

A tradução e o ditame da poesia

Susana Scramim*

RESUMO: Este ensaio coloca em jogo dois conceitos importantes para o estudo da poesia e do pensamento modernos. Parte-se da reflexão de Walter Benjamin sobre a tarefa da tradução da poesia em que o filósofo define o texto traduzido como sobrevivida (das *Fortleben*) do original. Os conceitos que estão em jogo na relação entre poesia, pensamento e tradução são os de vida e de formas de vida.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; tradução; teoria do poema; Modernidade.

ABSTRACT: This essay aims studying two concepts of the poetry's and philosophy's works: "dictamen" and "task", considering Benjamin's theoretical contributions to these concepts in relation to both translation and poetry.

KEYWORDS: poetry, translation; theory of the poem; Modernity.

O texto traduzido é a outra vida do original. É desse modo que Walter Benjamin define a relação entre o poema e sua tradução. Refiro-me especialmente à tradução da poesia e à relação do trabalho de sua tradução com as próprias condições de possibilidade do poema. No ensaio "A tarefa do tradutor", que introduz a publicação de alguns dos poemas de *As flores do mal*, de Baudelaire, traduzidos pelo próprio Benjamin, o filósofo relaciona, a partir dessa maneira de pensar o original, original e tradução, sendo a tradução a sobrevivida do poema no tempo e na história literária.

Diante disso se coloca a necessidade de interrogar quais são os contornos do que Benjamin entende como a relação entre a poesia e o poema ou, nos termos do pen-

* Professora Associada de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – Pesquisadora Bolsista de Produtividade, 2, do CNPq.

samento do filósofo, entre a poesia e suas condições de possibilidade. No ensaio “A coragem da poesia”, o filósofo francês Lacoue-Labarthe investiga o problema da posição ética perante a poesia em Martin Heidegger e Walter Benjamin a partir do que os dois filósofos alemães propuseram-se a pensar nos termos do que ambos chamaram de “a tarefa da poesia”, suas condições de possibilidade, nos estudos sobre a poesia de Friedrich Hölderlin. Walter Benjamin, particularmente, dedicou-se à análise de dois poemas de Hölderlin que foram analisados por ele como duas versões, duas escritas, de um mesmo poema, a saber, dos poemas “Dichtermut” e “Blödigkeit”, traduzidos ao português por Vicente Arruda Sampaio respectivamente como “Coragem do poeta” e “Timidez”. Em seu ensaio sobre as posições éticas dos filósofos diante da poesia, Labarthe elabora cinco argumentos para refletir acerca daquilo a que Heidegger se referia como a tarefa da poesia e a tarefa do pensamento. O terceiro desses argumentos assenta-se no fato de Heidegger sustentar uma relação direta e produtora de consequência entre a tarefa do político, chamada aqui de teologia do político, e a tarefa da poesia, chamada de teologia da poesia. Diz Labarthe:

O teológico-poético antigo, como afirma a *Introdução à metafísica*, de 1935, está relacionado ao fato de que foi Homero, sob a injunção da Musa, que “deu à Grécia seus deuses”. O teológico-poético moderno é que põe em suspenso o poema sobre a anunciação – o evangelho – da vinda ou da retirada do deus (LABARTHE, 2000, p. 281).

A tarefa da poesia foi, desde sempre, a de anunciar/enunciar uma verdade. Ressalta com isso, principalmente, que o teológico-político se apresenta por meio de um apelo ao mito. Continua Labarthe:

A observação vale para toda a grande metafísica alemã desde sua orientação romântica, com os Schlegel, certamente, mas sobretudo com Schelling – próximo, como se sabe, de Hölderlin. A apreensão heideggeriana da poesia está sobre-

determinada pelo romantismo especulativo: é por isto que a poesia (*Dichtung*) se define, em sua essência, como a língua, *die Sprache* – ou a língua, o que dá no mesmo, como a poesia original (*Urdichtung*) de um povo –, e que esta, por sua vez, define-se, em sua essência, como *die Sage: mýthos*. Não a *Heldensaga*, a lenda heroica como Heidegger precisará nos anos 50, mas o *mythein* que, em sua diferença não resolvida em relação a *legein* (a coleta, como a linguagem, do “há”), está em condições de pronunciar os lugares e os nomes divinos. De toda forma, a *Dichtung*, assim como o *lógos* em sua definição em sua definição aristotélico-fenomenológica, é apofânica: *dichten*, pelo viés do alto-alemão *thîton* e do latim *dictare*, é *deiknumi*: mostrar, designar, fazer aparecer. Qualquer sinal (*Zeichen*) é um mostrar (*Zeigen*), quer dizer, um nomear (*Nennen*), o qual é o único a ofertar ser (LABARTHE, 2000, p. 282).

Daí que a poesia possa ser pensada como o “ditado”, que é o modo pelo qual Walter Benjamin toma a tarefa da poesia. Maurice Gandillac traduz o termo *dichten* para o francês e, aconselhado por Beda Allemann, “apoia-se sobre o étimo latino, *dictare*, e propõe *dictamen*, no sentido que ele considera em desuso – mas que é o mesmo que Rousseau e muitos outros depois dele atribuem ao termo – ‘aquilo que é ditado pela consciência’” (LABARTHE, 2000, p. 286). Aquilo que é o “ditado” é o que estaria, para Walter Benjamin, na esfera da verdade. Importante é destacar que, estando a verdade no âmbito do que foi dito ou é dito, estaria ela inserida na prática do mito, ou seja, encontraram-se no mesmo modo de operar: ambas existem e vêm-a-ser na linguagem. Nesse sentido, outra necessidade se impõe: a de discutir o modo pelo qual o mito pode se aproximar do *dictamen*, portanto, como o mito pode se aproximar da verdade? E, por consequência, como a poesia encontra as condições de sua possibilidade no mito?

Baudelaire

Retomo, para isso, a poesia de Baudelaire, e mais, retomo o problema da tarefa do tradutor reivindicada por Walter Benjamin no seu modo de introduzir, justificar e anunciar a operação tradutória dos poemas do poeta francês, mas sem perder de vista a tarefa da poesia reivindicada também no ensaio de Benjamin sobre os dois poemas de Hölderlin. Retomo essas reflexões acerca da tarefa da poesia (*die Aufgabe der Dichtung*) e da tarefa da tradução (*die Aufgabe der Übersetzung*), pois elas investem em um pensamento acerca das condições de possibilidade da poesia na modernidade. O ensaio sobre Hölderlin foi escrito entre 1914 e 1915, e publicado postumamente em 1955, e Benjamin finaliza o trabalho sobre Baudelaire em 1939; entretanto, sabemos o quão fundador é o interesse pela poesia de Baudelaire na obra de Benjamin.¹ Em ambos os ensaios sobre a poesia, o que se coloca são as suas condições de possibilidade e, com essa aproximação, gostaria de estender essa qualificação dos dois ensaios citados para o ensaio sobre a tradução, tomando-os como reflexão sobre a tarefa da tradução, portanto, refletindo sobre a “tarefa” como condição mesma de possibilidade da própria poesia. O que nos possibilita pensar que o que move o argumento do filósofo sobre a condição da poesia é a poesia “que vem”, o “pressuposto” do poema, e que não pode ser confundido com a sua “causa”. Benjamin, para tal, retoma o conceito de forma interna (*innere Form*) ou de “teor” (*Gehalt*) de Goethe. Entretanto, o filósofo opera uma distinção entre o que é o conteúdo material e o que é conteúdo de verdade. Nesse sentido, pensar as condições de possibilidade do poema resulta muito mais complexo do que pensarmos em um conteúdo ou uma causa da poesia. Essa proposição benjaminiana permitiu a Lacoue-Labarthe desdobrar o conceito de condição de possibilidade do poema em uma reflexão da poesia que a compreende como palavra singular que testemunha a verdade.

¹ Walter Benjamin escreveu o seu trabalho sobre o drama barroco alemão motivado por esse conceito do presente, isto é, um presente artístico-filosófico, que é o seu conceito de modernidade, aliás, conceito que ele apreende de Baudelaire. Enquanto pesquisava sobre o drama barroco, Benjamin lia e traduzia os poemas de *As flores do mal* para o alemão. É de 1921 a publicação da tradução para o alemão de alguns poemas de Baudelaire, e sabemos que Walter Benjamin trabalhou no estudo sobre o barroco de 1916 até 1925. O que Benjamin buscava eram “as formas originárias” da arte, que estavam intimamente ligadas ao próprio conceito de origem desenvolvido nesse mesmo trabalho. Encontrou as formas originárias do drama barroco alemão nos séculos XVI e XVII e detectou como elas sobreviviam nas formas originárias do expressionismo da primeira década do século XX.

O pressuposto do poema (sua condição de possibilidade) é, portanto, a tarefa, cada vez singular, do poema – isto é, o que dá no mesmo, aquilo que o poema, a cada vez, testemunha. Veremos a seguir que tal testemunho é sempre um testemunho de verdade ou, na medida em que é singular e sempre singular, a atestação de uma verdade (LABARTHE, 2000, p. 287).

Na desdobra desse conceito encontraremos o filósofo Giorgio Agamben, em um de seus livros mais baudelairianos, *La comunità che viene* (1991), um livro muito próximo à poesia, afirmando o ser singular como um ser exemplar.

Daí a pregnância do termo que em grego exprime o exemplo: *para-deigma*, o que se mostra ao lado (como o alemão *Bei-spiel*, o que joga ao lado). Porque o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola sua vida inqualificável e inesquecível (AGAMBEN, 1993, p. 16).

Para o filósofo italiano, a vida exemplar é a vida na linguagem. Ele afirma que somente a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. E por isso o exemplar será o ser linguístico, não propriamente definido por qualidades, mas aquele que é definido pelo fato de “ter sido-dito”. O “ser que vem”, a poesia que vem, ou ainda, as condições de possibilidade da poesia estão vinculadas, nesse sentido, ao ser que foi dito. Não posso deixar de observar que o livro da comunidade de Agamben é dividido em duas partes, como se a palavra, o paradigma do ser ocupasse uma posição do *bei-spiel*, o seja, a do jogo paralelo. Uma das partes leva o título de “A comunidade que vem” e a outra, “O irreparável”. Para introduzir a segunda parte, Agamben alerta-nos de que os comentários que se seguirão podem ser lidos como um comentário ao parágrafo 9 de *O ser e o tempo* e da proposição 6.44 do *Tractatus* de Wittgenstein. Agamben define o que é o irreparável em sua correlação com a comunidade que vem:

O irreparável é o facto de as coisas serem como são, deste ou daquele modo, entregues sem remédio à sua maneira de

ser. Irreparáveis são os estados das coisas, sejam elas como forem, tristes ou alegres, cruéis ou felizes. Como és, como é o mundo – isto é o Irreparável (AGAMBEN, 1993, p. 71).

Mais adiante, Agamben continua propondo o comum do ser como aquele que joga ao lado, ser como é o ser com, é o ser tal qual, mas sem nenhuma anterioridade nem primeiridade de um em relação ao outro.

Eles contraem-se um ao outro, expõem-se mutuamente, e o que existe é o ser-tal, uma tal-qualidade absoluta, que não remete para nenhum pressuposto. [...] Eu não sou jamais *isto* ou *aquilo*, mas sempre *tal*, *assim*. *Eccum sic*: absolutamente. Não possuem, mas limite; não pressuposto, mas exposição (AGAMBEN, 1993, p. 77-78).

Agamben compartilha o título da segunda parte de seu livro da comunidade com Baudelaire. Estamos diante de um “tal qual”, ou ainda “da coisa perdida”, e do “ter-sido-dito”. Sabemos todos que “O irreparável” é o título de um dos poemas que compõem a antologia *As flores do mal*, de Baudelaire. No poema, o “irremediável” e o “irreparável” configuram o desejo pelo “como”, pelo “tal qual” sem conteúdo ou anterioridade, o desejo de um guerreiro que luta sua luta e se mantém em relação de cumplicidade com seus pares, e que oferece à poesia a possibilidade da prática da paixão.

Como abafar este Remorso interminável,
 Que vive, se enrosca e se agita,
 E se nutre de nós como um verme insaciável,
 Qual do carvalho o parasita?
 Como abafar este Remorso inexorável?
 [...]
 Ao moribundo a quem o lobo já fareja
 E a gula do corvo amortalha,
 A este soldado que, batido, ainda peleja
 Por uma tumba e uma medalha;
 O moribundo a quem o lobo já fareja!²
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 239)

² Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords/ Qui vit, s'agite et se tortille, / Et se nourrit de nous comme le ver des morts,/ Comme du chêne la chenille ?/ Pouvons-nous étouffer l'implacable Remords ? [...] A cet agonisant que le loup déjà flaire/ Et que surveille le corbeau,/ A ce soldat brisé ! s'il faut qu'il désespère/ D'avoir sa croix et son tombeau;/ Ce pauvre agonisant que déjà le loup flaire ! BAUDELAIRE, Charles. *L'Irréparable*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. v. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. p. 54.

O próprio poema de Baudelaire já é um ser que joga ao lado, pois sua existência acontece no *com*, na relação de *cumplicidade* entre ele, o poema, e uma peça de teatro, uma medíocre *féerie*, dos irmãos Cogniard, *La belle aux cheveux d'or*, que por sua vez já se estabelecera na relação com um conto homônimo de Mme. d'Aulnoy. No poema de Baudelaire, confessa-se ao final que o coração, que êxtase nenhum seduz, é “como” um teatro onde se espera em vão e para sempre um Ser que vença o grande Satã, o mal. E é nesse sentido que Agamben retoma a categoria do exemplo e executa o jogo em paralelo, das coisas como elas são, do modo como são, e o Remorso ao qual o poema de Baudelaire se refere é o de não poder “clarear um céu ao sol indiferente”.

Como clarear um céu ao sol indiferente,
 Rasgar-lhe as trevas em cortejo,
 Mais densas do que o breu, sem aurora e sem poente,
 Sem astro ou fúnebre lampejo?
 Como clarear um céu ao sol indiferente?³
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 241)

³ Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?/ Peut-on déchirer des ténèbres/ Plus denses que la poix, sans matin et sans soir,/ Sans astres sans éclairs funèbres ?/ Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ? BAUDELAIRE, Charles. L'Irréparable. In: _____. *Oeuvres Complètes*. v. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. p. 55

Na tradução de Ivan Junqueira percebemos a opção de manter o mesmo número de sílabas poéticas do verso de Baudelaire, no entanto, ao escolher a expressão “ao sol indiferente” para caracterizar um céu lodoso e negro, o tradutor faz sobreviver em seu texto uma das imagens mais pensantes do arquivo de alegorias da prática artística de Baudelaire: a da indiferença. Em “Pintor da vida moderna”, o poeta-crítico afirma que não há indiferença na comunidade dos poetas modernos. No entanto, para Baudelaire, o moderno é o que resulta não como substituição da prática das correspondências por outra prática, e sim como relação entre a linguagem e o mundo, ou seja, o que está ao lado, lado a lado, em sua exemplaridade – autor e leitor, obra e público, linguagem e mundo. Com isso, Baudelaire expurga a indiferença da prática do poeta moderno, pois aquele grupo de homens, buscando a distinção e o rigor

e fugindo à vulgaridade, encontrava com a arte moderna o estar lado a lado com o homem comum. Esse homem comum nada tem de vulgar, pois, para poder sobreviver a todo o sofrimento que lhe é imposto pela banalidade, o mal da vida que lhe causa o tédio, tem de ser forte e disciplinado como um guerreiro lacedemônio, a ponto de uma raposa lhe morder o ventre e ele, ainda assim, sorrir. Baudelaire ressalta:

Mesmo que esses homens sejam chamados indiferentemente de refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, todos procedem de uma mesma origem; todos participam do mesmo caráter de oposição e de revolta; todos são representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, muito rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade. Disso resulta, nos dândis, a atitude altiva de casta, provocante inclusive em sua frieza. O dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir, pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mas indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir (BAUDELAIRE, 1997, p. 51).

Esta é a condição de possibilidade da arte moderna, esta condição de possibilidade está impressa nos sulcos de sua poesia e na relação com outros textos exemplares. E é a isso que se refere Walter Benjamin quando rediscute as questões da vida que se estende ou expande (*das Fortleben*)⁴ da poesia e de sua tarefa em confronto com a tarefa da tradução de poesia.

⁴ O conceito de *pervivência* que desenvolve Walter Benjamin, *das Fortleben*, advoga que há algo que faz com que alguns elementos ou as obras de arte mesmas sobrevivam para além da época que as viu nascer. Na argumentação que Benjamin constrói do conceito de *Fortleben* ou da “pervivência” da obra na memória coletiva sobressaem as observações sobre “transformação” (*Wandlung*) e sobre “renovação” (*Erneuerung*); a isso o filósofo alemão chama o “pós-amadurar” (*Nachreife*) da linguagem da obra, “um dos processos históricos mais fecundos”. Cf. BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampf Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. Importante relacionar a esse conceito benjaminiano de *Fortleben* o conceito de *Nachleben*, que foi desenvolvido por Aby Warburg, conceitos esses elaborados quase contemporaneamente. O *Fortleben* de Benjamin é de 1923 e o *Nachleben* de Warburg, segundo Georges Didi-Huberman, é de 1932 e aparece pela primeira vez no texto de Warburg *Nachleben der Antike*. Cf. WARBURG, A. 1932. v. II, p. 670-673. Diante deste conceito se colocam difíceis problemas de tradução. Gombrich refere-se a essas dificuldades de tradução na biografia intelectual que escreve de Warburg. “This usage of ‘after-life’ (termo utilizado pelo autor para traduzir *Nachleben*) is not English, and nearest equivalent

'survival', happens to have been pre-empted in its use precisely by Burnett Tylor who devoted Chapters III e IV of this book 'survivals in culture'. Cf. GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. Chicago-Oxford: The University Of Chicago Press-Phaidon, 1986. p. 16. Em "Aby Warburg et la science sans nom", Giorgio Agamben se dedica a distinguir o sentido de *Nachleben* dos sentidos que lhe atribuíram as traduções como "renascimento" e "sobrevivência". O filósofo italiano lhe irá propor um sentido de "sobrevida" dos símbolos na memória social, especialmente da herança pagã que, para Warburg, era essencial. Diz Agamben na tradução para o francês: "Dans cette perspective, selon laquelle la culture est toujours un processus de *Nachleben*, c'est-à-dire de transmission, réception et polarisation, on comprend pourquoi Warburg devait fatalement concentrer son attention sur le problème des symboles et de leur vie dans la mémoire sociale." Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998. p. 20. Contudo, é o minucioso estudo de Georges Didi-Huberman que associa a gênese do conceito de *Nachleben* de Aby Warburg à antropologia inglesa. Na leitura deste historiador da arte, não poderia ser gratuito por parte de Warburg não grafar o conceito com um vocábulo de sua própria língua, *Nachleben*, tampouco *Fortleben* e muito menos *Überleben*. Warburg preferiu o termo inglês "survival".

Hölderlin

Ao discutir o problema da tarefa da poesia em confronto com a tarefa de sua tradução, não posso deixar de lembrar o que Haroldo de Campos redefiniu a partir da prática de tradução do poeta germânico como sendo a própria poesia de Hölderlin. Haroldo de Campos destaca um episódio em que Johann Heinrich Voss zomba das soluções de tradução encontradas por Hölderlin em sua tarefa de traduzir *Antígone*, de Sófocles, pois, para Voss, era inconcebível que Sófocles falasse um grego que pudesse construir o enunciado naquele alemão contemporâneo ao início do século XIX, ou seja, traduzir Sófocles numa frase como essa "Was ists? Du scheintst ein rotes Wort zu färben" (Que se passa? Tua fala se turva de vermelho). Segundo Haroldo de Campos, que recorre ao que Bertold Brecht já dissera a respeito das traduções de Hölderlin, a linguagem do poeta, que passou os últimos dias de sua vida circunscrito em um quarto lamentando-se das traduções que fizera do gênero trágico grego, atingiu com tal maneira a radicalidade extrema da linguagem (CAMPOS, 1977, p. 94-95). A palavra poética de Hölderlin, nesse sentido, não tem um conteúdo propriamente dito, não tem uma essência que lhe confira qualidades, a palavra do poeta, aquilo sobre o qual ele deve falar, não é algo dado a definições, não é passível de conhecimento senão por seu modo de "ser na linguagem", que é o seu modo de "ser" e, nesse caso de Hölderlin, sendo o "constrangimento" a maneira de ser "vermelha". Desse modo, ratifica-se o que Agamben e Baudelaire compreendem como singularidade de um poeta, sua palavra vermelha, que é aquilo que se subtrai a toda comunidade real pelo fato de ser um modo de ser, pelo simples fato de ter "ser-dito". Ao inventariar uma espécie de arqueologia da glória nas sociedades ocidentais, Giorgio Agamben não deixa de destacar o fim último de celebração que tem a palavra nas sociedades ocidentais, e de como isso se torna um tema recorrente na tradição poética. Relembra-nos Agamben, a partir do estudo que

Furio Jesi empenhou sobre a obra poética de Rilke, a maneira como o gênero poético da elegia se materializa como uma série de ocasiões retóricas para manter o poeta aquém do silêncio. Desse modo, a elegia mantém um tom, uma modulação que, ao contrário de ser um lamento por uma perda, o que poderia constituir o conteúdo do poema como transcendental, torna-se uma maneira de escapar à perda. Em seu modo de ser, ou seja, em seu modo de escapar ao silêncio, girando em falso o conteúdo do gênero eleito atribuído pela tradição poética, o hino, gênero amplamente praticado por Hölderlin, é, segundo Agamben, a prática de uma palavra sem conteúdo, porque, quando se diz “assim seja”, o *Amém*, chega-se ao ponto de coincidência com a glória, o que também pode levar o poema a um conteúdo transcendental. O que ocorre nos hinos de Hölderlin, e acrescento aqui em suas traduções do trágico grego, é que não se diz nada e retifica-se o já dito. Com isso, o modo de operar de Hölderlin faz a língua girar no vazio, como uma forma suprema de glorificação (AGAMBEN, 2007, p. 259-260).

Linno è la radicale desattivazione del linguaggio significante, la parola resa assolutamente inoperosa e, tuttavia, mantenuta come tale nella forma della liturgia (AGAMBEN, 2007, p. 259-260).

O girar em falso da língua, diríamos em português, leva-nos a pensar sobre o quanto os modos, as maneiras de ser, podem ser radicalmente mais estratégicos, mais sabotadores, do que propriamente o ativismo. No entanto, o modo de assumir essa posição em Baudelaire se distingue da maneira com a qual Hölderlin desativou a língua, mas em ambos os poetas a língua gira em falso, o ditame a que cada um está submetido está de acordo com a verdade. Decorre disso a preocupação, sempre muito evidente nas leituras que Walter Benjamin opera no *corpus* artístico, com um conceito relacional de vida. Ao comentar o seguinte verso: “Portanto, meu Gênio! Caminha somente / Nu vida

Baseada nisso, a análise de Didi-Huberman relaciona-o a um conceito da antropologia anglo-saxônica. Esse conceito é do etnólogo britânico Edward B. Tylor, como já tinha referido Gombrich, que se mostra reticente quanto a uma possível proximidade entre o *Nachleben* de Warburg e o *survival* de Tylor. Contudo, Didi-Huberman será contundente: “Il écrit *survival*, en anglais, comme il arrivait quelquefois à Warburg de le faire. Indice significatif d'une citation, d'un emprunt, d'un déplacement conceptuel: ce qui est cité par Schlosser – ce qu'avant lui Warburg avait emprunté, déplacé – n'est autre que le *survival* du grand ethnologue britannique Edward B. Taylor”. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Éditions de Minuit, 2002. p. 51-52. No entanto, Didi-Huberman se abstém de relacionar o conceito de *Fortleben* desenvolvido por Walter Benjamin ao conceito de “*survival*” de Warburg. Giorgio Agamben, por sua vez, no ensaio acima citado, aponta para uma possível herança de Warburg na pesquisa sobre a imagem dialética desenvolvida por Walter Benjamin: “c'est dans une recherche hétérodoxe comme celle de Benjamin sur l'image dialectique qu'on pourrait reconnaître une issue féconde de l'heritage de Warburg.” Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Höbeke, 1998. p. 43.

⁵ “Drum, mein Genius! tritt nur! Bar ins Leben und Sorge nicht!”

adentro e não te preocupes!”⁵, do poema “Blödigkeit”, “Timidez”, Benjamin propõe:

Aqui a “vida” se situa fora da existência poética; nessa nova versão, ela não é pressuposto, mas objeto de um movimento realizado com poderosa liberdade: o poeta *entra dentro* da vida, ele não *parte de dentro* dela (BENJAMIN, 2011, p. 35).

Em seu estudo sobre o drama barroco, Benjamin se esforça em separar a noção de vida como *simple life* daquela da poderosa força que se depreende do que ele chama de vida natural das obras.

As obras pacifistas de hoje, com sua ênfase sobre a *simple life* e a bondade natural do homem, contrapõem da mesma forma que o teatro pastoral, na era barroca, ao romance político, ao qual se dedicaram autores prestigiosos, tanto no período do barroco, como em nossos dias. Os literatos de hoje, como os de ontem têm uma forma de vida dissociada da que caracteriza a parcela ativa da população, são de novo consumidos por uma ambição que apesar de tudo podia ser mais facilmente satisfeita naquele tempo que hoje em dia (BENJAMIN, 1984, p. 78).

Essa ambição era mais facilmente satisfeita porque os literatos da era barroca mantinham um vínculo vital entre a política, a religião e suas obras e inclusive a literatura desempenhara um papel importante no fortalecimento da ideia de nação. Os herdeiros expressionistas dessa atitude de superioridade da arte diante da vida, segundo o filósofo alemão, cultivam uma ausência de qualquer ideia de Estado ou, quando a têm, são hostis a ele. Benjamin, no mesmo estudo, permanece reafirmando o papel importante da relação entre arte e vida, entre literatura e vida:

A pré e a pós-história de tais essências, testemunhando que elas foram salvas ou reunidas no recinto das ideias, não são história pura, e sim história natural. A vida das obras

e formas, que somente com essa proteção pode desdobrar-se com clareza, não contaminada pela vida dos homens, é uma vida natural. Uma vez observado esse Ser redimido na ideia, a presença da história natural inautêntica – pré e pós-história – permanece virtual. Ela não é mais pragmaticamente eficaz, mas precisa ser lida, como história natural, em sua condição perfeita e estática, na essência. Com isso, redefine-se, no antigo sentido, a tendência de toda conceitualização filosófica: observar o vir-a-ser dos fenômenos em seu Ser. Porque o conceito de Ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, mas somente com a absorção de toda a sua história (BENJAMIN, 1984, p. 69).

Interessante ressaltar aqui o fato de que o ensaio sobre a tarefa da tradução aparece citado pelo próprio autor, numa das raras autocitações operadas por Walter Benjamin. E a autocitação refere-se exatamente ao conceito de vida das obras, de sua salvação e remissão no mundo das ideias, do pensamento, mas que somente podem ser reprocessadas no vir-a-ser e declinar delas mesmas, ou seja, na observação de toda a sua história. É surpreendente pensar que Walter Benjamin elabora tão profunda e vertical reflexão sobre a “crítica do conhecimento” tendo em mente o trabalho, ou ainda, a tarefa da poesia e de sua tradução. E o que ele identifica como a tarefa da poesia de Baudelaire era a proposição de uma nova experiência na relação desta poesia com um público leitor pouco inclinado à leitura de poesia, o leitor moderno.

Se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência. [...] Desde o final do século passado, a filosofia vinha realizando uma série de tentativas para se apropriar da “verdadeira” experiência, em oposição àquela que se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas. **Costuma-se inscrever tais tentativas sob a rubrica da “filosofia da vida”. E, naturalmente,**

elas não partiam da existência do homem na sociedade; invocavam a literatura, melhor ainda a natureza e, finalmente, a época mítica, de preferência. *Das Erlebnis und die Dichtung* (A Vivência e a Literatura), obra de Dilthey, é das primeiras de uma série que termina com Klages e Jung, este comprometido com o fascismo. *Matière et Mémoire* (Matéria e Memória), uma das primeiras obras de Bergson, [...] orienta-se pela biologia. [...] Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva (BENJAMIN, 1994, p. 104-105, os destaques são meus).

Ao final do ensaio sobre a poesia de Baudelaire, Walter Benjamin chega a formular uma lei dessa poesia:

Tal é a natureza da vivência que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque. A convivência com esta destruição lhe saiu cara. Mas é a lei de sua poesia que paira no céu do Segundo Império como “um astro sem atmosfera” (BENJAMIN, 1994, p. 145).

No ensaio sobre os dois poemas de Hölderlin, Benjamin também fala da lei do poema: a identidade, a relação de semelhança entre a vida do poeta e o mundo do pensamento. Desse modo, o poeta vive o verdadeiro. Diz Benjamin: “os objetos aspiram à existência como pura ideia e determinam o destino do poeta no puro mundo das figuras. A plasticidade da figura se revela como elemento espiritual.” (BENJAMIN, 2011, p. 38). Baudelaire e Hölderlin são poetas que estão submetidos à lei, ao ditame do poema, pois o canto é que tem o poder de trazer para os homens o mundo dos deuses. Os dois modos de viver a poesia encarnados na palavra convertida em função sensível-intelectual da vida poética são comparáveis em seu modo de se posicionar no mundo, trata-se de uma maneira ou, ainda, trata-se de pensar o ditame materializado em uma maneira, um modo de ser e de, portanto, viver a poesia, trata-se, conforme res-

salta Benjamin, “de uma relação do homem com o mundo e do mundo com o homem.” Quando Heidegger, no curso de 1934-35, época em que analisou os hinos de Hölderlin, lê o poema “Dichtermut”, “Coragem do poeta”, toma como princípio desta poesia a prática da palavra encarada como um herói desafia o seu destino. A lei da poesia de Hölderlin se decidia pelo fato de que ela tinha diante de si um perigo (um perigo que ameaça e que recai sobre seu ser) e disso se desdobraria sua qualidade mais requerida: a coragem. Segundo Lacoue-Labarthe, que analisa os fundamentos pelo quais Heidegger orientou sua leitura dos hinos de Hölderlin, a questão de Heidegger era enunciar uma única e exclusiva pergunta: estavam os alemães preparados ou eram capazes de entrar ou não na história ou iniciar uma história? Ou ainda, nas palavras de Labarthe, estavam os alemães capacitados para tornarem-se “alemães assim como os gregos, com a coragem inaudita demonstrada pela tragédia, tornaram-se gregos?” (LABARTHE, 2001, p. 284). Disso decorre a definição heideggeriana do poeta como um herói. E continua Labarthe:

Enfim, consequência evidente, o poeta se define como um *herói*, no sentido que esta palavra recebe no parágrafo de *Sein und Zeit*, no qual é dito que o *Dasein* historial (o povo) deve escolher seus heróis na tradição. Na esteira da interpretação nietzschiana da história e da agonística antiga, o poeta é, mais que um modelo, um *exemplo*. Ou, segundo a terminologia dos modernos, presente tanto em Heidegger quanto em Nietzsche, uma figura: uma *Gestalt* (LABARTHE, 2001).

Surpreendentemente, há grandes coincidências entre os pontos destacados tanto pela leitura de Walter Benjamin quanto pela de Martin Heidegger. Ambos sinalizam o problema da lei do poema, sua tarefa. No entanto, essa tarefa em Benjamin é tomada como a coragem de entregar-se ao perigo que ameaça o mundo e

ao fazer isso expande, em sua morte, o perigo para o mundo ao mesmo tempo em que o supera. [...] Na morte essas forças que ameaçavam perigosamente o corajoso já se redirecionaram, se apaziguaram (é essa objetivação das forças que já aproximara do poeta a essência dos deuses) (BENJAMIN, 2011, p. 44-45).

Para Benjamin, o poeta é também um herói; contudo, não se trata de um herói construtor, criador de um cosmo. Ao contrário, é alguém que entra em simbiose com o mundo. Mais adiante no mesmo ensaio sobre os poemas de Hölderlin, Benjamin afirma que o princípio de criação, especialmente no poema “Blödigkeit”, está regido por um

princípio oriental, místico, que ultrapassando as fronteiras sempre volta a eliminar de modo tão evidente o princípio grego de criação formal, que cria um cosmo espiritual a partir de relações puras, como as da intuição, da existência sensível, na qual o elemento espiritual apenas expressa a função que aspira à identidade (BENJAMIN, 2011, p. 45).

Heidegger certamente não conheceu o ensaio de Benjamin sobre os poemas de Hölderlin, que permaneceu inédito até ser publicado em 1955, quando Adorno e Schollem propuseram a primeira coletânea dos ensaios dispersos de Benjamin. Entretanto, destaco aqui o desacordo em relação à análise de Heidegger, cujo enfoque segue sendo o de perceber a discussão empenhada pela tarefa do poema de Hölderlin como construção e estas seriam as condições de possibilidades de sua poesia, o que, para Benjamin, ultrapassaria a configuração de uma arte em que as relações entre poeta e mundo estejam dadas pelas relações de puras, ou do idêntico a si mesmo. Para Benjamin, o poeta é herói, da mesma maneira que é também um ser exemplar, e nesse sentido não há divergência entre ele e Heidegger; no entanto, o poeta somente é herói porque cada função da vida nesse mundo é encarada como destino, e não o contrário, vale dizer, o destino determinando a vida. O

exemplar aqui é que o poeta toma a relação com o mundo como a tarefa de sua poesia. Quando Benjamin lê a poesia de Baudelaire, aproxima a prática do poeta à prática do lutador. A experiência do poeta lutador ou aquela casta aristocrática de guerreiros não encontra outra possibilidade de experiência com a linguagem que não a experiência empreendida no corpo a corpo com os choques produzidos pelo mundo moderno, saturado de perigos, e é o que torna a poesia possível, pois o poeta, ao morrer, entra num mundo novo, no qual não teme mais a morte, porque ele é um herói, e vive o centro de todas as relações.

Hölderlin e Baudelaire fizeram de sua poesia uma prática da dilapidação da palavra, transformaram-na em algo intratável, selvagem, amante e ao mesmo tempo objeto de amor. Uma vez que, retomando a citação de Giorgio Agamben, o que cria a possibilidade “do que vem”, da comunidade dos singulares, são as condições de possibilidade de existir uma composição “tal qual”, do exemplo, do canto do poeta, portanto, sem nenhuma anterioridade da composição em relação aos objetos cantados e vice-versa, o poeta é um criador de mundos impuros e no qual as relações de identidade não estão dadas. Baudelaire e Hölderlin fizeram disso tudo as condições de possibilidade de sua poesia. Portanto, decorre disso que a função do tradutor seja requerida nos mesmo termos por Walter Benjamin, o tradutor tem de ser o “poeta do poeta” e, com base nisso, a relação de exemplaridade e heroísmo é novamente reivindicada.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

_____. *Il Regno e la gloria*. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, v. II, 2. Roma: Neri Pozza, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Sobre a Modernidade*. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Les fleurs du mal*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. v. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.

BENJAMIN, Walter. Sobre la facultad mimética. In: _____. *Ensayos escogidos*. Trad. Héctor Murena. Buenos Aires: Sur, 1967.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

_____. *Charles Baudelaire*. Um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Tarefa-renúncia do tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hölderlin. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

JESI, Furio. *Esoterismo e linguaggio mitologico*. Studi su Rainer Maria Rilke. Macerata: Quolibet, 2002.

LABARTHE-LACOUÉ, Philippe. *A imitação dos modernos*. Ensaio sobre arte e filosofia. Tradução de João Camillo Pena. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

