

Sobre farejar neblinas: a experiência do tradutor

Mestranda Mariana Fontenele Braga (UFC)

Resumo:

No final do século XVIII, com a consciência do relativismo cultural, a teoria da tradução começa a tomar rumos diferentes dos da tradição francesa que pensava a tradução como belle infidèle. Caminhando ao lado de uma filosofia da linguagem que vê o mundo como texto a ser decifrado, uma nova concepção de tradução desenvolve-se: além de traduzir de uma língua para outra, o próprio mundo deveria ser traduzido. Márcio Seligmann-Silva sugere que ao invés de pensarmos no tradutor como “traidor”, devemos tomá-lo por “introdutor”, leitor privilegiado que quer transmitir a sua Erfahrung (experiência) com o texto. Neste sentido, tentamos tecer aqui aproximações entre a tarefa do tradutor e a do narrador, no sentido trazido por Walter Benjamin. Para tanto, toma-se como suporte a leitura da novela “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa. Em seguida, ampliamos a discussão em torno da tradução e convocamos para dialogar com a filosofia de Benjamin, autores como Vilém Flusser e Haroldo de Campos.

Palavras-Chave: *Narração 1. Experiência 2. Tradução 3. João Guimarães Rosa*

1 1 Como burro no arenoso: a narração dificultosa

Felizes os tempos que podem ler no céu estrelado o mapa dos roteiros que lhes estão abertos e que lhes cabe percorrer, roteiros que a luz das estrelas ilumina!
Lukács

O ser das coisas ama esconder-se.
Heráclito

Em **Corpo de Baile**, de João Guimarães Rosa, é narrada a história de **Cara-de-Bronze**, um fazendeiro rico que, idoso, doente e desterrado, contrata um vaqueiro que pudesse buscar-lhe o “quem das coisas” (ROSA, 1965, p.101). **Cara-de-Bronze** é alcunha de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. Dele, que “ninguém quase não vê”, ficamos sabendo pela conversa dos vaqueiros. “A verdade que diga, acho que ele é o homem mais sozinho neste mundo... É ele, e Deus...” (ROSA, 1965, p.79), atesta o vaqueiro Tadeu.

Sozinho, melancólico, de temperamento **Saturnino**, **Cara-de-Bronze** almeja, já no final da vida, outro tipo de riqueza: encomenda a seus vaqueiros “tôda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante...” (ROSA, 1965, p.86). Nas palavras do vaqueiro Mainarte:

É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi – o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dêle; - depois aquilo deu um silenciosim, dêle, dêle - : e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes...

(...) No coração a gente tem é coisas igual ao que nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito burrinho que fareja as neblinas? (ROSA, 1965, p.86).

Grivo, que também aparece em **Campo Geral** – outra novela, das sete que compõem a obra -, como o menino das “palavras sozinhas”, é um *viajor*. Sai do interior de Minas Gerais e vai até o Maranhão, terra natal do Velho, em busca das **palavras-cantigas**.

José Proeza (surgindo no escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: Aí, Zé, ôpa!

GRIVO: Eu fui... (ROSA, 1965, p.60).

A viagem de Grivo é em busca da poesia, da brotação das coisas. Percurso labiríntico. É preciso aprender a desobstruir o espírito, a não estar preso a coisas e pessoas – “A saudade é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve-de...” (ROSA, 1965, p.111).

A Edoardo Bizarri, seu tradutor italiano, Rosa resume o conto:

O “Cara-de-Bronze” era do Maranhão (os campos gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterruptamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai (pág. 619 [172]), etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia de paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia (BIZARRI, 2003, p.93-94).

O Grivo é intermediário e, como tal, atua como tradutor. **Cara-de-Bronze** não quer a descrição das coisas, quer a coisa em si, a poesia delas. A narração é dificultosa, como avisa o narrador por volta do meio do conto: “esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso” (ROSA, 1965, p.96). Em seguida, os leitores são advertidos: “Alguns dela não vão gostar, quereriam chegar depressa a um final. (...) Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás” (ROSA, 1965, p.96).

Após dois anos, o Grivo retorna da viagem. Os vaqueiros, curiosos, especulam: – “*O vaqueiro Cicica*: Do que narra, do que não conta: que será que ele foi buscar?” (ROSA, 1965, p.127). - Querem a “verdade” daquela história. Mas quando o Grivo inicia sua narração: “Mandaruba” (ROSA, 1965, p.161). O termo, que provém do tupi, tanto quer dizer “história de guerra ou de viagem” quanto “história inverossímil; patranha, mentira”, de acordo com o dicionário Aurélio.

Grivo conta a estória ao Velho. É tradutor, ou melhor, “traduzadaptador”, para usar um termo de Rosa. Traz o amor, a poesia, o que não pode ser explicado, apenas experimentado. Grivo sabe que é preciso relembrar *alegrias inventadas*.

O GRIVO (a Moimeichego): Eu disse ao Velho: ...*A noiva tem olhos gázeos...* Ele queria ouvir essas palavras (ROSA, 1965, p. 125).

1.1 Narração e Experiência

Na alegoria benjaminiana, o narrador é alguém com potencial de transmitir experiência (*Erfahrung*). Tal conceito, que atravessa toda a obra de Walter Benjamin, foi inicialmente desenvolvido em 1913, com a publicação do ensaio **Experiência**. Em 1918, quando publica **Sobre o programa da Filosofia a vir**, que trata da experiência em Kant, Benjamin critica “um conceito de conhecimento de orientação unilateral, matemática e mecânica” e defende um conhecimento que tornasse possível “não Deus, é claro, mas a experiência e a doutrina de Deus” (Benjamin *apud* Ganebin, 2008, p.9).

Nos textos dos anos de 1930, Benjamin retoma a questão e aponta para a decadência da experiência (*Erfahrung*) em detrimento de outro conceito, a experiência vivida (*Erlebnis*). Relacionando o conceito de experiência à memória, Benjamin atesta que o homem, preso como está na vida ativa, ao cotidiano, tem perdido a capacidade de rememorar, típica da vida contemplativa. Neste sentido, a experiência, em Benjamin, assume também o sentido de conhecimento.

Quando examina seus vaqueiros a fim de encontrar o mais apto à viagem em busca da poesia, **Cara-de-Bronze** faz com que eles narrem. Mas não quer o relato das coisas, o que o Velho carecia era saber o “que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo. Tudo o que acontece miudim, momenteiro” (ROSA, 1965, p.100).

- 1 - Aquilo não era fácil. O homem media nosso razoado...
- 2 - Carecia de se abrir a memória!
- 3 - E ver o que não comum não se vê: essas coisas de quem ninguém não faz conta... (ROSA, 1965, p.105).

Tornando a Benjamin, diz ele, “somente para o indivíduo insensível a experiência é carente de sentido e imaginação. Talvez ela possa ser dolorosa para aquele que a persegue, mas dificilmente o levará ao desespero” (BENJAMIN, 1984, p.24). Assim, pois, atesta que a experiência é também alento aqueles endurecidos pela vida. É a poesia trazida por Grivo que liberta **Cara-de-Bronze** de sua “paralisia da alma”.

Em **O Narrador**, de 1936, Benjamin (2008) anuncia a decadência da arte de narrar. Aponta o surgimento do romance, no período moderno, como o primeiro indício de que a capacidade narrativa, ou seja, a capacidade de intercambiar experiências, estaria em declínio.

O narrador ou o contador de histórias é alguém que tem sempre algo a ensinar. Aprende com a vida - com a sua e também com a dos outros. É, assim, alguém dotado de sabedoria e com abertura para a diferença, para a “outridade”. Transmite sua *Erfahrung*, experiência. Traduz o mundo para os que desaprenderam a lê-lo. É Grivo e é também João Guimarães Rosa.

1]2 Vilém Flusser e João Guimarães Rosa

Em **Bodenlos**, sua autobiografia filosófica, Vilém Flusser dedica-se a escrever um breve perfil de Guimarães Rosa. Logo de início, Flusser acusa Rosa de um autocentrismo excessivo e revela que durante suas conversas apenas um assunto entrava em pauta: o próprio Rosa. Flusser elenca quatro dimensões que, a seu ver, estavam implicadas na temática “Rosa”. Em ordem decrescente de importância: “(a) a *brasileiridade*, tal como se manifesta no interior mineiro, (b) as tendências do romance mundial e o impacto de Rosa sobre elas, (c) a língua portuguesa e a língua *tout court*, e (d) a salvação da alma”

(FLUSSER, 2007a, p.130).

Flusser avizinha a escrita de Rosa à de James Joyce e Franz Kafka no sentido de que ambos conseguem recapturar um modo de contar que se extinguiu à medida em que o Ocidente se historicizava, fato que culminou com a crise do romance, no início do século XX. “O que tinha acontecido, ontologicamente foi que o autor do romance (e *fortiori* da *short story* americana) se assumia, ele próprio, fonte inspiradora, assumia o ponto de vista da divindade criadora” (FLUSSER, 2007a, p. 134). Neste sentido, se grande parte dos autores do século XIX desmitizavam e despoetizam a língua, dizendo tudo de modo muito denotativo, Joyce, Kafka e Rosa “recaptavam a forma autêntica do *epós* pelo dizer lento, largo e altamente conotativo do fluxo de consciência em múltiplas camadas” (FLUSSER, 2007a, p.134).

Para Flusser, o interior mineiro é solo fértil para o brotar da *epós*, ou seja, de um dizer inspirado “pelas Musas (Odisséia), ou por Jeová (Êxodo), ou por um sussurar de folhas (Sagas)” (FLUSSER, 2007a, p.133). Um mundo mítico e a-histórico, estórico, para dizer como Rosa, em que homem e natureza misturam-se. Assim, por ainda viverem miticamente, seus personagens “não são pessoas (máscaras), são existências, isto é, estão ‘nonada’. São ambivalentes (Diadorins), e correm debalde (Riobaldo), e habitam uma terceira margem do rio” (FLUSSER, 2007a, p.133).

Se para Rosa “a linguagem e a vida são uma coisa só”, também para Flusser a língua vai ser seu modo de habitar o mundo. Ambos comungam o pensamento de que a língua, antes de servir à comunicação, é o próprio fundamento do Ser. Para Flusser, o ato de escrever representava uma tentativa de unificar existencialmente Wittgenstein e Husserl. Para Rosa, do mesmo modo, a tentativa é a de unificar *logos* e *mythos* (FLUSSER, 2007).

Ainda em **Bodenlos**, Flusser sustenta que a tese de seu **Língua e Realidade** – de que a língua “não é apenas um mapa do mundo (no fundo wittgensteiniano), mas projeta mundos, para depois entrar em *feed-back* com o projetado” (FLUSSER, 2007a, p. 135-136) – coincidia com a “experiência roseana”. Assim, tece severas críticas aos tradutores de Rosa, e também a Rosa, por achar que ele aceitava qualquer tradução, por pior que fossem. “As piores traduções de suas obras o entusiasmavam. Quando a gente apontou os erros brutais na tradução para o alemão e sugeriu modificações, Rosa ficou profundamente perturbado” (FLUSSER, 2007a, p. 140).

Ao apontar as falhas das traduções nas obras de Rosa, Flusser dizia que elas transmitiam uma visão completamente equivocada do autor, transformando-o num “regionalista exótico”. Assim, sustentando que Rosa é intraduzível, advoga que a única possibilidade é a de recriá-lo para a língua que está sendo traduzida. Neste sentido, pensamos ser possível aproximar a teoria da tradução de Vilém Flusser com a de Walter Benjamin e a de Haroldo de Campos. O intuito do próximo tópico, portanto, é o de cotejar o pensamento destes autores, que ora se aproximam, ora se distanciam.

1.3 Entre os abismos das palavras: Walter Benjamin , Vilém Flusser e Haroldo de Campos

*Dei a cambalhota. De propósito,
me despenquei. E caí.*
João Guimarães Rosa

O mito de Babel (Gênesis 11, 1-9) narra a origem da multiplicação dos idiomas, da

confusão entre as línguas. A partir de então, a língua, que antes era una e por todos igualmente compreendida, vê-se cindida. Da multiplicação dos idiomas, surge o burburinho, a incompreensão, o sentido não repousa em lugar algum. Há falhas, fissuras, um abismo entre o som e o sentido das palavras. É preciso aprender a saltar de um sentido a outro. Para muitos, no entanto, o que resta é apenas o silêncio como marca da impossibilidade de dizer o indizível. O episódio de Babel, como observou Derrida (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005), anuncia a necessidade e também a impossibilidade da tradução.

A tarefa do tradutor (“Die Aufgabe des Übersetzers”), de Walter Benjamin, antecipa, já no título, a ambiguidade inerente ao ato do traduzir: em alemão, “Aufgabe” tanto quer dizer tarefa como renúncia, abandono (SELIGMANN-SILVA, 2005). Alinhada ao pensamento dos românticos alemães Friedrich Schlegel e Novalis, principalmente, a teoria benjaminiana opõe-se à idéia de uma tradução servil, ou seja, à fidelidade ao conteúdo referencial, comunicativo.

Para os românticos de Iena, como também para Benjamin, o trabalho da tradução passa ao largo da literalidade. Antes, implica “um esforço no sentido de se tentar alargar os horizontes e a capacidade da língua para a qual se traduz: a tradução é um elemento de formação, *Bildung*” (SELIGMANN-SILVA, 2005: 191). Na concepção romântica, como nos explica Seligmann-Silva (2005), o conceito de *Bildung* significa tanto “formação” como “cultura”, possuindo, assim, um duplo movimento:

(...) a formação só pode se dar através da saída de si (...) daí o culto romântico da Viagem, da busca do eu no confronto com o outro; daí também o culto romântico da tradução. Mas na tradução já está implicado o movimento seguinte: o de volta à Pátria, à língua-pátria, onde encontramos o sentido da *Bildung* como cultura. O “eu”, assim como a língua, só pode existir nesse espaço entre a monolíngua e a plurilíngua (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 191).

Do ponto de vista romântico, a tradução tem em comum com a Poesia a missão de restituir a linguagem. Neste sentido, compreendem que é no trânsito entre as línguas que a “Língua perfeita e pura”, para usar um termo de Benjamin, pode ser revelada.

As diferentes línguas, consideradas isoladamente uma das outras, são incompletas, e nelas os significados nunca são encontrados numa relativa independência (...) Os significados encontram-se pelo contrário em constante metamorfose, até que, da harmonia de todos esses “modos de querer ver”, eles conseguem irromper como Língua perfeita e pura, permanecendo até aí latente nas outras línguas (BENJAMIN, 2008, p.32).

Há, na teoria benjaminiana, uma crença metafísica de que cada palavra guarda em si um ‘conhecimento transcendental’. Para desvendá-lo, o tradutor precisa despir a palavra de sua função comunicativa, retirá-la de seu uso ordinário e buscar, no ato da tradução, restaurar a palavra fraturada.

A operação tradutória indicada por Benjamin sugere que é preciso afirmar o outro, ou seja, acolher as diferenças linguísticas e culturais, como único meio possível de redimir a palavra caída de sua falha. Neste sentido, ao tradutor também cabe a tarefa de ser estrangeiro em seu próprio idioma, de colocar-se no lugar do outro ao invés de tentar uma apropriação homogeneizadora. É preciso sujeitar o vernáculo ao estranhamento.

Também para Flusser, o gesto de traduzir implica fluxo entre línguas, entre culturas. É no próprio movimento de passagem, entre os abismos que as separam, que os

significados ocultos podem ser revalados. “Nas traduções, não se trata do sentido absoluto, (...) mas ao contrário de um sentido relativo que só é produzido a partir da relação de tradução entre as duas línguas. Isso significa que as traduções podem ser utilizadas para revelação de sentido” (GULDIN, 2010, p.97).

Em **Pontificar**, texto de 1990, Flusser elabora uma idéia de tradução como ato de criar pontes. Os tradutores seriam pontífices responsáveis por permitir o trânsito não apenas entre as línguas, mas também “entre discurso verbal e o imagético, entre conceito e algoritmo, entre a música e as demais linguagens” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.5). Construir pontes e superar o abismo entre as línguas é, para Flusser, experiência existencial e também sinônimo de liberdade. Traduzir torna-se, assim, uma necessidade e um gesto fundamentalmente humano, gesto de liberdade, de descobrir novos modos de pensar e de habitar o mundo. E, no momento do salto, na fronteira entre uma língua e outra, “o sagrado torna-se visível” (GULDIN, 2010, p.163).

Infelizmente, nos tornamos políglotas e não acreditamos mais nas palavras, desde quando tivemos de traduzilas em em números e estes, em imagens. Ao invés disso, começamos a reconhecer o sagrado no abismo entre as palavras, naquele silêncio abismal que nos exorta a traduzir. Lá, nesse silêncio retumbante entre os universos (algo entre ‘há’, ‘es gibt’ e ‘there is’), os superpapas do futuro serão entronados. Construtores de pontes, sobre o abismo do Sem Sentido (Sagrado), entre lugares que significam. Os tradutores, para ser mais preciso (GULDIN, 2010, p.163).

Cabe sublinhar que embora Benjamin e Flusser tenham desenvolvido uma filosofia da linguagem que se toquem em alguns pontos, em outros elas se afastam. Assim, se Benjamin acredita na existência de uma língua pura e universal, para Flusser, o mito de Babel é apenas uma metáfora para a nossa existência. “Nós carregamos o Paraíso conosco e somos expulsos dele continuamente, cada vez que pensamos, cada vez que falamos” (MARTINS, 2010, p.58).

3.1 De Deus ou do Demo? – A empresa satânica da tradução

Haroldo de Campos, a quem Flusser também dedicou-se a perfilar em **Bodenlos**, desenvolveu uma ampla teoria da tradução. Seu pensamento tem ligação estreita com a teoria benjaminiana, com a do linguista Roman Jakobson e com a poética de Ezra Pound. Deste, Haroldo herda a concepção da tradução como crítica e como criação.

Qual Benjamin, Haroldo rejeita a ideia da tradução literal, interessada apenas “na modeda gasta do sentido”, ou seja, no conteúdo referencial. É preciso traduzir o signo “em sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* signo estético, entendido por ‘signo icônico’)” (CAMPOS, 2006, p.34). Neste sentido, aproveita de Jakobson a ideia de que a poesia, ou textos em que haja a predominância da *função poética*, só podem ser traduzidos por transposição criativa. A este tipo de tradução, Haroldo de Campos chama de “transcriação”.

Assim, se por um lado Haroldo de Campos empreende o esforço no sentido de alcançar uma linguagem icônica, de pura presença, por outro, sabe da impossibilidade que a empreita exige. A palavra, enquanto signo, é sempre ausência, representação.

Esse caminho eminentemente aporético deve ser visto não como um fracasso da sua poética, mas antes como um percurso programaticamente visado: a palavra deve justamente trazer as marcas do luto, inscrevê-las na sua superfície, ela deve abdicar ao ideal de uma linguagem instrumental que visa o domínio do mundo e

assumir a sua paradoxal onipotência – enquanto poiética e Absoluto – e incompletude – enquanto eterno devir, obra aberta (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.196).

É justo neste sentido que Haroldo aponta as limitações da teoria de Benjamin e busca superá-lo. Sustentando que Benjamin teria ficado restrito a uma dicotomia entre “signo-arbitrário, comunicativo, e símbolo-não-arbitrário, não-comunicativo, adamítico-nomeativo”, Haroldo apoia-se na semiótica de Charles Sanders Peirce e defende que a tradução “não pode ‘revelar’ (*offbaren*) a língua pura exilada no original, mas, tão somente, representar” e compara a nomeação adamítica ao conceito de primeiridade peirciano (CAMPOS, 2011, p.67). Na concepção de Haroldo (2011, p.67), Benjamin estaria preso numa “clausura metafísica”.

Esta ‘clausura’ é demarcada pela diferença categorial, ‘ontológica’, entre ‘original’ e tradução’ que preside persistentemente a essa teoria, não obstante o muito que ela fez para desconstruir o dogma da fidelidade ao significado da teoria tradicional do traduzir, para desmistificar o aspetor ingenuamente servil da operação tradutora, para enfatizar, enfim, que a tradução é uma forma (a “traduzibilidade” do original, que será tanto maior, quanto mais densamente “engendrado”, “moldado” – gearter – for esse original) e cuja relação de fidelidade se exprime através da “redoação” dessa forma ou “modo de intencionar”; ou seja, por uma operação semelhante: “a liberação, na língua do tradutor, da língua pura, exilada na língua estrangeira” (CAMPOS, 2011, p.68).

No perfil que escreve de Haroldo, Flusser (2007a, p. 148) louva a experiência do movimento concretista por ele ter trazido à consciência a *Gestalt* visual da escrita, provocando a “ruptura do pensamento discursivo”. No entanto, critica a postura de Haroldo quando este rejeita o sentido metafísico da palavra.

É como se os concretistas (e Haroldo de Campos, principalmente) não se permitissem o ‘luxo’ de serem arrebatados pelo mistério da palavra. Nisto são o exato contrário de Rosa, que se tornou vítima do poder misterioso da palavra. Pois é exatamente nisto que Rosa é poderoso (FLUSSER, 2007a, p. 148-149).

Para Flusser, o movimento concretista pecava por não considerar o aspecto fenomenológico da palavra e por tratá-la apenas como mediadora de conteúdos. Assim, acusa os concretistas de caírem em contradição por estarem fazendo justo o dizem rejeitar, ou seja, o de se preocuparem mais com a dimensão comunicativa do que poética da linguagem.

Presas em sua ‘clausura-metafísica’, Haroldo ironiza a tarefa do tradutor benjaminiano e apelida a sua tarefa de “função angélica” – no sentido dele ser o anunciador da “Língua Pura”. Propõe que se invertam os papéis, ao invés de tarefa arcangélica, atribui ao tradutor “empresa luciferina”:

Ao invés de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como eu a chamo, a última *hybris* do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como “movimento infinito da diferença” (Derrida); e a mímeses como produção mesma dessa diferença (CAMPOS, 2011, p. 71-72).

O que Haroldo pretende é romper a “clausura-metafísica” e superar a separação que Benjamin faz entre o original e a tradução. Propõe um movimento plagiotrópico. “A *plagiotropia* (do gr. *Plágios*, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado) (...)”

Tem a ver, obviamente, com a idéia de *paródia* como ‘canto paralelo’, generalizando-a para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata” (Campos *apud* Seligmann, p. 200). Um exemplo deste procedimento é quando, por exemplo, ao traduzir o *Finnegans Wake*, de James Joyce, inspira-se em *Meu tio, o iauaretê*, de João Guimarães Rosa.

Para Seligmann-Silva (2005) o modelo **intertextual** de tradução adotado por Haroldo de Campos põe em questão a própria noção de identidade. Para Haroldo, “a tradução atua como exercício e terapêutica do *abandono* tanto do ‘eu’ como do outro, ela tece e revela tanto a literatura como a história, ‘o próprio’ e o ‘outro’, como palimpsesto e intertextualidade” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 202).

A Tarefa (*Aufgabe*) é infinita: “no sentido de que o abandono de si é infinito, no sentido de que nunca se atinge o ‘eu’ originário, o texto original, que sustentaria os demais eus e as demais traduções” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.187). Para Flusser, a língua cria a realidade e ordena o caos, o indizível. Nega, no entanto, que haja uma verdade absoluta. “A verdade absoluta, essa correspondência entre a língua e o ‘algo’ que ela significa, é tão inarticulável quando esse ‘algo’” (FLUSSER, 2007b, p.30).

Expulso do paraíso, o homem é condenado ao erro, à finitude e deixa de compartilhar com o divino a graça da unidade e da linguagem perfeita. Com a “queda”, há crise: não só a natureza deixa de comunicar como a palavra passa a significar algo que está fora de si. Neste tempo caído, tendo o homem perdido o “desenho daquele mapa arquetípico” (Lukács *apud* Campos, 2011, p.63) e desaprendido a orientar-se pela estrelas, o que resta, como sugeriu o Vaqueiro Mainarte, é seguir “como o burrinho que fareja as neblinas”.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **A tarefa do tradutor**. Em A tarefa do tradutor de Benjamin. Trad. Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- _____. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.
- BIZARRI, Edoardo **João Guimarães Rosa: correspondências com seu tradutor italiano** Edoardo Bizarri. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução**. In: Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007a.
- _____. **Da religiosidade: a literatura e o senso da realidade**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- _____. **Língua e realidade**. São Paulo, Annablume, 2007b.
- GULDIN, Rainer. **Pensar entre línguas: a teoria da tradução em Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2010.
- LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In Coutinho, Eduardo (org.). Guimarães Rosa. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- MARTINS, Cláudia Santana. **Vilém Flusser: a tradução na sociedade pós-histórica**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da

Uniservidade de São Paulo, 2010.

MENDONÇA, Carlos. **Ao homem em ruínas restaram as imagens?**. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos M C.. (Org.). Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, v. 1, p. 103-113.

MEYER-CLASON, Curt. **João Guimarães Rosa: correspondências com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003

ROSA, João Guimarães. **No Urubuquãquã, no Pinhém**. “Corpo de Baile”. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Tutaméia** (Terceiras Estórias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas**. Flusser Studies. Número 8. Maio 2009. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/08/seligmann-flusser-benjamin.pdf> > .

_____. **O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.