essência da poesia, sua substância, o substrato capaz de permanecer o mesmo – e íntegro – ao receber a diversidade dos dizeres poéticos. O risco de responder a “o que é desconstrução”, assim como a “o que é poesia”, percorre o mesmo caminho do porco-espinho atravessando a rodovia: ameaçador pelos eriçar de seus espinhos e desarmado por se fechar, por se cegar, enrolando-se sobre si mesmo. A desconstrução permanece sempre em perigo, ou, como comenta Goldschmit, há um constrangimento interno na reflexão derridiana que se prestaria, muito facilmente, à falsificação pelos seus leitores: “a incompreensão é talvez o risco estrutural da desconstrução, se ela perfura o tímpano da orelha filosófica”¹⁸.

Deveríamos poder estar fora da desconstrução para poder responder “o que é desconstrução”, para prometer dizer a sua verdade interior, mas isso não é possível, não há esse lugar fora, a salvo da linguagem, não há como responder a essa pergunta sem restaurar o próprio logocentrismo que Derrida procura abalar. Ao contrário, a desconstrução trabalha pelas margens, com a necessária contaminação do “fora” no “dentro”, examinando justamente os limites entre as oposições e os limites da pergunta “o que é”; os limites que nos trazem de volta à minha reflexão sobre/em *A verdade em pintura*.

¹⁸ Cf. Goldschmit 2003, p. 186 – 187.

A hospitalidade

O tema do limite e da invasão do inimigo em nossa casa já era inspecionado por Derrida por meio do quase-conceito de “hospitalidade”, em que o filósofo desenha “os contornos de uma geografia – impossível, ilícita – da proximidade”. Como esclarece Anne Dufourmantelle, “*Hostis*, em latim, significa hóspede, mas também hostil, inimigo”. O pensamento é, para a autora, essencialmente, “um potencial de domínio. Ele nunca deixa de encaminhar o desconhecido ao conhecido, de fatiar o mistério para fazê-lo seu, para clareá-lo. Nomeá-lo”¹⁹.

Em francês, como é bem conhecido, há um deslizamento entre “hôte”/hóspede e “hôte”/hospedeiro, o termo em francês designa tanto aquele que recebe em casa o visitante quanto o próprio visitante. Na língua portuguesa já houve esse deslizar entre hóspede/hospedeiro, como pude verificar no Dicionário Aurélio. No verbete “hospedeiro”, lemos: “aquele que hospeda”, “o dono da hospedaria”. E no verbete “hóspede”: “aquele que se aloja temporariamente na casa alheia”. E, em seguida, entre parênteses, podemos ler um significa “desusado” do termo “hóspede”: hospedeiro²⁰.

O hóspede já está “dentro” da casa do hospedeiro e, por mais essa razão, se torna um perigoso estranho, um “hostis”. *La Vérité en peinture*, o original, esse hóspede(iro) é

¹⁹ Dufourmantelle, A. (2003). *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade* (tradução de Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre *De L'hospitalité*, por Antonio Romane, revisão técnica de Paulo Ottoni). São Paulo: Escuta. Nota 2, p. 6 e p. 30.

²⁰ No *Novo Dicionário da língua portuguesa*, datado de 1870 (Faria, E., 3ª edição, Lisboa: Escritório de Francisco Arthur da Silva), podemos ler, entre outras significações: Hóspeda, sf: estalajadeira; mulher a quem se dá hospedagem; (ant) esposa, mulher. Hóspede, sm (segue um comentário: em egypt, *pet* significa senhor, dono e *ei* ou *hei* significa casa). O termo latino (hospes, tis) significa: o que é agasalhado, o que agasalha o passageiro, ou pessoa que vem de fora e não é da família; dono de estalagem. No *Grande Dicionário Portuguez* ou *Thesouro da língua portuguesa*, de frei Domingos Vieira, de 1873 (Porto: Editores: Ernesto Chardon e Bartholomeu H. de Moraes), encontramos: Hospeda, sf. Mulher que dá pousada nas estalagens, ou quartos de aluguer – mulher a quem se dá hospedagem. Hospede: pessoa agasalhada em hospedaria, ou em casa particular – dono de estalagem estalajadeiro.

recebido com todo seu estranhamento pela língua portuguesa, entra pela nossa fronteira lingüística e é, ao mesmo tempo, invadido por *A verdade em pintura*.

Para Derrida, é preciso pensar a hospitalidade (e a tradução, podemos acrescentar), o encontro com o absolutamente outro, não pelo viés da reconciliação ou da tolerância – uma relação de força, unilateral, de cima para baixo, que impõe condições e exige a adaptação do outro a minha tradição – mas como uma experiência-limite: tentar dizer aquilo que chega até nós e que não dominamos. A tradução, nos seus pontos limites, hospeda o original, o estrangeiro, e experimenta suas aporias, suas exigências, permite que a potência do limite atue nesse confronto com o outro, anunciando e provocando (por um processo de autoimunidade, como veremos mais tarde) a abertura para a alteridade incontornável do estrangeiro. Alguma coisa “dentro” do nosso próprio território lingüístico é alterado ou precisa se modificar para dar a ver a necessidade e a possibilidade de se ir ao encontro *de* e entrar em relação *com* o outro pela tradução.

Em *Altérités*²¹, o filósofo reforça que é preciso partir desse paradoxo: a relação com o outro é uma relação “louca” que compreende o outro em certa relação de incompreensão, “uma relação sem relação”. Continua Derrida:

Para entrar em relação com o outro, é preciso que a interrupção seja possível; é preciso que a relação seja uma relação de interrupção. E a interrupção, aqui, não interrompe a relação com o outro, ela abre a relação ao outro. [...] Se fizermos dela uma relação do tipo hegeliana, de apaziguamento, reconciliação, totalização, etc., coloca-se a questão do apagamento do outro na mediação, pela mediação. (Derrida 1986, pp. 81 - 82)

No limiar que nos separa do outro, observamos a novidade do território desconhecido, acolhemos o estrangeiro – o original – sem deixar de aceitar a impossibilidade da hospitalidade incondicional que permanece, apesar de impossível, “a única digna desse nome”. Dialogando com Helène Cixous²², o filósofo argelino aproxima a hospitalidade do perdão: perdoar só é possível quando se perdoa o imperdoável. “E isso vale também para o dom, para a hospitalidade”. Continua Derrida: “eu poderia multiplicar os conceitos que obedecem a essa mesma lógica, em que a única possibilidade da coisa, é a experiência da impossibilidade”.

Em discurso agradecendo o prêmio “Adorno”²³, recebido em setembro 2001, Derrida examina a “possibilidade do impossível”:

A possibilidade do impossível não pode ser senão sonhada, mas o pensamento, um pensamento absolutamente diferente da relação entre possível e impossível, esse outro pensamento pelo qual, há muito tempo, eu respiro e às vezes perco o fôlego, em meus cursos ou em meus percursos, há, talvez, mais afinidade que a da própria filosofia com o sonho. Seria preciso, mesmo ao acordar, continuar a velar pelo sonho. Dessa possibilidade do impossível, e do que seria necessário fazer para tentar pensá-la de outra forma, de pensar o pensamento de outra forma [...], tento, da minha maneira, tirar algumas consequências éticas, jurídicas e políticas, tratando-se seja do tempo, do dom, da hospitalidade, do perdão, da decisão – ou da democracia por vir. (Derrida 2002a, p. 20).

E o ato tradutório – que reproduz e produz o texto que, ao mesmo tempo, trai – dá a ver essa lógica com muita propriedade: o aventurar-se ao encontro do original é

²¹ Derrida, J. e Labarrière, P.-J. (1986a). *Altérités*, Paris: Osiris.

²² Magazine Littéraire (2004), n° 430, Abril, entrevista apresentada por Aliette Armel, 'Du mot à la vie: un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous', cf. p. 28.

²³ Derrida, J. (2002c), *Fichus*. Paris: Galilée.

possível na sua impossibilidade, e essa experiência-limite revela a importância e a potência dos estudos da tradução para a reflexão desconstrutivista.

É essa, portanto, a tese deste trabalho: articular a experiência da tradução – sua possibilidade – com a experiência da potência do limite – sua impossibilidade – quando, por um processo de autoimunidade, abre-se o texto original para o estrangeiro. Considerar a experiência do ato tradutório como uma espécie de paradigma e reconhecer, na singularidade da tradução de *La Vérité en peinture* algumas das questões e pressupostos que percorrem o pensamento ocidental, tanto no campo linguístico como no da arte: a oposição fora/dentro; a possibilidade/impossibilidade do encontro com o outro; o mito da origem e a restituição como apropriação.

Onde estabelecer esta tese? Na moldura, em um entorno à obra de Derrida, o que cria duas possibilidades (como os dois sapatos de Van Gogh e o par de tradutoras de Heidegger): considerar, por um lado, a *tese* como *parergon* da tradução de *La Vérité en peinture* – livro que serve de ponto de partida e referência ao longo do trabalho –, algo que acompanha com comentários um texto aberto a múltiplas interpretações; e, por outro lado, considerar a *tradução* como *parergon*, um texto destacado da tese, que pode ser lido por si e não somente como complemento de um trabalho acadêmico.

Podemos considerar também que toda tradução já contém uma tese, entendida como um levantamento de questões e decisões teóricas sobre tradução; e toda tese pode ser vista como uma tradução, uma interpretação regrada de outros autores, algo que vem de fora, uma prótese, afirma Derrida, “o que se dá a ler, se dá a ler por citações”²⁴.

A autoimunidade

Em *Espectros de Marx*²⁵, Derrida já introduzia o quase-conceito de autoimunidade:

O eu vivo é autoimune [...] Para proteger sua vida, para se constituir como único eu vivo, para se referir, como o mesmo, ele é necessariamente levado a acolher o outro no interior [...], ele deve, portanto, dirigir ao mesmo tempo por ele mesmo e contra ele mesmo as defesas imunitárias aparentemente destinadas ao não-eu, ao inimigo, ao oponente, ao adversário. (Derrida 1994, p. 188)

O tema é aprofundado em *Voyous*²⁶, na entrevista “Auto-imunidade: suicídios reais e simbólicos”²⁷ e em *Foi et Savoir*²⁸, quando o filósofo francês examina questões políticas, teológicas e filosóficas com ênfase nos conceitos de soberania, identidade, democracia, em como os herdamos e como os transformamos. Para considerar a força retórica da palavra “autoimunidade” e examinar esse movimento entre o “fora” e o “dentro” de fronteiras (especialmente entre textos, entre original e tradução) acompanho a palestra apresentada durante o Encontro Internacional de Araraquara, em 2005, pelo

²⁴ Derrida, J. (1981). *Glas*. Paris: Denoël/Gonthier, p. 235.

²⁵ Derrida, J. (1994). *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacionalt* (*Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* traduzido por Anna Maria Skinner). Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

²⁶ Derrida, J. (2003a). *Voyous*. Paris: Galilée.

²⁷ Borradori, G (2004). ‘Auto-imunidade: suicídios reais e simbólicos’, em *Filosofia em tempo de terror - diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida* (tradução de *Philosophy in a time of terror* por Roberto Muggiati). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

²⁸ Derrida, J. (2000). *Foi et Savoir*- suivi de *Le Siècle et le Pardon*. Paris: Seuil.

tradutor de *Voyous* para o inglês, Michael Naas, e sua publicação posterior em português²⁹.

Derrida recorre a noções que se encontram *fora* dos limites da filosofia para se aproximar desse quase-conceito de autoimunidade. Em longa nota de rodapé, Derrida tenta explicar o uso desse termo retirado da biologia e articulado, por ele, à religião, à ciência, à democracia: nosso corpo possui um sistema imunológico que evita que algo de “fora” – que o estranho ou o estrangeiro (um vírus ou bactéria, por exemplo) –, uma vez “dentro” dos limites do corpo, o destrua. No entanto, em algumas ocasiões, entra em funcionamento um outro sistema, autoimunológico, que ataca ou enfraquece esse mesmo sistema imunológico, permitindo que o de “fora” invada os limites do “dentro”. Mas essa invasão não é sempre ou não é somente uma ameaça, um perigo. É também o que permite, por exemplo, a aceitação de um enxerto ou de um órgão retirado de outra pessoa. Permite que algo de “fora” salve o paciente. Possibilita, portanto, uma sobrevivência. Sobrevivência do corpo e, utilizando o conceito de autoimunidade de forma mais ampla ou como uma “metáfora biológica”, sobrevivência da democracia, da ciência (a mudança de paradigma) ou do texto original (o comentário, a interpretação, a tradução). O filósofo continua:

Quanto ao processo da autoimunização, que nos interessa particularmente aqui, ele consiste em organismos vivos, como bem se sabe, e em proteger a si mesmo contra sua autoproteção, destruindo seus próprios sistemas imunológicos. À medida que o fenômeno desses anticorpos estende-se para uma zona de patologia mais ampla, quando recorremos cada vez mais às virtudes positivas de imunodepressivos destinados a limitar os mecanismos de rejeição e a facilitar a tolerância a certos transplantes de órgão,

²⁹ Naas, M. (2006). “Uma nação... indivisível”: Jacques Derrida e a soberania que não ousa dizer seu nome” (tradução de Alcides Cardoso dos Santos) em Cardoso dos Santos, A; Durão, F. e Villa da Silva, M. das Graças (orgs). *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: 7 letras.

sentimo-nos autorizados a falar de uma espécie de lógica geral de autoimunização. (Derrida 2000, p. 67, nota 23)

Não foi esta a primeira incursão de Derrida no território da biologia. Na entrevista a Peter Brunette e David Wills, Derrida afirma: “tudo que fiz foi dominado pelo pensamento do vírus [...] o vírus podendo ser muitas coisas”³⁰. Mesmo em termos biológicos, o vírus desarranja a comunicação e é, além disso, “uma coisa que não está nem viva nem morta; o vírus não é um micróbio”. Continua Derrida:

Se você segue essas duas trilhas, a de um parasita que rompe a destinação, de um ponto de vista de comunicação [...] e que, por outro lado, não está nem morto nem vivo, você tem a matriz de tudo que fiz desde que comecei a escrever. [...]. No texto que citei³¹, faço alusão à possível intersecção entre a AIDS e o vírus do computador como duas forças capazes de dilacerar a destinação. (Brunette e Wills 1994, p. 12)

O vírus dilacera a destinação, no sentido de não ser mais possível seguir suas trajetórias, e isso em todos os campos: exército, polícia, comércio, questões estratégicas.

Segundo Naas, em *Voyous*, Derrida inscreve a autoimunidade em uma série de outros termos (indecidibilidade, aporia, *double bind*, *différance*), não para construir uma equivalência, mas para deixá-la mais compreensível, conservando ainda sua força de ruptura. O que esses termos têm em comum é uma antinomia interno/externo, uma indecidibilidade. A autoimunidade origina-se não simplesmente do fato de que não podemos nunca saber se algo será ou não benéfico, se algo se mostrará como ameaça ou oportunidade, mas do fato de que a oportunidade é uma ameaça e a ameaça uma

³⁰ Brunette, P., e Wills, D. (1994). 'The Spatial Arts: an interview with Jacques Derrida', em *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge University Press. p. 12.

³¹ Derrida refere-se ao texto 'Rhétorique de la drogue' ((1992), em *Points de suspension: entretiens*. Paris: Galilée. P. 241 – 267.

oportunidade. Para Derrida, é preciso continuar sempre a negociar entre essas antinomias, a inventar novas formas de calcular ou raciocinar entre elas³². Naas lembra também que autoimunidade não é oposto à imunidade. Ela é secretada pela imunidade. É a força autodestrutiva produzida pelo próprio gesto imunizador, uma força fraca que inibe o poder de soberania.

Ao tema da autoimunidade, o filósofo argelino concede um “lugar de honra”. Derrida considerou legítimo estender os limites desse conceito para além do conhecido processo biológico: a desconstrução (a autoimunidade) opera em nós – é o que acontece – , nos discursos, nos corpos, nas instituições e nos Estados.

Segundo Derrida, as aporias inerentes aos conceitos de soberania, autoidentidade e democracia permanecem irredutíveis devido a uma “autoimunidade constitutiva”, graças a uma “lógica ilógica”[...] “que ao mesmo tempo os ameaça e permite que sejam perpetuamente repensados e reinscritos” [...], “um processo que está inevitável e irredutivelmente em andamento em quase todo lugar”³³, incluindo, com certeza – acrescento eu –, o texto original e o texto traduzido, já que, em pontos limites, a tradução se volta contra si mesma, contra sua própria possibilidade.

Essa "autoagressão" se dá a ver com muita clareza nas notas de rodapé da minha tradução. Em uma segunda leitura de *A verdade em pintura* notei uma quantidade incrível de notas de rodapé sobre a tradução de "entendre". Da primeira página à página 12, contei cinco N.d.t.: "No original, *entendre*, que significa, em francês, tanto entender como escutar" ³⁴. A tradução tenta se proteger de sua própria impossibilidade, tenta aparar os

³² Cf. Naas, *opus cit.*, p. 28.

³³ Cf. Naas, *opus cit.*, p. 16.

³⁴ O *Atilf* coloca o verbo 'entendre' no 'domínio da audição' mas, ao citar seu uso por Guy de Maupassant ('Julie, dit-il, je ne te permets point de parler ainsi de ta maîtresse. Tu entends, n'est-ce-pas, ne l'oublie plus

"golpes" que vêm de fora. Essas notas foram suprimidas, aceitando que o deslizar entre "entender" e "escutar" em francês não pode ser transportado para o português em todas suas nuances. Esse verbo, num texto derridiano, ressalta a importância da ideia de presença plena na tradição filosófica, da compreensão ligada à fala, tema recorrente na desconstrução. No "Glossário da tradução", incluído no final de *Posições*³⁵, o tradutor Tomaz Tadeu da Silva privilegia a tradução de "entendre" por "ouvir" e comenta em nota: "Mas também, ambigualmente, "entender", em expressões como 's'entendre parler'".

Optei, finalmente, por traduzir, sempre que possível, por "entender", na esperança (vã?) de que os leitores possam distanciar-se desse "querer dizer" da tradutora e fazer uma leitura no limite entre "compreender" e "escutar". E deixei somente uma nota, comentando que essa decisão foi reforçada por dois dicionários de língua portuguesa que explicitam a ambiguidade do verbo "entender", acrescentando que também pode ser entendido no sentido de "ouvir". Os dois citam exemplos semelhantes: "a balbúrdia não me permitiu entender o conferencista" (Aurélio); "o barulho impediu que entendêssemos o conferencista" (Houaiss).

As inúmeras notas de rodapé sobre "entendre" e a procura, neste texto, pelo aval de dicionários, reforçam também, e sobretudo, o desejo da tradutora de dar a ver seu angustiante e necessário processo de decisão; processo que não pode deixar de testemunhar e, ao mesmo tempo, velar a riqueza do texto original. A retirada de todas essas notas deflagra tanto o reconhecimento do "suicídio" da tradução por parte da tradutora, como uma ingênua "ocultação de provas"... Traduzir por "entender" não é um

à l'avenir'), o Atilf comenta: "Nesse emprego, à ideia de percepção da expressão acrescenta-se a de sua compreensão". E continua: 'Poderíamos, às vezes, substituir a fórmula pelo sinônimo familiar 'compris'?'.

³⁵ Derrida, J. (2001a). *Posições* (tradução de *Positions* por Tomaz Tadeu da Silva). Belo Horizonte: Autêntica.

erro, mas, certamente, é uma decisão redutora, em um texto derridiano. A supressão do excesso de notas (do excesso de zelo?) evita sobrecarregar o texto final em português com explicações cuja pretensão (inútil) seria conduzir a interpretação do leitor. Evita também acumular, indiretamente, desculpas pela promessa não cumprida de entregar ao leitor de *A verdade em pintura*, a verdade de *La Vérité en peinture*, a verdade em tradução.

Percebi, também em uma segunda leitura, quando se lê como outro, que "atenuei", de alguma forma, apressadamente, as afirmações pontuais de Derrida, utilizando o imperfeito, em vez do presente, do futuro ou do futuro anterior. Angústia da tradutora dividida entre audácia e modéstia. Por um lado, a coragem em fazer falar Derrida em português; por outro, a (falsa) modéstia, a dificuldade em tomar a palavra de forma assertiva, tentando se esconder (condicionalmente) por trás dos tempos verbais derridianos:

Dans la langue française [...] cela peut vouloir dire et s'entendre
[...] (p. 9)
Na língua francesa [...] poderia (pode) querer dizer e se entender
[...]

Tout ce que Kant aura entrevue sous le nom de *parergon* [...]
Tudo o que Kant teria [terá] entrevisto sob o nome de *parergon* [...]

Mais ce dire-là pourra bien être aussi un faire [...]
Mas esse dizer poderia [poderá] bem ser um fazer [...]

Para Evando Nascimento, os tempos verbais privilegiados por Derrida para estabelecer a temporalidade clássica "out of joint" são o imperfeito e o futuro anterior.

Continua Nascimento:

A preferência pelo imperfeito é evidente, pois ele desconstrói desde seu interior a ideia de um tempo perfeito, como referência a um presente único e absoluto. Quanto ao futuro anterior, a rasura talvez seja ainda mais contundente, na medida em que ele perturba a lógica que coloca o futuro como posterior ao passado e ao presente. Como imaginar um acontecimento se dando no cruzamento de um futuro que antecede as duas outras modalidades temporais? [...] O tempo desconstruído é sempre intempestivo em relação a si próprio, espaçado, um verdadeiro contratempo (Nascimento 1999, p. 217)

Marc Goldschmit ressalta a questão do futuro anterior na leitura de Rousseau por Derrida: ao pretender separar a presença da representação, a origem pura absolutamente separada do suplemento, Rousseau deixaria transparecer que não é possível remontar do suplemento à origem, pois este está sempre e desde sempre contaminando a origem. A ideia de suplemento em Rousseau estaria baseada na "louca lógica temporal" da precedência da origem em relação ao suplemento. Continua Goldschmit:

[...] precedência que Derrida deixa entrever por uma estranha marca de gramática: 'L'origine aura(it) dû être pure'. A pureza da origem é, com efeito, conjugada por Rousseau no futuro anterior ('aura dû'); é o futuro de um passado e de uma anterioridade, é, portanto, um futuro passado. Há, nesse sentido, um atraso da pureza em relação à origem e a impureza torna-se então a origem da pureza, se bem que a pureza desejada por Rousseau não pode ser, então, senão retrospectiva. O futuro anterior [...] significa que a

pureza da origem, na origem, terá sido a condição incondicional de

tudo e de todo suplemento, mas ela se torna condicional e condicionada pelo suplemento e pelo artifício da escritura. Na origem da origem há o suplemento do suplemento, a origem sendo nada mais que um suplemento de suplemento. (Goldschmit 2003, p. 53)

Essa temporalidade "out of joint", como é pensada por Derrida, articula-se com a questão da antecedência/precedência do prefácio, do *post-scriptum* e, o que interessa nesta tese, da tradução. Da tradução como condição de possibilidade do original, condição *a priori* da leitura de um texto, o fantasma de um futuro do passado que visita o original.

A metáfora político-biológica de Derrida realça que a questão da inclusão do que está “fora” no “dentro” se impõe nesse momento em que as relações entre países estão sendo abaladas por migrações, em que as guerras não se fazem mais nos limites bem demarcados politicamente, nem com aviões inimigos que ultrapassam essas fronteiras, mas dentro do espaço do próprio país, com seus próprios recursos, ou em espaços virtuais que não estão nem fora nem dentro de nada.

Neste trabalho, a metáfora biológica da autoimunidade, utilizada por Derrida em seus últimos textos, é o ponto de partida para comentar a tradução de *La vérité en peinture*, procurando articular os quatro capítulos do livro com quatro momentos do ato tradutório: 1. a fronteira entre original e tradução; 2. o ponto limite; 3. o paradigma e seus desdobramento e 4. a restituição do texto “a quem de direito”, ao autor. Não se trata de apagar as diferenças entre original e tradução, mas de problematizar essa diferenciação, ou, para ficar “dentro” da metáfora política/biológica de Derrida, de examinar suas

fronteiras.

Digamos que, para permanecer na moldura, no limite, escrevo aqui, quatro vezes
– como faz Derrida na sua "advertência" ao leitor, logo no início de *La Vérité en peinture*
– em redor de um ato tradutório.

Em redor, e não diretamente sobre a tradução de *La Vérité en peinture* para não transformar a minha tese em uma “tradução comentada”. Depois de estabelecer, com a frase anterior, os limites da minha tese – não é uma “tradução comentada” –, tento ultrapassar esses limites, comentando as notas de rodapé que incluí ou excluí em *A verdade em pintura*, considerando que essas notas são pertinentes em uma tese que fala de fronteiras, de processo autoimunológico e de *parergon*: as notas do tradutor estariam *fora* do texto de chegada e da tese, mas participariam, de forma instigante, no *interior* desses dois textos. É esse o desafio: dos limites, eu passo. Não comentar diretamente a tradução, mas comentá-la de alguma maneira, pelas suas bordas, para constituí-la, insisto mais uma vez, a partir da lógica parergonal.

No capítulo I, para examinar a questão do *parergon*: segundo Derrida, a história da arte sempre procurou emoldurar, colocar limites explícitos entre arte e não-arte. Isso também acontece na tradução que trabalha, necessariamente, com o que está “dentro” do original, deixando fora o que está “fora”. Porém, como afirma Kant, o *parergon*, embora fora dos limites do *ergon*, participa da obra. Este trabalho articula a metáfora da

autoimunidade – utilizada por Derrida para examinar questões políticas, teológicas e filosóficas – com o ato tradutório, com a finalidade de examinar os complexos limites entre original e tradução.

O capítulo 2, para examinar a impossibilidade de traduzir o título do ensaio “+R”: as homofonias em Derrida como um importante limite da tradução para o português. Mas, justamente, a tradução pode ser mais instigante e suas questões mais abrangentes quando examinada nos seus limites, na borda, na moldura, nos seus pontos críticos. A tradução será vista, nesse capítulo, como a experiência da força construtora da aporia, do limite. O que acontece quando se chega na beira de um abismo, da impossibilidade de traduzir? Nesse limite, algo acontece, as palavras podem dizer algo diferente do que diziam no original, dão a ver novas configurações semânticas. Esse capítulo focaliza a criação de neologismos como estratégia necessária no momento em que o tradutor se aproxima de uma fronteira, quando percebe a possibilidade/impossibilidade da tradução.

No capítulo 3, para instituir o original como o modelo a ser seguido, o paradigma oferecido em toda sua importância de ato criador, originário, e que, no entanto, se problematiza durante o ato tradutório: morre e renasce em suas traduções, em sua descendência.

No capítulo 4, para examinar a questão do par e o desejo de restituir “a verdade do original” quando se trata de tradução, a partir da afirmação de Derrida: “toda restituição constitui uma apropriação”. O debate em torno do quadro de Van Gogh ajuda a compreender e afastar os “fantasmas” que ainda rondam o ato tradutório: o culto à

origem, a ladainha das intenções, a mística do sentido único.

CAPÍTULO I

A TRADUÇÃO DE “PARERGON”: A EXPERIÊNCIA DO LIMITE

O ser no limite: *estas palavras não formam ainda uma proposição, menos ainda um discurso. Mas há aí, se jogarmos com elas, com que engendrar quase todas as frases deste livro*

J. Derrida, "Tímpano", *Margens da filosofia*.

O pensamento filosófico de Immanuel Kant é tradicionalmente dividido em duas fases: a *pré-crítica* (1755-1780) e a *crítica* (de 1781 em diante) que inclui a publicação da *Crítica da razão pura* – em que o filósofo examina as condições de possibilidade e os limites do emprego da razão a partir de princípios *a priori* – e da *Crítica da razão prática*, que não contém, *a priori*, princípios constitutivos e na qual o filósofo levanta questões sobre os fundamentos da lei moral. Essa segunda fase do sistema filosófico kantiano apoia-se, portanto, em uma oposição bem delimitada: razão pura/razão prática. O problema para Kant passa a ser a criação de uma ponte sobre o “abismo” que separa esses dois campos, “um termo médio entre o entendimento e a razão”, cujos princípios, “em caso de necessidade”, poderiam ser “ajustados a cada parte de ambas” (à filosofia teórica ou à prática) e que resolveria, dessa forma, a dicotomia natureza/liberdade, o que “comporta grandes dificuldades”. A *Crítica da faculdade do juízo*³⁶ – que analisa os “ajuizamentos que se chamam estéticos e concernem ao belo e ao sublime da natureza ou

³⁶ Kant, I. (1995). *Crítica da faculdade do juízo* (tradução de *Kritik der Urteilkraft und Schriften* por Valério Rohden e Antônio Marques). Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 12-13.

da arte”³⁷ – parece fazer isso. Essa terceira *Crítica* ultrapassa as fronteiras da estética incluindo a *Crítica da Faculdade de Juízo Teleológica* que analisa o fim ou o propósito que daria sentido à natureza. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant estabelece uma rede de outras oposições necessárias para o embasamento de seu pensamento: sensível/inteligível, sujeito/objeto, essencial/acidental, teórico/prático, natureza/costume, e, o que interessa principalmente neste capítulo, a dicotomia dentro/fora. É preciso determinar os limites entre o que é intrínseco ao objeto estético e o que é extrínseco, contingente, o que deve ser afastado para que possamos afirmar com propriedade “isto é belo”. O importante do método crítico de Kant não é estender o nosso conhecimento do mundo, mas aprofundar nosso conhecimento sobre o homem. Saber o que o homem pode saber e que não pode: um pensamento sobre limites.

Kant por Derrida

Para Jacques Derrida, Kant utiliza o julgamento estético para ocultar a impossibilidade de resolver essas oposições. Os textos de Derrida são atópicos – cruzam a literatura, a linguística, a religião – e atravessam, afirma Sarah Kofman³⁸, os livros da tradição filosófica ocidental que Derrida denomina *incontornáveis*, como os de Heidegger, de Nietzsche, de Kant, de Hegel, de Freud. Autores, segundo as palavras de Derrida, “nos rastros dos quais eu escrevo, aqueles “livros” em cujas margens e entrelinhas eu desenho e decifro um texto que é, ao mesmo tempo, muito semelhante e

³⁷ Kant 1995, prólogo, V e VI, p. 12 e 13.

³⁸ Kofman, S. (1984). *Lectures de Derrida*. Paris: Galilée.

completamente outro [...]”³⁹. A leitura derridiana não tem como objetivo, como sabemos, louvar ou refutar o texto em questão, mas sim examiná-lo rigorosa e minuciosamente, procurando os pontos de instabilidade nos quais opera o que Derrida denomina “indecidível”, tendo sempre o cuidado de evitar que esse exame se transforme em um conjunto disponível de procedimentos regulamentados, de práticas metódicas, de caminhos acessíveis.

A reflexão desconstrutivista sobre o pensamento estético kantiano inicia com uma leitura atenta, cuidadosa e detalhista da terceira *Crítica*, chamando a atenção para o lugar em que o texto kantiano se abre para novas leituras, novas interpretações. É o “ponto cego”, o lugar da aporia que excede as intenções do autor, o ponto-limite em que a *Crítica da faculdade do juízo* se revela instável, deslizante, sem fugir, todavia, de uma rigorosa lógica textual. Um lugar aporético que, paradoxalmente, abre caminho para novas configurações teóricas. Em *La vérité en peinture*, Derrida comenta a tradicional necessidade de estabelecer limites bem demarcados entre “fora” e o “dentro” da obra de arte:

Ora, é preciso saber do que falamos, o que concerne *intrinsecamente* ao valor de beleza e o que permanece exterior a seu sentido imanente de beleza. Esse requerimento permanente – distinguir entre o sentido interno ou próprio e a circunstância do objeto do qual se fala – organiza todos os discursos filosóficos sobre a arte, o sentido da arte e o sentido, simplesmente, de Platão a Hegel, Husserl e Heidegger. Pressupõe um discurso sobre o limite entre o dentro e o fora do objeto de arte, aqui, um discurso sobre a moldura. Onde encontrá-lo? (Derrida 1978, p. 53)

E Derrida encontra esse ponto limite da *Crítica da faculdade do juízo*, no §14,

³⁹ Derrida, J. (2001). *Posições* (tradução de *Positions*, por Tomaz Tadeu da Silva). Belo Horizonte: Autêntica, p. 10.

reproduzido aqui:

Mesmo aquilo que se chama de ornamento (*parerga*), isto é, que não pertence à inteira representação do objeto internamente como parte integrante, mas só externamente como acréscimo e que aumenta a complacência do gosto, faz isto, porém, somente pela sua forma, como as molduras dos quadros, ou as vestes em estátuas, ou as arcadas em torno de edifícios suntuosos. (Kant 1995, §14)

Em grego, *parergon* significa “além ou ao lado do *ergon*”, além ou ao lado da obra, o “fora da obra”, o que é somente um acessório accidental, ornamentos adjuntos que se acrescentam a uma obra já completa por si mesma. Assim, paradoxalmente, Kant coloca a moldura participando do “dentro” da obra ao afirmar que o *parergon* aumenta a satisfação do observador, “a complacência do gosto”, participa no seu sentimento de prazer ou desprazer.

O discurso filosófico sempre rebaixou o *parergon*, como sempre fez com um dos termos de uma dicotomia: “essencial/accidental”, “dentro/fora”, “completo/incompleto”, “sério/não sério”, “original/tradução”, em que o segundo termo foi considerado inferior, marginal, secundário ou suplementar. O mesmo acontece com o *parergon*, em Kant: ele está na borda da obra, depende dela, é accidental e pode ser retirado sem que a obra perca sua essência ou completude. Mas, ao mesmo tempo, limita e focaliza a atenção sobre a obra, emoldura o “dentro” e cria um “fora” que, por sua vez, vai se constituir como um “dentro” de outro enquadramento e assim por diante. É a *lógica do parergon*, na denominação derridiana. O *parergon* abre o objeto tanto para os valores estéticos quanto

para o mundo contingente, unifica e divide a obra. É um indecidível, ao lado de tantos outros destacados por Derrida nos textos tradicionais da filosofia: *pharmakon*, *hymen*, suplemento, espectro, zumbi, vírus e outros, termos que escapam das oposições bem emolduradas pela metafísica e que tiveram de permanecer “fora dos limites” do pensamento ocidental. David Krell⁴⁰, em epígrafe a *Broken Frames*, cita “Economimesis”⁴¹, texto de Derrida que, como *La vérité en peinture*, focaliza a estética:

Não estamos próximos de dispor de critérios rigorosos para decidir sobre uma especificidade filosófica, sobre limites emoldurando um corpus ou o próprio de um sistema. O projeto de tal delimitação já pertence, ele mesmo, a um conjunto que ainda deve ser pensado. E o conceito de pertencimento (a um conjunto) deixa-se trabalhar, até mesmo deslocar, pela estrutura do *parergon*. (Derrida 1975, p. 57).

Para reforçar o *double bind* que coloca a moldura “dentro” e “fora” da obra, podemos considerar que, retirando a moldura da Mona Lisa ela continua sendo a Mona Lisa “de sempre”. Atualmente, essa questão parece menos importante, o impressionismo e a abstração na pintura trouxeram não somente o fim da representação realista na natureza, mas também o fim da arte como algo separado de seu entorno. A moldura cessou de ser uma fronteira entre a obra e o mundo e se torna um indicador do novo status da arte no século XX.

Mas já foi uma questão polêmica. Os impressionistas, de um modo geral, foram os primeiros a teorizar sobre a moldura, questionando o dourado brilhante e trabalhado dos enquadramentos da época, substituindo-os por molduras brancas ou coloridas,

⁴⁰ Krell, D. (2000). *The purest of bastards, works on mourning, art and affirmation in thought of Jacques Derrida*. The Pennsylvania State University Press.

⁴¹ Derrida, J. (1975). 'Economimesis', em Agacinski, et al, *Mimesis des Articulations*. 'La philosophie en effet'. Paris: Aubier-Flammarion.

especialmente depois de 1877⁴². A escolha da moldura branca pelos pintores independentes foi razão suficiente para excluir esses impressionistas dos salões oficiais. Indagado se as pinturas, por serem objetos de luxo, combinariam melhor com o dourado das molduras, Degas respondeu: “As suas podem ser, senhor [objetos de luxo]. Mas as nossas são objetos de absoluta necessidade”⁴³.

Van Gogh, em carta para seu irmão Théo⁴⁴, recomenda como deve ser a moldura e a parede (outra moldura) onde o quadro dos “Comedores de batata” seria pendurado, o que ilustra a importância da moldura e do entorno para o pintor:

[...] é um quadro que ficaria bem cercado de ouro, tenho certeza. Ficaria igualmente bem numa parede coberta por um papel que tivesse o tom profundo do trigo maduro. Caso ele não seja destacado do resto desta maneira, ele simplesmente nem deve ser visto. [...] Pense nisto, por favor, se quiser vê-lo como ele deve ser visto. Esta proximidade com um tom dourado, ao mesmo tempo, ilumina certas manchas em lugares que você não imaginaria, e suprime o aspecto marmóreo que ele teria caso fosse colocado, por infelicidade, sobre um fundo baço ou preto. (Van Gogh 1986, pp 99 – 100)

George Seurat, em particular, na opinião de Lebensztejn, é um exemplo pertinente nessa questão. Como cada área de cor influencia outras áreas adjacentes, a tonalidade do enquadramento deveria ser calculada para não interferir de forma prejudicial no quadro. O artista chegou mesmo a pintar uma barra entre a tela e a moldura para amenizar a participação do enquadramento nas cores. Com isso, “Seurat tornou os limites de sua

⁴² Cf Lebensztejn, J.-C., 'Starting out from the frame (vignettes)' em Brunette, P. e Wills, D. (1994). *Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture*. Cambridge University Press, p. 128 e sequência.

⁴³ Citado por Lebensztejn, *opus cit.*, p. 130.

⁴⁴ Van Gogh, V. (1986). *Cartas a Théo* (tradução de *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo* por Pierre Ruprecht), Porto Alegre: L&PM.

obra indeterminados. Onde agora se podem colocar esses limites? Antes ou depois da moldura? Entre a borda pintada na tela ou a moldura pintada?”⁴⁵. Lebensztein afirma:

Interferir com a moldura significa interferir com a Arte e com o status que nossa cultura ofereceu à Arte. Era lógico que, no início do século 20, os artistas das vanguardas, ocupados em subverter o próprio aspecto, definição e essência da pintura, atacassem seus limites. (Lebensztein 1994, p. 130)

Mas não podemos deduzir que a moldura se tornou absolutamente “fora” da obra de arte, embora essa questão – numa época em que as instalações artísticas dominam as exposições e em que as autoridades reservam espaços para o *grafitti* nas ruas das cidades – tenha perdido sua importância e importância. Talvez a moldura (*frame*) tenha sido emoldurada (*framed*), no dizer pitoresco de Lebensztein⁴⁶. E podemos também ampliar a desconstrução da moldura por Kant e Derrida acrescentando que os muros dos museus, os catálogos e os discursos dos críticos podem ser vistos como enquadramentos ou *parerga* para a arte contemporânea, algo que não está nem “dentro” nem “fora” do trabalho de um artista.

A questão do limite em Derrida

O que sugere o termo “limite” no título deste trabalho, em posição de destaque, acima da obra? Um *parergon* fora/dentro da obra?

O limite marca um espaço em volta de um território geopolítico, de uma obra de arte, de um texto e determina o lugar onde uma coisa termina e a outra começa, "como na

⁴⁵ Lebensztein *opus cit.*, p. 129.

⁴⁶ Lembrando que, em inglês, 'to frame' significa também 'armar uma cilada, uma armadilha, incriminar alguém'.

geografia"; nas palavras de Giovanna Borradori⁴⁷, "o trabalho filosófico de clarificar o significado de conceitos, categorias e valores, bem como campos teóricos como a ética e a política, consiste em traçar fronteiras ao redor deles"⁴⁸. Em nota, Borradori esclarece esse ponto:

As fronteiras são mais centrais à filosofia do que à maioria das outras disciplinas, uma vez que traçar fronteiras conceituais não é exatamente o que a filosofia faz, mas aquilo do que ela trata. As fronteiras da própria filosofia têm sido a principal questão filosófica desde os gregos. Por 2.500 anos de história, a filosofia nunca parou de examinar e justificar suas fronteiras, traçando-as repetidas vezes e de diferentes maneiras. (Borradori 2004, p. 198, nota 11)

A filosofia pensa seu outro, relaciona-se com o não-filosófico, com práticas e saberes outros, fazendo sempre ressoar sua própria voz, emprestando ao outro suas categorias e conceitos. Empréstimo seu logos ao outro. Um filosofema tem seus limites, mas esses limites são porosos, o seu exterior não o surpreende, é incluído na economia de seu discurso; "um discurso que se *chamou* filosofia" reconheceu, concebeu, declinou o limite, de todas as formas e, "para melhor dispor dele", transgrediu-o⁴⁹.

Como "entravar" essa economia, pergunta Derrida, "destinada a amortecer, abafar, interdizer as pancadas do exterior..."? E acrescenta:

Como interpretar – mas a interpretação não pode mais ser aqui uma teoria ou uma prática discursiva da filosofia – tão entranha e singular propriedade de um discurso que organiza a economia da sua representação, a lei do seu próprio tecido, de tal forma que o

⁴⁷ Borradori, G. (2004). *Filosofia em tempos de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida* (tradução de *Philosophy in a time of terror, dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* por Roberto Muggiati). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

⁴⁸ Borradori 2004, p. 154.

⁴⁹ Derrida, J. (1991a). 'Tímpano', em *Margens da filosofia* (tradução de *Marges de la philosophie* por Joaquim Torres Costa e Antonio Magalhães). Campinas: Papirus, p. 11.

seu exterior não seja o seu exterior, não o surpreenda nunca, que a lógica da sua heteronímia discorra ainda no subterrâneo do seu autismo. (Derrida 1991a, p. 17)

E Derrida pergunta: “Que forma pode ter este jogo de limite/passagem”? e explicita que não há “nem uma *resposta*, nem *uma* resposta”, mas transformação e deslocamento da questão do limite. E é isso que pretende este trabalho, partindo da tradução de *La vérité en peinture* e seguindo Derrida: examinar, deslocar, lançar um outro olhar sobre a questão do limite, considerando o ato tradutório, a partir de *A verdade em pintura*, um instrumento pertinente para esse exame.

Há um movimento recorrente no discurso filosófico – no pensar por dicotomias, especialmente – que Derrida aponta em várias ocasiões: depois de dividir um juízo em dois, de situar um dos termos como “bom” e o outro como “mau”, secundário, marginal ou infiel, esse discurso acrescenta que existe o “mau” pode ser “bom”, o que atrai o “mau” para dentro das fronteiras do “bom”.

Em Kant, temos a divisão entre *ergon* (a obra) e *parergon* (um acréscimo externo). Este último – moldura, vestes das estátuas, colunata – é, por sua vez, subdividido: há o *parergon* de ostentação, de adorno, como a moldura dourada (“adequado somente para recomendar, pelo seu atrativo, o quadro ao aplauso, então ele se chama *adorno* [...] e rompe com a autêntica beleza”) e o *parergon* que participa da obra, e que “aumenta”, pela sua forma, “a complacência do gosto”⁵⁰.

Giovanna Borradori destaca mais uma questão de limite em Derrida: limite entre razão e religião⁵¹. O subtítulo de *Foi et Savoir* é "As duas fontes da 'religião' nos limites da simples razão", que se apropria do título de uma obra de Kant, *A religião dentro dos limites estritos da razão*. Segundo Borradori, o projeto de Kant para conter a religião "dentro" dos limites da razão é abalada por Derrida, que a coloca, não "dentro", mas "nos" limites da razão, o que "indica a interdependência do que é incluído e do que é excluído por esse limite". Afirma Borradori:

Explorar a intervenção de Derrida sobre o texto de Kant não só mostrará o alcance do envolvimento do primeiro com o legado do Iluminismo, mas também ira desfazer qualquer suspeita de que sua leitura do terrorismo global como uma crise autoimune possa estar firmando uma postura niilista (Borradori, 2004, p. 168).

Derrida complica, dobra o que está fora para dentro dos limites, revelando que as fronteiras (toda forma de fronteira, de limite) atravessam o interior que elas, supostamente, delimitam e separam⁵².

Em *Apories*⁵³, Derrida liga a questão da fronteira à do *problema* e da *aporia*. Primeiramente, o problema da tradução de "problema": o termo remete a dois sentidos: tanto *projeção* quanto *proteção*. Tanto o que é jogado diante de nós – como uma tarefa a ser feita, uma questão a ser resolvida –, quanto o que nos serve de proteção, algo que é

⁵⁰ Kant *opus cit.*, §14.

⁵¹ Borradori, G. (2004). *Filosofia em tempos de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida* (tradução de *Philosophy in a time of terror, dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* por Roberto Muggiati). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

⁵² Cf. Goldschmit, M. (2003). *Jacques Derrida, une introduction*. Agora – Pocket, p. 114.

⁵³ Derrida, J. (1996). *Apories. Mourir – s'attendre aux 'limites de la vérité*. Paris: Galilée.

colocado adiante para nos abrigar, substituir, esconder um segredo, nos esconder em caso de perigo. E o filósofo acrescenta: “Toda fronteira é *problemática* nesses dois sentidos”⁵⁴.

Para Derrida, a palavra problema se relaciona – problematicamente – com outro termo grego, *aporia*, que, no plural, serve de título ao livro. A experiência da não-passagem, do permanecer diante de “uma porta, um limiar, uma fronteira, uma linha, ou simplesmente, da borda ou da abordagem do outro enquanto tal”⁵⁵. Algo nos barra a passagem, algo que, ao mesmo tempo, nos projeta em direção ao outro e, como um escudo, nos impede essa passagem. Não há propriamente uma fronteira a ultrapassar ou que possa nos proteger. Trata-se de fazer a experiência não passiva da aporia. Na tradução, a experiência não passiva da aporia exige decisões difíceis, mas que devem ser feitas e, algumas vezes, comentadas.

Em Parergon, lemos:

Laissons. Que veut dire "laisser" [...], que fait "laisser"? etc. (p. 34)

Deixemos de lado: que quer dizer “deixar” [...], o que faz “deixar”? etc.

Uma nota foi acrescentada, ressaltando a homofonia entre "*laissons*" e "*Leçons sur l'esthétique*" de Hegel, e revelando também a derrota da tradução. Há, para a tradutora, duas possibilidades de derrota (e uma é melhor que a outra..., como acontece com as dicotomias tantas vezes examinadas por Derrida). A primeira: a tradutora não terá tido, logo de início, a audácia ou o conhecimento de chegar até a borda do abismo, de se arriscar a errar e reconhecer esse erro em uma nota. A segunda: ela pode falhar, mas, pelo

⁵⁴ Derrida 1996, p. 30.

⁵⁵ Derrida 1996, p.31.

menos, tomou, no limite, uma decisão, e levantou uma questão tradutória no espaço reservado a ela: as N.d.t.

As decisões em tradução nunca são tranquilas. Em *A verdade em pintura*, optei por seguir a grafia próxima do francês, utilizando "abysmo" (*abyrne*, uma referência à heráldica) e "abismo" (*abîme*, um precipício sem fundo), e conservei em francês, em itálico, a expressão "*en abyne*". Como em:

Le cercle et l'*abyrne*, tel serait le titre [p. 28]

Le cercle et l'*abîme*, donc, Le cercle en *abyrne* [p. 29]

O círculo e o abysmo, tal seria o título.

O círculo e o abismo; portanto, o círculo *en abyne*.

À primeira vista, pode parecer uma decisão tranquila. Essa opção deixa transparecer uma passagem entre *La vérité..* e *A verdade...* e, ao mesmo tempo, revela uma situação intransponível, sem saída, entre os dois textos. Como dar conta da referência ao verbo "abîmer", como de tantas outras homofonias em Derrida? Este comentário, por exemplo, levou-me a acrescentar, em "Parergon", a nota seguinte:

Derrida utiliza o termo "abyrne" na sua forma arcaica, com "y", emprestado de André Gide; a tradução recorrerá, quando necessário, ao termo também arcaico em português: "abysmo". O autor utiliza também a palavra "abîme" que significa "abismo", em português, e que, em francês, remete também ao verbo "abîmer" (deteriorar). Nesta tradução, conservo em francês a expressão *en abyne*, em itálico. Como Derrida emprega, várias vezes, o recurso das aspas ou do itálico, ao utilizar também esses recursos, por conta própria (por exemplo, toda vez que uma palavra ou uma expressão é conservada em francês), reconheço que estou confundindo o leitor que não sabe se no original o termo estaria ou

não escrito dessa forma. Mas são os problemas incontornáveis da tradução (N.d.t).

Derrida sublinha o que o termo '*mise en abyme*' tem de complexo e paradoxal, bem além das suas duas acepções mais frequentes, recorrentes também na língua portuguesa: a referência à heráldica (um escudo que apresenta um leão segurando um escudo, que representa um leão, etc.) e à metalinguagem em literatura (uma peça de teatro que encena uma peça de teatro, ou um romance sobre a escrita de um romance). Não se trata somente da confortável noção de um texto observando sua própria imagem no espelho. Esse jogo de reflexos infinitos corre sempre o risco de ter um papel apaziguador, de "preencher o abismo" saturando-o com sua própria representação. *Daí seu sucesso*, acrescenta Derrida⁵⁶.

A noção de abismo se torna mais complexa por remeter a uma relação "em suspenso", sem "fundo" ou de uma profundidade sem fim, do grego *a* (negação) e *byssos* (fundo, profundidade), como ressalta Nicholas Royle. O abismo não tem saída, não porque há um obstáculo que impede uma solução, mas porque não existe uma solução, um final confiável. Para Royle, a questão do abismo ou da aporia, da "aporia como abismo" não se confina ao campo da literatura; "ao contrário, concerne questões de vida ou morte, lei, ética, política e justiça", coloca em movimento uma nova maneira de se pensar o possível, a responsabilidade, a decisão, uma experiência interminável e aporética. "[O] que permeia toda a discussão da aporia ou do abismo, ou, na verdade, a da decisão e a da responsabilidade, é a questão da moldura, do limite ou da borda"⁵⁷.

⁵⁶ Cf. Derrida 1981, *Glas*, p. 192.

⁵⁷ Cf. Royle, N. (2003). *Jacques Derrida*. New York: Routledge, pp. 92 - 93.

O termo "en abîme" remete também ao momento que reconhecemos, pelas aporias do texto e pelas possibilidades/impossibilidades da tradução, que um significante remete a outro significante, que o significado nunca está presente; ele é infinito, é "sem fundo", está sempre sendo adiado para "além do fundo do abismo", numa situação de diferença e de diferimento.

A questão do gênero literário permite ao filósofo ressaltar outro aspecto do "abismo" ou da "aporia": o texto apresenta a si próprio como um conto, ou um romance, ou um poema, etc. Essa re-marca (assim como o título, o prefácio, as notas da tradutora) não pertence exatamente ao texto nem se coloca fora dele, participa do texto sem participar, e, nesse caso, pode ser visto como um *parergon*, na forma como examina Derrida em *A verdade em pintura*.

O tema da nossa década, explicita o filósofo, destaca a fronteira como limite ou a fronteira como traçado. E exige a experiência das aporias – necessárias e impossíveis – que concernem essa temática. O autor – como costuma fazer recorrentemente e excessivamente – divide e subdivide e re-subdivide as diferenças entre as múltiplas fronteiras e diversas aporias; faço, portanto, um recorte no texto derridiano e relevo o que me interessa no momento: duas fronteiras aparentemente heterogêneas: *de um lado*, a fronteira entre *conteúdos* ("coisas, objetos, referentes, como queiramos: territórios, países, Estados, nações, culturas, línguas, etc."⁵⁸) e, *de outro lado*, o limite entre um *conceito* e outro, "segundo a barra oposicional". Temos aqui um duplo conceito de fronteiras, um duplo conceito de hospitalidade e um duplo conceito de *dever*: o dever de

honrar e assumir a memória europeia, lembrar o que foi prometido sob esse nome “Europa”, cultivando, entretanto, a crítica dessa herança; e o dever de abrir o território para aquilo que não é nem nunca será “Europa”. Acolher o estrangeiro para integrá-lo, mas também para aceitá-lo em sua alteridade. Em suma, um dever de tradução⁵⁹.

Um lado da fronteira obseda o outro lado, um tipo de aporia se entrelaça com outro tipo. Primeiramente, a aporia como uma porta fechada, uma fronteira insuperável ou que exige o conhecimento de uma senha para permitir a abertura para o outro lado. Em segundo lugar, o impasse vem do fato de que não há fronteiras, os traçados são porosos, oscilam e não se deixam definir. Finalmente, a aporia de um terceiro tipo: o próprio impasse se torna impossível, não há passagem, a experiência do passo se perde, não há tradução, conservamos o termo em francês, entre aspas, entre parênteses, criamos um galicismo, um neologismo ou consideramos o termo como “já traduzido”.

No texto "introdutório", na fronteira com o capítulo I de *A verdade em pintura*⁶⁰, a nota em que eu comento a tradução (ou não-tradução) de *passe-partout* foi modificada para dar conta desse termo "já traduzido", mas que deixa, como sempre, um resto. Nessa fronteira entre capítulos, Derrida enumera algumas dicotomias (ou "oposições bifaciais") que fazem parte da história da arte ocidental. Um espaço "entre", que deve ser solicitado, "para dar lugar à verdade em pintura". Espaço que se refere, de alguma forma, a fronteiras: entre o quadro e a parede; entre a borda de dentro e a de fora da moldura; entre a moldura e o quadro; entre o tema principal e seus "acompanhamentos"; entre a imagem e o que o pintor "quis dizer" (o meio e a mensagem, a imagem formal e a intenção do autor).

⁵⁸ Derrida 1996, p. 39.

⁵⁹ Cf. Derrida 1996, p. 41 e sequência.

⁶⁰ Derrida 1978, p. 17-18.

Le trait alors se divise en ce lieu où il a lieu. L'emblème de ce topos paraît introuvable, je l'emprunte à la nomenclature de l'encadrement: c'est le passe-partout. (Derrida 1978, p. 17)

"O traço se divide, então, nesse lugar onde ele acontece. O emblema desse *topos* parece não poder ser encontrado, eu o empresto da nomenclatura do enquadramento: é o *passe-partout*".

O *passe-partout* não precisa ser traduzido. Deixado em francês na tradução (como outros termos em *A verdade em pintura*), esse termo ilustra o próprio tema do *passe-partout* em *La Vérité en peinture*: nem dentro nem fora dos limites pertinentes à pintura, nem dentro nem fora do português, virando a face para um lado e para o outro da fronteira entre Brasil e França⁶¹. Deixar o termo em francês não é propriamente uma escolha e não precisa realmente de nota para chamar a atenção do leitor para essa operação de decalque que importa o léxico estrangeiro para o português conservando sua grafia intacta. Noto também que o termo está sendo modificado: na minha experiência pessoal, os moldureiros e seus ajudantes pronunciam muitas vezes "passepatur"⁶².

Passe-partout entrou em nossa língua pela porta da estética (e pela porta das moldurarias) e já recebeu o aval dos dicionários. No entanto, ainda considere relevante acrescentar outra nota destacando outra significação, um resto que a tradução não pode incluir "dentro" do português: chave universal, chave para todas as fechaduras.

Fronteira, aporia, dever, tradução, esses temas se cruzam nos textos derridianos. Podemos afirmar que, ao examinar os limites da tarefa tradutora a partir da tradução de *La Vérité en peinture*, trata-se de ressaltar a urgência de problematizar o conceito de

⁶¹ Em português também utilizamos a expressão 'passe-partout': papel que se coloca entre a obra e a moldura. Em francês, remete também à 'chave-mestra', aquela que permite a passagem, que 'passa por tudo'

⁶² Em busca na Internet, podemos encontrar anúncios do tipo: 'moldura em madeira com passepatur também em madeira'.

limite em todo o seu alcance, em toda sua potência, em todos os campos – políticos, linguísticos, religiosos, psicanalíticos, artísticos, tudo o que nos limita com o outro – e nossa própria identificação, em toda sua complexidade. Trata-se, neste texto, de destacar a necessidade de examinar, a partir dos estudos de tradução, os pressupostos metafísicos que regem a noção de fronteiras, a fim de reinscrevê-la em outras cadeias de significações. Um livro sobre arte, como *La Vérité en peinture*, constitui outra forma de “rodear” a questão tradutória (e a história da arte), contornando-a, sem dela desviar a atenção. A tradução de uma obra artística para um discurso é possível/impossível, como toda tradução, possível/impossível como a leitura e tradução desse texto intitulado “*La Vérité en peinture*”.

Os estudos de tradução e o limite

Por que fazer uma reflexão desconstrutivista sobre a tradução a partir do ensaio “Parergon”? Porque, em *A verdade em pintura*, trata-se da questão da moldura, de limites demarcados e estendemos essa questão para examinar a fronteira entre original e tradução, debater as aporias encontradas pela tradutora e a potência dessas aporias para a questão tradutória. E é nesses pontos limites que a tradução se dá a ver em toda sua complexidade, o lugar onde a tradução, mais explicitamente do que em outro, deixa de ser vista como um ato servil e secundário e ganha consistência própria.

A questão tradutória, como está sendo examinada aqui, possui afinidade,

parentesco com o ensaio “Parergon”, embora nele a tradução não seja incluída como *parerga*. A ligação entre esse ensaio e a tradução, a partir de *A verdade em pintura*, revela uma ligação ou analogia forçada, o que leva a pensar que, de alguma forma, a tradução está e não está fora do “Parergon”, está nas molduras do ensaio, no limite, mas permite ver o que está dentro, participa dele. Uma vez facilitadora, a tradução de um texto filosófico, por exemplo, pode ser qualificada de “adorno” – como a moldura dourada descrita por Kant⁶³ –, aquilo que atrai o leitor pela sua didática, mas não faz jus à complexidade do pensar filosófico. A tradução de *+R (par dessous le marché)* por “+(a)R (ainda por cima. Do mercado)”, minha primeira opção, poderia encurtar um caminho de leitura? Ou seria um “adorno”, como comenta Kant sobre a moldura dourada.

Uma discussão estético-desconstrutivista, se existe, terá trabalhado os conceitos artísticos da tradição, questionando seus pressupostos onto-teleológico e, ao mesmo tempo, terá ultrapassado seus limites, demasiadamente cerceados pelos dogmas da tradição, com a finalidade de abrir novas formas de levantar questões sobre arte, como faz Derrida em *La Vérité en peinture*. Da mesma forma, uma visão desconstrutivista nos Estudos de tradução, a partir da lógica do *parergon*, procura levantar os pontos de aporia, as situações-limites reveladas pelo ato tradutório para poder considerar o texto traduzido um outro texto “além ou fora do original” e que, ao mesmo tempo, participa do “dentro do original”, uma dobra do fora no dentro, uma moldura que enquadra e transborda as fronteiras entre dois ou mais sistemas lingüísticos.

Em nossa época, vários filósofos passaram a interrogar a tarefa do tradutor por

⁶³ Cf. Kant *opus cit.* §14.

outros ângulos, acrescentando novas configurações aos conceitos já desgastados dos estudos tradicionais sobre tradução. Segundo Antoine Berman⁶⁴ (1984):

No século XX, a tradução entrou no horizonte filosófico como uma questão explícita e crucial com pensadores tão diferentes como Wittgenstein, Karl Popper, A. Quine, Heidegger, Gadamer e, mais recentemente, Michel Serres e, sobretudo, Jacques Derrida. (Berman 1984, p.295)

Para Derrida⁶⁵, a filosofia ocidental define-se como projeto de tradução, como fixação de certo conceito de tradução, e sua história exige, fundamentalmente, a presença de um significado transcendental independente da língua, resguardado no texto traduzido. Derrida continua:

Só há filosofia se a tradução nesse sentido é possível, portanto, a tese da filosofia é a tradutibilidade, a tradutibilidade no sentido corrente, transporte de um sentido, de um valor de verdade, de uma linguagem na outra, sem dano essencial. Portanto, a passagem, o programa de tradução, a passagem à filosofia, no *meu espírito*, era isso: a origem da filosofia é a tradução, a tese da tradutibilidade, e em toda parte em que a tradução, nesse sentido, é derrotada, é nada menos a filosofia que é derrotada. (Derrida 1982, pp. 159-160)

A reflexão desconstrutivista problematiza a noção de equivalência e abandona a apreciação de perdas e ganhos em relação a um original estável, articulando a tarefa do tradutor com reflexões contemporâneas, constituindo assim diferentes objetos de estudo e novos ângulos de tematização. Ao longo de toda a sua obra, o filósofo argelino examina pontualmente a questão tradutória, especialmente esse jogo entre o fora e o dentro da “moldura” do original, e o movimento de re-apropriação que faz a filosofia, depois de

⁶⁴ Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.

⁶⁵ Derrida, J. (1982). *L'Oreille de l'autre*. Montréal: VLB.

“expulsar” ou rebaixar um dos termos da dicotomia original/tradução para fora de seus limites. E a tradução dá a ver esse movimento entre fronteiras de forma muito explícita: a tradutora escreve a partir de um original, *La Vérité en peinture*, ultrapassando o limite do que o autor “quis dizer” ou pretendeu escrever nas entrelinhas de seu texto. Mas sem que isso seja uma escolha, um transgredir voluntário.

Ao contrário, o que pretende o leitor e o tradutor – sua tarefa, seu desejo – é “captar” o sentido depositado no texto, protegê-lo em suas margens, em suas molduras, lutar pela sua unidade e transportá-la, sem perda considerável, para sua língua de chegada.

Mas a tradutora faz mais do que sua inquietação permite; ele desloca, enxerta e modifica as bordas do querer dizer do autor. Ela coloca para “dentro” do texto o que está “fora”, em um movimento de inflexão que desarranja a boa ordem do conceito de tradução como transporte de significados de uma língua a outra.

Sabemos que Derrida escreve para não ser traduzido e, entretanto, se oferece ao ato tradutório “sem condição”. É o filósofo da tradução e avança barreiras contra a tradução de seus textos. Utiliza estratégias textuais que criam textos-limites e produzem forças de interpretação que minam as fronteiras entre possibilidade e impossibilidade de recuperação do querer dizer do autor. Naturalmente podemos entender que isso acontece em qualquer tradução, mas em alguns de seus textos, como o que se mostra neste trabalho, isso é mais aparente. Em outras palavras, *A verdade em pintura* dá a pensar um processo de autoimunidade – um processo que atrai o que está fora das fronteiras do texto

original para dentro da tradução – atuando vigorosamente no ato tradutório e que coloca em cena a morte de *La vérité en peinture* e sua sobrevida.

Podemos pensar o limite, a moldura que separa a tradução do original, não apenas como uma fronteira entre dois textos, mas como o lugar em que a experiência da tradução corre perigo, corre o risco de se precipitar no abismo da incompreensão e do abuso e deixar de ser uma tradução confiável e renovadora, ou seja, uma fronteira em que, um passo a mais e a experiência tradutória se perde. Não há nada do outro lado da fronteira. O limite, se ultrapassado, acarreta a perda da experiência.

Antoine Berman, comentando a diferença entre a estranheza “real” (a que amplia a “capacidade significante” do leitor) e a “inautêntica” (a que rebaixa o original a um exotismo incompreensível), observa que a tradução se situa, justamente, “nessa região obscura e perigosa em que a estranheza desmesurada da obra estrangeira e de sua língua, corre o risco de se precipitar, com toda sua força, sobre o texto do tradutor e sua língua destruindo assim seu projeto [...]” (Berman 1984, pp. 247-248).

O que exacerba a angústia do tradutor é que esse limite não está claramente demarcado, a linha entre as duas línguas é trêmula e incompleta. Mas, se ele não se arrisca a chegar bem perto do abismo, ele não enfrenta, a contendo, sua tarefa.

No caso da tradução, a “perda da experiência” terá sido uma tradução “em que qualquer coisa vale”, uma tradução que não será considerada correta, que será abusiva, facilitadora, não-séria. Uma transgressão. Mas para pensar o conceito de transgressão, é preciso considerar a fronteira entre os dois textos como uma linha claramente demarcada,

com a possibilidade de escolher ficar de um lado ou do outro. O tradutor deseja e faz tudo para transladar o que está no território “estrangeiro” para o território de sua língua materna, é isso que se costuma denominar "traduzir". No entanto, quando se trata de línguas, de tradução entre uma e outra, sabemos (especialmente por meio da obra derridiana) que o limite está sempre em movimento e que não se trata propriamente de uma escolha.

O ato tradutório terá sido uma transgressão, uma vez que obedece inevitavelmente à injunção de um *double bind*: *A verdade em pintura* não pertence realmente à língua de partida (no caso não seria transgressão nem mesmo tradução) e também não pode instalar-se definitivamente em um território além do original, transformando a transgressão em situação. Não esquecer que, além da potência do limite, do que é possível dar a ver quando se está à beira do abismo, temos também o limite da potência do abismo: um passo a mais põe tudo a perder. Um abismo que, embora produtivo, não se deixa produzir como conceito, com determinações bem enquadradas, emolduradas.

No limite, pode acontecer uma inversão, uma inflexão, o que está “fora” do original passa a fazer parte intrínseca dele, o que era problemático vira solução que dá a ver outras configurações pertinentes ao texto. O que sempre foi considerado um limite da tradução pode ser visto também como um lugar particularmente importante para o ato tradutório: recriação e não transporte. Essa fronteira com o abismo pode tornar-se, assim, o lugar onde a tradução se constitui como tradução forte e renovadora, como sobrevivência do texto de partida. O tradutor vence limites permanecendo dentro/fora do

campo do original, abalando ou rasurando a própria dicotomia dentro/fora. A inflexão, a dobra do fora no dentro de um território possibilita novas interpretações, configura uma situação *entre* fronteiras não explicitadas que se articula com as reflexões de Derrida sobre o dom, a hospitalidade, o rastro, o *hymen*, a autoimunidade, o *pharmakon*, e outras.

O capítulo “Parergon” coloca em jogo a questão do limite desde sua apresentação formal, “emoldurando” os parágrafos, ou melhor, os vazios entre os parágrafos com sinais gráficos que (não) separam os espaços do texto. Os parágrafos evitam o contato entre si pela espessura do branco, forçando o leitor a uma leitura transgressora de seus próprios limites visuais, um jogo entre distância e proximidade

—|

|__ a maioria desses parágrafos emoldurados não começa com uma maiúscula; eles permanecem “abertos”, sem ponto final; o parágrafo seguinte não continua, necessariamente, o parágrafo anterior e cada parágrafo não começa do lado esquerdo da página, mas “inicia” já cortado ao meio, um início que não é bem um início e que abala a própria noção do “inicial”.

Podemos afirmar que a questão do limite, da moldura que fecha o original e abre a traduções renovadas, pode ser mais produtivamente examinada pelas estratégias textuais escolhidas pelo autor: termos em alemão ou grego conservados entre parênteses, o que levanta a suspeita inicial sobre a possibilidade da tradução desse termo para

qualquer outra língua; utilização reiterada de palavras, expressões, homofonias, construções sintática, ditados, aliteraões, jogos de palavras... Estratégias que exercem uma pressão contra os dois textos: um acidente de fronteira. Como restituir, por exemplo, a ligação entre “satis”, “sátira” e “assez”? ou o jogo fonético entre “sans”, “sang” e “sens”? e a expressão “faire marcher”, empregados repetidamente ao longo de *Restitutions*?

Como dar conta dos dois significados de “pas”, que escolhi traduzir, algumas vezes, por “passo”, contando com a ligação, bastante frouxa, entre o andar e o significado negativo desse termo em português. Uma das maneiras de lidar com essas aporias é colocar o termo original em nota de rodapé e deixar a multiplicidade de sentidos em suspenso, aceitar e não anular o equilíbrio instável do texto derridiano. A tradução acrescenta e ao mesmo tempo não dá conta – traduz muito e muito pouco.

Esses termos intraduzíveis configuram uma situação mais premente da angústia para o tradutor, um *double bind* de transformação/conservação do texto de partida em que o tradutor toca e coopera com o original, a partir de certo “hors d’oeuvre”: nem simplesmente extrínseco, nem simplesmente intrínseco. Esse “fora da obra” – acréscimo, suplemento, adição, desvio por outra língua – comporta um risco que todo tradutor conhece: o risco do erro. *Mas quem disse que seria preciso evitar todos esses riscos? E o risco em geral?*⁶⁶. Esses pontos limites nos textos de Derrida não nos conduzem, pelo próprio pensar desconstrutivo, a evitar a experiência da aporia, mas a confiar nela. E, quando falamos de tradução, falamos também de confiança, pois é preciso certa crença na

tradução para aceitar as decisões do tradutor como escolhas pertinentes para determinada época.

Os exemplos destacados da própria tarefa de tradução de *La vérité en peinture* levantam algumas questões: qual a importância da tradução para a tese? A tese poderia ser lida sem ler a tradução? A tradução é consequência da tese? Ou, ao contrário, é o ponto de partida que dá origem à tese?

A meu ver, a relação da tradução de *La Vérité en peinture* com a tese reflete bem a questão do limite, de um entendimento “econômico” entre fronteiras: territórios separados, autônomos e que, no entanto, se comunicam estreitamente, extrapolam suas divisas, extravasam um no outro por enxerto, contaminação, suplemento. E, pela lógica do “parergon”, *A verdade em pintura* é “parergon” em relação a *La vérité en peinture* que, por sua vez, é “parergon” à obra de Kant, de Hegel, de Heidegger, e esse movimento continua: um abismo que traz outro abismo, ou um *link* que, com um movimento do *mouse*, abre para outro *link*.

Neste trabalho trata-se, no fundo, e sempre, da questão dos limites entre línguas, das fronteiras entre original e tradução. Trata-se de ficar atenta à passagem entre o francês e o português na tradução de *La Vérité en peinture*, preocupando-me em justificar (e autorizar) minha tradução, mesmo quando (explícita e economicamente), coloco em dúvida sua possibilidade e a comento, como no segundo capítulo desta tese, hesitando ou duplicando a tradução do título do segundo ensaio do livro:

+R
(*par dessus le marché*)

⁶⁶ Cf. Derrida 1978, p. 37.

+(a)R
(ainda por cima - Do mercado)

R+
(ainda por cima - o mercado)

Trata-se de indagar o que está em jogo quando se fala de fronteiras, de limites, de passagem entre as diversas línguas que cruzam o texto derridiano, sem esquecer que, em *La vérité en peinture*, o francês faz lei e a tarefa da tradutora é prestar atenção e tributo à diferença entre essas duas línguas, aceitando e problematizando algumas expressões “quase-intraduzíveis”. Trata-se, em suma, de trazer, para “dentro” do português, a questão da tradutibilidade de uma língua “fora” de suas fronteiras, de considerar cuidadosamente o ponto em que a experiência da tradução se extravie, a tradução se torna errada/errante, a tradutora perde seu rumo e desorienta seus leitores.

Se não há limites demarcados entre original e tradução, como falar que uma interpretação é errada? E, no entanto, existem interpretações abusivas, erros de tradução, nem tudo é aceito ou autorizado como uma tradução correta.

Uma publicação, a citação em outro livro por outra tradutora, uma tese são formas de autorizar uma tradução. Essa autorização, essa contrassinatura requer alguns constrangimentos, privilegia certos enunciados estabelecidos por uma comunidade de tradutores que darão, ou não, o aval necessário para que uma tradução seja considerada correta. O próprio termo “contrassinatura”, sem entrada nos dicionários consultados, mas utilizado de forma recorrente pelos tradutores de Derrida, pode ser aceito para traduzir “contresignature” no texto derridiano; termo que, em outros contextos, é mais

corretamente traduzido por “aval”.

Por conseguinte, quando se fala em ultrapassar os limites do original não se trata de um “jogo” sem regras em que qualquer tradução/interpretação seria possível, contudo, essas regras não podem ser estabelecidas formalmente. Uma tradução “provisória” de um termo, apresentada primeiramente entre aspas – afirmando e suspendendo a afirmação ao mesmo tempo ou acompanhada pela palavra em francês entre parênteses, como a pedir indulgência por esse uso –, ao ser publicada por uma editora oferece a possibilidade de repetição e pode passar a fazer parte do texto derridiano em português. Vários termos foram considerados “corretos”, com sua repetição, como “encetamento” para “*entame*”; “visada” para “*visée*”; “retornante” para “*revenant*”, “sobrelanço” para “*surenchère*” entre tantos outros.

Os limites em torno de léxico derridiano, se isso existe, são ampliados para dar lugar a mais um termo que só se estabelece definitivamente em português quando a tradução deixa de ser tímida... e passa a ser usada, sem subterfúgios, em outros livros. E pode ser revogada e substituída por outra tradução, considerada mais produtiva, mais “correta”, nessa ultrapassagem de fronteiras entre o idioma derridiano e o português.

Em nota de rodapé, a tradutora Anamaria Skinner apresenta o termo “obsidiologia”, sua sugestão para a tradução de “*hantologie*”⁶⁷. O quase-conceito de “*différance*” foi traduzido por “diferência” por M. Beatriz Nizza da Silva, em 1971⁶⁸, e

⁶⁷ Derrida, J. (1994). *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional* (tradução de *Spetres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*). Rio de Janeiro: Relume-Dumará. Nota p. 18.

⁶⁸ Derrida, J. (2002b). *A escritura e a diferença* (tradução de *L'écriture et la différence* por M. Beatriz Marques Nizza da Silva). São Paulo: Perspectiva. 3ª edição. Cf. nota p. 72.

retomado por Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro⁶⁹ e estabelecida em quase todas as outras traduções, como em *A Farmácia de Platão*⁷⁰. Uma nova sugestão aparece com André Rangel Rios⁷¹, que defende, em um capítulo, a tradução por “diferença” com a letra latina “æ”, opção que será privilegiada neste trabalho⁷².

A passagem entre fronteiras é sempre problemática, ela se anuncia por um *pas*, uma oscilação entre a possibilidade de passagem e sua negação. A linha que delimita uma língua da outra, a alfândega, a polícia, o visto, o passaporte, a identidade do autor e da tradutora, tudo isso é feito por uma fronteira inefável, problemática.

Para Derrida, uma passagem além das fronteiras não será impossível desde que a verdade se confine dentro de fronteiras. Temos aqui um dilema: se considerarmos que o texto original possa ser limitado, enquadrado em todas as suas significações, seria desejável, ou até mesmo indispensável, ultrapassar essas fronteiras, indo ao território estrangeiro à procura da verdade do original em outra língua para oferecê-la a seus leitores. E se considerarmos que as fronteiras do texto são contingentes, históricas, sem uma autoridade absoluta que as legitime, ainda assim é desejável e indispensável que elas sejam ultrapassadas – a ultrapassagem de uma linha em movimento – caso contrário, todo texto se imobilizaria “dentro” de sua própria língua e a comunicação de conhecimento e mesmo a leitura seriam impossíveis. De qualquer forma que as entendamos, as fronteiras podem/devem ser ultrapassadas, não tranquilamente ou apressadamente, mas como

⁶⁹ Derrida, J. (1973). *Gramatologia* (tradução de *De la grammatologie*, por Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro). São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo. Logo após a nota 1 da "Advertência".

⁷⁰ Derrida, J. (1997). *A farmácia de Platão* (tradução de *La Pharmacie de Platon* por Rogério da Costa). São Paulo: Iluminuras. Cf. Nota p. 74.

⁷¹ Rios, A.R. (2000). ‘A diferença’, em Nascimento, E. e Glenadel, P. (2000). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

⁷² Rios, *opus cit.* O autor pergunta: ‘Quem sabe minha tradução por diferença será adotada e terei a academicamente valiosa honra de ser repetidamente citado?’. P. 92

contrabandistas, cuidadosa e vagarosamente, passo a passo, após terem sido, essas fronteiras, criteriosamente examinadas.

Nessa tarefa, atravessar as fronteiras do original – como a condição de possibilidade do ato tradutório – é fazer a prova do limite, da aporia, reconhecer a fronteira, mas não a negatividade da experiência da tradução. O impasse da tradução deve ser reconhecido e não resolvido, como afirma Derrida, em *Apories* (pensando a partir de Heidegger): “Quando alguém propõe uma solução para sair do impasse, você pode estar mais ou menos seguro de que ele começa a não mais compreender, supondo-se que tenha compreendido até então”⁷³. Não nos instalamos tranquilamente em um “além” do original, assim como não nos instalamos, como afirma Derrida, em um “além da metafísica”:

[...] pelo trabalho que se faz de um lado e outro do limite, o campo interior se modifica e produz-se uma transgressão que, por consequência, não está presente em lugar algum como um fato consumado. Não nos instalamos jamais em uma transgressão, não habitamos jamais outro lugar. A transgressão implica que o limite esteja sempre em movimento. [...] Ao cabo de certo trabalho, o próprio conceito de excesso ou de transgressão poderá se tornar suspeito. (Derrida 2001, pp. 18 e 19)

O termo “limite” é bastante abrangente, tanto em francês quanto em português: limite entre territórios geográficos e políticos (vale acrescentar a possibilidade de uma “zona limite”, um lugar “entre”, os poucos metros da alfândega em um aeroporto, o espaço na estrada que leva a outro país, espaço “roubado” de um lado e do outro da fronteira); limite cronológico, de validade, de idade, de data; ponto que não deve ser

ultrapassado – a paciência tem limite; parte ou ponto extremo, fim, termo – pensava-se que o mar se estendia sem limites; “à la limite”; situação limite... A lista permanece aberta.

"Escrevo para não ser traduzido". Toda tradução estaria, então, condenada a se precipitar no abismo? A tradutora se sentiria imobilizada ou desencorajada em sua tarefa? São questões dirigidas a Derrida por Thomas Assheuer⁷⁴. E Derrida responde:

Como outras pessoas, por vezes sinto o desencorajamento de que o senhor fala, mas isso é também, a meu ver, uma provação necessária. Se todo projeto fosse o objeto tranquilizador, a consequência lógica ou teórica de um saber assegurado (eufórico, sem aporia, sem contradição, sem indecidibilidade para resolver) isso seria uma máquina que funcionaria sem nós, sem responsabilidade, sem decisão, no fundo sem ética, nem direito, nem política. Não há decisão nem responsabilidade sem a prova da aporia ou da indecidibilidade. (Derrida 2004, p. 322)

Não haveria tradução, no sentido derridiano, sem a responsabilidade de uma decisão, e é justamente nesses pontos limites que ela se faz mais premente, que ela dá a ver toda a sua potência de morte e sobrevida. E é preciso continuar, não se imobilizar sob pretexto de não fazer jus à complexidade do texto filosófico.

A tradutora assume um risco – sem garantias, sem proteção –, decide sozinho, cada caso é um caso diferente, cada caso é uma primeira vez (como a morte, *chaque fois unique*) embora se inscreva em uma tradição. Mesmo a tradução mais bem cuidada carrega uma falha, sua diferença em relação ao original, a consciência por parte do tradutor de estar oferecendo uma ilusão im-possível ao leitor.

⁷³ Derrida, J. (1996). *Apories. Mourir- s'attendre aux limites de la vérité* Paris: Galilée, p. 65.

⁷⁴ Derrida, J. (2004). 'A utopia não, o im-possível', em *Papel máquina* (tradução de *Papier machine* por Evando Nascimento). São Paulo: Estação Liberdade, p. 315.

Em suas decisões, embora assumidas sozinhas, a tradutora pode recorrer a outros tradutores. Em *A verdade em pintura*, temos citações dos tradutores Valério Rohden; Antonio Marques; Maria da Conceição Costa; Maria José R. Campos; André Telles; Joaquim Torres da Costa; Antonio Magalhães; M. Beatriz Marques Nizza da Silva; José Lino Grünnewald; Constança Marcondes César; Pierre Ruprecht; André Telles; Emmanuel Carneiro Leão; Ferreira Gullar; o editor Robson Achimé; Álvaro Cabral; Luisa Buarque de Holanda. A tradução para o inglês, por Geoff Bennington e Ian McLeod foi muito utilizada para ajudar a significar certas passagens por demais obscuras.

E me atrevi a discordar desses tradutores em certas ocasiões. Por exemplo, alguns termos foram conservados em francês, acrescentando traduções ou comentários em nota. Por exemplo, em “Restitution”, temos o verbo *épouiller*, que pode significar “examinar atentamente para encontrar erros”, mas também “catar piolhos”. O verbo *épouiller* foi traduzido, por Ferreira Gullar: “o que mais nos desnuda” e pela Editora Achimé: “o que mais a fundo nos despoja”⁷⁵. Optei, na minha tradução, por manter o termo em francês, entre aspas, e acrescentar uma N.d.t..

Écoutez la peinture. Elle nous ‘épouillerait’, selon Artaud, de ‘l’obsession’ de ‘faire que les objets soient autres’. (Derrida 1978, p. 435)

Escutem a pintura. Ela nos “épouillerait” segundo Artaud, da “obsessão” de fazer “com que os objetos sejam outros”, “de ousar arriscar o pecado do *outro*...

⁷⁵ Artaud, A. (2003). *Van Gogh: o suicida da sociedade* (tradução de *Van Gogh: le suicidé de la société* por Ferreira Gullar). Rio de Janeiro: José Olympio.

Artaud, A. (s/d). *Van Gogh: o suicidado pela sociedade* (tradução de *Van Gogh: le suicidé de la société*, sem nome do tradutor). Editora Achiamé.

Também em “Restitution”, lemos: “... *deux souliers droits ou gauches qui ne se distinguent que ‘numero’*”⁷⁶. A versão para o inglês traduz “numero” por “numerically”⁷⁷. Escolhi deixar o termo em latim (“... dois sapatos direitos ou esquerdos que não se distinguem a não ser pelo ‘numero’”) e acrescentar nota, procurando conservar o que o termo possa ter, nesse ensaio de Derrida, de desencaminhador, apoiando-me no Dicionário Latino-Português de Cretella Junior e Ulhôa Cintra e no Magnum Lex Latino-Lusitano que indicam, para “numero”, os significados de “prontamente”, “logo”, “depressa”, “oportunamente”, “a propósito”. “Desencaminhador” porque, como está entre aspas e em itálico, o leitor poderia facilmente pensar em “*numéro*”, em francês, já que o texto trata de sapatos, de punctura, de tamanho (número de sapato, em português). Procurei, enfim, cruzar a tradição criada por esses tradutores, pensar a partir dela, mas sem segui-la cegamente: posicionar-me *com* e *contra* os outros tradutores.

Ousar traduzir, não imobilizando a tradução em nenhum valor de verdade, aceitando e denunciando, com modéstia e ousadia, sua eficácia relativa. E tendo consciência de que nem todos os erros se equivalem, a tradução falha em muitos pontos, mas não falha por escolha ou sistematicamente. Há, também aí, uma questão de limite, de fronteira entre erros, com toda a riqueza problemática do limite, com toda sua economia e estratégia, como está sendo discutido aqui. Muitas vezes, o limite do erro só é visto depois de transposto, na leitura do outro ou na leitura do próprio tradutor, depois de certo tempo, a partir de certo afastamento, quando o próprio texto é lido, finalmente, como texto de outro.

⁷⁶ Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Paris: Champs-Flammarion, p. 430.

⁷⁷ Derrida, J. (1987a). *The truth in painting* (tradução de *La vérité en peinture* por Geoff Bennington e Ian McLeod. Chicago/London: The University of Chicago Press, p. 376.

CAPÍTULO II

“+R / R+”: UMA TRADUÇÃO AUTOIMUNE

... fazer a prova da aporia ...: isso não significa necessariamente a derrota ou a paralisia, a negatividade estéril do impasse.

J. Derrida, *Apories*

No ensaio denominado +R (*par dessus le marché*)⁷⁸, Derrida examina, a partir dos desenhos do italiano Valerio Adami, as fronteiras entre políticas e arte, filosofia e arte, original e cópia, entre assinatura e o nome próprio do autor. Em “O retrato de Benjamin”, Adami desenha a cabeça do filósofo judeu-alemão-marxista cortada por um traço, pela fronteira política entre França e Espanha, onde Walter Benjamin, tentando escapar das forças nazistas, cometeu suicídio. Benjamin foi mal recebido em seu país e em seu meio, e foi quase ignorado na terra do exílio – a França –, e pode ser considerado, como o faz Derrida, *um homem crítico, em posição crítica, nos limites, um homem fronteira*, embora isso não deva *dar lugar a devaneios simbolistas*, mas sim à análise de um *aparelho histórico- político implacável*⁷⁹.

O texto de Derrida acompanha os desenhos de Adami extravasando os limites (como a escada que conduz o olhar além da borda); tocando com oximoros, quiasmos e antífrases o concerto a *quattro mani*; escrevendo sobre telas; aproximando e distanciando, vertiginosamente, o leitor, o desenho e o texto “telescopados”.

⁷⁸ Derrida, J. (1978). '+R (par dessus le marché)'. *La vérité en peinture*. Paris: Champs-Flammarion.

⁷⁹ Cf. Derrida idem, p. 204.

Quando o tradutor se depara com um termo intraduzível, um ponto limite em que a tradução falta, muitas vezes não pode escolher entre duas significações possíveis, ou entre a certa e a errada, uma de cada lado de uma fronteira bem demarcada entre a tradução pertinente ou a tradução abusiva. O intraduzível não é a oscilação entre duas traduções, mas é a experiência daquilo que permanece sempre estrangeiro, irredutivelmente idiomático, mas que, mesmo assim, deve se entregar a uma decisão. A decisão é necessária para toda e qualquer leitura, e o tradutor (assim como o leitor) não pode deixar de modificar ou acrescentar algo mais, algo que pode ser considerado tanto "fora" do original quanto participante deste. Aquele que traduz não constata simplesmente que há duas ou mais significações em jogo, mas faz a experiência dessa aporia para poder escolher e responder por essa escolha. Somente a partir dessa experiência é que há, rigorosamente falando, liberdade de decisão.

De acordo com novas estratégias nos Estudos de Tradução criadas pela desconstrução – a experiência da possibilidade/impossibilidade do ato tradutório – trata-se de assumir a responsabilidade de uma decisão que não se reduz a seguir regras pré-existentes, que desconfia das análises já sedimentadas da nossa cultura, mas que, ao mesmo tempo, não pode prescindir dessa mesma tradição. Há, nesses pontos “intraduzíveis”, algo de aterrador, um abalo motivado por uma decisão que nunca satisfaz plenamente quem a toma, mas que também permite uma perspectiva crítica dos limites das teorias tradutórias mais convencionais. Além disso, é precisamente nesses pontos aporéticos que

a tradução se dá a ver em todo o seu potencial de instrumento para solicitar importantes pressupostos sedimentados da filosofia ocidental, por exemplo: a suposta existência de um significado transcendental que seria presentificado pelo texto (os supostos limites entre a presença e a ausência no texto de uma mensagem depositada, passível de ser recuperada, sem grandes perdas, pelo leitor/tradutor); a suspeita sobre a possibilidade de uma origem pura em qualquer campo do pensamento; o abalo do pensamento dicotômico, tão recorrente ainda hoje (por meio da solicitação da separação nítida entre autor/tradutor, entre texto de partida/texto de chegada, entre fidelidade/traição) e, de uma forma mais ampla, a desconstrução de nossa relação com o outro, revelada pela tradução que preside toda comunicação, oral e escrita.

Assumir a responsabilidade de cruzar os limites é difícil, o tradutor procura um desvio consultando dicionários, Internet, amigos tradutores, traduções para outras línguas. Mas acaba criando coragem, correndo riscos para difundir a obra escolhida, proibindo sua imobilização no reconhecimento (por mais verdadeiro que seja) *de que jamais estará à altura da complexidade das coisas*⁸⁰.

Os limites da tradução

A tradução do ensaio “+R” esbarra em dificuldades “incontornáveis”, para utilizar um adjetivo caro ao autor. Logo no título, a tradução reconhece um de seus limites, uma

fronteira em que é preciso transgredir abertamente e, dessa forma, contestar a possibilidade de um “querer dizer” de Derrida.

A decisão de traduzir $+R$ por "R+" não foi fácil. Pensei primeiramente em explicitar a homofonia criada por Derrida acrescentando um pequeno "a" ao título, entre parênteses, tentando traduzir o som "*plus air*" do francês.

$$\begin{array}{c} +R \\ +(a)R \end{array}$$

Mas como "explicitar", "esclarecer", "simplificar didaticamente" um título se esta tese desconfia, sobretudo, da "domesticação" do texto derridiano? "R+" cria outra homofonia, destaca o "errar", sempre possível quando se trata de leitura e tradução. E, se foge das significações do original, se traduz pouco, se impede o título de respirar, por outro lado destaca a possibilidade de abrir a novas questões tradutórias: limites bem emoldurados entre original e tradução; criação de neologismos e homofonias em português; a morte anunciada e nunca realizada do paradigma, do modelo, do ponto de origem; a restituição da "verdade em tradução". Em suma, fidelidade e traição, possibilidade e impossibilidade do ato tradutório, ou melhor, sua possibilidade ligada estreitamente a sua impossibilidade.

Mas "+(a)R" continua sendo uma possibilidade para a tradutora, continua presente pela sua ausência, "dentro" e "fora" de *A verdade em pintura*, como os dois desenhos descartados por Titus-Carmel.

Quando translitero o $+R$ (*plus air*) por "+(a)R"(mais ar), perco a possibilidade de

⁸⁰ Cf. Derrida 2004, p. 344.

"entender" como *plus erre*, na acepção de "errar" (cometer um erro); "andar sem rumo"; "hesitar" e também "passo", "pegada"⁸¹. "R+", minha outra possibilidade, permite outras leituras, como "errância" e "errar".

A hesitação da tradutora persiste na continuação da tradução do título em francês:

(*par dessus le marché*)
(ainda por cima - o mercado)

Hesitação e angústia gerada pela destruição da economia do título original e pelo descarte da tradução usual da expressão em francês (ainda por cima). Mas, por outro lado, a decisão de acrescentar "o mercado" não é nada fácil, embora tenha me parecido pertinente não perder a referência ao mercado, tema recorrente em *La Vérité en peinture*, assim como em *Economimesis*, outro texto de Derrida sobre estética.

As palavras em “tr”

Na primeira frase do ensaio:

et si, le résonnement dans cette autre langue vous égarant encore, j'aimais les mots pour trahir (pour traiter, triturer, traîner, tramer, tracer, traquer). (Derrida 1978, p. 171)

o esforço da tradução seria tentar fazer ressoar o *tr*, importante nesse ensaio, como em outros textos derridianos⁸²; mas como traduzir *traîner* e *traquer* para o português, sob o

⁸¹ Cf. em francês, 'aller à grand'erre', 'aller sur les erres de quelqu'un'.

⁸² Cf. Derrida, J. (2000). 'O que é uma tradução 'relevante'?' em *Alfa*,- Revista de linguística, volume 44, número especial. Pp 13 – 48. São Paulo: Editora Unesp. Nesse ensaio sobre tradução, Derrida 'anuncia algumas palavras em **tr**': *trabalho de parto*, e também do *trabalho transferencial e transformacional*, em todos os códigos possíveis, e não somente no da psicanálise, entrará em concorrência com o tema aparentemente mais neutro da *tradução como transação e como transporte*. P. 16.

constrangimento da letra? Lembrando que a aliteração em “tr” faz a coreografia dos passos entre *tradução*, *traição*, *transporte*, *tradição*, *transbordamento*, erra entre as questões com as quais Derrida, de certa forma, desafia o a tradutora.

A tradução escolhida:

e se, a ressonância nessa outra língua ainda extraviando vocês, eu gostasse das palavras *para trair* (para tratar, triturar, tragar, tramar, traçar, ir atrás)

É essa, no limite, uma tradução "propriamente dita"? Ou a opção por "ir atrás" segue os passos da tradutora extraviada? É o instante em que se pode afirmar que “isso não é o texto de Jacques Derrida”, apesar de levar sua assinatura, de conservá-lo como autor? Em suma, o ato tradutório, nesses pontos limites, consiste em *trair*, *tragar*, *atrair* para fora das fronteiras uma “propriedade” do autor.

Cada termo ou quase-conceito de Derrida se ramifica em uma rede textual que entrecruza filosofia, literatura, psicanálise; textos que analisam esses saberes; traduções e comentários em outras línguas; leva em conta as leis e as normas vigentes no “território” do autor, sua tradição, sua memória, etc.: *hyperlinks* que constroem, para a tradução, um labirinto que não deve ser desconsiderado, e no qual o tradutor erra, mas não pode se deixar perder. Resta-lhe, somente, “entrar no jogo”, criando, com coragem, outros corredores ou outros *links*. Por exemplo, levar em conta como determinados termos derridianos foram traduzidos para o inglês. No caso do exemplo citado, Geoff Bennington e Ian McLeod, tradutores de *La vérité en peinture* para o inglês, escolheram, *in order to betray* Derrida e Adami, a tradução por: “*to treat, triturate, trice, in-trigue*,

trace, track”, conservando o som “tr”, embora ultrapassando os limites entre texto de partida e texto de chegada. Uma operação de sabotagem (um processo de autoimunidade) do próprio ato tradutório opera no texto de Derrida, nesse enfileirar de palavras em “tr”: *trame, travail, en train, le trait, le trajet, tressé, trace, trajectoire, traversée, trahitise, traduction, transcription, le trépas, la transe, la tragédie, les trous, troncs, trépanations, le tréma, le trop, je trie ou triche, je tringle, je trime, tremble ou me trouble, une traillie, en traquant, trempant, traîne, trémail, treillis*. E o que resta ao tradutor desse mar de *tr* (sem esquecer as ondas formadas por *gl*⁸³)? Resta tocar, como propõe Derrida, a quatro, ou + mãos, orquestrar as diversas línguas envolvidas, atomizar por hífens e parênteses, inverter e reverter com coragem e cautela, arejar (ou não?) com a vogal “a” da “différance” o título do texto original.

Naturalmente, essa ultrapassagem de fronteiras pode ser analisada de acordo com teorias tradutórias conhecidas e reconhecidas como pertinentes já há muitos anos. Por exemplo, examinar a tradução dessas palavras em “tr” a partir da dicotomia forma/conteúdo: nesse caso, o texto em inglês e a tradução para o português teriam conservado a parte formal do original (a repetição em “tr”) e subvertido o conteúdo, os significados “presentes” no texto de partida. Entretanto, é necessário considerar que a reflexão desconstrutivista transformou, deslocou, problematizou as questões tradutórias, criou novas estratégias indispensáveis à renovação e à difusão dos Estudos de tradução

⁸³ Palavras em ‘gl’ relevadas de *Glas*, em uma leitura em diagonal, apoiando-me somente na coluna de Genet, onde você flana no texto, como um turista. Na p. 54: *glaviau; glas; gloire; glossaire*. Na p. 68 e seqüência: *glaviol; gladiolage; esglaiar; glace; glageure; deglagier; glazios; eigliaria; eglosiat; glaive; glave; glaviot; gladiateur; gladiatrice; gland, panglossie*. Na p. 80: *l'égantane*, ‘que torna a vista tão penetrante que a da águia’, *un aigle, aigle blanc, aigle noir, aigle de Ganyède [...]*. *On peut dire une aigle*. E na p. 168: *GL. Não digo o significante GL, nem o fonema GL, nem o grafema GL [...] não tem identidade, sexo, gênero, não faz sentido, não é nem um todo definido nem a parte destacável de um todo. Gl permanece gl*. Na p. 169: *Os gl de l'aigles são, portanto, ao mesmo tempo ou alternativamente a elevação aérea do conceito, o saber absoluto que arrebatou e o peso do significante que esmaga ou se afunda em você*.

contemporâneos com a finalidade não somente de atualizar a própria área da tradução, mas de examinar questões de linguagem que possam passar despercebidas, não fosse o ato de ultrapassar as fronteiras entre uma língua e outra. Não podemos, segundo o filósofo, entender “tr” como um radical, ou como uma condição de possibilidade para outras palavras, o que ainda seria permanecer dentro da moldura do logocentrismo. Para o filósofo, o “tr” não tem nada a ver com as palavras que são compostas por ele, não representa nada, não imita nada, mas grava um traço diferencial, é um grito informe, ainda segundo Derrida. “Tr” não depende de léxico, não se deixa domesticar, abre-se para algo novo que se inicia numa segunda vez e que não está em relação inferior nem superior a ele. É preciso investir nas palavras em “tr” ou, parafraseando o autor, trocar a letra “t” por outras consoantes, considerar um “fr” (como em “francês”?), um “rr” (como em Derrida?), ou destacar o nosso “lh” e “nh”, gritos informes da língua portuguesa? Fazer “valer seus átomos”, suas partes, usar a borracha, como Adami fazia em seus desenhos. Iniciar outras viagens, liberar “mais ar”, utilizar o +, que remete a todas as cruzes de Adami, à guerra, à Cruz Vermelha, aos curativos em X, à suástica⁸⁴. Sobre o “tr”, afirma Derrida em “+R”:

Mas se o *tr* é, a cada vez, alterado, transformado, deslocado por aquilo que parece completá-lo, ele conserva uma espécie de suficiência, não uma identidade a si, sentido ou corpo próprio, mas uma estranha e ativa independência. Ele não se atém ao núcleo semântico *trans* ou *tra*.

Nem um todo nem um pedaço, nem metáfora nem metonímia [...]. Ele apreende, se endurece, se restringe, cortando, ósseo, uma aresta.

[...]

Eis aqui o paradoxo: por nada lhe faltar, por que seu programa

⁸⁴ Cf, Derrida 1978, p. 199.

imutável controla e constrange tudo o que pode lhe sobrevir, esforça-se em se empenhar em itinerários absolutamente novos, a cada vez absolutamente diferentes. Cada palavra, cada frase assume, em sua quase-completude, um sentido heterogêneo, enceta uma segunda travessia que, entretanto, não é mais secundária, derivada, servil em relação a um mestre *tr*: ao desenho, tal como o pratica Adami. (Derrida 1978, p. 196)

Jogos de linguagem

O jogar com palavras é entendido, como afirma o linguista Stephen Ullmann⁸⁵, como a desorganização de um saber familiar. O autor desapropria as palavras do seu significado já gasto pelo uso e faz a cabeça do leitor “bater de um lado para o outro” (“bandear”, diria Derrida?). Não é simples brincadeira, é mais um “como desfazer coisas com palavras”⁸⁶, comenta o autor, brincando com as palavras de John L. Austin.

Com Derrida, os jogos despertam outros tipos de inquietação, fazem, como nos desenhos de Adami, “muitas coisas ao mesmo tempo”⁸⁷ e expõem o significante à indecidibilidade. Esse jogo mostra, diz, coloca em movimento um coro de línguas que não descansa nunca, um acontecimento que nunca chega. Utiliza o poder desses pontos limites que empurram o tradutor para uma decisão tradutória que possa ou deva ser defendida pela tradutora.

⁸⁵ Ullmann, Stephen (1964, quarta edição). *Semântica. Uma introdução à ciência do significado* (tradução de *Semantics – An Introduction to the Science of Meaning* por J.A. Osório Mateus). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

⁸⁶ Cf. Ullmann 1964, p. 97.

⁸⁷ Derrida 1978, p. 200. Os desenhos de Adami são fragmentados, suscitam a errâncias do olhar do espectador com engavetamentos, montagens, traços interrompidos, frases, como em 'Ritratto di Walter Benjamin', citado na página 201 de *+R*. Cf. ilustração da página 200 em *La Vérité en peinture*.

Em suas imagens, Adami desarticula e desloca as linhas e, ao mesmo tempo, as mantém juntas: *le dis-joint (maintenant fait oeuvre)*. Agora, por um breve momento, a tradutora “respira”: *dis-joint* pode ser traduzido por *dis-junto*, estamos (provisoriamente) no melhor dos mundos. Embora a continuação da frase corte sua respiração: o *dis-junto* (agora, trabalha).

Derrida lança mão das ambiguidades criadas, entre outras estratégias, por homofonias (*mort* e *mors*); pela atomização das palavras por hífens (“tele-onto-fono-falocêntrico”); pelo uso de parênteses, de maneira a escrever um segundo texto ao lado de um primeiro:

Adami dessine ici (ce) qu’il dessine, montre (ce) qu’il fait, [...] il montre ce que (se) passe...(Derrida 1978, p. 185)

Adami desenha aqui (aquilo) que ele desenha, mostra (aquilo) que ele faz, [...] mostra o que (se) passa...

E o que (se) passa é o nome “Benjamin”, dentro e fora da moldura, é o “título de um (quadro) ausente: de um desaparecido”. *Desaparecido* é o sujeito⁸⁸, que tanto pode ser entendido, tanto em francês como em português, como “o sujeito está desaparecido” e “o tema é o desaparecido”.

Quando traduzo: “*Ça (quoi?) aura/marché*” por “Isso (o quê?): aura/mercado”, cruzo o título do ensaio, “*+R (par dessus le marche)*” com o tema da perda da *aura* em Benjamin. A frase “*Ça (quoi?) aura/marché*”⁸⁹, poderia ter sido traduzida por: ‘Isso (o quê?) terá mercado’ ou ainda ‘Isso (o quê) terá funcionado’, o que teria dispensado a

⁸⁸ Disparu est le sujet. Derrida, 1978, p.205.

⁸⁹ Idem, p. 206.

interferência dos dois pontos. Qualquer uma dessas traduções traz o desaparecimento da "aura" e do futuro anterior, tão caro a Derrida. A tradutora perde novamente o fôlego.

Derrida lança mão (ainda por cima) de relações filológicas (e corajosas) entre palavras. Por exemplo, o termo "Ich" ganha em complexidade e amplitude pelo pensar do filósofo:

Ich, corps arraché d'un poisson, corps étranger d'un mot pour intéresser une autre langue (Adami le fait souvent) au jeu des signatures et à la surenchère agonistique spéculant sur le je.(p. 178)

Ich, corpo arrancado de um peixe, corpo estrangeiro de uma palavra para interessar outra língua (Adami o faz muitas vezes) no jogo das assinaturas e no sobrelanço agonístico que especula sobre o eu.

Ichthus, Ichnos, Isch (homem em hebraico), *Chi* (χ) chiasma, que interessa Derrida não "como símbolo de desconhecido", mas porque há nele cruzamento, duplo gesto, "uma espécie de bifurcação... aliás, desigual⁹⁰". Derrida acrescenta: "e podemos experimentar várias línguas e todos os sexos (por exemplo *she*⁹¹)".

Outro recurso utilizado por Derrida e que exige uma redobrada atenção por parte dos tradutores: o filósofo constrói frases interrogativas sem ponto de interrogação. Percebemos que é uma pergunta, no texto original, pela inversão da posição do sujeito em relação ao verbo, como nessas frases:

Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. P. 73)

Onde a moldura tem lugar. Tem ela um lugar. Onde começa. Onde

⁹⁰ Idem, p. 189.

⁹¹ Idem, ibidem.

termina.

É necessário que a tradutora possa contar com o leitor que, sem muita ajuda, é convocado a dar o tom interrogativo.

No texto derridiano, os jogos de linguagem, esses deslocamentos de sentido que não nos oferecem um ponto de apoio seguro, fazem parte do que ele quer afirmar (por exemplo, a ausência de um significado transcendental depositado, pelo autor no texto original ou pelo tradutor no texto de chegada), são importantes na sua teorização e não somente recurso estilístico ou mesmo um paradoxo lúdico. Vão além da etimologia, de uma virtuosidade lógica ou de um falso brilho retórico⁹². Não é um desejo de obscurantismo, nem desejo “de se abster do desejo de inteligibilidade”. É um jogo, mas o que está em jogo é “muito sério”⁹³.

Esses jogos de linguagem são, na maioria das vezes, intraduzíveis, já que supõem um saber compartilhado entre culturas e sistemas lingüísticos, saber este que está, muitas vezes, ausente no repertório dos diferentes leitores (e mesmo no de alguns leitores franceses). Além disso, revelam, com mais clareza, a problemática questão da instabilidade das fronteiras entre as línguas, revelam o ato tradutório como um instigante problema filosófico e exploram seu papel decisivo na construção dos sentidos de um texto. É a tradução confirmando sua própria impossibilidade: é preciso, nesses pontos limites, partir desse paradoxo. Em entrevista, Derrida explicita:

⁹² Vão além da semântica cautelosa de Ullmann: 'No entanto, é perfeitamente claro que os jogos de linguagem trazem um elemento de garbo e de maleabilidade ao manejo da língua e que, usados com moderação, podem proporcionar um valioso meio de humor e ironia, ênfase e contraste, alusão e subtileza, e certa variedade de outros efeitos estilísticos'. (1964, p. 399)

⁹³ Magazine Littéraire 2004, p. 28: 'c' est pour moi l'enjeu le plus sérieux du monde.'

O que me guia, é sempre a intraduzibilidade: que a frase se endivida para sempre em relação ao idioma. O corpo da palavra deve estar a tal ponto inseparável do sentido que a tradução não possa senão perdê-lo. Ora, um paradoxo aparente, os tradutores se interessaram mais pelo meu texto do que os franceses, tentando re-inventar em suas línguas a experiência que acabo de descrever. (Magazine Littéraire 2004, p. 26)

A resistência oferecida pelos jogos de palavras ou termos intraduzíveis abalam a antiga máquina conceitual metafísica à qual eles pertencem. E são de uso tão constante em Derrida que se tornam familiares aos seus tradutores (e leitores), dão a impressão de que são tranquilamente entendidos... O que não acontece totalmente, já que não há um sentido transcendental a ser recuperado.

John Llewelyn⁹⁴ recolhe, entre vários livros, os diferentes jogos construídos a partir do nome do filósofo argelino: “Reb Rida”, “Reb Dérisa”, “De Rideau”, “Der-ida” (além do já conhecido “The reader” e “Derridadá”). Posso (ousar?) também acrescentar o verbo “*derider*”: “desenrugar” e, como acrescenta o Atilf⁹⁵: fazer desaparecer do rosto as marcas de sério, de gravidade...

Llewelyn continua:

Derrida ainda não se denominou Jack Derippa, e deixo aos leitores decifrar que forças podem estar em jogo nessa assinatura que ele nunca assumiu. Não fiquem desencorajados com o “Der”. Derrida já observou que se aproxima da forma como os franceses pronunciam “the”. (Llewelyn 1986, p. 71)

⁹⁴ Llewelyn, John (1986). *Derrida, on the threshold of sense*. New York: St. Martin's Press

⁹⁵ *Analyse et traitement informatique de la langue française* - http://atilf.fr/atilf/banniere_atilf.htm

Estrangeirismos e neologismos

Como entender a criação de neologismos em português para traduzir o discurso derridiano? O que acontece quando utilizamos termos como “diferença”, “retornante”, “traduzente”, “restância”, “indecidível”, “obsequências”, “parergonal”, termos que não existem na nossa língua e são decalcados diretamente do francês?

O empréstimo de palavras de outras línguas ainda é uma questão atual e polêmica⁹⁶, já que, para muitos, esses estrangeirismos seriam sinais de empobrecimento e deturpação da língua. A maioria das pessoas defende que essas criações são saudáveis para a renovação da língua, mas resiste às inovações, ou reprova de alguma forma. Reconhece sua necessidade e reclama do uso abusivo. Howard Caygill, em seu *Dicionário Kant*, qualifica a criação de neologismos de “expediente desesperado”⁹⁷.

Quando criamos ou utilizamos um termo importando-o ou decalcando-o explicitamente de outra língua pisamos em um terreno incerto. Por um lado, a quantidade de empréstimos e decalques que utilizamos (no comércio, na informática, nos esportes, etc.) demonstra a necessidade da criação de novos termos em nossa língua e a atitude despreocupada com que nos apropriamos da língua estrangeira; por outro lado, há certo mal-estar nesse uso frequente, como se estivéssemos cometendo algum deslize ou alguma contravenção. Habitamos a língua portuguesa, ela é nosso território, território

⁹⁶ Em 12 de janeiro de 2007, foi proposta pelo Ministério Público Federal, a fiscalização e punição de estrangeirismos em anúncios publicitários, remetendo ao projeto de lei de proteção e cultivo da língua portuguesa, apresentado por Aldo Rebelo, em 2001. Em 14 de julho de 2009, a polêmica é retomada: foi aprovado o projeto de lei do governador Roberto Requião que torna obrigatória, nas propagandas, a tradução para o português de palavras de outros idiomas. Fontes: Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo.

⁹⁷ Caygill, H. ((2000) *Dicionário Kant* (tradução de *A Kant Dictionary* por Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Lemos na página 178: *Em vez de recorrer ao ‘expediente desesperado’ do neologismo, Kant procura o termo numa ‘língua morta e erudita’.*

conquistado e que precisa ser defendido. Quando percebemos o estrangeiro adentrar nossas fronteiras, sentimos necessidade de nos defender, de proteger (às vezes desastrosamente, por meio de leis, decretos e penalidades) nossa nacionalidade. Por estar a língua materna ligada estreitamente à ideia de lar, de família, de país, o estrangeirismo desperta, conseqüentemente, um sentimento de submissão, transforma o estrangeirismo em um pequeno crime de lesa-pátria.

A metáfora biológica, criada por Derrida e apresentada no primeiro capítulo deste trabalho, ajuda a entender o que se passa na passagem de um termo estrangeiro para o português, como é o caso dos neologismos por decalque ou por empréstimo. Podemos tentar conceituar essa passagem pela fronteira como um mecanismo que, ao mesmo tempo em que agride e ameaça nossa língua (e nossa soberania), acrescenta-lhe uma sobrevida, garante sua permanência como o organismo vivo e mutante que toda língua é. Um sistema autoimunológico atua nos sistemas linguísticos e, enfraquecendo seus limites (o vernáculo estabelecido), abre-se para o outro, para o estranho, permitindo então que o “de fora” atravesse suas fronteiras, legalmente (incluindo-o no dicionário) ou por “contrabando”, e passe a fazer parte integrante do nosso território lingüístico. Esse mecanismo pode ser apreciado mais claramente em certos neologismos, em certos pontos limites, onde a fronteira entre original e tradução dilui suas linhas de demarcação.

Revenant – 127 fois. Je commence à speculer sur ce qui se chiffre ainsi du reste (p. 221)

Retornante – 127 vezes. Começo a especular sobre isso que se enumera assim, além disso.

Pour lui, d'abord. Pour moi, ensuite de lui. Ordre des séquences (conséquences et obséquences des séries) (p. 217)

Para ele, primeiramente. Para mim, em seguida dele. Ordem das seqüências (conseqüências e obsequências das séries).

- *réinstallant les deux chaussures dans leur délaissement "propre", dans leur être-délaçé qui, entre eux, au beau milieu*

- *dans leur restance?* (p. 312)

- reinstalando os dois calçados no seu abandono “próprio”, no seu ser-desatado que, entre eles, exatamente no meio

- na sua restância?

O processo de legitimação

O uso constante de um termo decalcado de outra língua autoriza a entrada do estrangeirismo em dicionários e o termo passa a ser considerado parte integrante do sistema lingüístico. Essa entrada não é tranquila. O dicionário estabelece oficialmente as fronteiras entre o que pode ser usado ou não, mas essas fronteiras são também problemáticas. Se o estrangeirismo estiver dicionarizado (no Aurélio, no Houaiss ou em uma publicação como *Dicionários de filósofos*⁹⁸) pode ser usado sem medo, será considerado neologismo e integrado à língua portuguesa falada no Brasil. Em *A verdade em pintura*, alguns termos não foram traduzidos, confiando na possibilidade do próprio

⁹⁸ Série publicada pela Jorge Zahar, em que constam títulos como ‘Dicionário Kant’, ‘Dicionário Hegel’, ‘Dicionário Heidegger’ e outros. Em português, temos o Glossário de Derrida, organizado por Silviano Santiago, em 1976 e publicado pela editora F. Alves, Rio de Janeiro.

leitor procurar o significado, se precisar, nos dicionários. Por exemplo: *passe-partout*, *bon mot*, *speech acts*, *ex-cathedra*, *morgue*, *gauche*, *slide*.

Os dicionários constituem o parâmetro oficial, o meio pelo qual decidimos se um item pertence ou não ao acervo lexical de uma língua. E é a utilização frequente de um termo pelos tradutores - e sua veiculação nos meios de comunicação ou obras literárias - que autoriza o dicionário a oficializar o neologismo, ou, para privilegiar a visão adotada neste trabalho, importamos oficialmente um artigo que já estava “dentro” de nossas fronteiras: os dicionários trazem para a língua portuguesa o que nela já se encontrava. Acolhemos um estranho/estrangeiro que se revela, paradoxalmente, “de casa”. Como artigos contrabandeados, as palavras estrangeiras entram pelas nossas fronteiras sem pedir licença ou esperar por autorização. E são ou não legalizados *a posteriori*. Esses novos termos não são, portanto, somente uma questão de fronteira, mas também uma questão de “autoria / autoridade”.

A criação de neologismos para tentar dar conta do texto original de Jacques Derrida pode ser examinada a partir do desejo, por parte de seus tradutores, de fixar um léxico derridiano que teria entrada como verbete em um dicionário ou glossário em português, e que seria muito útil para uma primeira aproximação da obra do filósofo. Uma publicação que daria continuidade ao glossário organizado por Silviano Santiago e seus alunos, nos anos 70⁹⁹, e que incluísse outros neologismos em português, como os que já foram citados e outros que dificilmente entrariam em um dicionário não específico.

No entanto, temos que levar em conta que, como afirma Evando Nascimento, na

Introdução de *Em torno de Derrida*¹⁰⁰:

Se a idéia de um vasto 'glossário de Derrida' seduz imenso é porque parece mimetizar a formatação globalizante no momento mesmo em que a trai radicalmente [...]. Em seu sentido mais clássico, o glossário reforça o caráter unificador da tradição filosófica, cada verbete procurando sintetizar um conceito e configurando uma estrutura pré-informática. (Nascimento 2000, pp. 14 – 16)

Os quase-conceitos derridianos e seus indecíveis – assim como seus neologismos em francês e a possibilidade da criação de neologismos em português – apontam, ao contrário, para o antiprincípio da linguagem conceitual. Continua Nascimento:

Ali onde um conceito unifica, cola, consolida [...], o indecível transfere e prolifera, desgruda, corrói, “desconstrói” a língua da metafísica não como crítica reativa mas como afirmação trágica e alegre, nietzschiana. (Nascimento 2000, pp. 14 – 16)

A série expressiva de termos criados ou modificados por Derrida (rastros, diferença, retornante, *pharmakon*, *parergon*, indecível, quase-transcendental, etc.) não constitui "conceitos" propriamente ditos, mas "quase-conceitos". O filósofo não apaga nem evita simplesmente o conceito de "conceito", mas marca um afastamento por estratégias textuais que "emprestam" um termo da filosofia para, em seguida, retirar sua marca. O "quase-conceito" não define mais uma essência ou uma quididade, mas procura uma nova "conceituação", levando em conta o perigo de reintroduzir exatamente aquilo que se quer evitar: um discurso ainda regulamentado pela "essência"; pelo "sentido puro";

⁹⁹ Santiago, S. (1976). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

¹⁰⁰ Nascimento, E e Glenadel, P., org. (2000). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras.

pela "verdade absoluta"; pelo "querer dizer do autor"; por um "significado transcendental", etc.

Destacando o termo "quase-transcendental", Geoffrey Bennington¹⁰¹ comenta que esse termo possui uma "ambição transcendental" não realizada, "eles elevam a cabeça o tempo de uma respiração"... e decaem de volta no texto. Nunca atingem, propriamente, "o estatuto de operadores metalinguísticos ou metaconceituais".

Há, certamente, um lucro em nos colocarmos continuamente em questão ao privilegiar cruzamentos com outras línguas. Trata-se, em última análise, de nossa própria sobrevivência, como explicita a metáfora da autoimunidade. Assim como não há uma língua pura, não há também puro amálgama com o outro, somente uma afirmação do jogo, da auto-regulamentação linguística.

É bom lembrar mais uma vez que a desconstrução não tem como objetivo "destruir" os limites entre língua materna/língua estrangeira. O pensar por dicotomias não é inútil e, assim como rótulos e classificações, contribui para organizar nosso saber, continua sendo pertinente para explicitar e comunicar um conhecimento, sobretudo depois que problematizamos seus limites e os pressupostos que lhes servem de base.

Trata-se, em suma, de situar explicitamente o problema do estatuto dos termos herdados, emprestados, decalcados e "oficializados" por uma língua. Os neologismos, os diferentes jogos de linguagem criados por Derrida e seus tradutores, como em $+R$, $R+$ ou $+(a)R$, colocam em movimento um jogo de indecidibilidade demolidora porque fogem à rotina das palavras, dos conceitos, da decisão entre fiel/infiel. Trata-se

¹⁰¹ Cf. Bennington, G (1991). *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, pp 248- 249.

igualmente dos recursos necessários para desconstruir essa herança e para expor e celebrar o fato de que toda palavra permanece sempre errante e que sua tradução é sempre diferida e diferenciada. Permanece sempre “em diferença”.

A decisão necessária

O ato tradutório, como o caso da tradução de $+R$, impõe o caminho da aporia, da passagem impossível, negada, denegada, proibida e necessária ao mesmo tempo. A tradução insuficiente ou demasiada desses pontos limites desloca e complica as fronteiras entre francês e português, revela que essas fronteiras correm pelo interior do território que supostamente elas separam em dois. “+(a)R” não está traduzindo $+R$, ou está traduzindo demasiadamente, dando a ver/ler a palavra “ar”, obliterada no grito informe do título em francês. E a tradução, acrescentando o “(a)”, mesmo entre parênteses, não retoma esse “grito” e nem cria outro. “R+” seria uma solução?

Temos que reconhecer (e Derrida reconhece em vários textos) que há algo de violento ou perverso na forma como ele trata a língua francesa, como nela deixa sua marca. Um “amor à língua” que se desdobra em respeito e distorções. E o mesmo acontece com o texto traduzido, um misto de desejo de fidelidade e impulso necessário à infidelidade. “Talvez nada nunca aconteça a não ser na linha de uma transgressão, no traspasse de algum ‘*trespassing*’”, como lemos em *Apories*¹⁰². Uma decisão é necessária para qualquer tradução ou leitura, e o tradutor (assim como o leitor), ao fazer a

experiência da aporia, não pode deixar - muitas vezes violentamente -, de modificar o querer dizer do autor, não pode evitar deixar de lado ou acrescentar algo mais que pode ser considerado tanto fora do original quanto participante deste. Torna-se necessário o suportar não passivo da aporia como condição para a tradução, para as escolhas e para a responsabilidade do tradutor. Nos pontos limites, percebemos mais explicitamente como é necessária uma decisão que interrompa a ligação a qualquer determinação prévia, mas que guarde uma relação precisamente a isso que a tradução interrompe.

Em outras palavras, nesses pontos limites fazemos, além da experiência da aporia, a experiência da “dis-junção”: paradoxalmente, a palavra exprime a separação através da ligação: só falamos em *disjunção* quando sabemos a que remete a *junção*.

Ann Van Sevenant dedicou-se a uma “pesquisa sem fim”, “uma luta”, em torno do termo “disjoint”¹⁰³. A palavra, separada, por Derrida, por um hífen, explicita o que Sevenant comenta:

A noção de “disjunto” tem, geralmente, uma conotação negativa, possivelmente por causa do prefixo “dis” e sobretudo porque é concebida como o contrário de “junto”. Entretanto, o que está disjunto não é diametralmente oposto ao que está junto. Identificando algo como disjunto, já temos o junto como referência. (Sevenant 2000, p. 78)

Na experiência tradutória o disjunto é explícito em seus pontos limites, percebemos, com mais pertinência, o fator de dis-junção trabalhando a relação entre o original e suas traduções: são textos que não estão nem separados nem juntos, não constroem uma unidade dividida em partes, nem constituem textos absolutamente

¹⁰² Derrida, J. (1996). *Apories*. Paris: Galilée, p. 66.

¹⁰³ Sevenant, A. ‘Le disjoint fait oeuvre’, em Roelens, N. (, org. 2000). *Jacques Derrida et l’esthétique*. Paris e Montréal: L’Harmattan.

separados. Podemos também estender essa disjunção à relação entre o autor e “o que se produz por intermédio de sua mão”¹⁰⁴, entre sua intenção ao escrever e os significados que possam surgir a partir de seu texto: estão “dis-juntos”.

Sabemos que o gesto de Derrida consiste em procurar aquilo que, nos textos incontornáveis da filosofia, resiste à autoridade do discurso filosófico, embora permanecendo sempre na proximidade da obra, no seu umbral. Como fazer para colocar em ação essa resistência no texto traduzido, já que não se pode simplesmente transportar esses jogos de linguagem e neologismos para outra língua? Podemos procurar não renunciar totalmente ao significado de um termo, deixá-lo ressoar mais uma vez e, entretanto, acrescentar algo de novo, por força, por operações de desvio nos limites de duas ou mais significações. Uma operação de contrabandista que se introduz pelas fronteiras, pelas bordas dos conceitos estabelecidos introduzindo algo não regulamentado. E como aceitar essa responsabilidade sem destruir o texto original? Como pode o tradutor falar em seu próprio nome e, ao mesmo tempo, contra-assinar o texto do autor?

Podemos entender, no caso da tradução de um texto de Derrida, que a criação de neologismos é aceita ou estimulada pelo próprio filósofo. O tradutor receberia uma ordem de Derrida: não me obedeça o tempo todo. Mas quais os limites desse estímulo ou dessa ordem, desse *double bind* ?

A parte formal da tradução de +R (a começar pelo título na página 169, escrito “à mão”), assim como outros ensaios e livros de Jacques Derrida, é um limite a mais para o

¹⁰⁴ Sevenant *opus cit.*, p. 74.

tradutor: em *La Vérité en peinture* os ensaios “*Parergon*”, “+R” e “*Cartouche*” têm “início” com letra minúscula, sem parágrafo, e não terminam tranquilamente em um ponto final, mas permanecem em suspenso. Em *Foi et Savoir*, o autor divide o livro no meio: até o parágrafo 26 utiliza o itálico. Do 27 ao 52, o itálico não é mais utilizado. *Glas*¹⁰⁵ e *Tímpano*¹⁰⁶, são outros exemplos, entre muitos, em que a formatação é explicitamente “confusa”. Alguns livros incluem outra publicação, no formato de “favor inserir”, que não está nem dentro nem fora do livro¹⁰⁷. Usualmente, o “favor inserir”, como a “errata”, indica um erro, uma falta, uma falha. Em Derrida, também usualmente, o que indicaria um erro (como o “erro” em tradução, o ponto limite) é incorporado a sua teorização, como um enxerto, um *parergon*.

Nunca sabemos, com certeza, se houve um erro ou um abalo proposital na estrutura do texto e, conseqüentemente, se todas essas características formais devem ser reproduzidas, ou não, no texto traduzido. Não há um signatário que afirme, endosse ou assinie o que devemos pensar. Derrida valoriza os ecos entre textos, os liames inevitáveis que se criam entre escrituras e que terminam por ultrapassar as fronteiras dos seus textos.

Às vezes o erro é mais evidente: a tradução para o português de “*La différence*”¹⁰⁸ omitiu, por duas vezes, na página 36, a terceira pessoa do verbo ser: “*Ora, se a diferença (eu ponho aqui o sob uma rasura) aquilo que torna possível [...]*”. Isso aconteceu, provavelmente, por estar o “é” sob rasura, na cópia que foi enviada à gráfica. O texto

¹⁰⁵ Derrida, J. (1981). *Glas*. Paris: Denöel/Gonthier.

¹⁰⁶ Derrida, J. (1991a). “*Tímpano*”, em *Margens da filosofia* (tradução de *Marges de la philosophie* por Joaquim Torres Costa e Antonio Magalhães). Campinas: Papirus.

¹⁰⁷ O “*Prière d’insérer*” em *Glas* e em *Fichus* estão em folhas soltas dentro do livro. A tradutora, Nícia Bonatti informou que, em *Khôra* o “*prière d’insérer*” foi incluído no texto, na primeira página, sem nenhum comentário. A mesma coisa em *Salvo o nome*, desta vez com o título de “*Advertências*”- ambas as decisões foram editoriais.

¹⁰⁸ Derrida, J. (1991). “*A Diferença*” em *Margens da filosofia* (tradução de *Marges de la Philosophie* por Joaquim Torres Costa e Antônio Magalhães). Campinas: Papirus.

original inclui o verbo ser, e a tradução dessa frase deveria conservá-lo: “.... se a diferença é [sob rasura] (eu ponho aqui o é sob rasura [...])...”. Com certeza, o revisor, ao ver o verbo “é” literalmente riscado, entendeu que deveria ser suprimido...

Em situações outras (no campo artístico, por exemplo), há uma interferência formal que não é tão fácil de ser catalogada como “engano” e que, se a levarmos ao seu limite, pode destacar questões importantes na reflexão desconstrutivista. Vejamos: podemos imaginar que, durante uma exposição de arte contemporânea, na qual incluímos as exposições de Adami, os visitantes têm a direito de hesitar em considerar o extintor de incêndio como parte de uma instalação artística ou como uma exigência de segurança. O mesmo acontece com o título do ensaio colocado acima da página 215, na edição francesa de *La vérité en peinture*: o ensaio +R termina, na página 209, sem ponto final. E, depois de uma página em branco, lemos o título do próximo ensaio: “Cartouches”, sobre o artista Titus-Carmel (p.211). Em seguida, temos uma página com comentários sobre a primeira versão desse ensaio e o texto “propriamente dito” começa na p. 213. Entretanto, na ilustração da p. 215, vemos, em cima da página, “+R”, como se essa ilustração pertencesse ao ensaio sobre Adami, mas que, no entanto, reproduz uma obra de Titus-Carmel... Um enxerto? Um abalo nos limites entre os dois ensaios (o que estaria bem de acordo com o contexto de +R)? Um erro de tipografia? Um cochilo do revisor? Como saber com certeza? Importa? Podemos pensar também que uma interpretação que levasse em conta esse enxerto do título +R no ensaio “*Cartouches*” pode ser feita somente a partir dessa edição e não de outra – não da edição em inglês, por exemplo. Como a

tradução vai lidar com isso? Uma interpretação ou uma tradução que queira ser “fiel” ao original pode tanto consertar esse cochilo quanto conservar o enxerto. Pode tanto acionar o sistema imunológico operando no texto original (repelindo o “+R” estrangeiro, protegendo as fronteiras do texto de Derrida ao expulsar o engano) quanto operar por autoimunidade, enfraquecendo as defesas do original e deixando o “+R” como uma prótese dentro do corpo do texto. Pode até mesmo incluir o “fora” com um comentário e levantar outras questões, como está sendo feito nesse momento.

É importante para esse trabalho considerar ainda duas questões: podemos falar em “Estética da desconstrução”? E por que falar em estética em uma tese sobre tradução?

Quanto à primeira pergunta, e em um primeiro momento, a resposta seria “não”, não é possível falar de uma “Estética da Desconstrução”, já que Derrida lança uma suspeita sobre a possibilidade de uma análise ou de uma crítica, ou mesmo de uma “tese” desconstrutivista. Em um segundo momento, podemos considerar a possibilidade de “reformular” ou “arejar” o conceito de “estética” construindo para ele novas configurações, novas formas de entender o que acontece nas obras de Adami, Titus-Carmel, Van Gogh, o que está em jogo nos textos de Kant, Meyer Schapiro, Heidegger.

Quanto à segunda: justamente para colocar em questão as fronteiras entre as diversas áreas de conhecimento, já que estamos tratando exatamente da possibilidade de limites e de molduras. Como foi ressaltado na “Introdução”, em seus últimos textos, Derrida transporta um termo da Biologia para a filosofia e, neste trabalho, “autoimunidade” atravessa em direção aos Estudos de tradução. E este trabalho utiliza

“passo”, confiando na conotação negativa desse termo em português para traduzir o intraduzível “pas”, tão recorrente em Derrida, contando, justamente, com um transbordamento entre os territórios da tradução, da filosofia e de um jogo de cartas... Estética, política, filosofia, ciência podem ser entendidas como um suplemento à questão tradutória, com todas as implicações sugeridas pelo termo “suplemento”.

Este trabalho não tenta conciliar as diversas áreas do conhecimento com os Estudos de tradução, mas procura utilizar todos os recursos para conceber o limite – e sua abertura para o além-do-limite – como o lugar privilegiado para destacar questões tradutórias. É aí que o ato tradutório acontece em sua importância, em toda sua atualidade e como instrumento pertinente para a reflexão desconstrutivista. Da mesma forma que, para Derrida, entende-se melhor a questão do perdão quando se examina o imperdoável, somente na experiência de seus limites é que a tradução pode ser dita precisamente uma “tradução”, no sentido de o tradutor assumir mais claramente a responsabilidade do texto de chegada. O que é traduzível não necessita de tradução: uma linguagem matemática ($2+2=4$) ou um termo como SOS ou www já estão traduzidos em várias línguas. Termos de computação, manuais, catálogos também não exigem uma “prova da aporia” uma decisão por parte do tradutor, já que um programa de computador pode ser criado para transportar esses termos para outra língua. O limite, os jogos de linguagem, as conotações intraduzíveis do francês para o português, tão necessários para Derrida, constituem o lugar onde um ato – o ato tradutório – aparentemente secundário, ganha consistência própria, tenta ultrapassar limites e fazer +R ressoar em "R+" ou em “+(a)R”.

CAPÍTULO III

O PARADIGMA

Terei construído alguma coisa com a matriz de seu texto? A partir da qual poderíamos ler o livro, quer dizer, re-produzi-lo.

J. Derrida, *Glas*

Em 1978, Jacques Derrida foi convidado a escrever uma introdução ao catálogo da exposição “*The Pocket-size Tlingit Coffin*”, de Gerard Titus-Carmel, no Centro Pompidou. O catálogo reproduz o “pocket-size coffin”, o pequeno modelo em madeira (“*Pocket-Size*” 10 x 6,2 x 2,4 cm, na proporção do número de ouro), o primeiro, o paradigma – como o denomina Derrida –, criado a partir dos esquifes dos *Tlingit*, índios canadenses. Esse primeiro trabalho, o modelo “real”, o pequeno esquife em acaju construído por Titus-Carmel possui um fundo em espelho, laterais em pele (os *Tlingit* fazem comércio ou contrabando de peles, ultrapassam limites, portanto), com cordões e uma tampa transparente em “altuglass”¹⁰⁹, fechada por quatro minúsculos parafusos. Para Derrida, o esquife está aberto e fechado ao mesmo tempo, ao mesmo tempo “hermético e transparente”: “acessível por todas as suas superfícies e, no entanto, fechado, encriptado, pregado, parafusado: impenetrável”¹¹⁰.

O pequeno esquife em acaju serve bem para encaminhar este trabalho para o campo da tradução. O original de um texto, se quisermos pensar a partir de Titus-Carmel

¹⁰⁹ Larousse, 1998. ‘Altuglas’, com um ‘s’ somente e com maiúscula: marca de um material sintético muito resistente.

¹¹⁰ Derrida, J. (1978). ‘Cartouches’, em *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, p. 213.

e Derrida, é “hermético e transparente” ao mesmo tempo, acessível ao leitor e impossível de ser emoldurado em todas as suas significações. Uma lógica geral da autoimunização opera nos limites do original abrindo-o a modificações necessárias para sua sobrevivência, como suas posteriores traduções e interpretações.

Esse pequeno caixão em madeira engendrou uma série de 127 desenhos em técnicas, suportes, dimensões e ângulos diferentes. Isolados e em série, cada um deles é único, insubstituível, um cortejo de singulares, mas com um “ar de família”, um grupo de genealogia “fingida”, uma sequência com “traços do mesmo modelo”. O esquife (do pai? pergunta Derrida) dá a luz a uma filiação de difícil reconhecimento e que, paradoxalmente, faz dele, pai, modelo, paradigma. Uma “obsequência”¹¹¹, afirma Derrida: sequência e obséquias, sobrevida e morte. Essa série desafia, 127 vezes, a questão da série, da repetição, da reprodução, da genealogia.

A obra de Titus-Carmel (e daí vem o problema, ou o “desencorajamento” de Derrida) solicita a repetição em série, *em uma série*. Há algo que finge uma genealogia, pretende um início; ao mesmo tempo, gera um grande número de desenhos sem modelo inicial, sem exemplo a seguir. Falta pertinência às palavras continuação, reprodução, família, genealogia. O esquife em acaju, o esquife original, “parido” (por Titus-Carmel), deixa uma descendência incalculável, infinita, é um gerador incansável, um paradigma.

A palavra grega [paradigma] convém, nesse caso. Designa, na maior parte das vezes, essa espécie de modelo artificial que já procede de uma *technè*. O modelo, o exemplo é, então, um artefato, um referente construído, às vezes, de todas as suas partes, instruído, uma estrutura fabricada. É aqui o caso (Derrida opus cit.,

O termo paradigma convém a Derrida e interessa e convém a este capítulo pela possibilidade oferecida por *Cartouches* de explorar a confluência entre o modelo e suas cópias (entre o "pequeno esquife em acaju" e seu desdobramento em 127 desenhos) e a relação complexa entre um texto original e suas interpretações possíveis.

Em nenhuma parte do ensaio, Derrida faz a ligação entre o paradigma de Titus-Carmel e o texto original. A questão tradutória está "fora" dos limites de *Cartouches* assim como o desvio pelo ensaio de Ernst Gombrich, que vai ser comentado a seguir, pois me parece pertinente a saída dos limites do ensaio derridiano em uma tese que tenta uma reflexão sobre a dicotomia dentro/fora e sua relação com a questão tradutória a partir da tradução de um livro sobre estética.

Ernst Gombrich, no prefácio de *A história da arte*¹¹², aponta o esforço dos teóricos e historiadores para tentar dar conta da profusão de mudanças de períodos e estilos nesse “estranho e fascinante” mundo das artes. E alerta o leitor contra a “armadilha” de interpretar de forma “ingênua e errônea” essas mudanças na arte como um progresso contínuo. A preocupação normativa com conceitos teóricos, rótulos e classificações (instrumentos e “mal” necessários, segundo Gombrich) dos teóricos mais acadêmicos levou à criação de várias dicotomias (uma “proliferação de polaridades”) ao longo da história da arte: sublime e belo, ingênuo e sentimental, ótico e háptico, aditivo e divisório, fisioplástico e ideoplástico, linear e pictórico, forma fechada e aberta, clareza e obscuridade, multiplicidade e unidade, entre outras que eram constantemente

¹¹¹ Cf. Derrida 1978, p. 214 e sequência.

¹¹² Gombrich, E.H. (1999). *A história da arte* (tradução de *The Story of Art* por Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos.

“descobertas” e que geravam novas classificações. Podemos também observar que o grande número de polaridades já aponta para uma diversidade impossível de ser contida dentro, justamente, de polaridades. Sugere também a necessidade de suspeitar do abuso de dicotomias e observar a história da arte por outros ângulos, por conceitos diferentes.

A expressão “forças de tolerância”, utilizada por Gombrich no ensaio *Norma e Forma*¹¹³, interessa-me particularmente por poder ser articulado com o quase-conceito derridiano da autoimunidade. No ensaio de Gombrich, “forças de tolerância” não é o tema. Aparece no terceiro capítulo com uma negativa:

Não tenho intenção de fazer um relato completo da reabilitação gradual desses diferentes estilos, ou das forças de tolerância histórica e orgulho nacionalista que concorreram para o repúdio ao monopólio de Vitruvius. No presente contexto, interessa apenas constatar que todos os que questionavam a norma aceitaram as categorias a que ela dera origem. (Gombrich 1990, p. 112)

A estética normativa usualmente trabalha com proibições, com “termos de exclusão”, com regras “que são mais facilmente formuladas em sentido negativo, como um inventário de pecados a serem evitados”. No entanto, segundo Gombrich, a lista de proibições se multiplicou de tal forma que acabou restringindo o espaço criativo e reforçando uma “insípida repetição de soluções seguras”¹¹⁴.

Os Estudos de Tradução elencaram, da mesma forma, certo número de dicotomias, na tentativa de normalizar ou sistematizar o ato tradutório; dicotomias – algumas mais amplas outras mais particulares – que persistiram durante séculos e acabaram se tornando uma “insípida repetição de soluções seguras”: forma/conteúdo;

¹¹³ Gombrich, E. (1990). 'Norma e forma – estudos sobre a arte da Renascença' (tradução de *Norm and Form* por Jefferson Luiz Vieira / Camargo). São Paulo: Martins Fontes.

¹¹⁴ Gombrich 1990, p.115.

significado/significância, sujeito/objeto, fiel/infiel. É desnecessário acrescentar que sempre aprendemos algo quando criamos ou analisamos essas dicotomias, quando examinamos os pressupostos que lhes dão pertinência e também quando as contestamos ou problematizamos. O debate é sempre produtivo.

Os limites bem demarcados – entre estilos, entre artistas, entre teorias, entre textos (original e tradução, por exemplo), entre sistemas lingüísticos (o que estaria “dentro” da língua portuguesa e o que estaria “fora”, como os neologismos em inglês, tão comuns atualmente) – são necessários e, ao mesmo tempo, impossíveis de serem explicitados sem dar espaço a questões que abalam esses limites. Retomando o que já foi dito no início do capítulo, o que está “dentro” de um paradigma (de um estilo artístico, de uma teoria política, de um texto) deve ser intolerante com o que está “fora” de suas fronteiras para se conservar íntegro e de acordo com suas próprias regras. Ao mesmo tempo, deve se tolerante, deve abrir-se para a alteridade, para o que está “fora” de seus limites para sobreviver *de outra forma*. Um paradigma deve ser “fiel” aos seus critérios e, ao mesmo tempo, deixar agirem *forças de tolerância* que possam abrir seus limites para o estranho, para aquilo que foge a esses mesmos critérios.

É possível utilizar a metáfora biológica da autoimunidade, criada por Derrida, para ajudar a entender o que acontece na passagem de um paradigma para outro, seja ele científico, textual ou artístico, como o “pequeno esquife em acaju” de Titus-Carmel. Podemos entender a mudança de paradigma (as mudanças no texto original) como um sistema imunológico operando no paradigma dominante, enfraquecendo suas defesas,

abalando suas fronteiras (ou conceitos) bem demarcadas e abrindo-se para o outro, para a alteridade, permitindo que o “estrangeiro” (outra teoria, outro paradigma, outra interpretação do mundo) seja admitido como um hóspede.

As metáforas analisadas neste capítulo (forças de tolerância e autoimunidade) apontam para a necessidade de resistir e aceitar o diferente, aquilo que aparece como absolutamente anômalo, monstruoso, capaz de expor o que está, há muito, sedimentado pela nossa cultura.

O original como paradigma

- *et ainsi du reste, sans précédent.* (p. 213)
- e assim, do resto, sem precedente

Assim tem início o ensaio “Cartouche”. O que resta? O que subsiste do conjunto do qual retiramos uma parte? O “resto” é a série de desenhos que fizeram parte da exposição de Gerard Titus-Carmel no Museu nacional de arte moderna George Pompidou. Entretanto, é importante para Derrida utilizar o termo “*reste*” também com a significação de algo no *tempo* e no *espaço* e para significar tudo o que é visto como secundário, sem importância em relação a um elemento que se quer valorizar, como nas expressões “pour le reste”, “quant au reste”, “comme le reste”; e no sentido de “como tantas outras coisas”, expressões que podem levar a conotações pejorativas. “De reste”, significa também ter mais que o necessário, como em “avoir de l’argent de reste”, “avoir

de l'amour, de la générosité de reste": ter muito de algo e distribuí-lo prodigamente¹¹⁵.

Mas Derrida acrescenta: "...*sans précédent*." Trata-se de um resto, mas que não tem precedente. Algo retoma e continua, em série, alguma coisa, mas essa coisa não o precedeu, não há nada que tenha vindo antes e do qual tenha sobrado um resto... O que contesta a simples cronologia dentro desse diário cronológico que é *Cartouche*, assim como Titus-Carmel contesta a ideia de série em uma série, ou como uma tradução exhibe a impossibilidade da tradução sem resto em seu próprio corpo.

Si j'écris maintenant CELA SERA RESTE SANS EXEMPLE, ils ne liront pas. (p. 213)

Se escrevo agora ISSO SERÁ RESTO SEM EXEMPLO, eles não lerão.

Como traduzir *reste* sem resto? A tradução de "CELA SERA RESTE SANS EXEMPLE" deixa um resto, não pode ser lida de outra forma, como acontece em francês: "cela será resté sans exemple", já que, nessa língua, não é obrigatório o uso de acento em maiúsculas.

O pequeno esquife em acaju dispensa os desenhos posteriores, os restos, mas, ao mesmo tempo, depende deles: o modelo faz parte da série, e não pode dispensar essas interpretações desenhadas em técnicas diversas. Uma situação paradoxal, claro, já que não se pode duvidar de que Titus-Carmel tenha construído o seu esquife de madeira antes de reproduzi-lo em 127 desenhos.

Para examinar esse paradoxo em sua relação à tradução destaco os termos da

¹¹⁵ Exemplos retirados do *Atilf*, verbete 'reste'.

metáfora genealógica a partir da qual Derrida estuda o pequeno esquite de acaju¹¹⁶: o primeiro, o *princeps*, principesco, hermético, singular, impenetrável, encriptado, o pai, aquele que engendra a série de desenhos, o que não pertence à linhagem, que está sobre um pedestal, sobre um trono, engrandecido. E, no entanto e ao mesmo tempo, o genérico, transparente, acessível, ventre feminino, aquele que não reconhece a descendência, o que é engendrado pela série, que faz parte da linhagem, o banido, o excluído, o menor que o menor, o anão sobre o cadafalso.

Como me apropriar do discurso de Derrida sobre o paradigma em Titus-Carmel e desviá-lo para a questão tradutória? Porque se trata, realmente, de uma apropriação, já que Derrida não relaciona, nesse ensaio, o paradigma com um original nem coloca os desenhos de Titus-Carmel como traduções desse original. A apropriação é, de certa forma, autorizada por outra travessia: a de Derrida, entre a Biologia e a Política.

Como ligar o texto “Cartouche” às questões tradutórias? Como, se já no título, a impossibilidade de traduzir “cartouche” com todas as suas conotações em francês oferece uma resistência desanimadora¹¹⁷? É necessário, para ligar “Cartouches” a “Cartuchos”, atrever-se, expor-se, correr o risco, lançar-se a algo que nem está fora nem dentro dos limites do texto em francês. É uma questão de *princípio*, afirma o autor do ensaio¹¹⁸. De origem e de tradução. E é justamente o limite dessa pertinência que está em causa aqui. Enfim, a tradução *importa* na tese.

¹¹⁶ Para essa lista, procurando não deixá-la muito extensa, utilizo somente as duas primeiras páginas do texto.

¹¹⁷ ‘Cartouche’, no masculino é o desenho no fundo de um quadro ou de um mapa com um título ou uma dedicatória; nas inscrições hieroglíficas emoldura o nome dos deuses ou dos reis. No feminino, é invólucro de munição, recarga de tinta, de gás, embalagem de maços de cigarros, caixa para vídeo. Como termo militar designa também a baixa ou licença que se dava a um soldado. O nome próprio Cartouche denominava um malfeitor que viveu no início do século 18, na França. Em português, ‘cartucho’ é sempre masculino, um invólucro para carregar munição, alimento ou tinta de impressora. Em cartografia, designa o pequeno mapa inserido no mapa maior do qual amplia um detalhe.

¹¹⁸ Derrida 1978, p. 218.

O desejo “irreprimível” de Derrida – deitar-se no esquife de Titus-Carmel e inscrever o seu nome “sobre o cartucho” – articula-se com o desejo do tradutor de inscrever seu nome ao lado do nome do autor. A tradução pode ser vista como um cenotáfio, uma homenagem, um monumento à morte do autor, sem que seu corpo, o do autor, aí se encontre: um “túmulo vazio (*kenostaphos*, *kenotaphion*), para o corpo desaparecido de um desaparecido, desaparecido ou roubado, embolsado no momento certo”, escreve Derrida¹¹⁹. O tradutor, então, como um “pick pocket”, um batedor de carteira, rouba a carteira de identidade do autor. A tradutora se apossa da autoridade de Derrida (ligando seu nome ao dela) e abusa, talvez, da ousadia de falar da sua tradução a partir da reflexão do próprio autor do original. Apropria-se do texto de Derrida sobre Titus-Carmel para desviá-lo e falar de tradução, refletir sobre a relação esquife e desenhos e ligá-la à relação “Cartouches” e “Cartuchos”. Puxar para si o original, como se puxa um cadáver da gaveta no necrotério ou como Derrida puxa para si os desenhos de Titus-Carmel das gavetas em que estão guardados, no Centro Pompidou¹²⁰. Fazer disso um tema, observar o cadáver de todos os lados, com cuidado, ele é o seu *ductus* e o modelo inicial, o paradigma. Cada tradução – sendo uma entre a série de traduções possível – desfalca e conserva, à sua maneira, o paradigma; faz seqüência ou obsequência, herda um texto que existia antes e, ao mesmo tempo, cria a herança. Segundo o autor de “Cartouches”, Titus-Carmel atrai o paradigma para o desvio, extravia esse original e o faz retornar “centuplicado”, 127 vezes, precisamente. E o paradigma, o esquife principal, o original, suporta bem essas manipulações, as anamorfoses ou as

¹¹⁹ Derrida 1978, p. 219.

¹²⁰ Cf. Derrida 1978, pp. 220, 221.

“traduções” feitas pelo próprio Titus-Carmel.

127 desenhos, aquarelas, gravuras, guaches que parecem “copiar” o pequeno esquife em acaju, “Copiar”, entre aspas, como foi escrito por Titus-Carmel e retomado por Derrida. Nenhuma palavra, continua Derrida, seria suficientemente dúctil, suficientemente dócil para representar o que acontece com a série de desenhos: produção, reprodução, sedução, redução. Tradução, talvez, mas não foi utilizada nem pelo artista nem pelo filósofo. E mesmo a palavra tradução não daria uma resposta segura às questões levantadas pela série de desenhos e seu paradigma, o esquife 0 (1 ou -1). Mas nos acostumamos a não esperar, de Derrida, respostas seguras. Tentaremos somente acrescentar, ao longo deste trabalho, outras questões a essas questões, somar às questões estéticas, questões tradutórias. E outras poderão surgir, um número potencialmente infinito de questões e traduções, acrescentando mais números a essa numerologia pretendida por Titus-Carmel.

O número 127 é importante para Titus-Carmel. Ele destrói dois desenhos para se limitar ao número 127, ímpar, primo. Titus-Carmel trabalha, em várias outras obras, com série, com numeração: “25 Variações sobre a ideia de ruptura”, “Os 18 Mausoléus para 6 Choferes de Táxi nova-iorquinos”. “20 variações sobre a ideia de Deterioração”, “17 Exemplos de Alteração de uma Esfera”, “7 Desmontagens”. Para Derrida, o número, quando faz parte do título ou quando se exprime em uma série (uma série de 8 tijolos em “Joaquin’s Love Affair”, os 19 desenhos de “O Uso do Necessário”, etc.), “vem corromper a autoridade do nome, da voz, da escritura fonética”¹²¹.

127 é um número primo. Por um lado, invulnerável, intacto, nada que vem de fora o afeta, o esquite/original não é contaminado pela sua descendência. Por outro lado, o pequeno esquite, o original, retorna à série, decomposto em sua numeração pode ser inserido em qualquer lugar desse cortejo fúnebre que se arrasta até o artista dizer: basta.

Embora tenha admitido que seu projeto fosse incluir todos os desenhos, mesmo aqueles que considerava falhos, Titus-Carmel destruiu dois desenhos. Titus-Carmel “teria, então, reconhecido que nem todos os resíduos se equivalem”, detalhe importante para Derrida, pois o artista lembra e fala desses “natimortos”. Esse par desaparecido pertence ou não à obra? Estão *fora* da série – como as notas retiradas de *A verdade em pintura* – mas são lembrados, assombrando, como quer Derrida, o *dentro* da série dos 127 desenhos.

O que faz Derrida com essa trama numérica, essa “compulsão aritmológica”¹²², aritmopoética¹²³ criada e valorizada por Titus-Carmel? Derrida a leva a sério (e a uma série), usa, consume até os ossos, gasta até o fio, revira de todos os lados, modula, distorce, como faz com suas próprias palavras¹²⁴. Gira em volta dos 127, especula, contabiliza ainda os dois desenhos destruídos, os que foram marginalizados, os que desapareceram.

Não podemos deixar de pensar que os números de Titus-Carmel conferem uma ilusória objetividade às suas ideias, oferecem uma agradável impressão de segurança e certeza matemáticas. Mas, se esses números aumentarem, ultrapassarem limites, há um

¹²¹ Cf. Derrida 1978, p. 231.

¹²² Cf. Derrida 1978, p. 231.

¹²³ Cf. Derrida 1978, p. 238.

¹²⁴ Cf. Derrida 1978, pp. 229 – 230.

efeito contrário. Ir até o limite parece imperativo para a desconstrução, mesmo se esse limite não pode ser entendido como objetivo, e não pode ser claramente delimitado.

$$34 (3 \times 4 = 12, 3 + 4 = 7, 12 \text{ e } 7 = 127)$$

$$127 = 12 + 7. 12 = 3 \times 4 \text{ (horas, meses, estações), } 7 = 3 + 4$$

$$127 (1 + 2 + 3 + 4 = 10 \text{ e } 1 = 2 = 7 = 10)$$

$$0 (-1 + 1)$$

$$1 + 2 + 7 \text{ igual a } 1 + 2 + 3 + 4$$

$$5 + 6 = 11 \text{ ou } 5 - 6 = -1$$

$$12 + 7 = 19 \text{ (como em "O uso do Necessário")}$$

$$129 - 10 = 119 = 12(0) - 1$$

$$1.1, 1.2 / 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, \dots$$

E Derrida acrescenta, ainda por cima, o número da calculadora: Ur-300 n.27932..., sem falar nas datas que introduzem cada parte do ensaio, de 30 de novembro de 1977 a 11 - 12 de janeiro de 1978. E a tradução acrescenta à numerologia de *Cartouches* as 127 notas de rodapé de "Cartuchos"...

Trata-se de uma "estratégia do excesso", se posso denominar assim o recurso do filósofo de "levar a sério" as afirmações de um texto e arrastá-las até um limite, que subverte a numerologia do artista. Outro exemplo dessa estratégia do excesso: na página 247 inicia-se uma divisão: 1. (p. 247) (que se divide em A.B.C. D) 2. (p. 258) 3. (p. 265). E recomeça, na p. 271: 1.2.3.4.5.6.7. E recomeça novamente, na p. 274: 1.2. 3.4 (A.B.C.D.) 5.(α. B. Γ.) 6. (1.2.3.4.5.6).

O recurso analítico utilizado por Derrida em dividir exaustivamente parte de seu texto nos leva a duvidar, precisamente, da eficácia dessa divisão, da contaminação ou transbordamento de fronteiras entre 1. e 2. ou A e B.

O excesso acompanha a vida pessoal de Derrida. Como ficamos sabendo por Albert Dichy e Safaa Fathy¹²⁵, o filósofo doou ao Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) uma parte significativa de seus arquivos: mais de 15.000 cartas, sua correspondência, ao longo de 50 anos, com intelectuais, profissionais, alunos e amigos. Às cartas que correspondem aos seus anos de formação acadêmica, acrescentam-se as que tratam da publicação de obras; dos comentários de colegas; dos comentários dos tradutores; da organização dos Estados Gerais da Filosofia; da fundação do Colégio Internacional de Filosofia; dos encontros em Cerisy; dos convites recebidos (mesmo aqueles que ele não atendeu). Mais ainda: as cópias em duplo carbono das cartas que foram enviadas pelo próprio Derrida¹²⁶.

La vérité en peinture não analisa a numerologia de Titus-Carmel, não pergunta o que o artista quer dizer com isso, mas a utiliza, confia na potência destruidora/construtora e na força subversiva do acúmulo, joga com as excessivas possibilidades desses números, deixa inúmeros sentidos em suspenso, o que subverte o que há de transcendente ou metafísico nessa operação matemática. É esse movimento de utilizar o próprio texto (o “dentro” do texto) para abrir a outras significações (para o que está “fora” do texto) que se denominou, meio à revelia do autor, “A” desconstrução.

Esse excesso toma outras configurações. O filósofo, em *Parergon*, imagina “uma

¹²⁵ Dichy.A e Fathy, S. (2004). *Derrida*. Cahier de L'Herne. Paris: Édition de l'Herne.

¹²⁶ Cf. Dichy.A e Fathy, S. (2004), p. 450.

moldura enquadrando uma pintura, representando um edifício rodeado de colunas...”¹²⁷. Um excesso que desestimula a compreensão facilitadora ou apressada demais das afirmações de Kant. Uma vertigem que permite às palavras dizerem mais do que se pretendia originalmente. Nota-se também que, no início de “Passe-partout”¹²⁸, Derrida acumula interpretações sobre a frase: “eu me interesse pelo idioma em pintura”: pelo idioma “em pintura”; pela própria expressão idiomática “em pintura”; pelas palavras “em pintura”; por aquilo que se refere ao idioma, ao “estilo idiomático no domínio da pintura”; pela singularidade irredutível da arte pictórica que seria uma linguagem, “o que soma, pelo menos, se contarem bem, quatro hipóteses, mas cada uma se divide, por enxerto e contaminação, por todas as outras, e vocês jamais terminariam de traduzi-las”¹²⁹.

Em vários outros textos, Derrida encadeia vários termos para construir um quase-conceito, como “tele-onto-fono-falocentrismo”. Um excesso de enfileiramento de termos que interfere (e ofende, há uma violência satírica nesses excessos) na construção do significado das palavras pelo leitor. O acúmulo (de desenhos, de termos, de números, de traduções, de notas) gera um potencial destrutivo, irônico, que pode ser utilizado com proveito para solicitar verdades estabelecidas sem que o autor se situe “fora” do texto.

Podemos também pensar em termos de excesso para levantar questões tradutórias. Se aceitarmos que tradução é uma das leituras ou interpretações possíveis de um texto, entramos também no campo do demasiado, multiplicamos numericamente as possibilidades tradutórias: cada pessoa que lê um texto faz uma interpretação/tradução

¹²⁷ Cf. Derrida 1978, p. 73.

¹²⁸ ‘Passe-partout’, em *La Vérité en peinture*, p. 5.

¹²⁹ Derrida 1978, p. 5.

diferente. Podemos adivinhar que nem todas seriam consideradas pertinentes, estimulantes; muitas seriam subjetivas, fora do contexto, individualizadas ao extremo ou simplesmente erradas. Mas só com isso teremos um número fantástico de traduções para cada original. Cada pessoa que lê o mesmo texto pela segunda vez, faz uma nova interpretação, um pouco diferente da primeira, e assim por diante. Em suma, cada pessoa, a cada leitura, faria uma nova tradução/interpretação do texto. Um testemunho (pelo excesso) da pertinência da questão tradutória: o transbordamento causado pelo encadeamento exaustivo (onde tudo é tradução ou tudo é original), ajuda a construir a passagem à filosofia, transforma o ato tradutório em complexo ato filosófico, questiona a possibilidade de limites ou moldura para os significados no texto ou a possibilidade de um significado transcendental que preceda a leitura.

A questão tradutória não oferece nem se esgota em um conceito, por isso não permite uma metodologia ou um conjunto estável de dispositivos epistemológicos. Ela abre inúmeros caminhos e leva ao limite questões da linguagem, explora a potência desse limite na estética, na literatura, na hermenêutica, na psicanálise, em todos os campos em que a passagem entre uma língua e outra é necessária. O que, em outras palavras, seria um testemunho, pelo excesso, da importância dos Estudos de tradução. A série infindável de traduções não se limita a comparações com um texto original fechado em si mesmo, mas pode manter um questionamento sempre atualizado sobre as questões das origens, refazer infinitamente um texto, conservando-o vivo em suas diferenças e manter a possibilidade de o original ser sempre interpretado de forma renovadora. O original, *em*

acaju, pode ser anunciado, reconhecido, apreciado, analisado, mas não colocado na situação de "princeps", de "principal", de paradigma a ser repetido com fidelidade. A tarefa do tradutor é a de lançar o paradigma e não a de fechá-lo em seus limites.

Não podemos, entretanto, simplificar essa relação original/tradução. Não podemos desfazer simplesmente essa dicotomia (afirmando que tudo é tradução, por exemplo) já que uma tradução pressupõe um original. Entretanto, quando se coloca, em uma linha de diferenciação, tanto o original quanto todas as suas traduções (interpretações, críticas, citações, etc.), esse excesso, esse abuso abala a relação direta entre tradução e original.

O original é sentenciado à morte, ao esquecimento, se não for lido/interpretado/traduzido. Voltando à obra de Titus-Carmel, temos em *La Grande Bananeraie Culturelle* uma série de 59 bananas de plástico que “fingem”, afirma Derrida, copiar a 60ª, a primeira, a natural, a verdadeira, o paradigma, a original, a que se decompõe rapidamente durante a exposição. O momento em que a diferença entre o modelo e suas cópias se faz mais aparente é quando a banana natural está mais apodrecida, quando desaparece, “as filiais não são mais cópias, nem, aliás, originais”, a relação “modelo/cópia” não é mais suficiente. Não se pode duvidar de que a banana natural tenha um papel precedente, isso é incontestável, mas o interesse, para Derrida, “não é que se possa ou não duvidar de um ato de nascimento ou de reconhecimento de paternidade”, mas examinar de que forma um texto, um paradigma, dá origem às suas traduções. Em outras palavras, o “pai” não faz lei a não ser gerando dúvidas, criando um

efeito de paternidade, um efeito de chefia¹³⁰.

A desconstrução, usando como instrumento o ato tradutório, agrava os deslocamentos que já existem no texto, mostrando que nunca houve, no texto original ou no modelo primeiro, a plenitude que a metafísica reivindicou. Todo texto é tanto diáspora de significado quanto semente que dá origem a outros significados, e considerar um texto origem absoluta de outro não é confiável. É, utilizando as palavras de John Llewelyn (em outro contexto), um “conceit”, uma vaidade ou fantasia, e não um “concept”¹³¹. As infinitas traduções de um texto, esse excesso luxuriante, permanecem como um lugar de resistência, conservam e estimulam o direito de perguntar “como posso entender isso?” em vez de “o que isso significa?” ou “o que o autor quis dizer?”.

O esquife original de Titus-Carmel, isolado, faz parte da série como um ponto de origem, o primeiro, cronologicamente, uma obra-prima, efeito de chefe de uma série infinita. Mas é, ao mesmo tempo, o esquife do chefe, do autor, o monumento funerário de si mesmo. Como toda sepultura, e como toda tradução, conserva e destrói, guarda e apaga aquilo que guarda. Como um fantasma, obseda cada uma das suas continuidades, mantém um compromisso, deixa seu rastro, sua marca, um esquife ou um texto mudo que, todavia, “guarda a última palavra” (“que arrogância”, “*quelle morgue*”). Há, na série de Titus-Carmel, desenhos mais ou menos falhos, traduções erradas, descartadas. Alguns foram abortados: pelo menos dois cadáveres foram para a fossa comum e não para o cenotáfio, segundo Derrida. Alguns, na série, ficaram fora da série, mas ainda sobrevivem, são citados, como as N.d.t., dentro e fora da obra. *A verdade em pintura*

¹³⁰ Cf. Derrida 1978, p. 249 e seguintes.

¹³¹ Cf. Llewelyn, J. (1986). *Derrida, on the threshold of sense*, p. 70.

também conserva alguns fantasmas escondidos, possibilidades que foram descartadas, mas que podem retornar, em outras ocasiões (durante a leitura, por exemplo) assombrando o texto de chegada. Desta forma, a tensão essencial entre tradução e original é conservada, assim como o conflito inevitável entre duas ou mais possibilidades de tradução nunca está descartado, o que agrega, ao ato tradutório, indecidibilidade e interesse sempre renovados.

“Cartouches” e “Cartuchos” são assinados por Derrida, embora ele, talvez, não se reconheça totalmente em Cartuchos. O autor sempre pode assumir ou negar essa paternidade imposta (“Cartouche”, “o nome do grande ladrão”, a coragem da tradutora, “quelle morgue”). Obedecendo à lógica do cartucho, do *parergon*, do paradigma e sua descendência, “Cartuchos” não está nem fora nem dentro de “Cartouches”, não é nem produção nem reprodução, diz a mesma coisa, mas é diferente, diz a mesma coisa e cria aquilo que diz. “Cartuchos” pode ser visto como um feito, um dado, um lance de dados ou uma laçada (como os laços dos sapatos pintados por Van Gogh), entrelaçando o fora e o dentro, deslocando os discursos tranquilizantes sobre a tradução, elegendo o original como um paradigma, mas na forma como faz Titus-Carmel: instalando uma estranha (“fingida”, diz Derrida) genealogia que desafia a posição do “pai”, refazendo constantemente a cena de origem, muitas vezes contra a vontade da tradutora que pretende, acima de tudo, recuperar o “querer dizer” de “Cartouches”. O que se pode esperar de “Cartuchos” é a possibilidade de abrir o texto derridiano a novas

interrogações, tanto para as questões estéticas quanto para as questões tradutórias. Tanto celebração, quanto luto pela tradução.

CAPÍTULO IV

OS SAPATOS DE VAN GOGH

Coloquemos como axioma que o desejo de atribuição é um desejo de apropriação. Em matéria de arte, assim como em tudo o mais. Dizer: isso (essa pintura ou esses calçados) pertence a X, resulta em dizer: isso me pertence pelo desvio do ‘isso pertence a (um) mim’.

Jacques Derrida, *La vérité en peinture*

O número 3 da revista *Macula* publicou um conjunto de ensaios intitulado “Martin Heidegger e os sapatos de Van Gogh”¹³². Para essa revista, Derrida reuniu certo número de debatedores (não fica muito claro quantos são, mas sabemos, graças ao uso de um adjetivo, que uma das vozes é feminina) e utiliza como “pretexto” um ensaio de Meyer Schapiro intitulado “A natureza morta como objeto pessoal”. Schapiro critica Heidegger por ter atribuído, no ensaio *A origem da obra de arte*¹³³, os sapatos pintados por Van Gogh a uma camponesa.

Os *velhos sapatos* de Van Gogh deram origem a muitos comentários de autores como o citado Meyer Schapiro, George Steiner¹³⁴, Frederic Jameson¹³⁵ e Jacques Derrida.

¹³² *Macula*, Paris: Brochet, n. 3, 1976-1978.

¹³³ Heidegger, M. (2008) *A origem da obra de arte* (tradução de *Der Ursprung des Kunstwerks* por Maria Conceição Costa). Lisboa: Edições 70. Heidegger, M. *A origem da obra de arte* (tradução de *Der Ursprung des Kunstwerks* por Maria José Campos) em *Kriterion*, Revista de filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Volumes XXVII, XXX e XXXIII (números 76, de janeiro a junho de 1986; número 79 – 80, de julho de 1987 a junho de 1988 e número 86, de agosto a dezembro de 1992).

¹³⁴ Steiner, George (1982). *As ideias de Heidegger* (tradução de Álvaro Cabral). São Paulo: Cultrix.

¹³⁵ Jameson, F. (1997). *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio* (tradução de M. Elisa Cevalco). São Paulo: Ática.

No ensaio de Derrida, “Restitutions de la vérité en peinture”¹³⁶, os participantes desse “polílogo” debatem a “correspondência” entre a atribuição dos sapatos ao camponês (ou camponesa), feita por Heidegger, em *A origem da obra de arte* e a restituição desses sapatos a Van Gogh, por Meyer Schapiro, nos ensaios “The Still Life as a Personal Object – a Note on Heidegger and van Gogh” e “Further Notes on Heidegger and van Gogh”¹³⁷. Trata-se, nos dois casos, de uma atribuição ou restituição que configura, como sempre acontece, segundo Jacques Derrida, uma apropriação. Tanto Heidegger quanto Schapiro utilizam o par de sapatos de Van Gogh para encaminhar suas próprias ideias.

Segundo Steiner, o quadro de Van Gogh é uma das “pedras de toque”¹³⁸ de Heidegger. Pela pintura dos sapatos de camponês percebemos que não se trata somente de uma reunião de materiais (tinta, tela, cor), mas de algo mais: artista e arte são o “lôcus” no qual a verdade se coloca *em obra na obra, em e através* da arte. Algo brota (como uma planta *na* terra e *da* terra cultivada pela camponesa) da obra de arte e permite à verdade, ainda segundo Heidegger, instalar-se e fazer-se ver. Por meio da obra de arte ficamos receptivos e co-respondentes ao apelo do ser, percebemos a “afinação”, a harmonia entre o dizer da obra e a verdade do ser. A pergunta de Heidegger sobre a origem da obra de arte não espera precisamente uma resposta. Espera uma réplica, uma reciprocidade ou uma “co-respondência”. Um “responso” entre a Arte como origem da obra e a verdade do ser.

Neste capítulo, as citações de *A origem da obra de arte* foram tiradas de duas traduções: a primeira, de 2008, em segunda edição, por Maria Conceição Costa para as

¹³⁶ Derrida, J. (1978). ‘Restitutions de la vérité en peinture’, in *La vérité en peinture*, p. 291 a 436. Paris: Champs – Flammarion.

¹³⁷ Os dois ensaios encontram-se em Schapiro, M. (1994), *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*. New York: George Braziller, Inc.

¹³⁸ Steiner, *opus cit.*, p. 42.

Edições 70; e a outra, por Maria José Campos, para a revista *Kriterion*. Uma das traduções (a de 2008) foi incorporada no corpo da tese (por ter sido a primeira?) e a outra colocada em notas de rodapé (desemparelhada? Em co-respondência?) também em *A verdade em pintura*. Temos então um par de tradutoras de Heidegger, e o “par” vai ser o assunto deste capítulo: o par de tradutoras, o par de sapatos, o par formado por Heidegger e Schapiro, e, como objetivo e pano de fundo, o estranho par composto por original e tradução.

O par Heidegger e Schapiro

A questão levantada por Meyer Schapiro é que, ao falar dos sapatos pintados por Van Gogh, Heidegger estaria utilizando o quadro para difundir suas próprias ideias sobre o embate entre Terra e Mundo. Revelaria também uma preocupação retrógrada com o ruralismo, e “errando feio”, já que os sapatos não seriam de um camponês (como queria o filósofo), mas sim do próprio Van Gogh, na ocasião, um cidadão, *a man of town and city*¹³⁹.

Em *Heidegger*¹⁴⁰, Zeljko Loparic comenta que o filósofo alemão meditou longamente sobre os instrumentos que se encontram nos quadros de Van Gogh, mas esses instrumentos não devem ser pensados exclusivamente segundo categorias da sociologia rural. A crítica ao “ruralismo” em Heidegger, segundo Loparic, surge com Adorno, em 1964:

... alguns dos detratores de Heidegger [...] querem nos convencer

¹³⁹ Schapiro *opus cit*, p. 138.

¹⁴⁰ Loparic, Zeljko (2004). *Heidegger*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

de que Heidegger nasceu e permaneceu um ‘camponês da Suábia’, astuto mas retrógrado. A inspiração vem da afirmação de Adorno – feita em 1964, num panfleto que visava destronar Heidegger da posição de mentor da filosofia alemã e recuperar essa função para a escola de Frankfurt – de que Heidegger estaria ‘aplicando normativamente uma falsa eternidade das relações agrárias’ (Loparic, 2004, p. 22).

Talvez se possa dizer que Heidegger era um homem do campo no mesmo sentido em que Van Gogh era o pintor das paisagens da Holanda e da Provença. (Loparic 2004, p. 21)

Loparic lembra também que Heidegger não era um camponês. Fora educado em um ambiente modesto e em uma família cristã que não se interessava especialmente pelas relações agrárias, mas sim por teologia e filosofia, questões elementares e fundamentais da vida. Mas a terra seria, para Heidegger, repositório de um sentido oculto do ser, e o artista (Van Gogh, no caso) vivencia essa terra, fala sobre ela com uma linguagem não-técnica. Os participantes do polílogo reunido por Derrida reconhecem uma circunstância atenuante na atribuição dos sapatos ao camponês (ou camponesa) feita por Heidegger, levando em conta a proximidade da ideologia rural, terrena, artesanal de Heidegger e a vivência do próprio Van Gogh, que retratou, inúmeras vezes, a vida dos camponeses. Por outro lado, a “ingenuidade” de Schapiro parece mais grave, uma vez que reivindica o direito de atribuir calçados pintados ao signatário do quadro, ao proprietário de um objeto destacável e apresentado em pintura.

Para Derrida, os sapatos pintados de Van Gogh não estão presentes nem ausentes no quadro; há sapatos, isso é tudo. E não podem ser restituídos, foram feitos para permanecer em pintura, já que não podemos atribuir, com certeza, um par de sapatos

pintados a um referente concreto “fora do quadro”.

O par de tradutoras

O desejo de restituição de Heidegger e de Schapiro ressoa no das duas tradutoras de Heidegger. O que querem essas duas tradutoras? Qual é seu desejo exasperado? Ambas querem restituir a verdade em tradução, desejam oferecer o texto original em alemão a quem de direito, aos leitores em português, e pagar, como todo tradutor, uma dívida “fantasmática” com o autor. Na apresentação de *A origem da obra de arte*, a tradutora Maria José Campos afirma que pretende “seguir com a maior fidelidade possível o estilo tão especial de Heidegger”, permanecendo atenta à originalidade da linguagem heideggeriana:

Lendo Heidegger, é comum que nos sintamos desconcertados diante do caráter paradoxal e enigmático de seu pensamento, através dos meandros e labirintos em que o filósofo nos coloca, pelas oposições que se multiplicam em sua maneira de imprimir um outro sentido às palavras e às frases. Isto dá margem a interpretações diversas e acumula, às vezes, dificuldades quase insuperáveis para quem pretende expor, de forma clara e acessível, as ideias heideggerianas. [...] Nessa perspectiva, ao empreender a difícil tarefa de traduzir a palavra heideggeriana, procuramos não nos afastar da letra do texto alemão, razão pela qual estamos citando os termos originais. (Campos *Kriterion*, n° 76, p. 186)

Em “Restitution”, Derrida cita Heidegger em francês e coloca o termo original alemão entre parênteses, recurso muito utilizado pelo filósofo francês que, com esse

gesto, convida para dentro de seu texto toda a comunidade cultural germânica, revela o comprometimento do termo com determinada língua e submete seu próprio texto, em francês, à prova do estrangeiro, à prova da tradução ou da resistência à tradução. Comentando o fato de citar uma tradução francesa de Heidegger durante uma conferência proferida em inglês, Derrida desenvolve um pouco mais a questão da presença de duas ou mais línguas (e de duas tradutoras) em um só texto:

[...] pensei que o texto de Heidegger poderia ser ainda mais acessível, ganhar alguma legibilidade suplementar ao chegar a vocês por uma terceira orelha. A explicação (*Auseinandersetzung*) com uma língua a mais pode refinar nossa tradução (*Übersetzung*) do texto que denominamos “original”. Acabo de falar da orelha do outro como de uma terceira orelha. Não era somente para multiplicar até o excesso os exemplos de pares (os pés, as mãos, as orelhas, os olhos, os seios, etc.) e todos os problemas que eles deveriam apresentar a Heidegger. [...] Eu sabia que teria que pronunciar em inglês o texto que escrevia em francês sobre outro texto que eu lia em alemão. (Derrida 1987a, p. 208, nota 1)

São termos, como tantos privilegiados por Derrida, intraduzíveis; com tantas conotações suplementares que pode levar a tradutora a recuar diante do risco, a julgar a palavra tão ampla e indeterminada que chega a imobilizá-la em sua tarefa. É preciso multiplicar os rascunhos, aceitar os constrangimentos inerentes ao ato tradutório, buscar as possibilidades de audácia na língua portuguesa e esperar que sua escolha tenha a sorte de despertar seus leitores para diferentes interpretações só possíveis a partir do texto em português.

Cela nous entraînerait trop loin aujourd' hui, du côté des chaussures ou des bas avec lesquels une pensée chemine, pense, parle, écrit, avec sa langue (comme) chaussée [...] (p. 327).

Isso nos levaria, hoje, longe demais, para o lado dos calçados, das meias, com os quais um pensamento caminha, pensa, fala, escreve, com sua língua (como) calçada [...].

Uma nota foi acrescentada: "no original: 'chaussée'". A tradução por 'calçada' (*trottoir*) não é a correta ('pavimentada' seria melhor?), mas é bem útil, devido ao contexto da frase. Em português, pode levar a outro entendimento, como registra Houaiss: "*calçado*: apoiado em ou escorado ou equilibrado com calço"; remete, no verbete "calço", a "imobilizado" e também ao substantivo "rasteira", o que daria a pensar a língua da tradução dando rasteira no leitor...

O uso desse expediente (exibir entre parênteses o termo na língua de origem) é recorrente em Derrida. Evando Nascimento, na "Nota do tradutor" em *Papel Máquina*, afirma que esse recurso permite conservar "certos jogos metafóricos e conceituais que marcam a textualidade derridiana"¹⁴¹. A cada vez, a duplicidade desses termos (tanto no original quanto na tradução) é assinalada, (des)orientando a tarefa de leitura e dando a ver a complexidade tanto da reflexão desconstrutivista quanto da tarefa do tradutor. Em um texto da desconstrução isso tem um aspecto relevante posto que implica a própria reflexão sobre o ato tradutório privilegiada por Derrida.

Júnia Barreto, ao traduzir *Torres de Babel*, "um texto que aborda e expõe os limites intransponíveis da tradução", afirma que "termos, expressões, conceitos, sonoridades, metáforas, construções de frases, pontuações e jogos de palavras não contracenam por acaso". Assim, a tradutora mantém a estratégia de deixar em francês os termos criados por Derrida ou as expressões "sem correspondentes em português"¹⁴².

¹⁴¹ Derrida, J. (2004). *Papel Máquina* (tradução de *Papier machine* por Evando Nascimento). São Paulo: Estação Liberdade, p. 9.

¹⁴² Derrida, J. (2002c). *Torres de Babel* (tradução de Júnia Barreto). Belo Horizonte: UFMG.

No caso da tradução de *A verdade em pintura*, utilizo, na tentativa de afirmar esse *jogo conceitual* citado por Nascimento, grande quantidade de notas de rodapé que, ao dar a ler o original em francês, expõe e reconhece a impossibilidade de traduzir sem perda substancial determinados termos e expressões¹⁴³.

O recurso de citar duas traduções diferentes foi utilizado na minha tradução de “Restitution...”, em que me apoio nas duas versões de *A origem...* já citadas. Utilizo também, poucas vezes, duas traduções de *Van Gogh: le suicidé de la société*, livro mencionado algumas vezes pelos participantes do polílogo. A primeira tradução é de Ferreira Gullar¹⁴⁴ e a segunda, a da editora Achiamé¹⁴⁵. Há algumas diferenças entre as duas versões, entre os dois dizeres de Antonin Artaud em português. Quanto à estrutura do livro, por exemplo, a editora José Olympio organiza o texto em versos livres, interrompendo a frase com vírgulas e mudando o parágrafo; a da Achiamé prefere uniformizar os parágrafos. Quanto à tradução, temos, naturalmente, muitas diferenças, começando pelo título do livro em português: “o suicida da sociedade” (Gullar) e “o suicidado pela sociedade” (Achiamé). O recurso de deixar uma expressão em francês e explicá-la em nota é utilizado com proveito por Gullar: a expressão *feux grégeois* (p. 29) é explicitada em nota: “óleo que queima sobre a água, recurso bélico usado pelos gregos antigos”, enquanto a tradução da editora Achiamé opta por: “misturas incendiárias” (p. 9). Na página 30, Gullar “traz o estigma em sua própria cara, sujeito nojento e obsceno”; Achiamé, p. 10, é mais contundente e “leva o estigma nas fuças, pedaço de porco

¹⁴³ Lembro, porém, que esse excesso de notas de tradução só tem pertinência numa tradução que acompanha uma tese sobre tradução, devendo, no caso de uma publicação, ser revisto.

¹⁴⁴ Artaud, A. (2003). *Van Gogh: o suicida da sociedade* (tradução de *Van Gogh: le suicidé de la société* por Ferreira Gullar). Rio de Janeiro: José Olympio.

¹⁴⁵ Artaud, A. (sem data). *Van Gogh: o suicidado pela sociedade* (tradução de *Van Gogh: le suicidé de la société*, sem nome do tradutor). Rio de Janeiro: Achiamé.

imundo”. Para Gullar, “Não há fantasmas nos quadros de Van Gogh, não há visões, nada de alucinações. É a verdade tórrida de um sol das duas da tarde. [...] Sem pesadelo e sem efeito” (p. 66); enquanto em Achiamé há “afetos” e não “efeito”: “Não há fantasmas nos quadros de Van Gogh, não há visões, nada de alucinações. É a verdade tórrida de um sol das duas da tarde. [...] Sem pesadelo e sem afetos” (p. 38).

Retornando às duas traduções de *A origem...*, parece-me útil, neste capítulo, cotejar dois trechos das traduções, escolhidos no capítulo “A coisa e a obra”.

Na primeira, a tradução portuguesa, lemos:

Em primeiro lugar: os meios de compreender o suporte coisal da obra, os conceitos de coisa dominantes, são insuficientes.

Em segundo lugar: o que queríamos compreender como a mais próxima realidade da obra, o suporte coisal, não pertence em geral desse modo à obra.

[...]

Para tal, é necessário que caiam primeiro as barreiras do que é óbvio (das Selbstverständlich) e que os ilusórios conceitos habituais sejam postos de lado. Eis porque foi preciso fazer um desvio. Mas ele leva-nos ao mesmo tempo ao caminho que pode conduzir a uma determinação do elemento coisal na obra. O caráter coisal na obra não deve ser negado; mas este caráter coisal, se pertence ao ser-obra da obra, tem de pensar-se a partir do caráter de obra da obra. (Costa 2008, pp. 29 - 30)

Na tradução da *Kriterion*, lemos:

1º) Enquanto meios de captar a infra-estrutura de coisa da obra, os conceitos tradicionais são insuficientes.

2º) O que desejamos alcançar como realidade imediata da obra – sua infra-estrutura de coisa – não faz, desse modo, parte da obra.

[...]

Para tanto, é necessário previamente realizar um trabalho negativo,

desmascarar a pseudo-evidência das noções adquiridas. É preciso

conduzir-nos por um desvio que, por sua vez, nos introduza no caminho que esbarra na questão da infra-estrutura de coisa que existe na obra. Não se trata de negar tal infra-estrutura, mas de procurar entender que a coiseidade da obra deve ser analisada, não do lado da coisa, mas do lado da obra. (Campos revista *Kriterion*, p. 210)

Realmente, traduzir pode ser uma experiência desconcertante. Quando se trata da tradução de certos autores podemos falar em situação limite, em que o campo de significações é ampliado – muitas vezes propositalmente – por várias possibilidades de interpretação, o que modifica consideravelmente o texto de chegada, como pode ser constatado por essa comparação entre as duas traduções de *A origem...* e as de *Van Gogh...* Vale lembrar que a justaposição das duas traduções citadas de Heidegger assim como as duas traduções de Artaud não é apresentada, neste trabalho, com a finalidade de decidir qual das duas é mais fiel ao original. Procuro, ao contrário, afastar-me da oposição fiel/infiel, escapar ao pensamento dicotômico que herdamos e honramos. O texto de chegada é o mesmo e é diferente do texto de partida, é fiel e infiel ao mesmo tempo, ou melhor, não é nem fiel nem infiel ao original e é esse *double bind* que interessa numa tese sobre tradução e que articula a questão tradutória, a partir de uma tradução de Derrida, com a filosofia da arte.

No meu caso, existe também o desejo de restituir a Heidegger, via Derrida, duas traduções em vez de uma, um excedente de interpretação, e uma delas é colocada ao pé da página, em nota, uma posição suplementar, fora/dentro da obra, construindo um espaço – ou uma quase-edição “bilíngue” – onde o leitor poderá, a qualquer momento,

cruzar as duas traduções para o português. Um gesto que oculta um pedido de desculpas pela dificuldade da tradução colocada no corpo da tese e revela a necessidade que tem a tradutora em recorrer ao aval de outro tradutor.

Os leitores, ao tomarem contato com duas traduções tão diferentes, são levados a apreciar a polissemia deliberada dos textos de Heidegger (e o mesmo acontece com os de Derrida), percebem que outras possibilidades de tradução permanecem sempre possíveis – “assombram” o texto de chegada – e que uma tradução reconfortante ou totalizante não tem chance de acontecer. Uma situação limite, aporética: as tradutoras não podem nem dar (se) conta dessa polissemia, nem passar sem.

A escolha desse extrato de *A origem...* foi feita também tendo em vista que essas afirmações de Heidegger sobre a obra de arte podem nos ajudar a tentar entender o que acontece quando se colocam duas traduções tão diferentes à disposição do leitor: *em primeiro lugar*, percebemos que os conceitos que encontramos na tradição dos estudos de tradução são insuficientes. Essa insuficiência, ou seja, recorrer à necessária e indispensável parte negativa de uma tese sobre tradução, é mais bem compreendida retomando o que afirma George Steiner em *After Babel*: há dois mil anos as teorias de tradução abordam a “única e inescapável” questão da fidelidade ao original, sintetizada em duas perguntas: “De que formas se pode, ou se deve, atingir a fidelidade? Qual é a melhor correlação possível entre o texto A da língua-fonte e o texto B da língua-alvo?”¹⁴⁶.

Em segundo lugar, há a necessidade de criar novos ambientes teóricos para os

Estudos de Tradução e não realizar somente o trabalho negativo de solicitar os conceitos tradicionais desses estudos, que continuam sempre válidos e necessários. Além de desmascarar *a pseudo evidência das noções adquiridas*, é preciso criar novos caminhos e novos desvios, sem, entretanto, negar a tradição ou nos colocarmos “fora” dela. Um gesto duplo, a duas mãos: ultrapassar a ilusão tradutória depois de examiná-la com cuidado, dando a ver novas configurações para a dicotomia língua materna/língua estrangeira. Ao mesmo tempo, enriquecer e dinamizar a tarefa do tradutor, focalizando a relação entre autor e tradutor, acrescentando indecisão e disseminação à leitura do texto nas duas línguas envolvidas.

O par de sapatos

A questão do par aparece logo na primeira página de *Restituições*, quando um dos participantes afirma: “Seria preciso esperar sermos mais que dois para começar” e o outro completa: “Melhor dizendo, para emparelhar”. Mas o que significa, afinal, nesse polílogo, um “par”? qual o problema de serem, esses sapatos pintados, emparelhados ou desemparelhados? O que faz um par?

Pares são reconfortantes, formam um conjunto conhecido por todos, são úteis, são honrados, pares de dicotomias que constroem um pensamento bem organizado; pares heterossexuais que constroem famílias; pares formados por um autor e um tradutor, sem interferência disseminadora de terceiros, ou de terceiras significações possíveis. Eles, os

¹⁴⁶ Cf. Steiner (1975), pp. 261-262.

pares de sapatos, bem emparelhados, podem nos fazer andar (nos dois sentidos de “faire marcher” – “fazer andar” e “enganar” –, expressão idiomática muitas vezes utilizada por Derrida em “Restitution...”), são bem identificados: pé direito e pé esquerdo. Constroem uma relação confiável, apaziguadora, totalizadora. Ao contrário, há algo de falso em dois sapatos do mesmo pé, algo de inquietante, monstruoso (pertencem a alguém com dois pés esquerdos?), falta complementaridade, um permanece sempre como um outro, um estrangeiro.

A narrativa de Ítalo Calvino, “A pantufa desparelhada”¹⁴⁷, ilustra bem esse desconforto inquietante: o senhor Palomar comprou, num bazar do Oriente, um par de pantufas. De volta a casa, percebeu que um pé era maior do que o outro. E imagina um outro homem, caminhando em algum país com duas pantufas desemparelhadas, uma “débil sombra claudicante percorrendo o deserto”, com uma pantufa “que lhe aprisiona o pé torcido”. Continua Palomar:

O vínculo que nos une é mais concreto e claro do que a maior parte das relações que se estabelecem entre os seres humanos. Contudo, jamais nos encontraremos'. Decide continuar a usar estas pantufas desparelhadas em solidariedade com seu companheiro de desventura ignoto, para manter viva essa complementaridade tão rara, esse espelhamento de passos claudicantes de um continente a outro [...].

O companheiro ignoto talvez claudicasse em outra época, a simetria de seus passos ecoa não só de um continente a outro, mas na distância dos séculos. Nem por isso o senhor Palomar se sente menos solidário com ele. Continua a manquejar penosamente para dar alívio à sua sombra. (Calvino 1994, p. 91 - 92)

No fim do polílogo convocado pela revista *Macula*, a questão do par (que

¹⁴⁷ Calvino, I. (1994). ‘A pantufa desparelhada’ em *Palomar* (tradução de *Palomar* por Ivo Barroso). São Paulo: Cia das Letras.

intervém repetidamente ao longo do ensaio) é retomada: os calçados pintados “podem estar desemparelhados, podem pertencer, cada um, a um outro par pelo qual eles continuam a se deixar obsedar”¹⁴⁸, assim como o original continua a obsedar suas traduções como um estranho par disjunto. Naquilo que não faz par, permanece o desejo de restituição (de um continente a outro, de um século a outro, de uma língua à outra), de reatamento. Um faz sinal ao outro, muitas vezes de cima para baixo, embora a identificação nunca seja perfeita, embora ela tenha limites.

Retomando a questão do par de sapatos de Van Gogh, lemos que, segundo Derrida, o desemparelhado ainda pode funcionar bem, embora em duas orientações contrárias, direita e esquerda. Uma experiência inquietante, mas “normal”, diz um dos interlocutores (Derrida, provavelmente). Há também uma segunda possibilidade para o par de sapatos: um único sapato. Lemos em “Restitution...”: “Par amputado? Sapato amputado do par ao qual pertence? Obsedado pelo outro? Triunfante e soberano, enfim sós, e captando toda a investidura fetichista? ou narcisista?”¹⁴⁹ Podemos articular essa possibilidade com a de se ter somente a tradução e não o original de um livro, como é o caso da *Ilíada* de Homero: a versão que chegou até nós é uma vulgata, uma tradução latina. A *Ilíada* já aparece em latim, em citações, nos séculos V e IV a.C. e já seria uma vulgata, sem dúvida, na época em que foi trazida da Ásia Menor para a Grécia, como declara Paul Mazon¹⁵⁰. Não existe propriamente um original da *Ilíada*, ou, como

¹⁴⁸ Derrida 1978, p. 427.

¹⁴⁹ Derrida 1978, p. 427.

¹⁵⁰ Homero (1955). *Iliade* (tradução de Paul Mazon). Tomo I da “Collection des Universités de France”. Paris: Société d’Édition “Les Belles Lettres”. A *Ilíada* de Homero (1955) foi traduzida do latim para o francês, em 1955, por Paul Mazon. Além de tradutor e prefaciador, Mazon é também o editor da obra; nessa função, é ele quem vai estabelecer qual, entre as inúmeras traduções em latim da *Ilíada*, será escolhida para ocupar o lugar de “original”, na página à esquerda, nessa edição bilíngue.

descreve o editor, o texto de partida é *flottant* (como todo texto, acrescento), uma tradução de outras traduções.

Há uma terceira possibilidade para os sapatos *en peinture* (e mais uma possibilidade de articular o par de sapatos com o par original/tradução): dois pares do mesmo pé, duas traduções do mesmo original. Elas *não vão juntos sem machucar* o leitor, sem desencaminhá-lo na sua leitura. Mas se refletem, ou melhor, refletem a "mesma" origem que continua a habitá-las, mesmo sendo diferentes. Suas diferenças são reconhecíveis. E há também, quarta possibilidade, dois pés absolutamente idênticos, quando "acreditamos estar vendo duplo [...] Ficção alucinógena"¹⁵¹. Ficção e angústia do tradutor. Mas sabemos, desde Pierre Menard, que dois textos idênticos são impossíveis, não se copia Cervantes inocente ou inconsequentemente.

Podemos reconhecer e agir sobre a possibilidade de desemparelhamento, considerar original/tradução duas "coisas" não idênticas, que não fazem, verdadeiramente, par, no sentido de se completarem, mas é o que temos "em verdade". É nossa aposta¹⁵². A tradução não aposta no par, ela o desafia, embora *declarando* fidelidade, paridade. É preciso restituir o texto ao autor, traduzindo-o, fazendo um par/desemparelhado. E os textos de Derrida encontram seus pares nas traduções para muitas línguas, e compõem, além disso, um diálogo apaixonado sobre essa tarefa.

E o estranho par composto por original e tradução

¹⁵¹ Derrida 1978, p. 429.

¹⁵² Cf. *La Vérité en peinture*, p. 430.

A tradução não forma um par reconfortante com o original, não o completa, são dois textos que mantêm uma estreita relação e, ao mesmo tempo, podem ser colocados lado a lado, como dois pés esquerdos (“gauches”, esquivos, acanhados, desajeitados). A tradução constrói um laço entre o texto em francês e o texto em outra língua, mas uma relação interrompida, uma relação outra. Em *Altérités*¹⁵³, Derrida comenta a importância dessa mediação interrompida ao falar da relação com o outro.

Mas pode-se pensar em outra experiência da mediação, na relação sem relação: sob essa mediação, eu reconheceria o movimento da relação com o outro; uma relação louca, uma relação sem relação que compreende o outro como outro, em certa relação de incompreensão. [...] Se há interlocução, ela supõe essa interrupção. (Derrida 1986 A, p. 82)

As questões tradutórias são inúmeras em *Restituição...*, já que tanto o filósofo argelino quanto o alemão recorrem a neologismos e a outros recursos idiomáticos difíceis de ser entendidos na língua alemã ou francesa, e impossíveis de ser traduzidos, se confiarmos no conceito corrente de tradução. Como exemplo, destaco o uso de hífen para separar os componentes da palavra ou para abalar um significado comum; a recuperação de um antigo significado da palavra, retomando a tradição originária e incluindo um aspecto cultural mais vigoroso e o uso de ressonâncias e conotações com outros termos por homofonia. Não se encontra um sentido claro, mesmo na língua de origem; não há um sinônimo exato para essa palavra e nenhum dos sentidos da palavra é excluído. São autores que vão contra “os limites da linguagem”, no dizer de Loparic:

A sua pergunta [de Heidegger] pelo sentido do ser não pode ser

¹⁵³ Derrida, J. e Labarrière, P.-J. (1986a). *Altérités*: avec des études de Francis Guibal et Stanislas Breton. Paris: Osiris.

posta numa expressão verbal gramaticalmente correta e tampouco admite uma resposta bem formulada. Tudo o que poderia ser verbalizado sobre esse assunto seria a priori um sem-sentido. (Loparic 2004, p. 11)

Retomando o texto de Ann Van Sevenant ¹⁵⁴, podemos levar em conta algumas considerações da autora sobre o termo “disjunto”, tema resultado de uma pesquisa sem fim “em torno de uma única palavra” (da qual se tornou “vítima”...) ¹⁵⁵. A significação mais usada de “disjunto” é, tanto em francês como em português: separado, desunido, desconjuntado. Para a autora, disjunção não seria simplesmente o sinônimo de uma desunião abstrata, nem poderia ser somente associada ao fragmento, parte de um todo especificado ¹⁵⁶. Somente os elementos que são determináveis reciprocamente podem ser levados em conta em uma disjunção, sem que isso conduza a uma hierarquia de elementos disjuntos.

Estão, portanto, implicadas em uma disjunção as diferentes partes constitutivas mantidas juntas e que poderiam ser, igualmente, mantidas separadas. Definitivamente, é possível que, falando de elementos disjuntivos, se deva estar em condição de mantê-los à parte para poder mantê-los juntos. É precisamente essa tensão entre aquilo que não pode ser mantido junto e aquilo que não pode ser mantido separado que traduz a experiência do “disjunto”, perceptível, sobretudo, na experiência estética. (Sevenant 2000, p. 73)

E se trocarmos o conceito de “par”, de “dupla”, de “duplicata” – a conhecida “dívida” do tradutor – pela noção de disjunto (do “diz-junto” da tradução), temos uma

¹⁵⁴ Cf. Sevenant, Ann Van (2000). ‘Le disjoint fait oeuvre’ em Roelens, N (2000) *Jacques Derrida et l’esthétique*. Paris: L’Harmattan.

¹⁵⁵ Cf. Sevenant *idem*, pp. 71 – 72.

¹⁵⁶ Cf. Sevenant *idem*, p. 73.

boa metáfora que reflete a relação em *double bind* que une/separa o autor e a tradutora, une/separa “Restitutions” e “Restituição”.

Derrida, como já vimos, utiliza o termo “dis-joint” ao falar da obra de Valério Adami, referindo-se à dis-junção entre pintura e escritura. Este final de capítulo procura restabelecer contato entre o que fala Derrida sobre Adami e a relação entre “Restitution” e “Restituição”. Texto original e tradução ressoam um no outro, e de diferentes maneiras, eles se dis-juntam a toda hora, sem violência aparente, ou melhor, são disjuntos, continuamente, pela leitura de cada um de nós. “Restituição” não é o duplo perfeito ou o espelho de “Restitution”. Os dois textos fazem um par-disjunto, disjuntos desde o início, separados por de uma estreita ligação “como se o disjunto fosse, na verdade, sinônimo de ‘disjunto junto’”¹⁵⁷. Sevenant faz ainda uma observação: o disjunto não remete, necessariamente, a dois elementos – o que pode ser entendido, pelo pensamento privilegiado neste trabalho: que pode haver dis-junção entre original e suas várias traduções, em uma ou muitas línguas. Continua a autora:

Vários elementos que podem ser mantidos à parte são inscritos em uma dis-junção que mantém todos juntos. É possível, por fim, que essa regra se aplique a todas as suas manifestações identificadas, quer dizer, que toda identificação suponha que se deva sempre poder manter à parte para poder manter junto e vice-versa. (Sevenant 2000, p. 80)

Para concluir, e retomando a questão do par de calçados de Van Gogh, podemos perguntar a quem retorna o ensaio “Restituição”? Por direito, retorna a Derrida, por minhas palavras, e deve permanecer assim. Mas é pouco (e ingênuo) atribuir

simplesmente a origem de um texto ao seu autor, sem que essa atribuição seja acompanhada de uma reflexão teórica. Podemos pensar o original ao mesmo tempo como um emigrante dis-junto ou desenraizado (como foram Schapiro e Goldstein) e, ao mesmo tempo, como um sedentário (Heidegger): “Restitution” permanece onde nasceu e desvia seus passos por outros lugares, por outros territórios. Como não formam um par – ou formam um par dis-junto – “Restitution...” e “Restituição...” não evitam o turbilhão de possibilidades abertas para o leitor/tradutor.

¹⁵⁷ Sevenant *opus cit.*, p. 78.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No limite do texto permanece somente uma assinatura, grávida, prenhe de tudo o que ela engoliu.

J. Derrida, *Glas*.

O que sempre foi teorizado sobre tradução (e arte, pensada nesta tese como um tipo de ato tradutório, o que seria outra tese, naturalmente) na cultura ocidental se apoiou em questões de presença do significado ou mensagem no texto original e na obra de arte, passível de ser restituído, com poucas perdas, pelo leitor ou espectador; na possibilidade de estabelecer limites bem demarcados entre original e tradução e entre arte e não-arte; de autoria (e autoridade), ou seja, de estabelecer uma origem absoluta, um paradigma oferecido em toda sua importância de ato criador, rebaixando sua "descendência" ou cópias; de possibilidade da separação entre forma e conteúdo; de algo denominado "espírito da época", ou "alma do original"; algumas vezes, do prestígio do tradutor, como no caso da tradução de textos sagrados ou de textos cujos originais se perderam há muito.

Traduzir Derrida é um desafio. Toda tradução é um desafio, mas o discurso derridiano insistente e elíptico, sobrecarregado de citações de outros filósofos, de jogos de palavras, de neologismos (alguns aparecem somente uma vez, outros são retomados de forma recorrente, deixando seus rastros na língua francesa e nas traduções), de suplementos, de notas, em que nada é simplesmente uma questão de “entender”, dá mais

uma volta no parafuso da responsabilidade e da angústia do tradutor.

Ao tentar traduzir a polissemia deliberada dos textos de Derrida deparamo-nos com várias dificuldades. Primeiramente, a dificuldade das considerações propostas por Derrida a partir do diálogo com outros filósofos. No caso da tradução de *La vérité en peinture*, com Kant e Heidegger e com artistas contemporâneos, Adami e Titus-Carmel. Outra fonte de dificuldade estaria na ausência de termos chave que organizem o pensamento de forma mais tranquila ou mais didática.

A sintaxe derridiana cria uma expectativa de tradução que pode ser abandonada numa segunda tentativa, ou numa segunda leitura, mas que permanece como algo que também poderia ter sido usado, um fantasma que retornaria de quando em quando para obsedar a tradução. Assim, o tradutor é, muitas vezes, retido ou contrariado na sua tarefa. Traduzir Derrida seria operar, talvez mais explicitamente do que na tradução de outros textos, nos limites do ato tradutório, com hipóteses renovadas de interpretações.

Derrida dialoga com, manda recado para, presta homenagem aos, e lamenta seus tradutores. Reconhece o lugar do limite. Reconhece o ato tradutório como um processo privilegiado em que está em foco a nossa relação com o outro, o que destaca tanto a necessidade dos estudos da tradução para a reflexão desconstrutivista quanto a necessidade da reflexão de Jacques Derrida para os estudos da tradução.

Em *Limited Inc*¹⁵⁸, Derrida manda recados para o tradutor: “insisto com o tradutor que mantenha as aspas, os parênteses, os itálicos, e o francês”; “peço ao tradutor deixar esta expressão convencional em francês e esclarecer, eventualmente, as coisas numa

nota” (p. 53). Ou lamenta a sua tarefa impossível: “idioma intraduzível” (p. 44); “... embora meu francês esteja antecipadamente marcado pelo inglês e antecipadamente destinado a uma tradução na qual pressinto alguma dificuldade” (p. 56); “o equívoco dessa sintaxe francesa será difícil de traduzir” (p. 61); “eu não gostaria de impacientar os leitores nos quais penso hoje, nem o tradutor que é meu amigo” (p. 64); “Lastimo, ainda, o tradutor, mas a dificuldade da tradução faz parte do *demonstrandum*” (p. 68). Em suma, o tradutor não pode manter intacto o original, e seu ato obedece à estranha lógica do possível/impossível, algo que só se revela possível em sua impossibilidade. Em seus pontos limites, a tradução mantém o questionamento sobre o original e pode, por um processo de autoimunidade, mantê-lo vivo com a possibilidade de ser interpretado em outras línguas e de outras formas.

O espaço reservado aos tradutores - prefácios e notas de rodapé - oferece ao tradutor uma oportunidade para a autocrítica, para o exame cuidadoso do seu trabalho, para o repensar de suas decisões. E revela também o prazer do tradutor nesse jogo de reconstrução do pensamento do autor: o prazer da descoberta e – apesar de sua modéstia tão *declarada* – o prazer da contravenção.

Os tradutores de *La vérité en peinture* para o inglês¹⁵⁹, Geoff Bennington e Ian McLeod, comentam a posição “inconfortável” do tradutor de Derrida. Como todo tradutor, comentam os tradutores, estamos na posição de “absoluta generosidade” para com o leitor, dando a ler um texto que, de outra forma, lhe seria inacessível. Desse ponto de vista, a tarefa do tradutor, continuam Bennington e McLeod, é uma tarefa “nobre” e

¹⁵⁸ Derrida, J. (1991b). *Limited Inc.* (tradução de Constança Marcondes César). Campinas: Papirus.

¹⁵⁹ Derrida, J. (1987a). *The truth in painting* (tradução de Geoff Bennington e Ian McLeod). Chicago/London: The University of Chicago Press. Cf. p. XIV.

até mesmo “santa”, quase um ato de “pura caridade”. E depois acrescentam: essa posição é desconfortável por ser falsa.

Podemos acrescentar que, em se tratando de um texto de Derrida, a tarefa se complica ainda mais, haja vista a própria afirmação do autor, já citada, de que escreve de forma a fazer a tradução o mais difícil possível, e de que essa dificuldade faz parte de sua reflexão. Giovanna Borradori¹⁶⁰ comenta que Derrida leva o leitor por uma estrada “longa e tortuosa”, por “amplas paisagens e *canyons* estreitos, alguns tão profundos que o leitor permanece longe da vista”. Continua a autora:

A extrema sensibilidade para os fatos sutis da linguagem torna o pensamento de Derrida virtualmente inseparável das palavras com que ele se expressa. A magia desse diálogo é apresentar de uma maneira acessível e concentrada sua capacidade incomparável de combinar inventividade e rigor, circunlóquio e firmeza. (Borradori 2004, p. 10)

O tradutor se vê sempre às voltas com um projeto impossível – o de fazer o autor falar outra língua – e com a angústia de nunca estar bem certo de ter conseguido sucesso, preocupado em não multiplicar as notas de rodapé; explicando a impossibilidade de traduzir certas ressonâncias do francês; deixando na língua original termos que perderiam muito se tentasse traduzi-los; esperando que o leitor introduza no seu próprio vocabulário esses termos não traduzidos, mas já traduzidos. O próprio Derrida coloca palavras em outras línguas (muitas vezes em alemão, inglês, latim ou grego), entre parênteses, logo depois da tradução para o francês, o que também acontece, muitas vezes, na tradução de Bennington e McLeod.

¹⁶⁰ Borradori, G. (2004). *Filosofia em tempos de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida* (tradução de *Philosophy in a time of terror, dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* por Roberto Muggiati). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Gostaria de acrescentar, nestas considerações finais, duas questões. A primeira seria “como fica a tradução do texto de um autor que teoriza sobre tradução e que faz parte integrante da formação do seu tradutor?”. Podemos entender essa relação autor/tradutor como uma relação mestre/discípulo?¹⁶¹

No livro, *Maîtres et disciples*, Steiner examina as relações entre mestres, professores, mentores e seus discípulos ao longo da história da filosofia e da literatura. Não podemos esquecer que “transmissão”, “traição”, “tradição”, *todas essas vibrações de sons e de intenções*¹⁶², trabalham no centro do conceito de tradução. Em um sentido fundamental, segundo Steiner, o ensino é uma forma de tradução.

Steiner distingue três estruturas da relação mestre/discípulo, três cenários, diz ele, que se misturam e se subdividem. Primeiramente, temos os mestres que destruíram seus discípulos tanto no plano psicológico quanto, ou até mesmo, no plano físico. São mestres que questionaram o entusiasmo do aluno, consumiram suas esperanças, exploraram sua dependência e sua individualidade. São “vampiros”, diz Steiner. Podemos levantar outras questões a partir desse primeiro cenário: o mestre pode não encontrar discípulo à sua altura; a doutrina pode ser julgada perigosa demais para ser transmitida e, conseqüentemente, morrer com o mestre ou ficar nas mãos de poucos iniciados; ou ser transmitida de forma edulcorada, vulgarizada, inócua.

Em um segundo cenário há discípulos que subverteram, traíram e arruinaram seus professores, com o propósito de salvar sua própria identidade. Um dos exemplos citados

¹⁶¹ Retomo aqui parte do texto “Derrida e seus tradutores: uma relação mestre/discípulo?”, publicado em *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, Unicamp, IEL, volume especial organizado por Élide Ferreira em homenagem ao professor Paulo Ottoni, 2007.

¹⁶² Cf. Steiner (2003), p. 12.

por Steiner é a relação problemática entre Edmond Husserl e seu assistente, Martin Heidegger que ridicularizava, em sua correspondência, tanto as ideias quanto o próprio mestre. A traição apresenta cores mais violentas com a ascensão dos nazistas: Heidegger assume o posto de reitor da universidade e passa a tratar “do alto” o seu antigo amigo.

Há um terceiro cenário, afirma Steiner, feito de confiança e troca recíproca, em que, por um processo de interação, o mestre ensina e aprende com o discípulo; o discípulo aprende e ensina também. Esse terceiro cenário, de colaboração recíproca, apresenta-se excessivamente “otimista” para descrever a cena da tradução, para servir de palco ao que acontece durante o ato tradutório entre Derrida e seus tradutores. É talvez um cenário de sonho? De desejo? O tradutor deseja essa feliz e amorosa interação, faz tudo para isso, mas todo ato tradutório inclui uma violenta apropriação, como na “restituição” dos sapatos de Van Gogh “a quem de direito”. Por outro lado, a tradução também não se encaixa no cenário de traição e sofrimento, como foi pintado por Steiner. O cenário mais apropriado nesse nosso caso seria o de um *double bind*, o palco de uma fidelidade/infidelidade, uma cena de amizade/inimizade. Gostaria de estender a questão tradutória cruzando-a com a questão da amizade, um tema muito presente na reflexão derridiana.

No livro *Políticas da Amizade*¹⁶³, traduzido por Fernanda Bernardo, Derrida examina detalhadamente uma frase atribuída a Aristóteles por Diógenes Laércio: “Ó, amigos, não há amigos”. Como podemos ver, é uma afirmação quase impossível, as duas frases parecem disjuntas pelo próprio sentido de afirmação e negação. Pressupõe amigos

¹⁶³ Derrida, J. (2003b). *Políticas da Amizade* (tradução de Fernanda Bernardo). Porto: Campo das Letras.

(já que está sendo endereçada a eles num vocativo: “Ó, amigos”) e declara em seguida sua inexistência: "não há amigos" (uma contradição performativa, diz Derrida).

Que a interpretação dessa frase, que suas diversas traduções colocam um problema crítico – assim como no interior da própria língua grega – é algo que o próprio Aristóteles já sabia. O grego devia, em suma, recorrer à mesma palavra, *phília*, para sentidos diferentes e derivados. Todo o discurso das duas Éticas sobre a *phília* pode ser lido como um discurso sobre a linguagem, sobre amizade, os seus usos, os seus contextos, a sua equivocidade regulamentada, as suas traduções legítimas ou abusivas.

Em nota, Derrida propõe doze variações ou doze modalidades de escuta da “mesma frase”. Uma dessas modalidades seria entender a frase como: “Ó, amigos, não há nenhum Amigo”, desta vez com maiúscula: não há esse amigo absoluto, não contaminado pelo seu contrário. É essa possibilidade que me interessa. O cenário do amigo/inimigo, longe de ser uma simples indeterminação, imprime uma torção, ao mesmo tempo doce e violenta, ao tema da interação entre autor e tradutor, coloca em cena um sobressalto, suspende a crença metafísica em claras oposições de valores. Coloca, em suma, o ato de amizade enredado no da traição, a figura do inimigo entrelaçada com a figura do irmão. Nas palavras de Derrida, “pensar a amizade com o coração nas mãos” quer dizer: pensar a fidelidade no mais próximo do seu contrário. Gostaria de acrescentar: pensar a tradução ("ó tradutores, não há tradutores") com o "coração nas mãos", uma dis-junção entre fiel e infiel.

Derrida explicita bem essa simbiose estranha, esse cenário em *double bind* em

que podemos dá a ver a cena da tradução: "[...] criticar ou desenvolver as teses do mestre, defendê-lo perante os outros no momento mesmo da identificação assassina, parricida: conhece-se isto, em filosofia, *mutatis mutandis*, desde o Sofista"¹⁶⁴.

É isso que fazemos ao traduzir Derrida? Ou o que tentamos fazer? Ao traduzir Derrida, assassinamos o mestre e reconhecemos a nossa dívida? O que fazer, nós, os tradutores, mergulhados nesse drama em *double bind*, para sermos *fiéis por infidelidade*? Como proceder para sermos leitores/discípulos ativos, como herdar e difundir a reflexão derridiana de maneira afirmativa, transformadora?

O que *não* fazer? Sobretudo, *não* colocar Jacques Derrida, como aparentemente faço aqui, na posição de mestre, em um lugar acima, em exergo, como um título, tomando conta do alto. Não transformá-lo em um guru secularizado. E não simplificar seu texto deixando-o menos tortuoso, mas enfrentar, com modéstia e ousadia, seus desvios, suas homofonias e jogos de palavras.

O que fazer? Seria bom poder responder a essa pergunta, mas não há regras que informem como proceder na tradução, como trair seguindo os descaminhos do texto derridiano. Deixar termos em francês entre parênteses? Comentar a tradução em notas de rodapé ou prefácios? Criar neologismos para dar conta dos neologismos criados por Derrida? Tudo isso foi feito na tradução de *La Vérité en peinture*, mas a questão permanece: como seguir Derrida e abandoná-lo, como segui-lo não somente por seguir?

A segunda questão que encerra estas considerações finais: há, para os teóricos contemporâneos, uma tradução *boa*, fiel, que se conservasse dentro do texto, e uma

¹⁶⁴ Cf. Derrida (1991b), p. 61.

tradução *má*, infiel que se colocasse fora do original?

Essa questão não está bem colocada, pois ainda se apóia em uma distinção dicotômica tradicional, já *solicitada* pela filosofia do século 20, sobretudo pelo próprio discurso desconstrutivista. É preciso se permitir outros ângulos para examinar o ato tradutório, assim como abrir espaço para outros discursos sobre arte, para poder apreciar a complexidade desses dois saberes. No campo dos estudos de tradução, é necessário *solicitar* (sem esquecer) todo um arcabouço teórico baseado na possibilidade da descoberta de *um* significado textual que continuasse intocado no deslocamento para outra língua. No campo artístico, é necessário, como é feito em *La Vérité en peinture*, abrir a história e a crítica da arte para o pluralismo de visões (a psicanálise, a lingüística, a política, as questões de gênero e as novas reflexões filosóficas, como a desconstrução) e afastar os mitos que dominaram o campo artístico por muito tempo: o culto do autor como origem absoluta da obra; a sacralização das instituições que acolhem essas obras, o que gera uma atitude devota do espectador; a imposição de *uma* verdade do significado da obra – muitas vezes coerente com a ideologia dominante de uma época – procurando domesticar o olhar do espectador em vez de estimulá-lo.

Como vemos, a questão tradutória se articula, em seus limites, com a questão da arte contemporânea. Não temos, na arte de nosso tempo, parâmetros fixos para julgar se uma obra de arte é “séria” ou não. Quando se aceita que uma obra de arte – assim como o texto original – não tem fronteiras estabelecidas com clareza, caímos em uma aporia, um

paradoxo: como se pode colocar uma obra (um trabalho artístico ou uma tradução) do lado de “fora” ou do lado de “dentro” de algo que não tem limites bem demarcados? Como falar que uma interpretação é errada, ou que uma obra de arte não é “arte”?

Sabemos que nem tudo é aceitável no campo da tradução, que existem erros, esquecimentos, interpretações abusivas ou redutivamente subjetivas, assim como existem obras de arte irrelevantes. Não é um “vale tudo”, nem no campo da arte, nem no campo das teorias tradutórias. Nem a arte nem a interpretação de um texto podem se dispersar e se fragmentar em milhares de possibilidades, em um caos indiferenciado ou assustador. Quando se desconstrói a dicotomia arte/não arte, assim como original/tradução, não se apagam as diferenças entre um termo e outro. A arte não pode dispensar seus museus, seus grandes centros, seus críticos, todo esse processo de mediação disponíveis em nossa época. Mas por outro lado, as instituições e os críticos não podem ser uma autoridade centralizadora que, por meio desses mesmos museus, críticos, livros ou galerias, possa exercer um controle rigoroso demais, por demais ligado ao mercado ou de cunho padronizante, visando acentuar somente o que está na moda em determinada época.

Luciano Migliaccio, numa palestra na CPFL de Campinas, no dia 9 de setembro de 2003, indica as maneiras de dar o devido valor a uma obra: levar em conta a opinião dos críticos, das instituições, a trajetória do artista, sua formação e a própria história da arte. Esses aspectos formam uma rede de referências que ajuda a conceituar o fazer artístico, a afirmar um juízo de valor sobre uma obra de arte contemporânea.

Assim como a história da arte ajuda a constituir uma rede referencial para apreciar a arte de Titus-Carmel, de Adami, de Van Gogh, a tradução pode ser avaliada pela trama referencial constituída por sua própria história; por traduções já aceitas e publicadas; por seus críticos; pela quantidade e continuidade de suas teorias e pelo jogo contraditório e disseminador entre essas mesmas teorias. Constituem-se, dessa forma, pontos de referência para medir ou julgar a pertinência de uma escolha, a seriedade do compromisso do tradutor ou do artista com seu trabalho.

As teorias colocadas sob o rótulo de "tradicionais" estendem-se, como ressalta George Steiner, por um período de dois mil anos, não são, de forma alguma, homogêneas e criam um campo teórico diversificado e fundamental¹⁶⁵. Para Douglas Robinson¹⁶⁶, um aspecto recorrente da teoria tradutória “nos últimos dois mil anos” é ser insistentemente normativa. Continua Robinson:

Na verdade, teorias tradutórias não-normativas não foram tradicionalmente classificadas como teorias de tradução: Herodotus, por exemplo, discute tradução em vários pontos na sua seção sobre Egito, mas por não dizer ao tradutor como traduzir, pensa-se comumente que as teorias tradutórias iniciaram-se com Cícero, quatro séculos depois. (Robinson 1996, p.1)

Como vemos, já se constituiu um estoque de proposições teóricas que servem de ponto de referência para evitar que o ato tradutório se perca no mar infinito de subjetividade. Uma seqüência de propostas, de crises, de rejeição, de denúncias, e de avanços e retornos. Essa trama é acompanhada de questões políticas, sociais, posicionamento estético, revoluções econômicas e científicas, e crenças religiosas.

¹⁶⁵ Cf. Steiner (1975), p.261.

¹⁶⁶ Robinson, D. (1996) *'Translation and the Double Bind'*. Texto distribuído durante palestra apresentada na Universidade de Campinas.

Os tradutores e seus críticos apóiam-se em referências que, naturalmente, não são estáticas, não têm seus limites bem delimitados e aceitam bem, por um movimento de autoimunidade – como esta tese procurou ressaltar – frequentes reformulações, sendo continuamente revisitadas e redefinidas. Lembremos também que, para os estudos de tradução, não se trata somente de afirmar se tal tradução tem ou não valor. O que está em jogo é o estatuto da tradução, sua importância para a filosofia e para a linguagem, tanto na sua teorização quanto na sua prática.

O que constitui, afinal, uma “boa tradução”? Sua aptidão de criar para si um público de qualidade capaz de reconhecer seu estilo singular. Tanto a história da arte quanto os estudos tradutórios são responsáveis, por um lado, por uma memória, um entendimento histórico, um recenseamento de todo o passado de uma cultura. Por outro lado, são responsáveis por si próprias: por sermos responsáveis, devemos transformar continuamente a arte e a tradução – tanto seu fazer quanto sua teorização – a ponto de reinventá-la.

Nesta tese, “tradução” e “ato tradutório” são usados, muitas vezes, como sinônimos, com a finalidade de evitar o uso repetitivo dessas palavras e evitar também a utilização ou conceitualização de uma mais uma dicotomia – tradução/ato tradutório – que iria se acrescentar a tantas outras: forma/conteúdo; teoria/prática; fiel/infel; original/tradução; sujeito/objeto, etc. O ato tradutório não é um “efeito” do pensar sobre tradução, não se acrescenta como um suplemento às teorias tradutórias. Toda teoria já

compreende uma prática de tradução, se considerarmos "tradução" uma hermenêutica, a condição de inteligibilidade do texto.

Gostaria, entretanto, de acrescentar algumas considerações sobre as diferenças entre os dois termos. *Tradução* pode ser entendida muitas vezes, nesta tese, tanto como o texto traduzido para o português como o conjunto de teorias, debates, estudos que tentam conceituar, regulamentar, analisar ou desconstruir o termo. Com todas as suas controvérsias, equívocos, asserções e paradoxos disseminados entre os campos da linguística, da história, da filosofia, da arte, da psicanálise. E que inclui, é claro, o próprio ato de traduzir. Resumindo, a tradução não se esgota no ato tradutório e ela atua como um instrumento pertinente para a reflexão desconstrutivista. Como comenta Rosemary Arrojo¹⁶⁷.

[...] a questão teórica da tradução se destaca exatamente porque, devido a suas características peculiares, escancara problemas e questões que outros usos da linguagem podem mascarar mais facilmente. Nesse sentido, a tradução pode nos servir como um instrumento desconstrutor de proposições acerca da linguagem há muito estabelecidas e raramente discutidas. (Arrojo 1992, p. 73)

Ato tradutório pode ser conceituado como "aquilo que a tradutora faz". E, afinal, o que a tradutora faz?

Os tradutores foram, recorrentemente, ao longo da longa história da tradução, analisados e julgados por um parâmetro impossível de ser seguido. Heidegger, ao analisar o ato de pensar, comenta: "Julga-se o pensar de acordo com uma medida que lhe

¹⁶⁷ Arrojo, R. (1992) (org.). 'As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões' em *O Signo Desconstruído - Implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes.

é inadequada. Tal julgamento assemelha-se a um procedimento que procura avaliar a natureza e as faculdades do peixe, sobre a sua capacidade de viver em terra seca"¹⁶⁸.

Podemos dizer o mesmo sobre tradução: pelo modelo histórico do pensar ocidental sobre o ato tradutório – baseado na *possibilidade* e, conseqüentemente, no *dever* de fidelidade a uma mensagem presente no texto –, as qualidades e a importância do original são tomadas aprioristicamente, o que sempre colocou a tradução numa posição secundária e servil, rebaixando os tradutores à condição de parasitas do autor.

Pairam sobre essas teorias tradicionais a idéia da produção de sentido como presença; a reflexão conceitual baseada em um pensamento dicotômico e hierarquizante; a nostalgia e o respeito pela origem absoluta do discurso; a crença em valores universais e estáveis que impediriam a interferência do tradutor e possibilitariam a organização da prática, do ensino e da avaliação da tradução, deixando de lado a ideologia, os interesses desses tradutores e as peculiaridades de cada sistema lingüístico.

O tema da falta de respeito ao tradutor não é uma questão ultrapassada, haja vista a polêmica que pode ser acompanhada pela internet, no blog de Denise Bottman ¹⁶⁹. Por e-mail pessoal, Bottman comentou esse desrespeito:

Do ponto de teórico e acadêmico, sem dúvida, o "ato tradutório" tem sido respeitado há várias décadas, merecendo inúmeros estudos em profundidade, em todo o mundo. Outra coisa é a questão prática, quanto ao respeito editorial pela atividade tradutora: por motivações econômicas escusas, muitas editoras têm lançado mão do plágio, que é crime definido no código civil, no código penal e na legislação referente aos direitos autorais, além de criar situações de concorrência desleal no mercado e de atingir o patrimônio tradutório brasileiro. Ainda em termos sociais e empíricos, os meios de comunicação ainda não se

¹⁶⁸ Heidegger, M. (1991). *Carta sobre o humanismo* (traduzido do francês *Lettre sur l'humanisme* por Rubens Eduardo Frias). São Paulo: Moraes Ltda.

¹⁶⁹ <http://naogostodeplagio.blogspot.com>

conscientizaram o suficiente quanto ao direito do tradutor em ter seu nome estampado nas notícias e resenhas de livros e lançamentos editoriais.

Marcos Siscar colaborou no blog "não gosto de plágio", comentando a revalorização da atividade do tradutor:

[...] Nossa época assiste a uma renovação da teoria da tradução que coincide com a crítica à lógica da transferência do sentido e ao rebaixamento do texto traduzido como secundário, mero simulacro do texto original. Resgatando o interesse e a importância do texto traduzido, uma faixa substantiva da teoria da tradução atual procura restaurar a dignidade do excluído, do reprimido, daquilo que é sistematicamente marginalizado como derivação do original, como atividade servil e, conseqüentemente, mal paga. Não é só a tradução, mas também o tradutor que passa por um processo de revalorização, processo cuja dificuldade pode ser imaginada quando constatamos a profundidade das raízes da centralidade do original e da rejeição do imitado em nossa cultura. Essa rejeição, ou repressão, do imitado fica bastante clara quando nos deparamos com um livro traduzido sem a menção do nome do tradutor ou quando nos defrontamos com a própria falta de regulamentação adequada da profissão.

A pergunta sobre o papel dos tradutores continua, portanto, pertinente e atual, e a reflexão desconstrutivista, privilegiada nesta tese, amplia e renova essa questão. O que nos leva a retomar a pergunta do início deste texto: afinal, o que faz a tradutora?

Ela não recupera, não transporta, não repete o querer dizer do autor. Eu não gostaria de afirmar, apressadamente, que ela simplesmente cria ou transforma. Mas arrisco outra afirmação (também apressadamente): a tradutora "tradutora", com "ó" aberto, "tradutóra", do verbo "tradutorar"...

Essa afirmação é inspirada em "Les Nègres", de Jean Genet: "Il faut que les

nègres se negrent". O suposto verbo "se négrier" acentua uma identidade do negro – assim como "tradutorar" releva a identidade da tradutora –, mas uma identidade fugidia, que não se deixa facilmente conceituar e é imposta pelos outros personagens da peça de Genet ¹⁷⁰. A frase "a tradutora tradutora", pode ser entendida como o sonhar contínuo pela possibilidade do impossível, pela tradução do intraduzível, pelo fazer decisões e concessões importantes em sua língua, transpondo fronteiras, mas permanecendo envolvida pelo respeito ao(s) idioma(s) do original. E sendo levada, muitas vezes, por uma possibilidade didática: o necessário funcionamento da tradução, a exigência de uma inteligibilidade de comunicação entre textos em línguas diferentes.

Heidegger – um dos pensadores citados em *A verdade em pintura* – utiliza muitas vezes o recurso de transformar um substantivo em verbo (e um verbo em substantivo). Forja palavras, foge do uso ordinário da linguagem, procurando "um verbo que possibilite evitar o 'é': "o tempo temporaliza", "o ser essencializa", "o mundo mundaniza". "Sua mais conhecida afirmação deste gênero é: 'O próprio Nada nadifica'" ¹⁷¹.

Se uma palavra, no caso o verbo "traduzir", está demasiadamente próxima a nós, demasiadamente ligada a certo significado na nossa cultura, não conseguimos lidar com ela de forma apropriada: "está de certo modo muito distante. Por isso, remover algo para uma distância apropriada [...] é também trazê-lo para perto o suficiente para manuseá-lo [...]" ¹⁷². Ainda em *Carta sobre o humanismo*, Heidegger afirma que "a libertação da

¹⁷⁰ Cf. Levinas, M. (2004) "Que les nègres se nègent..." em *Cahier de l'Herne – Jacques Derrida* (2004). Paris: Éditions de l'Herne. Dirigido por Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud, p. 321.

¹⁷¹ Cf. Inwood (2002). *Dicionário Heidegger* (tradução de *A Heidegger Dictionary*, por Luisa Buarque de Holanda). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. XIX.

¹⁷² Cf. Inwood (2002), p. XVIII e XIX.

linguagem dos grilhões da gramática e a abertura de um espaço essencial mais original está reservado como tarefa para o pensar e o poetizar"¹⁷³.

A tentativa de criar um "quase" neologismo, o verbo "tradutorar" (um neologismo, para fazer jus a esse nome, depende de sua aceitação e de seu uso por um grupo de pessoas e de sua posterior entrada como verbete de um dicionário), pretende afastar-se do comum, assustar ou surpreender os leitores, mas não decepcioná-los. Um neologismo pode ser criado por razões estilísticas e contribui para causar um efeito intencional: ironia, estranhamento, cor local ou, no caso, um trocadilho com a palavra "tradutora". Pode e deve também denotar novas realidades e novos conceitos.

Poderia esse novo verbo se fixar como um neologismo? O que está “fora” e o que está “dentro” do vocabulário dos estudos tradutórios, o que ultrapassa os limites e não pode ser denominado “neologismo”? E essa questão não é fácil nem sem importância: o que significa criar termos, por uma tradutora, para teorizar o ato tradutório, apoiando-se em um filósofo que faz da tradução um dos pontos principais de seu pensamento e que recorre, de forma insistente, à criação de novas palavras em sua língua para traduzir a língua do outro ou para criar novas formas de denominar questões antigas? A resposta à essa pergunta deve vir dos leitores deste texto, do outro, ou da própria tradutora depois de algum tempo, quando puder ler seu "neologismo" como uma criação alheia.

A tradutora escreve contra seu desejo (seria esse o significado de "tradutorar"?). O que ela propõe é restituir o texto do original aos leitores do português. Mas, o que seria de uma tradução que não "tradutorasse", que não hesitasse, que não procurasse decidir

¹⁷³ Heidegger (1991), p. 2.

qual o melhor entre vários termos impróprios para pensar o querer dizer do autor? O "tradutorar" não é uma decisão calculável, segura, programada pelo computador. É uma questão de decidir o impossível, de não recusar uma escolha, de fazer, pelo seu ato, uma terrível dobra da tradução no original.

REFERÊNCIAS

ARROJO, R. (1992) (org.). 'As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões' em *O Signo Desconstruído - Implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes.

ARTAUD, A. (2003). *Van Gogh: o suicida da sociedade* (tradução de *Van Gogh: le suicidé de la société* por Ferreira Gullar). Rio de Janeiro: José Olympio.

ARTAUD, A. (s/d). *Van Gogh: o suicidado pela sociedade* (tradução de *Van Gogh: le suicidé de la société*, sem nome do tradutor). Rio de Janeiro: Achiamé.

ATTRIDGE, D. (org) (1992). "This strange institution called literature", em *Jacques Derrida: acts of literature*. New York / London: Routledge, p. 33-75. Apud Nascimento, E. (1999). *Derrida e a literatura*. Niterói: EdUFF, p.20.

BERGER, A-N (2004). "Pas de deux", em *Cahier de L'Herne*. Paris: Édition de l'Herne.

BERMAN, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Gallimard.

BENNINGTON, G (1991). *Jacques Derrida*. Éditions du Seuil.

BORRADORI, G. (2004). *Filosofia em tempos de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida* (tradução de *Philosophy in a time of terror, dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* por Roberto Muggiati). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BRUNETTE, P. e WILLS, D. (1994). "The spatial arts: an interview with Jacques Derrida" em *Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture*. Cambridge University Press.

CALVINO, I. (1994). "A pantufa desaparelhada" em *Palomar* (tradução de *Palomar* por Ivo Barroso) Sao Paulo: Cia das Letras.

CAYGILL, H. ((2000) *Dicionário Kant* (tradução de *A Kant Dictionary* por Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

CAPUTO, J. (1997) *Deconstruction in a Nutshell. A conversation with Jacques Derrida*. NY: Fordham Univesity Press.

DERRIDA, J. (1973). *Gramatologia* (tradução de *De la grammatologie*, por Miriam

Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro). S.Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo.

DERRIDA, J. (1975) "Economimesis", em Agacinski, et all, *Mimesis des Articulations*. "La philosophie en effet". Paris: Aubier-Flammarion.

DERRIDA, J. (1978). *La vérité en peinture*. Paris: Champs-Flammarion.

DERRIDA, J. (1981). *Glas*. Paris: Édition Denöel/Gonthier

DERRIDA, J. (1982). *L'Oreille de l'autre*. Montréal: VLB.

DERRIDA, J. e Labarrière, P.-J. (1986 A). *Altérités*. Paris: Osiris

DERRIDA, J. (1986b). *Mémoires for Paul de Man*. Paris: Galilée

DERRIDA, J. (1987a). *The truth in painting* (tradução de *La vérité en peinture* Geoff Bennington e Ian McLeod. Chicago/London: The University of Chicago Press.

DERRIDA, J. (1987b) *Heidegger et la question - De l'esprit et autres essais*. Paris : Flammarion.

DERRIDA, J. (1988). 'Che cos'è la poesia' (1988) em Kamuf, P. (1991) (ed.). *A Derrida Reader – between the blinds*. Columbia University Press, p. 221 e sequência.

DERRIDA, J. (1991a). 'Tímpano', em *Margens da filosofia* (tradução de *Marges de la philosophie* por Joaquim Torres Costa e Antonio Magalhães). Campinas: Papirus.

DERRIDA, J. (1991b). *Limited Inc.* (tradução de *Limited Inc.* por Constança Marcondes César). Campinas: Papirus.

DERRIDA, J. (1992). "Rhétorique de la drogue", em *Points de suspension: entretiens*. Paris: Galilée.

DERRIDA, J. (1994). *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional* (tradução de *Spetres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* por Anna Maria Skinner). Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

DERRIDA, J. (1995a). *Khôra* (tradução de *Khôra* por Nícia Adan Bonatti). Campinas: Papirus.

DERRIDA, J. (1995b). *Salvo o nome* (tradução de *Sauf le nom* por Nícia Adan Bonatti). Campinas: Papirus.

DERRIDA, J. (1996). *Apories. Mourir- s'attendre aux "limites de la vérité"*. Paris: Galilée.

DERRIDA, J. (1997). *A farmácia de Platão* (tradução de *La Pharmacie de Platon* por Rogério da Costa). São Paulo: Iluminuras.

DERRIDA, J. (2000). *Foi et Savoir-* suivi de *Le Siècle et le Pardon*. Paris: Seuil.

DERRIDA, J. (2001a). *Posições* (tradução de *Positions* por Tomaz Tadeu da Silva). Belo Horizonte: Autêntica.

DERRIDA, J. (2001b). *L'Université sans condition*. Paris: Galilée.

DERRIDA, J. (2002a). *Fichus*. Paris: Galilée.

DERRIDA, J. (2002b). *A escritura e a diferença* (tradução de *L'écriture et la différence* por M. Beatriz Marques Nizza da Silva). São Paulo: Perspectiva. 3ª edição.

DERRIDA, J. (2002c). *Torres de Babel* (tradução de *Des tours de Babel*, por Junia Barreto). Belo Horizonte: UFMG.

DERRIDA, J. (2003a). *Voyous- deux essais sur la raison*. Paris: Galilée

DERRIDA, J. (2003b). *Políticas da Amizade* (tradução de Fernanda Bernardo). Porto: Campo das Letras.

DERRIDA, J. (2003c). *Bélier*. Paris: Galilée.

DERRIDA, J. (2004). *Papel Máquina* (tradução de *Papier machine* por Evando Nascimento). São Paulo: Estação Liberdade.

DICHY, A e FATHY, S. (2004). *Derrida*. Cahier de L'Herne. Paris: Édition de l'Herne.

DUFOURMANTELLE, A. (2003). *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade* (tradução de *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De L'hospitalité*, por Antonio Romane, revisão técnica de Paulo Ottoni). São Paulo: Escuta.

GOLDSCHMIT, M. (2003). *Jacques Derrida, une introduction*. Agora – Pocket.

GOMBRICH, E. (1990). *Norma e Forma – estudos sobre a arte na Renascença* (tradução de Norm and Form por Jefferson Luiz Vieira [ou Camargo]). São Paulo: Martins Fontes.

GOMBRICH, E. (1999). *História da Arte* (tradução de *The Story of Art*, na tradução de Álvaro Cabral, 16ª edição). Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos.

HEGEL, G.W.F. (1996). *Curso de Estética. O Belo na Arte* (tradução de *Vorlesungen über die Ästhetik* por Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro). São Paulo: Martins Fontes

HEIDEGGER, M. (1991). *Carta sobre o humanismo* (traduzido do francês *Lettre sur l'humanisme* por Rubens Eduardo Frias). São Paulo: Moraes Ltda.

HEIDEGGER, M. (2008, segunda edição). *A origem da obra de arte* (tradução de *Der Ursprung des Kunstwerks* por Maria Conceição Costa). Lisboa: Edições 70.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte* (tradução de *Der Ursprung des Kunstwerks* por Maria José Campos) em *Kriterion*, Revista de filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Volumes XXVII, XXX e XXXIII (números 76, de janeiro a junho de 1986; número 79 – 80, de julho de 1987 a junho de 1988 e número 86, de agosto a dezembro de 1992).

HOMERO (1955). *Iliade* (tradução de Paul Mazon). Tomo I da “Collection des Universités de France”. Paris: Société d’Édition “*Les Belles Lettres*”.

JAMESON, F. (1977). *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio* (tradução de M. Elisa Cevalco). São Paulo: Ática.

KAMUF, P. (1988). *A Derrida Reader – between the blinds*. Columbia University Press,.

KANT, I. (1995). *Crítica da faculdade do juízo* (tradução de *Kritik der Urteilskraft und Schriften* por Valério Rohden e Antonio Marques). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 384p.

KOFMAN, S. (1984). *Lectures de Derrida*. Paris: Galilé.

KRELL, D. (2000). *The purest of bastards, works on mourning, art and affirmation in thought of Jacques Derrida*. The Pennsylvania State University Press.

KUHN, T. (1989) *A tensão essencial* (tradução de *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, 1977, por Rui Pacheco). Lisboa: Edições 70.

LEBENSZTEJN, J-C. "Starting out from the frame (vignettes)" em Brunette, P., e Wills, D. (1994). *Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture*. Cambridge University Press.

LEVINAS, M. (2004) "Que les nègres se nègrent..." em *Cahier de l'Herne – Jacques Derrida* (2004). Paris: Éditions de l'Herne. Dirigido por Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud, p. 321.

LOPARIC, Z.(2004). *Heidegger*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LISSE, M. (1998). *L'expérience de la lecture*. Paris: Galilée.

LLEWELYN, J. (1986). *Derrida, on the threshold of sense*. New York: St. Martin's Press.

NAAS, M. (2006). "Uma nação... indivisível": Jacques Derrida e a soberania que não ousa dizer seu nome" (tradução de Alcides Cardoso dos Santos) em CARDOSO dos SANTOS, A; DURÃO, F. e VILLA da SILVA, M. das Graças (orgs). *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: 7 letras.

NASCIMENTO, E. e GLENADEL, P., org. (2000). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

NASCIMENTO, E. (1999). *Derrida e a literatura: 'notas' de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EdUff.

RIOS, A.R. (2000). 'A diferença', em Nascimento, E. e Glenadel, P. (2000). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

ROBINSON, D. (1996) "Translation and the Double Bind". Texto distribuído durante palestra apresentada na Universidade de Campinas.

ROELENS, Nathalie (org) (2000). *Jacques Derrida et l'esthétique*. Paris: L'Harmattan.

ROYLE, Nicholas (2003) *Jacques Derrida*. New York: Routledge.

SANTIAGO, S. (1976). Glossário de Derrida. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

SEVENANT, Ann Van (2000). 'Le disjoint fait oeuvre' em Roelens, N (2000) *Jacques Derrida et l'esthétique*. Paris: L'Harmattan.

SCHAPIRO, M. (1994), *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*. New York: George Braziller, Inc.

STEINER, G. (1975). *After Babel – Aspects of Language and Translation*. Londres: Oxford e New York: Oxford University Press.

STEINER, G. (1982). *As idéias de Heidegger* (tradução de Heidegger por Álvaro Cabral). S.Paulo: Cultrix.

STEINER, G. (2003). *Maîtres et disciples (Lessons of the Masters*, traduzido do inglês por Pierre-Emmanuel Dauzat). Paris: Gallimard.

ULLMANN, STEPHEN. (1964, quarta edição) *Semântica. Uma introdução à ciência do significado* (tradução de *Semantics – Un Introduction to the Science of Meaning* por J.A. Osório Mateus). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

VAN GOGH, V. (1986). *Cartas a Théo* (tradução de *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo* por Pierre Ruprecht). Porto Alegre: L&PM.

REVISTAS

ALFA- Revista de linguística, volume 44, número especial.DERRIDA, J. (2000). "O que é uma tradução 'relevante'?" em pp 13 – 48. São Paulo: Unesp.

MACULA (1976 – 1978). n°3, Paris: Brochet.

MAGAZINE LITTÉRAIRE, (1991), n°. 286.

MAGAZINE LITTÉRAIRE (2004), n° 430.

EUROPE, Revue littéraire mensuelle, (maio de 2004). n° 901.

CONFRONTATION (printemps, 1988), n° 19.

KRITERION, Revista de filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Volumes XXVII, XXX e XXXIII (números 76, de janeiro a junho de 1986; número 79 – 80, de julho de 1987 a junho de 1988 e número 86, de agosto a dezembro de 1992).

CAHIER DE L'HERNE ((2004) *Jacques Derrida*. Paris: Éditions de l'Herne. Dirigido por Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud.

DICIONÁRIOS

AZEVEDO, D. (11ª edição). *Grande Dicionário de Domingos de Azevedo*. Lisboa: Bertrand.

CAYGILL, H. (2000). *Dicionário Kant* (tradução de *A Kant Dictionary*, por Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

FARIA, Eduardo, *Novo Dicionario da língua portuguesa*, 3ª edição, 1870, Lisboa: Escritório de Francisco Arthur da Silva.

FERREIRA, A.B.H. (1986). *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

HOUAISS, A. e VILLAR, M. (2009). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva

INWOOD, M. (2002). *Dicionário Heidegger* (tradução de *A Heidegger Dictionary*, por Luisa Buarque de Holanda). Rio de Janeiro: Jorge Zahar .

INWOOD, M. (1997). *Dicionário Hegel* (tradução de *A Hegel Dictionary*, por Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

JAPIASSU, Hilton (1996). *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

LAROUSSE - Nouveau Petit Larousse (1970). Paris: Larousse.

LAROUSSE – Dictionaire Francais (1998). Paris: Larousse.

VIEIRA, Domingos (frei), (1873). *Diccionario Portuguez ou Thesouro da língua portuguesa*. Porto: Ernesto Chardon e Bartholomeu H. de Moraes.