

HAROLDO DE CAMPOS E O SUJEITO DA TRADUÇÃO MONSTRUOSA

*Célia Maria Magalhães**

RESUMO: Estudos que analisam o discurso de Haroldo de Campos (Souza, 1986; Bassnet, 1993; Vieira, 1994) e que versam sobre a tradução observam que o autor, tendo a antropofagia como um dos suportes teóricos para o seu projeto de escritura, estende para a sua prática tradutória a *filosofia de devoração*, transformando as imagens encontradas no texto original num pre-texto para elucidar o processo de tradução no contexto da literatura brasileira. Esses estudos analisam a metáfora de Haroldo, da tradução como vampirização, presente no posfácio de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, como estreitamente relacionada ao ato antropofágico de devoração do outro visando à renovação. Deixam de lado, entretanto, outras interpretações possíveis daquela imagem. Este trabalho propõe uma leitura da metáfora da vampirização, focalizando a noção de monstro, a figura do vampiro no *Fausto* de Goethe e a relação dos temas do vampiro e do Fausto como elementos norteadores da referida metáfora. A tradução como vampirização, ou o tradutor como vampiro, são aqui analisados como construções discursivas que, embora contribuam para uma desejada visibilidade do tradutor e sua afirmação como sujeito da tradução, podem, entretanto, representar a ambigüidade e a contaminação das relações lingüísticas interculturais. O monstro e a monstruosidade como construções discursivas para o tradutor e a tradução anunciam um sujeito inevitavelmente contamina-

* Professora da Universidade Federal de Minas Gerais, financiamento da FAPEMIG.

do pelo desejo ambivalente de anular e simultaneamente dar vida eterna ao co-criador da obra.

UNITERMOS: tradução; monstrosidade; visibilidade.

ABSTRACT: Studies on Haroldo de Campos's discourse on translation point out that the author, having the anthropophagy theory as a basis for his writing project, extends to translation this devouring practice. He, thus, turns the original text's images into pretexts to elucidate translation in Brazilian literature (Souza, 1986; Bassnett, 1993; Vieira, 1994). These studies analyze Haroldo's metaphor of translation as vampirisation, in his Post-scriptum to Deus e o Diabo no Fausto de Goethe as related to the devouring of the other aimed at renewal. This work sets out to read vampirisation with an emphasis on the notion of monster, on the myth of Faust and on the link between the themes of the vampire and Faust. Translation as vampirisation, or the translator as a vampire, are here analyzed as discursive constructions. On the one hand, these constructions can contribute to the translator's visibility and his assertion as the subject of translation; on the other, they might represent ambiguity and contamination in intercultural communication. The monster as a discursive construction for the translator heralds a subject who is inevitably contaminated with the ambivalent desire of annihilation and revival of the text's co-author.

KEYWORDS: translation; monstrosity; visibility.

Lawrence Venuti, em estudo da história da tradução anglo-americana, destaca duas estratégias tradutórias naquele contexto: a estratégia da fluência que tenta conferir o status de originalidade à tradução, tornando invisíveis o tradutor e a alteridade do texto estrangeiro e a estratégia da resistência ou de desafio à ... *cultura da língua de chegada mesmo quando encena sua própria violência etnocêntrica no texto estrangeiro* (Venuti, 1995, p. 24). Segundo o autor, a história da tradução anglo-americana

tem privilegiado a estratégia da fluência e conseqüentemente contribuído para a ilusória invisibilidade do tradutor. A lei de *copyright* anglo-americana, entretanto, apesar de considerar a tradução derivativa dentro de uma perspectiva de autoria individualista, dá o direito de *copyright* das traduções ao tradutor, reconhecendo paradoxalmente a tradução como uma obra original na língua de chegada. O tradutor é e não é autor segundo essa lei, conclui Venuti. Usarei, neste artigo, a imagem de Venuti, do ser e não ser autor, como ponte para a imagem do vampiro que não por acaso é usada como metáfora do tradutor em outros discursos sobre a tradução.

Para entender o porquê do uso de uma metáfora monstruosa para o tradutor, vale lembrar Chris Baldick, que sintetiza as duas tradições latinas de significado da palavra *monstro*: o monstro é algo ou alguém para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso (*monere*). Baldick focaliza exemplos de uso da palavra por Shakespeare (em *Anthony and Cleopatra*, *Macbeth* e *King Lear*), para quem o monstruoso é uma transgressão tal dos limites da natureza que se transforma em aviso moral. Baldick ressalta também que as representações shakespearianas mais marcantes da monstruosidade giram em torno do vício da ingratidão, antecipando a sua representação como rebelião contra o pai ou benfeitor que, no Romantismo, assume a figura do monstro de *Frankenstein*: o monstro é aquele que se rebela, desobedecendo e quebrando as ligações naturais de obrigação para com os amigos e as relações de sangue, especialmente os pais (Baldick, 1992, p. 10-3). Nada mais adequado, então, que a imagem do monstro num discurso em que o tradutor se mostra, rebelando-se contra uma situação de inferioridade.

Uma das figuras monstruosas, o vampiro, está presente em texto de Haroldo de Campos como metáfora para a sua prática de tradução como re-escrita. Esta metáfora, entre outros elementos do discurso de Campos, leva críticos literários e teóricos da tradução a interpretá-lo como pós-moderno e pós-colonial por promover a visibilidade do tradutor, entre outros. A imagem monstruosa da vampirização aparece no *Post-scriptum* da sua tradução do *Faust*, de Goethe, juntamente com uma série de imagens

demonológicas sobre a tradução, incluindo a vampirização, todas, conforme observam Else Vieira e Eneida de Souza, apropriadas do texto de Goethe. O que tentarei fazer, neste trabalho, é questionar a adequação da metáfora do vampiro, que ilustra a noção pós-estruturalista de escrita parasítica como suplemento, à prática antropofágica de Campos como tradutor.

Há algumas questões em jogo com relação à tradução do *Fausto*. Em primeiro lugar, parece ser a primeira que apresenta a imagem visual do que Campos conceitua como *transtextualização*; a imbricação dos textos estrangeiro (*Faust*, de Goethe) e nacional (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, doravante referido como DDTS) tem representação no próprio título da tradução, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, estabelecendo-se, já a partir daí, um movimento dialógico entre os textos.¹ Resta analisar o que tornou possível a Campos estabelecer o diálogo entre os dois textos, nesta tradução da tradição. Uma hipótese que se lança desde já é que ambos os textos são transformações do tema renascentista do *Fausto*.

Um segundo passo dessa análise é a avaliação da relação do tema do *Fausto* com o vampiro (imagem que percorre e cruza caminhos aparentemente diversos, tais como o texto de Goethe e a metalinguagem tradutória de Campos) e de ambos com a atividade da tradução. Duas perguntas orientarão a análise proposta: por que teria Campos escrito setenta e oito páginas impressas num livro sobre a tradução apenas das cenas finais do *Fausto*, de Goethe? Existiria alguma relação implícita entre o tema do *Fausto*, o vampiro e a tradução?

O texto de Goethe parece ter sido bastante produtivo, na medida em que originou um outro texto substancial, teórico, sobre a tradução, pleno de metáforas intrigantes. Antes da análise propriamente dita, fazem-se necessárias duas considerações prévias; a primeira sobre a imagem visual do posfácio enquanto texto, a segunda quanto à agregação das definições e metáforas da tradução nele encontradas.

¹ Esta questão foi extensamente tratada em Vieira, E.R.P. "A Metáfora Digestiva...", 1994 e Vieira, E.R.P. *Por uma Teoria Pós-Moderna da Tradução*, 1992.

É importante enfatizar a estrutura do posfácio: um ensaio três vezes maior que o fragmento do texto poético traduzido, com notas de rodapé que constituem parte substancial do próprio ensaio e com referências extensas a conceitos teóricos que fundamentam a sua teoria de tradução. Essa estrutura parece ilustrar a noção ambivalente do texto como hospedeiro (Miller, 1979) – afinal, qual das duas partes em cada relação (texto/posfácio, posfácio/notas de rodapé) pode-se dizer que é hóspede da outra? Qual delas desempenha a apropriação violenta ou, melhor dizendo, qual delas suplementa a outra?

Encontra-se uma série de definições e metáforas para a tradução neste *post-scriptum* ao *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe: tradução luciferina, empresa satânica, transtextualização, transfusão de sangue, vampirização, transluciferação*, todas elas fazem referência a uma postura de não servitude, de rebeldia do tradutor com relação à superioridade do original.

O termo *transtextualização* refere-se a um movimento de plagiotropia entre textos; por exemplo, Campos explica que para traduzir uma passagem de Goethe ele recorre a Dante, via Sousândrade (Campos, 1981, p. 200). Ele explica também que a paródia, no sentido de “canto paralelo”, ou de “movimento plagiotrópico entre as literaturas”, já era um projeto consciente do próprio Goethe, desde o *Primeiro Fausto*, fazendo referência à resposta de Goethe a Byron, quando acusado por este de plagiar Shakespeare: *Então meu Mefistófeles entoia uma canção de Shakespeare? E por que não poderia fazê-lo? Por que eu me deveria dar ao trabalho de encontrar algo próprio, quando a canção de Shakespeare cabia à maravilha e dizia exatamente aquilo que era preciso?*²

Para além de canto paralelo, ou “canto ao lado do” texto, transtextualização deveria significar também complementaridade, no sentido derrideano de criação pela destruição. O enfrentamento deste paradoxo pelo tradutor e a angústia própria a este enfrentamento são características também do tema do Fausto, pelo menos do tema em sua modernização em Goethe como tra-

² Goethe, apud. Campos (1981, p. 75).

gédia do desenvolvimento (Berman, 1983, p. 37-86), ou na abordagem de Glauber Rocha, da questão do sertão brasileiro, enfatizando a ambigüidade e a relação parasítica entre mal e bem no desenvolvimento daquela questão. Faz-se necessária uma incursão no tema do Fausto a fim de se estabelecerem as suas relações múltiplas: com a teoria da tradução, com o texto de Rocha e com o vampiro.

O Fausto de Goethe convive com uma fissura entre o seu mundo interior, de uma cultura distanciada das fronteiras medievais e clássicas que lhe abriu imensas possibilidades de aspirações e sonhos, e um mundo exterior, estagnado e ainda preso aos valores feudais e medievais. A angústia gerada por essa partição impulsiona-o a buscar uma síntese entre os opostos, o que faz com que enfrente paradoxos cruciais para a estrutura do *psyche* e economia modernos, paradoxos tão profundos quanto a noção de criação pela destruição (Berman, 1983, p. 43-7).

O Fausto do *Faust II* é protagonista de uma sociedade feudal decadente e, juntamente com Mefistófeles, colabora para abalar ainda mais a estrutura feudal já frouxa internamente; além disso, ele acredita no ideal do projeto capitalista de desenvolvimento econômico: através de Mephisto, ele intenta a criação para a modernização, mesmo que para isso seja necessário todo o tipo de perda ou destruição. Parece que é pela lógica do suplemento, embutida no projeto fáustico, que se estabelece a relação do tema do Fausto com a tradução. Resta-nos buscar o *tecido fáustico* (Ferreira, 1995) no filme de Glauber Rocha.

O estudo de Jerusa Pires Ferreira nos indica um caminho para chegar até esse texto. A autora assinala a existência do texto fáustico nas culturas populares e de massas da América Latina, nas quais o texto apela para as suas origens, agrupa lendas conexas sedimentadas na memória e processa novas criações especialmente a partir do texto de Goethe, o pré-texto permanente para outros textos. A escolha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (DDTS) para imbricação ao *Fausto* no título do *transtexto* de Campos parece ter sido motivada pelo fato de que o DDTS pode ser lido também como mais uma réplica (que se constitui, contudo, em uma trajetória diferente) do tema fáustico, agora no contexto do cinema brasileiro.

Rocha faz uma revisitação aos temas do cangaço e do messianismo religioso do Nordeste em seu filme, buscando inspiração tanto em fontes literárias clássicas tais como *Os Sertões* e *Grande Sertão: veredas* quanto na poesia épica de cordel e dos cantadores nordestinos de feira, conforme assinala Lúcia Nagib em seu estudo. No meu entender, a afinidade com o *Grande Sertão* e com a literatura de cordel está estreitamente relacionada com o que Ferreira denominou de *tecido fáustico*, pois é possível assinalar alguns dos temas da história do DDTS que confluem para a articulação desse tecido. Atualiza-se a dramaticidade primeira das disputas entre o bem e o mal, com a imagem de São Jorge *versus* o dragão abrangendo, de certa forma, as várias disputas: Manoel e o senhor de terras, Sebastião e Corisco na luta contra o mal. Contudo, como bem observa Ferreira (1995, p. 29), há um deslocamento do conflito bem *versus* mal devido a um imperativo prático, instalando-se, na medida do possível, um projeto utópico cujo objetivo imediato é buscar melhores condições de vida.

O pacto é outro dos temas fáusticos presente no DDTS e que se repete em formas múltiplas: Manuel mata o patrão por uma fatalidade, fazendo inevitavelmente um pacto de sangue com o diabo por um futuro melhor; Sebastião tem um pacto com Deus (ou o diabo?), mata, destrói e faz oferenda de sangue a este para levar o povo até o “mar” e Corisco fez um pacto com o diabo (ou seria com Deus?) para melhorar as condições de vida dos oprimidos. Aqui a aquisição do conhecimento transforma-se no projeto utópico de mudar um *status quo* de injustiça e exploração; a repressão religiosa, princípio de tensão dramática, assume o corpo do messianismo religioso nordestino e suas formas de repressão. Vemos, assim, que o tema do Fausto migra para o sertão brasileiro, no DDTS, e que este e o Fausto estão imbricados no título da tradução de Campos, que gerou um ensaio importante sobre a tradução. Resta estabelecer a relação do vampiro com o tema fáustico e a tradução.

A transfusão de sangue e a vampirização são metáforas apropriadas por Haroldo provavelmente de Goethe que, ao que parece, foi o primeiro escritor a introduzir o mito do vampiro na

literatura universal, na balada *Die Braut von Korinth*,³ em que o tema é tratado a partir da perspectiva literária romântica. Mais tarde, o autor introduz também os vampiros em uma cena do *Faust I* e em duas cenas do *Faust II*. Apenas uma das referências do *Faust II* interessa-nos de fato.

Essa referência está na cena *Diante do Palácio de Menelaus*, do Terceiro Ato *Em Esparta*, a qual, antes de ser agregada ao corpo do poema, foi escrita como uma *Fantasmagoria Clássica-Romântica* (fantasmagoria, no sentido de teatro de sombras). Fausto foi ao outro mundo ressuscitar Helena de Tróia, como ideal de beleza clássica; Helena encontra-se confusa com relação à sua identidade, em frente ao palácio, acompanhada de seus atendentes, que formam o coro. Goethe parece, paradoxalmente, dizer-nos da impossibilidade de ressuscitar a identidade do passado, a confusão de Helena o demonstra; demonstra-o também a própria cena como fantasmagoria. Continuando a cena, Mefisto, disfarçado de Fórquias, tenta convencer Helena da necessidade de ser protegida por Fausto; ele discute com o coro, que parece perceber o seu jogo:

5a. CORISTA

Com que alimentas macilência tão cuidada?

FÓRQUIAS

Com sangue, não, de que te mostras tão sequiosa.

6a. CORISTA

Voraz cadáver, tu, faminta de cadáveres!

FÓRQUIAS

Dentes vampíricos tua boca cínica enchem.

(Goethe, 1991, p. 344)

Atkins escreve, ao analisar esta passagem: *A reiterada insistência de Mefistófeles de que os membros do coro são criaturas vampírescas (...) lembra o quadro homérico de Odisseus no outro*

³ Devo a Dimic, M. V. "Vampiromania in the eighteenth century: the other side of enlightenment", p. 10, a referência à balada de Goethe, bem como a referência aos vampiros da cena "Baile de Máscara", p. 13.

mundo, quando ele mantém à distância as sombras que são atraídas por seu sangue vivo e quente até que possa interrogar Tíresias (...) (Atkins, 1958, p. 199).

A referência de Goethe a Homero faz com que Campos vá ao primeiro dos *Cantares*, de Ezra Pound, onde o poeta teria praticado *um rito de propiciação, uma oblação de sangue*, nas palavras de Campos; na interpretação de Hugh Kenner, esta oblação de sangue seria *uma nítida metáfora para a tradução: Odisseus desce ao lugar onde vive todo o passado do mundo, e para que as sombras possam falar, traz a elas sangue (...)* (apud Campos, 1981, p. 208).

Campos reverte a noção de transfusão de sangue tal como é representada por Homero – ao invés de fazer-nos pensar que os vivos alimentam os mortos com o seu sangue para que estes possam falar, faz-nos pensar no inverso, que os vivos se nutrem do sangue dos mortos para criar a sua própria palavra. Campos parece, assim confirmar a sua adoção da filosofia antropofágica, caracterizando o vampiro como antropófago, quando, ao falar em vampirização, pensa no *nutrimento do tradutor*. A vampirização seria, assim, o ato de sugar o sangue dos mortos com vistas a nutrir-se e a criar algo novo, regenerado, tal como com o ato da antropofagia.

Na interpretação de Susan Bassnett, as metáforas da teoria da tradução brasileira, freqüentemente metáforas físicas e violentas que se opõem claramente àquelas que definem a tradução como operação servil, significam uma rejeição à hierarquia de poder que privilegia o original e relega a tradução para uma condição de inferioridade. Vampirismo e canibalismo, enquanto imagens para a tradução, são colocados no mesmo plano pela autora: *as imagens da tradução como canibalismo e como vampirismo, através das quais o tradutor suga o sangue do texto fonte para fortalecer o texto alvo, como transfusão de sangue que dá ao recebedor vida nova (...)* emanam da teoria de tradução pós-moderna e pós-colonial (Bassnett, 1993, p. 155). A tradução para Campos, continua Bassnett, é um modo de afirmação de seu direito de releitura e reposseção do cânon literário europeu (p. 157). Ao repetir as conclusões a que chega Else Vieira, em sua análise da teoria de tradução dos irmãos Campos, Bassnett demonstra compartilhar aquelas conclusões: a teoria de tradução literá-

ria dos irmãos Campos poderia ser interpretada como pós-colonial e pós-moderna.

Curiosamente, Eneida de Souza, ao analisar a prática de devoração de Haroldo de Campos e propor o *enlace da tradução com a antropofagia*, deixa escapar o germe para o presente estudo, ao usar, em sua análise, a palavra *contaminar*, palavra que não parece se integrar à filosofia antropofágica: *O enlace da tradução com a antropofagia se dá especificamente no nível da linguagem, quando o texto traduzido irá contaminar não apenas a escrita do outro, mas servirá de substrato para a metalinguagem do tradutor* (Souza, 1986, p. 20). Ora, a antropofagia tenta afastar a idéia da contaminação do nativo pelo europeu, buscando instituir a noção de uma contaminação de mão única: ao antropófago interessa devorar apenas o inimigo mais forte e melhor, para que possa a ele acrescentar o autóctone, fortalecendo-o, a fim de reproduzir ou recriar o novo, o regenerado. Entretanto, Eneida de Souza deixa implícita em sua afirmativa uma contaminação que se infiltra nos territórios do mesmo e do outro, confundindo limites.

Para reforçar a idéia de contaminação como inadequada à antropofagia, vale fazer referência à metáfora do vampiro em outro contexto, o da literatura gótica. A imagem do vampiro na literatura gótica, diferentemente da imagem do antropófago na literatura modernista, perturba e rompe com a possibilidade de identidades estáveis, regeneradas e definitivamente separadas, como em pólos opostos, pois presume contaminação e réplica de si mesmo. Para elucidar esta afirmativa, interessa analisar de perto a utilização por Jackson da divisão de Todorov do conteúdo da literatura fantástica em temas que giram em torno do *Eu* e temas girando em torno do *Tu*: Jackson associa dois tipos de mito a esses temas, presentes em dois exemplos de romance góticos. Apenas o segundo mito, exemplificado em *Dracula*, nos interessa aqui: nele, a ameaça vem de uma fonte externa, havendo uma seqüência de invasão, metamorfose e fusão até a contaminação irreversível do sujeito: *a alteridade é estabelecida através de uma fusão do mesmo com algo de fora, produzindo uma forma nova, uma 'outra' realidade* (Jackson, 1993, p. 59).

A estratégia discursiva de Haroldo de Campos, ao interpretar vampirização como antropofagia, se posiciona numa pers-

pectiva de alteridade em que se definem as fronteiras entre o eu e o outro, à maneira da antropofagia. Esta estratégia parece bastante similar ao que Venuti denomina de estratégia de resistência, cujo objetivo é trazer para a visibilidade o tradutor. Ela explica a monstrosidade como construção discursiva de Campos no posfácio de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Parece-me, entretanto, que ao ser metaforizada como vampirização, a tradução deveria estar estreitamente ligada ao mito do vampiro *Dracula*: ela estabelece a alteridade do texto trazido após uma seqüência de invasão, metamorfose e fusão, produzindo uma nova forma inevitavelmente contaminada da sua relação com o texto primeiro que não mais pode se mostrar, rebelando-se e estabelecendo uma outra identidade, separada da identidade do original.

Referências bibliográficas

- ATKINS, S. (1958) *Goethe's Faust: a literary analysis*. Cambridge, Massachusetts, Harvard UP/London, Oxford UP.
- BALDICK, C. (1992) *In Frankenstein's shadow: myth, monstrosity and nineteenth-century writing*. Oxford, Clarendon Press.
- BASSNETT, S. (1993) From comparative literature to translation studies. In: _____. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford, UK & Cambridge, USA, Blackwell, p. 138-61.
- BERMAN, M. (1983) Goethe's Faust: the tragedy of development. In: _____. *All that is solid melts into the air: the experience of modernity*. London, Verso, p. 36-86.
- CAMPOS, H. de (1981) *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva.
- DIMIC, M. V. (1984) Vampiromania in the eighteenth century: the other side of enlightenment. In: MERRET, R. J. (ed.) *Man and nature: proceedings of the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*. Alberta, Academic Printing and Publishing, v. III, p. 1-22.
- FERREIRA, J. P. (1995) *Fausto no horizonte*. São Paulo, EDU, HUCITEC.
- GOETHE, J. W. von (1991) *Fausto*. Trad. de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica.
- JACKSON, R. (1993) *Fantasy: the literature of subversion*. London/New York, Routledge.

- MILLER, J. H. (1979) The critic as host. In: BLOOM, H. et al *Deconstruction and criticism*. New York, The Seabury Press, Inc., p. 217-53.
- NAGIB, L. (1996) O sertão está em toda parte: Glauber Rocha e a literatura oral. *Imagens* 6, Campinas, p. 70-83.
- SOUZA, E. M. de. (1986) A crítica literária e a tradução. *Ensaio de Semiótica: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura* 7 (16), Belo Horizonte, p. 17-22.
- VENUTTI, L. (1995) *The translator's invisibility: a history of translation*. London/ New York, Routledge.
- VIEIRA, E. R. P. (1992) *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte, UFMG (Tese não publicada)
- _____. (1994) A metáfora digestiva como representação da filosofia da apropriação na cultura brasileira pós 70. In: ANTELO, R. (org.) *Identidade e representação*. Florianópolis, Pós-graduação em Letras/ Literatura Brasileira, UFSC, p. 431-9.