

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**André Luis Batista**

**Escrito sobre Jade, de Haroldo de Campos: outros modos de ver, sentir e pensar**  
a tradução da poesia chinesa

**Juiz de Fora**  
**2025**

**André Luis Batista**

**Escrito sobre Jade, de Haroldo de Campos:** outros modos de ver, sentir e pensar  
a tradução da poesia chinesa

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Letras: Estudos Literários, da Universidade  
Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à  
obtenção do título de Doutor em Letras. Área de  
concentração: Literatura, Crítica e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ho Yeh Chia

Juiz de Fora

2025

**André Luis Batista**

**Escrito sobre Jade, de Haroldo de Campos:** outros modos de ver, sentir e pensar  
a tradução da poesia chinesa

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Letras: Estudos Literários, da Universidade  
Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à  
obtenção do título de Doutor em Letras. Área de  
concentração: Literatura, Crítica e Cultura.

Aprovada em ( ) de ( ) de 2025

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria - Orientadora e Presidente da banca

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ho Yeh Chia - Coorientador(a)

Universidade de São Paulo

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carolina Alves Magaldi

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Muniz de Souza Simas

University of Venice

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Xingyue Zhou

University of Sun Yat-sen

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Batista, André Luis .

Escrito sobre Jade, de Haroldo de Campos : outros modos de ver, sentir e pensar formas de tradução da arte chinesa / André Luis Batista. -- 2025.

105 p. : il.

Orientador: Alexandre Graça Faria

Coorientadora: Ho Yeh Chia

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2025.

1. Haroldo de Campos. 2. Poesia Clássica Chinesa. 3. Reimaginação. 4. Transcrição.. I. Faria, Alexandre Graça , orient. II. Chia, Ho Yeh, coorient. III. Título.

**ANDRÉ LUIS BATISTA**

**ESCRITO SOBRE JADE, DE HAROLDO DE CAMPOS: OUTROS MODOS DE VER, SENTIR E PENSAR A  
TRADUÇÃO DA POESIA CHINESA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 30 de maio de 2025.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Alexandre Graça Faria - Orientadora e Presidente da banca**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ho Yeh Chia - Coorientador(a)**

Universidade de São Paulo

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carolina Alves Magaldi**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Muniz de Souza Simas**

University of Venice

**Profª Drª Xingyue Zhou**

University of Sun Yat-sem

Juiz de Fora, 09/05/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graca Faria, Coordenador(a)**, em 30/05/2025, às 12:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Alves Magaldi, Professor(a)**, em 30/05/2025, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira, Professor(a)**, em 30/05/2025, às 22:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ho Yeh Chia, Usuário Externo**, em 10/06/2025, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Xingyue Zhou, Usuário Externo**, em 10/06/2025, às 23:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Muniz de Souza Simas, Usuário Externo**, em 11/06/2025, às 05:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2387329** e o código CRC **6F303DAD**.

À minha filha Valentina, meu grande amor.

## **AGRADECIMENTOS**

Quando pensamos nas contribuições que recebemos durante um percurso de vida, sempre nos vêm à memória aquelas pessoas que estiveram, direta ou indiretamente, perto de nós e que, de alguma forma, se aglutinaram a nossas experiências.

Começo meus agradecimentos direcionando-os aos professores do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu*, Doutorado, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Foram eles que pavimentaram, de forma substancial, o caminho que percorri como pesquisador.

Na cultura chinesa, a metáfora do grão de trigo pleno e pronto para colheita, que se curva em reverência à natureza, representa a gratidão acerca daquilo que recebe da vida, assim começo meus agradecimentos ao mestre, no sentido chinês, o professor Alexandre. Sem a serenidade, a delicadeza, a doação e o compromisso de partilha dispensados por ele à minha pessoa e ao meu trabalho, nada do que foi percorrido ocorreria. Vieram dele os momentos de escuta, de conselhos, de aprendizados e de direcionamento pessoal e acadêmico. Trata-se de alguém que me possibilitou ver, na perspectiva da transformação pessoal, o quanto uma pesquisa científica pode nos atravessar enquanto subjetividade. A você, meu muito obrigado!

Foram momentos difíceis vivenciados durante essa trajetória, mas também momentos de grandes conquistas. Por esses percursos, ora pedregosos ora com amenidades, algumas pessoas foram de suma importância e aqui teço meus agradecimentos.

Ao amigo Walter Baldi e família, que sempre me apoiaram com grande afeto.

Aos meus amigos de profissão, que vibraram enormemente por minhas conquistas e que contribuíram de forma significativa para que eu superasse minhas dificuldades.

À Monique Ivelise, quem carinhosamente chamo de pretinha, companheira de graduação, mestrado e doutorado, e que hoje divide comigo não só as dinâmicas acadêmicas, mas também uma linda experiência de amor.

À família, que reflete o orgulho que possuí da minha caminhada através da compreensão acerca das minhas ausências.

À minha querida e amada filha que segue sendo fonte de inspiração para tudo que realizo.

“Girassol  
Gira, loucamente  
gira  
porque não há sentido fora  
o movimento e não existe  
vida fora das breves  
inclinações”  
(Ribeiro, 2009, p.10)

## RESUMO

A presente tese situa-se em torno da perspectiva de análise da recomposição poética do período clássico chinês, consubstanciada nas poesias reimaginadas por Haroldo de Campos, através do processo de (re)criação, crítica e “tradução”, ou melhor, transcrição do objeto artístico. Para tanto, a obra *escrito sobre jade*, trabalho de grande envergadura do autor sobre a lírica chinesa, é o caminho adotado pela pesquisa para compreender o procedimento de estudo relacional entre criação, crítica e método de tradução desenvolvidos por Campos, por meio do conceito de “transcrição”. Ao que se sugere, esse processo é o que coloca o escritor como um importante ponto de inflexão no campo da tradução da poesia chinesa no Brasil, revelando, através de Campos, novos modos de ver, sentir e pensar formas de tradução da poesia chinesa.

**Palavras-chave:** Haroldo de Campos; Poesia Clássica Chinesa; reimaginação; transcrição.

## ABSTRACT

The thesis is located around the analytical perspective of the poetic recomposition of the classical Chinese period, consolidated in the reimagined poems by Haroldo de Campos, through the process of (re)creation, critique, and 'translation,' or rather, transcreation of the artistic object. The work *escrito sobre jade*, a significant undertaking by the author on Chinese lyricism, is the path adopted by the research to understand the relational study procedure between creation, critique, and the translation method developed by Campos, through the concept of 'transcreation.' It is suggested that this process positions the writer as an important turning point in the field of translation of Chinese poetry in Brazil, revealing, through Campos, new ways of seeing, feeling, and thinking about forms of translation of the poetic art of China.

**Keywords:** Haroldo de Campos; Classical Chinese Poetry; reimagining; transcreation.

## RESUMEN

La tesis se sitúa en torno a la perspectiva analítica de la recomposición poética del período clásico chino, consolidada en los poemas reimaginados por Haroldo de Campos, a través del proceso de (re)creación, crítica y 'traducción', o más bien, transcreación del objeto artístico. La obra *escrito sobre jade*, un emprendimiento significativo del autor sobre el lirismo chino, es el camino adoptado por la investigación para entender el procedimiento de estudio relacional entre creación, crítica y el método de traducción desarrollado por Campos, a través del concepto de 'transcreación'. Se sugiere que este proceso posiciona al escritor como un punto de inflexión importante en el campo de la traducción de la poesía china en Brasil, revelando, a través de Campos, nuevas formas de ver, sentir y pensar sobre las formas de traducción del arte poético de China.

**Palabras-clave:** Haroldo de Campos; Poesía Clásica China; reimaginación; transcreación.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
1 PERCURSO PANORÂMICO APRESENTANDO O CAMINHO DA POESIA CHINESA .....	19
2 A TRADUÇÃO COMO PROCESSO DE ANÁLISE COMPARATIVA: LI BAI EM HAROLDO DE CAMPOS, GUILLERMO DAÑINO E RICARDO PRIMO PORTUGAL E TAN XIAO .....	26
3 A PROPOSTA DE UMA TRANSCRIÇÃO COMO PROCESSO INTERSEMIÓTICO .....	52
4 ASSIMILAÇÃO E DECOMPOSIÇÃO NA TRANSCRIÇÃO NA TRANSCRIÇÃO EM HAROLDO .....	71
5 RESSONÂNCIA POUNDIANA – O DECALQUE NA IMAGINAÇÃO CRIATIVA DE HAROLDO DE CAMPOS: TRANSCRIÇÃO DA POESIA DE LI BAI .....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	97
REFERÊNCIAS .....	102

## INTRODUÇÃO

Desde que foram apresentados os primeiros trabalhos de incursão da tradução da poesia chinesa feitos por Haroldo de Campos, sua produção vem gerando controvérsias nos círculos tradutórios<sup>1</sup>. Esses questionamentos, porém, resultam, no entender da pesquisa, de um problema de origem, o de considerar previamente, mesmo após sinalizada a perspectiva do artista, os textos de Campos como método de versão direto, ou seja, a natureza tradutória como simples processo de literalidade<sup>2</sup> do texto original.

Todavia, os caminhos adotados pelo poeta, ensaísta e tradutor sinalizam, em ampla escala e a seu modo, como o sentido de equivalência e fidelidade podem ser flutuantes e abertos à incorporação de estratégias tradutórias que reconfigurem outros modos de ver, sentir e pensar o percurso de tradução da arte poética. Nesse sentido, o que pode jogar mais luz nas questões discutidas por Haroldo de Campos, para seu processo de tradução, o qual o autor conceitua de maneira singular como “transcrição”, seria a compreensão acerca do método, da criação e do fim último do processo instituído pelo teórico.

Entendemos que o que vem impedindo a compreensão e resultante aceitação da importância do trabalho de Campos é seu verdadeiro alcance para os estudos da teoria da própria tradução, da análise comparativa e da criação literária poética como processo de transcrição. O que deve ser explorado, então, na obra do tradutor

---

<sup>1</sup> Para as controvérsias e distinções acerca das propostas metodológicas de Haroldo de Campos, teoria transcriativa, que se constituía através de correntes de tradução mais livre para o texto chinês, encontram-se as correntes metodológica, de certo sentido mais canônicas, que viam na transcrição, e em outras formas semelhantes, a noção de que o excesso de liberdade criativa e a falta de contextualização cultural provocavam na tradução um distanciamento do texto original, e com isso, prejudicava a noção de fidelidade textual. A abordagem Filosófica Literalista, ou Literalismo Vitoriano, de James Legge e a abordagem sinológica de François Jullien e Roger Ames, que propunham um hibridismo entre as línguas de partida e chegada, sem perder o foco na fidelidade da tradução. Esses são apenas alguns exemplos de tradutores de textos chineses cujas obras têm uma ênfase na preservação maior da estrutura original.

<sup>2</sup> Durante todo o desenvolvimento da tese, a noção de literalidade será constituída a partir da ideia de que as traduções desenvolvidas dentro dessas perspectivas não se configuram como metodologias de espelhamento *ipsis litteris* do texto original. Na verdade, a adoção do termo, em sentido *lato*, elabora a noção de que em diversos textos vertidos do mandarim para outros idiomas o escopo adotado tem como referencial a perspectiva de fidelização ao texto de partida, ainda que exista elaborações estéticas significativas nas traduções.

brasileiro é o que Ezra Pound propôs chamar como “detalhes luminosos”, em *I Gather the Limbs of Osiris* (1911), que seriam os efeitos criativos geradores de sensações vívidas de imagens pelos leitores. Segundo a perspectiva poundiana, seria um olhar do tradutor para o texto, vendo-o e manipulando-o como processo de desconstrução e reconstrução. Sendo assim, usando aqui uma metáfora riquíssima ao olhar chinês, seria a ideia de perfurar a pedra de jade, cultivando e captando dessa, seu brilho singular transfigurado em novo objeto artístico.

Dessa forma, tomando como ponto de partida a obra *escrito sobre jade*, trabalho de grande envergadura do autor sobre a lírica chinesa, essa pesquisa visa compreender o procedimento de estudo relacional entre criação, crítica e método de tradução desenvolvidos por Campos por meio do conceito de “transcrição”, e que, ao que sugere, coloca o escritor em um importante ponto de inflexão no campo da tradução da poesia chinesa no Brasil.

Nessa direção, permite-se aqui investigar, a partir da análise comparativa dos poemas pertencentes à obra *escrito sobre jade* (2009), com outros percursos tradutórios e da análise direta de alguns poemas selecionados, como se consubstancia o fenômeno de transcrição da poesia chinesa na concepção de Haroldo de Campos, sabendo-se que a transcrição ou reimaginação funcionaliza a proposta metodológica dos caminhos adotados pelo poeta para o percurso de tradução de poesia chinesa, estratégias que Campos considera como “a poética da tradução”. E se o autor chama seu processo de poética da tradução, está bem claro o fato de não estarmos diante de um caminho meramente tradutório em seu sentido mais estrito.

Ao se discutir, por exemplo, os efeitos de presença da poesia clássica chinesa transcritos em poemas vertidos para o português em Haroldo de Campos, assim como dos elementos que ficaram de fora desse processo transcriativo, cria-se um desenho das estratégias de criação, tradução e teorização adotadas pelo autor. Os caminhos para tal investigação percorrem, de um lado, a análise comparativa, focalizando as obras que se aproximam das escolhas poéticas selecionadas por Haroldo de Campos para compor seu livro. De outro lado, os estratagemas constituídos pelo autor como o fenômeno da transcrição dos poemas clássicos da China, inaugurando no Brasil uma metodologia crítica e criadora de uma nova

perspectiva, caminho esse que será perseguido a fim de compreender o papel que Campos possui para a tradução da literatura chinesa no Brasil.

Tudo que aqui se salienta como mecanismo de propositura do autor requer o exame de uma seleção de poemas presentes na obra a fim de analisar a abertura do fenômeno tradutório proposto pelo autor naquilo que ele considera como “horizonte do provável” de sua transcrição poética, que visa, dentre outras coisas, a presentificação do efeito contemplativo da poesia clássica chinesa e a restituição da corporalidade física e sonora da escritura, a partir de uma permuta criativa da tradição poética em moldes modernos.

Nunca é demais lembrar que a seleção de um corpus analítico é sempre algo complexo para uma pesquisa, pois requer uma preocupação sobre os critérios de escolha para o compêndio. Pensando detidamente nas traduções apresentadas por Haroldo de Campos em *escrito sobre jade*, a curadoria e os critérios são ainda mais dificultosos, pois, entre os mais diversos poemas colocados na coletânea reunida pelo autor, vários são os fatores que levariam a suas escolhas, independentemente de se tratar de um olhar direcionado aos textos fontes (partida), em língua chinesa, ou de uma preocupação cuja relação esteja associada aos textos traduzidos, no entendimento de Haroldo, transcritos para o português.

Tendo então essa miríade de possibilidades, a pergunta que se tem é: como fazer para que não fiquem de fora da seleção produções relevantes do ponto de vista de sua realização e tradução? A resposta não poderia ser outra a não ser: a partir de uma definição de critérios que possibilitem trazer à tona características relevantes dos textos originais e dos textos vertidos.

Sabendo da inevitável perda que ocorre em toda seleção de textos, foi adotado, sob pena de excluir fatores de escolha também importantes, os critérios a seguir. O primeiro deles trata-se da importância histórico/cultural das obras originais, a saber, a relevância que a obra possui dentro do contexto de sua produção e da permanência de seu valor cultural, sobretudo, para a cultura chinesa. Já a segunda perspectiva, leva em conta os modelos de estruturação da poesia clássica chinesa, os estilos, as formas e, claro, as metrificações, das quais destacam-se o “Estilo novo”, *jintishi*, e o “Estilo

antigo”, *gutishi*, a partir dos quais se poderá fazer uma análise acerca de como a transcrição (tradução) manteve ou não os aspectos concernentes aos dois estilos.

Sendo ainda criterioso na seleção, o terceiro aspecto, que é considerado de grande relevância para o trabalho, diz respeito às perspectivas de Haroldo de Campos para o processo teórico de transcrição como fenômeno para a tradução da poesia chinesa, pois, estando o autor intimamente associado aos pressupostos teóricos do sinólogo Ernest Francisco Fenollosa, divulgados por Ezra Pound, considera-se importante sinalizar uma leitura da transcrição sob viés da teoria e da prática. Nesse processo, a seleção dos textos terá como critério o que será chamado aqui de “método ideogrâmico de transcrição”, trazendo uma direta analogia ao que Pound considera ser sustentado por Fenollosa, os fundamentos da estética pelo método ideogrâmico de compor. Esse, como se observa na teoria que será apresentada, seria um início de uma fundamentação estética nos moldes da tradução pela composição criadora.

Apropriamo-nos do termo utilizado por Pound por considerar a existência de um princípio “ideógráfono”, imagem e som, e da ideia somatória entre significado e significante, sugerindo uma aproximação do autor estudado aos estudos estruturalistas e pós-estruturalistas na composição de seu processo de transcrição.

Sendo assim, esse percurso de escolha busca selecionar os poemas que possivelmente apresentem, do lado chinês, os aspectos visuais e sonoros mais relevantes da escrita dos textos poéticos chineses e, do lado português-brasileiro, os recursos compensatórios que, segundo Haroldo, foram adotados, ao se pensar a transcrição, como a extrema concisão (características do chinês clássico, língua isolante), o minucioso trabalho de orquestração das figuras fônicas e rítmico-sintáticas. Levando em conta nesse sentido, a função poética jakobsoniana, pensada a partir da relação entre seleção e combinação, que, de acordo com Jakobson (1992), “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (p. 130), fato que se associa consideravelmente às propostas de Haroldo de Campos.

Ainda pensando nos aspectos visuais da poesia chinesa e da recomposição dessas feições em língua portuguesa, reconhece-se a importância da seleção dos textos vertidos que sinalizem essa perspectiva. Nesse caso, vislumbra-se, a partir desses objetos, produzir uma leitura analítica cuja base encontra-se nos pressupostos

teóricos da tradução pelo viés da semiótica. Essa perspectiva possui a contribuição teórica de Júlio Plaza acerca da *Tradução Intersemiótica* (1987), produto e síntese da percepção do teórico sobre os estudos da semiótica como Charles Peirce e das contribuições de vários tradutores como Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valery, Ezra Pound, Otávio Paes e o próprio Haroldo de Campos.

Resta dizer ainda que o reconhecimento de uma tradição, já inquestionavelmente estabelecida sobre autores e textos da poesia chinesa para a tradução ou para a literatura comparada, forma uma rede de identificação do valor artístico das obras chinesas, tanto no que diz respeito ao público leitor quanto à fortuna crítica associada à tradução de poesia chinesa no Brasil. Sendo assim, não se pode deixar de fora da seleção relacionada ao livro de Haroldo de Campos, os textos de maior circulação no campo da tradução de poesia chinesa, facilitando, assim, uma possível análise comparativa para o fenômeno. Segue-se então, a partir de agora, às seleções e às suas justificativas, propriamente referendadas.

A composição de Li Bai, de título, em mandarim, 静夜思 (*Jìng yè sī*) é uma das escolhas. Sua seleção é motivada primeiro pelo fato de ser uma obra prima de Li Bai e, em seguida, por possibilitar confrontar ao menos duas traduções desse poema em língua neolatina. É sabido de que se trata de um dos poemas mais traduzidos de Li Bai, mas a possibilidade de análise comparativa entre a tradução do sinólogo e poeta Guillermo Dañino, a tradução de Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao, e a transcrição de Haroldo de Campos suscitam algumas boas reflexões acerca das estratégias linguísticas utilizadas enquanto recurso tradutório em cada um desses autores.

Outra questão relevante para a escolha do poema está no resultado estético do texto vertido por Haroldo. Trata-se, diferentemente dos outros tradutores, de uma imagem como coluna vertical separada em quatro blocos que, ligada sonoramente, sugere uma preocupação espacial em relação à recomposição do texto poético, fortalecendo a ideia de leitura “pictórica” e “fonográfica”.

Outro poema selecionado é 送别 (*Sòng bié*) de Wan Wei que foi traduzido por Haroldo com título *Adeus ao Amigo*. Trata-se de uma questão cara à poesia chinesa, a ideia de despedida. Este poema contém várias metáforas sugestivas que serão

incorporadas pela tradução cuja perspectiva propõe uma reprodução da ideia de movimento, presente no texto original.

Inicialmente 下马 (*xià mǎ*) indica uma cena em movimento, o de descer do cavalo, que se igualaria a ideia de desmontar, sentido que, na transcrição, possui uma imagem que reproduz também uma cena em movimento, representada a partir do desmontar do texto como um todo. O que se visualiza, a princípio, é a desmontagem de uma possível “prosa poética” que se transformaria em diálogos quebrados escritos em versos.

A seleção do poema 清平调词 (*qing ping diao ci*) insere-se na perspectiva de análise semiótica e comparativa que constitui os muitos diálogos que Haroldo faz através desse conceito. Já o poema 月下独酌 (*yuè xià dú zhuó*), cuja tradução foi marcada pelo uso de decalques, ideogramas estampados no texto vertido para o português.

Nesse caso, Haroldo se aproxima da técnica de composição poética de Pound em *Os Cantos*, a partir da qual o autor interfere na harmonia silenciosa da leitura padronizada, fazendo com que está seja desconfigurada de suas convencionalidades. A escolha do poema acima se justifica pela possibilidade de confronto entre as propostas estabelecidas por Pound, em *Os Cantos*, e aquelas configuradas por Haroldo, em *escrito sobre jade*.

O trabalho de análise da tradução proposta por Haroldo sinaliza inúmeros questionamentos, dentre os quais podemos indicar alguns como provocações. Qual o papel de Haroldo de Campos para a tradução da poesia chinesa no Brasil? Seria possível traçar uma linha cronológica dos primeiros tradutores da língua chinesa para a literatura, tendo Haroldo um ponto de inflexão para a tradução? Como Haroldo é visto pelos tradutores contemporâneos da poesia chinesa? Quais são os ganhos para a teoria da tradução de um processo tão particular como aquele adotado por Campos? Essas e outras tantas perguntas estarão no caminho da tese, por meio da análise do corpus aqui selecionado. Todavia, não se tem a necessidade exclusiva de encontrar respostas, e sim de salientar a importância do poeta, tradutor e teórico para a relação entre Brasil e China, no que diz respeito ao cenário literário.

## 1 PERCURSO PANORÂMICO APRESENTANDO O CAMINHO DA POESIA CHINESA

Quando se busca traçar um pequeno panorama da poesia chinesa, constata-se que essa possui origem na própria constituição da língua escrita. Os primeiros signos gravados em ossos de animais, em vasos e utensílios de bronze, assim como a noção divinatória que esses objetos revelam são marcas de uma língua que nasce, entre outras coisas, como potencialidade da linguagem poética, concepção inclusive sinalizada por estudiosos da cultura oriental e sinólogos de grande envergadura como é o caso de Ernest Francisco Fenollosa, cuja exegese e elaboração teórica acerca da escrita chinesa como processo de construção poética foram apresentada por Fenollosa no clássico *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*.

Compreendida como poesia, desde suas manifestações primórdias, a língua chinesa, própria ao canto e à pintura, devido à tonalidade fônica e às suas combinações - que garantem ritmo e melodia-, assim como seu aspecto pictórico e combinatório do ideograma, em alguns casos, tem sua forma instituída como primeira manifestação em poesia no *Livro das Odes*, também chamado de *Livro dos Cânticos*, que, em mandarim, é conhecido pela transcrição fonética *Shī Jīng*.

O livro é considerado a mais antiga coletânea de músicas poéticas chinesa e também um dos livros chineses que corresponde aos cinco grandes clássicos: o *Livro das Mutações* (*Yì Jīng*; 易經), o *Livro dos documentos* (*Shū Jīng*; 書經), o *Livro das Odes* (*Shī Jīng*; 詩經), o *Livro dos Ritos* (*Lǐ Jì*; 禮記) e *Os Anais de Primavera e Outono* (*Chūn Qiū*; 春秋); todos esses de compilações atribuídas à Confúcio.

É longa história da poesia na China, com duração de milhares de anos e, ainda que se possa correr o risco de cometer equívocos temporais, ao se traçar o registro na literatura vigente, atribui-se ao período da dinastia Zhou, séc. XI-256 a.C., como a primeira manifestação literária comprovadamente documentada. Essa dinastia é posterior à dinastia Xia, que, segundo a lenda, se estabeleceu no segundo milênio, século XVIII a.C, apesar das controvérsias sobre a sua existência ou não. Há, ainda, na linha sucessória até os Zhou, a histórica dinastia dos Shang, século. XVIII-XI; primeira dinastia com registros documentados.

Esses três períodos são classificados como antiguidade clássica chinesa e marcam a formação do que se convencionou chamar-se: as três grandes dinastias, Xia, Shang e Zhou, e são consideradas como a base da formação do pensamento chinês. Na linha cronológica posterior a elas, foram constituídas as dinastias Qin e Han, marcando os cinco momentos dinásticos chineses. Dentro dessa formação, para alguns historiadores, os Qin dão início ao primeiro formato de governo feito por um imperador, ou seja, o início de império na China.

A dinastia Zhou, terceira na ordem cronológica, é considerada uma das dinastias mais importantes e mais longa, com oitocentos anos de duração. O período dos Zhou, identificados pela divisão em dois grandes reinados, Zhou ocidentais e os Zhou orientais, foi caracterizado, segundo Cheng (2008), “(...) pela importância do signo escrito, que na origem é de natureza essencialmente divinatória (inscrições sobre ossos e carapaças de tartarugas, donde derivam em particular os símbolos do *Livro das Mutações*)”.

Esse fato marca, nesse aspecto, um momento de significativas transformações do pensamento chinês. Para a sinóloga, é a partir desse momento que “[...] surgiu o tipo de racionalidade que foi elaborado na China e que deita raízes na primazia da adivinhação e das práticas divinatórias” (Idem, 2008). Somada à questão da racionalidade divinatória, a elaboração de um sistema de culto às ancestralidades reais e não imaginárias foi outro fator preponderante no período. Sendo assim, os Zhou inaugurariam, após a dinastia Shan, a relação entre o celeste e o humano, fruto do poder organizador da cultura do extremo oriente.

O contexto em que se estabeleceu o domínio dos Zhou está associado às grandes transformações nos campos da arte, da filosofia, do sagrado e da política, vertentes pouco distintivas para a cultura chinesa naquele período. Dentro dessas categorias, e percorrendo todas elas, é que se encontra a importante figura histórica de Confúcio, mestre que tinha como principal preceito a ideia de união de todos e a importância de retidão humana.

Confúcio influenciou significativamente o pensamento chinês, além de, como já expresso, ter sido aquele que, possivelmente, reuniu a coleção de textos que formaria o famoso pentateuco chinês, dentre eles, o primórdio da poesia chinesa, o *Shī Jīng*. A

mais antiga coleção de músicas e poesia da China tem como conteúdo a dinastia Zhou, do período dos *Xi Zhou* até *Chun Qiu*, período das Primaveras e Outonos, cerca do século XI à VI a.C. Seu legado serve até hoje como fonte de inspiração para a sociedade.

O final do período de domínio dos Zhou ocorre no contexto conhecido como Primaveras e Outonos, entre os anos de 772- 481 a.C.. Esse foi um momento de descentralização do poder e do declínio da realeza dos Zhou. Em termos artístico-literário, foco da cronologia aqui desenvolvida, o período que marca o surgimento da primeira coleção de poesia no país, o *Livro das Canções*, ou *Odes*.

Pertencente ao pentateuco clássico chinês, o *Shī Jīng* contém 305 poemas, divididos em três partes: *Vento*, *Elegância* e *Ode*, todos podendo ser cantados com música. Apesar de pesquisas indicarem a improvável atribuição à Confúcio como organizador dos textos do *Shī Jīng*, a coletânea é ainda, em grande medida, atribuída à figura do pensador chinês. Consta, em diversos manuais e referenciais sobre a obra, a informação de que Confúcio, diante de milhares de textos poéticos, selecionou a quantia de pouco mais de três centenas de textos para compor o livro clássico.

Uma estrutura do *Shī Jīng* foi descrita por Cristiano Mahaut de Barros Barreto em seu artigo intitulado *Menina Acanhada: Uma tradução do Shī Jīng* (2011) e, ao entender da pesquisa, apresenta-se com melhor e maior detalhamento ilustrativo da divisão encontrada na obra, como se percebe na tabela abaixo.

Figura 1 - Tabela com a estrutura de divisão do *Shī Jīng*

風	fēng	160 canções folclóricas (literalmente, “ares” ou “ventos”, aludindo ao significado de “canções” em chinês clássico)
小雅	xiǎoyǎ	74 “pequenas” <i>elegantiae</i> (ou odes tradicionalmente cantadas em festividades na corte)
大雅	dà yǎ	31 “grandes” <i>elegantiae</i> , cantadas em cerimônias mais solenes da corte
頌	sòng	40 hinos e encômios, cantados em sacrifícios aos deuses e aos espíritos ancestrais

Fonte: Barreto (2011)

Na disposição apresentada por Barreto, o pesquisador, além de detalhar como cada grupo de poesia se constitui, ainda traz uma subdivisão para os poemas de *Elegância*, divididos em pequenos e grandes, de acordo com o contexto de reprodução das cantigas.

A partir da referência do *Shī Jīng*, a arte poética chinesa passaria por diversas transformações, diversificando-se, evoluindo-se e ressignificando-se em formas e métricas, temas e estilos. Todavia, pensando ainda na origem da poesia chinesa, é possível identificar nela uma ascendência dupla, a primeira marcada pelo *Livro das Odes*, aqui já apresentada, e a segunda, associada ao *Canções de Chu*, que, ao final do período dos Reinos Combatentes - período de grande instabilidade chinesa resultante do declínio dos Zhous Orientais, pós período da Primavera Outono - marcava um novo estilo de poesia, com o que se convencionou ser chamado de estilo único da cultura Chu, surgido no Estado de Chu, ao sul da China, iniciando-se então um novo modelo, o Chu Ci. Composta de dezessete obras, o compêndio, atribuído às figuras de Qu Yuan e Song Yu, coligidos por Wang Yi, um dos mais importantes poetas da região, constitui-se de canções, juramentos, tratados e textos bélicos. As formas e temas do Chu Ci foram retomadas por vários poetas da dinastia Han.

O final do período das Primaveras e Outonos teve como consequente resultado um momento de intensas batalhas na China, contexto que ficou conhecido como Reinos Combatentes e como a Era de Ouro do pensamento chinês, isso porque nele as batalhas não se instituíram apenas no campo físico, mas também no contexto

filosófico. Figuras como Confúcio, Mêncio, Lao Zi e Zhuang Zi, grandes pensadores que disputavam espaços na fermentação intelectual nas chamadas Cem Escolas de Pensamentos, buscando aceitação e reconhecimento de suas filosofias.

A literatura da época foi influenciada por Confúcio e seu sucessor, Mêncio, além da influência do taoísmo, com suas vertentes em Zhuang Zi e Lao Zi, cujo impacto seria grande no campo artístico de um modo geral.

Do ponto de vista exclusivamente da literatura, o taoísmo e seus pensadores são de grande importância. Zhuang Zi, por exemplo, como destaca Giorgio Sinedino, em introdução ao livro *O imortal do Sul da China: uma leitura cultural do Zhuangzi*, “não apenas surpreende pelo seu senso de humor e finíssima ironia; pelo menos no contexto chinês, oferece-nos dos mais interessantes questionamentos sobre o significado da liberdade, a busca de felicidade e o anseio por realização de todo ser humano” (Zhuang, 2022, p.22), conteúdos que serviriam de igual representação para poetas posteriores ao filósofo.

Lao Zi, por sua vez, em seu clássico *Dao De Jing*, por forma e conteúdo, ofereceu à poesia um caminho contemplativo da virtude e da natureza. Tais movimentos filosóficos, assim como a chegada do budismo na China, seriam seguidos pelos mais diversos artistas da literatura chinesa.

Na dinastia Han, posterior ao momento de instabilidade no território oriental, marca-se como projeto literário, o início de mais um estilo, o *Fu*. Essa estética, de influência do já mencionado movimento *Chu Ci*, se constitui de espécies de rapsódias, prosas poéticas em rimas, elegias, canções folclóricas ou populares e epopeias que eram compostas para solenidades de valorização, agrado à nobreza e regentes das cortes no período da Seis Reinos ou Dinastias, como é chamado o período Han.

A maioria dessas composições é formada por cinco sílabas em seus versos, o *gutishi*, com pequenas variações entre cinco e sete sílabas. São estruturas que irão constituir-se como padronizações, retomadas em outros períodos da literatura.

Sobre o *gutishi*, Ricardo Prima Portugal e Tan Xiao (2019) aponta que “O *gutishi* trabalhava formas tradicionais e tinha basicamente duas correntes, o *gufeng*, mais erudito, e o *yuefu*, aproximado à poesia popular, frequentemente vinculado a canções,

desenvolvido a partir de compilações sistematizadas na Dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.)”.

O *yuefu*, segunda corrente, no período da Dinastia Han, vem associado à inauguração do departamento de música, criado em 125 a.C., cujo objetivo era fomentar manifestações musicais de caráter folclórico na dinastia, uma forma de preservação da cultura chinesa.

Dentre as canções mais conhecidas do período, estariam o mais longo poema chinês traduzido como *O pavão voa ao sudeste* e a canção *Mu Lan (Hua Mu Lan)*, significativas composições da corrente *yuefu*, estilo *gutishi*.

Apesar da real importância de todos esses movimentos, a China teve seu auge literário no período da Dinastia Tang (século VII ao século IX). O momento, até hoje considerado áureo da poesia chinesa, não só pela plêiade de poetas que o reúne, mas também pelo fato de que a poesia se torna um instrumento importante para o acesso à administração do Estado a partir dos exames imperiais.

A China viu que “Na Dinastia Tang, era atributo do homem educado escrever poesia, que se relacionava com a celebração dos momentos da vida. O mais elevado nível dos exames, o ‘*Shī Jīng*’, testava as habilidades poéticas dos candidatos”. (Xiao & Portugal, 2019). Sendo assim, a competência da sociedade era balizada pelo conhecimento artístico sobre literatura.

A poesia desse período teve forte influência das escolas budistas e do Taoísmo; essa, torna a ter destaque com seus temas incluídos em algumas provas e exames; aquela, sobretudo a escola Zen Budista, cujo patriarca foi Hongren e os ensinamentos proferidos no Sutra de Diamante, passou a se relacionar intimamente ao espírito de vida chinês.

Assim, poesia da época, mesclada por essas escolas, viu florescer os grandes nomes da poesia clássica chinesa, destaques que compõem a imensa maioria das traduções feitas até então do corpo literário chinês.

O período de ouro da poesia chinesa que, como sugere Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao (2019), era dividida em quatro fases.

O período inicial da Dinastia Tang foi importante na fixação de modelos e gêneros, dentre os quais se destacaram a poesia paisagística e de vida religiosa. O período alto, caracterizado por uma grande quantidade de produção poética, foi o dos grandes mestres: Du Fu, Li Bai, Wang Wei. Também são desse tempo Meng Haoran (por alguns autores descrito como o último grande nome do período inicial dos Tang). Wang Han, He Zhigang, Zhang Jiuliang, Cui Hao, Wang Changling, Cen Shen, Qian Qi, entre outros

O período médio foi caracterizado por um círculo literário bem definido e ativo, que se reunia ao redor de Han Yu. Foi a geração de reformadores, com uma elevada consciência de linguagem. Outros autores importantes desse tempo foram Bai Juyi, T=Yuan Zhen, Meng Jiao, Xue Tao, Liu Yuxi, Liu Zongyuan, Li Yi, Jia Dao.

O período final teve um estilo de época bastante marcado, cujos modelos são, principalmente, Li Shangyin e Du Mu. Outros nomes relevantes são Li He, Wen Tingyun, Yu Xuanji. (Xiao & Portugal, 2019, p.55)

Parte significativa desse grupo de mestres poetas da Dinastia Tang, como já sinalizado, encontra-se nos grandes compêndios de poesias chinesas traduzidas em todo o mundo. No Brasil, poetas, tradutores, críticos literários e sinólogos arriscaram as mais variadas formas de tradução; assim também o fez Haroldo de Campos, reunindo em *escrito sobre jade*, e em seu projeto de transcrição, autores da Dinastia Tang.

## **2 A TRADUÇÃO COMO PROCESSO DE ANÁLISE COMPARATIVA: LI BAI EM HAROLDO DE CAMPOS, GUILLERMO DAÑINO E RICARDO PRIMO PORTUGAL E TAN XIAO**

Cotejar os poemas de Li Bai, traduzidos pelas mais diversas vertentes da teoria da tradução no mundo e por aqueles que deixaram-se encantar pelo fluxo taoista do poeta de Tang, significa colocar os olhos e os ouvidos atentos ao movimento e à musicalidade - visual e sonora - de seus versos, que vertidos para idiomas distantes do mandarim, como é o caso do português, língua “ausente” de recursos iconográficos e não tonal, poderiam gerar pequenas distrações. Sendo assim, um mergulho analítico e comparativo em algumas versões traduzidas de poemas de Li Bai possibilitaria compreender as estratégias utilizadas por tradutores para que o olhar e a audição não se distraiam mais do que o suficiente no percurso. Afinal, como diz Anne Cheng: “Os textos chineses se aclaram desde que se saiba a que eles respondem. Não podem, portanto, constituir sistemas fechados, pois seu sentido é elaborado na rede de relações que os constituem”. (2008, p.30).

A proposta aqui em tela, especulativa é claro, é exatamente a de traçar pontos de encontros e de distanciamentos entre alguns desses percursos tradutórios de poemas de Li Bai, sinalizando as estratégias adotadas pelos tradutores, a fim de que se possa entendê-los nas “redes de relações” provenientes dos textos literários da China clássica. O mote desse caminho está nas trilhas desenvolvidas por Haroldo de Campos em seu processo de transcrição da poesia chinesa. Em maior ou menor grau, aproximando ou distanciando-se de outros trabalhos realizados para traduzir as obras do poeta chinês, como nas versões de Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao e Guillermo Dañino, as transcrições de Campos são significativas contribuições para o campo da teoria da tradução e para estudiosos da cultura milenar do extremo oriente, a partir da arte literária.

Para o teórico André Lefevere (2007), a tradução é um processo de reescrita no qual se visualiza uma verdadeira manipulação de ordem ideológica e poética que se organiza de acordo com as demandas de um contexto e de uma época.

A tradução é, certamente, uma reescrita do texto original. Toda reescrita, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética, e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. [...] Rescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação da literatura, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas, a reescrita pode reprimir a inovação distorcer e conter, e, em uma era de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo do processo de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, poderá nos ajudar a nos tornarmos mais atentos ao mundo em que vivemos. (Lefevere, 2007, p. 11)

Na perspectiva de Lefevere, o tradutor é um manipulador não somente no que diz respeito às normas adotadas para a tradução, mas também às definições que correspondem também o escopo escolhido como procedimento. Sendo assim, o que se deve perguntar diante da tentativa de dirimir dúvidas sobre a manipulação e a intencionalidade por trás do processo seria, parafraseando as perguntas feitas por Lefevere, Quem traduz? Por que traduz? Sob que circunstâncias? E para qual público destina-se a essa tradução?

As respostas a tais perguntas dariam, sem dúvida, uma enorme contribuição para compreender-se, por exemplo, como a maneira de pensar o mundo, ou seja, a ideologia de quem promove a tradução está diretamente ligada à perspectiva de trabalho e ao seu modo de manipular. No entanto, vestir-se da ideia de manipulação sem restringir seu sentido à noção de re-criação reduziria sua perspectiva, uma vez que, como se sabe, no que diz respeito à tradução da poesia chinesa, do recorte comumente adotado por um expressivo grupo de tradutores de textos literários dessa cultura, os poemas da Dinastia Tang são os mais comumente manipulados para outros idiomas, dado valor literário e cultural que possuem. Nesse caso, a noção de reescrita como manipulação serve aqui como constructo da análise das estruturas de linguagens utilizadas como processos reconstrutivos: os mecanismos visuais, escritos, sonoros e semânticos, utilizados para reelaboração de textos fontes em textos alvos no percurso da tradução.

Estas organizações “corruptivas” dos textos indicam ausência de isenções por parte de quem manipula a linguagem durante o percurso de versão do texto original a outros nas línguas de chegada. O que se delinea aqui então são as marcas dessas estratégias. Uma análise comparativa da tradução do poema 静夜思 (*jìng yè sī*) de Li Bai, tendo a compreensão dos lugares adotados pelos tradutores aqui selecionados, diferenciando a adoção feita por Haroldo de Campos através de sua teoria da transcrição.

Cabe ressaltar que a literatura comparada, como ponta de estudo para a tradução no caso aqui pretendido, constitui-se como proposta de análise das obras literárias traduzidas de uma língua para outra a fim de destacar como as escolhas e interpretações tradutórias são formalizadas e como essas podem interferir na recepção por parte dos leitores. As noções de equivalência, fidelidade e adaptação cultural são partes relevantes para o estudo comparativo, e aqui serão minimamente discutidas.

O autor selecionado aqui, como já exposto, é Li Bai, e como aponta Ricardo Portugal e Tan Xiao em *Antologia da poesia clássica chinesa: Dinastia Tang*, (Portugal e Tan, 2019, p. 65) ele foi, entre os poetas de sua geração, o mais autêntico poeta de influência taoísta, e ao lado de Du Fu uma das maiores expressões de seu tempo.

Apesar das controvérsias que percorrem a história do poeta Li Bai, como o caso de sua morte, tratada como lenda no episódio do afogamento no rio “Yang Tse”, e a dificuldade em reconhecer seu local de nascimento, de sua biografia é possível extrair relações entre autor e obra, ainda que essa não seja a pretensão aqui desenvolvida. Dela, sua biografia, cumpre-se apenas o desejo de compreensão da afinidade do poeta com o pensamento taoísta, seus temas mais recorrentes e sua marca estilística, para assim analisar como as traduções de seus poemas dialogam, em alguma medida, com esses aspectos.

A poesia do artista chinês, no que diz respeito à vinculação temática, de acordo com a perspectiva do sinólogo e tradutor peruano Guillermo Dañino, “proviene de la vida popular, viajes fantásticos, seres míticos y evocaciones de la historia o la leyenda<sup>3</sup>”. (Dañino, 1998). Essa percepção é semelhante àquela apontada pelo

---

<sup>3</sup> Provêm da vida popular, de viagens fantásticas, de seres míticos e de evocações de história ou lenda.

sinólogos e tradutores Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao, que sinalizam como tema poético de Li Bai “As características de sua poesia são a grandiosidade, a construção de universos fantásticos, o desenvolvimento do imaginário taoista de divindades e seres imortais”; (Xiao & Portugal, 2019). Haroldo de Campos também tece comentários sobre o poeta da Dinastia Tang. Segundo ele, “Li Bai, cognominado o ‘Imortal exilado na terra’, é um dos maiores, senão o maior poeta da China. De temperamento extravagante e boêmio, amante da bebida e da celebração da vida, levou uma existência desregrada [...]”. (Campos, 2009).

É possível notar que os três autores, selecionados para a análise comparativa, sinalizam perspectivas muito próximas sobre a tendência temática, estrutural e a personalidade de Li Bai. Todavia, apesar de identificarem semelhantes aspectos, cada qual desenvolveu, como veremos, suas especificidades ao pensar essas questões em níveis tradutórios, o que demonstra percepções variadas nas maneiras de manipulação da língua e da linguagem no percurso de versão de textos.

Ao compreender a reimaginação como percurso de versão de textos, Haroldo de Campos, por exemplo, se deteve às características linguísticas do percurso da tradução ao adotar a análise comparativa em seu processo de reimaginação. A comparação então funcionalizou o trabalho de Campos para constituição de seu texto. Essa perspectiva pode ser identificada em suas notas de apresentações sobre a tradução de textos escolhidos para compor o livro *escrito sobre jade*.

Foram várias fontes que me servi para consultar o texto chinês e as diferentes traduções dos poemas que escolhi. Para “Leito/ lúcida lua” (“Noite silêncio pensamento” ou “Pensamento em noite silenciosa”) e “Nuvens são Cambraias” (“Improviso em Homenagem à Imperatriz Yang Keu- Fue), recorri a von Tschärner que, além do original, versão literal e comentário, recolhe e analisa, quanto ao primeiro poema citado, traduções de Diether von den Steine (inédita), Otto Hauser (1911-1912), V. Hundhausen (1926) e Klabund (1916), a deste último, mais uma vez, superior às demais, pela economia lírica e desenho rítmico, quando ao segundo poema traduções de von den Steine (inédita), Alfred Forke (1899), O. Hauser (1906; 1911-1912), Hans Bethge (1907). Richard Dehmel (1919). Hundhausen (1912), Hans Bohm (1929) e Klabund (1916), a melhor de todas, a meu ver. Para “montanha verdeazul” (“Despedindo-se de um amigo”), foi básico o ensaio de Wai-lim Yip, “The Chinese Poem: A Different Mode of Representation” 1969. Nele o texto é vertido ideograma por ideograma e são analisadas comparativamente várias de suas traduções

(inclusive a de Judith Gautier, 1901. E de Ezra Pound, 1915).  
(Campos, 2009, p. 21)

O caminho da comparação entre as traduções dos textos chineses demonstra o pouco domínio do idioma chinês. Trata-se de um tradutor estudioso da estrutura da língua, mas sem a proficiência no idioma. Vale ressaltar ainda que Haroldo, diferentemente dos outros dois poetas aqui elencados, não era sinólogo. Todavia, apesar de utilizar textos indiretos, traduções do original, que, em sua maioria, eram textos vertidos para o alemão, isso proporcionou, através da análise comparativa, a percepção das qualidades existentes nos textos consultados.

Do ponto de vista da estrutura do poema traduzido, frequentemente associado ao “Estilo Novo”, em termos chineses, Jintishí e suas variações, o texto possui uma estrutura regular, organizada, em muitos casos, pelo princípio de paralelismo e sua relação de espelhamento. Essa estruturação permite o cruzamento entre uma leitura vertical e outra horizontal.

Em outros exemplos de transcrição ocorre aproximação com as métricas utilizadas nas canções do *Shī Jīng*, *Livro dos Cantares*, considerado como parte do *Pentateuco Chinês* junto com o *Livro dos Documentos*, o *Livro das Mutações*, o *Livro dos Ritos* e os *Anais de Lu* (texto atribuído ao filósofo Confúcio).

Os metros utilizados nas canções do *Shī Jīng*, como salienta Joaquim Guerra, em sua tradução do *Livro dos Cantares*.

As poesias do Cancioneiro são em versos de 4 sílabas (4 palavrinhas chinesas). Mas o poeta nem sempre se atém rigorosamente a essa regra, pois na mesma poesia, e até na mesma estrofe, surgem versos de mais e menos palavras.

A forma corrente da estrofe é a quadra; mas também aqui se encontra grande variedade de canção a canção, e até dentro da mesma canção. Há canções de estrofes longas, com 12 versos e mais.

Quanto a extensão, há canções breves, de 3, 4, ou 5 quadras; e há outras que vão ao dobro, se não passam. Os hinos não se dividem em estrofes, mas têm pausas.

As canções são geralmente rimadas, mas com uma variedade muito grande de correspondência, podendo os versos rimados vir a seguir,

e até vários com a mesma rima, ou serem interrompidos por um ou mais versos com rima diferentes ou sem rimas.

A rima chinesa do cancionero atende à desinência fonética das palavras, mas também ao tom, ao menos em certos casos. (Guerra, 1979, p.89)

A aproximação das métricas adotadas por Li Bai aos poemas do Shi Jing indicam uma semelhança do poeta clássico ao estilo popular. Como aponta Ricardo Primo Portugal, “[...] são baladas em gêneros tradicionais, de maior espontaneidade e liberdade formal”. (Tan & Portugal, 2019, p.38). O *gutishi* é o estilo mais utilizado pelos poetas e nele ocorre “[...] a utilização também de versos menores (sobretudo de quatro sílabas, uma importante unidade métrica da poesia mais antiga, bastante praticada na canção do Shi Jing”. (Idem, p.38).

Ambas as métricas são encontradas nas seleções dos textos de Li Bai traduzidos por Haroldo de Campos. Nesse sentido, cabe analisar as estratégias do tradutor para verter os textos e comparar com outras estratégias adotadas para a tradução desses, a fim de sinalizar o que se encontra por detrás da perspectiva de transcrição adotada por Campos.

Considerado uma das grandes obras do poeta da Dinastia Tang, o poema *Jing yè sī* (靜夜思) elabora uma série de descrições a respeito de Li Bai. A ideia central da obra está na descrição do saudosismo do poeta em relação a sua pertença. O autor, que possuía uma vida de peregrinação muitas vezes instituída por interesse próprio e outras por ordenamento político, uma vez que se tornou membro do Han Lin<sup>4</sup> e secretário pessoal da equipe de letrados da corte de Chang’ an, capital do império durante a maior parte da Dinastia Tang, participou também de outros aspectos da vida política, e essas questões de errância e saudosismo foram temas de vários poemas em sua produção.

O poema aqui disposto, à semelhança da forma contemporânea, ainda que em ideogramas tradicionais, na qual se encontra um formato de texto com leitura

---

<sup>4</sup> HanLin foi uma importante academia de ensino na dinastia Tang, século VIII, do calendário chinês. Conhecida como “Faculdade de Literatura”, a academia teve nomes importantes como, Li Bai, Bai JuYi e Su Shi, dentre outros mestres da poesia chinesa. A academia tinha como funções a interpretação dos textos do pentateuco chinês e a construção de exames imperiais para seleção de pessoas para cargos governamentais. Acesso em: <https://www.jstor.org/stable/23881435> . Chung, ALY (1966). "A Academia Hanlin no início do período Ch'ing (1644-1795)". Jornal da filial de Hong Kong da Royal Asiatic Society, p.100–119. Vol.6. 1966.

horizontal e da esquerda para a direita, foi retirado da obra *Poemas Clássicos Chineses*, organizado por Sérgio Capparelli e Sun Yu Qi. Junta-se a ele, como forma de apresentação sonora de cada ideograma, uma estrutura fonética, adotando a romanização em *pin yin*, esquema mais recorrente ao se tratar da transliteração sonora dos ideogramas. Vale ressaltar que, na obra de Capparelli e Sun, não se encontra a referida transcrição fonética, sendo essa apresentada aqui como forma de composição da leitura dos ideogramas no texto.

靜夜思

(jìng yè sī)

牀 前 明 月 光

疑 是 地 上 霜

舉 頭 望 明 月

低 頭 思 故 鄉

jìng yè sī

<i>chuán</i>	<i>qían</i>	<i>míng</i>	<i>yuè</i>	<i>guāng</i>
<i>g yí</i>	<i>shì</i>	<i>dì</i>	<i>shàn</i>	<i>shuān</i>
<i>jǔ</i>	<i>tóu</i>	<i>wàn</i>	<i>g</i>	<i>g yuè</i>
<i>dī</i>	<i>tóu</i>	<i>g</i>	<i>míng</i>	<i>xiāng</i>
		<i>sī</i>	<i>gù</i>	

Calmo    noite    pensar  
considerar<sup>5</sup>

<sup>5</sup> O arquivo que contém a transliteração sonora dos ideogramas, o pinyin, e a reversibilidade literal de cada ideograma, percorrer linha a linha do poema chinês cada caractere linguístico, foram apresentadas tendo como base o trabalho de análise de tradução utilizado para o mesmo poema na tese “Antônio Feijó e Camilo Pessanha: interlocuções poéticas em traduções” de Fernanda Maria Romano (2013).

Cama	Antes em frente	brilho claro	Lua (com o próx. = luar)	luz
duvidar suspeitar	ser (v)	Terra (com o próx. = sobre o chão)	Sobre	geada gelo
levantar erguer escolher	Cabeça	Olhar esperar visitar	Brilho (com o próx. = luar)	lua
abaixar deixar cair	Cabeça	pensar considerar refletir	Razão velho, passado morto (com o próx. = terra natal)	campo/cidade vilarejo lugar nativo

Composto de quatro versos com cinco ideogramas em cada um deles, o texto reproduz a estrutura do quarteto regular *jue ju* (絕句) ou *lu shi* cortado, que se constitui como um dos modelos utilizados por poetas da Dinastia Tang. No primeiro verso, utilizando a reversibilidade literal, encontra-se a provável construção: “Na frente da cama /brilho da luz da lua”, trazendo a ideia da existência de um eu lírico, não referenciado no texto original, que observa uma lua que ilumina a noite em seu leito.

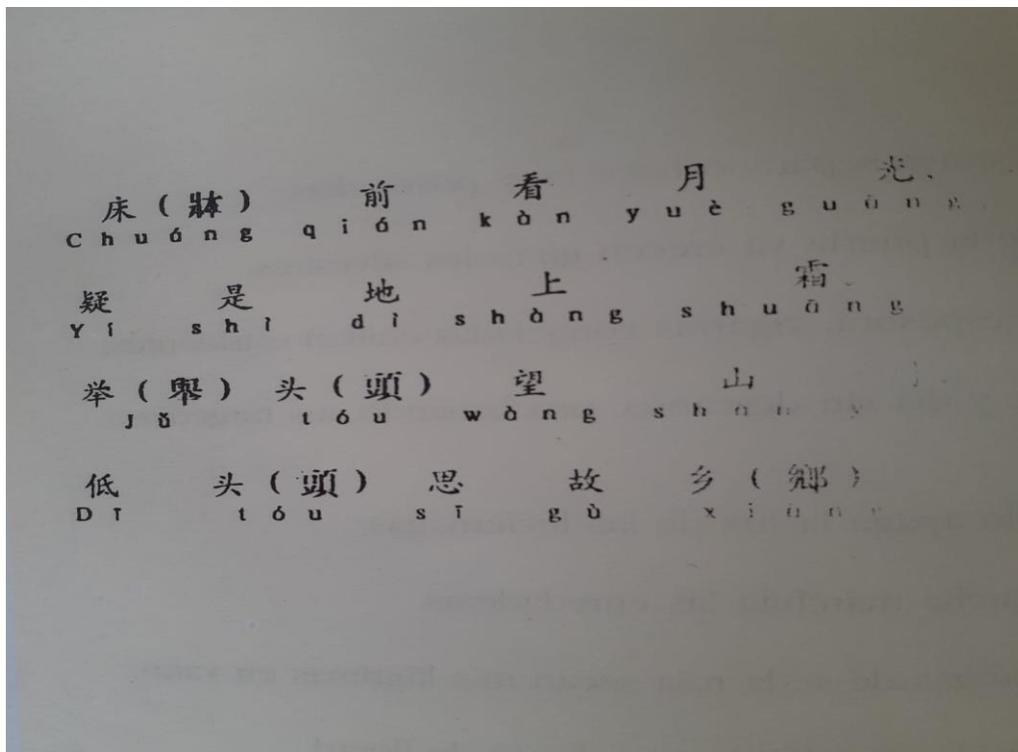
Já o segundo verso, o sentido do trecho “dúvida ser a geada sobre a terra” elabora a ideia de que o eu poético cria uma hipótese sobre as imagens, gerando uma dúvida em relação ao que vê. Na sequência, a partir do trecho “levantar a cabeça para olhar o brilho da lua”, o terceiro verso apresenta a imagem do movimento da cabeça em direção ao céu para contemplar o brilho da lua. Por fim, o quarto e último verso, “abaixar a cabeça e refletir para pensar no passado, seu lugar nativo”, apresenta a percepção do sujeito poético que reflete, com saudades, sobre sua terra natal.

Sendo assim, a poesia de Li Bai, aqui compreendida em sua versão literal, remete à imagem de um sujeito que, ao contemplar a noite, enquanto observa a lua e as sombras das árvores em sua janela, expressa seu sentimento em relação ao distanciamento tanto de sua terra quanto de seus familiares. Li Bai abre espaço nesse

texto, como se pode notar, para falar sobre solidão, nostalgia, conexão com a natureza e sobre a passagem do tempo.

Na obra *Manantial de Vino*, o sinólogo peruano Guillermo Dañino constrói sua tradução para o poema de Li Bai tendo a mesma composição estrutural encontrada em diversas traduções como aquela utilizada no início do capítulo. O que se diferencia na apresentação de Dañino é que, em todos os seus textos vertidos, o tradutor disponibiliza o texto fonte com os ideogramas no formato simplificado, seguidos de alguns outros ideogramas em sua forma tradicional, ideogramas mais antigos. Some-se a isso o fato de o autor disponibilizar também a transcrição fonética do *pinyin* embaixo de cada ideograma, como se vê em seguida. Antes, vale apontar que, sobre os ideogramas do texto fonte de Dañino, o tradutor recorre a uma referência que possui alguns poucos ideogramas que se diferenciam do texto que foi utilizado aqui.

Figura 2 – Poema 静夜思 (jìng yè sī) com ideogramas e pinyin



Fonte: (Dañino, 1998, p.102)

Trata-se de uma versão do original, como já salientado, que dispõe os ideogramas para leitura horizontal e da esquerda para a direita, modelo estrutural que teve início, assim como a simplificação dos ideogramas clássicos e a utilização do sistema fonético *pinyin*, a partir das manifestações culturais modernas que exigiam uma modernização linguística, a fim de tornar o idioma mais acessível à sociedade geral e mais próximo às estruturas das línguas ocidentais.

Essa modernização ocorre substancialmente tendo como marca o Movimento de 4 de maio de 1919, que foi uma transformação histórica na China. A empreitada visava não apenas modificações políticas e sociais, mas também linguísticas. Nesse contexto é que se deu início à modernização do mandarim e à elevação do vernáculo, projeto que provocou a acessibilidade ampla da comunicação em todo o país.

Esse caminho gerou significativas transformações no que concerne o uso da língua, algumas relacionadas às utilizações mais correntes, como a incorporação de estrangeirismos, inclusive em idiomas regionais, e outras relacionadas às normalizações, como a oficialização do mandarim enquanto língua nacional. Mais tarde, no intercurso de 1966 até 1976, com a Revolução Cultural Chinesa, foram instituídas novas reformas linguísticas que iriam influenciar todo panorama cultural da China, sobretudo na linguagem.

Tendo em vista o contexto de transformações da língua chinesa, a proposta de trabalhar com texto originais em formatos modernizados da estrutura do mandarim é então uma recorrente atitude de tradutores contemporâneos de poesias clássicas chinesas. Eles, de um modo geral, têm preferência em adotar fontes mais recentes para dispor em suas obras bilíngues. Esse é o caso da referência adotada por Dañino (1998): “Los originales em chino de los poemas de Li Bai que se presentan em esta antologia han sido tomados de la colección completa de su obra, em ter volúmenes, intitulada: LI TAI BAI QUAN JI, editada por ZHONGHUA SHU JU CHUBAN, de Pequín, China em 1985<sup>6</sup>”.

As obras de tradução pelas quais a pesquisa transitou como fonte direta e indireta também se constituíram pela mesma estruturação quando disponibilizaram o

---

<sup>6</sup> Os originais chineses dos poemas de Li Bai apresentados nesta antologia foram retirados da coleção completa de sua obra, três volumes, intitulada: LI TAI BAI QUAN JI, editada por ZHONGHUA SHU JU CHUBAN, de Pequim, China em 1985

texto-fonte da tradução. Dificilmente se encontra perspectivas semelhantes às aquelas apontadas, a exceção fica com Haroldo de Campos, como se verá oportunamente.

O caminho adaptativo de leitura ocidental para os textos originais em mandarim, ou seja, leitura horizontalizada e da esquerda para a direita, em consonância ao que já estava posto desde o início do século XX na China, não se trata de um processo de “domesticação” desses textos, que segundo Lawrence Venuti, em sua obra *A invisibilidade do tradutor*, “[...] visa interpretar o texto-fonte em termos que são inteligíveis e interessantes na situação receptora”. (2021, p.17). Trata-se, na verdade, de um processo que visa muito mais à assimilação entre textos fontes e textos alvos, o que já se observa em obras que apresentam a versão bilíngue.

A assimilação trabalha com quebras em relação aos possíveis obstáculos de cunho linguístico e/ou culturais que enfrentariam os leitores que se entregam ao bilinguismo na tradução. No que consiste a apresentação proposta por Dañino, e de outros tradutores, de inclusão da versão em língua-fonte do texto traduzido, o que se nota são os efeitos, que, segundo Venuti, percorrem dois sentidos.

De um lado, a tradução descontextualiza o texto-fonte, retirando-o dos contextos multidimensionais de produção e recepção em sua língua e cultura originais – contextos estes que são ao mesmo tempo intra e intertextuais, interdiscursivos e intermediários, institucionais e sociais. De outro lado, e ao mesmo tempo, a tradução recontextualiza o texto-fonte, construindo outro conjunto comparável de contextos na língua e cultura tradutora. Esse processo de assimilação constitui um ato imperativo no qual o texto-fonte sofre uma transformação significativa. (Venuti, 2021. p.17)

Pode-se dizer então que ler, ou apenas visualizar o texto na forma disposta nas traduções apresentadas pelo sinólogo peruano, seria assimilar a interpretação da mediação proposta pelo tradutor.

Não se pode furtar de lembrar que, além da leitura do “original” feita da esquerda para a direita e horizontal, como são as leituras prototipicamente ocidentais e às aquelas adotadas pela China a partir do século XX, Dañino adota a estratégia de apresentar, em todas as traduções do referendado livro, o sistema fonético do *pinyin*

embaixo de cada ideograma. Esse caminho parece ter a opção de trabalhar a leitura comparativa entre texto-fonte e texto-alvo por parte daqueles que consomem a tradução, promovendo assim, em nível sonoro, uma interpretação que permitisse algum grau de equivalência em termos fonéticos, mesmo para aqueles que não dominam diretamente o idioma chinês.

A equivalência pode ser notada no texto vertido, a partir das escolhas fonéticas de termos selecionados por Dañino para o texto em espanhol. São essas que proporcionam, como se irá notar, uma aproximação entre os efeitos sonoros do original e da tradução. Entretanto, apesar do tradutor se valer da equivalência em nível fônico, o mesmo não ocorre, aqui se entende, em aspecto semântico. O tradutor, ao privilegiar a aproximação sonora, parece adotar uma estratégia cuja intencionalidade encontra-se muito mais nos efeitos estéticos do que em aspectos que valorizam os sentidos.

Ante mi lecho un charco de luz

¿La escarcha cubre la tierra?

Levanto los ojos contemplo la luna.

Bajo la cabeza y pienso em mi hogar (1998, p. 102)

Na estrutura adotada por Dañino para a tradução do poema *Yi si yue*, de Li Bai, a modelagem de quatro versos, sem a presença de métricas regulares e/ou rimas de qualquer natureza, o sinólogo irá usar da aliteração, construída pelo dígrafo “ch”, como recurso sonoro. Os termos “lecho”, “charco” e “escarcha”, no primeiro e segundo versos, irão manter a sonoridade consonantal palatal africada como efeito. O destaque fica para o primeiro verso que, além do efeito sonoro produzido pela repetição do dígrafo, a aproximação entre o final da palavra “lecho” e o artigo indefinido “un” gera um prolongamento do som a partir da ligação sonora entre as vogas finais e iniciais desses termos. A estratégia sinaliza para a tentativa do tradutor de aproximar os sons latinos, em acento peruano, aos da língua chinesa, pois no mandarim a sonoridade dos ideogramas iniciais do primeiro verso, descritos no original através das transcrições fonéticas do *pinyin*, *chuang* e *qian*, possuem grandes semelhanças ao

dígrafo espanhol. Esse mecanismo que Dañino busca associar é de grande compreensão da musicalidade poética do mandarim, uma vez que na língua as tonalidades são fortes marcas de sonoridades e também de estratégias poéticas.

A estrutura da língua é composta por cinco tons, dos quais quatro são mais comumente apresentados. François Cheng, em texto publicado na *Revista de Cultura Luís Cunha*, edição de 1995 em que se discute *A escrita poética chinesa*, aponta que no mandarim ocorre uma “uma distinção entre o tom ‘uniforme’ (o primeiro dos quatro tons) e os tons ‘oblíquos’ (os três outros tons: tom ‘ascendente’, tom ‘ascendente e descendente’ e o tom ‘descendente’.” (Cheng 1995). Esses possuem a seguinte representação: (tom uniforme); / (tom ascendente); V (ascendente-descende); \ (tom descendente). Sendo assim, a força da mediação feita por Dañino está na estratégia adotada em sua língua para criar tanto o efeito sonoro quanto o de duração e força comuns ao idioma oriental. Trata-se de entregar aos leitores latinos, intérpretes de uma língua distanciada do mandarim, alguns efeitos que são próprios da língua chinesa como o aspecto musical provocado por uma língua tonal.

Além da tentativa de recuperação da musicalidade da poesia chinesa, a partir da aliteração, o tradutor também recorre a um dos efeitos mais trabalhados pelos poetas Tang, que seria o uso do dístico formador de paralelismo. O dístico na poesia regular *lushi* ou em sua forma reduzida, o *jue ji*, chamado de *lushi* cortado, é considerado como estrutura básica desse modelo moderno de poesia. Segundo Cheng (1995), além do aspecto de síntese, “uma espécie de ‘minimum completo’”.

Um *lü shi* compõe-se de duas quadras e cada quadra de dois dísticos. O dístico é portanto aí a unidade de base. Dos quatro dísticos de um *lü shi*, o segundo e o terceiro são obrigatoriamente formados por versos paralelos, o primeiro e o último, por versos não paralelos. Este contraste entre os versos paralelos e os versos não paralelos é característico do *lü shi*, sistema formado por elementos opostos a todos os níveis (fônico, léxico, sintático, simbólico, etc). Entre estes níveis estabeleceu-se uma rede de correspondências na qual eles se apoiam e se implicam mutuamente. (Cheng, 1995. s/n)

Apesar de não se dispor da concisão, como se pode notar em toda a tradução, a partir da utilização recorrente de estruturas linguísticas definidoras, localizadoras e

referenciais como artigos, preposição e pronomes - elementos, quando não existentes, não muito comuns na língua chinesa - o autor foi capaz de utilizar, em ao menos uma parte do texto, a estrutura paralelística assim como define o estilo poético chinês, apesar de aqui tratar-se de um *lushi* cortado. Esse aspecto pode ser identificado nos dois últimos versos da tradução aqui disposta.

Levanto los ojos y contemplo la luna  
 Bajo la cabeza y pienso em mi hogar”  
 (Dañino, 1998).

No que se refere ao esquema sintático, Dañino segue no espanhol com a seguinte formatação: verbo, seguido de artigo, substantivo, conjunção coordenativa, finalizando com substantivo, com uma preposição e um pronome entre o verbo e o substantivo no segundo verso do dístico. Nota-se aqui uma estrutura em paralelismo sintático, e, como observa Cheng, em paralelismo de oposição semântica interna e dialética, por sua relação, como no caso das ações iniciais de levantar os olhos e baixar a cabeça que referenciam, sucessivamente, o ato de contemplar o astro luminoso e se dispor à liberdade do pensamento, e o ato de refletir, acerca do próprio território.

Pode-se dizer então que a proposta tradutória de Guillermo Dañino, apesar de distanciar-se em alguma medida da literalidade, alcança importância no que diz respeito aos fenômenos de musicalidade e também estruturantes da poesia clássica chinesa dos poetas Tang. A relação aqui imposta pelo tradutor é capaz de gerar no leitor a correspondência entre sons e imagens produzidas pela poesia, aspecto comum ao modelo poético utilizado por Li Bai.

Se com Dañino a tradução de *Jìng Yè Sī* jogou com estratégias que visavam a contemplação de aspectos sonoros e estruturantes da poesia chinesa, a versão desse mesmo poema traduzido por Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao, disposta em sua antologia de poesia chinesa seguiu caminho particular, apesar da influência que os tradutores sempre celebram em seus comentários.

A versão aqui selecionada vem da segunda edição da já referida obra dos autores. Para essa, segundo Portugal & Tan (2019), havia o interesse de ajustar alguns detalhes que passaram despercebidos em edição primeira, aquela que tinha como proposição “[...] um desenvolvimento particular das propostas de Haroldo de Campos” (p. 30). Além de retomar o “aporte original, criado no Brasil, à teoria da tradução da poesia chinesa para o português” (Idem), desenvolvido por Campos, outras experiências de renomados tradutores foram também seguidas. Na nova edição, foram introduzidos comentários e aspectos teóricos, assim como modificações e correções em notas e prefácio. Todo o esforço empreendido, segundo os tradutores, tinha a objetiva intenção de garantir mais relevância ao trabalho, ainda que a proposta primária já havia sido premiada com um Jabuti de Tradução, em 2014.

O poema *Jìng Yè Sī*, na tradução de Portugal e Tan, é apresentado, assim como em Dañino, em bilíngue. No chinês mandarim, os tradutores optaram por dispor o texto horizontalizado, com título e quatro versos em uma única estrofe. Além de todos os ideogramas serem simplificados, não recorrendo, como fez o peruano, nem à apresentação de alguns ideogramas tradicionais, também chamados de clássicos, nem à transliteração sonora do *pinyin*. Já a tradução, foi composta por duas estrofes, contendo dois versos em cada uma delas, análogo à estrutura utilizada por Guillermo Dañino, ainda que Portugal e Tan não terem recorrido à construção de dísticos com paralelismo. Segue-se abaixo então a referida tradução.

### 静夜思

(jìng yè sī)

牀 前 明 月 光

疑 是 地 上 霜

舉 头 望 明 月

低 头 思 故 乡

**Pensamentos em uma noite silenciosa**

em frente à cama luz a lua brilho  
ou será sobre o chão talvez geada

ergue-se a fronte a lua ali cintila  
cabeça baixa a lembrança do lar

(Portugal & Tan, 2019, p. 68)

Trata-se, ao que se apresenta, de uma estrutura em *lushi* cortado, mesmo formato apresentado na tradução anterior. Entretanto, entre a tradução de Dañino e de Portugal e Tan ocorre uma distinção desde a base. É necessário lembrar, para perceber a distinção, que faz parte da poesia em *lushi* - composição de oito versos- e em *lushi* cortado - composição de quatro versos - a utilização do dístico paralelo. No caso da tradução feita por Portugal e Tan, esse recurso não será explorado como fora pelo sinólogo peruano. Todavia, diferentemente desse que não recorreu a qualquer metrificação, os tradutores do português construíram sua versão em versos decassílabos, compensando talvez as diferenças entre a metrificação chinesa e uma estrutura de metrificação muito comum às construções em línguas neolatinas.

Trata-se de uma proposta de tradução configurada pela literalidade cuja estratégia se sintetiza em construir ou aproximar os aspectos semânticos entre as línguas. De acordo com nota de rodapé, o escopo escolhido pelos tradutores tinha como intencionalidade captar a naturalidade do texto fonte, sem recorrer aos efeitos de ornamentação poética que este poderiam conter. Para os tradutores, “A tradução que obtivemos acabou por ser quase literal, buscando recuperar a límpida simplicidade do original” (Portugal & Tan, 2019, p.69).

Nesse caso, o literalismo coloca em decantação as marcas e efeitos da interferência direta do tradutor, tornando-o, como sugere Venuti (2021), sujeito invisível no processo, o que irá aproximar o leitor da tradução ao significado mais direto do texto original, como se vê no esquema abaixo.

	<b>Calmo</b>	<b>noite</b>	<b>pensar</b>	
	<b>considerar<sup>7</sup></b>			
Cama	antes em frente	brilho claro	Lua (com o próx. = luar)	luz
duvidar suspeitar	ser (v)	Terra (com o próx. = sobre o chão)	Sobre	geada gelo
levantar erguer escolher	Cabeça	Olhar esperar visitar	Brilho (com o próx. = luar)	lua
abaixar deixar cair	Cabeça	pensar considerar refletir	Razão velho, passado morto (com o próx. = terra natal)	campo/cidade vilarejo lugar nativo

O primeiro verso da tradução de Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao segue muito próximo à metodologia de reversibilidade literal utilizada pela pesquisadora Fernanda Maria Romano (2013), como se pode notar: “em frente à cama luz a lua brilho”. Aqui, assim como nos demais versos, a distinção em relação ao posicionamento dos sintagmas não interfere na intencionalidade dos tradutores de reproduzirem os sentidos literais dos termos em mandarim. A operação escolhida como literalidade, todavia, não serve apenas como espelhamento do texto original, uma vez que os tradutores se propõem a conferir ao texto alvo uma certa estruturação poética de nível estético, com a metrificação em decassílabo, a fim de que se possa obter

---

<sup>7</sup> Aqui recorre-se mais uma vez à estrutura da tese “António Feijó e Camilo Pessanha: interlocuções poéticas em traduções” de Fernanda Maria Romano (2013)

aproximação dos efeitos musicais concernentes ao idioma e à poesia chinesa em sua forma clássica.

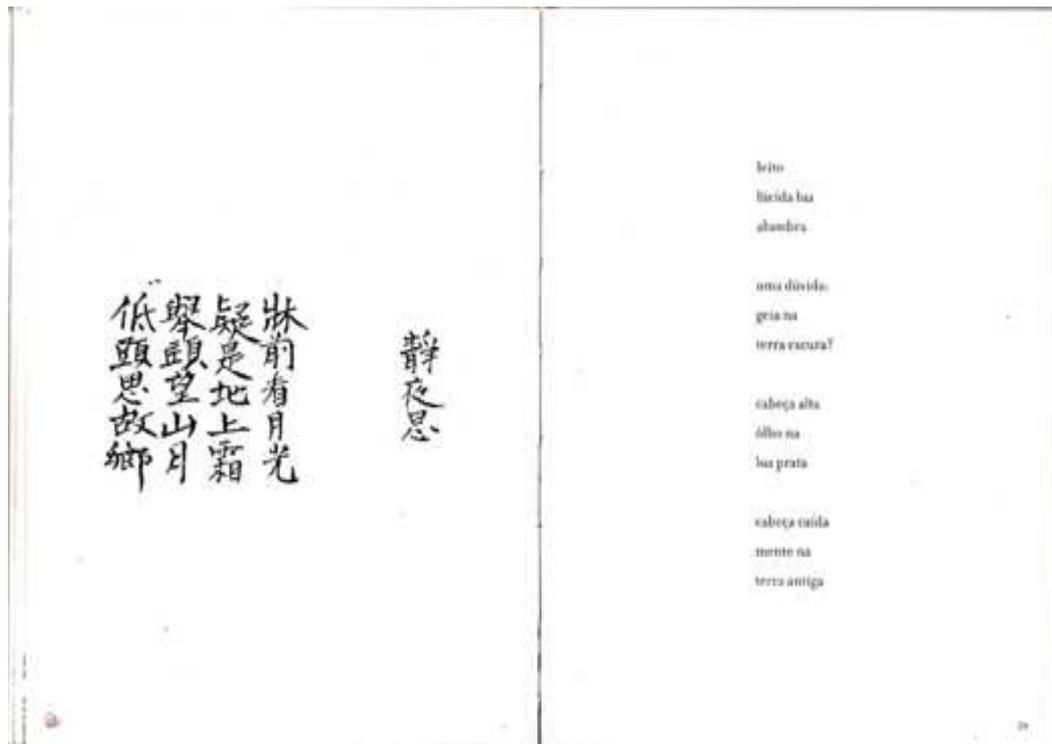
A análise comparativa, no que diz respeito aos modelos de traduções adotados para a versão de um texto, permite traçar diferenciações e aproximações capazes de revelar as estratégias que os tradutores adotam em suas propostas. Como foi percebido até então, tem-se, em primeiro plano, uma proposta que sugere a necessidade de adaptação do idioma-alvo a fim de alcançar alguns efeitos comuns à poesia clássica chinesa, como a musicalidade e o paralelismo em dístico. Em segundo plano, visando apresentar uma aproximação com os efeitos semânticos, a proposição adotada ficou centralizada na literalidade. Mesmo que distintas, ambas as estratégias aqui abordadas se assemelham, em grande medida, em relação à preocupação de gerar no leitor da tradução uma aproximação maior ao texto original pela via da mediação, entendendo as negociações que cada um dos tradutores adotou em seus trabalhos.

De fato, são muitos modos de ver e de se pensar a tradução e também muitos caminhos para a sua formatação. O que propõe Haroldo de Campos, por exemplo, para o mesmo texto traduzido por Guillermo Dañino, Ricardo Primo Portugal e Tan, e para os demais projetos de tradução empreendidos na obra *escrito sobre jade*, é absolutamente diferente daqueles empreendidos pelos sinólogos aqui tratados. Haroldo, que não era sinólogo e nem tão pouco dominava com maestria o idioma chinês, percorreu por caminhos tradutórios que visavam não somente a versão semântica de textos, buscava, ao contrário, a incorporação de um projeto que tinha como proposta a instituição de uma teoria e de um resultado artístico decorrente da tradução, ao qual nomeava de transcrição.

A ação transcriadora então, aqui empreendida, garantiu a distinção relevante para o resultado estético do texto vertido por Haroldo, e possibilitou identificar os mecanismos de teorização do fenômeno tradutório desenvolvido. Trata-se, como se vê em seguida, diferentemente dos outros tradutores, de uma tradução cuja finalidade seria a aproximação do leitor, pela via tradutória, ao texto original, por meio da utilização de recursos metodológicos que estavam pautados no espaçamento, na visualidade, na sonoridade e nos sentidos; estes, aqui colocados no plural, pois o recurso semântico na recriação apresentada por Haroldo também se constituía por

perfis sintático-morfológico, através da tradução do casulo metafórico do ideograma chinês.

Figura 3 - Poema reimaginado por Haroldo de Campos



Fonte: (Campos, 2009, p.59)

A fonte do texto em chinês clássico utilizada por Haroldo de Campos na composição da tradução bilíngue se diferencia das demais aqui pautadas como análise ao menos em dois sentidos. O primeiro pelo fato de Campos selecionar um modelo do poema de Li Bai cuja leitura se estabelece verticalmente e da direita para a esquerda. O segundo, como já indicado, em decorrência do uso de ideogramas clássicos, ou seja, modelo de ideogramas anteriores à simplificação linguística sofrida pela língua. Esses dois recursos distintivos estabelecem proposições tradutórias tanto de âmbito estético quanto semântico.

Na transcrição do poeta, é possível notar uma imagem como coluna vertical separada em quatro blocos, sugerindo uma preocupação espacial em relação à recomposição do texto poético, fortalecendo a ideia de leitura “pictórica”.

leito

lúcida lua

alumbra

uma dúvida:

geia na

terra escura

cabeça alta

olho na

lua prata

cabeça caída

mente na

terra antiga

(Campos, 2009, p.69)

Em cada um desses blocos, que funcionam como estrofações construídas em tercetos regulares, não seguindo, contudo, nenhuma métrica silábica, o poeta dispõe os versos harmonicamente na página em branco. Nessa condição, a leitura pictórica proporciona ao texto-alvo a interdiscursividade com o texto-fonte à nível visual, uma vez que a tradução assim disposta, através da unidade não verbal, configura semelhança pela visualidade com o original em mandarim (cada verso do poema em mandarim forma uma coluna vertical de leitura). A mimese poética então estabelece

um papel importante na tradução feita por Haroldo de Campos. Para o tradutor, o objeto estético reflete uma outra possibilidade de traduzibilidade que desencadeia uma leitura outra da tradução. Traduz-se a imagem da estruturação do texto original por considerar a existência do efeito pictórico do próprio ideograma. Como aponta Haroldo,

Desde logo o “pictograma” é decididamente um “ícone”: é uma pintura que, em virtude de suas próprias características, se relaciona, de algum modo, por similaridade, com o real, embora essa “qualidade representativa” possa não decorrer de indicação servil, mas diferenciada configuração de relações, segundo critério seletivo e criativo [...]. (Campos, 1994, p.48.)

A formatação de versos curtos, contendo no máximo duas palavras, e a harmonia criada com a utilização única e exclusiva de termos com iniciais em minúsculas contribuem também para a dinâmica visual da transcrição construída. Esses são fatores adotados como compensação das distinções naturais entre os dois idiomas e através dos quais o leitor poderá reconhecer na tradução alguma aproximação entre a poesia clássica e os modos poéticos modernos com os quais operava Haroldo.

Basicamente, procuro compensar os aspectos caligráficos-visuais de uma poesia monossilábica, escrita por meio de ideogramas, adotando técnicas de espacialização gráfica de poesia moderna para dispor o texto na página em branco e usando, quase exclusivamente, a composição em caixa-baixa, dispensando a pontuação habitual (vírgulas e pontos finais). (Campos, 2019, p.14)

Estruturações, sons e imagens sugestivas como equivalência são recursos de uma tradução que se propõe criativa e não literalizante. Nesse sentido, a transcrição de Haroldo de Campos permite uma série de composições que, no nível prosódico, morfológico, sintático e semântico, exploram com mais detalhes os matizes de uma língua visual e tonal como o mandarim.

Na primeira estrofe da transcrição, o tradutor recorre a alguns processos que permitem compreender as formas de equivalência adotadas. Um desses é a explícita aliteração provocada entre os termos “leito, lúcida, lua e alumbra”. A estrofe inteira é uma síntese sonante constituída pela repetição da consoante lateral “L” em todas as palavras, e pela repetição e recomposição da sílaba tônica “lu” que se constitui como centralidade nas palavras “lua”, “lúcida” e “alumbra”.

Assim, a linguagem poética vibra aliteralizante e se completa com a tonicidade, gerando musicalidade para a poesia. O trabalho está configurado pela seleção de termos cujas algumas partes tornam-se intercambiáveis. Seriam esses os harmônicos tratados por Ernest Fenollosa e Ezra Pound em *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, a partir do qual os teóricos vislumbravam para o mandarim rimas visuais vibrantes como características formadoras da língua oriental. Os estudos de Haroldo acerca das teorias fenollosianas lhe deram então a possibilidade de pensar seu método de tradução como composição poética reimaginada, trabalhada a partir dos recursos que o português lhe proporcionava.

Aprofunda-se aqui na premissa de que a composição gráfica e fônica formadora da metáfora central da estrofe é geradora da ideia conjunta de iluminação transmitida pela lua. O leitor atento lê os versos “leito/ lúcida lua/ alumbra”, a partir da imagem de um eu lírico que, ao olhar para a lua, se admira e se ofusca com o brilho que dela percebe. Sendo assim, aqui Haroldo é capaz de vislumbrar relações entre as palavras como fundamento de uma imagem.

Toda essa formação de pensamento a qual recorre o tradutor foi estabelecida a partir da ideia de método de composição ideogrâmico estudada por ele. Sendo assim, na transcrição aqui disposta, é possível notar, à diferença do que ocorreu nos demais textos aqui analisados como processo de tradução, que Haroldo recompõe em português, através da composição dos harmônicos sonoros anagramáticos, a constituição formadora encontrada em alguns grupos de ideogramas.

Lembra-se aqui, sobre o aspecto supracitado, que apenas um grupo pequeno de ideograma ainda se constitui com o formato de composição de imagens referenciais, ou seja, a junção de dois ou mais ideogramas de referencial real, factual ou práxis com sentidos completos em cada um e formadores de um terceiro sentido

pela junção e/ou combinação. Assevera ainda, como é de conhecimento geral, que os leitores chineses com o passar do tempo passaram a ler os ideogramas pelo sentido arbitrário do próprio código chinês. Todavia, apesar dessa constatação e da crítica sofrida por Fenollosa, Pound e por aqueles que seguem esse caminho de tradução, a postura assumida por Haroldo em desmontar o casulo metafórico de alguns ideogramas se permite pela postura adotadas pelo autor em relação às explicações de Fenollosa e Pound em defesa dessas teorias.

“Meu assunto é poesia, não a linguagem”. Assim como não se espera que um leitor ocidental não-acostumado com a linguagem poética estabeleça relações sonoras e verbais a partir do significante de um poema de Rimbaud ou Valéry, não se imagina que diariamente conexões visuais metafóricas sejam feitas por um leitor chinês ao ler o jornal ou um letreiro. Entretanto, ao poeta, cujo papel é ater-se à face física da língua, ao “corpo” das palavras, parece óbvio que o ideograma renderá material para suas produções. (Campos, 1994, p.112).

Ater-se à estrutura física das línguas para pensar a tradução seria o caminho então percorrido por Campos. Sua influência, a partir de Ferdinand Saussure, Roman Jakobson, Jacques Derrida e, claro, Ernest Fenollosa e Ezra Pound, foi importante para a formulação das teorias da tradução desenvolvidas pelo tradutor e teórico. Sob essa plêiade de pensadores, aqui reduzida para dar apenas um pequeno alcance das influências, é que Haroldo tratou de pensar as traduções, em grande medida, como funções poéticas das línguas traduzidas. Fato notado, como se verá a seguir, na espécie de elipse utilizada como recurso para a tradução.

Antes de chegar ao ponto indicado acima, vale salientar que, na obra *Ideograma. Lógica poesia e linguagem*, Haroldo desenvolve uma leitura das teorias dispostas por Fenollosa e apresentadas por Pound, e os defendem das contundentes críticas sofridas pelo círculo linguístico oriental a respeito da hipotética escrita ideogrâmica como fonte para a escrita poética, base utilizada na transcrição haroldiana.

Na reimaginação aqui analisada, é possível perceber que o artista omite o principal verbo utilizado no verso chinês a primeira estrofe, o verbo 看(*kàn*), que do mandarim é comumente traduzido como “ver”. A omissão de verbo parece haver sentido na medida em que a desconstrução do casulo metafórico do ideograma, recurso de interpretação estruturante da língua chinesa feita por Campos, sugere, na estrofe, a ideia de ofuscamento da visão através do contato dessa com a lua.

O ideograma 看, pertencente ao grupo de caracteres chineses considerados como pictogramas, cujas imagens se decompõem em partes, é formado por duas partes, uma superior, composta pelo ideograma 手 (*shǒu*), que significa “mão”, e outra inferior, cujo significado é “olho”, e é composto pelo ideograma 目 (*mù*). O pictograma traduz assim a imagem de uma mão sobre os olhos.

No contexto poético, o casulo metafórico decomposto indica que o tradutor buscou assimilação entre a poética do chinês e do português para traduzir a iluminação da lua como enlevo para os olhos, uma vez que a luminosidade contida pela síntese da estrofe, formada pela junção dos termos “lúcida lua alumbra”, provocaria a ação automática também sugerida pelo pictograma 看, levar as mãos em direção aos olhos como forma de proteção ou deslumbramento. Sendo assim, a elipse a qual recorre Haroldo, advinda da análise estrutural do pictograma chinês, se constitui como potencial estratégico de grande eficácia para a tradução do casulo metafórico contido no ideograma e, em consequência, para a proposta de concisão adotada pelo tradutor como metodologia transcrição.

Uma outra estratégia utilizada por Campos soma-se a todas essas considerações levantadas até o momento. Trata-se de considerar a noção dos dísticos em paralelismo típicos da estrutura chinesa traduzida, assim como foi utilizado pelo sinólogo peruano em sua tradução. A diferença no poeta concretista é que este recorre também ao esquema de rimas.

cabeça alta

olho na

lua prata

cabeça caída

mente na

terra antiga

(Campos, 2009, p.69)

A formação do paralelismo se estabelece na seguinte construção: “cabeça alta” / “cabeça caída”; “olho na” / “mente na”; “lua prata”/ “terra antiga”. Essa elaboração é construída acompanhando o jogo morfossintático nos versos em paralelo. Aqui se tem: substantivo/ substantivo, adjetivo/adjetivo na relação entre o primeiro verso da terceira estrofe e o primeiro verso da quarta estrofe. Já os segundos versos da terceira e quartas estrofes, seguem a sequência: substantivo/pronome. Por fim, os terceiros versos subsequentes, “lua prata” e “terra antiga”, seguem a mesma configuração dos primeiros. Vale aqui destacar como enlace desse paralelismo as rimas propostas entre os versos “cabeça alta” / “lua prata” e “cabeça caída” / “terra antiga”.

Haroldo de Campos leva a fundo a concepção jakobsoniana da função poética para o fenômeno transcriativo é o que se pode notar nas distinções apresentadas pelo tradutor, tanto à nível imagético, com as disposições das estrofes na página em branco, visando alcançar os signos chineses; quanto à nível da exploração dos elementos fônicos, morfológicos e sintáticos de uma língua não tonal para revelar equivalência dessa com o mandarim. Suas transposições criativas permitem, diferentemente daquelas que visam a referencialidade objetiva, como sugere o próprio Haroldo ao citar Walter Benjamin em sua obra *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, a liberação da língua através da transpoetização, ou seja, o tradutor passa a ser aquele que sustenta a liberdade na própria língua, recorrendo aos efeitos de uma outra, em outros termos, pensa-se a performance da língua através da desmaterialização da língua outra.

Esse encargo “salvífico” (de Erlösung, ‘liberação’ ou ‘remissão’), que Benjamin comete ao tradutor, passa a ser visto como exercício metalinguístico que, aplicado ao texto original, nele desvela (“resgata”)

o modus operandi (*Darstellungsmodus*, 'modo de re-presentação' ou de 'encenação' em termos benjaminianos) da função poética de Jakobson (aquela função que promove a "autorreferencialidade", a "palpabilidade", a "materialidade" dos signos linguísticos). O tradutor, por assim dizer, "desbabeliza" o stratum semiótico das línguas interiorizado nos poemas, procedendo como se (hipótese heurística, verificável casuisticamente na prática experimental) esse "intracódigo" de "formas significantes" fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução. Ou seja, o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua transcrição, depois de "desconstruir" esse original num primeiro momento metalinguístico. (Campos, 2011, p. 48)

O escopo adaptado por Haroldo de Campos não se resume então à ideia de servidão ao leitor, ao contrário, esse precisa se deslocar do lugar comum criado pela tradução clássica para alcançar os sentidos produzidos pela transcrição haroldiana. Ao exercício tradutório semiótico operado pelo tradutor, teórico e poeta Haroldo de Campos requer-se a iniciativa interpretativa também modelada pela semiótica dos sentidos. Essa é a perspectiva que se considera ao se tratar da reimaginação proposta como fenômeno tradutório. Como já afirmado anteriormente, considerar as traduções adotadas em *escrito sobre jade* pelo viés da literalidade é desconsiderar os potenciais constituídos e desenvolvidos na teoria de tradução proposta por Haroldo, que, como se entende aqui, visam a reprodução dos efeitos contemplativos da poesia clássica chinesa a partir dos elementos estéticos do português.

### 3 A PROPOSTA DE UMA TRANSCRIÇÃO COMO PROCESSO INTERSEMIÓTICO

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 alguns poemas transcritos por Haroldo permitem a identificação de 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 Anne Cheng, “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. Então, 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 que fossem abertas 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 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.

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 de Peirce 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 gérmen 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 a

identificação da ação sónica 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 à base da estrutura sígnica, 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, um 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, já na segunda década do século XX, prepara 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”, renovação da arte instrumentada através de mecanismos modernos, 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*, a 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, Tan, 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)<sup>1</sup>, 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 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* (recriação) 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, inverte 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 (Idem, p. 98).

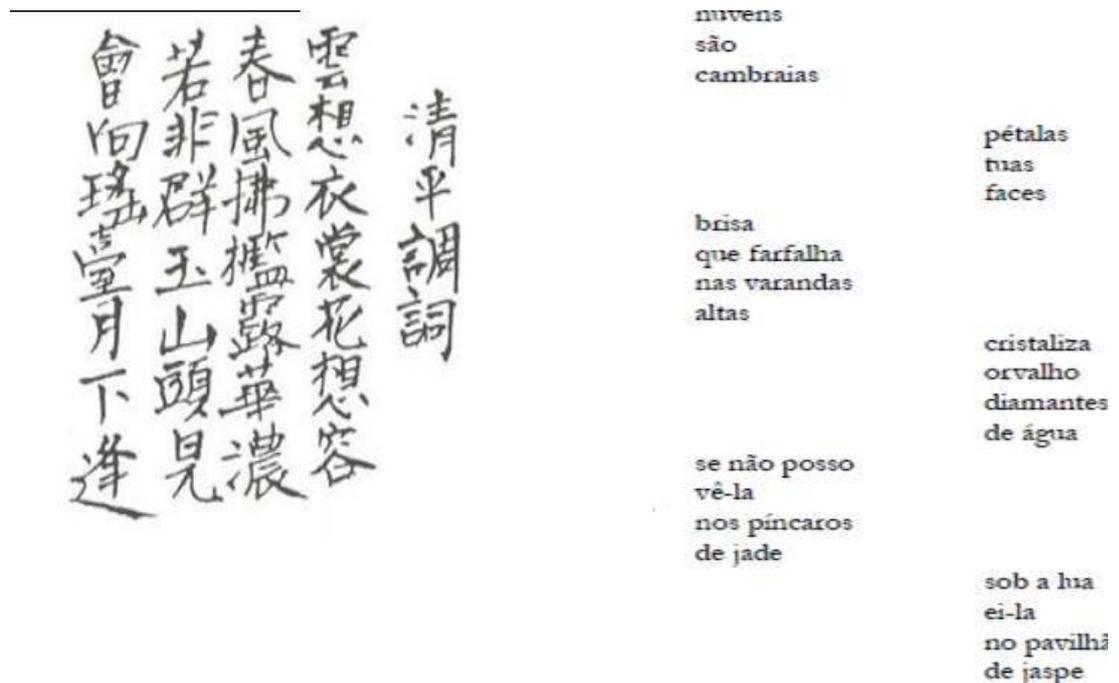
Se os critérios de Haroldo de Campos para o seu modelo de tradução estão, como o próprio autor sugere, ancorados em Fenollosa, Pound e Chu, tendo os dois primeiros contribuído para a configuração do “método ideogrâmico de compor”; e o último teorizado sobre os princípios formadores dos caracteres enquanto representação sígnica. Ao que 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. São aqui construídos diálogos intersemióticos.

Ao se analisar alguns poemas, como é o caso do poema a seguir, de Li Bai – 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.

Figuras 4 e 5: Ilustração do poema de Li BAI e transcrição



Fonte: (Campos, 2009, p. 57)

Colocados, como se pode notar, de forma solta no espaço em branco, seguindo aqui “a concepção de estrutura pluridivida 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 “especialização 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 sógnico, 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 móbil 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” (Idem, 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 é 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 Guifei 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 辶 *yi* 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 (6)  
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 (7)  
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? (8)

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

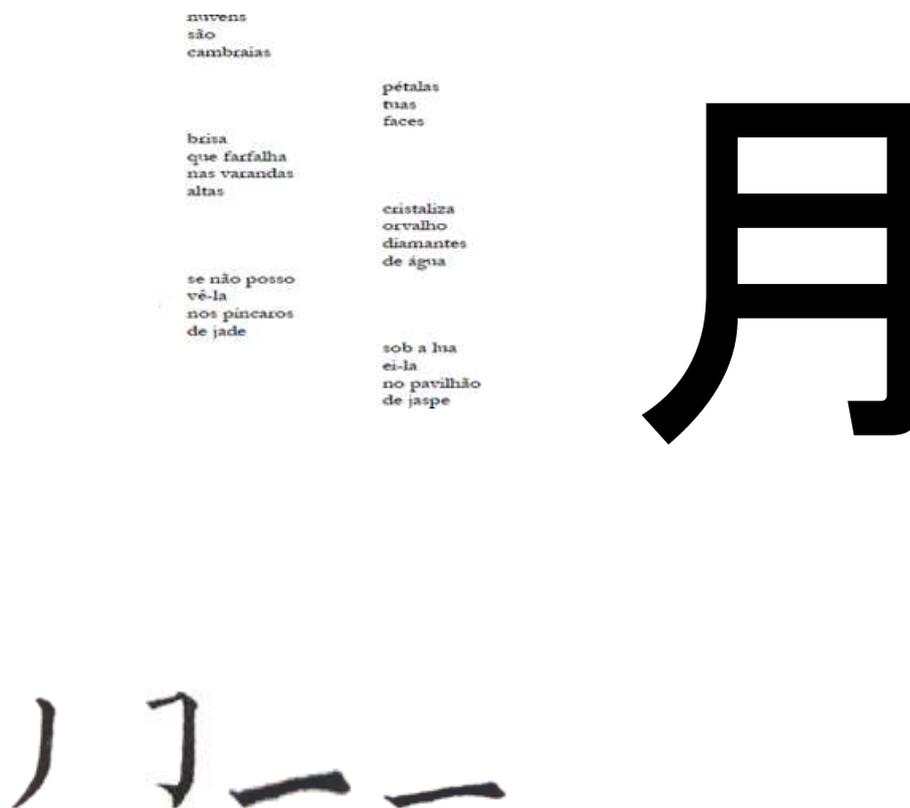
do Pavilhão dos Aloés. (Abreu, 1987, p.67)

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 Bai,

mas, a impossibilidade de recriar o efeito de movimento ideogrâmico, 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 Bai.

Figura 6, 7 e 8 - Ilustração da tradução feita por Haroldo de Campos e ideograma chinês para a palavra “Lua”; imagem do ideograma Lua e sequência de traços do ideograma da figura anterior



Fonte: Autoria própria

As associações imagéticas abrem potenciais de análise significativos em relação aos movimentos dentro de uma perspectiva de tradução (transcrição) intersemiótica. A primeira delas está configurada na imagem completa do poema

transcriado 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 sîgnica 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 trigrama 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.

Figuras 9 e 10 - Poema em forma trigrâmica e hexagramas I jing

nuvens  
são  
cambraias

brisa  
que farfalha  
nas varandas  
altas

se não posso  
vé-la  
nos píncaros  
de jade

pétalas  
tuas  
faces

cristaliza  
orvalho  
diamantes  
de água

sob a lua  
ei-la  
no pavilhão  
de jaspe



Vento



Terra

Fonte: (Campos, 2009) e autoria própria

Na configuração do poema, tem-se o primeiro trígama representado por ☰ e o segundo trígama representado por ☷. Neste caso, deve-se compreender que a relação vocabular para a tradução no primeiro trígama precisa associar-se à leveza do vento e, no segundo, à 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 referendado 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 trígama ☰ *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” (Idem, p. 47). Já o trígama ☷ *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, 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, referendado nos ideogramas originais.

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” (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.

#### **4 ASSIMILAÇÃO E DECOMPOSIÇÃO NA TRANSCRIÇÃO NA TRANSCRIÇÃO EM HAROLDO**

Dar conta do processo tradutório nunca foi tarefa simples, sobretudo compreendendo que o fenômeno, quando pensado e explorado em sua potencialidade, não possui a básica tarefa da comunicação direta e objetiva do sentido das coisas. Benjamin (2008) já alertava, por exemplo, que o tradutor deveria se tornar poeta para a constituição da tradução artística. O que está em jogo aqui então é o constituinte - o tradutor – que, na sua desconstituição, no tornar-se criador, desconstrói-se para que sua versão de texto seja reflexo da própria decomposição.

É comum encontrar adeptos ao pensamento benjaminiano sobre a linguagem artística enquanto processo de tradução, concepção esta que sintetiza a noção de rompimento do fluxo e a instituição do fragmentário como processo natural. Um dos casos mais emblemáticos da aproximação com as teorias benjaminianas, nesse formato, é o pensador francês Jacques Derrida.

Derrida aponta que a criatividade é o caminho mais sustentável quando se pensa em traduzir o outro. O poder criativo na tarefa tradutora é o fenômeno que possibilita ao artista interferir diretamente no material manipulado por ele, desconstruindo e reconstruindo o texto original, o processo de tradução – base teórica e metodologia-, e a si próprio, em busca de um resultado novo para a tradução que, ainda que distinto do original, retome em outros moldes as particularidades do material originário. A tarefa mantém um certo grau de complexidade e de responsabilidade, uma vez que essas, para efeitos de traduzibilidade e intraduzibilidade, exige do tradutor toda uma gama de estratégias e recursos que direcionem à intencionalidade tradutora. São esses fenômenos que serão analisados nos textos escolhido para essa parte da tese.

Ao se analisar as maneiras através das quais Haroldo de Campos formata algumas de suas traduções, fica nitidamente claro que os desenhos que o artista e tradutor compõem às versões empreendidas possuem, antes de tudo, um apelo imagético muito significativo e, por isso, também muito aparente. Entretanto, sabe-se, como aqui já discutido, que não são apenas os recursos de imagens que chamam atenção nos modos de ver, sentir e pensar a tradução da poesia chinesa empreendido por Campos, pois outros recursos se constituem para a formação do todo. Esse é o caso quando se analisa o poema selecionado por Haroldo para compor o recorte de

poesia 送别 (*Sòng Bié*), do escritor Wang Wei, da dinastia Tang. Através dele, Campos irá orquestrar imagens, significantes e significados para sua transcrição, tecendo uma obra de chegada ao leitor de língua portuguesa que lerá não apenas uma tradução, mas também um tecido novo, rico em suas combinações.

A complexidade segue a noção geral de que a tradução é um campo minado percorrido pelo tradutor cuja aporia tradutória, por assim dizer, não lhe permite uma caminhada fácil em sua própria língua. Em perspectiva particular, a complexidade revela, como já sinalizado, a dificuldade de lidar com a tradução de um idioma tão dessemelhante do português e a necessidade de pesquisa profunda desse que esconde em suas idiosincrasias segredos intraduzíveis ou de difícil traduzibilidade.

Por outro lado, mas intrinsecamente ligada, a responsabilidade do tradutor está assentada na própria ideia de complexidade, pois foi isso que gera certa necessidade, ao que se entende, do tradutor produzir explicações acerca de seu método de tradução para poesia chinesa. Haroldo legou aos leitores, aos pesquisadores e aos mais diversos tradutores, que beberam direta ou indiretamente em suas fontes, uma diversidade de textos a partir dos quais expõe suas teorias tradutórias, sobretudo aquelas que destinou aos textos chineses. A lista seria extensa, todavia textos como: “A arte do horizonte do provável”; “Ideograma, Lógica, Poesia e Linguagem”, “Educação dos cinco sentidos”; “escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada”; dentre outros tantos que são fontes riquíssimas das bases teóricas sobre tradução com as quais pode-se compreender as perspectivas adotadas nas transcrições e reimaginações constituídas pelo autor.

É pelo motivo citado anteriormente que o olhar aqui detido chama atenção para a transcrição do poema 送别 (*Sòng Bié*), de Wang Wei, pois Haroldo recorre não apenas aos recursos de espacialização, síntese e adaptação sonora, como já salientado em outros momentos dessa tese. Campos recorre às noções de similitude e fragmentação, mecanismos aqui analisados por fontes teóricas como a função poética em Roman Jakobson; e a desconstrução em Jacques Derrida, teorias a partir das quais considera-se que o tradutor traça uma espécie de composição em movimento para sugerir o cenário poético lido por ele no original. Para tal empreitada,

entende-se que o tradutor decompõe estruturalmente seu texto, a fim de alcançar o efeito contemplativo gerado pelos ideogramas poéticos.

Como se sabe, o método utilizado por Haroldo é estabelecido pela forte constituição de visualidade do ideograma chinês e, é certo, aqui já foi discutida a questão, que o tradutor teria a clara noção de que o leitor chinês, devido ao baixo número de ideogramas pictóricos hoje em dia, estabelece a leitura desses por meio de símbolos convencionais, como no Ocidente. Todavia, a análise sobre teóricos da área também indica que os próprios chineses compreendem o valor artístico na língua.

Ademais, a crescente estilização dos pictogramas e as mudanças operadas através dos tempos, por obra inclusive dos letrados lexicologistas e de seus erros de transcrição e/ou idiosincrasia imaginativas, teriam tornado em larga medida irreconhecível a pictografia original; finalmente, no uso comum, o leitor chinês trataria os ideogramas à maneira do usuário das línguas alfabéticas, isto é, como símbolos convencionalizados, sem mais distinguir neles a metáfora visual – a etimologia visível- que tanto impressionou Fenollosa e que teria sido por esse sobreestimada. Curiosamente, depois de convenientemente “desacreditada” a leitura fenollosiana, Yu-Kuang Chu vê-se na obrigação de ressaltar: “É ainda certo, entretanto, que os chineses tratam os caracteres escritos como desenhos artísticos. Talvez não seja por coincidência que a arte chinesa sobressai no campo visual...” (Campos, 1994, p.47).

Não se pode perder de vista que a proposta de Haroldo para a transcrição estava intimamente ligada ao exercício da função poética. Sendo assim, seria complicado qualquer leitura das traduções desenvolvidas por Campos sem que se levasse em conta esse entendimento. A explicação sobre o percurso adotado como metodologia criativa sustenta muito bem o caminho teórico que daria base para o modo como esse tradutor concebe sua leitura do original e por consequência determina suas escolhas para a tradução. De acordo com Haroldo:

Enquanto para o uso referencial da língua não importa descobrir a palavra “astro” dentro do adjetivo “desastrado” ou do substantivo “desastre”, ou as afinidades entre “espectro” e “espectador” [...]

‘Spectros espectadores que surgiam

Vindo ao espectac’lo horrendo horríveis de palor’ (Sousândrade)

para o poeta “achados” desse tipo são algo que principalmente revela. Em poesia – adverte Jakobson – toda a coincidência fonológica é sentida como parentesco semântico (e não apenas aquelas coincidências fundamentais etimologicamente, como na “parequese”, mas, de modo amplo, como no caso das “paranomásia” *lato sensu*, quaisquer similitude fônicas confrontáveis semanticamente, num processo fecundante geral de pseudo-etimologia ou etimologia poética; assim, no exemplo sousandrândino antes citado, a palavra final da sequência, “palOR”, partilha uma mesma figura fônica com “hORrendo” e “horríveis”, sendo como que preparada pela repetição enfática que a precede). (Idem, p.48)

Nas palavras de Haroldo, o que subjaz é a percepção de que a função poética, muito mais do que a referencial, é a que estrutura o discurso da poesia. É ainda ela, apesar de sua intencionalidade verdadeiramente estética, que traduz mais sentido ao texto literário. Não está disposto, entretanto, que a semântica seja avaliada em menor grau na construção do texto artístico, mas que a poesia se revela no somatório de efeitos que a linguagem artística constitui para comunicar, tendo, em alguns casos, os elementos estéticos como potencialidades reconhecidas.

Esse mesmo pensamento apresentado por Campos também ganha respaldo em seu percurso tradutório da poesia chinesa. Como ele sugere, se ocorre qualquer dificuldade em encontrar soluções no plano fônico do português para traduzir uma língua tonal como o mandarim, o caminho era o “minucioso trabalho de orquestração das figuras fônicas e rítmico-sintáticas, levando em conta, nesse sentido a lição poética jakobsoniana”. (Campos, 2009, p.14).

A perspectiva de Roman Jakobson à qual se vincula Haroldo sobre a função poética da linguagem encontra-se majoritariamente desenvolvida na obra “Linguística e Comunicação”, publicada em 1960. A partir das discussões estabelecidas sobre o processo de comunicação e sua relação com a arte, no ensaio “Linguística e poesia”, Jakobson formata as bases teóricas para as funções da linguagem, dentre as quais a função poética. Para o teórico, esta função estaria associada à estruturação da mensagem cuja construção estética do discurso vinculado a ela seria estabelecido pelo autor.

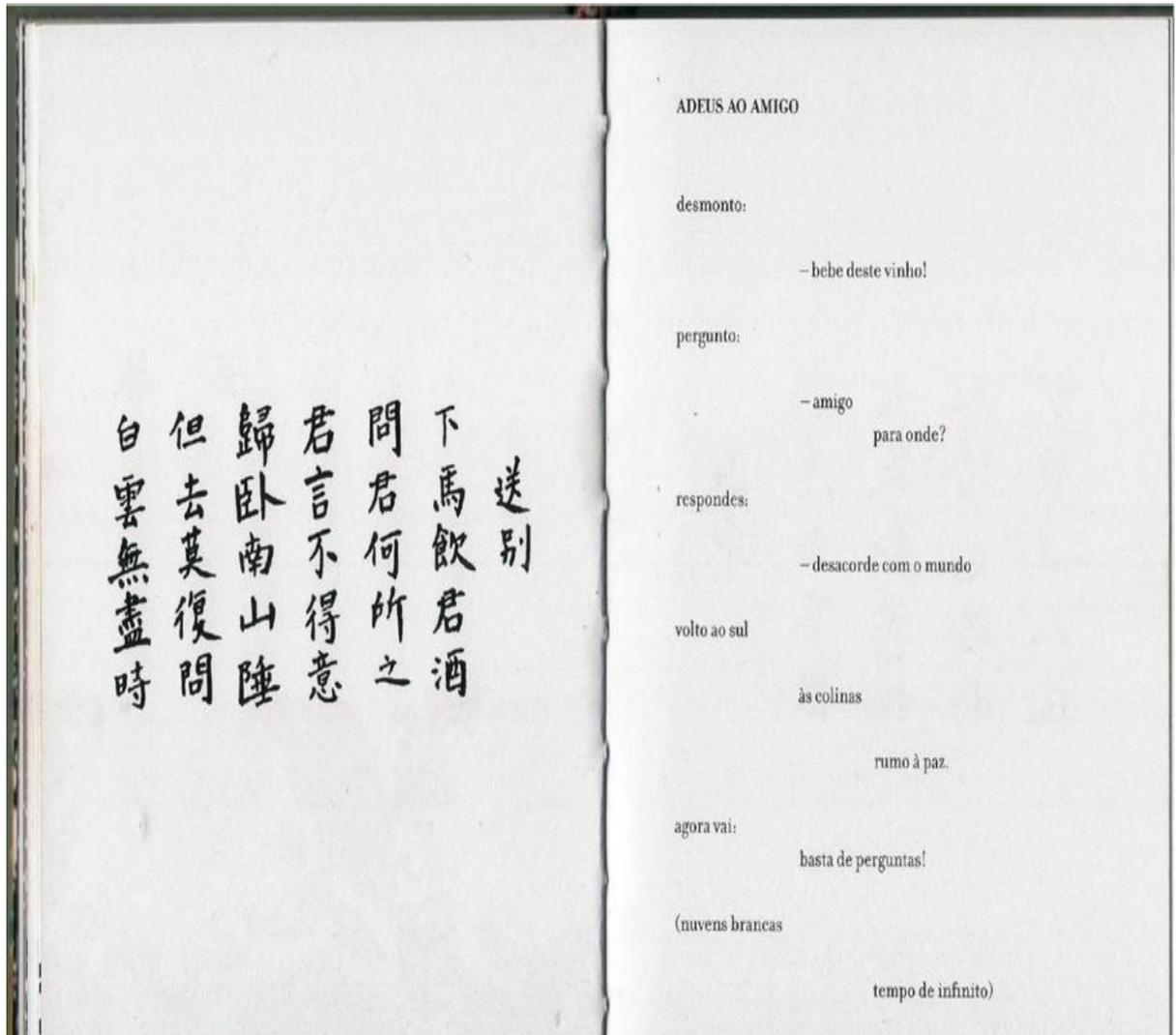
Nesses moldes, a mensagem constituiria sua organização através de constituintes como: formatação de palavras, ritmos, aspectos sonoros, metáforas,

posicionamento sintagmático, espaçamentos, dentre outros recursos estéticos que agrupados seriam geradores semióticos de sentidos. Segundo Jakobson, o conteúdo referencial, ou seja, o assunto, perderia a primazia dentro do discurso, dando lugar ao formato estrutural do próprio texto. A função poética, apesar de não ser exclusividade da poesia, estaria nela envolvida por completa. Sendo assim, quando se fala de tradução do gênero textual poesia, há que se pensar na importância dos elementos que constituem esse formato.

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (Jakobson, 2003, p.72)

Segue-se então para verificação das questões já indicadas para a elaboração da transcrição do poema em tela.

Figura 10 – Poema *Adeus ao amigo*



Fonte: (Campos, 2009, p. 46-47)

Trata-se de um poema que conta a história de despedida entre dois amigos. Um deles, em desarmonia com as coisas do mundo, responde que irá buscar refúgio na montanha do Sul, topónimo, de acordo com dados históricos, para a montanha Zhong Nan. A montanha é conhecida historicamente como ambiente ocupado por adeptos ao pensamento taoista e, posteriormente, por monges budistas. Algumas pesquisas também indicam que teria sido nessa montanha que Lao Zi haveria escrito o Dao De Jing. Sobre o interlocutor do eu lírico pode-se sugerir, de acordo com fontes variadas, que ele seria a personalidade histórica Meng Hao Ran, poeta chinês contemporâneo de Wang Wei.

As interpretações mais recorrentes sugerem que a influência do pensamento budista, à qual estava submetido Wang Wei, foi fundamental para criar a imagem do deslocamento em direção à vida contemplativa, relação proposta pelo autor em diversos poemas cujas ideias transmitem noções de humanidade e fluxo da natureza. Outras interpretações indicam o desejo de refúgio. Segundo Capparelli e Sun, “Ele incorpora, na poesia, o costume dos literatos chineses de passar uma parte da vida em contemplação, em um lugar isolado, geralmente uma montanha, entre nuvens brancas – imagem comum na época para simbolizar essa vida em isolamento”. (Capparelli e Sun, 2012, p.178). Algumas dessas imagens, e também a construção estrutural da poesia de Wang Wei, foram reimaginadas pelo poeta e tradutor brasileiro.

Para a análise da transcrição, e como fonte referencial de tradução literal, recorre-se aqui à disposição dos ideogramas no texto original e no *pin yin*. Essas corroborarão na identificação de algumas estratégias utilizadas por Haroldo em sua transcrição. As sequências que serão apresentadas, reversibilidade dos ideogramas e *pin yin*, têm como fonte a tese “Evolución del concepto de traducción en las versiones de poesía clásica china en castellano, inglés, francés y catalán”, de Wang Jiawei, defendida no ano de 2020, na Universitat Autònoma de Barcelona.

### *Pinyin*

#### 送别

#### sòng bié

- ① 下马饮君酒,
- ② 问君何所之?
- ③ 君言不得意,
- ④ 归卧南山陲。
- ⑤ 但去莫复问,
- ⑥ 白云无尽时。

- ① xià mǎ yìn jūn jiǔ,
- ② wèn jūn hé suǒ zhī?
- ③ jūn yán bù dé yì,
- ④ guī wò nán shān chuí.
- ⑤ dàn qù mò fù wèn,
- ⑥ bái yún wú jìn shí.

(Wang, 2020, p.473).

- ① 下/马/饮/君/酒,  
bajar / caballo / hacer alguien beber / usted / vino,
- ② 问/君/何/所/之。  
preguntar / usted / qué / lo que / ir.
- ③ 君/言/不/得/意,  
usted / decir / no / alcanzar / deseos,
- ④ 归/卧/南山\*/睡。  
dimitir / vivir como ermita / Montañas Zhongnan / borde.
- ⑤ 但/去/莫/复/问,  
solo / irse / no / volverse a / preguntar,
- ⑥ 白/云/无/尽/时。  
blanco, ca / nubes / no hay / fin / momento. (Wang, 2020, p.473).

Como se nota, o poema inicia com os dois ideogramas que indicam, visto na reversibilidade caractere a caractere, uma cena em movimento, o de descer do cavalo. Para efeito de similaridade, as traduções em geral reconstroem o sentido literal do texto apresentado. Nesse caso, em português tem-se: 下(xià)=descer; 马(mǎ)=cavalo; 饮(yìn)=beber; 君(jūn)= forma pronominal em segunda pessoa, ou, monarca (no sentido formal) e, por fim, 酒(jiǔ)=vinho.

A partir dessa ideia, a recomposição do sentido literal daria à tradução a seguinte sugestão: “Ao descer do cavalo, você(monarca) bebe vinho. Essa construção é facilmente reconhecida em diversas traduções desse poema<sup>8</sup>. Todavia, a estratégia de Campos parece indicar um caminho um pouco distinto como se vê em seguida.

Haroldo utiliza, na sua versão, o verbo desmontar em primeira pessoa no modo indicativo, “desmonto”, além de suprimir a tradução do ideograma que indica cavalo. O que sugere uma escolha trivial demonstra na verdade a estratégia encaminhada pelo transcriador. O verso em questão, como se viu na transliteração, possui indicação

<sup>8</sup> Na tradução para o poema 送别, no livro *Poemas Clássicos Chineses*, Sérgio Capparelli & Sun Yuqi recorrem à seguinte composição para o verso “Desça do cavalo, beba um copo de vinho...”. Caminho semelhante adota Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao “Aqui desmonta, bebe deste vinho”., ainda que esses deixem subentendido a existência do cavalo.

de segunda pessoa marcada pelo ideograma 君(jūn), o que sinaliza tratar-se de um diálogo, logo, a tradução composta por uma desinência verbal em segunda pessoa configurar-se-ia como a mais indicável. Não obstante, Haroldo, mesmo com a indicação do mandarim, recorre a outra formatação. Aqui nasce o ponto de inflexão ou o estranhamento que permite ao leitor atento analisar outros caminhos de leitura do texto. Sugere-se que a escolha incomum na reimaginação criada por Campos está, na compreensão que este faz da composição da língua chinesa e da poesia de Wang Wei.

Ao traduzir o chinês, especialmente no caso da poesia, devemos manter-nos o mais perto possível da força concreta do original, evitando, sempre que pudermos, os adjetivos, nomes e formas intransitivas e buscando, pelo contrário, os verbos fortes e individuais. (Campos, 1994. p.121)

O que se extrai do entendimento do teórico acerca da tradução em língua chinesa é a sua preocupação com a potência original dos ideogramas. Não se queira dizer aqui, ao que se entende, que a tradução deveria buscar associação direta com o significado termo a termo e sim de que a análise de seu significante como estruturante de sentido original é importante quando se pensa em traduzir o mandarim na busca pela similitude e do efeito poético.

A ação é indicada no verso da transcrição pela formação prefixal **des-** que funciona como prefixo de negação, somado à estrutura verbal **montar**, na forma conjugada. Essa configuração gera ao sentido da palavra uma ideia de movimentação. O verbo montar, segundo parâmetros da língua portuguesa, indica realização, prática ou organização na montagem de algum objeto. Outros sentidos possíveis seriam: pôr-se em cima de, subir, sobrepor-se e passar de um nível inferior a níveis superiores. O prefixo a ele adicionado indica a reversão dessas ações. Já em linguagem conotativa, desmontar poderia sugerir abertura de sentimentos, exposição do sujeito lírico, entrega ou desprendimento. Com todas essas possibilidades para o português fica aberta a leitura da tradução, fechando-se apenas na ideia compositiva da estrutura. Os ideogramas 下(xià)=descer; 马(mǎ)=cavalo são lidos por Haroldo na

sua composição, ou seja, na ação única indicada pela imagem. O casulo metafórico é construído na junção dos dois ideogramas, um que indica movimento para baixo e outro que indica a imagem do animal, seria então uma associação indissociável visualmente. É esse o efeito, por outros caminhos, que a formação verbal com seu prefixo poderia indicar.

Não fosse o fato de que o poema transcrito seguirá todo fragmentado, em sequência, poder-se-ia dizer que a estratégia utilizada por Haroldo fosse comum a outras traduções cuja escolha do verso em questão se assemelha, como foi o caso da tradução feita por Portugal e Xiao para a mesma poesia. Decorre, contudo, que é essa estratégia inicial que permite serem feitas outras associações no decorrer do poema.

Ainda que se possa percorrer qualquer caminho de análise sugerida pela abertura da tradução de Haroldo, seja pelo sentido literal, seja por níveis de figuração, a compreensão de que o próprio tradutor sinalizou seu percurso para a transcrição do texto leva a considerar-se que o propósito da reconstituição do texto chinês para o português esteja intimamente ligado à função poética, seguindo então a concepção jakobsoniana de evidenciar os papéis dos signos. Todavia, os signos funcionalizam não somente as relações semânticas, fonológicas, mas sobretudo as relações sintáticas a partir do eixo paradigmático, as quais se encontram na transcrição “desenhadas” pela conexão. O que se sugere aqui é uma leitura do eixo paradigmático em direção ao eixo sintagmático. A transcrição através da relação construída por Haroldo produz então uma leitura dissociada das convenções. Visualizar o ideograma chinês em sua constituição e transcriá-lo seria formatar o texto em português priorizando a função poética.

Para melhor compreensão da ideia proposta vale lançar mão aqui da tradução para o mesmo poema proposta por Portugal e Xiao. Considerando-a é comum perceber que os caminhos de chegada para a tradução, nos mais diversos tradutores de poemas clássicos, propõem, em última análise, recuperação semântica mais literal para os versos e sendo assim, um foco maior na função referencial da linguagem. Não

se distrai, contudo, como sugere Lawrence Venuti<sup>9</sup>, do fato de que as adaptações ao idioma de chegada são, em grande medida, necessárias para a compreensão de que a tradução é um texto novo que encaminha o original. Sendo assim, o escopo para as versões, sem analisar profundamente as questões que envolvem versificação, métrica, paralelismo e outros recursos poético, não se distanciaria da pauta de que está na intencionalidade tradutória gerar ao leitor do texto de chegada aproximação dos significados apreendidos no texto de partida. É o que se nota no exemplo aqui recortado ao compará-lo com o esquema de tradução elemento por elemento utilizado como parametrização.

Tradução apresentada por Portugal e Xiao para o poema de Wang Wei.

Despedida

Aqui desmonta, bebe deste vinho.  
Amigo, aonde leva teu caminho?

Ouço-te a fala em desconcerto ao mundo  
Buscas refúgio às colinas do sul.

Sem mais perguntas; vai, não te detenhas.  
Derivam nuvens para sempre.  
(Portugal & Tan, 2019, p.137)

Do ponto de partida desses tradutores, nota-se que os dois recorrem a mesma formulação verbal indicada por Campos para traduzir o verso “下马饮君酒”. Aqui, a omissão do ideograma que representa cavalo foi configurada também: “Aqui desmonta, bebe deste vinho”. Todavia, o verbo “desmontar” encontra-se conjugado em segunda pessoa do singular, o que indica que os tradutores consideraram o referente estabelecido pelo ideograma 君(jūn), forma pronominal em segunda pessoa. Essa simples configuração demarca a diferença substancial da proposta de Portugal e Xiao, pois diferentemente do que elabora Campos, os tradutores constituem as marcas dialógicas que reproduzem os sujeitos do discurso desde o início da ação tradutória. No verso, quem desmonta é a segunda pessoa que seria a mesma

---

<sup>9</sup> Trata-se do conceito de tradução estrangeirizante proposta por Lawrence Venuti. Para aprofundamento a respeito da consideração buscar análise proposta pelo autor na obra “A invisibilidade do tradutor”.

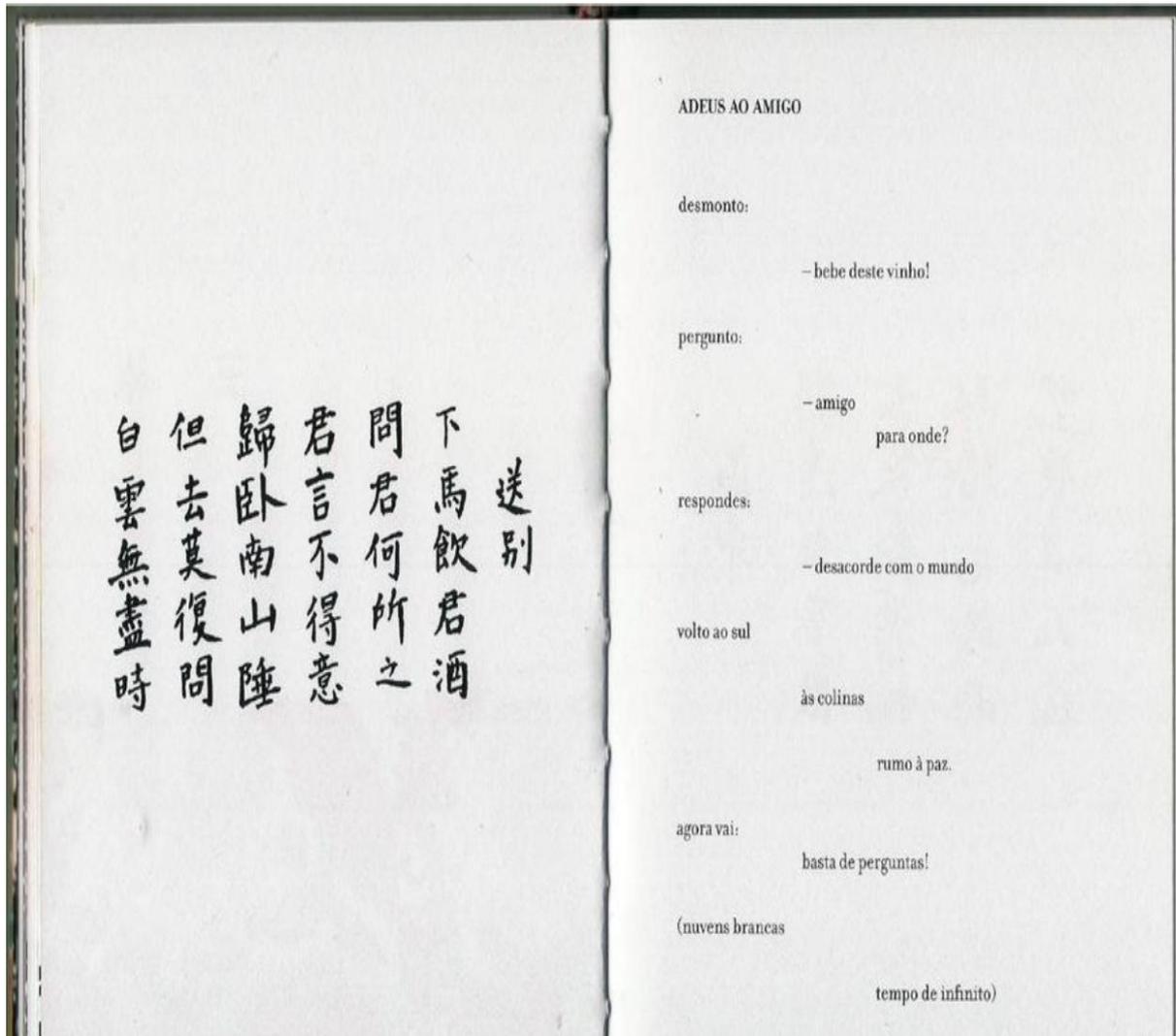
convidada a beber o vinho, ocorrem marcações de segunda pessoa nos verbos desmontar e beber. Assim como o verso seguinte, a relação paradigmática indica a mudança de referente no discurso. Nesses casos, o leitor não se confunde sobre os referentes.

Apesar da utilização da mesma estrutura para a formação de palavras como “desmonta” e “desconcerto” com seus prefixos constituintes, a formulação, nos eixos sintagmático e paradigmático sugere a relação de comunicação entre os termos na leitura da tradução, uma vez que a tradução está focaliza a função referencial.

O que ocorre na transcrição se distancia em grande medida do que propõem os tradutores anteriores, pois Haroldo, ao colocar a forma verbal de desmontar em primeira pessoa, possivelmente ciente da marcação pronominal do mandarim para segunda pessoa, desorganiza a referencialidade, o que direciona a leitura para outras relações possíveis, essas configuradas no eixo paradigmático.

O que se tem a seguir é a imagem do poema e de sua tradução novamente, seguida de uma imagem da possível relação configurada por Haroldo de Campos para a leitura do poema de Wang Wei.

Figura 11 – Poema Adeus ao amigo

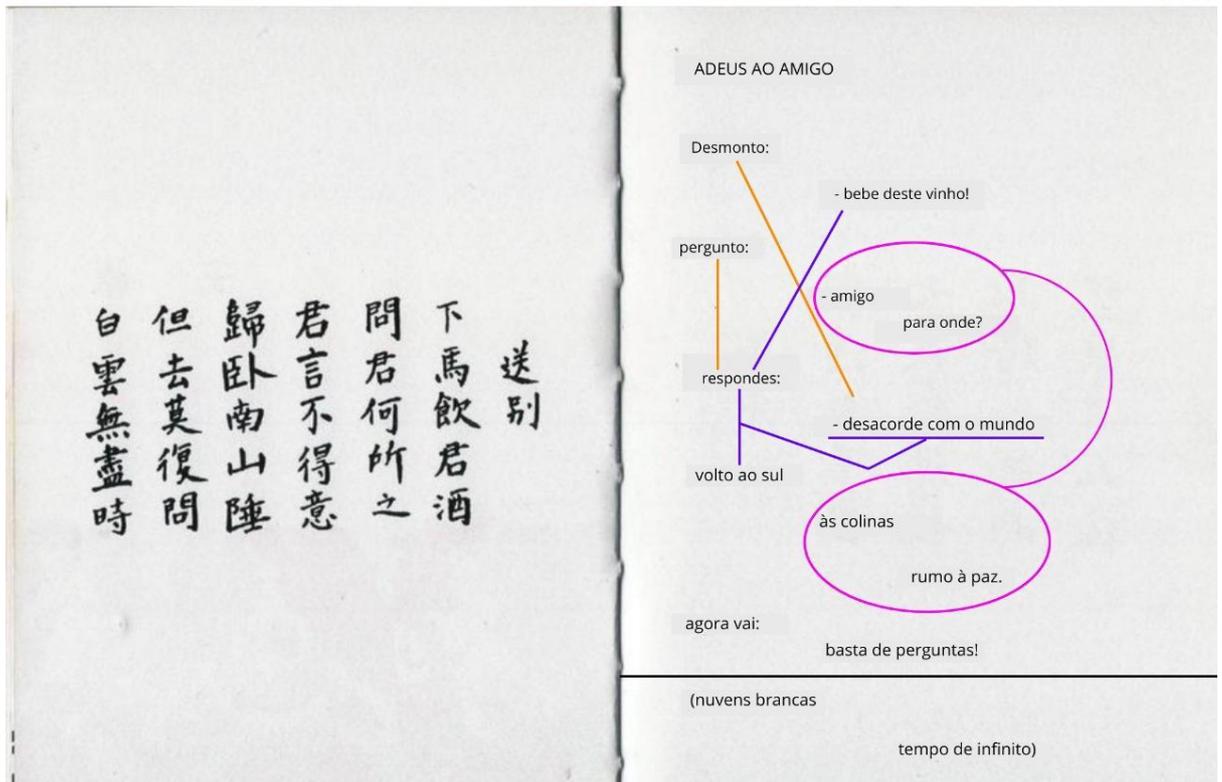


Fonte: (Campos, 2009, p. 46-47)

Olhar para o poema no original é visualizar, antes de qualquer outra coisa, a composição harmônica entre os ideogramas e identificar espacialização e movimento. A reimaginação dessas características permitem que Haroldo de Campos explore esses efeitos através dos recursos de sua língua. Sendo assim, o que se lê como propositura nessa tradução é, de um lado, que Campos constrói uma coluna paradigmática basicamente formatada por verbos, a partir da qual desenvolve a marcação do discurso pela desinência que cada verbo indica. Em outra espacialidade, marcada pelo visual, o tradutor apresenta novo paradigma que configuraria o discurso direto. Entre eles ocorrem vazios e espaçamentos, indicativos de espacialidades e de sugestões de relações entre pares. No eixo paralelo ocorre um fluxo de respostas,

que ratifica a ideia de diálogo. Já no eixo diagonal encontra-se uma relação de semelhança com algumas estruturas como se vê abaixo.

Figura 12 – Análise do poema



Fonte: Autoria própria

Tal como mencionado acima, no eixo da esquerda, tem-se a construção marcada pelo uso principalmente de verbos, os dois primeiros construídos em primeira pessoa – “desmonto” e “pergunto”. Já o segundo se apresenta com a marcação de segunda pessoa – “respondes” -, representando, em ambos os casos, a indicação de diálogos e formando um dos eixos paradigmáticos (escolhas de verbos). A partir dessa estruturação, a coluna da direita surge como espécie de respostas à da esquerda; tem-se então o segundo paradigma (eixo das respostas).

Entre os dois eixos percebe-se a relação espacial que o tradutor promove ao longo da transcrição. O primeiro verso é relacionado ao segundo com um

distanciamento nas linhas horizontal e vertical, provocando um vazio visivelmente percebido entre os versos e, em consequência, um movimento de fruição poética. O mesmo acontece nos versos seguintes, promovendo assim, uma leitura através de quebras em versos, nos quais se encontram ângulos diversificados que permitem relações entre os eixos paradigmáticos, possibilitando a reformulação do movimento originado na leitura dos ideogramas.

No entanto, não são somente esses índices de análises, uma vez que Haroldo também formula uma relação entre pares ao nível morfológico, por exemplo. Nos versos “desmonto” e “desacorde com o mundo” tem-se processo semelhante na elaboração dos verbos presentes nos versos, nos quais se percebe na estrutura a formação de palavras pelo mesmo processo de prefixação (des+monto/ des-acorde). Charles Sander Peirce (1999), ao considerar a relação icônica como “diagrama”, demonstra a existência de um tipo de signo que representaria um conjunto de objetos relacionados por semelhanças estruturais capazes de constituir objetos racionalmente relacionados. Ao se partir das constatações de Pierce, entende-se que na proposta de Haroldo de Campos para a prefixação dos termos elencados esteja na própria interpretação que ele produz a partir dos ideogramas.

Vale aqui lembrar que Campos estava intimamente ligado ao pensamento perciano, questão aventada pelo teórico em seu ensaio *Ideograma, Anagrama, Diagrama*. Ao encontrar no campo de partida do poema ideogramas como 下(xià)= descer; 马(mǎ)= cavalo e compreendê-los como ícones representativos e composicionais que se juntam para formular a ideia de movimento, o desmontar, o tradutor transfigura a lógica da estrutura composicional para a formatação dos termos em semelhança prefixal. Nesse caso, “desmonto” e “desacorde” não seria apenas significantes geradores de significados e sim elementos de uma mesma natureza estrutural formadora de relação na transcrição. O efeito da função poética ganha grande significância interpretado dessa forma, uma vez que tais elementos passam a estabelecer paradigmas de escolhas da formatação estrutural do texto. Esse caminho transfere ao texto um movimento em diagonal, através do qual Campos consegue criar mais um caminho de leitura relacional, dessa vez no paradigma morfológico.

Além dos efeitos já apresentados, o tradutor ainda configura ao menos mais duas relações possíveis. A primeira estabelecida entre os versos “– amigo/ para onde?”. Esse par, elaborado em discurso direto, se relaciona diretamente com outros

dois versos “às colinas” / “rumo à paz”. Questão que se apresenta, antes de tudo, na premissa estrutural, uma vez que os pares são visualmente identificados por suas similaridades, utilização de dois versos na mesma configuração de imagens. Cria-se, desse vez, um paradigma estrutural e visual. Ainda sobre os versos em questão, nota-se uma relação de sentido, uma vez que o primeiro par promove a pergunta que será respondida no segundo, concretizando assim um paralelismo semântico.

Por fim, chama-se atenção para o fato de que, entre os versos finais, a transcrição promove uma espécie de pausa que configuraria a introdução de um pensamento. O corte vem sinalizado no texto após os versos “agora vai:” / “basta de perguntas” que abrem espaço para a compreensão da ruptura apresentada, uma vez que na sequência o transcritor finaliza a tradução com dois outros versos envolvidos por parênteses, um\ unidade inteira que precisa ser lida em seu bloco, “(nuvens brancas/tempo de infinito)”, quebrando assim a sequência lógica até então elaborada.

Os versos em destaque são conhecidos, a partir da referência original, como metáfora sugestiva. Nas metáforas de nuvens, comuns na poesia de Wang Wei, poeta da paisagem, é possível encontrar os referenciais e conceitos budistas aos quais o poeta está vinculado. Trata-se da noção de liberdade dos desejos mundanos e a busca pela plenitude do ser, abordados a partir da perspectiva budista sobre vacuidade e interdependência<sup>10</sup>. No poema, o sujeito é convidado a buscar refúgio na montanha sagrada, a fim de se libertar das angústias humanas. Os últimos versos são concluintes e iniciadores na medida em que ao mesmo tempo que fecham uma ideia, a de sofrimento, abrem uma outra, a de infinitude. Essa compreensão, percebida por Campos, é configurada na transcrição pela pausa criada entre os últimos versos, separados por parênteses, e todo o restante do poema.

O ato criativo de Haroldo de Campos para essa tradução está na construção de relações paradigmáticas carregadas de vazios, cortes e reconfigurações, e por isso mesmo plenas de possibilidades. Entre termos, sintagmas, espaços, deslocamentos, estruturas e movimentos, todos esses funcionando como significantes e significados complementares, é que se transcriam outras maneiras de perceber, olhar, sentir a poesia clássica chinesa. A “Tarefa do tradutor” aqui se configura, ao que tudo indica, como um grande exercício de *póesis*.

---

<sup>10</sup> Ver conceito de vacuidade e interdependência na obra *A arte zen e o caminho do vazio*, de Cláudio Miklos.

## 5 RESSONÂNCIA POUNDIANA – O DECALQUE NA IMAGINAÇÃO CRIATIVA DE HAROLDO DE CAMPOS: TRANSCRIÇÃO DA POESIA DE LI BAI

Muito já se abordou sobre as estratégias de tradução utilizadas por Haroldo de Campos até o presente momento desse texto. No entanto, o autor ainda pautou, diversificando mais uma vez, nova formulação para o ato criativo. Essa se configura como ação intertextual, a partir da retomada de uma de suas mais significativas influências, o teórico estadunidense Ezra Pound.

Pound, retirando toda polêmica que circunda as questões sociais as quais seu nome sempre esteve envolvido, foi poeta, ensaísta e teórico de relevante importância para as formulações artístico-literárias do Ocidente, sobretudo, no que diz respeito à produção e tradução da poesia. Seus trabalhos e tratados são objetos de pesquisa referenciadas por diversos autores e teóricos da tradução. Do “ABC da Literatura” a sua mais célebre obra “Os Cantos”, a plêide de nomes importantes que circunda o escritor nascido no Hailey, vai de T.S. Eliot, James Joyce, Ernest Hemingway e os irmãos Campos. É exatamente desses últimos, especificamente de Haroldo de Campos que a tese busca associação intertextual com a obra “Os Cantos”.

Ezra elaborou, na obra em questão, um complexo mosaico no qual se percebem temáticas místicas, históricas, além da preocupação em elaborar outras metapoéticas e formulações estéticas como metodologia para produção literária. Pound surgia como nova perspectiva estilística para movimentos literários vinculados ao início do século XX, como o modernismo e a arte visual, correntes que buscavam reconfigurar o cenário artísticos no contexto ocidental. Segundo José Lino Grunewald,

*Os Cantos* (que já foram *Cantares*, segundo o poeta, nas primeiras edições do *Rock-Drill* e de *Thrnes* e, daí, na nossa edição pioneira, na tradução de uma seleção deles, feita por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatári e publicada pelo Serviço de Documentação do MEC por volta de 1959-60) inferem a interpenetração de estruturas, a interpenetração de temas e motivos. O básico: a dialética entre métodos de montagem ou princípios do ideograma (Fenollosa lançara o importante ensaio sobre ideograma, que EP traduziu) com a ideia de metamorfose (Ovídio). Por isso, no mesmo *Cantos*, passa-se muitas vezes, como de *flash a flash*, de um tema, assunto, mote ou alusão para outro, heterogêneo, rompendo-se assim, com os cânones tradicionais de linearidade. Na estrutura referencial dominante, interpolam-se também a *Odisseia* e a *Divina Comédia*, além da mitologia grega, Virgílio e trechos da história da

China, dos Estados Unidos e da Itália.

O documentário alia-se, no mesmo sentido de montagem, às narrativas, pensamentos, invocações, descrições: a *college* de fragmentos de textos históricos como cartas, mensagens, documentos burocráticos, transcrições de outros autores. Em paralelo, não apenas a reprodução dos ideogramas chineses e das passagens em grego, como inúmeros trechos ou fragmentos e expressões em diversas línguas estrangeiras. E mais o *enjambement* frequente, a separação das palavras, a alteração de nomes próprios, os desenhos, os traços, as figuras geométricas. Continuando: a frequente despontuação, os recursos de sincopar, o uso da visualidade das palavras e dos sinais de pontuação. “A justaposição dos objetos torna-se mutuamente inteligíveis, sem a inteposição conceitual. (Apud Pound, 2015. p.16-17)

Da construção de caráter singular, com inserção de elementos múltiplos, que transitam entre línguas e estéticas diversas, percorrendo a imagem icônica e a grafia corriqueira do ocidente; os elementos discursivos do oriente, como a inserção do ideograma, é possível identificar, no texto supracitado, a experimentação pela qual percorre Ezra Pound. É exatamente essa abertura de possibilidades que aproxima Haroldo de Campos do teórico, vindo a instituir como proposta para transcrição métodos semelhantes aos utilizados por Pound.

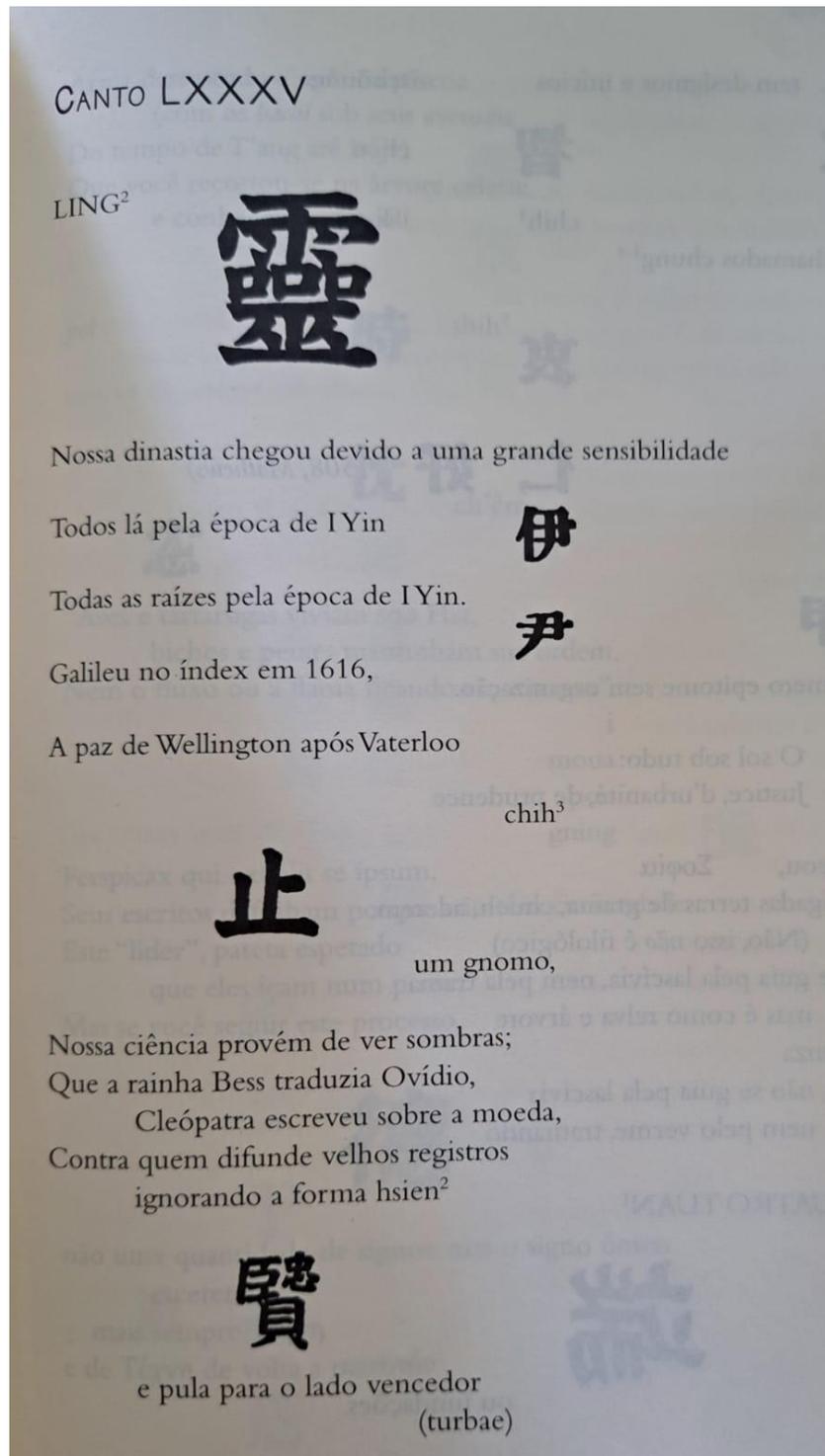
Pound mistura ordens gráficas de padrões linguísticos diferentes. No que se refere aos ideogramas utilizados, esses podem ser considerados chaves de respostas para a poética, em tese, ocidental, construída pelo autor. Ao introduzi-los no discurso, a criação rompe com padrões de leitura e a justaposição da escrita chinesa, a partir do “método ideogrâmico”, conceito já discutido anteriormente, permite com que o interlocutor interaja com o texto, e dele extraia inéditas possibilidades de interpretações.

Os ideogramas, apreendidos pela noção poundiana de melopeia, fanopeia e logopeia, são mais do que signos linguísticos soltos em páginas de escritas ocidentais, na verdade trata-se de sons, imagens e significados capazes de rupturas ou pausas através dos quais o discurso se torna fluido. O texto sincopado ao qual se vincula Pound é a verdadeira síntese entre linguagem e música, em outros termos, a elaboração de cânticos poéticos.

À guisa de exemplificação, sem que haja a necessidade de explorar analiticamente os pormenores de uma referência textual da obra “Os Cantos”, tendo em vista que essa se encontra aqui como base comparativa, o poema abaixo, “Canto

LXXXV”, é uma grande contribuição para a tese pois permite, de forma associativa, traçar algumas possibilidades de aproximação entre Pound e Campos e compreender como esse se faz colorário da perspectiva poundiana, uma vez que projeta em sua teoria tradutória, a transcrição, verdadeiras experimentações na arte de recriar. Assim como Pound compõe a partir do “método ideogrâmico” instituído por Fenollosa, Campos parece constituir um “método ideogrâmico de traduzir” influenciado pelas ideias de Pound.

Figura 13 – Poema Canto LXXXV



Fonte: (Pound, 2015, p. 496)

A composição do texto é uma montagem que se configura pela justaposição gráfica e contextual. Logo no início do texto, Pound dispõe o ideograma “靈” (líng) em sua forma tradicional para o mandarim, cuja tradução mais corriqueira indica associação ao sagrado: espírito, alma; mundo espiritual. O caractere vem exposto no

texto antecedido da transcrição fonética em *pin yin* e com a indicação de tonalidade, marcada pelo algarismo numérico dois, indicativo de segundo tom na pronúncia da língua. Vale aqui lembrar que se trata de uma língua tonal.

Trata-se de um modelo de ideograma composicional, uma vez que de seu casulo pode-se extrair partes com sentidos separados. Na parte superior tem-se o ideograma que representa chuva “雨” (yǔ). Logo abaixo uma sequência de ideogramas da palavra boca/abertura “口” (kǒu). Seguindo a composição, o caractere que indica trabalho “工” (gōng). Todos esses estão compostos em uma única palavra.

A interface entre imagem, som e significado propositada pelo ideograma já institui uma das marcas de composição do texto, seguindo a lógica dos elementos de melopeia, fanopeia e logopeia. Entretanto, o que parece mais indicativo é que a forma de estruturação do ideograma, composicional no caso, se projeta como modelo de montagem do texto como um todo. Isso pode ser percebido na sequência do texto em que o autor introduz, em forma de montagem de fragmentos, uma diversidade de referenciais justapostos.

Exemplo da premissa acima está em versos como “Nossa dinastia chegou devido a uma grande sensibilidade”, que, disposto no formato padrão ocidental, introduz aspectos históricos da sociedade chinesa, cujas ramificações são encontradas nos dois versos paralelísticos seguintes, “Todos lá pela época de I Yin 伊” e “Todas as raízes pela época de I Yin 尹”, através dos quais é apresentado o personagem histórico “伊尹” (Yi Yin), ministro de estado na segunda dinastia chinesa. Aos versos dispostos somam-se outros trazendo referências ocidentais como em “Galileu no index em 1616” e “A paz de Wellington após Váterloo”. Capazes de intertextualidades que conferem ao texto um aspecto de mosaico referencial.

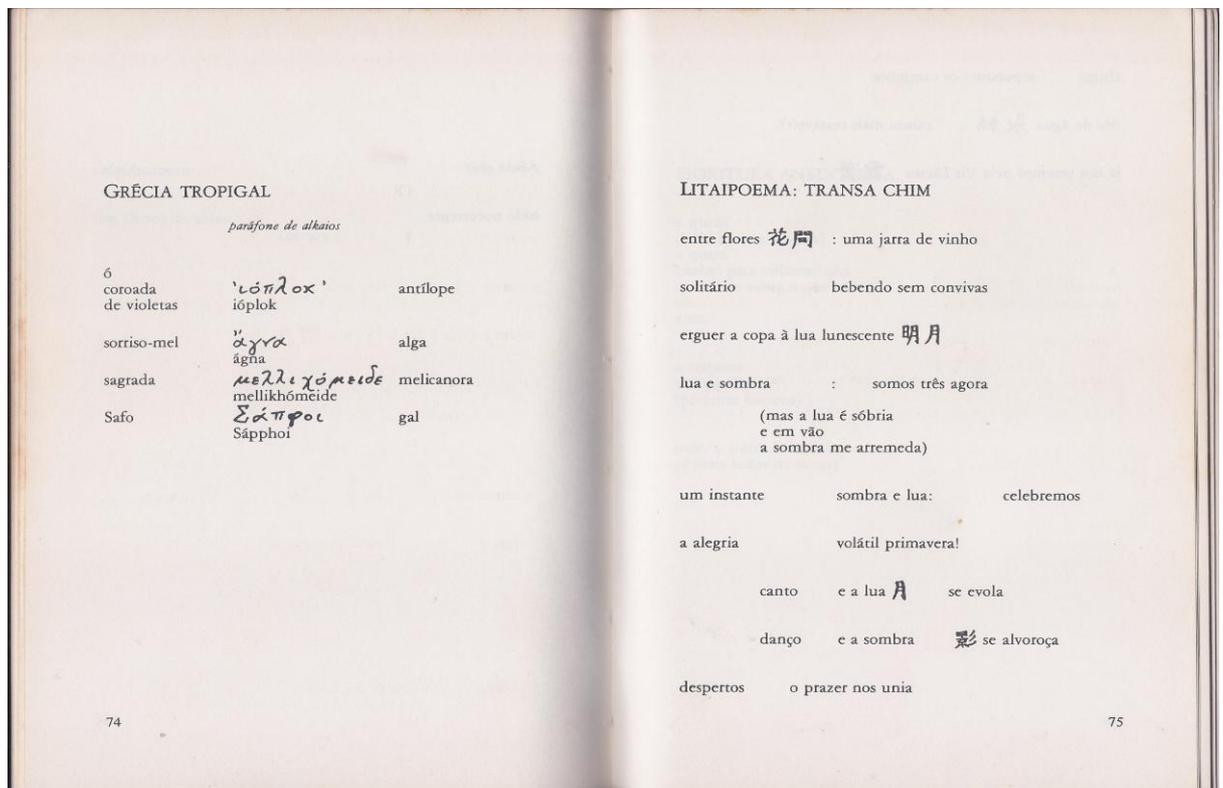
Pound trabalha a desmontagem e a reconstituição dos ideogramas, a justaposição de tempos e personagens históricos e, claro, a diversificada estruturação física do poema, gerando ao texto, “Na superfície, a impressão de um caos intencional” (Pound, 2015, p.16-17), mas, “no fundo, a versão sintético-ideográfica de como acionar o pensamento” (idem). Por caminhos semelhantes é que se pode aproximar a transcrição instituída por Haroldo de Campos para um dos poemas de Li Bai.

Em 1985, Campos publicava a obra “Educação dos cinco sentidos”, uma revolução do experimentalismo brasileiro que trazia ao cenário uma série de questões

que desafiavam os modelos vigentes de produção poética pela reconfiguração, tais quais, a natureza da produção, da tradução e da interpretação, todas baseadas em ideias como a poética da agoridade de Campos e o *make it new* poundiano, assuntos já tratados aqui nesse trabalho.

A obra em questão é fruto de seleção aqui disposta, pois encontram-se publicadas nela, especificamente no capítulo *Transluminúrias*, algumas reimaginações feitas por Campos. “Reúno sob esse título um conjunto de textos ‘reimaginados (ainda mais do que trans-criados) em português”. (Campos, 1985, p.110). Em *Transluminúrias*, o poema de Li Bai, selecionado como fonte de análise, a partir das transcrições realizadas pelo poeta/tradutor em “escrito sobre jade”, ganha o título de “LITAI POEMA: Transe Chim”, e é reimaginado, através das perspectivas desenvolvidas por Pound na obra “Os Cantos”<sup>11</sup>, caminho esse visualmente identificado pelo leitor.

Figura 14 – Poema Transa Chim

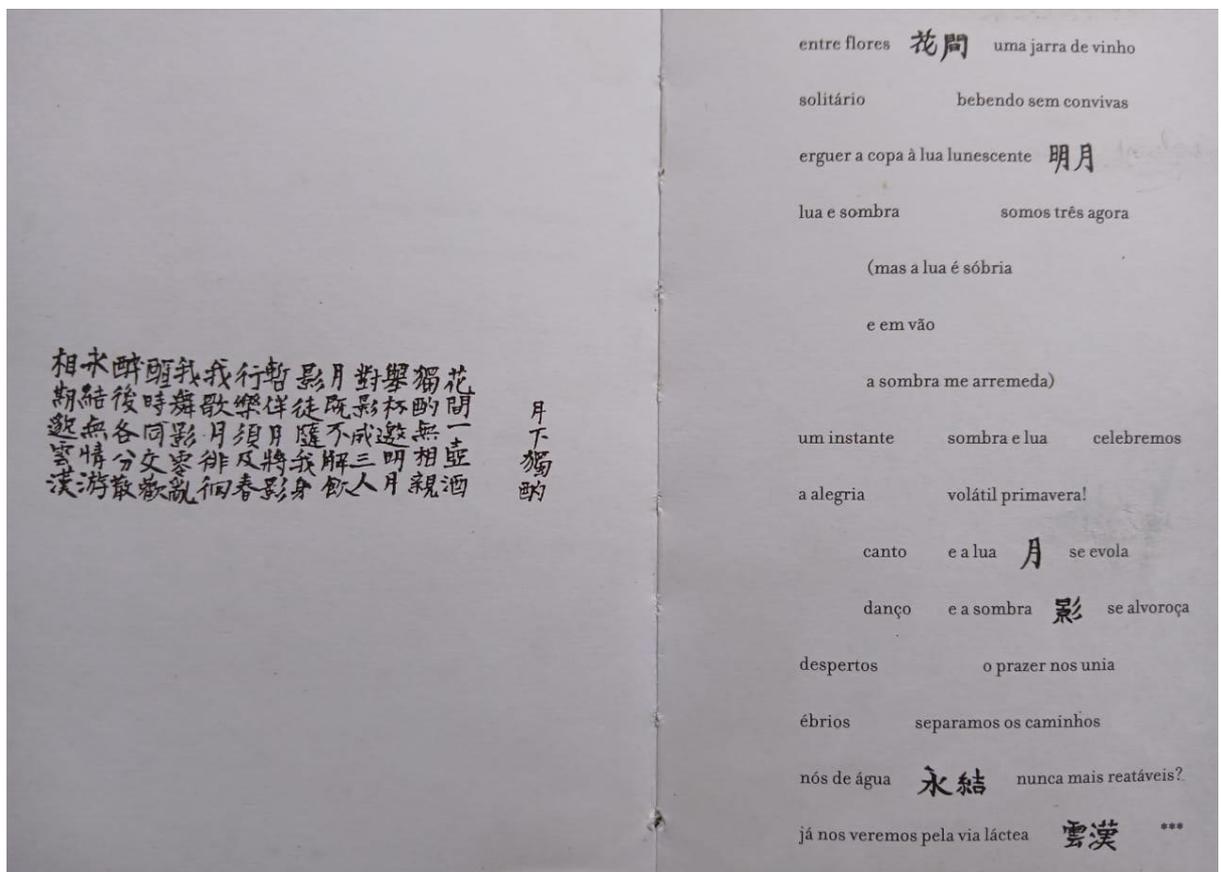


Fonte: (Campos, 1885, p. 75)

<sup>11</sup> Para fim de análise comparativa entre as perspectivas adotadas por Pound em “Os Cantos” e reproduzidas por Campos, indica-se a leitura analítica da obra “Educação dos cinco sentidos”.

Em que pese o poema de LI Bai ter sido introduzido por Haroldo primeiramente na obra “Educação pelos cinco sentidos”, é em “escrito sobre jade” que ele ganha característica mais claras do experimentalismo tradutório, uma vez que a tradução é situada como tal, dentro de um volume específico de textos traduzidos (transcritos) e acompanhados das versões dos originais em mandarim, fazendo com que o leitor identifique a noção de versão de uma língua para outra. Ao poema em questão, disposto logo abaixo, seguem as considerações.

Figura 15 – Poema Entre Flores



Fonte: (Campos, 2009, p. 70-71)

A primeira consideração, interpretativa no caso, faz referência a um sujeito solitário que, supostamente em um ambiente bucólico, e envolvido pelos efeitos do vinho, convida a lua a participar desse momento ao brindar sua presença, “erguer a copa à

lua lunescente”. A lua, ausente de iluminação própria reflete a luz do sol que por ela transpassa. Esse brilho da lua produz a sombra do próprio sujeito poético, ao iluminá-lo, “lua e sombra somos três agora”. Entretanto, “(...) a lua é sóbria” e apenas, “ a sombra me arremeda”.

Seguindo os passos ébrios do eu lírico, a sombra “se alvoroça”, enquanto a lua, mantendo sua sobriedade, “se evola”. Entretanto, juntos agora, como uma coisa apenas que se modifica pela luz, “despertos \_\_\_\_\_ o prazer nos unia” (grifo meu) e enfim, “ébrios \_\_\_\_ separamos os caminhos” (grifo meu) para se verem novamente juntos “pela via láctea”.

Pode-se dizer que o poema é uma verdadeira exaltação à felicidade, sentimento que na consideração do poeta aparece como transitório, efêmero e por isso merece ser celebrado. Essa tradução, sob o aspecto semântico, não foge ao que se encontra em outras traduções acerca do mesmo poema, sendo possível identificar grandes semelhanças, a título de exemplificação, em Portugal e Xiao<sup>12</sup> e na versão inglesa de Herbert Giles<sup>13</sup>. Todavia, é em seu aspecto estrutural que a distinção ganha relevância como se verá.

Para essa transcrição, Haroldo irá adotar caminhos, a partir de uma nova experimentação, bem dessemelhantes dos já utilizados anteriormente. Acompanhando de perto as metodologias recorridas por Pound na obra “Os Cantos”, o tradutor, sem deixar de lado as questões que envolvem a preocupação com o significado geral do texto, irá estampar sua criação com ideogramas chineses que geram, no mínimo, estranhamento ao leitor. São espécies de decalques que instituem uma nova experiência de leitura da tradução.

O texto é composto por dez ideogramas que se intercalam com os versos em português. Cada ideograma, seja o par de compostos seja o ideograma unitário, vem antecedido pelo termo ao qual indica. No verso “entre flores 花间 uma jarra de vinho”, os ideogramas estampados entre os termos das sentenças do português são repetições da expressão “entre flores”. O mesmo ocorrerá nos demais versos da transcrição, através dos quais Haroldo utiliza-se desse recurso de colagem linguística.

---

<sup>12</sup> 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, pg.79.

<sup>13</sup> Giles, Herbert Allen. *Chinese Poetry in English Verse*. Shanghai: Kelley and Walsh, 1898, pág: 78-79.

Para fins de identificação, pode-se perceber a estratégia recorrida também nos versos “erguer a copa à lua lunescante 明月”, “nós de água 永结 nunca mais reatáveis?”, e ainda em “já nos veremos pela via láctea 雲漢 ...”. Em todos esses versos, a duplicação do sentido é construída pelos ideogramas, visando enfatizar e dar concretude aos termos em destaque. Esse jogo é constituído, ao que tudo indica, a partir da dialética vazio/preenchimento que percorre todo o texto. Nos versos em que se encontram ideogramas, os vazios, provocados pelos significantes da língua portuguesa, são preenchidos pela repetição com o signo linguístico chinês, como no verso “já nos veremos pela via láctea 雲漢 ...”. Porém, em alguns versos, Haroldo recorre à manutenção de espaços vazios que podem ser preenchidos pelo próprio leitor, a exemplo tem-se os versos “despertos\_\_\_\_o prazer nos unia” (grifo meu). O recurso é percebido durante o texto como um todo, estratégia encontrada tanto nas transcrições de Haroldo quanto na obra “Os Cantos”, de Ezra Pound.

Haroldo elabora ainda mais os recursos supracitados na medida em que os associa à formulação de um dístico em paralelismo, como nos versos seguintes: “canto\_\_\_\_e a lua 月 se envola” (grifo meu) e “danço\_\_\_\_e a sombra 影 se alvoroça” (grifo meu). Nesses versos, cabe ao leitor reconhecer as estratégias poéticas do artista para constituir sentido interpretativo.

Outro riquíssimo recurso estruturante na transcrição é a desmontagem do que se chamou nessa tese de “casulo metafórico” do ideograma e a sua recomposição em português. Para os ideogramas 明月, presentes no terceiro verso do texto original, a escolha lexical adotada pelo transcriador revela sua intenção de reproduzibilidade de sua leitura acerca do ideograma chinês, leitura essa, como se sabe, influenciada pelas pesquisas que Ezra Pound reproduzira de Ernest Fenollosa. Segundo Campos, esse fenômeno trata-se dos “‘harmônicos’ que vibram diante do olho e colorem todos os planos semânticos do texto” (Campos, 1994, p.59). Por “leitura harmônica”, entendi Fenollosa a capacidade de encontrar nos ideogramas a reprodução de elementos pares, seja por radicais ou até mesmo pela estrutura fonética do princípio de formação de alguns ideogramas.

Em tradução literal, os ideogramas 明月 encontram corriqueiramente o sentido de 明= brilho e 月= lua, em outros termos “brilho da lua”. Não obstante essa ser a tradução mais comum, Campos recorre à expressão “lua lunescante”. Nesse caso, o neologismo

é constituído pelo radical da palavra “lua”, dando a entender que a noção formação da palavra, como sugere o ideograma, é formatada também com a presença duplicada do elemento lua. A lógica apresentada por Campos é a de que os “harmônicos” visuais presentes na língua chinesa possam ser também reconhecidos a partir dos “harmônicos” morfológicos e fonéticos da língua portuguesa, reconhecidos por recursos fonológicos do próprio idioma.

Encontra-se nessa maneira peculiar de reimaginar a poesia clássica chinesa, os modos diversos de ver, sentir e pensar a tradução por parte do artista. À preocupação genuína em encontrar recursos fônicos na língua de chegada para a transcrição dos poemas chineses, Haroldo recorre à desconstrução do casulo metafórico existente na língua oriental chinesa. “Exploro, ainda, sempre que semanticamente rentável, a etimologia metafórico-visual dos ideogramas”. (Idem, p.14).

Está aparentemente sugerido, pela composição estruturante, a partir da qual Haroldo configura a transcrição, que o artista constrói uma modalidade outra de recepção e leitura da tradução. Diferentemente de Pound, que recorria à incorporação de ideogramas chineses e de outras estruturas linguísticas de diversas línguas para compor seu texto, Haroldo fará pela via da transcrição. Ler a obra “Os Cantos” é, como já visto, mergulhar nas múltiplas referências estruturais, históricas e estéticas acionadas por Pound e com elas constituir significados. Ler a transcrição de Haroldo é, em grande medida, agenciar significados existentes através do jogo de recursos instituídos pelo tradutor. É, na verdade, trabalhar a compreensão e o sentido dos significantes verbais, visuais, fonéticos, e porque não imagéticos, presentes em sua tradução criativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar no processo de tradução é, como sugere Walter Benjamin, antes de tudo, sair da centralidade. Considera-se como centro as perspectivas que condicionam o sujeito tradutor aos limites do texto original, buscando somente nele quaisquer sinalizações. Nessa perspectiva, a árdua tarefa do tradutor deve-se configurar muito mais pela órbita disruptiva, na qual o ato criativo seja centelha e pavimentação do caminho, na qual a experimentação seja uma máxima percorrida.

É associado a esse pensamento, sem perder, contudo, o rigor acadêmico, que Haroldo de Campos formulou grande parte de suas metodologias para a tradução. Foram baseadas em possibilidades de aberturas dentro do campo da criação artística, por exemplo, que surgiram as proposições para transcriar e reimaginar textos traduzidos por ele. Pode-se dizer que para Haroldo o ato de criar é substancial mesmo quando se percorre as noções de tradução. Sendo assim, traduzir é imaginar, recriar, desconstruir e reconstruir a própria ideia de tradutor.

Os trabalhos de incursão da tradução da poesia chinesa, feitos por Haroldo de Campos, são sinalizações provocadoras no campo da teoria da tradução. Não por acaso geraram e ainda geram controvérsias nesses contextos. Foi diante dessas circunstâncias que se elaborou a tese, e a hipótese de que aos questionamentos acerca do trabalho do artista encontra-se um problema de base.

A questão está no fato de que, ao não se considerar as perspectivas adotadas por Campos em sua tradução de poemas clássicos chineses como uma grande experimentação linguística, desconsidera-se o propósito fundador do procedimento elaborado pelo teórico. Sua metodologia é baseada na ruptura dos padrões e sinaliza possibilidades de construção, leituras e interpretações, como são os casos da transcrição e da reimaginação, criadas exatamente para constituir outros modos de pensar a natureza tradutória.

Os percursos adotados por Haroldo de Campos apontaram, a partir das análises aqui desenvolvidas, como podem ser flutuantes e abertas as estratégias tradutórias, e também como essas reconfiguram outros modos de ver, sentir e pensar o percurso de tradução da arte poética chinesa. Tratava-se nesse caso, e em último

sentido, de compreender a maneira singular de criação da obra artística pela reimaginação e, através dela, estabelecer novas leituras para textos traduzidos do mandarim, sobretudo, para o português.

A importância do trabalho de Campos para os estudos da teoria da tradução, da análise comparativa e da criação literária poética é de grande relevância, pois sua metodologia, como foi possível identificar, explora diversos campos do conhecimento, ampliando assim as possibilidades de instanciar e agenciar mecanismos para as mais diversas formas de leituras de tradução. A tradução deixa, com o autor, de ser um processo de literalidade ou sustentáculo do “significado” de palavras específicas. Essa deveria ser, na verdade, como salienta Pound (Pound, 1911, *apud* Gentzler, 2009) geradora de *insights* capazes de reconhecer no texto vertido os ritmos, os sons, os movimentos e as imagens de um texto original nas ressonâncias geradas a partir dele, ou seja, a tradução deve iluminar os detalhes de um texto por via de outro.

Foram os percursos de análise das reimaginações produzidas por Campos que geraram a compreensão de que o artista é um importante ponto de inflexão no campo da tradução da poesia chinesa no Brasil. Algumas dessas estratégias cotejaram traduções e com elas produziram reflexões comparativas sobre as aproximações e os distanciamentos nas formas de traduzir a poesia clássica chinesa. Outras encontraram no signo chinês a maneira de perceber a visualidade textual da tradução à nível semiótico. E por fim, outras percorreram a análise da função poética: sonoridades, ritmos e estruturações linguísticas como recurso para a transcrição.

A análise de poemas da obra *escrito sobre jade* (2009) estabeleceu proposições para compreender o que foi considerado por Campos como “a poética da tradução”. Sua maneira de criar, recriar e transcriar textos pela via da tradução é o desenho das estratégias de uma experimentação constituída pelo labor criativo do compositor. Todavia, se o experimentalismo criativo foi a “práxis”, essa não se consubstanciava suspensa no ar. A base que sustentava as experiências do artista estava, em grande medida, nas proposições esboçadas por Ezra Pound, são elas *melopoeia*, propriedade musical; *phanopoeia*, propriedade visual; e *logopoeia*, “a dança do intelecto em meio às palavras” (Pound, 1937, *apud* Gentzler, 2009).

Os estratagemas inauguram de fato, no Brasil, uma metodologia crítica e criativa, formuladora de uma nova perspectiva, caminho esse que, como foi identificado, gerou influência nas traduções que vieram a seguir.

A metáfora da perfuração da pedra de jade e a captação de sua singularidade foi o que instanciou a necessária formulação capitular inicial. O propósito era apresentar o panorama da literatura chinesa até o período da dinastia Tang, trançando com ele as conexões proporcionadas pela tradução de Haroldo de Campos. A importância de desenvolver esse capítulo ocorreu pelo fato de que as transformações estruturais da poesia chinesa, no percurso do tempo, sofreram modificações e influências que marcariam suas formulações.

Para perceber qualquer investidura de tradução desses textos necessitava levar em conta o fato de que reproduzir uma obra clássica chinesa é mergulhar profundamente em sua estrutura e seu contexto de produção e influência para reconstituir os próprios elementos que a institui, questão que foi desenvolvida nos capítulos seguintes.

Não foi por acaso que a sequencialidade trouxe para o trabalho em tela uma das figuras mais importantes da dinastia Tang, o poeta Li Bai. Com poemas que marcariam a história da poesia chinesa caminhou-se, por via da análise comparativa, na identificação da experiência adotada por Campos para esse poeta chinês.

A recriação como manipulação do artista, como sugeriu Lefevere (2007) apresentou o escopo escolhido como procedimento pelo tradutor brasileiro. O que brilhou na reimaginação da versão construída por Campos foi, destaque ampliado, a musicalidade. O ritmo poético de uma língua, o mandarim, distanciada das línguas neolatinas, como o espanhol e o português, foi projeto significativamente marcante na tradução produzida por Campos. Todavia, essa marca não estava isolada no texto, pois dialogava com a criação de espacialidade, de visualidade e de sentidos geradores de significados, outros recursos trabalhados pela criação haroldiana.

Percorrendo a concepção de Gumbrech (2010) de que todo elemento artístico possui uma dimensão de sentido e uma dimensão de presença, imprescindível para o trabalho dimensionar a identificação de elementos da cultura chinesa na transcrição

proposta por Campos. Aqui, lançando mão das teorias de Júlio Plaza e Charles Peirce, identificou-se um experimentalismo que dialogava com a intersemiótica.

O “jogo artístico” foi ampliador no sentido de possibilitar caminhos de leituras que só poderiam ser feitos quando se tem uma abertura textual. A transcrição, nesse caso, buscou no signo chinês a materialidade própria do ideograma e com ela traçou caminhos para explorar as mais diversas referências que uma estrutura sígnica pode agenciar.

Se a intersemiótica foi capaz de produzir uma gama de interpretação para a transcrição, a decomposição/desconstrução não se eximiu dessa tarefa do tradutor. Foi exatamente com Derrida que o trabalho encontrou, no processo de fragmentação do texto vertido do mandarim para o português, novos detalhes iluminados por Haroldo de Campos. A propositura agora viria através da compreensão estruturante da tradução.

O diálogo dos eixos que estruturavam o texto permitiu uma séria de conexões capazes de promover a compreensão da maneira através da qual Haroldo agenciava naquele instante os recursos da função poética jakobsoniana. Sem linearidade, o texto se construía pela própria necessidade de desconstrução do ato criativo e interpretativo. A visualização do ideograma chinês no original foi a base para a reconstituição dessa forma de experiência tradutória, a percepção de que a arte poética de tradução pode ser iluminada por meio das estruturas estética da própria poesia.

Como visto, a experimentação haroldiana não permite configurar um fim único, ao contrário, ela está garantida naquilo que o próprio Haroldo chamou de “Horizonte do provável”. Foi a noção de que a linguagem não deve ser encarada apenas como um instrumento de comunicação simplório, mas como um espaço de experimentação, a partir do qual se pode revelar novas formas de significação, que potencializou as próximas análises empreendidas no texto.

Decalque foi a estratégia que Haroldo de Campos utilizou para a configuração da transcrição que foi pautada na última parte do texto. Esse recurso seguia de perto a contribuição que Ezra Pound proporcionou aos seus leitores através da obra “Os Cantos”. Campos, engendrando as formulações poundianas, estabeleceu um estranhamento em seu texto ao estampá-lo com ideogramas chineses. A reprodução

desses, em paralelo ao idioma português, possibilitaram leituras que aventaram novas estratégias utilizadas pelo tradutor.

A duplicação de significados, a dialética - vazio preenchimento-, a formatação de dísticos paralelos e a interpretação etimológica do ideograma chinês, visando reproduzir em espelhamento o método de constituição do signo em mandarim, foram as maneiras através das quais a imaginação criativa do autor trabalhou. Ler e analisar o texto em questão foi perceber, entre inúmeras outras possibilidades apresentadas, as ressonâncias de uma teoria, a noção de “harmônicos visuais” estabelecida por Pound, materializada pelo olhar inovador de Haroldo de Campos.

Mais do que traçar os modos de ver, sentir e pensar formas de se traduzir a arte poética chinesa, o trabalho aqui desempenhado foi a interpretação genuína de um artista que se propôs a reconfigurar as metodologias da tradução.

No passeio pela obra “escrito sobre jade: poesias clássicas chinesas reimaginadas por Haroldo de campos”, a súmula da compreensão aqui apreendida assume o interesse de encontrar as marcas da dinâmica de uma tradução disruptiva que viria a se tornar um ponto de inflexão no campo da tradução da poesia chinesa no Brasil. Assume também a constituição do desenho de um livro carregado de experimentações e aberto a possibilidades capazes de gerar potenciais estéticos para a tradução poética.

De fato, reduzir Haroldo de Campos, e seu trabalho de tradução à perspectiva tradicional de métodos tradutórios, é situar o autor em um limbo no qual a criação, ato genuíno da poesia, não se encontra. Nesses termos, para aqueles que ainda não compreenderam o alcance da metodologia transcriativa de Haroldo, fica a sugestão apontada por Susan Basnett, o “tradutor como um canibal” (Basnett, 2003, p.20), capaz de “devorar o texto original num ritual que resulta na criação de algo completamente novo” (Basnett, 2003, p.20).

Se é pelas margens que se deve pensar a tradução, como sugere Basnett, esse percurso passa por novos modos de ver sentir e pensar ao processo de tradução. Sendo assim, a ação transcriativa de Haroldo de Campos, esse manancial criativo formador de novas realidades, pode ser o caminho para deslocar limites fronteiriços.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Antônio Graça de. **Li Bai**: o príncipe da poesia chinesa. Revista de Cultura. Edição Revista de Macau. 1987. Disponível em: <<http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30002/>>. Acesso em: 16 ago. 2019.
- BASSNET, Susan. **Estudos de tradução**: fundamentos de uma disciplina. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo, revisão de Ana Maria Chaves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- 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 **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, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- 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.
- CAPPARELLI, Sérgio. SUN, Yuqi. **Poemas clássicos chineses / Li Bai, Du Fu, Wang Wei**; Porto Alegre. L&PM, 2012.
- CHENG, Anne. **História do Pensamento Chinês**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FENOLLOSA, E. **Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia**. In: CAMPOS, H. de (Org.). **Ideograma**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1994. p.109-148.
- GUMBRECH, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- LI, Bai. Du Fu. Wang Wei. **Poemas Clássicos Chineses**. Tradução e organização: Sérgio Capparelli e Sun Yuqi. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- MIKLOS, Cláudio. **A arte Zen e o Caminho do Vazio**: Uma investigação do conceito Zen Budista de Não-Eu na obra de arte. Rio de Janeiro: 2011.
- PAZ, Otávio. **Tradução**: literatura e literalidade. Edição bilíngue. Ensaio traduzido por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.
- PEIRCE, C.S. **Semiótica**. 3ªed. Tradução de J.T.C. Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- 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.
- POUND, Ezra. **Os Cantos**. Apresentação Gerald Thomas; Tradução de José Lino Grunewald. – [Ed. Especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- RIBEIRO, Dora. **Teoria do Jardim**: poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROMANO, Fernanda Maria. **António Feijó e Camilo Pessanha: interlocuções poéticas em traduções**. 2013. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

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

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**: Uma história da tradução. Tradução: Laureano Pellegrin. São Paulo: Unesp. 2021.

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.