

HAROLDO DE CAMPOS: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS NA TRANSCRIÇÃO DA POESIA CHINESA

HAROLDO DE CAMPOS: INTERSEMIOTIC DIALOGUES IN THE TRANSCREATION OF CHINESE POETRY

André Luis BATISTA*
Alexandre Graça FARIA**

Resumo: Entre os mais diversos horizontes de possibilidades que os trabalhos do poeta, teórico e tradutor Haroldo de Campos sinalizam, este artigo propõe analisar o fenômeno de tradução da poesia chinesa, configurado por Campos em seu livro *escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos*, como modelo de transcrição intersemiótica. É a partir de sua incursão nos estudos sobre a língua e a arte literária chinesa que Haroldo propõe um distanciamento do percurso da tradução segundo o processo comum de literalidade dos significados linguísticos, para sinalizar a formação de um modelo tradutório de reconstituição dos elementos simbólicos culturais. Conceituado como “tradução-tradição”, a transcrição haroldiana busca um processo de reimaginação, cujo objetivo é o da recriação da tradição da poesia chinesa, a partir de uma nova moldura que possibilite o reconhecimento dessa tradição. Esse caminho aponta para uma possível reconhecimento de signos linguísticos visuais como tradutores da presença da língua e da cultura chinesa, processo de diálogo que se daria a nível semiótico, possibilitado pela transcrição. No que concerne a proposta de Haroldo, trata-se então, assim se entende, da configuração da ação tradutória como percursos intersemióticos, cujos potenciais de leitura abrem-se para o exame das imagens poéticas como elementos vivos de uma tradição cultural.

Palavras-chave: reimaginação; signo; semiose; poesia; China.

Abstract: Among the most diverse horizons of possibilities that the works of the poet, theorist and translator Haroldo de Campos indicate, this article proposes to analyze the phenomenon of translation of Chinese poetry, configured by Campos in his book *escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos* as a model of intersemiotic transcreation. It is from his incursion into studies on Chinese language and literary art that Haroldo proposes a distancing from the course of translation according to the common process of literality of linguistic meanings, to signal the formation of a translational model of reconstitution of cultural symbolic elements. Conceptualized as “tradução-tradição”, haroldian transcreation seeks a process of reimagining, whose objective is to recreate the tradition of Chinese poetry from a new framework that allows the recognition of this tradition. This path points to a possible recognition of visual linguistic signs as translators of the presence of Chinese language and culture, a process of dialogue that would take place at a semiotic level made possible by transcreation. As far as Haroldo's proposal is concerned, it is understood, then, about the configuration of the translation action as intersemiotic paths, whose reading potentials are open to the examination of poetic images as living elements of a cultural tradition.

Keywords: reimagining; sign; semiosis; poetry; China.

* Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - Literatura, crítica e cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: andreluis.ufjf@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7119-2554>.

** Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ, 2003). Professor associado da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: alexandre.faria@letras.ufjf.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5322-453X>.

Introdução

Segundo a sinóloga francesa Anne Cheng (2008), na tradição chinesa, o pensamento não se vincula diretamente a uma razão que proceda da linearidade ou do jogo dialético do discurso, ao contrário, sua forma em espiral permite o estreitamento dos círculos de abertura que compõem suas instrumentalidades. Esse caminho, que não significa imprecisão ou indecidibilidade, mas, vontade de alcançar maior profundidade de sentidos, abre espaço para compreender como as questões delineadas pelo pensamento chinês traduzem motivos (ações) portadores de presença e de sentidos. É pensando no aspecto de que o fenômeno artístico constitui, como sugere Gumbrecht (2010), tanto uma dimensão de sentido quanto uma dimensão de presença que este artigo busca refletir, a partir do livro *escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por haroldo de campos* como Haroldo de Campos, ao se dedicar à transcrição da poesia chinesa, parece também transcriar, a partir do texto vertido para o português, alguns elementos visuais que traduzem o próprio pensamento oriental.

Na cultura chinesa clássica, a necessidade de explicação dos fenômenos, sejam eles de ordens naturais ou humanas, é minorada em relevância, isso porque nela não se encontra preocupação em desvendar uma verdade a partir do aspecto teórico. Este modo de conceber o mundo talvez tenha relação com o fato de que a própria manifestação da linguagem, a escrita em ideograma, assume uma particularidade diferente dos sistemas fonéticos romanizados, que é a formação de uma entidade viva em si mesma.

Harmonicamente ligado à estrutura da escrita, o pensamento chinês se inscreve no real, não o sobrepondo. Para a sinóloga, “Em vez de apoiar-se em construções conceituais, os pensadores chineses partem do próprio signo escrito” (CHENG, 2008, p. 30), o que nos permite compreender que a linguagem chinesa vale mais pelos sentidos de sua instrumentalidade do que pelo resultado em sua significação.

Para essa historiadora, seja qual for o caminho adotado na aproximação e exame do pensamento chinês, esse se faz pela ordenação,

(...) pelo espírito lapidador que experimenta a resistência do jade e emprega toda sua arte unicamente para tirar vantagem do sentido dos extratos da matéria bruta, para desprender desta, a forma que ali preexistia e da qual ninguém podia ter ideia antes de descobri-la (CHENG, 2008, p. 58).

As considerações apontadas por Anne Cheng acerca do pensamento e da linguagem chinesa enquanto ordenações sígnicas permitiram abriremos reflexões sobre o processo de tradução desse modelo de pensamento e linguagem.

Muito do que se possa discutir sobre as questões que envolvem a tradução do pensamento chinês, a partir da análise do ordenamento de sua própria linguagem, passa, ao que consideramos, pela via do discurso poético. A poesia, considerada como forma mais genuína de manifestação da linguagem humana, ao antecipar a representação da imagem referencial, estando seus fundamentos estéticos estabelecidos pela autorepresentação, também indica que seus elementos fundadores possuem relação de semelhança com a natureza de sua linguagem.

Signo e pensamento como elementos para reimaginação da poesia chinesa

Uma contribuição importante a respeito dessas perspectivas levantadas foi apresentada pelo filósofo e orientalista norte-americano Ernest Francisco Fenollosa, a através de seu ensaio *The Chinese Written Character as a Medium For Poetry*. O texto de Fenollosa, do qual se tomou conhecimento a partir da iniciativa de publicação por parte de Ezra Pound no início da segunda década do século XX, procurou, segundo Pound, “explicar o ideograma chinês como um meio de transmissão e registro do pensamento” (POUND, 2006, p. 25), caminho que abriria espaço para a discussão de uma nova perspectiva para os fundamentos da estética, a da escrita ideogrâmica como meio para a composição poética.

Muito próximo da época em que Fenollosa concebia suas modulações, as teorias desenvolvidas no vertiginoso campo da linguística estrutural, cujos novos caminhos traziam reflexões acerca do signo linguístico e sua autonomia dentro do texto, anunciavam, desde Ferdinand Saussure e posteriormente Roman Jakobson e outros tantos, a importância do reconhecimento da língua enquanto fundamento sistêmico na estruturação das relações de comunicação, tendo no código linguístico e visual o mecanismo estrutural de análise textual. Roman Jakobson, por exemplo, levaria essas concepções para a formulação da distinção entre as funções da linguagem.

Na confluência dos estruturalistas, como aponta Haroldo de Campos, é que se encontra a preocupação da investigação de Fenollosa acerca da língua chinesa.

Fenollosa procurou descobrir, na análise intrínseca dos caracteres ideográficos, as fontes do prazer estético que os textos da poesia sino-japonesa lhe proporcionavam. Para tanto, exatamente porque o objeto a estudar – a escrita chinesa – se apresentava como algo extremamente distante dos padrões ocidentais (exibindo mesmo, nesse sentido, pelo menos aparentemente, um hiato máximo com relação às línguas fonético-alfabética) – Fenollosa propôs-se investigar (como Jakobson depois, na sua “poesia da gramática) aqueles “elementos universais da forma” (*universal elements of form*) que constituem a “poética” e o modo como tais elementos operariam nessa poesia peculiar e peregrina. Para Fenollosa, o estudo da poesia radicava no estudo da linguagem, e o critério distintivo entre a linguagem enquanto transmissora de um “significado prosaico” (em *função referencial*, diríamos hoje) e a linguagem reconhecível como poesia (em *função poética*) repousa numa diferença *de forma*: o

caráter “plástico”, manifesto por uma “sequência regular e flexível”, seria o próprio poético (2004, p. 41. *Itálicos no original*).

Os estudos de Fenollosa iluminariam, à época, uma discussão ainda muito obscurecida no ocidente sobre a expressão linguística chinesa e seus aspectos não lineares e simbólicos. Suas formulações traziam a ideia de que seria na associação do ideograma chinês, enquanto materialidade sígnica, em decorrência sobretudo de sua visualidade e pela capacidade de reproduzir através dela a função poética da linguagem, que se encontravam os elementos propícios à elaboração da poesia. Para Fenollosa, “A linguagem poética é sempre vibrante das ressonâncias de sons harmônicos e de afinidades naturais; mas, no chinês, a visibilidade da metáfora tende a elevar tal qualidade ao ápice de sua força” (apud, CAMPOS, 1994, p. 44). Sendo assim, ao se considerar a visualidade enquanto primazia do elemento linguístico chinês, o teórico colocaria em discussão a possibilidade de reconhecer na poesia chinesa, a partir da iconicidade dos elementos linguísticos, uma relação semiótica por ela instituída. O pressuposto abriria um olhar diferenciado ao fenômeno tradutório da poesia chinesa, pois esse, ligado inexoravelmente à visualidade do ideograma, estaria funcionando enquanto evento de tradução intersemiótica capaz de representar, em alguma medida, a presentificação de elementos do próprio pensamento chinês como representação sígnica.

Segundo a leitura de Júlio Plaza (2003) do trabalho de Charles S. Peirce acerca do conceito de semiose, o signo enquanto entidade aberta possui a capacidade de autogeração, ou seja, encontra-se em um “processo sequencial, sucessivo ininterrupto”, capaz de produzir representações novas a partir de objetos já representados, estabelecendo com esse uma relação de extensão e distinção, num movimento espiralado que joga com a linguagem, a partir da ação sígnica. Nesse movimento é o pensamento que funciona como portador de potencialidades capaz de produzir novas representações sígnicas.

Para Peirce todo e qualquer pensamento está sempre mediado por signos e é, ao mesmo tempo, a projeção de novos signos. Nesse sentido, pensamento e signo são complementares devido às transformações resultantes do processo.

Júlio Plaza (2003) irá levar as discussões peircianas sobre o funcionamento do signo até o nível da tradução. Para o autor, o pensamento é um processo de tradução, uma vez que esse tem um caráter mediador entre as transformações sígnicas e está sujeito ao jogo de abertura que tais transformações estabelecem para novas formulações. A tradução por pensamento, que se estabelece no interior do sujeito, criaria, como sugere Plaza, um “observador-leitor” de si mesmo, que resulta da interconexão de um processo de transmutação sígnica. Ao pensar o mecanismo de tradução interna como um intercâmbio semiótico, Plaza estabelece outro

processo, a relação emissor/receptor do evento tradutório, que se dá exteriormente, entre entidades distintas.

Nesse caso, o pensamento, que já é signo, tem de ser traduzido numa expressão concreta e material de linguagem que permita a interação comunicativa. Ora, o signo é a única realidade capaz de transmitir na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior. Nessa medida, mesmo o pensamento mais “interior”, porque só existe na forma de signo, já contém o germen social que lhe dá possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro (2003, p. 18-19. Aspas no original).

As formulações nesses moldes levaram Plaza a compreender, a partir da assimilação de propostas de Peirce e Bakhtin, que, apesar da linguagem estar inalienável de seu contexto, a ação sígnica possui potencialidades significativamente maiores do que a ação intencional e subjetiva dos indivíduos que o manipulam. Sendo assim, ao processo de tradução também vislumbra-se a identificação da ação sígnica do referente a fim de recorrer as potencialidades que essa ação represente.

Analisando as especificidades do signo estético, Plaza retoma a concepção triádica do signo nos postulados de Pierce, a divisão estabelecida entre: índice, ícone e símbolo. Esse caminho de reflexão é produzido por Plaza no momento em que o autor tensiona uma discussão sobre a intraduzibilidade dos elementos estéticos, na qual ele analisa o posicionamento de alguns autores a respeito da impossibilidade de tradução da poesia. Na análise de Plaza, “tanto Octávio Paz quanto R Jakobson postulam, a princípio, a impossibilidade da tradução” (2003, p. 25), apesar do relativismo que ambos apontaram sob o escopo da tradução como ato criativo. Na confluência dessa pequena abertura apresentada por Paz e Jakobson, surge a figura de Haroldo de Campos que considera que,

(...) tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldade esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira similar aquilo que ele denota’) (2006, p. 35).

Dessa perspectiva para a tradução da poesia, segundo Plaza, Haroldo “fez engendrar o que é possível no impossível” (2003, p. 25), propondo para a tradução um distanciamento do literalismo que costuma engendrar os trabalhos tradutórios no ocidente.

Se, para Haroldo, “Na tradução do poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada essa mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (1997, p. 100), o que se pode

vislumbrar acerca de seu trabalho de transcrição da poesia chinesa é que a (re)criação desses textos configuram-se tão somente como um processo de substituição que opera-se na tradução de um signo a outro, tendo como laço indissociativo a base da estrutura sîgnica, que, na linguagem poética, seria sua própria constituição enquanto linguagem, em outras palavras,

O que dessas informações pode ser extraído, em primeira instância, é que toda operação de substituição é, por natureza, uma operação de tradução- um signo se traduz em outro- condição, aliás, inalienável de toda interpretação: o sentido do signo só pode se dar em outro signo. Esta operação, sob o prisma da função poética, apresenta-se hiperbolizada, visto que nesta a equivalência (paradigma) é promovida a recurso constitutivo da sequência. Os constituintes da linguagem poética, assim, tanto na sua ligação interna (ao código), quanto na sua ligação externa (à mensagem) operam sob a dominância do eixo da similaridade: um signo se traduzindo em outro. Encontra-se aqui, portanto, no âmago da linguagem em função poética, o cerne da tradução. Nessa medida, traduzir *latu sensu* é uma operação metalinguística embutida na própria produção de linguagem, sendo que na mensagem com função poética esta operação se exponencia. No caso da função poética, contudo, uma signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar ressonância, o que, conforme veremos no decorrer do trabalho, constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética (PLAZA, 2003, p. 27).

Esse é o percurso que parece adotar Haroldo de Campos em seu processo de reimaginação da poesia clássica chinesa: buscar refletir sobre a necessidade de permutação e recriação do código estruturante desse modelo poético, “tradução” dos efeitos do signo sonoro-imagético, a partir do movimento sincrônico das estruturas que configuram essa tradição. “Tradução-tradição”, assim chamou Haroldo o caminho que configura sua aproximação com o próprio pensamento chinês, pois: “Sobre o tabuleiro intelectual da China antiga, a regra principal é decodificar qual noção se tem em mira naquilo que é dito [...]” (CHENG, 2008, p. 30). Nesse caso, a informação estética da poesia clássica é o fenômeno no qual se vislumbra a compreensão.

Na esteira do paideuma instituído por Ezra Pound, a partir das operações teóricas de Fenollosa, Haroldo de Campos estabeleceu uma abordagem significativa para a epistemologia da teoria da tradução. Sua contribuição prático/teórica, cunhada por ele como transcrição ou reimaginação — no caso da tradução do texto chinês —, abriria espaço para uma perspectiva de conversão textual pela via da criação, perspectiva hoje içada pela teoria da tradução criativa.

As primeiras luzes desse projeto desafiador estabelecido pelo teórico, crítico, tradutor e poeta paulistano marcam, já na segunda década do século XX, uma mudança em relação às formas de versão de textos literários constituídas até o período, sobretudo no campo da poesia. As novidades, que vinham ancoradas na concepção poundiana do “*make it new*”, marcavam caminhos próprios e inovadores no circuito de tradução, tornando-se, até hoje, um modelo de grande relevância para tradutores de poesia chinesa. Um exemplo dos efeitos dos estudos de

Haroldo de Campos está na atual “Antologia da poesia clássica chinesa: Dinastia Tang”, maior coletânea de textos traduzidos desse período em língua portuguesa, organizada por Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao, na qual os tradutores deixam sinalizadas as influências haroldianas em seus trabalhos. Na concepção dos tradutores, “O poema estrangeiro deve ser traduzido como trazendo algo novo a língua, para além da reiteração do conhecido. Ou, conforme a fórmula feliz de Haroldo de Campos: ‘tradução é a inscrição de um outro dentro do mesmo’” (PORTUGAL; XIAO, 2019, p. 52).

Na prática, a reimaginação da poesia clássica chinesa proposta por Haroldo teve como escopo apreciativo a tentativa de ressignificação do efeito transmitido pelo próprio texto original, em sua tradição contextual. Seu objetivo era contemplar, pelo processo criativo/tradutório, os elementos que fundamentam as estruturas primordiais da língua de origem. A tentativa haroldiana de construir uma “tradução-tradição” válida incorre na necessidade de (re)criação desta tradição por uma nova moldura. Perspectiva que dialoga, não somente com a noção de sincronia apontada por Roman Jakobson, “a descrição não apenas da produção literária de um dado período, mas também daquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida” (CAMPOS, 1969, *apud* CAMPOS, 2006, p. 12)¹, mas também se estreita com os apontamentos produzidos por Ezra Pound sobre a teoria da tradução que ressalta o aspecto crítico e criativo desse fenômeno que o autor chamou de “make it new”.

Ao desenvolver suas considerações a partir dos estudos de Ernest Fenollosa sobre o ideograma chinês em *The chinese Written Character as a Medium for Poetry*, Ezra Pound (2006) considerava a necessidade de toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como crítica e criação. Campos, em nota introdutória feita para a tradução do livro *ABC da literatura* de Ezra Pound, aponta que:

A criação está presente em quase todas as categorias de crítica que Pound admite como válidas: 1- crítica pela discussão (das formulações gerais a descrições de procedimentos); 2- crítica via tradução (a tradução entendida como recriação e não mera transposição literal); 3- crítica pelo exercício no estilo de uma época; 4- crítica via música (Pound efetivamente testou as palavras de Cavalcanti e Villon em composições musicais); 5- crítica via poesia (CAMPOS, 2006, p. 12).

Dando um passo adiante acerca da proposta do “make it new” poundiano e do sincronismo de Roman Jakobson, o poeta brasileiro acreditava que a tradução da poesia chinesa, que para muitos é carregada pelo princípio da intraduzibilidade devido ao inatingível processo

¹ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 207.

de reprodutibilidade do código da língua, aponta prováveis soluções quando delinea um objeto traduzível ao nível da reimaginação transcriativa, marcando, com isso, uma abertura que encontra proposta na aproximação do texto de chegada à tradição clássica da poesia chinesa. Caminho esse que foi abordado em seu ensaio “A arte do horizonte do provável”, publicado no *Correio da Manhã* em 1967. Segundo Haroldo,

A primeira preocupação do meu ensaio foi o enfrentamento da questão aporética (do “caminho sem saída”) suscitada pela concepção tradicional da “impossibilidade da tradução de poesia”. Estabeleci, como limite negativo da reflexão, a postulada impossibilidade da tradução da “sentença absoluta” (Albrecht Fabri) ou da “informação estética” (Max Bense), uma vez que, para o primeiro, a possibilidade da tradução decorreria sempre da “deficiência da sentença” (a tradução operaria sobre o que não é linguagem num texto, ou seja, sobre o resíduo não linguístico do processo de significação; em outros termos, o significado referencial); para o segundo, essa impossibilidade decorreria da “fragilidade” da “informação estética”, que seria “inseparável de sua realização singular”. Procedendo por reversão dialética desse momento de negatividade radical, passei a afirmar, em contrapartida, a possibilidade, em princípio, da *recriação* (re-criação) de textos poéticos. Para fazer face ao argumento da “outridade” da informação estética quando “reproposta” numa nova língua, introduzi o conceito de isomorfismo: original e tradução, autônomos enquanto informação estética, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. Insinuava-se, aqui, a noção de *mimesis* não como cópia ou reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença. Levando às últimas consequências a reversão assim praticada, inverti outra objeção tradicional à tradução de poesia: quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução. No caso da *recriação*, dar-se-ia exatamente o contrário: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2011, p. 15. Grifos no original).

A partir de uma língua outra, distanciada, em grande medida das características primordiais do idioma oriental, Campos sinaliza seu minucioso trabalho na orquestração do signo linguístico chinês para a aproximação proposta. Sendo assim, a tradução ao nível da criação não toca apenas no objetivo traduzível, mas na natureza do próprio signo, entendendo esse como elemento vivo, potencializador de inúmeras aberturas, “língua sem contenção/ musa de labirinto”(RIBEIRO, 2009, p.18), diria a poeta Dora Ribeiro. Essa é a aproximação sugerida por Haroldo de Campos para a reimaginação dos poemas clássicos chineses.

(...) propus, inspirando-me nas idéias de Fenollosa e Ezra Pound, mas recorrendo também a outras fontes (Yu –Kuang Chu, E. H. Von Tscherner, R. Jakobson, W. McNaughton), os seguintes critérios de trabalho: a) exame do texto original, com auxílio de versões intermediárias; b) estudo dos principais ideogramas, para desvelar neles, dentro das balizas semânticas lexicalizadas, o casulo metafórico, etimológico-visual, suscetível de aproveitamento poético; c) manter a concisão sintática e o característico paralelismo; d) tirar partido dos característicos recursos tipográficos de espacialização na página, usando, inclusive, de modo sistêmico, composição em caixa baixa (2009, p. 98).

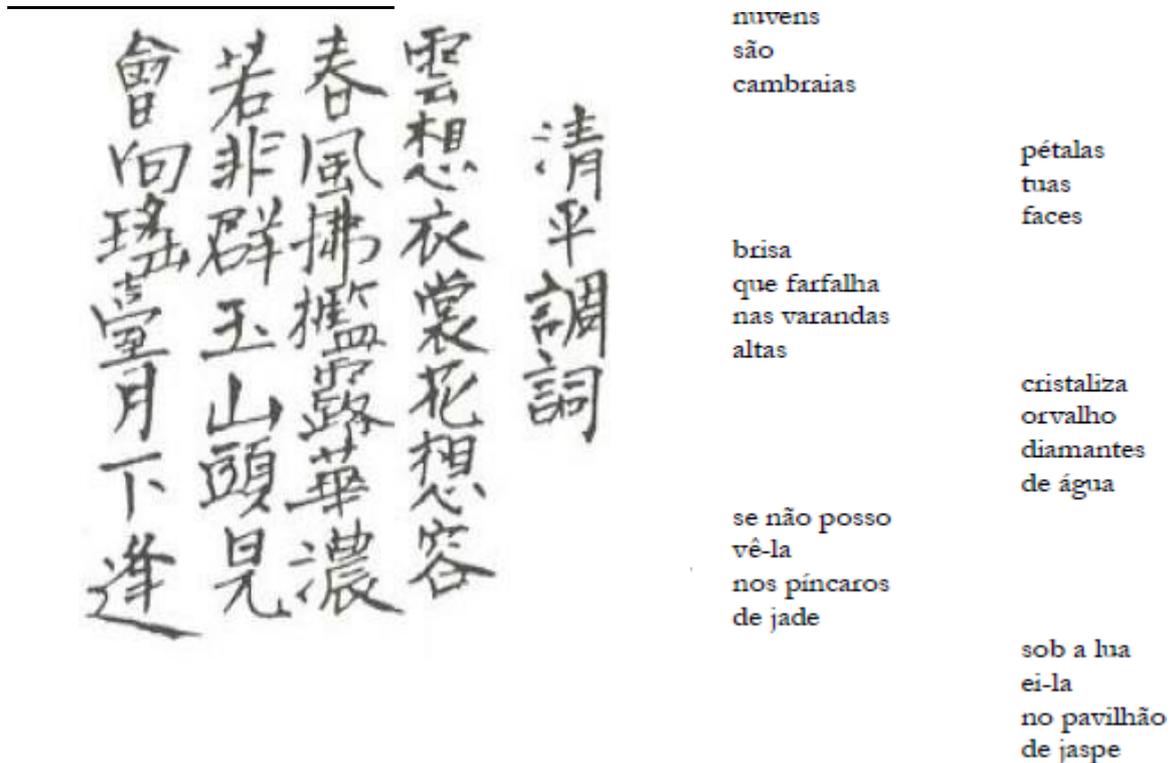
Se os critérios de Haroldo de Campos para o seu modelo de tradução estão, como o próprio autor sugere, ancorados em Fenollosa, Pound e Chu, tendo os dois primeiros contribuído para a configuração do “método ideogrâmico de compor”; e o último teorizado sobre os princípios formadores dos caracteres enquanto representação sígnica, ao que nos parece, refletir a respeito da proposta de Haroldo de Campos para seu processo de reimaginação transcriativa da poesia clássica chinesa em *escrito sobre jade* seria analisar como algumas das instrumentalizações realizadas pelo autor brasileiro configurariam, com os mecanismos poéticos de estruturação de seu tempo de escrita, um “método ideogrâmico de tradução” não somente da poesia, mas do próprio pensamento ao qual ela está configurada, pois, retomando aqui o que já foi expresso anteriormente a partir de Plaza, tradução sígnica é tradução de pensamento. Isso representaria o diálogo intersemiótico, por via da reimaginação transcriativa, que os textos de Haroldo estabeleceriam com os elementos da cultura chinesa.

Diálogos intersemióticos

Ao se analisar alguns poemas, como é o caso do poema a seguir, de Li Po – um dos mais importantes poetas chineses, pertencente à tradição lírica da Dinastia Tang –, é possível dizer que os potenciais abertos pela miragem a partir do texto vertido para o português demandam atenção para os elementos que precisam ser avaliados no percurso translativo do signo chinês.

Como já foi sugerido por Campos, uma das dificuldades da tradução dessa língua é sua característica imagética. Assim sendo, o tradutor precisa “compensar os aspectos caligráficos-visuais de uma poesia monossilábica, escrita por meio de ideogramas, adotando técnicas de espacialização gráfica da poesia moderna [...]” (2009, p. 14). Os módulos do poema reimaginado, além do efeito de concisão promovido pela estrofação curta, organização paratática, ausência de pontuação e predomínio da escrita em caixa baixa, que facilmente podem ser percebidos no poema abaixo, apresentam outros recursos visuais que são adaptativos ao idioma ocidental.

Figura 1: Ilustração do poema de Li PO



Fonte: (CAMPOS, 2009, p. 57)

Colocados, como se pode notar, de forma solta no espaço em branco, seguindo aqui “a concepção de estrutura pluridividida ou capilarizada que caracteriza o poema constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética” (CAMPOS, 1965, p. 28), os módulos compõem uma imagem visual que permite uma permutabilidade durante a leitura, podendo essa ser feita de acordo com cada leitor. Entretanto, essa aparente liberdade é rompida pela verticalização da composição modulada, sendo assim, a referida estratégia de “espacialização gráfica” utilizada por Campos mascara a liberdade na medida em que produz o efeito de presença de uma tradição, “tradução-tradição”, vale aqui lembrar. O que se sugere é a adequação da modulação vertida em língua portuguesa ao movimento de leitura da escrita chinesa, sobretudo em sua forma clássica de escrita, que estabelece uma ordem vertical e lateralizada (direita para esquerda) para leitura. Dialética entre liberdade e ordenamento, lida ao modelo ocidental, e dualidade correlativa, na concepção do oriente. Para Haroldo de Campos, nas palavras de T.S. Eliot: “necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente” (CAMPOS, 1969, p. 110). Seriam essas

as marcas iniciais de presença da tradição, movimento vivo dos elementos da poesia clássica chinesa emoldurada em português, “poética da agoridade”, segundo Campos, experiência elaborada para alcançar as “impressões de presença” como sugere Hans Ulrich Grumbrech (2010).

Ainda nesse percurso de análise do posicionamento dos módulos e entendendo cada um deles como elemento sígnico, pode-se dizer que estes módulos, dispostos em posição verticalizada, lateralmente e horizontalmente alternada, mas ao mesmo tempo sintéticos em sua imagem “bloco”, apresentam, como sugere Plaza, um “Movimento hermenêutico que visa a Tradução” (2003, p. 34).

Tem-se como sugestão uma possível leitura de Haroldo de Campos das qualidades materiais do ideograma chinês enquanto signo vivo, uma vez que o móbile poético traduz, ou melhor, re-cria o movimento dos traços do signo oriental, trazendo um efeito de presença da escrita ideogramática em conjunto com efeitos de sentidos.

Plaza aponta que, em um primeiro momento de leitura para tradução, o efeito causado pelo signo não é outro senão o que se depreende do sentimento imediato provocado por ele, nesse movimento configurado, tem-se o interpretante imediato. Entretanto, esse provoca apenas efeitos de analogia, compilados pelo interior e que serão direcionados ao pensamento, provocando outro efeito reorganizador. Esse novo movimento de reconfiguração hermenêutico, provocado pelo confronto entre resistência e reação do mundo interior (ego) e exterior, signo que o autor chama de categoria diádica, trata-se de uma experiência com o objeto original a ser traduzido, experiência provocadora da ação tradutora, movimento esse produtor de um terceiro nível de leitura para tradução.

Na categoria que segue à sequência diádica, tem-se, em escala, um movimento em processo de consciência cognitiva; “Há sentido de aprendizado, evolução e representação mental, é o momento de síntese” (PLAZA, 2003, p. 34). Síntese de categoria provocadora do efeito criador e não somente reconfigurador do original, criação que estabelece uma profunda “interpenetração nas qualidades materiais do signo que delimitam os caracteres de seu objeto imediato. Neste, o que a mente visa flagrar é o ícone-diagrama que possibilitará a tradução como processo de dupla semiose: uma leitura decodificadora e outra de inserção recodificadora” (PLAZA, 2003, p. 36). Trata-se de um movimento em espiral, pois sugere mudança e reconfiguração, caminho capaz de potencializar novas leituras a partir do efeito recriador ou, nos termos de Haroldo, transcriador do texto. É no percurso de transcrição que o tradutor, no olhar aqui compreendido, produz um diálogo com a temática proposta por Li Po

no poema analisado e com os efeitos estéticos da linguagem da poesia clássica chinesa.

O poema, que traduz a lendária história da concubina Yang Gui Fei, preferida do imperador Xuang Zong da dinastia Tang, tem como mote a relação amorosa descrita entre Yang Gui Fei e o imperador. Após a morte, Yang Gui Fei é alçada a entidade mitológica e considerada como uma das quatro belezas da China. Imortalizada pela mitologia e pela arte, a história do reencontro entre Gui Fei e o Imperador ganha um valor simbólico representando o encontro fertilizador entre o céu e a terra.

Li Po transfigura a imagem simbólica supracitada através de um poema em movimento, em disposição ideogrâmica. A produção dos ícones-diagrama (ideogramas) 雲 *yun* (nuvem), 春 *chun* (primavera) 风 *feng* (vento) e 月 *yue* (lua) dispostos no corpo poético são representações de combinações móveis cíclicas suscitadas pela interpretação do signo, mas também movimentações suscitadas pelos traços ideogrâmicos. Essa representação ícone-diagrâmica se associa ao movimento da própria “narrativa” da dama Yang Gui Fei que se desloca da 玉 山 *yu shan* (montanha de jade) e encontra seu amado 月下 *yue xia* (sob a lua), tendo em 下 *xia* a ideia de direcionamento vertical descendente.

O poema é todo em movimento, desde o primeiro ideograma 雲 *yun* (vento), cujo radical é o ideograma 雨 *yu* (chuva) e indica depreciação, até o último ideograma 逢 *feng* (mais uma volta), cujo radical 辵 *yin* representa deslocamento, caminho ou ida. O efeito contemplativo potencializado pelo material genético do poema é atribuído aos ideogramas enquanto matéria e não somente aos sentidos por eles referendados. O leitor do original tem a sensação do movimento do elemento signo enquanto entidade viva. Para o sinólogo português António Graça de Abreu,

A junção dos dois caracteres *yun* (雲) e *yu* (雨), nuvens e chuva, passa, desde Song Yu, a significar o acto sexual, em chinês clássico. As nuvens correspondem às secreções vaginais da terra que é *yin*, o princípio feminino, e a chuva à emissão do sémen, o esperma celestial masculino que é *yang*, alcançando-se assim, suave ou tempestuosamente, a perfeita união cósmica (S/D, NP).

Nota-se que o pesquisador reconhece a tradição da imagem dos ideogramas enquanto signo vivo e inclusive o associa à mutação sugerida pelo I Ching. Entretanto, o autor português fará três traduções para o poema de Li Po e, na tentativa de descrever esse movimento, sucumbe à representação puramente semântica do poema.

Em “Canção para as peônias” o autor revela:

I

As nuvens multicoloridas
fazem-me pensar em seus vestidos.
As flores recordam-me
o seu rosto.
O vento da Primavera
lança pétalas contra a balaustrada,
pétalas pesadas, brilhantes de orvalho.
Se a não tivesse encontrado
na Grande Montanha de Jade
tê-la-ia descoberto
no Terraço de Jaspe Verde
ou, talvez, na Lua.

II

Um ramo de soberbas e belas flores
docemente matizadas de orvalho gelado.
Incomparável noite de amor
na Montanha da Mulher Encantada
onde todo o sofrimento é vão.
Eu pergunto quem se assemelha a ela
no Palácio dos Han?
Como não lamentar a "Andorinha Voadora"
que apenas pode contar
com seus enfeites?

III

A flor famosa e ela, de uma beleza
capaz de derrubar dinastias,
ambas trazem felicidade
e as duas recebem o sorriso do seu Príncipe.
Mas só o vento da Primavera
pode compreender e explicar
os imensos ciúmes da flor,
curvada sobre a vedação
na varanda
do Pavilhão dos Aloés. (ABREU, S/D, S/P)

Em todas as traduções propostas por Graça, o que se observa é a contribuição do tradutor para a transposição literal do tema proposto pelo poeta clássico Li Po, mas, a impossibilidade de recriar o efeito de movimento ideográfico, que o próprio autor reconhece existir, deixa um vazio tradutório.

Nesse sentido, Haroldo de Campos parece dar uma contribuição significativa em sua tentativa de recriação do efeito contemplativo do ideograma chinês. Seus módulos poéticos dispostos graficamente no espaço em branco apontam, desde o início, a tentativa do autor de reproduzir o movimento criado por Li Po.

Figura 2: Ilustração da tradução feita por Haroldo de Campos

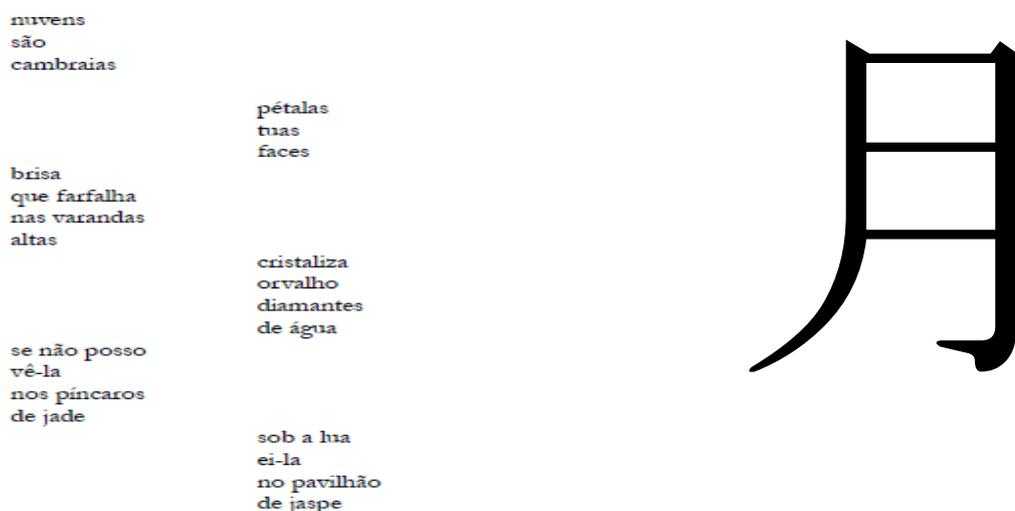


Figura 3: Sequência de traços do ideograma da figura anterior



As associações imagéticas abrem potenciais significativos em relação aos movimentos dentro de uma perspectiva de tradução (transcrição) intersemiótica. A primeira delas está configurada na imagem completa do poema transcrito que, em um bloco unificador, sinaliza uma aproximação com os movimentos dos traços formadores do ideograma de lua 月.

Esse fenômeno de tradução criativa estaria associado à concepção sêmica triádica, uma vez que constitui movimento construtor, movimento representativo e também movimento simbólico pela associação convencionalizada da beleza feminina de Yang Gui Fei.

Outro processo que sugere um jogo semiótico encontra-se a partir da análise da disposição dos módulos enquanto construção sintética e sua associação com o I Ching. Nele, é possível notar que Haroldo distribui os módulos de sua transcrição na seguinte ordenação. Seis módulos formadores de um hexagrama dividido em dois trigramas. O primeiro contém dois blocos com 3 versos e um bloco com 4 versos, formando a seguinte configuração, 3-3-4. O segundo trígama possui 3 blocos com 4 versos, formando a seguinte configuração 4-4-4.

Em uma associação com o *I Ching*, pode-se dizer que Haroldo configura o seguinte esquema: 3-3-4 possui duas linhas *Yang* — elemento masculino — composto por um tracejado contínuo e uma linha *Yin* — princípio feminino — composto por um tracejado descontínuo. Isso porque no *I Ching*, os números ímpares representam *Yang* e os números pares representam *Yin*. Seguindo a mesma analogia, no segundo trigrama o autor configura 4-4-4, ou seja, três linhas com tracejados descontínuos. Ao final da associação tem-se a seguinte configuração no poema em forma trigrâmica:

Figura 4: Poema em forma trigrâmica

nuvens são cambraias	pétalas tuas faces	
brisa que farfalha nas varandas altas		Vento
se não posso vé-la nos píncaros de jade	cristaliza orvalho diamantes de água	
	sob a lua ei-la no pavilhão de jaspe	Terra

Na configuração do poema tem-se o primeiro trigrama representado por  e o segundo trigrama representado por  Neste caso, deve-se compreender que a relação vocabular para a tradução no primeiro trigrama precisa associar-se à leveza do vento e, no segundo, a rigidez da terra. Este é exatamente o caminho adotado por Haroldo para sua recriação. Ainda dentro dessa perspectiva, tem-se a noção da mutabilidade e do encontro referendada tanto no poema transcrito por Haroldo quanto na relação aqui proposta a partir do *I Ching*.

O livro das mutações estabelece as seguintes construções para os trigramas: o trigrama  *xin* (vento) é “uma energia *Yin* que penetrou na parte inferior de um conjunto de energias *Yang*, provocando os movimentos do ar e simbolizando a dispersão, o relaxamento e a dissolução de uma tensão” (WU, 2001, p. 47). É também representado como “a suavidade penetrante” (WU, 2001, p. 47). Já o trigrama  *kun* representa a imagem da “[...] mãe, é a terra onde se geram as vidas; o ventre materno é a terra onde gera vida” (WU, 2001, p.55). Nesses moldes, assim como sugeriu o sinólogo António Graça de Abreu (S/D), existe, em Haroldo, a partir da disposição de seus móveis poéticos associados aos elementos do *I Ching*,

uma tradução intersemiótica do movimento de encontro entre a concubina Yang Gui Fei e o imperador, referendada nos ideogramas originais.

Por fim, pode-se dizer ainda que os móveis poéticos de Haroldo sugerem ao menos mais um movimento: um deslocamento dos módulos formando uma coluna vertical inteiriça. Os móveis, como foram dispostos por Campos, se imaginados a partir de seus movimentos de encontro e, mais uma vez, associando à noção de movimento do *I Ching*, sugerem a seguinte imagem:

Figura 5: Associação entre a soma de dois trigramas

nuvens são cambraias		nuvens são cambrais
	pétalas tuas faces	pétalas tuas faces
brisa que farfalha nas varandas altas		brisa que farfalha nas varandas altas
	cristaliza orvalho diamantes de água	cristaliza orvalho diamantes de água
se não posso vê-la nos píncaros de jade		se não posso vê-la nos píncaros de jade
	sob a lua ei-la no pavilhão de jaspe	sob a lua ei-la no pavilhão de jaspe ²

A imagem acima possibilita a associação entre a soma dos dois trigramas construídos pela

² Construção nossa com intenção de mostrar a aproximação entre os móveis e a formação de mais um movimento no poema.

transcrição de Haroldo. São eles, “*xun*” ☰ + “*kun*” ☷ que, uma vez aproximados, produzem o hexagrama “Guan” ☵, e, no *I Ching*:

Guan (A contemplação) fala da relação entre o observador e o observado, da relação, entre o que está em cima e o que está em baixo, de observar a si próprio, de tomar consciência do desconhecido. Simboliza a aprendizagem sobre o que é virtuoso. É a busca da perfeição, da ascensão da autorrealização espiritual” (WU, 2001, p. 55).

Essas são sugestões do potencial imagético da tradução reimaginada por Haroldo de Campos e que, ao que tudo indica, Campos levaria a sério a proposta benjaminiana de libertação, na própria língua, das intencionalidades que são próprias da natureza de toda e qualquer linguagem.

Considerações finais

Ao se analisar o processo de reimaginação elaborado por Haroldo de Campos, nos moldes aqui apresentados, é possível apreender metodologia criativa capaz de tencionar signos linguísticos e, a partir deles, explorar potencialidades semióticas, como foi o caso da tradução da poesia chinesa na fértil recriação dos efeitos contemplativos do texto original. Percebe-se que, em tradução, ao menos em sua forma criativa, não se explora apenas aquilo que se pretendeu dizer semanticamente, ao contrário, o fenômeno da recriação proposto por Campos rompe com a noção de literalismo para instituir um princípio de isomorfia entre corpos textuais capaz de colocar em presença informações estéticas originais reconstituídas por novos modelos.

Como foi possível perceber, em uma língua como a chinesa, por sua natureza visual, o que se pretende dizer pode estar camuflado em traços complexos de uma escrita que representa mais um modo de visão e uma conduta que meramente referentes diretos de significações. Sendo assim, na cultura chinesa, e por analogia em sua representação enquanto linguagem, como postulou Anne Cheng (2008), “é no motivo que se delinea pouco a pouco que é preciso prestar atenção, pois é este o portador de significado” (CHENG, 2008, p.30). Esse seria o caminho que aponta, na linha de um “horizonte provável”, para o reconhecimento de signos linguísticos visuais como tradutores da presença da língua e da cultura chinesa, a partir do processo de diálogos intersemióticos estabelecidos pelo método de tradução criativa de Haroldo de Campos.

Referências

ABREU, Antônio Graça de. **Li Bai**: o príncipe da poesia chinesa. Disponível em: <<http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30002/>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

CAMPOS, Haroldo de **A Arte no horizonte do provável**: e outros ensaios. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de **Ideograma. Anagrama. Diagrama**: Uma leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CAMPOS, Augusto. As antenas de Ezra Pound. In. POUND, Ezra. **ABC da Literatura/Ezra Pound**. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **Escrito sobre jade**: poesia clássica chinesa reimaginada por haroldo de campos. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.

CHENG, Anne. **História do Pensamento Chinês**. Petrópolis: Vozes, 2008.

GUMBRECH, Hnas Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

PAZ, Otavio. **Tradução**: literatura e literalidade. Edição bilíngue. Ensaio traduzido por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. 1. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Organização da edição brasileira: Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, Cultrix, 2006.

RIBEIRO, Dora. **Teoria do Jardim**: poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WU, Jyh Cherng. **I Ching**: a alquimia dos números. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

XIAO, Tan; PORTUGAL, Ricardo Primo. **Antologia da poesia clássica chinesa**: Dinastia Tang. Tradução, organização, notas e introdução Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. 2. ed. São Paulo: Unesp; Beijing: Blossom Press, 2019.

Recebido em: 12/02/2022

Aceito para publicação em: 22/04/2022