# Pasolini, vulgo Plauto: traduzibilidades

# Pasolini, al volgo Plauto: traducibilità

**Davi Pessoa Carneiro** [*]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

***Resumo***

O ensaio investiga o gesto de Pier Paolo Pasolini em suas traduções de Ésquilo e Plauto. Mais do que exaltar o texto original via tradução, Pasolini parece colocar-se à procura de uma máxima traduzibilidade – ao modo de Walter Benjamin – dos clássicos, a partir do momento em que diante deles a tarefa do tradutor passa a ser aquela de lhes atribuir uma nova potência política.

**Palavras-chave:** Pasolini; traduzibilidade; filologia; político.

***Riassunto***

Il saggio indaga il gesto di Pier Paolo Pasolini nelle sue traduzioni da Eschilo e da Plauto. Piuttosto che esaltare il testo originale tramite la traduzione, Pasolini sembra mettersi alla ricerca di una massima traducibilità – al modo di Walter Benjamin – dei classici, dal momento che dinanzi ad essi il compito del traduttore diventa quello di attribuire loro una nuova potenza politica.

**Parole-chiavi:** Pasolini; traducibilità; filologia; politico.

● **Enviado em: 30/11/2015**
● **Aprovado em: 09/12/2015**

[*] Davi Pessoa Carneiro é professor de literatura italiana da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ); mestre em Estudos de Tradução (UFSC), com dissertação sobre a tradução italiana de Grande Sertão: veredas, de Guimarães Rosa; doutor em teoria literária pela UFSC, com pesquisa sobre Elsa Morante e Macedonio Fernández, e autor de Terceira Margem: Testemunha, Tradução (Editora da Casa, 2008). Também atua como tradutor, tendo já traduzido A razão dos outros e Ou de um ou de nenhum (Lumme Editor, 2009/2010), de Luigi Pirandello; Georges Bataille, filósofo (Edufsc, 2010), de Franco Rella e Susanna Mati; Desgostos: novas tendências estéticas (Edufsc, 2010) e Ligação Direta: estética e política (Edufsc, 2011), de Mario Perniola. Também traduziu os livros Nudità e Mezzi senza fine, de Giorgio Agamben, ambos publicados em 2015 pela editora Autêntica.

Pasolini, na passagem do ano 1959 para o ano 1960, recebe o convite do ator Vittorio Gassman e do diretor Luciano Lucignani para traduzir *A Oresteia* (ou *A Orestíada*), de Ésquilo, para o Teatro Popolare Italiano (Tpi) – fundado pelo próprio Gassman nesse mesmo período. A tradução da famosa trilogia de Ésquilo é financiada pela Inda (Istituto Nazionale del Dramma Antico). Pasolini o aceita. O espetáculo se realiza pela primeira vez no dia 19 de maio de 1960, durante o Festival Bienal de Teatro Clássico, ocorrido no Teatro Grego de Siracusa. Pasolini, para sua tradução, escreve uma "Lettera del traduttore", que é inserida no programa oferecido ao público no dia do espetáculo. A carta, mais tarde, também foi incluída na edição do livro. Vale a pena, aqui, ler alguns fragmentos de seu texto. Pasolini escreve logo no início:

> Comecei a traduzir *A Orestíada* por solicitação de Gassman, e me senti totalmente despreparado. É verdade que seu pedido me foi feito logo depois da notícia de que eu estava traduzindo Virgílio – e o giro, um pouco, se encerra: mas Virgílio não é Ésquilo e o latim não é grego. De qualquer modo, comecei logo entusiasmado pela bibliografia. Mas o que podia fazer, se eu tinha diante de mim, para a tradução, apenas poucos meses, e ainda mais realizando loucamente duas, três produções consecutivas? Então não me restou senão seguir meu instinto profundo, ávido e voraz, contra o qual, como de costume, começava pacientemente a combater, através da bibliografia... Lancei-me no texto, devorando-o tal como uma fera, em paz: um cão com seu osso, um osso maravilhoso cheio de carne magra, preso nas patas, protegendo-o contra um campo visual ínfimo. Com a brutalidade do instinto coloquei ao lado da máquina de escrever três textos: *Eschyle* (Tome II, com tradução de Paul Mazon, "Le belles lettres" Paris, 1949, M.A.), *The Oresteia of Aeschylus*, 2 vol. (Cambridge University Press, 1938), com tradução de George Thomson, e *Eschilo*: Le Tragedie, com tradução de Mario Untersteiner (Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1947).[1]

Pasolini é consciente da tarefa a ser empreendida, a qual traz, por sua vez, "questões linguísticas" que, anacronicamente, não podem não ser enfrentadas. Diz Pasolini:

> Como traduzir? Eu já possuía um 'italiano': e era naturalmente aquele das *Cenere di Gramsci* (com alguma parte expressiva sobrevivida em *L'usignolo della chiesa cattolica*); sabia (por instinto) que poderia fazer uso dele. Naturalmente a timidez diante de um grande texto jamais é pouca: uma timidez que se apresenta sob o aspecto linguístico da inibição provocada pela tradução: e ainda estou limando para eliminar de modo mais possível tal sabor. Estou ainda na primeira fase de escrita, meu trabalho, portanto, não acabou. A tendência linguística geral foi modificar continuamente os tons sublimes em tons civis: uma correção desesperada de toda tentação classicista. Daqui surge uma aproximação à prosa, ao discurso baixo, raciocinado. O grego de Ésquilo não me parece uma língua nem eleita, nem expressiva: é extremamente instrumental. Às vezes, até mesmo de uma

[1] PASOLINI, Pier Paolo. "Lettera del traduttore" In ESCHILO. *Orestiade*. Traduzione di Pier Paolo Pasolini. Torino, Einaudi, 1960, p. 175.

> magreza elementar e rígida: de uma sintaxe desprovida de contornos e de ecos que o classicismo romântico nos habituou a perceber como alusão contínua do texto clássico a um classicismo paradigmático, historicamente abstrato. Na realidade, a língua de Ésquilo, como qualquer língua, é, sim, alusiva; porém, sua alusão se direciona a um raciocínio muito mais que mítico e, por definição, poético, pois se refere a um amontoado muito concreto e historicamente verificável de ideias. O significado das tragédias de Orestes é apenas e exclusivamente político.[2]

Portanto, para Pasolini mais importante do que a "tradução" é sua "traduzibilidade", ou ainda, o *significado político* em detrimento *da* política. Para compreender tal aspecto uma carta pode nos auxiliar. Em 1960, Pasolini publica em *Vie Nuove* uma resposta à carta de Augusto Quieto, em que manifestava seu sentimento sobre as críticas direcionadas a Pasternak, e se questionava: "Pode o íntimo sentimento poético de um artista realizar-se plenamente numa sociedade baseada numa concepção de vida que prevê uma hegemonia total da sociedade sobre o indivíduo?".[3] Pasolini, em sua resposta, declara que uma das lacunas do pensamento marxista de então era não conseguir enfrentar, com seus instrumentos ideológicos e racionais, o problema da irracionalidade, pois, segundo Pasolini, os marxistas geralmente identificam simplesmente a irracionalidade com a irracionalidade histórica do Decadentismo, sem perceberem, no entanto, que há uma irracionalidade categórica, no homem, que assume vários aspectos de acordo com a sociedade em que o indivíduo atua. Pasolini, então, acredita ser necessário um confronto com tal lacuna, produzindo ideias precisas sobre a noção de irracionalidade, e não apenas sobre a noção de irracionalismo. Interessante, aqui, destacar que o escritor confronta a irracionalidade, ou a *traduzibilidade* (movimento) da irracionalidade tomando como exemplo a trilogia de Ésquilo, que acabara de traduzir. Escreve Pasolini:

> Você leu *A Orestíada*, de Ésquilo? Ocupei-me dela recentemente, para traduzi-la. O conteúdo da *Orestíada* é essencialmente político: a substituição de um estado democrático – mesmo que toscamente democrático – a um estado tirânico e arcaico. O ápice da trilogia é o momento em que a deusa Atenas (a Razão: nascida da mente do pai: desprovida da experiência uterina, materna, irracional) institui a assembléia dos cidadãos que julgam com o direito de voto. Mas a tragédia não acaba aqui. Depois de uma fala racional de Atenas, as Erínias – forças arcaicas, instintivas da natureza – sobrevivem: e são deusas imortais. Não podem ser eliminadas, deixando intacta sua irracionalidade substancial: transformá-las de "Maldições" em "Bênçãos". Os marxistas italianos não se colocaram, repito, tal problema: e nem mesmo – ao que me parece – os russos. Na Itália, os tempos são provavelmente prematuros: não houve ainda a intervenção de Atenas. Na Rússia, pelo contrário, já existiu: falta

[2] Ibidem, p. 176.
[3] Idem, "Pasternak e la irrazionalità". In *Le belle bandiere*. Roma, L'Unità/Editori Riuniti, 1977, p. 30.

> agora o apêndice à intervenção: a transformação das Maldições em Bênçãos (o irracionalismo desesperado e anárquico burguês, no irracionalismo... novo). Pasternak errou por não ter colocado esse problema, e por ter resolvido sua irracionalidade – e a irracionalidade categórica do homem – usando os termos e os instrumentos da cultura burguesa sobrevivida nele através de sua formação.[4]

Ou seja, Pasolini aceita traduzir a trilogia de Ésquilo, que deve ser finalizada em tão pouco tempo, pois há nela o duelo de forças: entre sagrado e profano, irracional e racional (a lei), que são duelos do quais ele não se esquiva. A contemporaneidade do mundo grego se faz presente a todo o momento, e Pasolini, a partir desse confronto com a trilogia de Ésquilo, irá retomar a "defesa do sagrado", do "irracional" em seus trabalhos posteriores, todos eles tocados intimamente pela trilogia: *Edipo Re* (1967), *Medea* (1970) e *Orestiade africana* (1969). A tradução de Pasolini gerou um debate caloroso entre os filólogos mais conservadores, que o criticavam por ter realizado uma tradução sem provocar uma "arqueologia" linguística mais profunda nos textos de Ésquilo, e aqueles filólogos que defendiam uma saída do binário acadêmico redutor, apontando para uma necessidade de uma literatura militante adequada às ideias e aos sentimentos de um momento inquietante.

O filólogo Enzo Degani, por exemplo, publica na *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, em 1961, um texto sobre a tradução de Pasolini, em que diz: "Pasolini [...] no insólito papel de helenista [...] traduz do francês, ignorando grosseiramente a língua. Que conheça também o grego, ninguém o espera, mas o seu parto totalmente dificultoso (ele se vangloria por uma gestação canina de três meses) distorce de modo muito irreverente o velho poeta".[5] Umberto Albini publica na revista *Atene e Roma*, também em 1961, uma crítica contra a tradução de Pasolini, segundo ele: "Dissolve-se o Olímpio como uma espécie de teatrinho distante, limitado e literário, transborda da moldura que por tanto tempo o havia enquadrado e agora é colocado em contato, de modo saudável, com uma prática cotidiana de culto, assim como o movimento de uma sociedade voltado a um regime de igualdade parece uma metáfora do progresso tão desejado por Pasolini no seu presente". Esta citação foi retirada de um documentário muito interessante que gira em torno da polêmica provocada pela tradução de Pasolini, intitulado *Gassman, Pasolini e i filologi, dirigido* por Monica Centanni e Margherita Rubino, cuja projeção se deu pela primeira vez na mostra *Vittorio Gassman, Elena Zareschi: due protagonisti al Teatro Greco di Siracusa,* ocorrida em Siracusa, no Palazzo Greco, Museo e Centro Studi INDA, durante o período de junho a dezembro de 2005.

---

4 Ibidem, p. 31-32.

5 DEGANI, Enzo. *Recensione a Eschilo 'Orestiade', nella trad. di Pier Paolo Pasolini*. In *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, Torino, Loescher Editore, n° 98, 1961, p. 187-193

Ainda em 1961, Gassman e Lucignani convidam novamente Pasolini para traduzir *Miles Gloriosus*, de Plauto. Pasolini o traduz num *koiné* romanesco, cujo título trazia o significante *Il Vantone* (*lo spaccone*, em italiano, "o fanfarrão"), mais uma vez em companhia de uma tradução intermediária, aquela de Icilio Ripamonti, publicadaem 1953 pela Mondadori, cuja edição trazia um título bem diferente daquele escolhido por Pasolini, a saber: *Il militare borioso*. Pasolini também dirige a adaptação ao teatro, porém, depois de um breve período de ensaios, não é realizado, talvez pela pouca familiaridade dos atores com o dialeto romanesco. Após dois anos, a Compagnia dei Quattro encena o texto, com direção de Franco Enriquez e com a interpretação de Glauco Mauri e Valeria Moriconi. Em 1963, a obra é novamente encenada e publicada, trazendo uma nota semelhante àquela escrita na ocasião da tradução da trilogia de Ésquilo. No entanto, neste caso, há uma diferença radical, pois Pasolini não sente uma identificação ideológica com a obra do autor traduzido. A intuição da tradução, tal como ele argumentava na "Lettera del traduttore", aqui, é substituída e subordinada a um "fantasma ontológico do teatro", trazendo uma linguagem que não é nem literária nem dialetal, mas, sim, uma linguagem de "avanspettacolo".[6] E, aqui, abre-se um novo duelo.

Em 1964, o crítico de teatro Ennio Flaiano publica na revista "Europeo" a resenha "Cinque in latino a quel *Vantone* di Pasolini", ou seja, sobre a tradução e sobre a adaptação de Pasolini, ocorrida no Teatro Quirino, apresentada pela já citada Compagnia dei Quattro. Flaiano argumenta que o tipo de teatro de Plauto não existe mais em sua época, e relembra que Pasolini, na apresentação do programa do espetáculo, se questiona "para que palco e para quais espectadores é necessário traduzir a comédia", e a tal questão Flaiano descartava a possibilidade de um espetáculo ao modo dialetal ou "de alto nível", restando apenas a Pasolini, como ressalta o crítico, o "avanspettacolo". Porém, ainda restava uma decisão: em que tipo de "avanspettacolo"? Milanês, romano, napolitano? Pasolini decide fazê-lo em romanesco, tal como fez Ettore Romagnoli, em 1915, em sua tradução das *Comédias*, de Aristófanes. Segundo a opinião de Flaiano, "os atores falam e se movem como se estivessem sobre um palco de cinema de variedade dos bairros populares de Roma, mas logo se torna claro que se trata de uma contaminação, elegante em seu modo, desejosa, não sanguineamente plebéia, mas apenas literária". E acrescenta: "O resultado é desconcertante e um pouco entediante. As palavras obscenas e os gestos um pouco audaciosos caem sobre a plateia sem provocar aquele eco ordinário e regozijante que só podem ser justificados num teatro de periferia, onde o público não assume o papel menos comprometido, mas deve, por outro lado, aspirar àquela

[6] *Avanspettacolo*: ou "teatro di avanspettacolo", é um gênero de espetáculo teatral cômico realizado na Itália entre os anos 30 e os anos 50.

linguagem e àquela compostura".[7] E sua conclusão não é menos enfática: "Parece-me, no geral, um espetáculo que nasce de uma contradição. Pasolini diz que o teatro dialetal, sim, cairia bem para traduzir Plauto, mas Plauto não é dialetal. Esperamos dele, portanto, uma translação em língua (calorosa como quiser, mas em língua), porém, ao contrário, a tradução é em romanesco, naquele romanesco particular das periferias que os romanos do velho centro jamais sonham falar, um misto de gíria, de 'italianetto' e de contaminações velhacas".[8]

Na carta em resposta a Flaiano, Pasolini escreve:

> Caro Flaiano, antes de tudo um "signo" tem um significado num "contexto". Assim, acredita inserir "Frattocchie"[9] em todo o sistema estilístico de minha tradução de Plauto, antes de contribuir para minha difamação. (...) Além disso, não vejo porque desprezar tão aprioristicamente o "avanspettacolo". Caso leia os textos críticos que se referem a Plauto, verá que o público desse "auctor" era exatamente aquele do "avanspettacolo". E mais, não teme que se possa pensar que sua reticência diante de "Frattocchie" seja um sintoma de complexo de inferioridade que quem não se nutriu muito de estudos clássicos em confronto com os clássicos? Não sou de forma alguma o tipo vulgar de avanspettacolo: se podes mesmo suspeitar de longe – ou provocar tal suspeita – significa que, pelo menos no que diz respeito aos meus textos, estás totalmente desprovido de sentido crítico: ao menos que você não compartilhe com todos os italianos a "psicologia mágica", por isso tudo é possível de tudo (por exemplo, que você possa fazer um balé verde ou escrever a *Odisséia*): psicologia devida ao estado de barbárie crítica em que os italianos vivem.[10]

Pasolini, assim, defende um modo de operação de leitura – chame-se neste caso de tradução – que venha acompanhado de um procedimento crítico de leitura. Apesar das críticas negativas por parte dos filólogos conservadores, a tradução é considerada por outros críticos como uma espécie de "eterno retorno do mútuo", nesse sentido "pertinente e viva", tal como se lê nas resenhas de Raul Radice, *Il "Miles Gloriosus" diventa "Il vantone" e parla Il romanesco di Pier Paolo Pasolini*, publicado no "Corriere della Sera", em 12 de novembro de 1963, ou na criticado latinista Umberto Todini, em *Pasolini e Plauto*, publicado na revista "Galleria", em 1985, cuja posição lê a tradução de Pasolini não como "uma tradução de palavra, mas de contexto". Mas também encontramos uma voz destoante, no caso a de Umberto Albini, no texto "Recenti versioni di Plauto", publicada na revista "Atene e Roma", em 1967, em que Albini escreve: "A convicção de que os personagens de Plauto deveriam exprimir-se de modo não diferente dos protagonistas dos seus romances levou Pasolini a

7 FLAIANO, Ennio. *Lo spettatore addormentato*. Milano, Rizzoli, 1983, p. 184.
8 Ibidem, p. 185.
9 Frattocchie é uma parte do município de Marino, a 20 km de Roma, na Appia Antica.
10 PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere*: 1955-1975. A cura di Nico Naldini. Torino, Einaudi, 1988, p. 516.

acentuar as matizes na direção do raivoso, do provocador, do grosseiro: mas vivacidade não significa necessariamente arrogância".[11]

Maurice Blanchot, no ensaio "Traduire", incluído no livro *L'amitié* (1971), escreve: "Sabemos o quanto devemos aos tradutores e, ainda mais, à tradução? Acredito que não. Mesmo se sentimos gratidão pelos homens que se adentraram corajosamente nesse enigma – a tarefa de traduzir –, mesmo se os saudamos de longe como os mestres ocultos da nossa cultura, ligados a eles e docemente submetidos ao seu zelo, o nosso reconhecimento permanece silencioso, um pouco sustentado, além do mais, pela humildade, pois não somos capazes de sermos os seus reconhecedores".[12] Será que a gratidão e nosso reconhecimento aos tradutores não se manifestam porque ainda vivemos numa época em que se acredita ser uma pretensão maligna a arte de traduzir? E se especularmos neste sentido,[13] será que tal pretensão maligna, ou poderíamos chamá-la *traição*, se dá pelo fato de louvarmos e consagrarmos o dito texto "original" a tal ponto de criarmos um deus intocável? Ou seria por uma nossa incapacidade de nos entregarmos ao *estrangeiro*? Seria nossa resistência de compreendermos os *confins* para além de um limite circunscrito? E se pensarmos que todo confim é também um espaço de contato e contaminação? Uma cultura mediante a tradução se entrega ao estrangeiro ao mesmo tempo em que se *contamina* dele? Por que traduzir significou, no decorrer de um longo período, uma sorte de pretensão maligna? Segundo Blanchot, "traduzir [...] permaneceu por muito tempo, em certas culturas, como uma sorte de pretensão maligna. Uns não queriam que se traduzisse em sua língua, outros, sim, e a guerra foi imprescindível para que essa traição, em sentido exato, se realizasse: entregar ao estrangeiro a verdadeira expressão de um povo".[14] Contudo, o tradutor ainda pode ser considerado culpado por uma impiedade ainda muito mais feroz, pois como "inimigo de Deus, pretende reconstruir a Torre de Babel tirando ironicamente vantagem e proveito da punição celeste que separa os homens, confundindo as línguas. Num tempo se acreditava poder remontar a uma linguagem originária, palavra importante que bastaria proferi-la para afirmar a verdade".[15]

---

11 Todas as citações transcritas do documentário "*Gassman, Pasolini e i filologi".*

12 BLANCHOT, Maurice. "Traduire" In *L'amitié*. Paris, Editions Gallimard, 1971, p. 69 (tradução minha).

13 Especular, aqui, toca de perto a reflexão de Josefina Ludmer, em *Aqui América Latina*, ao argumentar: "Especular: literalmente e em todos os sentidos. Como adjetivo (do latim, *speculãris*), com o espelho e suas imagens, duplos, simetrias, transparências e reflexos. Especular como verbo (do latim *speculãri*): pensar e teorizar (com e sem base real, tudo poderia ser uma mera especulação). Ao mesmo tempo tramar e calcular os ganhos. Com um sentido moral ambivalente". In LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina*. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013, p. 7.

14 BLANCHOT, Maurice. "Traduire", In *op. cit.*, p. 69.

15 Ibidem, p. 70.

Importante lembrarmos que Pasolini, em sua tradução de Plauto, substitui o nome de "Zeus" por "Deus". Paolo Lago, no ensaio "Pasolini e gli antichi: una nota sulle traduzioni", defende a tese de que o escritor modernizou os textos de Ésquilo, por isso a substituição de "Zeus" por "Deus", de "Templos" por "Igrejas", com o objetivo de aproximar ao mundo cultural e ideológico contemporâneo. Mas é apenas disto que se trata? Ou há aqui um risco, uma operação apontada ao presente, em que o sagrado, chame-se "deus", "sexo", "amizade", "natureza", "vida", "amor", já não era mais capaz de provocar naquele "contexto" uma relação mais radical em direção ao outro?

Porém, se especulássemos a não existência dessa inimizade contra Deus, visto que ele já está morto ou que não existe ainda? No primeiro caso, poderíamos pensar na queda dos valores transcendentais, cujos pressupostos se centravam na ideia do poder soberano vinculado a um único Deus; no segundo caso, poderíamos pensar na possibilidade de uma *existência por vir*,[16] sendo esta, ao mesmo tempo, *imanente* e *fantasmática*. *Imanente*, pois se dá na ambivalência entre paragem (*manere*) e passagem (*manare*); *fantasmática*, pois essa existência por vir sobrevive na forma de *fantasmas*. Se *ser* escritor é colocar-se no lugar do morto, do mesmo modo, *ser tradutor* é proliferar a linguagem desses mortos.

Maurice Blanchot, ao relacionar a literatura e o direito à morte, está pensando nesse sentido? Se o *eu* da escritura encaminha-se para a dissolução de sua identidade, então poderíamos dizer que *escrever* não é apenas produzir a ausência de obra, mas produzir tanto a ausência do *eu* que escreve como a ausência presente na morte.[17] Portanto, não é apenas uma questão de "*eu* não *escrevo*", nem de "*eu* não *escreve*", mas, sim, de "escreve-*se*", "inscreve-se", "*ex*creve-se". Em última análise: *morre-se*.

O tradutor, caso se lance nesse hiato aberto pela própria escritura, aprende a viver entre a vida e a morte, ou seja, precisamente nessa abertura, não podendo tomar nem a vida nem a morte como duas coisas absolutas. Assim, para conseguir viver nessa relação, ele precisa da intervenção de fantasmas. Ou melhor, precisa *ser-com* os fantasmas, apontando uma nova possibilidade ética com a memória, com o esquecimento, com a escritura, com a re-

16 Importante ressaltar que *por vir* não quer dizer futura, mas muito mais *inoperante*, onde aquilo que está *por vir* não cessa de chegar, resistindo sempre a uma apreensão totalizante.

17 "Se quisermos trazer a literatura ao movimento que torna acessível todas as ambiguidades, ele está ali: a literatura, como a palavra comum, começa *com* o *fim* que, somente ele, permite compreender. Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. Existe ser – isto é, uma verdade lógica e expressável – e existe um mundo porque podemos destruir as coisas e suspender a existência. É nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens". BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 2011, p. 344.

escritura, com a linguagem, com o abismo aberto na linguagem e pela linguagem, com o estrangeiro, com os confins, seus *lindes*, limites e limiares,[18] ou, ainda, aprendendo a lidar com a *espectrologia* da própria leitura. Aqui, estamos nos reportando, não por acaso, ao preâmbulo de *Spectres de Marx*, de Jacques Derrida. Importante não esquecermos que alguns anos antes, Derrida publicaria o ensaio "Des tours de Babel", em 1987, presente no livro *Psyché*, no qual afirmaria que "a tradução, o desejo de tradução não é pensável sem essa correspondência com um pensamento de Deus."[19] Este, com seu nome, tornou-se, do mesmo modo, um endividado, pois o nome próprio pertence e não pertence ao mesmo tempo à língua.[20]

A tradução, portanto, segundo o filósofo, torna-se necessária e impossível como o efeito de uma luta pela *apropriação do nome*, ou melhor, a tradução é sempre um texto *a-traduzir*,[21] tal como discutido por Derrida, ou uma *traduzibilidade*, assim como a pensava Walter Benjamin.[22] É interessante perceber, no entanto, que uma possível especulação em torno da tradução, do *desejo da tradução*, sem uma correspondência com um pensamento de

---

18 Recomendo a leitura do ensaio "*Lindes*, limites, limiares" de Raúl Antelo, In *Boletim de Pesquisa – Nelic*, edição especial "Lindes/Fronteiras", 2008, pp. 04-27. Acessado em 10/11/2013: https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/994/showToc

19 DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002, p. 37.

20 Ibidem, p. 40. Segundo Derrida, "se a estrutura do original é mercada pela exigência de ser traduzido, é que, fazendo disso a lei, o original começa por endividar-se *também* em relação ao tradutor. O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar – e por lastimar após a tradução. Essa demanda não é apenas do lado dos construtores da torre que querem se fazer um nome e fundar uma língua universal se traduzindo dela mesma; ela também obriga o desconstrutor da torre: dando seu nome, Deus também invocou a tradução, não apenas entre as línguas tornadas subitamente múltiplas e confusas, mas primeiramente *de seu nome*, do nome que ele clamou, deu e que deve traduzir-se por confusão para ser entendido, portanto, para deixar entender que é difícil traduzi-lo e assim entendê-lo. No momento em que ele impõe e opõe sua lei àquela da tribo, ele é também demandador da tradução. Ele também está endividado".

21 Ibidem, p. 41. "O duplo endividamento passa entre os nomes. Ele ultrapassa *a priori* os portadores dos nomes se se entendem por isso os corpos mortais que desaparecem atrás da sobrevida do nome. Ora, um nome próprio pertence e não pertence, digamos, à língua, nem mesmo, precisemos agora, ao corpus do texto a traduzir, do *a-traduzir*. A dívida não empenha sujeitos vivos, mas nomes à margem da língua ou, mais rigorosamente, o traço contratando a relação do dito sujeito vivo ao seu nome enquanto que este se mantém à margem da língua. E esse traço seria aquele do *a-traduzir* de uma língua a outra, dessa margem a outra do nome próprio".

22 Segundo Walter Benjamin, "a tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade. A questão da traduzibilidade de uma obra possui um duplo sentido. Ela pode significar: encontrará a obra alguma vez, dentre a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado? Ou então, mas propriamente: admitirá ela, em conformidade com sua essência, tradução e – em consonância com o significado dessa forma – consequentemente a exigirá também?". In: BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor", *In: Escritos sobre mito e linguagem.* Tradução Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 102. Walter Benjamin, portanto, parece postular que a origem é sempre póstuma e postiça, já que a tarefa do tradutor é a própria *traduzibilidade* e não exclusivamente a *tradução*. Ainda segundo Benjamin: "A traduzibilidade é uma prioridade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime na sua traduzibilidade. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão". Ibidem, p. 104.

Deus, caso seja levado em consideração que está morto, não nos exime de afrontar tal correspondência, assim como não nos exime de confrontá-la caso pensemos que esse mesmo Deus, que impõe o seu nome, não existe, visto que, assim, deveríamos levar esta posição até as últimas consequências, tomando posição de que Deus nunca existiu e de que nunca existirá.

Em última análise, parafraseando um título de um dos ensaios de Pasolini, o qual também provoca uma polêmica calorosa, poderíamos dizer: "La volontà di Pasolini *a* essere poeta".[23] Ou seja, não "de" ser poeta, mas um *vulgo Plauto*. Em detrimento do fechamento provocado pela violência do *logos* do pai lemos lacunas, desvios: *traduzibilidades*.



[23] PASOLINI, Pier Paolo. "La volontàdi Dante a essere poeta", In *Empirismo eretico*. Milano, Garzanti, 1991, p. 104.