



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓS-LIT

**O VÓRTEX DA TRADUÇÃO:
EZRA POUND E A ESCRITURA POÉTICA CHINESA**

Ricardo Primo Portugal
Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski

Brasília, DF
2024

RICARDO PRIMO PORTUGAL

**O VÓRTEX DA TRADUÇÃO:
EZRA POUND E A ESCRITURA POÉTICA CHINESA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília

Linha de Pesquisa: **Estudos Literários Comparados**

Área de Concentração: **Teoria da Tradução**

Orientador: **Prof. Dr. Henryk Siewierski**

Brasília, DF

2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pv Primo Portugal, Ricardo
O vórtex da tradução: Ezra Pound e a escritura poética
chinesa / Ricardo Primo Portugal; orientador Henryk
Siewierski. -- Brasília, 2024.
240 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Teoria da Tradução - Tradutologia. 2. Tradução de
Poesia Chinesa (Transcrição). 3. A Tarefa do Tradutor, de
Walter Benjamin. 4. Cathay, de Ezra Pound. 5. Vorticismo e
vanguardas modernistas. I. Siewierski, Henryk , orient. II.
Título.

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

RICARDO PRIMO PORTUGAL

**O VÓRTEX DA TRADUÇÃO:
EZRA POUND E A ESCRITURA POÉTICA CHINESA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Área de Concentração: Teoria da Tradução, aprovada em ____/____/2024.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Henryk Siewierski – POSLIT/UnB

Presidente

Prof. Dr. Marlova Gonzalez Aseff – UnB/LET/IL
(Membro interno)

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza – UFPR/DEPAC
(Membro externo)

Prof. Dr. Pawel Hejmanowski – TEL/UNB
(Membro suplente)

A Francisco José da Silva Portugal,
in memoriam,
falta, fala – presença.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Henryk Siewierski, tradutor literário enorme, pela orientação precisa e sensível, e pela inspiração de seu exemplo.

Ao Poslit, pelo instigante aprendizado, pela convivência acadêmica entre pares, qualificada e fecunda. Aos professores e colegas das disciplinas cursadas ao longo do curso de mestrado; aos Professores Doutores Sidney Barbosa, Roberto Luis Medina Paz, Márcia Cristina Maesso, Serge Dominique Margel, pelos ensinamentos e exemplos profissionais.

Aos colegas do Grupo de pesquisa Literatura e cinema (Litecine) do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), na pessoa da querida amiga Hiolene Champloni; e muito especialmente, ao Professor Doutor Serge Dominique Margel, pelos reencontros.

A Tan Xiao, pela vida.

“Deixar de lado o corpo é mesmo a energia essencial da tradução. Quando ela reinstitui um corpo, é poesia” [citação de Jacques Derrida]. O que se entende geralmente por tradução é uma atividade neutralizadora; trata-se de rasurar a forma significativa – suprimir o corpo – para dela extrair um presuntivo “conteúdo”, uma assim desincorporada ou desencorpada “mensagem referencial”. Quando isso não ocorre, quando o corpo prima sobre o presumido “conteúdo” e este, obsessivo, possessivo, não se deixa desencarnar qual um efeito de imantação que não se desapega do metal a que afeta, então dizemos que não há tradução, que estamos diante do “não-traditável”, do “não-traduzível”, chame-se a esse escandaloso corpo intransitivo poesia, linguagem do sonho, jogo engenhoso (Witz), enigma, glossolalia, talismã verbal, mantra. A restituição do corpo na tradução é o que eu denomino transcrição. A reversão do impossível no possível começa por uma hiperfidelidade a tudo aquilo que constitui a significância, ou seja, às mais secretas errâncias do semântico pelos meandros da forma.

(Haroldo de Campos, *À Esquina da Esquina*)

遊崇真觀南樓 Visitando o pavilhão sul do Templo Chongzhen – onde são
睹新及第題名處 divulgados os resultados dos exames imperiais (¹)

雲峰滿目放春晴 Nuvens nos picos, a primavera no olhar
曆曆銀鈎指下生 Prata entre os dedos, a clara caligrafia
自恨羅衣掩詩句 Pena: os robes em seda me cobrem a poesia
舉頭空羨榜中名 Elevo a fronte: seus nomes, resta-me honrar

(Yu Xuanji, 844-869, Dinastia Tang).

¹ Tradução: PORTUGAL; TAN, 2011. Descrevendo a atmosfera da divulgação dos aprovados nos exames imperiais – marcada pela alegria alvissareira, primaveril, dos jovens que começariam “vidas novas” como funcionários de elite –, a poeta Yu Xuanji, letrada de consistente formação, lamenta não ter direito a prestar o concurso, por ser mulher. O poema realiza à perfeição o ideal clássico da pintura em versos: dos montes, as nuvens “baixam”, dissolvem-se em traços caligráficos, a fundir-se na escritura. A própria escrita é mencionada como “prata”, unindo o sentido de preciosidade àquela imagem visual: a caligrafia chinesa mais habilidosa e experiente é difusa e voluteante, unindo-se aos movimentos da natureza, e então à brancura cintilante das nuvens ao sol (simultaneamente bloqueado e transfigurado por elas). Note-se a densidade do terceiro verso, no qual a poesia é plasmada ao próprio corpo e à sensualidade, a um só tempo velados e afirmando-se “cobertos” pelas roupas femininas. Seria esta a primeira vez que o *corpo* se referiria em uma obra poética – ao menos *desta maneira*, ao centro da imagem, da *poesia*, da *identidade* do poeta? E ao final, o ambivalente *eleva da fronte* para honrar aqueles jovens vitoriosos – em reverência, mas sem reclinar-se, como seria protocolar na china dos Tang. Ao contrário, em ostensiva altivez: ela, respeitada por poetas e intelectuais renomados, não baixaria a cabeça; até a morte em plena juventude, executada após julgamento controverso.

RESUMO

Esta dissertação discute a *tarefa do tradutor* da poesia chinesa para línguas ocidentais fonéticas no estágio atual da Modernidade, recuperando a experiência pioneira de Ezra Pound e das vanguardas modernistas, na transição do verso livre ao ideograma, e perante os novos meios de reprodução técnica da arte e o cinema, recorrendo a reflexões de Haroldo de Campos, Wai-lim Yip, Zhaoming Qian, Octavio Paz, Serge Margel, Haun Saussy, Richard Sieburth e outros autores, assim como a pensadores da tradução, em especial Antoine Berman, Walter Benjamin e Jacques Derrida. De saída constata-se, no estado fortuito daquela atividade, hábito tradutório acomodatório a considerável disparidade ou insuficiência em relação à sofisticada elaboração semiótica dos originais chineses, em desconsideração de sua *letra* (cf. Berman) ou *modo de representação* (cf. Yip). Remonta-se então à obra pioneira de Ezra Pound na tradução criativa de poesia em caracteres chineses, partindo de exposição teórica sobre aspectos estruturais, tradutórios e históricos de *Cathay*, obra de Pound que inaugurou aquela prática no Modernismo. Assevera-se a duradoura validade das proposições do poeta, apontando-o como precursor de teorias de estudiosos de ascendência contemporânea, em alinhamento à reflexão sobre artes e literatura na Modernidade, confluindo à fundamental obra de Benjamin. Em seguida, discute-se o percurso do Modernismo ocidental ao *ideograma*, passando pela *revolução gráfica*, ao impulso das vanguardas do início do século XX, a partir de Margel. Avança-se abordagem política e histórica da tarefa do tradutor da poesia chinesa clássica, a partir de leitura das teses *Sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin, assim como de sua teoria da evolução técnica das formas de arte até o cinema (de *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica*), identificando, com base em Wai-lim Yip, traços de *cinematismo* na escrita ideogrâmica chinesa. Expõem-se então aspectos estruturais daquela poesia e de sua escrita ideogrâmica, identificando *redes subjacentes de significação* (termo de A. Berman) na *escritura poética chinesa*, com base em François Cheng, Ernest Fenollosa e outros autores. Discute-se, em suma, a caracterização da *letra* (cf. A. Berman) na poesia chinesa. Aborda-se ainda a influência poundiana no Brasil, apresentando o projeto tradutório para a poesia em caracteres chineses de Haroldo de Campos.

Palavras-chave: Estudos da tradução. Poesia chinesa. Transcrição. Método ideogrâmico. Ezra Pound. Antoine Berman. François Cheng. Walter Benjamin. Serge Margel. Wai-lim Yip. Haun Saussy. Richard Sieburth.

ABSTRACT

This dissertation discusses *the task of the translator* of Chinese poetry into phonetic Western languages in the current stage of Modernity, recovering the pioneering experience of Ezra Pound and the modernist *avant-gardes*, in the transition from free verse to ideogram, and in the context of the advent of the new means of technical reproduction of art and cinema, resorting to the works of Haroldo de Campos, Wai-lim Yip, Zhaoming Qian, Octavio Paz, Serge Margel, Haun Saussy, Richard Sieburth and others, as well as to translation studies' theorists Antoine Berman, Walter Benjamin and Jacques Derrida. First of all, this essay identifies, in the fortuitous state of that activity, a translation habit characterized by the accommodation to substantial disparity or insufficiency in relation to the sophisticated semiotic elaboration of the Chinese originals, to the detriment of their *letter* (Berman) or *mode of representation* (Yip). From this we go back to the contributions of Ezra Pound to the creative translation of Chinese characters' poetry, starting from a theoretical exposition on structural, translational and historical aspects of *Cathay*, Pound's work that inaugurated that practice in Modernism. The enduring validity of the poet's propositions is asserted, also pointing him out as a precursor in relation to theories developed by today's scholars, in alignment with the tradition of thinkers who inaugurated Modernity's thought on arts and literature, which converged to Walter Benjamin's fundamental work. Next, we discuss, based on Margel, the path of Western Modernism towards ideogram, which comprised the *graphic revolution*, under the impulse of the *avant-gardes* at the beginning of the 20th century. Then we propose a political and historical approach to the task of the translator of Chinese poetry, based on an interpretation of Walter Benjamin's theses *On the Concept of History*, as well as his theory of the technical evolution of art forms up to cinema (from *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*), identifying, based on Wai-lim Yip, traces of *cinematism* in Chinese ideogramic writing. Next, structural aspects of that poetry and its ideogramic writing are exposed, identifying *underlying networks of meaning* (A. Berman's term) in Chinese poetic writing, based on François Cheng, Ernest Fenollosa and other authors. In short, the characterization of the *letter* (cf. A. Berman) in Chinese poetry is discussed. Subsequently we comment on the Poundian influence in Brazil, describing the translation project for poetry in Chinese characters presented by Haroldo de Campos.

Keywords: Translation studies. Chinese poetry. Transcreation. Ideogramic method. Ezra Pound. Antoine Berman. François Cheng. Walter Benjamin. Serge Margel. Haun Saussy. Wai-lim Yip.

RÉSUMÉ

Cette dissertation traite de *la tâche du traducteur* vers les langues phonétiques occidentales dans l'étape actuelle de la Modernité, en récupérant l'expérience d'Ezra Pound et des *avant-gardes* modernistes, dans la transition du vers libre à l'idéogramme, et face aux nouveaux moyens de reproduction technique de l'art, et du cinéma, recourant aux œuvres de Haroldo de Campos, Wai-lim Yip, Zhaoming Qian, Octavio Paz, Serge Margel, Haun Saussy, Richard Sieburth et d'autres auteurs, ainsi que des penseurs de la traduction, en particulier Antoine Berman, Walter Benjamin et Jacques Derrida. Nous identifions dans l'état fortuit de cette activité une habitude de traduction caractérisée par l'accommodation à une notable disparité ou insuffisance par rapport à l'élaboration sémiotique sophistiquée des originaux chinois, au détriment de leur *lettre* (selon Berman) ou de leur *mode de représentation* (selon Yip). De là, nous revenons à la contribution d'Ezra Pound à la traduction créative de la poésie en caractères chinois, à partir d'une exposition théorique sur les aspects structurels, translationnels et historiques de *Cathay*, l'œuvre de Pound qui a inauguré cette pratique dans le modernisme. La validité des propositions du poète est réaffirmée, le désignant également comme un précurseur par rapport aux théories développées par des chercheurs contemporains pertinents, en alignement avec les penseurs qui ont inauguré la modernité dans la réflexion sur les arts et la littérature, laquelle a convergé vers le travail fondamental de Walter Benjamin. Nous discutons ensuite du chemin du modernisme occidental vers l'idéogramme, en passant par la *révolution graphique*, sous l'impulsion des *avant-gardes* du début du XXe siècle, à partir de Margel. Une approche politique et historique de la tâche du traducteur de poésie chinoise est donc proposée, basée sur la lecture des thèses de Walter Benjamin *Sur le concept d'histoire*, ainsi que de sa théorie de l'évolution technique des formes d'art jusqu'au cinéma (extrait de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*), identifiant, à partir de Wai-lim Yip, des traces de *cinématisme* dans l'écriture idéogramme chinoise. Ensuite, les aspects structurels de cette poésie et de son écriture sont exposés, identifiant les *réseaux signifiants sous-jacents* (terme d'A. Berman) dans l'écriture poétique chinoise, en s'appuyant sur François Cheng, Ernest Fenollosa et d'autres auteurs. En bref, la caractérisation de la *lettre* (cf. A. Berman) dans la poésie chinoise est discutée. Nous commenterons ensuite l'influence poundienne au Brésil, en décrivant le projet de traduction de poésie en caractères chinois présenté par Haroldo de Campos.

Mots-clés: Traductologie. Poésie chinoise. Idéogramme. Transcréation. Ezra Pound. Antoine Berman. François Cheng. Walter Benjamin. Serge Margel. Haun Saussy. Wai-lim Yip.

摘要

本论文通过重温埃兹拉·庞德 (Ezra Pound) 和现代主义文学先锋派有关从自由诗到表意诗转化的先驱理论以及机械复制时代的艺术与电影创作, 借鉴了哈罗多·德·坎波斯 (Haroldo de Campos)、叶维廉 (Wai-lim Yip)、钱兆明 (Zhaoming Qian)、奥克塔维奥·帕斯 (Octavio Paz)、塞尔日·马格尔 (Serge Margel)、豪恩·索西 (Haun Saussy) 等学者以及安托万·伯曼 (Antoine Berman)、瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin)、雅克·德里达 (Jacques Derrida) 等翻译理论家的著作, 深入探讨了现代主义现阶段将汉语诗歌译为表音文字的西方语言时译者的翻译任务。首先, 作者在文中指出在翻译界存在一种“惯性”的翻译方法, 而这种千篇一律习惯性地创作是无法很好地诠释汉字符号学的功能特征, 进而损害了“字 *lettre*” (Berman) 及其“表达方式” (叶维廉)。借此, 论文以庞德著作《华夏集》为出发点, 具体分析了其关于结构、翻译及历史方面的理论阐述, 对庞德就汉字诗歌实行创造性翻译的理论加以论述, 论证了庞德命题的持久有效性, 指出他是当代翻译学术理论研究的先驱, 其主张与开创现代主义文学和艺术的思想家们以及瓦尔特·本雅明的基本著作保持一致。接下来, 论文以塞尔日·马格尔理论为基础, 阐述了从西方现代主义运动到表意文字, 经过图形革命, 再到二十世纪初前卫艺术运动的历程。在解读瓦尔特·本雅明的《历史概念论》以及他关于艺术形式技术演变理论 (摘自《机械复制时代的艺术作品》) 的基础上, 从政治和历史的角​​度探讨中国古典诗歌翻译译者的任务。同时, 根据叶维廉和塞尔日·马格尔的观点, 识别出中国表意文字中的电影化痕迹。之后, 以程抱一 (François Cheng)、欧内斯特·费诺罗莎 (Ernest Fenollosa) 等其他学家的理论研究为基础, 解析了汉语诗歌及其表意文字的结构等特征, 论述了汉语诗歌中汉字概念意义的潜在性特征 (Berman 术语)。总之, 本论文论述了汉语诗歌“字 *lettre*” (Berman) 的特征, 对只基于内容的翻译创作提出了质疑, 此外, 论文还介绍了巴西诗人坎波斯的汉语诗歌译作以及庞德在巴西的影响。

关键词: 翻译研究, 中国诗歌, 创译, 表意方法, 埃兹拉·庞德, 安托万·伯曼, 程抱一, 瓦尔特·本杰明, 塞尔吉·马格尔, 豪恩·索西, 叶维廉

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	6
SUMÁRIO.....	12
INTRODUÇÃO.....	10
1. A POESIA EM CARACTERES CHINESES COMO CASO EXTREMO DE (IN) TRADUZIBILIDADE.....	35
1.1 A TRADUÇÃO DA POESIA CHINESA: ENTRE O COSTUME E A LETRA.....	36
1.2. DA INTRADUZIBILIDADE DA POESIA: POR UMA TRADUÇÃO DIFÍCIL	42
2. <i>CATHAY</i> , DE EZRA POUND, COMO MARCO FUNDAMENTAL DA TRADUÇÃO DE POESIA EM CARACTERES CHINESES	49
2.1. A “INVENÇÃO DA POESIA CHINESA EM LÍNGUA INGLESA” : EZRA POUND E A TRADUÇÃO NO MODERNISMO ANGLO-AMERICANO	50
2.1.1. A POESIA CHINESA E JAPONESA COMO MODELOS DE “ ALTA INTENSIDADE” , <i>IMAGISTAS-VORTICISTAS</i>	55
2.2. OS SENTIDOS DE <i>CATHAY</i> - ESTRUTURA E TRADUÇÃO	58
2.2.1. AO INTRADUZÍVEL, QUAL TRADUÇÃO?.....	66
2.2.2. TRADUÇÃO, AUTORIA E SINCRONIA.....	70
2.2.3. UMA NOVA GRANDE ERA DE TRADUÇÕES	76
2.3. <i>CATHAY</i> , SUA RECEPÇÃO E A CRÍTICA DA TRADUÇÃO DE POESIA CHINESA	78
2.3.1. AS CONTRIBUIÇÕES DE WAI-LIM YIP PARA A CRÍTICA DA TRADUÇÃO DE POESIA CHINESA.....	83
2.3.1.1. DISTANCIAMENTOS E “ IMPROPRIEDADES ” TRADUTÓRIAS: ALGUNS EXEMPLOS	91
3. VORTICISMO, VANGUARDAS MODERNISTAS E REVOLUÇÃO TIPOGRÁFICA.....	102
3.1. UM, DOIS, DEZ <i>ORIENTALISMOS</i>	103
3.2. O VÓRTEX DE TODA A POESIA.....	107

3.2.1. <i>PAIDEUMA</i> : O VÓRTEX DA TRADIÇÃO	115
3.2.2. VORTICISMO E MODERNIDADE - TRADUÇÃO E CATÁSTROFE.....	119
3.3. A TRADUÇÃO DESDE O MODERNISMO: <i>VERS LIBRE</i> , PROSA, POEMA EM PROSA, VERSO SEM POESIA	125
3.3.1. DO VERSO LIVRE AO PROCEDIMENTO GRÁFICO FUNCIONAL.....	130
3.3.2. DA <i>GRÁFICA UTÓPICA</i> AO IDEOGRAMA E O CINEMA	135
4. A ESCRITURA POÉTICA CHINESA	143
4.1. A ESCRITA IDEOGRAMÁTICA CHINESA E A POESIA	144
4.1.1. ASPECTOS DO PARALELISMO DO POEMA CHINÊS CLÁSSICO.....	148
4.1.2. IDEOGRAMA E HARMÔNICOS SEMÂNTICOS-VISUAIS.....	154
4.2. A ESCRITA IDEOGRAMÁTICA CHINESA E A POESIA	161
4.2.1. ESCRITA CHINESA E SIGNO LINGUÍSTICO, ALGUMA PSICANÁLISE.....	168
4.2.2. A ESCRITURA CHINESA COMO <i>RUÍNA</i> : FENOLLOSA, POUND, E O MÉTODO IDEOGRÂMICO.....	174
4.3. POUND NO BRASIL: “CONCRETOS” E OUTROS POETAS NOTÁVEIS.....	183
4.3.1. O PROJETO DE HAROLDO DE CAMPOS PARA A TRADUÇÃO DA POESIA CHINESA.....	189
À GUIA DE CONCLUSÃO	194
REFERÊNCIAS	215

INTRODUÇÃO

*In considering a value already age-old, and never to end while men are,
I prefer not to write “to the modern world”.*
(Ezra Pound, *Immediate need of Confucius*, ²)

(I)

A tradução da poesia chinesa – e de línguas com sistemas de escrita baseados no caractere chinês – para o português e demais idiomas de alfabetos fonéticos (nomeadamente “ocidentais”) envolve sistemas linguísticos e semióticos de diferenças matriciais, origens e desenvolvimentos distanciados, relativos a culturas, pensamentos e tradições de contato reduzido ou descontínuo ao longo da história. Verifica-se acentuada disparidade entre aqueles dois polos tradutórios, com marcante desconformidade de estruturas morfossintáticas, campos semânticos e sistemas de escrita, de tal maneira que os problemas intrínsecos à tradução de textos literários e, sobretudo, de poesia manifestam-se potencializados.

De fato, caberia a indagação, em diversos casos de rendições de poesia no quadro daquela situação tradutória: considerando a dissemelhança ou, antes, a notória insuficiência, a carência da versão “ocidentalizada” obtida do texto “de partida”, em relação à apurada complexidade, a opulência de recursos significativos, a polissemia, a saturação semiótica que caracteriza o original chinês, pode-se realmente afirmar ter havido tradução? Esclareça-se: nossa indagação não se propõe invalidar, nem questionar a provável beleza de numerosas traduções, ou sua suposta adequação a um alegado “gosto do público”. Mas em princípio, acompanharemos Wai-lim Yip quando afirma (1969, p.20; tradução nossa): a questão essencial a verificar, na avaliação daquelas traduções, não é se suas soluções “são ou não bonitas”, mas sim se: “deve-se ou não buscar preservar o modo original de apreensão e representação do poema chinês” (³).

² Considerando um valor já antigo de eras, e a nunca terminar enquanto pessoas houver, eu prefiro não escrever “ao mundo moderno”. Ezra Pound, *Necessidade imediata de Confúcio*.

³ “It is not that these images are not beautiful in themselves; the problem is whether or not we should preserve the original mode of apprehension and representation”.

Com efeito, haverá naturalmente versões diferentes, não necessariamente “piores ou melhores” de poemas chineses, como há transformações hipertextuais voltadas a algum objetivo pragmático ou necessidade específica, as quais poderão contribuir, em diferentes níveis ou faixas de recepção, para a edificação de uma ambiência literária para aquela poesia “estranha”, pouco conhecida. Além disso, como lembra Antoine Berman (2013, p. 52), “toda tradução comporta uma parte de transformação intertextual”. Reconhecemos que muitas versões de poemas chineses em português e outras línguas são realizadas por escritores e estudiosos experientes, alguns com satisfatório manejo das linguagens poéticas em jogo, redundando em textos mais ou menos atraentes e que, em diferentes níveis, logram recuperar e recriar elementos dos originais.

Contudo, entendemos que uma perspectiva teórica conforme a assumida nesta dissertação deve ser a de projetar a hipótese de uma tradução que se realize (1) como transposição, para outro idioma e ambiência, do poema chinês original ao máximo possível de sua identidade formal, abrigando sua distintividade e unicidade, e (2) executada como experiência intensiva⁽⁴⁾, necessariamente reflexiva e procurando apoiar-se em consciência teórica. Do tradutor espera-se “preservar tudo o que pode ser preservado do original: o conteúdo, o ritmo, o esquema da rima, o ar entre as palavras – tudo” (JAHN, *apud* HEIDERMANN, 2001, p. 12). Então conviria avaliar uma tradução pelo grau de realização daquele objetivo.

E caberia apontar, quanto ao “gosto” de um certo ou suposto público (será mesmo isso um referencial consistente, na atual cultura de massas?): bem se sabe que reflete estruturas sociais, imbricando-se às superestruturas, tingindo-se às marcas ideológicas de tempos e lugares, estilos de época etc. Em sua complexidade e aparente variabilidade, em grande parte manifesta um conservadorismo intrínseco, a oscilar entre “versões novas” de formas consuetudinárias e estereotípias, “*um museu de grandes novidades*”. Expectativa implicada na recepção, o gosto é confirmado ou confrontado pela arte, acompanhando, em última instância, a *experiência*. Barthes (1973) acusa nesta figura social do *gosto* – o “bom-gosto” – o caráter de convenção social, e como tal, limite ou horizonte (próximo, reconhecido e aceite), para a apreciação da arte e da literatura.

Afinal, interrogar sobre o *gosto*, sua qualidade e sentido(s), é não só possível, como enriquecedor (ver, a seguir, 2.2.1. e 3.2.1.). Comparem-se, quanto a nosso tema, diversas

⁴ A noção da tradução como *experiência de linguagem*, como discutiremos adiante, é abrigada por teóricos fundamentais na atualidade, como Walter Benjamin e Antoine Berman. Em última instância, refere-se, de maneira mais profunda e transcendente, ao debate atual da literatura como *escritura*, que se realiza na experiência plural do *texto* (cf. Maurice Blanchot e Roland Barthes, entre outros autores).

versões de um mesmo poema chinês em língua ocidental fonética: nitidamente ressaltam as traduções que buscam recriar elementos do *modo chinês de representação*; quanto mais estes se recuperam em tradução, mais o leitor experimenta um espaço de linguagem inaugurativo, aventuroso e novo em seu próprio idioma. E menos se reitera o conhecido e corriqueiro. Aquele espaço de inovação ou alargamento corresponderia, parece-nos, ao tipo de “proveito” que Roland Barthes (idem) atribui ao que chamou de “texto de *jouissance*” (tradução aproximada: *gozo, fruição, deleite*), por oposição a outro tipo, o do “texto de *plaisir*” (*prazer*).

Na teoria do semiólogo francês, o “texto de *prazer*” é aquele facilmente compreensível, porque segue convenções, hábitos literários, permitindo-se à leitura fluida, acessível e de mínima perturbação. Seu proveito é imediato, a uma experiência agradável e de reduzida exigência. Formalmente, é reiterativo, sem trazer complicações de novidades ou descontinuidades de apreensão, conduzindo, assim, mais “diretamente” aos significados de referência: é o texto que se consideraria “comunicativo”. É o texto do qual se diz ser “legível”; aquele que *provém da cultura e a confirma* (idem, p. 25, ⁵). Fluxo narcisista, nele o leitor encontra a si mesmo, contentando-se em reconhecer-se no espaço da leitura. Constrói, portanto, uma experiência confortável, leve, recreativa, tranquilizante.

Já o “texto de *gozo/deleite*” propõe uma leitura mais complexa e exigente; subversivo ou inconveniente, o texto oferece-se em descontinuidades, convida a *parar na forma*, que se recusa à transparência, não se neutraliza na repetição do habitual, impõe obstáculos, novidades na rota que se supunha conhecida (idem, p. 25, ⁶). O texto de *deleite* convida a transpassar o *estado fortuito* da língua (⁷). A experiência a que instiga desafia a legibilidade imediata; é um texto que desconcerta o leitor, em algum nível, quanto a parâmetros habituais; literalmente (por sua *letra*), desorienta-o (pois, ao fim e ao cabo, altera percepções de tempo e de espaço), tirando-o da “zona de conforto”.

A diferença entre aqueles dois *regimes de leitura* (e de escritura) é apresentada por Barthes, ainda, como polos de alternância em uma gradação da experiência. Conforme Elzbieta Koldrzak:

As categorias de “prazer” e “deleite” caracterizadas positivamente e referidas à experiência: “a emoção de ser satisfeito”, “ter prazer em algo”, “aquilo que seduz sensualmente” são *gradativas* (“deleite” – “o mais elevado grau da experiência de prazer”), mantêm os conteúdos articulados na linguagem de Barthes no estado de

⁵ “Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l’euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture (grifo no original)”.

⁶ “Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu’à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage”.

⁷ “[...] o erro fundamental de quem traduz é *conservar o estado fortuito de sua própria língua*, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira [...]” (PANNWITZ, *apud* BENJAMIN, 2011. p. 118, grifos nossos).

“apreensão/apreensibilidade”, entre realização e espera, figuração e despertar [...] Em sua obra *Sade, Fourier, Loyola* [...], Barthes constrói campo semântico das categorias “prazer” e “deleite”, explicando seu significado através de exemplos que ilustram o código *erótico* ou *utópico*, combinando linguagens estabelecidas por Sade e Fourier (KOLDRZAK, 2015, p. 52, tradução e grifos nossos, ⁸).

Plaisir seria, em oposição a *jouissance*, relativo à experiência menos elaborada ou complexa, então menos “custosa”; aquela que menos ativamente, e mais passiva e distraidamente possa ser atravessada/usufruída, a demandar menor engajamento subjetivo, baixa densidade de envolvimento, reduzida catexia. Mas note-se: experiência agradável, e sobretudo *confortável* ou confortadora, é também proveitosa, portanto positiva; não se trata para o autor – e nem para nós, nesta dissertação –, necessariamente, de uma avaliação normativa ou moral: em princípio, um mesmo leitor experimenta diferentes regimes de leitura, conforme lhe interesse – desde que tenha a capacidade ou habilidade minimamente treinada para fazê-lo...

Parece-me ainda significativo, quanto à definição barthesiana de *jouissance*, sua analogia ao também visado por outros autores, que cunharam termos que também se referem, sob diferentes ângulos, àquele *efeito de distanciamento*, ou *relação instaurada com um limite de alcance* para o usufruto (“estado de apreensão/apreensibilidade”), como essencial à experiência estética; ao afastamento do habitual, do fortuito, do esperável, a demandar *engajamento com a diferença*, movimento em direção ao “de fora”: *estranhamento* (Chklovsky, pelos “Formalistas Russos”, 2013), *aura* (Benjamin, 2013).

Com efeito, ainda Walter Benjamin, em diversos textos de sua obra (v. sobretudo BENJAMIN, 2020), aponta, no polo contrário, a típica recepção artística do público da Modernidade, imerso nas multidões das grandes cidades, a moverem-se dessensibilizadas entre choques e repetições: uma *percepção distraída*, relativa à experiência parcial, fragmentária e esvaziada. A essa experiência – fugaz, pouco distinta, reiterativa – corresponde uma arte que se viabiliza pelos meios de reprodução técnica, a qual se confunde (ou se tensiona, confina, cinde-se) com o caráter da mercadoria, e cuja *aura* dissolve-se pela proximidade dessacralizada, como objeto de consumo diário, raso e ligeiro.

⁸ “The categories of ‘pleasure’ and ‘delight’ as characterized positively and referring to the experience: ‘the emotion of being pleased’, ‘take pleasure in something’, ‘that which entices one sensually’ is *gradable* (‘delight – the highest degree of experiencing pleasure’), maintain the articulated contents in Barthes’ language in the state of ‘graspability’, between fulfillment and waiting, figuration and awakening [...] In his work, *Sade, Fourier, Loyola* [...], Barthes builds semantic field of ‘pleasure’ and ‘delight’ categories, explaining their meaning through examples illustrating the either erotic or utopian code, matching languages established by Sade and Fourier” (Grifos nossos).

(II)

Ora, quanto à poesia chinesa clássica, a *tarefa do tradutor* evidencia-se em toda a relevância: trata-se de tornar acessível ao “ocidente” (ou à Modernidade?) um acervo inesgotável, *já antigo de eras*, de marcante singularidade, de recursos formais sofisticados e únicos, o qual, portanto, se oferece a uma experiência estética pouco comum: *textos de deleite* por excelência. Só da Dinastia Tang (618-907), período considerado de auge da poesia clássica chinesa⁹, sobreviveram até nossos dias uma profusão de obras (digamos) *hors concours*, que só podemos caracterizar como *de máxima elevação* estética, registrando-se cerca de 2.200 autores, em aproximadamente 48.000 poemas¹⁰, que representam a maturidade de longa e contínua tradição literária. No entanto, da parte daquele acervo já vertida para línguas ocidentais, muito do que há descaracteriza os originais, retirando-lhes as marcas de uma cultura literária com modos de representação artística imbricados a sistemas de pensamento diferenciados, os quais escapam dos modelos e convenções ocidentais.

E assim mesmo, terá sido pelo surpreendente repertório de recursos e soluções expressivas, pelo potencial de renovação e superação de hábitos e conveniências estéticas – isto é, por sua marcante diferença e integridade –, que a poesia chinesa foi chamada a ocupar, pela via da tradução, lugar de honra no programa de renovação da poesia ocidental propalado pelo Modernismo anglo-americano, no início do Século XX, ao impulso da iniciativa pioneira de Ezra Pound. O poeta estadunidense publicou em 1915 *Cathay*, primeiro livro de traduções de poemas chineses em versos livres e marco da poesia moderna. Pouco depois divulgaria o estudo do filósofo e orientalista Ernest Fenollosa sobre a escrita chinesa e sua relação intrínseca com a poesia¹¹. Verdadeiro “estudo sobre os fundamentos da estética”, na avaliação de Pound (1919, *apud* CAMPOS, H., 2000, p. 109), o artigo de Fenollosa inaugurava nova perspectiva para o debate em torno da criação poética e artística, a partir de bases atuais – modernas,

⁹ Antes da renovação modernista do início do Século XX, a literatura chinesa (a exceção do teatro e do romance, gêneros considerados “menores” pelos letrados de formação erudita) escrevia-se em *wenyan* (文言 – *língua literária*), linguagem conformada a modelos bem estruturados, adaptada à poesia, fixada pela tradição culta no decorrer dos séculos, e não imediatamente inteligível a leitores sem formação especializada. É a literatura convencionalmente chamada *clássica*, que corresponde à herança cultural milenar da China imperial (v. ÉTIEMBLE, 1976, p. 234-235).

¹⁰ BIRCH, 1965, p. xxiii (“Introduction”): “The Complete T’ang Poems, in its 900 sections, comprises over 48,000 shih poems by some 2.200 authors”. Tradução nossa: “Os *Poemas Completos Tang*, em suas 900 seções, compreendem mais de 48.000 poemas *shi* de aproximadamente 2.200 autores”. Aqueles dados numéricos são corroborados aproximativamente por outros autores, p. ex.: GUILLERMAZ (1957, p. 19), CHENG (1996, p. 33).

¹¹ Referimo-nos a *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, publicado pela primeira vez por Ezra Pound em 1918 (v. Referências bibliográficas).

cosmopolitas, de abrangência ampliada até a reflexão comparativa com o pensamento e a estética orientais.

A obra poundiana constituiu-se em um dos núcleos referenciais do Modernismo, ocupando lugar de destaque entre os marcos definitórios de escolhas fundamentais à poesia contemporânea. A influência do poeta estadunidense na produção e na reflexão literária e de outras artes permaneceria presente e distintiva, mais de 100 anos depois da primeira edição de *Cathay*, repassada por pensadores e artistas, vinculando-se, em geral, às expressões mais radicalmente transformadoras e experimentalistas, em linha com o impulso original das vanguardas modernistas – portanto, sempre em algum nível controversa.

Se na atualidade o influxo da obra poundiana nem sempre é evidentemente rastreável fora da ambiência imediata anglo-americana, sua vitalidade mantém-se largamente reconhecível no que se refere à tradução de poesia. E sobretudo quanto à poesia chinesa e em caracteres chineses, Pound destaca-se incólume, como aquele que ousou ir tão longe a ponto de realizar o que ninguém fez antes, e poucos fariam depois: derivar da tradução dos textos chineses e japoneses a incorporação de modelos e formas daquelas culturas na produção de poemas atuais, aproximando sua própria criação poética da sintaxe chinesa – em uma palavra, *tornando-se o outro traduzido* –, como discutiremos a seguir.

Assim, a renovação modernista, na obra poundiana, transita para a prática do encontro da escritura⁽¹²⁾ do *outro* em sua diferença, convida-o a tornar-se modelo para o *mesmo*; e desse trânsito vale-se para transformar-se, ampliar-se. Como veremos, foi com Ezra Pound que a poesia moderna ocidental, no transcurso do movimento das vanguardas europeias em direção ao ideograma, na busca de recursos semióticos mais amplos e inovadores, logrou encontrá-los no exterior de sua tradição, na milenar escritura poética chinesa. Aquele movimento, que tocaria com diferentes ênfases o conjunto das vanguardas, decorreria da extensão do verso livre para a dimensão do espaço gráfico-visual e a montagem, no contexto da revolução tipográfica⁽¹³⁾,

¹² O termo *escritura* é utilizado neste trabalho a partir de leituras da acepção sugerida por Roland Barthes, em *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Conforme Patrizia Corzetto (2017), designa a “escrita que tem valor em si mesma”, diferenciando-a daquela que “somente tem valor pelo seu conteúdo”. Já *escrita* seria termo genérico para tudo o que se escreve, acentuando-se, aqui, o *falar sobre*, a *instrumentalidade* contedística, a *transitividade*, o “uso”. Ao contrário, *escritura* demarca a escrita *intransitiva* – de ênfase em seu próprio fazer, no ato criativo-estilístico sobre o texto. Leitura similar faria Leila Perrone-Moisés (1977, *apud* FERRAZ, 2020): *escritura* seria “[...]todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumento, mas encenadas, teatralizadas como significantes”, enquanto *escrita* é “o discurso que usa as palavras como instrumento e que se preocupa com o significado em detrimento do significante [...]”. Se transpomos o termo para a teoria de Jakobson das *funções da linguagem*, *escrita* (v. 1.2. a seguir), seria termo genérico para qualquer *ato comunicativo* escrito, acentuando-se, então a *função referencial* da linguagem; enquanto *escritura* voltar-se-ia à *função poética* da linguagem.

¹³ Augusto de Campos refere-se a artigo de Apollinaire, de 1914, no qual o poeta francês teria sido “o primeiro a tentar uma explicação para a nova ordem poética por via do ideograma” (CAMPOS, A., 1974. p. 182).

mas somente no Modernismo anglo-americano iria derivar para uma proposta radical de tradução.

Ezra Pound consagrou a atividade tradutória em poesia, tirou-a da margem e trouxe-a para o centro do debate estético moderno, destacando-se pela abrangência e ousadia de sua elaboração crítica e realizações na área. Sua atuação exacerbou tendência internacionalizante inerente à literatura anglófona e seu Modernismo (FROULA, 2003), daí alcançando outros sistemas literários. Note-se, a respeito, que um dos aspectos peculiares da obra de Pound é o peso relativo das publicações de traduções em relação ao conjunto (há ainda a poesia de autoria própria, e também uma extensa e, em geral, tempestiva obra crítica, além da produção epistolar), característica verificável em autores que tomam o poeta norte-americano como referência. É o caso de Haroldo de Campos e Augusto de Campos, cujas iniciativas tradutórias superam em quantidade sua poesia autoral.

A propósito, Augusto de Campos (1989, p. 99-101) observou que o Modernismo brasileiro praticamente desconheceu o anglo-americano e a obra de Ezra Pound, ou dela tomou conhecimento tardia e limitadamente (no caso exemplar de Oswald de Andrade). Relata, porém, sua experiência desde 1949, juntamente com seu irmão Haroldo e Décio Pignatari, como integrante de “geração subsequente” de intelectuais que “tomou contato em profundidade com a obra de Ezra Pound”.

Nas décadas seguintes, o grupo concretista (que jamais abandonaria uma certa característica de “círculo poundiano”) tornar-se-ia uma das mais profícuas influências renovadoras da poesia, das artes e da teoria literária, contribuindo, ainda, para a introdução da semiótica no Brasil (SANTAELLA, 2019, ¹⁴), aproximando interlocutores e colaboradores entre escritores, artistas, tradutores, críticos e estudiosos, tanto como promovendo polêmicas e desavenças, em retomada do ímpeto modernista de experimentalismo, invenção e questionamento crítico. Recorde-se, a respeito, o alento emprestado à explosão de vivacidade experimental da Tropicália, inclusive através de contribuições diretas em poemas, canções e estética visual, conforme inúmeros testemunhos e estudos (¹⁵).

¹⁴ O opúsculo de Lúcia Santaella *Haroldo de Campos para sempre* (2019) faz apanhado esclarecedor da enorme influência e duradoura importância daquele autor do grupo “concretista”, a demonstrar que H.C. (juntamente com os “Concretos”) transformou profundamente a ambiência teórica e criativa do Brasil, contribuindo, antes de tudo, para sua maior densidade, abertura e alcance internacional. Campos é, sem dúvida, referência fundamental para gerações de teóricos, escritores e artistas, e notoriamente o mais reconhecido e citado estudioso brasileiro da teoria da literatura (“e áreas conexas”), inclusive no exterior.

¹⁵ Alguns exemplos, em levantamento mínimo de autores e obras sobre o tema: Caetano Veloso (*Verdade Tropical*, 1998); Torquato Neto (*Os Últimos Dias de Paupéria*, 1973); Gerald Thomas (“*A Breve Interrupção do Fim*”, in: MOTTA, 2005). Citem-se especialmente o abrangente livro-website Tropicália (www.tropicalia.com.br), de Ana Oliveira, no qual se encontra o esclarecedor artigo de Gonzalo Aguilar “*Concretos no Trópico*” (in: AGUILAR, 2005).

Na verdade, em sequência à relativa “normalização” do impulso modernista e a reação conformista da “Geração de 45”, ao longo da aguerrida efervescência artística brasileira da década de 1960 e anos seguintes (em plena ditadura militar), o influxo poundiano ressoaria como um certo *rumor de origem*, ao fundo da onda crescente de agitação cultural mundial que culminaria na contracultura. Não são poucos os estudiosos que identificam, como Beach (1992), na corrente mais experimentalista e radical da poesia norte-americana do Século XX, o desenvolvimento de uma tradição que encontrou sua referência de origem nas ideias e práticas de Ezra Pound. Segundo esse autor:

Os poetas que escreveram nessa tradição do pós-guerra – com maior importância, Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley, Allen Ginsberg, Denise Levertov e Gary Snyder – recorreram a Pound na formação de seu senso de herança poética e no estabelecimento das próprias teorias poéticas. A tradição pode ser aproximadamente definida pela inclusão daqueles cujas vidas e trabalhos relacionaram-se diretamente com o *Black Mountain College* e as revistas *Black Mountain Review* e *Origin*, com Duncan e os movimentos contraculturais de São Francisco, assim como seus continuadores. Esses poetas não apenas foram diretamente influenciados pela escrita de Pound, como também acreditaram fortemente na importância de uma tradição originária do modo experimental e modernista que Pound representava. Eles promoveram Pound, e em menor grau William Carlos Williams, como contraforça essencial em relação a T. S. Eliot e a poesia estilo ‘*New Criticism*’ sancionada pela academia anglo-americana (BEACH, 1992, tradução nossa, ¹⁶).

Com efeito, a influência de Pound e Fenollosa iria, nos Estados Unidos, até outras artes, inclusive o cinema, chegando a manifestações do Surrealismo – por exemplo, na obra de Maya Deren (¹⁷). E no Brasil, persistiria, ainda, renovada pela atitude dos poetas de orientação ou proximidade concretista em relação ao sistema literário e cultural, caracterizada inequivocamente por uma “agenda poundiana”: ativa abertura internacional; consciência crítica da ambiência literária e busca permanente de sua renovação; reavaliação e seleção da tradição orientada sincronicamente, mesmo em questionamento a consensos acadêmicos, associada à tradução criativa e ao experimentalismo. Em uma palavra, conforme máxima de Décio Pignatari, citada por Paulo Leminski (1983, p. 58): “nunca fazer versinhos normais”:

¹⁶ “The poets writing in this postwar tradition—most importantly, Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley, Allen Ginsberg, Denise Levertov, and Gary Snyder—recurred to Pound in forming their sense of poetic inheritance and in establishing their own poetic theories. The tradition can be roughly defined as including those whose lives and work were directly related to the Black Mountain College and the journals *Black Mountain Review* and *Origin*, to Duncan and the San Francisco countercultural movements, and to later descendants of these. Not only were these poets directly influenced by Pound’s writing but they also believed strongly in the importance of a tradition originating in the experimental, Modernist mode Pound represented. They promoted Pound, and to a lesser extent William Carlos Williams, as an essential counter-force to T. S. Eliot and to the “New Critical” poetry sanctioned by the Anglo-American academy”.

No mesmo sentido, veja-se o depoimento de Eric Mottram (1993), poeta e crítico britânico que participou intensamente da experiência das vanguardas anglo-americanas do período pós-II Guerra Mundial.

¹⁷ MARGEL, Serge. LITECINE: Grupo Literatura e Cinema da UnB, “*Journées de Recherche Maya Deren*”. Brasília, 6 e 7 de agosto de 2021. Exposição em 06/08/2021.

dia
 dai-me
 a sabedoria de Caetano
 nunca ler jornais
 a loucura de Glauber
 tem sempre uma cabeça cortada a mais
 a fúria de Décio
 nunca fazer versinhos normais

(III)

Conforme o professor Werner Heidermann (2010, p. 11), “a teoria da tradução [...] nunca é uma reflexão alienada da prática, mas sempre um tipo de abstração do processo tradutório”. Da mesma forma, Antoine Berman (2012, p. 23) situa a tradução como “experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão”. Por sua vez, Haroldo de Campos (2020, p. 81) refere-se ao pensamento sobre tradução como “uma práxis teórica [...] na qual teoria e prática se alimentam mutuamente”. Àqueles grandes estudiosos junta-se Ezra Pound, caracterizado pelo mesmo Campos (1977, p. 97) como “um tradutor pragmático, laico, exercendo a tradução como uma didática, como uma forma crítico-criativa de reinventar a tradição”. Pound produziria grande parte de sua obra especulativa “no calor” do trabalho tradutório e criativo, elaboração paralela ou derivada daquela atividade.

Esta dissertação reivindica a honra de inscrever seu diminuto aporte na linhagem daquela contínua “experiência-reflexão” sobre a tradução, essa atividade que se empenha em crescer e substanciar a antiga ânsia babélica de “recriar o dizível ao lado do *in-dizível*” (RIBEIRO, 2021, p. 140), “essa complementaridade linguística pela qual uma língua dá a outra o que lhe falta [...]” (DERRIDA, 2002, p. 68).

Desenvolveu-se este trabalho igualmente da *praxis*, nos estudos quase solitários levados com a experiência de leitura e tradução da poesia clássica chinesa, desde 2001 – quando fui à China pela primeira vez –, intensificando-se em 2003, com viver naquele país trabalhando como diplomata e, como projeto de atividade literária, a partir de 2008 ⁽¹⁸⁾. Contudo, a poesia clássica

¹⁸ Em 2011, saíria nossa primeira publicação na área, *Poesia completa de Yu Xuanji* (UNESP, 2011, finalista do 54º Prêmio Jabuti), a que se seguiria *Antologia da poesia clássica chinesa – Dinastia Tang* (UNESP, 2013,

chinesa interessara-me desde bem antes – uma antecedência que me é difícil de determinar. A partir da década de 1980 (historicamente, na passagem da ditadura militar à “Nova República”), minha formação como “escritor” ou “letrado” ocorreu ao influxo da tradição literária recente do Brasil, marcada pela intensa atividade crítica e criativa do grupo “concretista”, os impulsos de vanguarda do movimento Tropicalista e do pós-tropicalismo, com ecos da contracultura (Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulo Leminski, Wally Salomão, a poesia norte-americana a partir dos “Beatniks”; e o permanente influxo das vanguardas, a recuperar experiências vívidas de outras épocas e culturas), assim como pela aguda consciência histórica.

Dessa maneira, quando, ao contato mais próximo, passei a procurar ler e traduzir poesia chinesa, procurei seguir a lição dos poetas tradutores que se me apresentavam como referências e modelo desde sempre, na disposição de abertura frente ao novo, na percepção voltada ao poema estrangeiro enquanto *forma*, ao fascínio de traduzi-lo precisamente em sua diferença, para, na perspectiva poundiana, *renovar o mesmo* (aquele que traduz) – “*make it new*”. Desde então tenho realizado o encontro com uma escrita – e uma escritura poética – de notável complexidade semiótica e autonomia em relação à *fala* (ainda que não à *língua* chinesa), cujo apelo sensível, segundo verifiquei repetidamente, sofre acentuada perda na passagem às escritas meramente fonéticas, a qual é frequentemente dirigida a modelos domésticos das literaturas de chegada.

Pareceu-me evidente que aquela poesia demanda do tradutor, por sua preciosidade, por sua *intensa presença distante* – isto é, sua *aura* (BENJAMIN, *apud* BERMAN, 2014, p. 30,¹⁹) – uma *atitude con-dizente*, a permitir-se uma *apropriada atenção dos sentidos* perante a obra de um *estrangeiro* que alcançou uma conformação distinta de excelência e unicidade. Aquela *atitude* – um “respeito” ou cuidado, uma prontidão da recepção ao inesperado na leitura –, sobretudo quando se volta à tradução, necessariamente conduz àquele esforço de compreensão que adere à experiência do texto – sua letra –, e então, à reflexão teórica (“a técnica é o teste da sinceridade” – Ezra Pound).

Com efeito, os problemas específicos da tradução da poesia chinesa têm motivado investigações valiosas, sobretudo em inglês e francês, mas também em outros idiomas nos quais

vencedora do 56º Prêmio Jabuti, 2º lugar), esta última com segunda edição, revista, de 2019, em São Paulo, pela editora Unesp, e publicação na China (Pequim) pela “Blossom Press” – 朝华), em 2024. Também tenho publicado artigos com traduções em revistas literárias e sítios da internet.

¹⁹ Berman discute a relação entre os traços de *obscuridade* e *iluminação* nos textos de Walter Benjamin, como opção conceptual voltada à subtração da linguagem da esfera do “lugar comum”: “[...]il s’agit de donner aux mots une *aura*. Dans l’aura, s’unissent la clarté et l’obscurité” (grifo no original). Tradução nossa: “trata-se de dar às palavras uma *aura*. Na aura, se unem a claridade e a obscuridade”. A observação de Berman refere-se à construção dos conceitos filosóficos em Benjamin, mas creio lícito extrapolá-la para todo texto benjaminiano, sua concepção e proposta de escritura, a experiência de linguagem a que almeja.

os estudos orientais acumularam acervo consistente de produções teóricas e traduções. Ainda assim, ao examinar versões de poemas clássicos chineses naquelas duas línguas, assim como as disponíveis em espanhol e português (menos numerosas, com menos exemplos “notáveis”), verifiquei ser comum a atenção exclusiva ou prioritária para uma transposição dos significados lexicais, em detrimento da percepção do signo, em sua presença integrada, articulada autonomamente à sua materialidade.

Em português, idioma no qual a tradução e reflexão sobre o tema apresentam alguma história, mas (forçoso reconhecer) produção ainda módica, mal começando a deixar um estágio primevo – apesar dos diversos exemplos de esforços tradutórios interessantes, com realizações valiosas –, destaca-se a contribuição de Haroldo de Campos pela profundidade e acuidade, a reflexão teórica bem embasada, aberta e dirigida ao debate internacional, um marco definitivo nos estudos da área. E de fato, o poeta e pensador brasileiro, que entregou ao problema da tradução de poesia a centralidade de sua obra teórica (cf. TÁPIA, 2013, p. XII), construiu uma das mais significativas reflexões sobre a transposição criativa da poesia em caracteres chineses, variante particular das percepções de Ezra Pound. Teórico que trabalha sobre vasto suporte linguístico e semiótico, Campos apresenta, antes de mais, um parâmetro indispensável para a reflexão sobre tradução de poesia em geral, e da chinesa em particular: “[...] não se traduz apenas o *significado*, traduz-se o *próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (CAMPOS, 2006, p. 35, grifos nossos).

Daí que o projeto de mestrado que apresentei ao Poslit/UnB em fins de 2021 voltava-se à obra do autor de “Escrito sobre Jade” a respeito do tema da tradução de poesia construída sobre a escritura chinesa. Disponha-me então, como primeiro objetivo, identificar e comentar as mais comuns “impropriedades”²⁰ ou “deformações em relação à letra” do original, conforme os termos de Berman (2012), que se encontram em versões de poemas chineses para línguas ocidentais fonéticas (um princípio de “analítica da tradução” para aquela poesia), na linha de meu artigo publicado na revista *Qorpus*, da UFSC, em novembro de 2022: “*More three ways of looking at Wang Wei*”.

²⁰ Uso “impropriedades” (desta maneira, entre aspas) no sentido de “termo que demarca o abandono *do próprio* da linguagem poética chinesa; que, portanto, opera decisivamente no conjunto do texto para estabelece-lo em discrepância de características essenciais ao *modo peculiar de representação* do poema original. Pretendo assim um uso singular e não-normativo daquela palavra. Reconheço, contudo, que uma proposta de crítica sistemática a trabalhos de tradução literária tenderá, em algum nível, a manifestar preferência por textos que correspondam à suas considerações formais. Ainda assim, não me pareceria aceitável considerar “normativas” demandas formais que buscam informar uma criatividade anti-etnocêntrica, voltada para a ampliação dos recursos da linguagem poética, e não para a desfiguração domesticante, a *neutralização* de textos estrangeiros de grande sofisticação estética. A variedade criativa é um valor positivo genericamente (em princípio, mas não em absoluto). Toda tradução tem e segue uma ética, ainda que insciente, e esta é, em última instância, a mesma da literatura. Nem é possível criação ou tradução sem a crítica – esta, instância necessária, coexistente, intrínseca daquelas.

Então, como segundo objetivo, pretendia apresentar a proposta de Haroldo de Campos de sistematização de procedimentos para a tradução de poesia chinesa, a qual esboça – nas palavras do autor – um “projeto de método” de tradução para a poesia chinesa (CAMPOS, H., 1977, p.121). Campos desenvolveu variante descritiva das proposições, principalmente, de Ezra Pound e Fenollosa, em direção a eixos operativos ou elementos sistemáticos para abordagem tradutória daquela poesia, visando à complexidade estrutural daquela escritura poética. Sobre seu “projeto”, acrescentaríamos, ainda, elementos mencionados por outros autores e verificados em nossa própria experiência de tradução de poesia chinesa. E no caminho para a consecução daqueles objetivos, demonstraríamos comparativamente respostas diferenciadas aos problemas implicados na tradução daquela poesia, mais *literalistas* ou atentas à *significação* (à integralidade do signo), através de amostras de traduções melhor realizadas quanto à letra do texto chinês, seu modo próprio de representação.

Aquela proposta mudou bastante ao desenvolvimento deste trabalho, ainda que os objetivos citados acima tenham sido, parece-me, satisfatoriamente alcançados. De fato, o projeto original depassou seus parâmetros iniciais, voltando-se prioritariamente à obra de Ezra Pound, considerando a ascendência do pensamento do poeta norte-americano, como referência e modelo, sobre a corrente da tradição literária modernista que acolheu os poetas “concretos” brasileiros e o pensamento de Haroldo de Campos nesta área. Na verdade, nossa investigação acabou por projetar, por seu próprio desenvolvimento, perspectiva mais ampla, tornando-se, em alguma medida, um estudo geral sobre as *origens* (históricas), os *fundamentos* (teóricos, desde a *praxis* tradutória) e o *sentido específico* (em perspectiva histórica, em relação à tradição literária; quanto ao *paideuma*, para usarmos o termo poundiano) que assume a *tarefa do tradutor*, no caso da *poesia clássica chinesa*, na *fase atual da Modernidade*.

(IV)

Impôs-se, então, um novo objetivo a nosso trabalho: revisar e revalidar a contemporaneidade, a permanência da obra de Ezra Pound como referência para trabalhos de destaque entre os mais avançados em tradução poética, aqueles que têm contribuído decisivamente para o desenvolvimento de recriações tradutórias radicais no esforço de alcançar o modo de representação da poesia chinesa. Esse empenho na reafirmação do lugar fundamental do poeta estadunidense na atualidade não é supérfluo, nem redundante: com efeito, Pound é um

autor consagrado e influente, ocasionalmente mais – ou menos – *em voga*, mas longe de ser “consensual”. Portanto, parece discutível defini-lo como “canônico” (21).

De fato, mesmo que sempre tenha havido escritos significativos de estudiosos e artistas que se reivindicam do legado de Ezra Pound, o poeta nunca deixou de ser controverso, a ponto de motivar reações de rejeição sumária, notadamente em temas relativos a tradução. E sobretudo no que tange à escritura poética em ideogramas chineses, área de divergências duradouras, verificam-se atitudes de recusa peremptória, desconhecimento e preconceitos. Mais de 100 anos depois da primeira edição de *Cathay*, portanto, ainda a obra de Pound em tradução de textos chineses, sempre associada a Fenollosa (22), é ocasionalmente objeto de artigos depreciativos, em geral de dimensão ligeira e consistência teórica duvidosa.

No Brasil, a resistência desinformada ou postiça à obra poundiana soma-se à pouca repercussão do Imagismo-Vorticismo anglo-americano no Modernismo autóctone, para recair, ainda, sobre os membros do grupo “concretista”, como destacados divulgadores de Ezra Pound. Não por acaso, também a obra monumental de Haroldo de Campos, de elevado conceito dentro e fora do País – sempre e cada vez mais prestigiada por dezenas de estudos que a replicam e desenvolvem –, recebe periodicamente sua quota de pequenos artigos detrativos, principalmente depois do falecimento do poeta, em 2003.

A resistência à obra poundiana no Brasil evidencia-se, também, na presença reduzida de estudos de peso dedicados ao poeta no País. Em exemplo significativo, pesquisa no sítio do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES com as chaves de busca “Ezra Pound” e “Imagismo” (no final de abril de 2024) apresenta apenas 27 entradas, para títulos em pós-graduação (25 dissertações de mestrado e 2 teses de doutorado), dos quais somente 7 têm, no poeta ou no movimento Imagista anglo-americano, seu objeto de estudo declaradamente prioritário (23). Os demais (vinte) trabalhos tratam de temas abordados por Pound ou

²¹ Da extensa bibliografia sobre Ezra Pound, podem-se enumerar obras significativas, principalmente a partir da década de 1960, que o reconhecem como autor de relevância superior para o desenvolvimento da criação, da tradução e da crítica a partir do Modernismo. Além dos diversos textos que comentamos nesta dissertação, citaríamos os trabalhos de Gentzler (2009), Milton (1998), e, sobretudo, a fundamental obra de referência de George Steiner (1975) – *After Babel*. Note-se, contudo, que se mantém uma tendência acadêmica à publicação ocasional de textos cujo interesse precípua parece ser o repúdio à obra poundiana. Há ainda críticos (alguns conceituados, como – parece-me o caso – Harold Bloom) cujo esforço em *não* citar o poeta em seus escritos é, por vezes, de tal maneira ostensivo, que equivaleria a fiação de citações negativas.

²² Ver, a propósito, 2.3. a seguir, sobre a recepção e as recentes edições críticas de *Cathay* (de Ezra Pound) e *The Chinese Character as a Medium for Poetry* (de Ernest Fenollosa).

²³ Os trabalhos indicados a seguir, elencados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, são dedicados prioritária e diretamente a temas da obra de Ezra Pound: LEITE, Dirceu Villa de Siqueira. **Lustra, de Ezra Pound**: tradução, estudo e notas de Dirceu Villa. 2004. Dissertação (Mestrado) – Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. ALMEIDA, Cleber Ranieri Ribas de. **Ezra Pound**: As Máscaras doutrinárias do esteta. 2002. Dissertação (Mestrado) – Ciência Política (Ciência Política e Sociologia), Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002. FILHO, Guilherme de Oliveira

“lateralmente” relacionados ao poeta: a obra de Yeats; tópicos de tradução ou sobre poesia norte-americana; a obra crítica de Mário Faustino; poesia medieval portuguesa, e outros.

A respeito, ainda, da pertinência de reafirmarmos a atualidade da obra de Ezra Pound, identifica-se recentemente o surgimento de novo “período vigoroso de crescimento dos estudos poundianos” (BYRON, 2016, p. 1, ²⁴), do qual participam obras que comentamos nesta dissertação (v. principalmente 2.3., 4.3.). Surgem novos trabalhos sobre temas e áreas diversas, que vão desde os mais frequentemente abordados sobre Pound, como estudos da tradução; estudos medievais e clássicos; estudos orientais, chineses e japoneses; estética modernista, artes visuais; até temas novos, como teoria das migrações e pensamento econômico.

Assim, esta dissertação reflete momento de retomada dos estudos acadêmicos sobre um autor fundamental, cuja influência – para muitos, incômoda e questionável – nunca desapareceu, nem, a rigor, foi passível de “acomodação” através da circunscrição a um passado estanque – como ocorre a diversos escritores considerados “canônicos”, cuja aceitação historiográfica dá-se por uma assimilação “filtrada” ou selecionada, e principalmente, em desconexão com “o curso ulterior da história” (BENJAMIN, *apud* LÖWY, 2021, p. 70) e as contradições do presente (²⁵). A propósito, também aqui é válido um paralelo quanto à obra de Haroldo de Campos, em relação a certo esforço de assimilação por “esterilização historicista”: por vezes, tenta-se invalidar o teórico brasileiro neste ou naquele tema, escandindo-se o argumento de que sua visão estaria “superada”, aprisionada a contextos passados – bastante questionável, para quem, desde cedo, teve naquele grande pensador, poeta e tradutor uma referência definitiva para sua própria formação.

A revalorização da obra de Ezra Pound como influxo plenamente ativo hoje passa, ainda, por qualificar o poeta na posição de precursor em relação e concepções desenvolvidas por estudiosos da tradução de ascendência na atualidade, indicando seu alinhamento à tradição

Delgado. **Máscaras de Ezra Pound em Personae (1909)**: uma tradução comentada. 2020. Dissertação (Mestrado) – Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. DAMASCENO, Rodrigo Lobo. **Situação do autor na poesia moderna**: Fernando Pessoa e Ezra Pound. 2014. Dissertação (Mestrado) – Letras (Literatura Portuguesa), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. PRAZERES, Rafael Alexandre Gomes dos. **Som e Silêncio dos Versos**: Melopeia de Ezra Pound na Poesia de Arnaldo Antunes. 2016. Dissertação (Mestrado) – Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. WELCMAN, Max. **Traduzindo Imagens**: o Imagismo em perspectiva. 2010. Dissertação (Mestrado) – Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. MATTUS, Jessica Romanin. **As homenagens de Pound e Faustino a Sextus Propertius**: tradição clássica e tradução criativa. 2017. Dissertação (Mestrado) – Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Araraquara), Araraquara, 2017.

²⁴ “We are fortunate to be living through a vigorous period of growth in Poundian Studies, with a number of important projects and publications in recent years.” Tradução nossa: “Somos afortunados por viver em um vigoroso período de crescimento dos Estudos Poundianos, com numerosos projetos e publicações em anos recentes.”

²⁵ Esta dissertação acolhe o ponto de vista crítico de Walter Benjamin ao historicismo, conforme expresso nas teses *Sobre o Conceito da História* (v. LÖWY, 2021).

teórica que retroage, pelo menos, até os pensadores que inauguram a Modernidade (²⁶) na Teoria da Literatura, do chamado primeiro romantismo alemão ou Grupo de Iena – Schleiermacher, Novalis, os irmãos Karl Wilhelm Friedrich Von Schlegel e August Wilhelm Von Schlegel, poetas-pensadores como Goethe –, passa pela obra revolucionária de Walter Benjamin e encontra filósofos, tradutólogos e linguistas como Jacques Derrida, Antoine Berman, Roman Jakobson.

Aqueles pensadores desenvolveram entendimentos, no que tange ao relacionamento e tradução entre línguas e culturas, fundamentalmente assemelhados ou coincidentes, preparando-nos para considerar o que era inconcebível ao senso comum e à opinião acadêmica do início do Século XX, e para muitos tradutores e leitores ainda o é: o reconhecimento da tradução – sobretudo a literária – como ampliação estrangeirizante do idioma que traduz, "expressão do *relacionamento central e recíproco* entre línguas" (BENJAMIN *apud* MILTON, 1998, p. 161, grifos nossos). Também nesse contexto, pode-se hoje rever a tradução de textos poéticos elaborados na escritura chinesa, considerando-a como deslocamento – emigração, remissão – em relação à logicidade etnocêntrica, visando a estabelecer ao texto *outro* um lugar interior na língua que o recebe e, assim, abrir-se, estender-se ao estranho, como “albergue do longínquo” em sua diferença (Berman), na integridade de sua semiose (ou sua “*letra*”), em oposição à tradicional visão normalizadora ou domesticante, que a reduz a uma restituição de sentido (traslação conteudística) de uma língua a outra.

Em nossa visão, o pensamento de Walter Benjamin (o qual é profundamente ancorado na consciência crítica da Modernidade) é o centro de convergência que nos permite aqui aproximar aqueles autores do percurso de uma mesma tradição teórica, e a partir daí, deitar um novo olhar sobre a obra de Pound. Com efeito, aponta Antoine Berman que *A tarefa do tradutor*, obra principal do filósofo alemão a respeito do tema, é “o texto central do século XX sobre tradução”, um texto ao qual “vem confluír grande multiplicidade de experiências de tradução: a da Bíblia, aquelas do Romantismo alemão (A.W. Schlegel e Tieck), aquelas de Goethe, de Hölderlin e de Stefan George. De fato, é toda a experiência *alemã* que vem reunir-se em ‘*A tarefa do Tradutor*’” (BERMAN, 2014, p. 17, grifos no original, tradução nossa, ²⁷).

²⁶ Ver, a propósito, “*Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*”. In: CAMPOS, H., 1997. p. 249.

²⁷ “[Nous considérons ce texte] comme *le* texte central du XXe siècle sur la traduction [...] il s’agit d’un texte où viennent confluír des très multiples expériences de la traduction: celle de la Bible, celles du Romantisme allemand (A.W. Schlegel et Tieck), celles de Goethe, de Hölderlin et de Stefan George. En fait, c’est tout l’expérience allemand de traduction qui vient se rassembler dans ‘*La Tâche du Traducteur*’”.

Ainda segundo o tradutólogo francês, o escrito benjaminiano, marcado pela obscuridade, faz-se acessível “somente a partir do modo do *comentário*” (idem, p. 18, grifo no original, ²⁸); texto “críptico” (“uma cripta”), nele “a essência da tradução se encontra, ao mesmo tempo, apresentada e *encerrada*” (idem, p. 30, grifo no original, ²⁹). O artigo do filósofo alemão revelar-se-á diversamente pelos comentários que dele derivem, experiência de linguagem no contexto da crítica à Modernidade. Nesse sentido, são leituras daquele texto que consideramos conciliáveis, e instrumentais a esta dissertação, as de Antoine Berman, Haroldo de Campos, e Jacques Derrida.

(V)

A partir daquele contexto teórico, nosso tema geral – digamos: *a tradução de poesia chinesa clássica na Modernidade* – conduz a recuperar questão de fundo, de renovada atualidade, em uma “nova grande era de traduções”, como apontou Pound (³⁰), quanto à evolução das línguas em relação, juntamente com seus repertórios literários, a partir das formas de contato e influência mútua que estabelecem, questão de implicações vastas, civilizatórias. Trata-se, em suma, do problema da *constituição da tradição*, das línguas e literaturas enquanto espaço de desenvolvimento da *cultura mundial*, ou o que Berman refere pelo termo cunhado pelos românticos alemães: o espaço da “*Bildung*” (1984, p. 72).

Ezra Pound convida a encarar a tradução como um dos grandes eixos e pontos de vista da experiência literária; a torná-la instrumento do recorte, seleção crítica e reescritura da tradição em perspectiva sincrônica. Em sua obra coligem-se, atraem e reagrupam tempos, eras inteiras e espaços culturais, a uma percepção aguda e ativa da Modernidade – de onde se depreende a relevância, na atividade do poeta e do movimento de vanguarda modernista anglo-americano (o *Imagismo-Vorticismo*, tão pouco conhecido no Brasil), de seu aspecto “militante”, na peculiar leitura e intervenção consciente na história, a partir do contexto intelectual do início do século XX. Todas as tradições literárias podem combinar-se, contrastantes, em volta do centro do furacão; então, a metáfora do *vórtex* encontra um sentido na noção de *paideuma*, à

²⁸ “‘*La Tâche du Traducteur*’ n’est accessible que sur le mode du *commentaire*”.

²⁹ “‘*La Tâche du traducteur*’ est une ‘crypte’ dans la mesure où l’essence de la traduction s’y trouve à la fois montrée et *cachée*. Faire d’un texte sur la traduction une crypte celant son essence”.

³⁰ O tema é abordado a seguir em 2.2.3.

composição de *padrões estéticos abrangentes, a atravessarem tempos e espaços* (sobre o tema, v. a seguir o capítulo 3).

Componente daquela contextura, a crítica poundiana, mesmo a dispersa em artigos curtos e ocasionais, erige-se em conjunto coeso e intensivo, cujo golpe de vista impressiona pela reunião da amplitude e síntese profunda à dimensão pragmática. De fato, estudar Pound é acessar uma reflexão estética de vasto alcance e impacto, a qual se desdobra de cortes conceptuais radicais, releituras drásticas apoiadas em conhecimento muito extenso do universo das realizações da literatura mundial. Trata-se de um pensamento que, apesar da relativamente aleatória articulação teórico-filosófica, repercute sobre os grandes temas da teoria literária, explorando-os sob diferentes ângulos e aspectos da experiência tradutória e criativa.

O que acabou por se refletir nesta dissertação – em sua estrutura peculiar –, na necessidade de derivar, com alguma frequência, entre tópicos contingentes; ou melhor, “constelares”: de fato, em seu andamento, este trabalho foi-se conduzindo à proximidade da visão formal de Walter Benjamin (desde sempre, uma de minhas principais referências teóricas): “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”; ou, na formulação de Adorno: “como uma constelação, o pensamento teórico circunda o conceito, que gostaria de abrir como a fechadura de um cofre bem guardado: não através de uma única chave ou número, mas através de uma combinação delas” (*apud* BRETAS, 2009, p. 64-65). A lição de Benjamin, aqui, decorre de sua reflexão sobre a “forma filosófica”; segundo explica Bretas:

[Benjamin] coloca o imperativo de construção de um modo de exposição científico, porém não-coercitivo, a ser utilizado para a efetivação de seu projeto, qual seja, apresentar as ideias e “salvar” os fenômenos. Contra o procedimento *more geometrico* de Descartes e seu modo de ordenação derivado das matemáticas, Benjamin recorre a um outro método de trabalho, capaz de substituir a cadeia de deduções pela “arte da interrupção”, requerida para o resgate epistemológico do heterogêneo. Daí o autor destacar o parentesco entre a forma que escolhe para a apresentação do drama barroco – a do tratado filosófico – e a dos mosaicos góticos, onde a fragmentação em partículas é inalienável da configuração plástica do todo (*idem*, p. 64, grifos e demais sinais gráficos no original).

(VI)

O autor deste trabalho foi corretamente advertido de que, em geral, pesquisadores e outros leitores por dever de ofício avaliam, de monografias acadêmicas, apenas a introdução; por vezes, estendem-se à conclusão, e raramente consideram perscrutar o “corpo” da composição. Reconheço que a estrutura talvez pouco usual deste trabalho, a qual procurarei

explanar a seguir, pode trazer percalços àquela prática seletiva e útil, de incontornável conveniência, em uma época de produção acadêmica extensa e padronizada. Devo argumentar, contudo, que tal formato impôs-se com certa “naturalidade”: esta dissertação organizou-se desde sua concepção, antes de tudo, enquanto desenvolvimento de uma *imagem* abrangente. Trata-se de uma imagem em movimento, que procura abarcar diferenças e contrastes, variações e gradações temáticas, percursos com ritmos variados, reflexões e aproximações de considerações de autores diversos. Como um *diagrama*, no sentido básico de *traçado visual*, espacial ou *espaço-temporal*, representa e discute um conjunto de processos que se relacionam, evoluções temporais de diversos ritmos dentro de uma progressão em maior escala, maior espaço.

Aquela imagem é fixada a partir de visada ampla de base histórica, a emoldurar o período que se estende do final do século XIX até o fim do século XX (a rigor começaria mesmo antes, nos primórdios do Romantismo, conforme aduzimos “aqui e ali”), mas se concentra na época conturbada das vanguardas artísticas europeias e internacionais, começando com o Impressionismo e indo até a eclosão e consolidação (o final da “fase heroica”) dos diferentes Modernismos. Nosso primeiro golpe de vista, então, captura um *plano* da janela temporal que demarcou o percurso intelectual que se precipita entre dois pólos culturais, o ocidente e o extremo-oriental (sobretudo a China) – ou, sob nosso ponto de vista: principalmente *desde o pólo anterior em direção ao posterior*, no momento definitivo da assimilação pelo primeiro de formas literárias e artísticas, recursos formais e simbólicos, estruturas de pensamento e construção estética do segundo. Trata-se do momento-chave em que se verifica a transição de setores e áreas representativas da vanguarda da produção cultural ocidental em direção ao *ideograma*, à escrita ideogramática chinesa, compreendida como possibilidade *outra*, alternativa de significação e, portanto, influxo para a renovação do *mesmo* na abertura em direção a formas *diferentes* (no sentido de *estranhas*, de matrizes culturais estrangeiras), heterotópicas, de pensamento e de práticas artísticas.

Aquela imagem abarca, então, três elementos: dois pólos culturais e tradutórios (nos quais há dinâmicas internas, de ritmos e características próprias), e ainda o movimento relacional entre ambos. Pretendemos que a “tríade” desta imagem se expressa no subtítulo explicativo desta dissertação: “*Ezra Pound e a escritura poética chinesa*”. O nome do poeta estadunidense bem representa, nessa fórmula, a experiência das vanguardas modernistas. “A escritura poética chinesa” [*L’écriture poétique chinoise*] é o nome da bem conhecida (não por Pound) obra fundamental de François Cheng, a qual realiza exposição inovadora – para o ocidente, e para a própria China, onde foi também impactante – da escrita chinesa e sua relação

com a poesia, as demais formas de expressão artísticas e o pensamento tradicional, de base filosófica taoísta.

A oculta alusão a Cheng aqui representa como que a sombra de um interlocutor buscado ou almejado, mas ainda em grande parte desconhecido, des-nomeado; a ser recebido, escutado, abrigado em sua diferença; traduzido e, então, de *alguma forma* (uma forma *ocidental*) *compreendido*. Esse desconhecido é detentor de um discurso próprio, outra experiência de linguagem. Uma cultura complexa e sofisticada, que realizou aquisições artísticas incomparáveis, alcançou formas únicas de significação, efetivas na manifestação de outra experiência civilizatória.

Esta dissertação, portanto, apresenta uma reflexão sobre o movimento dialético de *um certo encontro* entre aqueles dois pólos culturais em tradução, dois prismas epistemológicos, duas organizações de *subjetividades*; porém, explorando-o desde o ponto de vista de *um lado, uma direção* (ocidente-orientes) naquele momento crucial: examina-se, nesta ordem: (1) a intensa e profícua experiência inaugural de Ezra Pound e do Imagismo, de definitiva influência na concepção e na atividade tradutória do Modernismo; em seguida, (2) as condições que se criaram, naquela experiência, ao desenvolvimento próprio daqueles autores em direção ao acontecimento da identificação e encontro do outro oriental. O momento seguinte (3) é uma exposição de aspectos essenciais da escritura daquele outro, juntamente com debates fundamentais que derivaram daquele encontro.

Ora, essa perspectiva, assumida por nossa dissertação, é necessariamente *situada*, isto é, “comprometida”; abraça o ponto de vista do próprio Modernismo anglo-americano. Voltamos à inevitável ancoragem subjetiva da experiência que examinamos, conforme observa Haun Saussy (*apud* HAYOT, 2015, p. 2, tradução nossa):

A China sempre esteve, sempre ainda está, em processo de ser inventada; mas inventa-se da maneira que se queira? "China" nomeia um país, é claro, mas nomeia com mais precisão uma cultura internacional; e "cultura" é a marca identitária de uma questão que tem, pelo menos hoje na América do Norte, um lado moral e também epistemológico⁽³¹⁾.

Recorde-se o enfático, porém ambíguo elogio de T.S. Eliot a Ezra Pound, quando da edição de *Cathay*, em 1915: “Pound foi o *inventor* da poesia chinesa para nossa época” (*apud* QIAN, 2015, p. 15, grifo nosso). De fato, aquele *inventar* mencionado por T.S. Eliot confundese com conhecer, é o “dispositivo” *literário-formal* da realização daquele conhecimento (que

³¹ “China has always been, is always still, in the process of being invented; but does one invent it in whatever way one pleases? ‘China’ names a country, of course, but it more accurately names an international culture; and ‘culture’ is the identity-tag of a question having, these days in North America at least, a moral as well as an epistemological side”.

só pode ser o conhecimento possível, delimitado pelos parâmetros históricos, situacionais e filosóficos do sujeito), porque é a construção de um discurso, um modelo do objeto sob um viés epistemológico – ocidental, ou “ocidentado”, como o nomeia Lacan (2003, p. 21). Sobre a questão, observa Hayot:

É possível que a história da invenção da China por Pound (uma história que inclui, conforme defendo, sua própria crítica) venha a estabelecer o palco para a discussão da própria natureza do inventar – *ou conhecer* (HAYOT, idem, ib., tradução e grifos nossos, ³²).

Tal relação é, justamente, a própria da tradução, *praxis* de criação (*inventar*) apoiada na crítica (*conhecer*) – também necessariamente reflexiva. Conforme Berman:

[...] cada texto a ser traduzido apresenta uma sistematicidade própria que o movimento da tradução encontra, confronta e revela. Nesse sentido, Pound poderia dizer que a tradução era uma forma *sui generis* de crítica, na medida em que torna manifestas as estruturas ocultas de um texto. Esse sistema-da-obra é ao mesmo tempo o que oferece maior resistência à tradução e o que a permite e lhe dá sentido (BERMAN, 1984, p. 20, tradução nossa, ³³).

(VII)

O cinema e a pintura participam das reflexões aqui expostas, e influenciam a própria estrutura da dissertação. Trata-se, afinal, de um texto que se propõe *estudar o encontro do ideograma* pela literatura e a arte ocidental: a referida imagem em movimento, *diagrama visual* espaço-temporal, cuja coesão implica algum nível de parataxe, é um *ideograma*, no sentido manifestado por Pound (v. adiante, 4.2.): um texto que se vale do método ideogrâmico em sua estrutura tem componentes em superposição, justaposição de elementos; aludirá ao mosaico, à montagem textual.

Isto posto, este trabalho aborda tópicos de teoria e história da arte, ocidental e oriental. Esses segmentos espelham o debate do Modernismo, a fusão entre modalidades artísticas que se verifica cada vez mais intensamente na transição dos séculos XIX e XX e foi marcante no Vorticismo. Conforme observamos, não há como discutir adequadamente a concepção de poema chinês e de ideograma de Pound sem a percepção do salto conceptual da arte figurativa

³² “It is possible that the history of Pound's invention of China (a history that includes, I am arguing, its own criticism) might set the stage for a discussion of the nature of inventing—or knowing—itsself.”

³³ “tout texte à traduire présente une systématique propre que le mouvement de la traduction rencontre, affronte et révèle. En ce sens, Pound pouvait dire que la traduction était une forme *sui generis* de critique, dans la mesure où elle rend manifestes les structures cachées d'un texte. Ce-système-de-l'œuvre est à la fois ce qui offre le plus de résistance à la traduction et ce qui la permet et lui donne sens”.

para a abstrata, a partir do expressionismo; o pensamento poundiano sobre o tema segue (por vezes *ipsis litteris*) a elaboração de Kandinsky, como o poeta claramente declarou (v. a seguir, 3.2.). O Vorticismo trabalhava com uma poesia da *imagem em movimento*. Também a teoria da pintura chinesa da Dinastia Tang, que lidava com a incompletude do traço, e a caligrafia tradicional chinesa avançam elementos de arte abstrata.

Ainda o cinema é de importância fundamental nesta dissertação, a partir de seu paralelo com o poema chinês clássico (cf. Wai-lim Yip) quanto à estrutura e modos de apreensão e de representação, e também da análise de Walter Benjamin sobre a evolução das modalidades de arte em direção às técnicas modernas de reprodução (BENJAMIN, 2020). Mas também pela relevância, no cinema contemporâneo, do tratamento de temas derivados da questão do relacionamento ocidente-oriental, assim como da percepção das relações entre temporalidade e espaço na Modernidade.

Especialmente marcante na *Nouvelle Vague* francesa, aquelas recorrências temáticas (e por vezes, de ressonâncias estruturais nas obras fílmicas) do cinema contemporâneo são dominantes na obra de Chris Marker, notadamente em *Sans Soleil*, filme cuja estrutura recorre especialmente à parataxe, com oposições e combinações de campos temporais e espaciais em movimento, superposições de elementos de cena e grupos sintagmáticos em simultaneidade, como no desacordo de banda sonora e imagem, ao chamado (pelo próprio cineasta) “*raccord de situation*”. Na abertura do filme, como a apropriar-se via alusão de um prefácio alheio pinçado para o âmago do momento presente, há a seguinte citação, tornada em imagem isolada da percepção espaço-temporal na Modernidade:

“A distância entre os países repara, de alguma forma, a proximidade excessiva dos tempos”. Racine, segundo prefácio a *Bajazet* (MARKER, 1986, ³⁴).

Aquela inquietante, perturbadora asserção constata e põe sob foco, como se pela primeira vez, um *equilíbrio*, certamente dinâmico e instável, entre grandezas cada vez mais imprecisas que se combinam e contrastam: espaço/tempo; países, nações, povos, idiomas. A percepção da fusão, a existência simultânea, mas descontínua, heterotópica, de espaços e de tempos (e institucionalidades correlatas) na Modernidade incide sobre diversos aspectos estruturais das obras literárias e da arte em geral, assim como sua enunciação e recepção – questões como a da *autoria*, da constituição da tradição – e sobre a tarefa do tradutor.

³⁴ “L’*éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps.* - Racine, seconde préface à *Bajazet*”.

(VIII)

A estrutura em capítulos deste trabalho reflete o diagrama (esquema visual espaço-temporal) da progressão da investigação que se propõe aqui, progressão que acompanha o percurso (tradutório-receptivo, crítico-cognoscente, criativo-inventivo) do ocidente em direção ao extremo oriente (principalmente, quanto à poesia chinesa clássica). A imagem que aquele percurso estabelece traça o movimento amplo, intercultural, de expansão e encontro, que põe em relação espaços e tempos diversos na Modernidade. Porém é também reflexivo, na medida em que implica simultaneamente o retorno ao *mesmo*, a reavaliação da tradição literária e sua própria renovação ao contato, o espelho do outro.

É, portanto, processo que avança a cruzar movimentos analíticos de expansão e redução, ou de variações de *foco*, entre o particular e o geral; do próximo ao distante; do ocidente traduzante ao oriente traduzido. No sentido proposto por aquela visão, esta dissertação dispõe-se por 4 capítulos, além desta introdução e a conclusão. Os temas tratados em cada segmento são listados a seguir:

1º Capítulo: “A poesia em caracteres chineses como caso extremo de (in) traduzibilidade”: abordagem inicial, prática e teórica, da questão da tradução de poesia clássica chinesa, em relação com a problemática geral da tradução de poesia, à luz das reflexões de Eliot Weinberger e Octavio Paz, Antoine Berman, Haroldo de Campos, Roman Jakobson, Walter Benjamin e outros autores. Apresentam-se, então, elementos gerais da reflexão atual sobre tradução, afirmando a intraduzibilidade da poesia como fundamento para a transposição criativa. Identifica-se a tradução de poesia chinesa clássica como o paroxismo da intraduzibilidade, seu caso extremo, no qual a identificação da *letra* transcende para o ideograma, superando o signo estritamente linguístico.

Nesse primeiro capítulo demonstram-se, a partir de um caso exemplar, distanciamentos comuns, em traduções, de aspectos essenciais da poesia chinesa, a apontar costume tradutório que redundava em sistema de deformação da *letra* dos originais, conforme a analítica de Berman. Levantam-se, então, questionamentos cruciais: o que é a *letra* em um poema chinês (ou de idioma que se vale da escrita ideogramática chinesa)? Em que consiste, nesse caso, *traduzir à letra*?

2º Capítulo: “*Cathay*, de Ezra Pound, como marco fundamental da tradução de poesia em caracteres chineses”. Descreve e discute o livro de Pound, verdadeiro carro-chefe da revolução estética modernista, a qual praticamente inaugurou a tradução moderna de poesia em caracteres chineses. Aborda-se a estrutura daquela pequena antologia de poemas, sua proposta

e aspectos das técnicas de tradução de Pound e Fenollosa. Detemo-nos na peculiar enunciação construída em *Cathay* (e daí, na obra poundiana em geral), apontando a forte intencionalidade histórica, pelo tratamento difuso da instância autoral, traço da escritura contemporânea explorado de maneira peculiar pelo poeta, ao combiná-lo com a prática da tradução, o que analisamos a partir de uma leitura de “A Tarefa do Tradutor”, de Walter Benjamin (2011).

Ainda nessa parte, aborda-se a recepção contraditória de *Cathay* e o debate que motivou na sinologia anglo-americana, do qual destacamos o estudo de Wai-lim Yip (1969) como esboço de análise da tradução para a poesia chinesa. Também são apresentados exemplos comparativos de traduções de Pound, sinólogos conceituados e outros autores.

3º Capítulo: “Vorticism, vanguardas modernistas e revolução tipográfica”. Esta parte apresenta as primeiras décadas do século XX como momento decisivo do percurso da poesia moderna ocidental ao *ideograma*, remontando a debates marcantes daquela passagem. Aborda o *orientalismo* como tendência modernista, suas diferentes realizações anglo-americana e continental-europeia. A consolidação do haikai como forma poética internacional desde o Modernismo. Descreve-se o movimento modernista anglo-americano – o Vorticism – e sua relação com as vanguardas artísticas do período. Discute-se o conceito de *paideuma* de Ezra Pound, aprofundando, em seguida, a relação entre literatura, arte, tradição e história, a partir de Octavio Paz, e sob a perspectiva das teses *Sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin (2020).

Desse contexto, recupera-se o debate das vanguardas literárias sobre a renovação da estrutura do poema, partindo da versificação, sua evolução ao *verso livre*, e daí à espacialização gráfica e ao *ideograma*, às vésperas dos novos meios de reprodução técnica da obra de arte, segundo a leitura de Serge Margel. Então, a partir de Wai-lim Yip (1997), discorreremos sobre os aspectos de *cinematismo* da escritura poética chinesa, com base nos estudos de Walter Benjamin (2013) sobre o cinema e linhas de desenvolvimento de novas modalidades de arte.

4º Capítulo: “A escritura poética chinesa”. Este capítulo é dedicado à descrição da escritura poética chinesa, a partir, principalmente, de François Cheng, apontando os debates principais na área a respeito da estrutura do poema, do caráter da escrita chinesa quanto a sua base ideográfica ou fonética, do aporte semântico da etimologia. Expõem-se as concepções de Fenollosa, de ênfase nas relações de movimento entre os constituintes gráficos, e de Ezra Pound, nos conceitos de método ideográfico e superposição (*parataxe*). Descrevem-se nessa parte mecanismos sintático-semânticos decorrentes da estrutura do poema chinês clássico baseada em ideogramas, como o *paralelismo*, *harmônicos semântico-visuais*, aproveitamento metafórico dos *constituintes gráficos e de marcas etimológicas* no poema chinês clássico.

Aponta-se ainda, em linhas gerais o estado do debate atual sobre o caráter e a estrutura do ideograma chinês e sua escritura poética, e introduzindo a promissora contribuição da psicanálise.

Essa parte do trabalho termina por abordar as repercussões da obra de Ezra Pound na ambiência literária brasileira (“*Pound no Brasil*”), relatando a atuação dos poetas, tradutores e teóricos do movimento “concretista” e outros autores referenciados no trabalho do poeta estadunidense, como Mário Faustino, José-Lino Grünwald, Dirceu Villa. Termina-se discorrendo sobre o “projeto” tradutório de poesia em caracteres chineses de Haroldo de Campos, estendendo-o em proposta de eixos metodológicos de tradução da poesia clássica chinesa, a partir de análise morfossintática geral da escritura poética chinesa.

(IX)

Como vimos, Antoine Berman considerou “A tarefa do tradutor” como “o texto central do século XX sobre a tradução (2014, p.17, grifo no original)”. E acrescentou: “*Talvez cada século não produza mais que um só texto do gênero: um texto insuperável, aquele do qual toda outra meditação sobre tradução deve partir, mesmo que para se dirigir contra ele*” (idem, ib. tradução e grifos nossos, ³⁵). Assim, ressalta a articulação com uma concepção crítica da história, auto-referenciando-se na Modernidade capitalista, como aspecto essencial ao pensamento benjaminiano sobre tradução, profundamente arraigado a seu tempo – um pensamento *de seu século*, sua época.

A *linguagem* recuperada, como *experiência* ela-mesma; e então, a *tradução* como *experiência de linguagem*: eis o mais radical caminho do Modernismo, o qual desenvolve uma dimensão atemporal, lançando-se no intervalo entre tempos e espaços, à ambiência crepuscular da Modernidade, ao soar de vozes que se entredizem em sobrevida. Renovar a tradição implica resgatá-la na compilação do que nela há de mais vivo, recolhê-la à borda do precipício, no momento extremo ou crepuscular; há, então, a percepção do perigo da perda, tanto quanto a de seu esplendor, que se impõe à permanência, sobrepõe-se ao tempo – pontos luminosos, fugazes, remanescentes. Assim soaram obras como *Cathay* – e depois, os *Cantos*.

³⁵ “‘*La Tâche du Traducteur*’ de Walter Benjamin [...] [Nous considerons ce texte] comme *le* texte central du XXe siècle sur la traduction [...] un texte indépassable, duquel toute autre méditation sur la traduction doit partir, fût-ce pour se dresser contre lui”.

Assim Ezra Pound devassa o *contemporâneo*, descerra-o em suas fendas, impregna-o de uma enunciação *extemporânea*, uma opacidade enunciativa, enevoamento das distâncias – procedências, origens, falas. “*In considering a value already age-old, and never to end while men are, I prefer not to write “to the modern world”*”.

Segundo Isabela Pinho:

A tradução concebida não como mera transcrição de uma língua para outra, nem como comunicação do sentido da obra original, mas *como afinidade supra-histórica* [...] entre as línguas históricas, implica *outra experiência de linguagem*. [...] O tradutor faz outra experiência não somente de sua língua, como também da língua estrangeira, de tal modo que ambas se tornam indiscerníveis em uma outra língua: *a língua pura* (PINHO, 1019, p. 467, 468, grifos nossos).

O pensamento de Walter Benjamin tem lugar estruturante nesta dissertação, como um eixo transversal, coesivo. Antes de tudo, porque nosso tema nos convida a considerá-lo como caso específico – extremo – de tradução *na Modernidade*. A dimensão histórica da prática tradutória, sob diversos aspectos, é o permanente pano de fundo deste ensaio; é sob esse prisma, na leitura de uma emblemática poética contemporânea – a poundiana – que abordamos a tradução da ancestral, longínqua poesia clássica chinesa.

1. A POESIA EM CARACTERES CHINESES COMO CASO EXTREMO DE (IN) TRADUZIBILIDADE

Só me interessa traduzir o intraduzível

(Haroldo de Campos)

1.1 A TRADUÇÃO DA POESIA CHINESA: ENTRE O COSTUME E A LETRA

Em conhecida obra, Eliot Weinberger, em colaboração com Octavio Paz (1987), discute métodos de tradução de poesia chinesa no ocidente, através da exposição comparativa de dezenove versões, para o inglês, francês e espanhol, de um único texto modelar: o pequeno quarteto “*O Retiro dos Cervos*” (*lù zhài* - 鹿柴), de Wang Wei (王维; 699–759), um dos mais traduzidos do grande mestre da Dinastia Tang (618-907). Ao comentar aquelas versões em apresentação cronológica, o poeta estadunidense aponta a constante propensão a conformar o poema chinês antigo a modelos literários convencionais da poesia ocidental (no caso das traduções mais antigas mostradas, da transição ao Modernismo, convenções vitorianas e simbolistas), desconsiderando aspectos essenciais da estrutura do original.

A avaliação inicial de Weinberger de grande parte dos textos analisados acusa evidência que ressalta à primeira leitura: a opção de princípio dos tradutores por modificar o original, sobretudo pelo intuito aparente de “explicar ou melhorar” o poema, isto é, acrescentar-lhe precisões ou definições de sentido – ou, bem ao contrário, imprecisões e opacidades semânticas – “ajustes” estéticos ou de nível de linguagem, para “adaptá-lo” aos critérios de aceitabilidade conforme o bom gosto, comunicabilidade e “elegância” correntes na literatura de tradução.

Também se verifica tendência ao *exotismo*, lugar peculiar do estrangeiro oriental na cultura de recepção. Assim, mesmo em textos posteriores à generalização dos modelos modernistas, a poesia clássica chinesa (e japonesa) é vertida amiúde com feição de “*chinoiserie*”, derivando entre atmosferas vagas e nebulosas (“*etereal mists and half-perceptions*”) e simplificações por vezes pueris, a delimitar àquele escrito um lugar, contrariamente, bem definido e preciso: um espaço minoritário e domesticado, controlado ou confinado ao estereótipo que lhe cabe ao nacionalizar-se na cultura estrangeira de tradução.

O poema de Wang Wei, pela dimensão reduzida e excelência no uso dos recursos da poesia clássica chinesa, presta-se bem para a análise exemplificativa de distorções tradutórias. Ei-lo, a seguir, acompanhado de notação sonora e transcrição literal.

鹿	柴		
lù	zhài		
cervo(s)	dique-cercado-retiro-refúgio		
空	山	不	见 人

kōng shān bù jiàn rén
vazio/a/ montanha/ não/ ver / pessoa/alguém

但 闻 人 语 响

dàn wén rén yǔ xiǎng
(advers.)
“mas”/ ouvir-cheirar/ pessoa/ fala-voz/ ruído-som

返 景 入 深 林

fǎn jǐng-yǐng rù shēn lín
voltar/ luz-claro/ entrar/ escuro/ bosque
contrário/ sombra/ profundo/

复 照 青 苔 上

fù zhào qīng tái shàng
repetir/ brilhar/ verde-azul/ musgo/ acima/em cima/sobre
retorno/ refletir/ cinza-escuro/ verbo subir/ascender

Segundo Weinberger, as principais “impropriedades” – ou afastamentos dos originais – incorridas pelos tradutores seriam:

(1) Inserção de “eu-lírico” (“eu/mim”) e outras marcas pronominais pessoais, em texto que, contrariamente, vale-se de código peculiar de objetivação da linguagem, consubstanciado na supressão de pronomes. Por exemplo, para o primeiro dístico (versos primeiro e segundo), a versão de C.J. Chen e Michael Bullock (1960):

On the lonely mountain/ I meet no one

I hear only the echo/ of human voices [...]

Essa alteração é bastante comum; trata-se da imposição de padrões frasais da sintaxe ocidental. Assim, para o segundo verso, W.J.B Flecher (1919) escreverá: “*but whence is the echo of voices I hear?*”; Soame Jenyns (1944): “*But I hear the echo of voices*”; G.W. Robinson (1973): “*We [sic!] hear only voices echoed*” – Robinson ainda tornou plural aquela primeira pessoa que surge, fantasmática, desde o cruzamento do espaço operatório da tradução entre oriente e ocidente. De fato, um necessário *eu/ego* adere ao lugar originalmente *vazio e pleno* (³⁶), polissêmico, do poema original, como um “encosto” espectral, marca estrutural do pensamento lógico ocidental.

Conforme Weinberger, “ao contrário da evidência da maioria das traduções, a primeira pessoa do singular raramente aparece na poesia chinesa. Ao eliminar a mente individual *em*

³⁶ O conceito de *vazio-pleno* do taoísmo e sua presença na arte e na literatura chinesas é tema abordado em diversas obras, por François Cheng.

controle do poeta, a experiência torna-se universal e imediata para o leitor” (idem, p. 7, tradução nossa, ³⁷).

(2) Ampliações do texto com vocábulos de detalhamento, “mais precisos ou explicativos”, quando o modelo chinês prima pela concisão, polissemia, e natural ambiguidade; ou, ao contrário, reduções, supressões, levando, nos dois casos, a simplificações/empobrecimentos de sentido. Assim, para o terceiro verso do poema, C.J. Chen e Michael Bullock traduzem:

At an angle the sun rays/ enter the depths of the woods [...]

Soame Jenyns (1944) escreve:

the slanting sun at evening penetrates the deep woods.

(3) Modificações de termos claros e bem definidos para imprecisos e indefinidos; expressões de incerteza e inexatidão, imagens nebulosas. Por exemplo, na tradução de Witter Bynner e Kiang Kang-hu (1929), os dois primeiros versos ficaram:

There seems to be no one on the empty mountain... [grifos nossos].

And yet I think I hear a voice, [...]

(4) Adjetivações suntuosas, abstrações (termos filosóficos, sentimentais; escolhas estilísticas “literárias”, preciosismos românticos – “montanha *solitária*” em lugar da simplicidade do original “montanha *vazia*”, por exemplo), ou modificações por termos “elegantes”, adequados ao ambiente literário da língua de tradução, acréscimos – advérbios, adjetivos - para tornar o original menos abrupto ou estranho; em suma, escolhas vocabulares “embelezantes”. Nos dois primeiros versos da tradução de G. Margouliès (1948):

Dans la montagne tout est solitaire,

On entend de bien loin l'écho des voix humaines, [...]

Chang Yin-nan e Lewis C. Walmsley (1958) reestruturaram completamente o poema para “melhorá-lo”. Os versos que traduzem os dois últimos de Wang Wei são os seguintes:

Through the deep wood, the slanting sunlight

Casts motley patterns on the jade-green mosses. [...]

³⁷ “Contrary to the evidence of most translations, the first person singular rarely appears in Chinese poetry. By eliminating the controlling individual mind of the poet, the experience becomes both universal and immediate to the reader”.

(5) Uso de estruturas lógico-comparativas (expressões do tipo “*como se*”...) ou até reorganização do texto conforme modelo sintático inglês e ocidental, silogístico, em detrimento do código peculiar de paralelismo do poema clássico chinês. Assim, em G.W. Robinson (1973), os dois últimos versos tornam-se um período composto logicamente articulado:

With light coming back into de deep wood
The top of the green moss is lit again

A tradução de Witter Bynner e Kiang Kang-hu (1929) é exemplo de rearticulação lógica; o poema inteiro torna-se um só período composto (note-se, ainda, a preciosista pontuação):

There seems to be no one on the empty mountain...
And yet I think I hear a voice,
Where sunlight, entering a grove,
Shines back to me from the green moss.

(6) Desconsideração dos recursos sonoros do poema original, aliteração e assonância.

No caso do poema de Wang Wei citado, a sonoridade é trabalhada pelo poeta com a alternância de sons fricativos, a vocalização tendente a nasalizações - repetições do som /an/ (ã). As aparições da vogal mais aberta /a/ ocorrem principalmente em tonalidades baixas e posições de menor destaque. A vocalização em /a/ ocorre no último verso, a acentuá-lo em posições e tons fortes, modificando a tonalidade do poema após a predominância de sons fechados, a representar explosão de luz, abertura súbita na mata cerrada.

A título de comparação, reproduzo, a seguir, tradução de nossa autoria (PORTUGAL, 2022, 29-50). Observo que não logrei reproduzir o efeito de abertura sonora do último verso, presente no original de Wang Wei, mas procurei destacar a mudança de tom e a sugestão de brilho pela vocalização contínua com nasalizações em /in/ no início do verso (ainda ilumina).

O retiro dos cervos

vazia a montanha ninguém se vê

entanto rumores vozes se ouvem

torna luz poente entra ao bosque denso

ainda ilumina verde o musgo e sobre

Aquela lista de “impropriedades” nos poemas expostos por Weinberger, que se pode sistematizar de seu conjunto, como diagnóstico de desvios estruturais da transposição em relação ao original, pode aproximadamente encontrar correspondência com termos da “analítica” de Antoine Berman (2012). O tradutólogo francês propõe a descrição do “sistema de deformação textual” que opera em cada tradução. Trata-se de um levantamento de tendências “normalizantes” (a tornar o texto “afeito à norma”, reiterativo em relação a modelo estilístico da literatura de tradução), ou neutralizadoras, que afetam o processo tradutório e “cujo fim é a destruição da *letra* dos originais” (definamos por ora, provisoriamente, a *letra* como a *literalidade ou materialidade estrutural de sua significação* –, “em benefício do ‘sentido’ (tomado como fato isolado de qualquer *corpo*) e da ‘bela forma’).

As observações de Berman (2012, p. 63-87) baseiam-se principalmente na experiência de tradução da prosa literária, sua área preferencial de atuação, mas são sem dúvida operacionais também para a poesia. Da proposta “analítica” de Berman, destacaríamos, como especialmente relevantes para nossa abordagem, as seguintes tendências:

- A *racionalização* (referente a transformações na estrutura sintática do original, reorganizando-a em padrões frasais ocidentais, sujeito-verbo-predicado; a aparição de pronomes onde não há sujeito identificável; inclusões de pontuação – marcação lógica-silogística, em contraposição à lógica expressa pelo texto de outra cultura.

- A *clarificação* (principalmente a repulsa à polissemia e conseqüente redução semântica para a monossemia: corrigir a “imprecisão” do texto, buscar “exatidão” – síndrome comum entre filólogos e “especialistas” da língua do original, particularmente inadequada para a poesia clássica chinesa). Nesse aspecto, é interessante a observação de Lawrence Venuti, que denuncia uma tendência, na tradução do Ocidente, de postular “a existência de uma esfera pública governada pela razão”, o que, em sua visão, produz traduções que valorizam um “discurso transparente” (*apud* AHEARN, 2003, pg. 36).

- O *enobrecimento* e seu contrário, a *vulgarização*; relacionam-se de perto com o *empobrecimento* (substituições por termos de menor complexidade sonora ou semântica).

- A *destruição dos ritmos* (em tradução de poesia, deformação óbvia, na desconsideração ou modificação não-criteriosa dos modelos rítmicos originais, por vezes indicativos de formas tradicionais);

- A *destruição das redes significantes subjacentes* – “toda obra comporta um *texto subjacente*, onde certos significantes-chave se correspondem e se encadeiam” (Berman, 2012, p. 78). Como se verifica em Saussure, em seu texto de publicação tardia sobre os *anagramas*

(³⁸) – em superação ao primeiro modelo de signo linguístico “linear e discreto”, exposto no *Cours de Linguistique Générale* –, redes significantes subjacentes são uma propriedade universal dos textos, essencialmente densas e operativas na poesia, a embasar seu caráter polifônico, de relações múltiplas de leitura (ou ressonância) simultânea, que atravessam e “harmonizam” o texto, como em partitura. Nesse caso, abordaremos o que Haroldo de Campos descreve, a partir de Fenollosa, como “harmônicos ou rimas visuais” –, verdadeiros “ecos” semânticos-pictoriais, relativos à seleção e combinação dos ideogramas.

³⁸ Publicado por Jean Starobinski, “*Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*”. Comentado por Haroldo de Campos em *Diábolos no texto (Saussure e os Anagramas)*, in CAMPOS. H., 2013. p. 109.

1.2. DA INTRADUZIBILIDADE DA POESIA: POR UMA TRADUÇÃO DIFÍCIL

Voltando ao opúsculo de Weinberger e Paz, abordando as impropriedades tradutórias indicadas na maioria das versões citadas do poema “*O Retiro dos Cervos*”, de Wang Wei, Octavio Paz oferece a contraparte da descrição comentada de seu próprio percurso, reconhecendo as grandes dificuldades que se impõem à tradução da poesia clássica chinesa, a qual se defronta com a singularidade de certas “características essenciais” daquela poesia: “universalidade, impessoalidade, ausência de tempo, ausência de sujeito” (op. cit., p. 31, tradução nossa).

De fato, trata-se de traduzir uma poesia capaz de abarcar em representação grande diversidade semântica, de matizada sutileza, construída sobre formas e procedimentos consolidados por milênios de história literária, inextricavelmente baseada em uma escrita ideogramática que tem sua própria estrutura e evolução, e que se poderia caracterizar como *multi-semiótica*. A escrita chinesa comporta, além da representação da amplitude fonética e de significados linguísticos (com elevada polissemia, associada a minuciosas variações em campos semânticos extensos) da *língua* propriamente dita um código de expressão gráfica-pictórica de considerável autonomia (porém não *independência* do idioma chinês), a qual pode assimilar também uma significação gestual, aportada pela caligrafia – reconhecida como uma das grandes artes tradicionais (³⁹).

Haroldo de Campos, pensador por excelência da tradução de poesia, que dedicou parte importante em sua obra à “transposição criativa” de poemas da tradição chinesa (e também japonesa, “poesia do ideograma chinês”), sumariza os desafios que se levantam, na experiência desse caso único, à tarefa do tradutor:

Os problemas de tradução que propõe essa poesia, escrita em caracteres ideogrânicos e organizada segundo rigorosos critérios métricos e prosódicos, numa língua-música dotada de quatro diferentes tonalidades, são, como se pode imaginar, desafiadores a um ponto extremo. Como fazer para que essa poesia, procedente de uma linguagem isolante, monossilábica, de sintaxe posicional, resulte eficaz em idiomas analíticos-discursivos, mais lógicos do que analógicos, mais hipotáticos do que paratáticos? (CAMPOS, H., 2009, p. 97).

A avaliação de Campos aponta para o entendimento da tradução da poesia chinesa para línguas ocidentais como caso extremo da atividade tradutória, a colocar em evidência a intraduzibilidade intrínseca da poesia – ou dos textos literários, quanto mais se valham da *função poética da linguagem*, conforme a descrição de Jakobson (2010):

³⁹ Exporemos aspectos gerais da escrita poética chinesa adiante, no capítulo 4.

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo 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. [...] O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a *paronomásia*, reina na função 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 par outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura (JAKOBSON, idem, p. 72, grifos nossos).

Fundamental para nossa abordagem neste trabalho observação de Haroldo de Campos (1977, p. 143) quanto à *paronomásia* (ou “jogo de palavras”) em Jakobson como figura de linguagem caracterizada amplamente pela “correlação de som e sentido”, em questionamento do princípio saussuriano da *absoluta arbitrariedade e imotivação do signo* linguístico, posição que seria, segundo Campos, corroborada por outros linguistas, como Benveniste, que considera haver “uma necessidade e consubstancialidade entre os dois componentes do signo linguístico (significante e significado)”, e tanto mais na “função poética da linguagem”:

Na função poética, a mensagem se volta sobre si mesma, para o seu aspecto sensível, para a sua configuração. [...] Ao traduzir poesia, é necessário traduzir o perfil sensível da mensagem, a *forma* (querendo-se entender por esta palavra *a correlação essencial de significante e significado que constitui o signo*) [...] (CAMPOS, H., 1977, p. 141, 142, grifos nossos).

A intraduzibilidade da poesia (ou, mais largamente, do *texto literário*, aquele cuja forma é elemento constituinte essencial da mensagem) é sustentada por diversos pensadores da tradução ao longo da história. Em nossa época, essa visão tem-se elaborado a partir dos teóricos do primeiro Romantismo alemão (Romantismo de Iena), para quem “o intraduzível é o impulsor da tradução”⁽⁴⁰⁾. Em Antoine Berman encontra-se uma particular síntese do tema:

Historicamente, a “objeção prejudicial” feita à tradução concerne principalmente à poesia. Uma longa tradição — de Dante a Du Bellay e Montaigne, de Voltaire e Diderot a Rilke, Jakobson ou Bense — afirma que a poesia é intraduzível, porque ela é só uma “hesitação prolongada entre o som e o sentido” (Valéry). Que a poesia é “intraduzível” significa duas coisas: que ela não *pode* ser traduzida, por causa dessa relação infinita que institui entre o “som” e o “sentido”, e que ela não o *deve* ser, porque sua intraduzibilidade (assim como sua intangibilidade) constitui sua verdade e seu valor. Dizer que um poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é um “verdadeiro” poema. De fato, em todos os âmbitos da escrita, a intraduzibilidade é tendencialmente vivida como um valor (2012, p. 55, 56, grifos no original).

Maurice Blanchot, no mesmo sentido, assevera:

⁴⁰ BOROWSKI, Daniel. Casa das Rosas, Simpósio Haroldo de Campos, São Paulo, 2021. Exposição em 22/09/2021.

A obra poética tem uma significação cuja estrutura é original e irreduzível [...] a primeira característica da linguagem poética é que ela se liga, sem possibilidade de mudança, à linguagem que a manifesta [...] O sentido do poema é inseparável de todas as palavras, de todos os movimentos, de toda a entonação do poema [...] O que o poema significa coincide exatamente com aquilo que ele é (BLANCHOT, 1943, *apud* GENETTE, 2010).

O entendimento da *intraduzibilidade da poesia* – ou, para dizer o mesmo de outra maneira, *da poeticidade do intraduzível*, ou de que *no intraduzível encontra-se a poesia* – tem uma venerável tradição no Brasil, sendo abrigada por eminentes pensadores. A respeito, comenta Boris Schnaiderman:

O intraduzível recriado – Contrariando a famosa definição de Robert Frost de que “poesia é aquilo que se perde nas traduções”, tenho insistido em que precisamos traduzir justamente aquilo que se considera impossível na língua de chegada. Nosso grande Haroldo de Campos costumava dizer (repetindo então Paulo Rónai em *Escola de Tradutores*) que só se interessava em traduzir justamente o intraduzível (SCHNAIDERMANN, 2019, p. 22).

Assim, a virtual impossibilidade de tradução da poesia chinesa seria, afinal, evidência extrema de um fato de validade geral para toda a poesia, sua qualidade intrínseca:

Já se disse que traduzir poesia chinesa para um idioma ocidental seria algo tão impossível como a quadratura do círculo [...] É da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Para quem aborda a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação, essa superlativação das dificuldades que lhe são intrínsecas só pode acrescentar-lhe, na medida proporcional, o fascínio (CAMPOS, H., 1977, p. 121).

Com efeito, no caso do poema chinês clássico, já desde o nível imediato da materialidade do signo, não se encontra quase nenhuma correspondência ou proximidade com modelos literários identificáveis na língua de tradução. Daí resulta ser comum a tendência a traduções que desconsideram ou secundarizam a forma original, por ser estranha, sem paralelo na língua de tradução e, portanto, “não ter registro”. Prefere-se saltá-la à leitura, como espaço neutro, indiferente, supostamente sem influência na significação. Então a tradução será conduzida com base na busca da questionável equivalência do *conteúdo* (de léxico, ou de sentido geral, funcional, de expressões) –, o qual parece a única informação segura na floresta de signos irreconhecíveis. E no entanto, algo sempre falta; como lembra Berman: “desde que se concebe o ato de traduzir como captação de sentido, algo vem negar a evidência e legitimidade desta operação: a adesão obstinada do sentido à sua letra” (BERMAN, *op.cit.*, p. 54).

A verdade é que se ater ao sentido das palavras – mesmo que em busca da almejada “exatidão” em relação ao original – não é garantia de parcimônia do tradutor, de sua prudente “fidelidade” ao original. Como observou Humboldt, nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a uma de outra. Na transposição da poesia chinesa, a acentuada diferença

do original antes faz ressaltar a forma do poema traduzido, a qual se queda evidenciada como, em grande medida, construção do tradutor a partir de decisões arbitrárias, no desbravamento necessariamente ousado de um espaço textual pouco conhecido.

De maneira geral, quanto menor a correspondência de formas entre o original e o repertório da literatura de tradução, mais visível será a intervenção do incontornável trabalho de criação poética no texto traduzido. E mais se destaca, por consequência, a responsabilidade do tradutor na definição da forma, o sentido de suas escolhas críticas. Assim, a “desatenção” à forma – na verdade, neutralização do poema lá onde se fundamenta sua singularidade e diferença – é também uma decisão criativa, e uma das mais radicais possíveis, dada a possível maior distância do original pela inobservância de constituintes essenciais do texto.

No “caso extremo” da poesia chinesa também se verifica um dos princípios caros a Ezra Pound: que tradução é simultaneamente criação e crítica. Na verdade, envolverá a cada passo uma decisão criativa, uma leitura crítica, uma opção metodológica. Aponta o professor Heidermann (op.cit., p. 12) “a máxima preferida de Schleiermacher: a tradução tem de ser de tal maneira que o leitor se familiarize com o outro – e não, apenas, confirme o próprio.” Esse entendimento, privilegiado pelos teóricos do Romantismo alemão, cultiva a língua materna – idioma do tradutor – através da incidência da outra língua, pela extensão receptiva da primeira em direção à segunda.

Assim, o poema estrangeiro amplia o repertório de minha língua, expande, modifica e enriquece o idioma de tradução. O poema estrangeiro deve ser traduzido como abrigando sua novidade na minha língua, estendendo os campos simbólicos da representação artística de minha cultura, para além da reiteração do conhecido. Importantes pensadores atuais da tradução perfilam-se àquela tradição teórica; Antoine Berman realça mesmo o aspecto de “projeto ético” da atividade do tradutor: “levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza, sacrificando deliberadamente sua [do tradutor e sua língua] ‘poética’ própria” (BERMAN, op. cit., p. 54).

Contudo, segundo denuncia o tradutólogo, é onipresente “uma certa figura tradicional do traduzir”, segundo a qual “traduz-se a partir de um certo estado da língua e da literatura para a qual se traduz” (idem, p. 165), a corroborar a percepção de Walter Benjamin, desde formulação de Rudolf Pannwitz: “[...] o erro fundamental de quem traduz é conservar o estado fortuito de sua própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira [...]” (BENJAMIN, 2011. p. 118).

O estudo de Berman volta-se precisamente para a descrição crítica daquela “figura tradicional do traduzir”. Como vimos, sua proposta (a “analítica da tradução”) consiste em

examinar “o sistema de deformação dos textos – da *letra* – que opera em toda tradução”. O autor utiliza o termo “analítica” em duplo sentido, tanto o cartesiano, de “análise parte por parte” quanto o psicanalítico, considerando que o sistema de deformação de textos em tradução é grandemente inconsciente (op. cit., p. 63).

Aquela concepção tradicional se caracteriza por três traços essenciais: culturalmente, é *etnocêntrica*; literariamente, é *hipertextual*, e filosoficamente, é *platônica*. Etnocêntrica porque “traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro — como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (idem, p. 39). Hipertextual, porque “remete a qualquer texto gerado por imitação, parodia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente.”

Quanto à caracterização de “filosoficamente platônica”, digamos, em brevíssimo resumo, que o autor acusa aquela concepção de sustentar uma “traduzibilidade universal”, ao basear-se na certeza da transposição de *significados*, em detrimento do *significante*:

A boa nova da traduzibilidade universal: Aplicada às obras, a cesura platônica sanciona um certo tipo de “traslação”, a do “sentido” como um ser em si, como uma pura idealidade, como um certo “invariante” que a tradução faz passar de uma língua a outra deixando de lado *sua casca sensível, seu “corpo”*. [...] A tradução é, por assim dizer, a demonstração da unidade das línguas. [...] Partir do pressuposto que a tradução é a captação do sentido, é separá-lo de *sua letra, de seu corpo mortal* (idem, p. 44, grifos nossos).

Em suma, para o tradutor formado na escola da “figura tradicional do traduzir” (que afinal, é a do “senso comum”), a tradução é uma transmissão *de sentido* que procede por tornar o significado estrangeiro *acessível* ao leitor local, limpá-lo das obscuridades e estranhezas da língua *exterior*. Aquela visão é conformada por um sistema (em nossa opinião ideológico, e por isso em grande parte inconsciente) de tendências deformadoras do original, que encara a tradução como “restituição embelezadora e clarificante do sentido”. E que ainda considera uma tal restituição o resultado de um esforço *técnico* de “auto-apagamento” do tradutor, de suas marcas no texto traduzido – o qual, na verdade, mais o evidencia, como interventor de um mandato de padronização textual. Então acentuaríamos, no entendimento ético de Berman, uma sobre-leitura política: o senso comum da tradução, expressão da ideologia dominante, quer normalizar o texto imigrante, desfigurá-lo, adaptá-lo à projeção narcísica de uma imagem doméstica de “público”.

Aquela ideologia essencialmente etnocêntrica é universal; hoje, reflete a unificação do mundo pelo mercado capitalista. Contudo, surgiram vozes em oposição ou mitigação da proposta de Berman quanto à sua validade no Brasil, sobretudo em relação à tradução da *letra*.

Enfim, o que volta a jogo é mais uma vez a defesa da adaptação do texto estrangeiro ao leitor (este “velho conhecido”, que “quer um texto fluido”).

A objeção levantada é de que a teoria do tradutólogo destinar-se-ia precipuamente à ambiência das letras francesas, marcada pelas “*belles-infidèles*”, isto é, o tradicional hábito tradutório de domesticação do texto estrangeiro, enquanto a brasileira seria, ao contrário, de tendência originalmente “aberta demais”, “estrangeirizante em excesso”, levada pela assimilação das “novidades” dos centros internacionais produtores de teorias. Aquela visão expressa leitura equivocada de Berman; ao invés de criticar o (nada incomum) entendimento incorreto, excessivamente simplificado e esquemático de sua teoria, talvez aparente em algumas traduções de literalidade postiça ou desairosa, abraça confusamente a *deformação teórica* feita por aquele mesmo entendimento em erro, ao “jogar fora o bebê com a água suja do banho”.

Esquece-se de que o Brasil, em sua cultura, é ainda mais marcado pela desigualdade e o elitismo, etnocêntrico, racista e avesso a imigrações, do que os centros culturais (e econômicos) mundiais, não obstante a comum inconsciência da elite local quanto às contradições, as quais afloram na extraordinária, mas despercebida violência do dia-a-dia (que contamina a linguagem, mesmo às sutilezas). Na verdade, a cultura brasileira, *manifestação mestiça da bem europeia lusofonia*, incorpora ideias estrangeiras para adaptá-las em simplificações brutais – uma *espécie* daquela violência na linguagem – e usá-las desfiguradas, “fora de lugar” – na célebre interpretação de Roberto Schwarz (2014) – para servirem à obliteração da desigualdade e indiferença na imagem do Brasil “acolhedor e cordial”⁽⁴¹⁾.

Ou seja: também nossa relação com as teorias estrangeiras sobre leitura e tradução de textos é marcada pela domesticação deformadora. E nesse processo, nossa intelectualidade parece, por vezes, desfazer-se daquelas teorias com a mesma rapidez e entusiasmo com que as acolhe, como se mudasse de roupa; menos por recusá-las abertamente, com a firmeza e profundidade da consistência filosófica, e mais por descaracterizá-las ao uso e interpretação desvirtuados.

A proposta de Antoine Berman, contudo, é bastante clara: universalista e politicamente consistente, conforme se vê no trecho a seguir:

Toda cultura resiste à tradução, mesmo que essencialmente precise dela. A própria *visada* da tradução – abrir ao nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se frontalmente com a estrutura etnocêntrica de toda cultura, ou com aquele tipo de narcisismo que faz com que toda sociedade queira ser um Todo puro e não misturado. [...] Na tradução, **há algo da**

⁴¹ V. ainda a célebre análise de Darcy Ribeiro, que percorre de alto abaixo *O Povo Brasileiro* (RIBEIRO, 2012).

violência da mestiçagem (BERMAN, 1984, p. 16, grifos e maiúsculas no original, negrito nosso, tradução nossa,⁴²).

Oportunamente, chamaríamos atenção para a valiosa exposição do tradutólogo dos “dois princípios da tradução etnocêntrica”, que denuncia conhecidas definições falaciosas da “boa tradução” arraigadas no senso comum. O primeiro: deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se “sinta” a tradução (Lawrence Venuti refere-se, no mesmo sentido, à “tradução transparente”). O segundo (consequência do anterior, ou sua formulação inversa): a tradução deve oferecer um texto que o autor estrangeiro teria escrito se o tivesse feito na língua de tradução.

Outra formulação comum da mesma concepção: a obra deve causar a mesma “impressão” no leitor de chegada que no leitor de origem. Daí vem outra afirmação criticada por Berman, a qual aparece amiúde, também no Brasil, referida à tradução de poesia chinesa e japonesa: se o autor utilizou palavras “muito simples”, o tradutor deve também recorrer a palavras assim, para produzir o mesmo efeito no leitor (BERMAN, 2012, p. 46).

Por fim, recuperemos observação certa da professora Raquel Abi Samara, a comentar, considerando a teoria de Berman, a tradução literária do chinês ao português:

Nesse caso, o que ocorre é que a tradução de poesia *privilegia estritamente o sentido, em detrimento da letra*, ou, se preferirmos, em detrimento do ideograma, e daí a ser entendida como tradução platônica, etnocêntrica e hipertextual, como define Berman. Ou seja, o sentido é transportado de um sistema ideográfico a um sistema fonológico de escrita, ou vice-versa, sem a consideração da materialidade gráfica ou sonora das letras e/ou dos caracteres chineses (SAMARA, 2012, p. 384, grifos nossos).

Afinal, o que significa “*traduzir a letra*” de um poema chinês? Ou, numa pergunta talvez anterior: *o que seria uma letra chinesa*? Neste trabalho, procuraremos avançar na elaboração, se não de respostas a essas perguntas cruciais, ao menos de percursos reflexivos com direcionamento responsivo.

⁴² “Toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La *visée* même de la traduction – ouvrir au niveau de l’écrit un certain rapport à l’Autre, féconder le Propre par la médiation de l’Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. [...] Dans la traduction, **il y a quelque chose de la violence du métissage**”.

2. *CATHAY*, DE EZRA POUND, COMO MARCO FUNDAMENTAL DA TRADUÇÃO DE POESIA EM CARACTERES CHINESES

Pound acha que as palavras estão pervertidas e doentes, com a mentira instalada em suas ligações; trata-se de lhes devolver sua juventude e seu poder, sobre o real, e para tanto é preciso ligá-las em imagens eficazes.

(Michel Butor, Repertório)

2.1. A “INVENÇÃO DA POESIA CHINESA EM LÍNGUA INGLESA”: EZRA POUND E A TRADUÇÃO NO MODERNISMO ANGLO-AMERICANO

Eliot Weinberger (op. cit., p. 9) denunciou, como vimos, um modelo de tradução de poemas chineses deformador do texto original em seus traços próprios, neutralizador de elementos literários e culturais inerentes, o qual persistiria ainda e desde sempre, ancorado no costume, mesmo se mitigado ou modificado pelos padrões estéticos do Modernismo. Observou, no entanto, que aquele modelo não mais lograva, como antes, prevalecer sem questionamento nem alternativa, depois da publicação de *Cathay* por Ezra Pound, em 1915.

Com efeito, diversos autores apontam a pequena antologia de Pound, com seus 14 poemas chineses vertidos para o inglês, como definitiva para a descontinuidade do modo então corrente de tradução de poesia chinesa, o qual passava a ser interpelado por uma nova consciência crítica da forma. Weinberger descreve a percepção de grata novidade trazida por *Cathay* à ambiência literária da época, adiantando, em linhas gerais, o sentido de evolução que representava, enquanto concepção de tradução: “Em vez de enfiar o original no espartilho do verso tradicional, como Fletcher e muitos outros fizeram, Pound criou uma nova poesia em inglês desenhada a partir do que era único em chinês” (op. cit., p. 9, tradução nossa,⁴³).

A obra chegaria, assim, a marcar profundamente a poesia moderna, vinculando indelevelmente a renovação da criação literária à tradução. Ira Nadel (2015, edição eletrônica Kindle, posição 55, tradução nossa) considera que, em *Cathay*, Pound logrou realizar, via tradução, “textos em inglês que eram novos e que redefiniram não apenas o lugar da poesia chinesa no Ocidente, mas a própria natureza da poesia do Século XX” (tradução nossa,⁴⁴). No mesmo sentido, Octavio Paz aponta, em termos cabais, a importância do livro tanto para a tradução, como para a criação poética:

O primeiro a tentar fazer poemas ingleses a partir de originais chineses foi Ezra Pound. Todos nós que traduzimos poesia chinesa e japonesa não somos apenas seus seguidores, mas também seus devedores. [...] Com aquele pequeno volume de traduções, Pound, em grande medida, deu início à poesia moderna em inglês. No entanto, ao mesmo tempo, ele também começou algo único; a tradição moderna da poesia clássica chinesa na consciência poética do Ocidente (PAZ; WEINBERGER. op. cit. P. 46, tradução nossa,⁴⁵).

⁴³ “Rather than stuffing the original into the corset of traditional verse, as Fletcher and many others had done, Pound created a new poetry in English drawn from what was unique in Chinese”.

⁴⁴ “[...] English texts that were new and that redefined not only the place of Chinese poetry in the West but the nature of twentieth century poetry”.

⁴⁵ “The first to attempt to make English poems out of Chinese originals was Ezra Pound. All of us since who have translated Chinese and Japanese poetry are not only his followers, but his debtors. [...] With that small volume of translations Pound, to a great extent, began modern poetry in English. Yet, at the same time, he also began something unique; the modern tradition of classical Chinese poetry in the poetic conscience of the West”.

A edição de *Cathay* em 1915 veio confirmar e aprofundar linhas de exploração constantes na obra de Ezra Pound, em consonância com o debate das vanguardas artísticas da época. Ressaltando o papel marcante daquela pequena antologia, inclusive, na definição da própria poesia de Pound, Wai-lim Yip (1969, p. 7) afirma: “*Cathay* de muitas maneiras forma um ponto central em seu desenvolvimento, e sem entender isso nenhum estudo de Pound pode declarar-se completo” (tradução nossa, ⁴⁶).

Ezra Pound dedicara-se, durante seus estudos acadêmicos, à construção de ampla formação em línguas e literaturas. Sobretudo a poesia de idiomas neolatinos, da renascença e do medievo seria a matéria de seu primeiro objeto geral de interesse crítico e tradutório, que apareceria em obras como *The Spirit of Romance*, de 1910, com revisões de autores dos períodos abordados, de diversas procedências e idiomas, e *Ripostes*, de 1912. Publicaria por essa época também suas traduções de Guido Cavalcanti, e começaria a série dos poetas provençais, que continuaria pelos anos seguintes, juntamente com latinos, franceses, italianos, além de uma primeira versão do *Seafarer*, do legado anglo-saxão, e autores de outras tradições.

Tal trajetória delineia um interesse em criação poética desde o princípio imbricado à tradução e à crítica comparativa. Desde cedo, Pound aplicaria à própria poesia e, por extensão, à tradução a metáfora da *máscara*. Afirmava o poeta, em artigo de 1914 (*apud* QIAN, 2015, p. 13): “Iniciei essa busca pelo real num livro chamado *Personae*, lançando, por assim dizer, máscaras completas do *self* em cada poema. Continuei numa longa série de traduções, que não passavam de máscaras mais elaboradas” (tradução nossa, ⁴⁷).

Quando suas explorações formais em poesia chegaram a obras japonesas e chinesas, por volta de 1913, o poeta já desenvolvera em grande medida sua concepção de atividade tradutória associada à criação e à crítica, em programa extensivo de renovação da poesia, a partir da recuperação do centro produtivo da tradição, no que posteriormente nomearia *paideuma*, “levantamento da tradição viva”, conforme Augusto de Campos (1983, p. 20). Segundo Hugh Kenner (1973, p. 150), teria sido em torno de 1911, quando preparava livro sobre o trovador provençal Arnaut Daniel, que Pound chegou à definição clara de sua concepção da tradução como modelo para a atividade poética – “sangue entregue a fantasmas” (tradução nossa, ⁴⁸).

⁴⁶ “*Cathay* in many ways forms a pivotal point in his development, and without understanding this no Pound study can claim to be complete”.

⁴⁷ “I began this search for the real in a book called *Personae* [1909], casting off, as it were, complete masks of the self in each poem. I continued in a long series of translations, which were but more elaborate masks”.

⁴⁸ “blood brought to ghosts”.

No final de 1913, Ezra Pound encontrou-se, em Londres (⁴⁹), com Mary McNeil Fenollosa, viúva de Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), filósofo e “*orientalista*” norte-americano que vivera 15 anos no Japão a ensinar filosofia ocidental, estudando cultura, arte e poesia do Japão e da China. Após prestar reconhecida contribuição à conservação das artes tradicionais naquele país e à sua divulgação no Ocidente, o *scholar* veio a falecer precocemente em Londres, com 55 anos. Mary McNeil, ela mesma escritora e editora, ficara bem impressionada com publicações recentes de Ezra Pound, sobretudo “*In a Station of the Metro*”, poema que demonstrava o nível a que o poeta chegara na construção programática de uma estética de concisão, aproximada de padrões orientais. A partir do encontro, Mary decidiria confiar ao poeta os cadernos manuscritos deixados pelo marido, os quais continham, além de anotações minuciosas de poemas chineses clássicos interpretados por mestres japoneses, sua revolucionária obra teórica *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. A clarividência e iniciativa de Mary Fenollosa tornaram aquela dissertação obra fundamental para a renovação modernista da poesia e da tradução de poesia chinesa.

Decerto Pound não era um estranho às artes da China e do Japão; há registros de seu consistente interesse pela pintura tradicional daquelas culturas, a cujo estudo teria sido conduzido por amigos e colaboradores – em primeiro momento, o poeta inglês Lawrence Binyon (1869-1943), encarregado da coleção de pinturas e gravuras do extremo oriente do British Museum, a cujas conferências assistira, além das exposições daquele acervo que o amigo organizaria a partir de 1909. O futuro autor de *Cathay* também frequentava em Londres clube de poetas dirigido pelo filósofo, crítico e poeta imagista T.E. Hulme, no qual ocasionalmente propunha-se a prática do haikai e do tanka como exercício coletivo (QIAN, 1995, p. 17-18). Além disso, a divulgação e o debate sobre artes e poesia orientais participavam crescentemente da ambiência internacional desde o final do Século XIX, desenvolvendo-se uma certa tendência ornamental à *chinoiserie* e ao japonismo na poesia europeia.

Contudo pode-se afirmar que, principalmente quanto à poesia chinesa, o contato de Ezra Pound era preliminar, limitando-se à leitura das poucas traduções em voga, como as de Herbert Giles, em inglês, e Judith Gautier em francês. Foi nos originais de Fenollosa – material de onde

⁴⁹ Nota biográfica: o poeta norte-americano **Ezra Weston Loomis Pound** (30/10/1885-1º/11/1972) cresceu e realizou seus estudos, até o nível universitário e pós-graduação, principalmente, na cidade de Filadélfia e entorno (Estado de Pensilvânia), e em Nova York. Em 1908, com 23 anos, mudou-se para Londres, integrando-se ao fervilhante momento da ambiência artística da capital inglesa. Foi lá que efetivamente começou sua atividade literária e cumpriu, até 1921, o período mais socialmente ativo de sua carreira, a qual continuaria quase sempre na Europa – fixou residência na Itália (1924-45), após breve período em Paris. O poeta retornaria aos Estados Unidos poucas – e curtas – vezes, a mais prolongada (1945-58) como prisioneiro após a II Guerra Mundial, interno em hospital psiquiátrico.

selecionou cuidadosamente os poemas que, em sua quase totalidade, comporiam *Cathay* –, que EP (Ezra Pound) começaria a aprofundar estudos sobre a poesia clássica chinesa e japonesa, sendo confrontado a modelos que, ao mesmo tempo, desafiavam e apresentavam refletida a sua própria poética em desenvolvimento.

A publicação de *Cathay* coincidiu com momento marcante na evolução do programa modernista anglo-americano, de definição ou aprofundamento, do imagismo ao Vorticismo (cf. CAMPOS, H., 1977. p. 58). Em 1914, Pound (1970, p. 81-94), definiria o Imagismo como movimento “poético e estilístico” ocorrido entre 1912 e 1914, e que se teria integrado ao Vorticismo – como veremos adiante (⁵⁰), corrente anglo-americana de vanguarda nas artes –, a partir do encontro com pintores e escultores da nascente vanguarda londrina. Abrangendo significação ampla, indicava o nome Vorticismo, antes de tudo e como atitude geral, a proposta de um fazer poético e artístico “de máxima intensidade”.

Ezra Pound (1970, p. 82, traduções nossas) defende, quanto à literatura, a ênfase programática do movimento anglo-americano na *imagem*, a partir da oposição entre *poesia imagista* e *poesia lírica*. Esta última, em sua visão, seria reconhecida costumeiramente como sinônimo do *gênero poético* (sendo associada, portanto, à convenção literária), e consistiria em “um tipo de poesia onde música, a mera melodia, parece como se estivesse simplesmente explodindo enquanto fala” (⁵¹). Diferentemente, na poesia *imagista* (cujo centro construtivo é a *imagem*), “pintura ou escultura parecem como se estivessem imediatamente assomando junto com a fala” (id., ib.).

A fórmula mínima para a escrita da poesia nova, segundo o programa imagista, consistia em três princípios (idem, p. 83): (1) tratamento direto da “coisa”, seja ela subjetiva ou objetiva; (2) não usar nenhuma palavra que não contribua para a apresentação; (3) quanto ao ritmo: compor na sucessão da frase musical, não do metrônomo. Trata-se de um programa de modernização da poesia com base na concisão e na apresentação direta, imediata, sensível, “da coisa”, a apontar para uma nova linguagem, despojada e reduzida, em que se concentraria sua manifestação mais intensa; renúncia às formas fixas em voga, que “seguem o metrônomo” na composição de frases prolixas pela imposição da métrica. A noção de *imagem* (idem, p. 86) é essencial à composição, o âmago, centro irradiador, fundamento, não obstante sua definição algo equívoca ou “impressionista” – “aquilo que apresenta um complexo intelectual e

⁵⁰ Ver 3.2.

⁵¹ “a sort of poetry where music, sheer melody, seems as if it were just bursting into speech” Em seguida: “[...] painting or sculpture seems as if it were ‘just coming over into speech’”.

emocional em um instante do tempo” (tradução nossa, ⁵²) –, nela ressalta o abandono da ênfase na expressão emocional (musicalmente manifestada e dimensionada) do romantismo tardio e de um certo simbolismo.

Pela ênfase na imagem, a nova poética contrapõe-se à “linguagem ornamental”, marca artificiosa dos “maus poetas”: “A imagem é ela-mesma o discurso. A imagem é a palavra além da linguagem formalizada” (idem, p. 88, ⁵³). A referência (frequente) a artes visuais e plásticas – “*painting or sculpture ... coming over into speech*” – sugere, ainda, a ruptura das convenções de sintaxe linguística (lógica-frasal) em favor de explorações plásticas-visuais – *outras sintaxes* –, a partir da materialidade do texto (Pound não conta com o instrumental teórico da linguística para definir os recursos materiais da poesia; vale-se de metáfora da pintura: afirma que a imagem é o *pigmento* do poeta). Também pela composição ao ritmo variável da fala, cuja musicalidade é naturalmente irregular, em acompanhamento da ideia/emoção/imagem – ou antes, da situação de fala, em atenção à *enunciação* –, sugere-se outras formas de organização do poema. Afirma-se ainda tendência à sinestesia, assim como à interpenetração das linguagens artísticas, ou trasvazamento da poesia em direção a outras artes.

Adiantam-se aqui, sobretudo, as bases de um programa para o *verso livre*: discute-se a *imagem* como princípio orgânico do verso, segundo Pound (idem, p. 86, tradução nossa, ⁵⁴): “Acredito que cada emoção e cada fase de emoção tem alguma frase sem tom, alguma frase-ritmo para expressá-la. (Esta convicção conduz ao *vers libre* e ao experimento em verso quantitativo.)” [pontuação original].

⁵² “that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”.

⁵³ “The image is itself the speech. The image is the word beyond formulated language”.

⁵⁴ “I believe that every emotion and every phase of emotion has some toneless phrase, some rhythm-phrase to express it. (This belief leads to *vers libre* and to experiments in quantitative verse.)”.

2.1.1. A POESIA CHINESA E JAPONESA COMO MODELOS DE “ALTA INTENSIDADE”, *IMAGISTAS-VORTICISTAS*

Ezra Pound relata seu caminho em direção a novas formas, “explorações” sobre a apresentação imagística, marcadas inequivocamente, em nível maior ou menor, pela impessoalidade e objetividade da exposição. Apontando o haikai japonês como *modelo de poesia construída sobre uma imagem*, descreve seu processo experimental de criação do conhecido poema em que reproduziria “como em pintura” a impressão vívida, imediata, de experiência intensa passada meses antes, numa estação do metrô em Paris:

IN A STATION OF THE METRO ⁽⁵⁵⁾

The apparition of these faces in the crowd:
 Petals on a wet, black bough.

Quanto ao método de composição desse poema, Pound (1970, p. 89) faz observação fundamental, que terá importantes desdobramentos, a partir de seus estudos posteriores da obra de Fenollosa sobre o ideograma chinês: “o ‘poema de uma imagem’ é uma forma de superposição, ou seja, é uma ideia colocada em cima de uma outra” (tradução nossa, ⁵⁶). A propósito, Augusto de Campos (1983, p. 33), descrevendo a estrutura de *The Cantos* – obra maior, que Pound começaria a escrever em anos subsequentes, moderna “épica sem enredo”, na definição de Hugh Kenner –, e referindo-se ao “método ideogrâmico de compor”, descreve-o como “a projeção da linguagem associativa do ideograma chinês ao nível da articulação narrativa do poema, em substituição da linearidade do discurso”.

De fato, diversos autores apontam, como elemento essencial àquela proposta que estruturou a grande obra poundiana, a composição centrada na justaposição ou superposição. O desencontro paratático (⁵⁷) de fragmentos em montagem, recolhimento de vozes e impressões,

⁵⁵ Na tradução de Augusto de Campos (1983, p. 93):

NUMA ESTAÇÃO DE METRÔ

A visão destas faces dentre a turba :
 Pétalas num ramo úmido, escuro

⁵⁶ “[...] the ‘one image poem’ is a form of super-position, that is to say, it is one idea set on top of another”.

⁵⁷ *Parataxe* é figura de estilo descrita na retórica clássica, a qual consiste na justaposição dos segmentos significativos (os signos, os termos da frase, palavras) sem marcas de relação e dependência lógica entre elas –

estará na essência do “método ideogrâmico”, o qual o poeta colocará cada vez mais no centro de sua criação poética, a partir, principalmente, da experiência de tradução e composição de *Cathay*, assim como de sua elaboração dos estudos de Fenollosa.

Ainda segundo Augusto de Campos (1983, p. 10), “a estrutura ideogrâmica é uma das chaves do método crítico e da própria poesia de Pound. Outro postulado fundamental do pensamento crítico-poético de EP é representado na fórmula *DICHTEN=CONDENSARE*”, a qual provém, anedoticamente, da equivalência de sentido encontrada por Basil Bunting, num dicionário alemão-italiano, entre o termo alemão *Dichten* – verbo correspondente ao substantivo *Dichtung*, que significa “poesia” – e o verbo italiano que significa “condensar”.

No *ABC da Literatura* (POUND, p. 32, 42, 86), famoso compêndio crítico-comparativo de divulgação de suas principais concepções críticas, e um dos mais apreciados “manuais de poesia” escritos por poetas, Ezra Pound afirmará: “Literatura é linguagem carregada de significado”, e “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”; por fim: “a poesia é feita de essências e medulas”. Haroldo de Campos (2013, p. 126) comentará a relação entre formas japonesas tradicionais e a concepção poundiana, que relaciona diretamente “poesia” a intensidade e condensação:

Pound viu no teatro nô a possibilidade de “um poema longo, imagista ou vorticista”, anotando: “Os japoneses que produziram o haikai também criaram o nô” [...] “No melhor nô a peça inteira é catalisada em torno de uma imagem”. [...] Na teoria vorticista (movimento criado por Wyndham Lewis e EP na década de 1910; contraparte londrina do futurismo e do cubismo), o *vórtice* é o “ponto de máxima energia”, e não será difícil compreender o alcance da colocação de Pound, se acompanharmos esta explanação de Donald Keene: o nô “é em certo sentido o equivalente amplificado do breve haikai, apresentando apenas os momentos de maior intensidade, como que a sugerir o resto do drama” (grifo no original).

Conforme Zhaoming Qian, que estudou o papel da recepção da arte e da literatura da China e do Japão na poesia modernista anglo-americana, a tradução daqueles textos clássicos terá sido atividade fundamental para a definição da própria produção original de Pound, que neles identificou amostras apuradas de suas percepções e propostas em desenvolvimento. E nesse sentido, representavam modelos de realização adequados à renovação da poesia segundo o programa imagista, com soluções formais a um tempo inovadoras e estrangeiras, exteriores ao padrão convencional do final do Século XIX em língua inglesa. Este último era de predileção sonetista, com modelos de metrificação fixa, exercendo uma noção de “elegância” apensa à grandiosidade vocabular-retórica, no estilo cognominado “vitoriano” pela crítica. Conforme Qian, “a resistência de Pound a seu próprio arcaísmo passado, bem como às convenções

isto é, sem nexos sintáticos. Opõe-se à *hipotaxe*, que consiste na combinação dos segmentos em ordenação lógica-narrativa, valendo-se de nexos relacionais. Sobre o “método ideogrâmico”, ver especificamente 4.4.

poéticas vitorianas tardias, tiveram especial apelo aos leitores do século XX” (2015, p. 16, tradução nossa, ⁵⁸).

Notadamente, o poeta buscava a superação daqueles padrões ainda correntes na criação poética, os quais eram exercidos pelos poucos tradutores de poesia chinesa reputados à época, desde sua posição de especialistas ou “sinólogos” (como o diplomata britânico Herbert Giles), que “virtualmente apagavam todos os códigos culturais chineses” (idem, *ibidem*) do texto. Pound chegara a retraduzir – ainda antes de conhecer as notas de Fenollosa – quatro poemas vertidos por Giles, e o fez despojando-os dos pesados artifícios formais de métrica (pentâmetros), rimas, a linguagem pomposa, e reformulando-os em versões modernizantes.

Por fim, a primeira e definitiva manifestação da nova linguagem modernista em poesia foi construída no processo de assimilação de formas tradicionais chinesas e japonesas como modelos de alta intensidade, consubstanciando-se na pequena antologia de Ezra Pound, de 1915. Segundo Ira Nadel, “*Cathay* desempenha um papel evolutivo no projeto modernista de Pound de renovar, se não refazer, a linguagem da poesia do século XX. Os poemas de Li Bai e outros proporcionaram a intersecção entre Oriente e Ocidente que redefiniu o projeto modernista” (op. cit., posição 46, tradução nossa, ⁵⁹).

⁵⁸ “Pound’s resistance to his own former archaism and to late Victorian poetic conventions appeals especially to twentieth-century readers.”

⁵⁹ “*Cathay* plays an evolutionary role in Pound’s modernist project to refresh, if not re-make, the language of twentieth century poetry. The poems of Li Bai and others provided the intersection between East and West that redefined the modernist project”.

2.2. OS SENTIDOS DE CATHAY – ESTRUTURA E TRADUÇÃO

Conforme Qian (1995. p. 72), Pound afirmara, em ensaio de 1918 (*Chinese Poetry*, in: Fenollosa, 2019), dedicar-se a traduzir poesia chinesa em decorrência de suas “qualidades de vívida representação” (⁶⁰), e também porque “certos poetas chineses contentam-se em desenvolver seu assunto sem moralizações nem comentários” (traduções nossas). A representação “vívida” ou “intensa” era, como vimos, proposta essencial do programa do Imagismo-Vorticismo. O poeta encontraria nos cadernos de Fenollosa poemas cuja construção formal envolvia, em grande medida, a *apresentação direta e concisa*, “condensada” (“*Dichten=condensare*”) *da imagem*, pondo em destaque a *fanopeia*: “o máximo de *fanopeia* (a projeção da uma imagem visual sobre a mente) é provavelmente alcançado pelos chineses, em parte devido à particular espécie de sua linguagem escrita” (POUND, 1970. p. 45).

A apresentação concisa em poesia, ainda apoiada sobre a montagem e superposições de segmentos concentrados em imagens, com ênfase na visualidade, correspondia ao caminho experimental que Pound vinha procurando trilhar desde *Personae* e *Ripostes*. Na opinião de Zhaoming Qian (1995, p. 67, 72), o poeta assimilou, a partir de seu contato prévio com artes gráficas e pintura chinesa, aspecto constante da poesia clássica daquela cultura, particularmente marcante nos poemas que selecionou: a proximidade (e frequentemente co-ocorrência, integração) com a pintura paisagística (⁶¹). Os poemas são construídos em verso-livre, também aqui acentuando-se a progressão “despreendida”, unitária ou independente das frases chinesas em verso no poema clássico – sem interrupções ou *enjambements*.

A estrutura de *Cathay* é peculiar e motivada, de clara intenção significativa. Conforme publicado em 1915, continha 14 poemas chineses traduzidos a partir das notas de Fenollosa, juntamente com “*The Seafarer*” (⁶²), anônimo em inglês antigo, relato em verso de viagem marítima solitária e errática, obra de fundação da literatura inglesa, retraduzido para o inglês moderno por Pound. O clássico anglo-saxão é apresentado, por assim dizer, *no meio* da

⁶⁰ “It has certain qualities of vivid representation [...] certain Chinese poets have been content to set forth their matter without moralizing and without comment”.

⁶¹ A pintura paisagística era frequentemente suporte para a exposição de poemas, escritos sobre seções de segmentos pictóricos dispostos ao longo de rolo de papel desdobrável, *hua juan* (画卷), espécie de *painel artístico mutável*, para exposição horizontal, gênero característico da arte chinesa clássica. O *scroll*, que reunia poesia, caligrafia e pintura, compunha um conjunto multisemiótico, que podia, inclusive, constituir uma narrativa à medida que se desenrolava, manualmente e ao gosto do observador; poder-se-ia considerar um antecessor rudimentar do cinema.

⁶² O título foi traduzido em português, no Brasil, como *O Navegante*, na elogiável versão de Frederico Garcia Lopes (2005). Também na tradução parcial, a partir do texto de Pound em inglês moderno, de Augusto de Campos (1983, p. 65).

coletânea, a dividir ou interromper a sucessão homogênea de poemas chineses, como se os poemas estivessem “jogados ao acaso”, aleatoriamente. Veremos a seguir que outras inconsistências de apresentação parecem sugerir organização casual ou não-proposital.

Os autores traduzidos são pouco numerosos – quatro chineses e o anônimo anglo-saxão. A “espinha dorsal” do livro é composta de onze poemas de Li Bai (李白), da Dinastia Tang (618-907). Este autor, juntamente com o rei Wen (文王), da Dinastia Zhou (1046 a.C. – 256 a.C.), este com um poema, são apresentados com seus nomes atribuídos em japonês – respectivamente Rihaku e Katsugen –, como a reiterar a referência às fontes das traduções: as notas de Fenollosa, com base em lições de seus professores nipônicos. Mei Sheng (枚乘), do início da Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.), com um poema (um *jueju*, quarteto clássico), menciona-se com o nome chinês. O quarto autor, Wang Wei, com um poema, não é mencionado.

Consideremos como primeiro segmento do livro o que vai até a intercalação do “*The Seafarer*”. Compreendendo oito poemas, todos trazendo, ao final, o nome do autor, antecedido pela conjunção *by* (“por...”; “*by Rihaku*”, “*by Mei Sheng*”...), à maneira de manifestações pessoais e únicas, como cartas expostas em sequência, assemelha-se a formas modernas de exposição sequenciada de textos de autoria diversa; a seção de correspondência de um periódico, por exemplo. Difere um pouco o tratamento do poema “*Lament of the Frontier Guard*”, a finalizar pelo nome do autor somente (sem *by*), como em assinatura direta, de próprio punho – *Rihaku*. A propósito, Richard Sieburth (Billings et al., 2015) chama a atenção para a reconhecida importância do modelo epistolar na poesia de Ezra Pound, o que se manifestaria marcadamente em *Cathay*.

Depois do anônimo “*The Seafarer*” (obviamente, sem indicação de autoria), a apresentação do conjunto dos seis poemas chineses restantes segue outros parâmetros: o quarteto de Wang Wei (王维, Dinastia Tang) abre, em epígrafe e sem indicação autoral, como fragmento anônimo, a série de Rihaku “*Four Poems of Departure*”, a qual só mostra indicação do autor no princípio, junto ao título que encabeça o conjunto. Em sequência, vem o último poema do livro, “*South-Folk in Cold Country*”, também de Rihaku, mas sem indicação autoral. Assim, verifica-se irregularidade na apresentação dos textos, em diferença de tratamento que parece indicar desigualdade de situações ou posição (temporais, espaciais, sociais?) entre os enunciadores, mudanças de discurso ou de intenção. As inconsistências na indicação de autoria introduzem imprecisão, a sugerir anonimato, incerteza ou mesmo omissão intencional, lapso ou mera displicência.

A estratégia de apresentação “acidentada” dos poemas e autores acrescenta o sentido de atualidade e versatilidade do projeto editorial (como a afirmar o modelo da antologia contemporânea para público não especializado) e alguma perplexidade à leitura. Mas observe-se, ainda, que aquele tratamento do material foi também expediente de EP para “aproveitar” (atribuir significação a) dificuldades de interpretação que encontrara em sua leitura das anotações de Fenollosa, procurando transformar incertezas em “um ativo” ou valor adicional, a acentuar a procedência remota dos textos como dado objetivo refletido na estrutura do livro. Os poemas são expostos como itens únicos, recuperação de vozes raras e esvanecentes, cuja tradução só pode ser complexa, em face da distância (cultural, temporal, espacial) de suas condições de criação e interpretação. Assim, sobre dúvidas e imprecisões, o poeta construiu habilmente uma enunciação peculiar, a sugerir – ou antes, intensificar – um sentido de dispersão das autorias na obra.

Que maneira melhor poderia haver para propor a *refundação* de uma *praxis* tradutória de poesia, se não esta: a construção de *um modo de leitura* inexplorado, um olhar original, estreante, *redefinição* de lugares e pontos de vista – a partir de originais de poemas (em geral) conhecidos de seus “*habitués*” sinólogos anglo-americanos, mas que serão expostos, agora, desde o tratamento diferenciado que receberam de estudiosos nipônicos, interpretados por um orientalista pioneiro, vanguardista (Ernest Fenollosa)? E como melhor instaurar esse encontro renovado – moderno –, na recriação e na leitura de uma tradição distante, se não pela *restauração de sua posição longínqua*, a assumi-la novamente como inexplorada? E daí, avançando um *sentido de perigo* frente à crescente dificuldade de recepção de vozes que esmaecem, perdem-se, a um tempo que as rejeita ou desconhece (des-conhece, des-(re)conhece), no momento mesmo em que mais se assegura de dominá-las⁽⁶³⁾.

Ainda assim, diante da profícua, porém precária ousadia da empresa poundiana, verificaram-se inconsistências entre o material filológico (os cadernos de Fenollosa) em que EP baseou seu trabalho e as traduções desenvolvidas em *Cathay*. As notas do orientalista, escritas à mão, com organização particular e carecendo de revisão acurada, eram irregulares; além dos segmentos com material claro e completo, continham também anotações parciais ou de difícil leitura – ou que ofereciam dificuldades adicionais para um leitor quase sem conhecimento de língua chinesa, como era Pound na época. Havia inacabamentos ou trechos de grafia precária, anotações de imprecisa identificação, que provocavam incertezas interpretativas.

⁶³ V. a seguir o 3.2.2, em que discutimos a tradução na modernidade à luz das teses *Sobre o Conceito de História*, de Walter Benjamin.

Vale observar, entretanto, que os cadernos de Fenollosa constituíam ainda assim material valioso, com transliterações verso a verso, palavra a palavra, acompanhadas de excelentes comentários explicativos dos eméritos estudiosos japoneses assinalados, mesmo contendo trechos de difícil identificação. Pesquisas recentes têm realçado sua riqueza informativa. Conforme Christopher Bush (2019, p. 18, tradução nossa), estudioso que integrou a equipe de preparação da recente edição crítica (2019) dos cadernos do filósofo, “os cadernos contêm uma amplitude e profundidade impressionantes de saber sinológico preciso, em formato organizado consistente (64)”.

Efetivamente, o valor das anotações fenollosianas ressalta, ainda, no contexto da ambiência em que foram lidas por EP, numa época em que informações especializadas sobre poemas clássicos chineses eram geralmente, quando disponíveis, mediadas por “sinólogos” e *scholars* de visão convencional, que favoreciam leituras neutralizadoras dos originais, sem muito atentarem para a singularidade formal da poesia clássica chinesa e sua importância no processo tradutório. Ou seja, o desafio encarado por Ezra Pound foi o do pioneirismo na realização de uma concepção de tradução ainda muito distante da aceitável entre especialistas, os quais, na época, mal começavam a assimilar o verso livre. E Pound vinha, justamente, de experiências em contrastar o conservadorismo vitoriano das traduções canônicas, propondo-lhes alternativas.

Com efeito, seria já previsível que *Cathay* causasse perplexidade por seu ineditismo formal, e a obra surpreenderia também pelas interpretações peculiares, as escolhas lexicais criativas do poeta-tradutor, orientadas prioritariamente pelo efeito poético, a contrariar a leitura filológica tida costumeiramente como “exata” entre especialistas. Contudo, para além das escolhas estilísticas inovadoras, houve aparentes erros de interpretação e inconsistências de informações contextuais do tradutor, que na época não tinha maior capacidade de leitura em chinês – baseara-se quase inteiramente em transliterações e notas explicativas em inglês dos “cadernos” –, situação peculiar que tem alimentado controvérsias a respeito da obra ainda hoje.

Exemplos daqueles erros e inconsistências encontram-se já em algumas das designações de autorias de poetas chineses que mencionamos acima. A edição centenária de *Cathay*, de 2015, preparada e prefaciada por Zhaoming Qian, contém apêndice retificativo com reprodução de notas de Fenollosa, com indicação precisa dos nomes de autores atribuídos aos poemas. Dois estão errados na versão original de 1915: “*Song of the Bowmen of Shu*” é uma ode, anônima, do *Shijing* – Antologia Clássica compilada por Confúcio –, de data desconhecida entre os

⁶⁴ “[...] the notebooks contain an impressive breadth and depth of accurate sinological learning in a consistent organized format”.

Séculos VII e XI a.C., não um escrito do rei Wen de Zhou e “*Beautiful Toilet*” é anônimo do Século II – não foi escrito por Mei Sheng.

Esses erros de atribuição de Pound foram causados diretamente pelas informações contraditórias ou mal-identificadas nos manuscritos, entre as caligrafias de Fenollosa e de Ariga (cf. BILLINGS, in POUND, 2019, p. 83-84), ou por fontes externas. Por exemplo, a atribuição do primeiro poema foi erro dos manuscritos: Fenollosa atribuiu erradamente o poema ao rei Wen (aproximadamente 1.100 a.C., cujo nome em japonês seria Bunno; sobre esse erro, Pound ainda cometeu um segundo: deu-lhe o nome japonês Katsugen, que na verdade nomeia, naquele idioma, o poeta Qu Yuan (352-281 a.C.). A atribuição do outro poema a Mei Sheng era uma confusão comum à época; no caso, Billings acredita que Pound tenha seguido Herbert Giles na indicação errônea.

Em nossa análise da estrutura de *Cathay*, observemos ainda a criteriosa – mas genérica – contextualização dos poemas no paratexto do livro. Duas notas introdutórias são apresentadas. Primeiramente, na abertura do conteúdo (miolo) do livro, como esclarecimento à sequência de poemas que se segue: “RIHAKU floresceu no Século VIII de nossa era. O anglo-saxão *The Seafarer* é aproximadamente desse período. Os outros poemas chineses são anteriores”. A segunda nota está no frontispício, após a capa; identifica o livro, aponto-lhe título, e mencionando suas condições de preparação: “CATHAY – traduções de Ezra Pound – em sua maior parte do chinês de Rihaku, desde as notas do falecido Ernest Fenollosa, e as decifrações dos professores Mori e Ariga” (traduções nossas, ⁶⁵).

Quanto à primeira nota referida – apresentação genérica dos poetas, “*Rihaku flourished in the 8th century*” etc. –, Ezra Pound sugere aqui eixos organizativos (semânticos) pouco evidentes, ou implícitos, a apontar um discurso subjacente ao sequenciamento variável (“aleatório”) dos poemas. A partir da interpolação do clássico anglo-saxão entre poemas de Li Bai, o poema inglês é juntado a outros de época aproximada, inserindo-se na linha de tempo de uma literatura bastante mais antiga; no entender de Hugh Kenner (op. cit, p. 202-203), EP interpolou sua versão de 1911 do “*The Seafarer*” entre a longa “*Exile’s Letter*” de Rihaku (poema semelhante ao anônimo anglo-saxão sob diversos aspectos) e a série “*Four Poems of Departure*”, a aventar paralelos a serem encontrados entre aqueles textos tão diversos, de

⁶⁵ As citações estão na portada da publicação original, de 1915. Na edição centenária de 2015, preparada por Zhaoming Qian, encontram-se na página 25. “RIHAKU flourished in the eight century of our era. The Anglo-Saxon *The Seafarer* is about this period. The other poems from the Chinese are earlier”. Em seguida: “CATHAY – Translations from Ezra Pound – for the most part from the Chinese of Rihaku, from the notes of the late Ernest Fenollosa, and the decipherings of the professors Mori and Ariga”. Nota: Rihaku é o nome japonês para Li Bai (701-762), poeta maior da Dinastia Tang (618-907).

procedências distantes, mas “aproximadamente contemporâneos”. O primeiro paralelo é de temas: trata-se de poemas do exílio, do abandono e da solidão, da viagem para longe e sem retorno, da memória saudosa de tempos tranquilos e felizes. Também da voz de lamento, o monólogo reflexivo e elegíaco. Enfim, na interpretação de Kenner (idem, p. 202, tradução nossa): os poemas selecionados parecem todos dizer, como conjunto de vozes desiguais mais ou menos identificáveis: “tudo isto aconteceu antes, e segue a acontecer”. Como a atravessar tempos e espaços diversos, próximos e longínquos, que no entanto se encontram, vozes a ressoar no mesmo texto.

Em relação à segunda nota mencionada (ao frontispício, junto ao título), Ahearn (2006, p. 32, 33) interpreta-a como explicitação de uma divisão de responsabilidades sobre a tradução. Isto é, Pound teve o cuidado – ou a prudência – de apresentar seu próprio trabalho como “o último elo em uma cadeia de transmissão” (tradução nossa,⁶⁶), implicando a colaboração de especialistas, os quais foram os responsáveis pela primeira fase, filológica ou de “estabelecimento do texto”, das traduções. Consideramos essa medida prova de trabalho minucioso, além de correção ética e filológica, a expor as condições implicadas no processo tradutório. Indicam-se assim, com transparência, aspectos da preparação daquele projeto inédito, esclarecendo procedimentos e dividindo informações que, ainda, indicariam um possível roteiro a outros que pretendam trilhar o mesmo caminho.

Essa atitude encontramos regularmente nos tradutores brasileiros que seguem a “escola” de Ezra Pound – Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e outros próximos ao grupo “concretista” –, que franca e generosamente declinam suas fontes, interpretações e procedimentos. Pode-se considerar modo de proceder digno de autores que se preocupam em contribuir didaticamente para a renovação da ambiência literária em que atuam, digno de artistas *inventores*, na conhecida classificação didática poundiana, que divide os artistas e escritores em função de sua importância na invenção de procedimentos criativos, proposta primeiramente em *How to Read*, de 1929, que reproduzimos a seguir, a partir da reformulação em *ABC da Literatura*:

⁶⁶ “[...] the latest link in a chain of transmission”. A constatação de Ahearn é proveitosa, mas a conclusão que retira é duvidosa: a de que Pound tivesse explicitado essa divisão de responsabilidades em uma espécie de “*disclaimer*”, um escudo preventivo contra críticas à tradução, como a pretender “retirar a maior parte da responsabilidade de seus ombros”.

1. Inventores. Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo. 2. Mestres. Homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores. 3. Diluidores. Homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho. 4. Bons escritores sem qualidades salientes. Homens que tiveram a sorte de nascer numa época em que a literatura de seu país está em boa ordem ou em que algum ramo particular da arte de escrever é “saudável”. Por exemplo, homens que escreveram sonetos no tempo de Dante, homens que escreveram poemas curtos no tempo de Shakespeare ou algumas décadas a seguir, ou que escreveram romances e contos, na França, depois que Flaubert lhes mostrou como fazê-lo. 5. Beletristas. Homens que realmente não inventaram nada, mas que se especializaram em uma parte particular da arte de escrever, e que não podem ser considerados “grandes homens” ou autores que tentaram dar uma representação completa da vida ou da sua época. 6. Lançadores de modas. (POUND, s/d., p. 42-43).

Porém, em sentido intradieético, poderia ler-se da indicação daquela “cadeia de tradutores” junto ao título a replicação da sugestão de incerteza ou indefinição quanto aos autores dos poemas, agora na indicação da autoria da própria obra. Introduce-se, assim, conotação relativa ao caráter remoto do caminho trilhado na transmissão dos textos – na verdade, originais muito antigos –, inevitavelmente distanciada, desvanecendo-se até chegar ao presente da versão em que se traduz. Chega a envolver “*decipherings*” [decifrações]; portanto, trabalho complexo, algo criptográfico, de recuperação.

O livro apresenta-se, enfim, como ponto de encontro de vozes poéticas desiguais, de diversas situações enunciativas, que se cruzam pela mesma “tonalidade” ou intenção aproximada, desde condições precariamente estabelecidas, resíduos de tempos e espaços, línguas e civilizações; estabelecem-se autorias imprecisas, que podem ser individuais, coletivas e anônimas, trazidas como vozes do presente, juntas ao mesmo olhar, golpe de vista motivado (sincrônico e sintético), intenso e vertiginoso. Em suma, o livro é editado como a instaurar uma enunciação de *renovada incerteza*, de vozes que necessitariam ser redescobertas, ouvidas com atenção diferenciada, e reafirmadas.

Por fim, apontaríamos outro sentido para aquela apresentação, na portada da obra, dos especialistas que trabalharam anteriormente os textos: assinalar o caráter complexo, multifacetário, da tradução de poesia. E por consequência, há a mensagem de que traduzir *textos chineses* não é a mesma coisa que traduzir *poesia*; a primeira atividade, mais genérica e voltada ao “sentido imediato” das palavras, denotativa, seria, na verdade, momento inicial acessório (descritivo ou filológico), componente parcial do processo que se completa na segunda, mais complexa. Em outros termos: tradução literária não é o mesmo que filologia; a primeira poderá valer-se instrumentalmente da segunda, mas desta não necessariamente depende, a ela não se subordina.

Como pontuou Meschonnic: “traduzir um poema é antes de tudo escrever um poema” (*apud* BERMAN, op. cit., p. 53). Poesia é (como) *outra língua* ou, ao menos, *uma língua-outra* (de outrem?), por dentro – ou acima: um deslocamento – das línguas em tradução, como um dialeto oculto que delas se manifesta. Realiza-se em outro registro (registro do outro) na língua mesma. A poesia mobiliza recursos de significação divergentes do uso corriqueiro da língua, quando esta é reduzida a desempenho e leitura instrumental – “veículo de comunicação” –; então, trocam-se significados fortuitos, “correntes”, ao valor do dia – a *moeda corrente* da comunicação (67). Porém em *Cathay*, tratamos de outra significação, “pessoal e intransferível”, mas que se transmite, enquanto gesto imperfeito – na escrita e na leitura –, na medida em que instaura seu espaço de fronteira, marcado pela abertura e incompletude, “ressonância de uma obra de língua estrangeira” (Benjamin), início – se mais que indício – do inacessível.

No mesmo sentido, Christine Froula (2006, p. 50), ao comentar as traduções de Ezra Pound de poemas chineses, cita (em inglês) reflexão de Marcel Proust: “Grande literatura é escrita em uma espécie de língua estrangeira. A cada sentença ligamos um significado... frequentemente uma ‘distradição’. Mas em grande literatura todas as nossas ‘distradições’ resultam em beleza” (tradução nossa, 68).

A autora faz também referência a trecho de diálogo de Giles Deleuze no mesmo sentido (*idem*, p. 52):

[...] Giles Deleuze e Claire Parnet celebram os estranhos futuros que a impossibilidade ontológica da tradução coloca em jogo, ao preferirem o termo *distradições* [*mal-tradições*], as quais serão valiosas na medida em que não “consistam em interpretações”, mas “criem outra língua dentro de suas próprias” (tradução nossa, 69).

E observa, por fim, que as “*mistranslations*” (*mal-tradições, distradições*) de Ezra Pound procuram menos refundir o poema chinês na gramática diferente do inglês do que, nos termos de Benjamin a partir de Panwitz (2011, p. 117-118), “transformar” o inglês em chinês, reformulá-lo em imagem daquela diferença.

⁶⁷ Haroldo de Campos faz referência a ensaio do “primeiro Benjamin”, isto é, do período anterior à adesão do pensador ao marxismo, “Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem do Homem” (in BENJAMIN, W., *Escritos sobre Mito e Linguagem*. S. Paulo, Duas Cidades-34, 2011), no qual o filósofo define a “palavra exteriormente comunicante”, própria da “função comunicativa, única que interessa à ‘concepção burguesa da língua’”. CAMPOS, H., *Para além do princípio da saudade – a teoria benjaminiana da tradução*. In: TÁPIA, M., e NÓBREGA, T.M. (orgs). Haroldo de Campos: Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

⁶⁸ De *By way of Sainte-Beuve*. “Great literature is written in a sort of foreign language. To each sentence we attach a meaning... often a mistranslation. But in great literature all our mistranslations result in beauty”.

⁶⁹ “Giles Deleuze and Claire Parnet celebrate the strange futures that translation’s ontological impossibility brings into play in preferring the term mistranslations, which are to be valued insofar as they do not ‘consist in interpretations’ but ‘create another language inside ‘their own’”.

2.2.1. AO INTRADUZÍVEL, QUAL TRADUÇÃO?

Se examinamos os procedimentos operados por Pound na tradução de poesia, encontramos demonstrações bem-realizadas do entendimento da tradução como atividade crítica orientada teoricamente, a conduzir um projeto consciente de construção textual (*o máximo de consciência de linguagem seria, decerto, um requisito para o objetivo vorticista de “o máximo de intensidade”*). Adicionalmente, o poeta deixa antever que não haveria propriamente um método de tradução (um “sistema de equivalências”), extrapolável em geral para todas as situações, mas sim métodos “tópicos”, talvez *eixos metodológicos* a orientarem diferentes escolhas procedimentais, variáveis conforme o material a ser traduzido. Trata-se sempre de processos criativos, não da busca e reprodução “embelezada” de correspondências lexicais-conteudísticas.

Desse entendimento verificam-se exemplos na própria produção de EP: traduzir poetas provençais, italianos ou chineses conduziu-o a abordagens diferentes em cada caso. Porém, talvez o mais completo e radical representante dessa visão seja Haroldo de Campos, que praticamente constrói modelos teórico-críticos abrangentes e diferenciados para cada literatura a que destine um projeto tradutório. Mencionamos anteriormente que Pound referira-se a sua concepção da atividade tradutória pela metáfora (teatral) da *máscara* ou *persona*, isto é, o tradutor buscaria não apenas transpor *o texto* para um formato atual (fortuito, sem sua face original), mas sim, a partir da recriação da posição autoral, transpor *o poeta* – sua intenção no texto, seu gesto criativo, perspectiva que se assemelha à visão de Novalis (2010, p. 23): *o tradutor é o poeta do poeta*.

Segundo Ahearn (op. cit, p. 37), Pound combinou dois modos de tradução em *Cathay*. O primeiro procurava acentuar a estranheza, a estrangeiridade dos poemas, os elementos específicos do original chinês na forma, na temática. O segundo, relevar nos poemas – e um pouco mais em alguns deles – índices de semelhança com modelos literários, atmosferas e aspectos da atualidade ocidental; portanto, a buscar uma certa aproximação com a posição cultural do leitor. Com efeito, em ensaio de 1918 (op. cit.), o poeta afirmaria que, já na própria seleção dos textos para o livro, procurou poemas que tivessem características comparáveis às de modelos da poesia ocidental. Ainda assim, note-se que, mesmo nos casos em que mais procurava acentuar um índice de contemporaneidade, valia-se de expedientes de “sinicização” do texto – “Pound tem sua própria estratégia para preservar o que é estrangeiro em tradução”

(QIAN, 2015, p. 18, tradução nossa,⁷⁰) –, como a transcrição sonora de topônimos em chinês ou japonês, por exemplo, ou a ênfase figurativa em imagens reconhecíveis do Oriente, tais como a descrição de costumes chineses, em uso criativo da *chinoiserie*.

O tratamento poundiano dos poemas, então, apresenta-os de maneira alternada ou ambígua, próximos do estado atual (“fortuito”) da língua inglesa, mas também longínquos. O próprio inglês utilizado parece por vezes desviado a um registro exótico, quase dialetal, “minoritário”. Percebe-se um lugar tão familiar quanto estrangeiro. Conforme Ahearn (op. cit., p. 43), aquela implicação já aparece no curioso título *Cathay*, palavra que não parece de escolha óbvia para livro de poemas. A partir de levantamento do uso daquele termo em inglês até 1915, o autor descobre que seu emprego é pouco comum, mas consistente, referindo-se a lugares extremamente remotos, mas ainda “deste mundo”; “a mais extrema distância a que se pode viajar e ainda permanecer no mundo civilizado” (idem, tradução nossa,⁷¹). Um lugar muito distante, de qualidades exóticas ou desconhecidas, mas paradoxais, por simultaneamente estrangeiro e familiar.

Dos recursos de estranhamento, citem-se, por exemplo, escolhas de palavras um pouco deslocadas para os usos contextuais específicos (em uso impróprio ao contexto gramatical corriqueiro), como a imitar o inglês ligeiramente desajeitado de um estrangeiro; assim, no poema *The River-Merchant’s Wife* (idem, p. 39), monólogo de uma esposa solitária, a personagem se descreve em criança “*pulling flowers*” ao invés dos mais naturalmente apropriados, em inglês, *plucking* ou *picking flowers*. Também escolhas que acentuam a letra chinesa em expressões. Assim, em *Taking Leave of a Friend* (idem, p. 40), a frase “Here we must *make separation*” se aproximaria de reprodução literal do termo chinês 为别 (/wèi’bié/), “(1)fazer/agir..., (2)separação” (uso levemente culto ou literário), a empregar o verbo *to make* de maneira inusual a ouvidos ingleses (idem, ibidem, tradução nossa).

Os efeitos daquelas “perplexidades verbais” foram de, por um lado, produzir impressão estranha ao leitor, como se a tradução fosse feita não por Ezra Pound, mas por um falante nativo do Chinês, menos fluente em inglês. Em outro sentido, transmitiria a sensação de que as imperfeições do inglês acusam a existência, *além do texto*, de um original chinês “*superior*”, alcançado incompletamente pelo tradutor. No entender de Ahearn (idem, p. 37), Pound explora um aspecto de inferioridade ou *quase-perda* (“*near-miss*”), “como a sugerir a existência de uma tradução outra (latente, apenas perceptível), mais perfeita, a pairar junto à borda dos poemas

⁷⁰ “Pound has his own strategy to preserve what is foreign in translation”.

⁷¹ “[...] the utmost distance one can travel and yet remain in the civilized world”.

impressos [...] a apontar para o círculo próximo a uma tradução brilhante – mas no limite, *fora de alcance*” (idem, *ibidem*, grifos e tradução nossa).

Cathay apresenta-se, então, ousadamente imperfeito, a meio caminho entre o chinês e o inglês; entre as transliterações comentadas dos especialistas japoneses e a criação crítica do poeta americano; entre a *distradição* e a *displícência*... Como se propositalmente assumisse um traço de inacabamento, à maneira dos pintores pós-impressionistas em transição ao abstracionismo, que interrompiam contornos de figuras, dissolviam colorações, avançavam indefinições e manchas na tela. Afirma Benjamin (op. cit. p. 110): “toda tradução é apenas um modo algo provisório de lidar com a estranheza das línguas”. *Cathay* assume criticamente aquela provisoriade, e quanto à estranheza, conforma-se à sua imagem (⁷²).

Em seu prefácio à coletânea *Ezra Pound: Translations*, Hugh Kenner (1963, p. 9) começa por ressaltar o lugar divisivo, definitivo de Ezra Pound na história da tradução de poesia em língua inglesa:

Pound nunca traduz “para dentro” de algo já existente em inglês. O poema chinês, grego ou provençal sendo, por hipótese, algo novo, se este justifica o tempo do tradutor e do leitor, algo correspondentemente novo deve ser criado para acontecer no verso em inglês. [...] Pound teve tanto a coragem como os recursos para construir uma nova forma, similar em efeito àquela do original, a qual permanentemente estende os limites do verso em inglês (tradução nossa, ⁷³).

Pound procurava “estender os limites do verso inglês” através da tradução – entendimento aproximado ao dos pensadores do primeiro Romantismo alemão, como

⁷² No *fin de siècle* (transição dos séculos XIX e XX) discutia-se o *inacabamento da obra de arte* – recurso estético, na verdade, desenvolvido em técnicas picturais desde a arte mais antiga: El Greco, a que Benjamin chamou “*patrono dos Expressionistas*” (1985, p. 147), foi um grande mestre do inacabamento; Rembrandt, de vastíssimos recursos, vale-se da incompletude ou dissolução do traço frequentemente – como no quadro apelidado “*Noiva Judia*” (GENET, 2002, p. 35-36). Caravaggio também, como outros que trabalhavam o contraste de luz e sombra para acentuar os segmentos dramáticos da imagem, então descontinuada. Mas foram as vanguardas dos Séculos XIX e XX que avançaram decisivamente por esse caminho. O impressionismo programaticamente reduz os contornos da imagem por dissoluções à sensorialidade difusa. E em seguida, suas obras mais radicais abriram a via para o abstracionismo, ao questionar o princípio do encerramento da imagem e do desenho. Como em Berthe Morisot, em fase posterior a visita à Inglaterra, quando produziu algumas marinas claramente a experimentar com técnicas de Turner. Particularmente interessante, em relação à tendência ao inacabamento daquele período, é sua confluência – nem sempre consciente ou intencional – com aspecto constante da pintura tradicional chinesa e japonesa. Chang Yen-yuan, teórico da pintura da Dinastia Tang (618-907), elabora a respeito do tema (*apud* CHENG, 2006, p. 25): “*En peinture, on doit éviter le souci d’accomplir un travail trop appliqué et trop fini dans le dessin des formes et la notation des couleurs, comme de trop étaler sa technique, la privant ainsi de secret et d’aura. C’est pourquoi il ne faut pas craindre l’inachevé, mais bien plutôt déplorer le trop-achevé*”. Tradução nossa: “Em pintura, deve-se evitar a preocupação de realizar um trabalho excessivamente aplicado e finalizado no desenho das formas e na notação das cores, bem como evitar expandir demais sua técnica, privando-a de segredo e de aura. Por essa razão, não devemos temer o inacabado, mas antes, deplorar o excessivamente acabado”.

⁷³ “Pound never translates ‘into’ something already existing in English. The Chinese or Greek or Provençal poem being by hypothesis something new, if it justifies the translator’s or the reader’s time [...], something correspondingly new must be made to happen in English verse [...] Pound had both the boldness and the resource to make a new form, similar in effect to that of the original, which permanently extends the bounds of English verse”.

Schleiermacher, os irmãos Schlegel e Goethe. Antecipava, ainda, concepções desenvolvidas por pensadores da tradução da atualidade, e muito especialmente, a visão de Haroldo de Campos, que teve na obra poundiana uma de suas principais referências; já mencionamos sua definição: “tradução é a inserção do outro dentro do mesmo”.

A tradução é “uma forma regida pela lei de *outra forma*” (Benjamin), e essa *outra forma* (a da “lei”) é estrangeira; então a empresa tradutória se realiza como internalização do outro, enxerto na planta do idioma, ramo mutante, voz imigrante que soa já do lado de dentro da fronteira. No mesmo sentido, Antoine Berman propugna “fazer da língua para a qual se traduz o albergue do longínquo”, criar o lugar do outro dentro da língua. Em sua percepção, como vimos, a ética da tradução consiste em “abrir ao estrangeiro, enquanto estrangeiro, o seu próprio espaço na língua” de recepção.

Haun Saussy afirma: “Vejo em *Cathay* e *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, de Fenollosa, uma presteza para aprender com os *outros distantes* que monta a uma ética da preferência [do gosto]” (tradução nossa, ⁷⁴). E esclarece:

O que me incomoda sobre a *chinoiserie* de, por exemplo, Upward [⁷⁵] é que nada intervém para perturbar suas expectativas sobre o que “escrever em estilo chinês” deve ser. Como se você dissesse a um novo conhecido, “eu quero conhecer você, mas só se você agir de acordo com minhas fantasias sobre você”. [...] Mas uma poética ou prática tradutória de respeito pela autonomia seria baseada em uma máxima mais como “quero conhecer você porque não tenho ideia do que você vai dizer ou fazer em seguida”. *Mudar o gosto de um público leitor*, e fazê-lo de maneira durável, [...] é criar um desejo que suplante um desejo existente e faça você ver o desejo antigo como oco, falso, fútil. *Cathay* não soava como nada que passasse por chinês em 1915. *Assumi o risco de não ser aceito como poesia, nem como tradução* (Billings et al., 2015, tradução e grifos nossos).

⁷⁴ “I see in *Cathay* and Fenollosa’s *The Chinese Character as a Medium for Poetry*, a readiness to learn from the distant others that amounts to an ethics of taste”. Em seguida: “What bothers me about the *chinoiserie* of e.g. Upward [...] is that nothing intervenes to disturb his expectations about what ‘writing Chinese-style’ must be. It’s as if you said to a new acquaintance, ‘I want to know you, but only if you act in accordance with my fantasies about you’. But a poetics or translation-practice of respect for autonomy would be based on a maxim more like ‘I want to know you because I have no idea what you’re going to say or do next’. *To change the taste of the reading people*, and do it in a durable way, [...] is to create a desire that supplants an existing desire and makes you see the old desire as hollow, false, futile. *Cathay* didn’t sound like anything that passed for Chinese in 1915. *It took the risk of not being accepted as poetry or as translation*”.

⁷⁵ George Allen Upward (1863-1926). Escritor inglês de algum prestígio na época, registrado na antologia *Des Imagistes* (1914), editada por Pound, foi autor de livros de poemas com viés orientalista e romances, além de uma tradução: *Sayings of Confucius* (*Ditos de Confúcio*).

2.2.2. TRADUÇÃO, AUTORIA E SINCRONIA

Ao início do artigo comentado sobre a abordagem tradutória de Pound em *Cathay*, Barry Ahearn (op. cit, p. 31) menciona a “coragem” do poeta – “Ezra Pound ousou ser corajoso quando a ocasião o exigiu” (tradução nossa, ⁷⁶) –, a aludir, antes de tudo, ao conflituado ambiente cultural e social da época da edição da obra – o princípio da I Guerra Mundial, na qual pereceria, aos 23 anos de idade, o brilhante escultor Gaudier-Brzeska, amigo de Pound e co-fundador do movimento vorticista.

No mesmo sentido, Hugh Kenner aponta a guerra mundial como pano de fundo, elemento onipresente na enunciação da obra: “*Cathay*, abril de 1915 [...] é em grande medida um livro de guerra, usando as notas de Fenollosa para suprir um sistema de paralelos e uma estrutura de discursos [...] de tal maneira que *Cathay* ensaia uma obliquidade oriental em referência àquilo que devemos compreender como seu verdadeiro tema (⁷⁷)”. E conclui: “Os poemas de *Cathay* parafraseiam uma poesia de guerra elegíaca que ninguém escreveu” (KENNER, op. cit., p. 201-202, traduções nossas, ⁷⁸).

Kenner assinala, portanto, efeito de *dispersão de autorias* projetado pela estrutura da obra. Note-se, a propósito, que experimentos formais realizados por Pound em *Cathay* – conforme analisamos – foram continuados e incorporados em sua obra futura, principalmente em *The Cantos*, dentre eles o uso da *montagem*, a envolver poemas completos, mas em *apresentação de fragmentos*, isto é: os textos se alternam e combinam sob identificações variadas ou desidentificados – quanto a autoria e procedência, modelo textual, extensão, épocas e espaços distanciados –; fragmentos de discursos, concertam-se em dissonâncias.

Segundo Richard Sieburth (1979, p. 292-302), Ezra Pound, em carta ao pai, Homer Pound, de 1924, vale-se de metáfora para explicar-lhe a estrutura de sua obra maior, da qual começara a publicar os primeiros poemas: “*Os Cantos* são como a mistura de vozes que você ouve quando vira o dial do rádio... Os falantes não necessitam serem identificados... Você pode dizer quem está falando pelo ruído que fazem (traduções nossas, ⁷⁹)”.

⁷⁶ “Ezra Pound dared to be bold when the occasion demanded”.

⁷⁷ “*Cathay*, April 1915 [...] is largely a war book, using Fenollosa’s notes [...] to supply a system of parallels and a structure of discourse [...] so *Cathay* essays an oriental obliquity of reference to what we are to understand as its true theme”.

⁷⁸ “The *Cathay* poems paraphrase an elegiac war poetry nobody wrote.”

⁷⁹ “*The Cantos* are like the medley of voices you hear when you turn the radio dial... The speakers do not need to be identified [...] you can tell who is talking by the noise they make”.

O esvaziamento da marca discursiva do autor no texto literário – “desaparecimento elocutório do *eu*”, conforme Haroldo de Campos –, distanciamento do índice de uma personalidade “anterior à obra”, é marca simbólica da literatura da contemporaneidade – ou antes, da *escritura* ⁽⁸⁰⁾, afirma Barthes, que cita Mallarmé como o primeiro escritor, na França, “que viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de substituir a linguagem ela-mesma àquele que até então era concebido em sendo seu proprietário. [...] Toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura [...]” (BARTHES, 1984, p. 64, tradução nossa, ⁸¹). Afirma ainda Barthes (idem, p. 69, tradução nossa): “Assim se desvela o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, provenientes de diversas culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação ⁽⁸²⁾”.

Como metáfora da tradução – e da criação, pois via a ambas, na verdade, como gradações de um mesmo *fazer* (*poiesis*) –, Pound avançava a *máscara*, imagem teatral por excelência, signo do distanciamento do enunciador. A *atuação* por trás do escrito daquele autor (*atuador*, quem fala/representa *a tua dor*), voz de ator que oculta o rosto – é também evocada por Barthes, quando se refere aos exemplos de distanciamento autoral notáveis na estrutura do teatro de Brecht e, por fim, da tragédia grega.

Experimentar a tradução como máscara é simultaneamente destituição e restituição da autoria – enfim, sua reconstituição crítica, como lugar enunciativo ou discursivo (na estrutura da obra portanto, não fora ou anterior a esta). Nos *Cantos* (e já, em certa medida, em *Cathay*) “autores” são incorporados como marcas referidas, invocadas. São como citações indiretas ou “ecoadas”, mais ou menos identificadas, índices de falas longínquas, marcas evanescentes no texto, montadas em justaposição, que então se atualizam, deixam-se registrar na escritura, numa espécie de “*nekyia*” (ritual grego antigo – e *homérico* – a de evocação dos mortos). É sem dúvida significativo que o primeiro dos *Cantos*, abertura da obra monumental poundiana, seja a tradução de prestigiosa tradução em latim (do renascentista Andreas Divus) do “*Canto XI*” da *Odisseia*, episódio conhecido como a *Nekyia de Odisseu* (ROSSI, 2015), no qual, por instruções

⁸⁰ O termo *escritura* em Roland Barthes: a partir de *Le Degré Zero de l'Écriture*, cf. Corsetto (2017), designa a “escrita que tem valor em si mesma”, diferenciando-a daquela que “somente tem valor pelo seu conteúdo”. A *escrita*, seria termo genérico para tudo o que se escreve, acentuando-se, aqui, o *falar sobre*, a instrumentalidade contedústica, a *transitividade*, o “uso”, enquanto *Escritura* demarca a escrita *intransitiva* – de ênfase em seu próprio fazer, no ato criativo-estilístico sobre o texto – na teoria de Jakobson, a *função poética* da linguagem. Seria, para Barthes, um termo proposto em substituição ao conceito *literatura*, que estaria marcado historicamente pela alienação na sociedade burguesa.

⁸¹ “[...] qui a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire [...] toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l’auteur au profit de l’écriture”.

⁸² “Ainsi se dévoile l’être total de l’écriture: un texte est fait d’écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation”.

de Circe, o herói e seus companheiros realizam ritual de evocação dos mortos e Odisseu consulta o espírito do adivinho Tiresias. A própria metáfora usada por Pound para a tradução-criação como “máscara” (“*blood brought do ghosts*”, sangue trazido a fantasmas), resgata o rito homérico.

Com efeito, a mesma operação de “supressão do autor em favor do ser total da escritura” (BARTHES), no evidenciar, dar primazia à multiplicidade de vozes e culturas em relação na obra, verifica-se em Pound sem dúvida, mas a ressaltar-lhe matizes sombrios, nuances de perda – *quase-perda* (“*near-miss*”), como descreveu Ahearn –, porque incorpora continuamente na criação a perspectiva tradutória. Porque afinal, a tradução (e a reflexão de sua experiência) refere-se, segundo Benjamin, ao problema da *sobrevida* (“*pervivência*”) das obras⁸³, isto é, à complexa relação das obras com as “diversas dimensões da temporalidade em jogo na questão da *traduzibilidade*” (cf. LAGES, 1998, p. 69); e a partir daí – parece-nos – de sua ambígua articulação com a história.

A questão da traduzibilidade é desenvolvida pelo filósofo através de “uma complexa e paradoxal sequência de argumentos” (idem, p. 68.), citados por Lages em tradução sua, do original alemão de *A tarefa do tradutor*:

A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade. A questão da traduzibilidade de uma obra tem um duplo sentido. Ela pode significar: [1] encontrará a obra jamais, dentre a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado? Ou então, [2] mais propriamente: admitirá ela, em conformidade com sua essência, tradução e, conseqüentemente (em conformidade com o significado dessa forma) a exigirá também? (BENJAMIN, apud LAGES, p. 68-69, grifos nossos).

Assim, “a dimensão sobrevivente da obra é um *a priori*” (DERRIDA, 2006, p. 37), desde o *original*; sua demanda de tradução decorre da própria estrutura, intrinsecamente da *forma*. Há obras que demandam, exigem tradução; sua tradutibilidade, então, existe em dimensão imediata, à imanência *no presente*, “*mais propriamente*” relativa a sua essência.

Há, porém, uma dimensão primeira – e *primária*, brutal, diríamos – da questão da traduzibilidade, voltada à projeção *no futuro*, ou à articulação (ou confronto) daquela exigência intrínseca, essencial, de tradução com a materialidade da realidade objetiva ao fluxo do tempo

⁸³ O termo é tradução neológica de Haroldo de Campos de vocábulo de Walter Benjamin, reproduzido por Suzana Kampf Lages em sua versão de *A tarefa do tradutor* (BENJAMIN, W. 2011). Reproduzimos aqui sua N.T. (Nota do Tradutor, p. 104): “Nesta passagem, Benjamin emprega três substantivos: *Leben* (‘vida’), *Überleben* (‘sobrevivência’, ‘sobrevida’) e *Fortleben* (‘o continuar a viver’). Para este último, Haroldo de Campos propôs o neologismo ‘pervivência’, aqui mantido entre aspas. A ideia de uma continuação da vida da obra para além de sua produção e da vida do autor remete diretamente à teoria da crítica e da tradução desenvolvida pelo romantismo alemão, que fora tema do doutorado de Benjamin em 1919 [...]”.

mensurável: “encontrará a obra *alguma vez*, dentre a *totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado?*” Essa indagação parece abrir-se em direção à história, como a multiplicar-se em ecos de incertezas perante a concretude de tempos e espaços. Poderá talvez surgir um tradutor para a obra... Mas isso se, anteriormente, puder haver leitores capazes de sua recepção; e então, indo adiante nessa série de questionamentos: se antes for possível ir além de “*cada presente, que não se reconheceu visado*” [...] pela “*imagem [irrecuperável] do passado*”, como o autor formula nas teses *Sobre o Conceito de História* (BENJAMIN, 2020, p. 69, grifo nosso, ⁸⁴).

Mais adiante em *A tarefa do tradutor*, o filósofo afirma: “Poder-se-ia falar de uma vida ou de um instante inesquecível, mesmo que todos os homens o tivessem esquecido (BENJAMIN, 2011, p. 102)” – refere-se, aqui, à *aura*, ligando-a à questão da traduzibilidade (⁸⁵) e sua problemática na Modernidade, a encontrar o esquecimento, contraface da memória; a traduzibilidade, aqui, encontra a matéria da história.

Vimos a observação de Haun Saussy a respeito de *Cathay* (op.cit, p. 51 acima, tradução nossa): “*Cathay* não soava como nada que passasse por chinês em 1915. Assumiu o risco de não ser aceito como poesia, nem como tradução”. Com efeito, há um risco intrínseco na tarefa do tradutor. Esse perigo é, por Benjamin (mais que referido), descrito vividamente, em “imagem do pensamento”, esboço de relato mítico, quando comenta as traduções de Hölderlin de Sófocles:

As traduções de Hölderlin são protótipos do gênero. Elas estão, mesmo para as mais perfeitas traduções de seus textos originais, como o protótipo para o tipo [...] Por isso mesmo, ronda-as aquele imenso *perigo primordial de toda tradução*: os portais de uma linguagem tão ampliada e tão completamente dominada ameaçam abater-se e emurar o tradutor no silêncio. As traduções de Sófocles foram a última obra de Hölderlin. Nelas *o sentido rola de abismo em abismo até quase perder-se* nas insondáveis profundezas da linguagem (BENJAMIN *apud* CAMPOS, 1977, p. 95, grifos nossos).

Uma obra poética pode, objetivamente, perder-se; muitas se perderam. Da tradição chinesa, somente da Dinastia Tang diversas obras desapareceram total ou parcialmente. Por exemplo, de Yu Xuanji, Xue Tao e Li Ye, monjas taoístas, intelectuais lembradas como as mais ousadas e inovadoras poetisas – dentre as muitas mulheres poetas – daquela época de mestres,

⁸⁴ Avançaremos discussão sobre a articulação das teses *Sobre o Conceito de História* com a tradução em 3.2.2..

⁸⁵ Conceito essencial em sua teoria da arte, Benjamin define *aura*, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, como “uma trama singular de espaço e tempo: a *aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja*” (BENJAMIN, 2013, p. 46, grifos nossos). Segundo Araújo (2010), os principais elementos da *aura* são a *autenticidade*, constituída pelo “aqui e agora” da obra de arte – isto é, sua *substância*, localizada no espaço e no tempo, sobre a qual se funda a tradição que ela transmite –; e a *unicidade*, o *caráter único e tradicional* da obra, cujo fundamento liga-se ao *valor de culto*, à sacralização, que remonta à origem da arte, associada a rituais, a cultos. E como se vê em *A tarefa do tradutor*, o conceito é aplicável, igualmente, a “um dia inesquecível”.

chegaram a nossa época uma pequena parte de suas obras: de Li Ye, 18 poemas; de Yu Xuanji, pouco mais de 40. Xue Tao, em torno de 200 – “teve mais sorte”? De Safo, exaltada por Pound (1968, p. 91) como referência fundamental da tradição grega “mélica”, e mencionada no *ABC da Literatura* como leitura indispensável para o conhecimento da poesia, permanecem alguns fragmentos. Deles, a própria leitura que fazemos é, por força, fragmentária (⁸⁶).

Na visão de Kenner a respeito de *Cathay*, a seleção de poemas antigos – ou antes, intemporais –, que trazia vozes de “arqueiros exilados, dinastias arrasadas, mulheres em abandono, partidas para terras longínquas, guardas de fronteira solitários, reminiscências de glórias distantes e memórias acalentadas” respondia “obliquamente” às experiências de seu público leitor, no tempo presente (op. cit., p. 202, tradução nossa). Poder-se-ia dizer, de forma inversa, que as experiências do presente ecoaram em *Cathay*, refletiram-se, tornaram-se parte da obra, juntaram-se às vozes nela subsumidas, igualmente remotas, anônimas ou incertamente nomeadas. E então ressoam no rádio para o ouvinte anônimo, juntas e ao mesmo tempo, *medley* entre estações.

De fato, a recuperação do passado pode misturar-se ao estabelecimento do presente. Discutiremos adiante a visão de tradição de Pound – nesse aspecto, comum à de Eliot. Segundo Christopher Bush:

Eliot não entende a tradição como um cânone estável e fixo a ser copiado. Pelo contrário, para ele, a tradição só sobrevive como tal através da inovação contínua. [...] É uma verdade geral para Eliot que “se alguém pode realmente penetrar na vida de outra era, está penetrando na sua” e este é enfaticamente o caso de Pound, que é “muito mais moderno, na minha opinião, quando lida com a Itália e a Provença, do que quando lida com a vida moderna” (BUSH, 2019, p. 3, tradução nossa,⁸⁷).

Recorda Kenner (op. cit., p. 202) carta de Gaudier-Brzeska a Pound, agradecendo pelo exemplar de *Cathay* que lhe enviara às trincheiras. “Guardo o livro em meu bolso. Realmente, uso [os poemas] para infundir coragem em meus companheiros. Falo agora dos ‘Arqueiros’ e do ‘Portão Norte’ [referências a trechos dos poemas], que são tão apropriados a nosso caso” (tradução nossa, ⁸⁸). Assim, *Cathay* é caso interessante de tradução também pela complexa

⁸⁶ Ver, a respeito, o artigo de Haroldo de Campos Tradução: Fantasia e Fingimento (2015, p. 27-36), que relata a tradução de poema de Safo por Ezra Pound, com análise detalhada do processo tradutório e de sua recepção; a recuperação fragmentária de um texto fragmentário. Segundo Campos: “o estado fragmentário em que chegou até nós a poesia de Safo tornou-a suscetível do mesmo efeito de modernização que pode afetar de ‘inacabamento’ vanguardista um pedaço metonímico de estátua grega [...]”.

⁸⁷ “Eliot does not understand tradition as a stable, fixed canon to be copied. On the contrary, for him tradition survives as such only through continued innovation. [...] it is a general truth for Eliot that “if one can really penetrate the life of another age, one is penetrating one’s own” and this is emphatically the case with Pound who is “much more modern, in my opinion, when he deals with Italy and Provence, than when he deals with modern life”.

⁸⁸ “I keep the book in my pocket. Indeed, I use [the poems] to put courage in my fellows. I speak now of the ‘Bowmen’ and the ‘North Gate’, which are so appropriate to our case”.

enunciação; por trazer à baila (envolver consciente e deliberadamente) a questão do contexto cultural e da situação social que necessariamente influem na empresa tradutória, na medida em que esta tem um ponto de vista, de onde o poeta-tradutor se lança ao passado.

O poeta, o tradutor, não é desinteressado, afirma Octavio Paz (*apud* CAMPOS, 1997, p. 249) sobre a perspectiva do artista e crítico moderno. De fato, *definir-se* no tempo e no espaço, na história e num dado presente, é escolha incontornável (mesmo que insciente) ao poeta-tradutor (e ao crítico, ao estudioso...), impondo-se como marca identitária na modernidade. Observa Haroldo de Campos que a modernidade, “tomada em perspectiva sincrônica, corresponde a uma poética *situada*” (grifo nosso), necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que “constitui o seu presente em função de uma certa escolha ou construção do passado” (CAMPOS, 1997, p. 243, 269). Nesse contexto, a tradução é prática de leitura reflexiva da tradição” aliada à crítica, e nova instância da criação que “permite combinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la”, voltada a seu agora.

No entendimento poundiano, a poesia chinesa é incorporada em leitura orientada sincronicamente e renovada para influir na ambiência literária atual com seu modo de representação, como criação do novo – recriação – para o presente. Na mesma linha, assevera Octavio Paz (2013, p. 17-18) que “ungido pelos mesmos poderes polêmicos que o novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo”. E esclarece:

Na arte e na literatura da época moderna, há uma persistente corrente arcaizante, que vai da poesia popular germânica de Herder à poesia chinesa desenterrada por Pound, e do Oriente de Delacroix à arte da Oceania amada por Breton. [...] os produtos da arte arcaica e das civilizações longínquas se inscrevem com naturalidade na tradição da ruptura. São uma das máscaras que a modernidade ostenta (*idem, ib.*).

Antoine Berman avança uma compreensão histórica da tradução na modernidade, partindo do exemplo pioneiro de Ezra Pound:

A toda modernidade pertence, não um olhar passadista, mas um movimento de retrospectão que é uma apreensão de si. Assim, o poeta-crítico-tradutor Pound meditava simultaneamente sobre a história da poesia, da crítica e da tradução. Assim, as grandes *re-traduições* do nosso século (Dante, a Bíblia, Shakespeare, os gregos, etc.) são necessariamente acompanhadas de uma reflexão sobre as traduções anteriores (BERMAN, 1984, p. 12, grifos no original, tradução nossa, ⁸⁹).

⁸⁹ Tradução nossa: “À toute modernité appartient, non un regard passéiste, mais un mouvement de rétrospection qui est une saisie de soi. Ainsi le poète-critique-traducteur Pound meditait-il simultanément sur l’histoire de la poésie, de la critique et de la traduction. Ainsi les grandes *re-traductions* de notre siècle (Dante, la Bible, Shakespeare, les Grecques, etc.) sont-elles nécessairement accompagnées d’une réflexion sur les traductions antérieures”.

2.2.3. UMA NOVA GRANDE ERA DE TRADUÇÕES

Observa Zhaoming Qian (2015, p. 13, tradução nossa) que desde sua aparição em 1915, *Cathay* tem-se lido “tanto como uma tradução, quanto como poesia original”⁽⁹⁰⁾. É mesmo fato singular que a renovação modernista em língua inglesa tivesse como marco decisivo obra não exatamente de criação autoral própria, mas diferentemente, uma *criação em tradução* – a rigor, a *recriação* de poemas de outros autores –, e em poesia clássica chinesa, área marcadamente “longínqua” em relação àquela tradição. Tal fato reforça, no Imagismo-Vorticismo, a perspectiva do esvaziamento moderno do índice de autoria a que nos referíamos acima; a tradução é buscada para atuar como instrumento (*máscara* enunciativa) daquela perspectiva.

Foi efetivamente uma escolha peculiar, característica do Modernismo literário anglo-americano propor-se extensa releitura comparativa de sua tradição, em referência a uma literatura extremamente diversa, notoriamente exterior ao ambiente cultural ocidental de matriz europeia; na verdade, foi uma opção pelo alargamento – aprofundamento – de tendência marcante e contínua de seu próprio sistema literário. Essa é a percepção de Christina Froula (2006, p. 49), que faz referência a conhecida observação de Pound: “As grandes eras da literatura em inglês [...] foram também grandes eras da tradução” (tradução nossa,⁹¹). A pesquisadora elenca momentos notáveis na história da literatura em língua inglesa, nos quais a invenção e ampliação do repertório de formas e estilos deu-se por cruzamentos interculturais, contatos extensivos de hibridização e fusões com outras literaturas⁽⁹²⁾, momentos de expansão marcados por empresas tradutórias ousadas, desde Caedmon (657 – 684), primeiro poeta mencionado na tradição inglesa, que fundiu métricas pagãs anglo-saxônicas à tradição oral romana, até Pound, em seu “*decades-long encounter*” (Froula, *idem*, p. 50) com a antiga literatura chinesa.

Em debate sobre o tema, Haun Saussy observa:

⁹⁰ “[...] both as a translation and as original poetry”.

⁹¹ “The great ages of English literature [...] have been great ages of translation”. O trecho inteiro de Pound, de onde Froula resume a citação, de *ABC of Reading*, é: “English literature lives on translation, it is fed by translation; every new exuberance, every new heave is stimulated by translation, every allegedly great age is an age of translations”. Em português, tradução nossa: “A literatura inglesa vive em tradução, alimenta-se da tradução; cada nova exuberância, cada nova elevação é estimulada pela tradução, cada era reconhecidamente grande é uma grande era de traduções”.

⁹² Pode-se argumentar que a observação de Pound seria universalmente válida, sobretudo para certas literaturas. O entendimento do papel essencial da tradução no cultivo e desenvolvimento das línguas é tese cara aos filósofos do Círculo de Iena, aos quais Haroldo de Campos denomina “românticos essenciais”. A propósito, Antoine Berman (1984) comenta que aquele período – final do Século XVIII, início do XIX – foi igualmente na Alemanha época de grandes traduções e enriquecimento teórico e literário.

A maioria das inovações no verso inglês surgiu como resultado de “roubos do francês”. Mas, normalmente, a condição prévia de tal efeito é centenas de anos de contacto estreito entre as línguas envolvidas [...]. As literaturas da Inglaterra têm mediado o latim desde a época de Caedmon, o francês desde 1066, o italiano desde Chaucer, e assim por diante. A poesia chinesa era uma incógnita em 1915, e é espantoso vê-la assumir em pouco tempo o papel de modelo do que deveria ser a poesia moderna (Billings et al., 2015, tradução nossa, ⁹³).

Em resposta a Saussy, Marjorie Perloff opina que o fenômeno de rápida assimilação da poesia chinesa a partir de *Cathay* ocorreu em reação à artificiosa “poesia de guerra” imperante na Inglaterra – dos chamados poetas Georgianos, espécie de poesia oficial do período da I Guerra, apadrinhada por personalidades da elite conservadora, como Churchill –, caracterizada por estética repetitiva e retórica, sentimentalismo lacrimoso e melancólico, eivada de clichês e saudosismo patriótico, e que vinha em continuidade ao longo período dominado pelo convencionalismo vitoriano. Nesse contexto, a “poesia chinesa de Pound”, com seu “tratamento direto da coisa”, ausência de afetação, relato direto da experiência, surgiria como ansiado alívio – “um sopro total de ar fresco (chinês?)” (Perloff, idem, tradução nossa, ⁹⁴).

Dessas reflexões, a propósito, encontramos novo entendimento para a interpolação do *The Seafarer* entre os textos chineses de *Cathay* por Pound. O poema representa no livro a experiência internacionalizante da cultura de língua inglesa, que na obra é inserida, desde seu momento inicial, no contexto da experiência humana (pelo diálogo com o outro oriental da mesma época, cuja experiência, vinda de tempos mais antigos, avançara até lhe ser contemporânea), a partir de seu histórico de expansão associado a ondas de contato e tradução, enriquecendo por comparação, assimilações e fusões. Observe-se, a propósito, que a emblematização da Inglaterra pela empresa marítima, e de um “caráter inglês” pela *persona* do navegador/marinheiro, são signos caros àquela cultura, renovados e adotados pelo Vorticismo, como evidenciam os manifestos vorticistas I e II (TAYLOR et al., op. cit. p. 19, traduções nossas), publicados no primeiro número da revista do grupo – *BLAST* –, de 1914 (ano anterior à publicação de *Cathay*): “ABENÇOADOS SEJAM TODOS OS NAVEGADORES...O Caráter Inglês é baseado no Mar... Aquela inesperada universalidade também, encontrada nos mais completos artistas ingleses, deve-se a isso” (⁹⁵).

⁹³ “Most innovations in English verse have come about as a result of ‘steals from French’. But usually, the precondition of such an effect is hundreds of years of close contact between the languages involved [...]. The literatures of England have been mediating Latin since the time of Caedmon, French since 1066, Italian since Chaucer, and so forth. Chinese poetry was an unknown in 1915, and it is astonishing to see it taking in short order the role of a model for what modern poetry ought to be”.

⁹⁴ “[...] a total breath of (Chinese?) fresh air”.

⁹⁵ “BLESS ALL SEAFARERS ... The English Character is based on the Sea.... That unexpected universality as well, found in the completest English artists, is due to this”.

2.3. CATHAY, SUA RECEPÇÃO E A CRÍTICA DA TRADUÇÃO DE POESIA CHINESA

Para além da recepção favorável de público e crítica, *Cathay* foi saudado entusiasticamente pelos escritores modernistas (QIAN, 1995, p. 3-4). As reações demonstravam consolidada afinidade do Modernismo com elementos da estética oriental, a refletir um caminho já trilhado na superação das convenções literárias vitorianas. Ford Madox Ford declarou: “se fossem versos originais, Pound seria o maior poeta do dia”. Mas a opinião mais contundente, aquela que ficou imediatamente associada à obra, seria a de T.S. Elliot: “Ezra Pound foi o inventor da poesia chinesa para nosso tempo”. Zhaoming Qian (2015, p. 15) assevera, no mesmo sentido, que *Cathay* aparecia como “o primeiro livro a efetivamente introduzir os poetas clássicos chineses ao público de língua inglesa do Século XX” (idem, ib., traduções nossas, ⁹⁶).

Com efeito, o impacto da obra foi tamanho, que motivou, no final da década de 1910 e início da de 1920, uma onda de imitação do Oriente (QIAN, 1995, p. 4), em traduções de poemas chineses e obras com motivos orientais em versos livres. Contudo, a aceitação do livro entre especialistas, os “sinólogos”, foi ambígua. Lembre-se de que a interpretação e tradução de textos chineses mantinha-se, desde meados do Século XIX, dominada por aqueles filólogos, responsáveis pela maioria das poucas versões correntes daquela matéria considerada “exótica”. A partir da pequena antologia poundiana, contudo, a poesia chinesa deixa aquele reduto, tornando-se matéria de interesse imediato de poetas, escritores e público em geral.

Conforme Wai-lim Yip (1969), a atitude majoritária entre sinólogos foi a de rejeitar a obra de Pound – em sua totalidade, note-se (como a “nem abri-la”), sem qualquer mitigação, nem consideração parcial ou individualizada das traduções –, considerando-a “um conjunto de belos poemas em inglês *baseados* em textos chineses”, mas não traduções. Aquela atitude encontrou formulação definitiva em artigo do sinólogo de Yale George Kennedy (1958, p. 24-36), no qual Haroldo de Campos (2000, p. 47) apontou – com razão... – “acrimônia”.

De fato, difícil não concluir, à leitura do peremptório texto de Kennedy, que sua finalidade tenha sido, sobretudo, a de prescrever que um poeta, caso ouse traduzir do chinês, deve forçosamente deixar-se guiar pela “exatidão” garantida pelo filólogo no estabelecimento dos textos; além, é claro, de fustigar duramente as imprudências e “excessos imaginativos” de Pound e Fenollosa. E por consequência, estabelecer que traduzir seria essencialmente

⁹⁶ “Indeed, *Cathay* was the first book to effectively introduce classical Chinese poets to a twentieth-century English-reading public”.

reproduzir “significados equivalentes com segurança”. O trabalho estético é secundário, uma espécie de cosmética sobre a *verdadeira* tradução, garantida pelo filólogo.

Sobretudo, o artigo de Kennedy, em consonância com outros críticos, desautorizava com veemência a obra de Pound e Fenollosa – muito além de seus eventuais “erros” ou imprecisões tradutórias – possivelmente, de maneira a prevenir sua possível implicação mais inquietante: chamar atenção para aspectos tradicionalmente desconsiderados à própria leitura dos poemas chineses. O sentido revolucionário da proposta fenollosiana foi o de apontar a profunda *diferença* do modo chinês de representação em relação às traduções convencionais, reivindicando uma nova leitura para traduções *à letra*, que superassem a transposição meramente conteudística.

A inovação estilística trazida pela proposta modernista de tradução poética seria então renegada, pelo fácil questionamento das credenciais do autor para traduzir do chinês, seus pontuais erros (ou, no mínimo, inadequações de interpretação), além das soluções inéditas ou pouco usuais que praticou. E ainda Pound publicaria, em 1919 (quatro anos depois de *Cathay*), *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, o inovador, provocativo e, logo, controverso artigo de Ernest Fenollosa. O texto do orientalista tornar-se-ia conveniente para aqueles especialistas, como justificativa a sua recusa cabal a admitir *Cathay* como tradução.

Ezra Pound ainda publicaria em anos seguintes outras traduções de clássicos chineses, de poemas a livros fundamentais da tradição confuciana, desenvolvendo estudos de longo prazo do idioma e alcançando considerável proficiência. Contudo, a recepção desfavorável manteve-se em grande medida no ambiente especializado norte-americano (o texto de Kennedy, já do final da década de 1950, consolidava aquele juízo “oficial” negativo e o dirigia não apenas a *Cathay*, mas também a traduções posteriores do poeta), notável exemplo de distanciamento da esfera acadêmica em relação a iniciativas inovadoras em literatura. Ainda assim, o sucesso de *Cathay* na representação do aspecto formal de poemas chineses seria reconhecido por diversos estudiosos; de fato, a obra nunca deixou de ter defensores entre especialistas conceituados, e alguns de origem chinesa.

Hugh Kenner (op. cit., p. 199) comentou ironicamente a dúbia recepção da obra poundiana: “*Cathay* encorajou subsequentes tradutores de chinês a abandonar as rimas e a contagem de pés. Também inaugurou a longa tradição de ‘Pound, o tradutor inspirado mas não-confiável’” (tradução nossa, ⁹⁷). De fato, à sombra da infundável controvérsia provocada pela obra, foi-se consolidando, no decorrer de mais de um século, verdadeira corrente filológica

⁹⁷ “*Cathay* encouraged subsequent translators of Chinese to abandon rhyme and fixed stress counts. It also inaugurated the long tradition of Pound the inspired but unreliable translator”.

“alternativa”, com estudos voltados ao estabelecimento dos textos dos cadernos de Fenollosa e da sua relação com as opções tradutória de Ezra Pound em *Cathay* – isto é, dedicados à refutação de sua rejeição acadêmica. Conforme Timothy Billings (op. cit., 2015): “todos sabemos o que *Cathay* fez para transformar a poesia de língua inglesa (especialmente americana). Também gerou alguns bons estudos ao longo dos anos – e muitas discordâncias interessantes” (tradução nossa, ⁹⁸).

O primeiro especialista a examinar em profundidade as relações complexas entre as traduções de *Cathay*, as notas de Fenollosa e os originais chineses foi Wai-lim Yip, poeta, tradutor de poesia e também *scholar* na área de língua e literatura chinesa. O trabalho de Yip, estudioso chinês residente e atuante nos Estados Unidos, foi publicado em livro em 1969, tornando-se referência obrigatória, ao examinar as conexões da obra de Pound com suas fontes. Contudo, sua contribuição maior, aquela que permanece atual e indispensável, encontra-se nas pioneiras e abrangentes considerações teóricas sobre tradução de poesia chinesa para o inglês, acompanhadas de arguta crítica do costume tradutório daquele idioma. Seguiram-se Zhaoming Qian (também *scholar* chinês radicado nos EUA), Hugh Kenner e outros pesquisadores.

Aqueles autores dos primeiros estudos de fôlego sobre o tema, desenvolvidos nas últimas décadas do Século XX, dedicaram-se ao levantamento de argumentos filológicos em contraposição aos sustentados pelos detratores da obra poundiana; porém, seus trabalhos nessa área basearam-se em análise parcial dos cadernos de Fenollosa. Não se teria ainda acesso, por décadas, à totalidade do material do orientalista, o que teria conduzido aqueles estudiosos a resultados considerados inconclusivos por analistas posteriores.

O conjunto das notas do orientalista – sob custódia da Universidade de Yale, nos EUA – seria compilado e disponibilizado ao público só mais recentemente. A respeito, mencione-se principalmente a edição crítica, em 2008, de reconstituição de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, contendo o texto integral (a edição preparada por EP excluía diversos trechos de considerações filosóficas), juntamente com a versão apresentada por Pound, além de outros ensaios de Fenollosa. O livro ainda conta com artigos de pesquisadores, inclusive o organizador da edição, Haun Saussy, e duas resenhas de Pound (“*With Some Notes of a Very Ignorant Man*” e “*Retrospect on the Fenollosa Papers*”).

Ao aproximar-se o ano do aniversário de 100 anos dos lançamentos de *Cathay* (2015) e, pouco depois, de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (2019), ocorreram outras publicações relevantes, que compilaram o estado atual do conhecimento daquelas obras

⁹⁸ “We all know what it did [*Cathay*] to transform English-language poetry (especially American). It also has generated some fine scholarship over the years – and lots of interesting disagreement”.

convizinhas na história literária. Destacaríamos duas edições críticas de *Cathay* cuidadosamente elaboradas. Em primeiro lugar, a delicada edição centenária de 2015, com prefácios de Mary de Rachewitz – poeta e crítica, filha de Pound – e de Zhaoming Qian (organizador), que também assina os apêndices contendo reproduções das notas de Fenollosa, acompanhadas de retificações de imprecisões pontuais incorridas por Pound e comentários dos originais, além de dados históricos sobre a primeira edição e seus antecedentes.

Registre-se igualmente a extensa edição crítica de 2019, com notas explicativas a partir de estudo minucioso de Timothy Billings das notas de Fenollosa em confronto com as traduções, procurando estabelecer “definitivamente” a relação precisa das decisões tradutórias de Ezra Pound com os cadernos do filósofo. Aquela edição de *Cathay* é acompanhada de artigos introdutórios de Haun Saussy e Christopher Bush, além do próprio Billings, e da republicação do notável artigo de Ezra Pound *Chinese Poetry*, de 1918, que realiza abrangente comparação entre as tradições poéticas chinesa e ocidental em aspectos matriciais, com base na experiência de tradução de *Cathay*.

O primeiro aporte significativo daqueles novos estudos foi a revelação (pela edição de 2008 dos textos de Fenollosa) de que as notas do orientalista que serviram de base a *Cathay* eram, em grande parte, consistentes e bem organizadas, contrariamente ao que se pensava. Porém, a contribuição mais significativa talvez tenha vindo do acurado estudo de Billings: a comprovação de que há numerosas decisões tradutórias de Pound consideradas por detratores meros “erros” ou “desvios” imperitos do sentido “exato” em chinês que, na verdade, “originam-se inteiramente do senso de licença poética próprio de Pound” (BILLINGS, 2019, p. 18, tradução nossa⁹⁹).

Segundo descreve o filólogo, as notas de Fenollosa referentes aos versos de cada poema organizam-se sistematicamente em dois campos: de um lado, *glosas*, listas aproximativas (genéricas ou preliminares) dos sentidos lexicais; de outro, *paráfrases*, as correspondentes definições finalizantes daquele exercício de aproximação, interpretações conclusivas dos significados das listas para os contextos em exame. O processo tradutório de Pound foi, em geral, regular e propositado: “Quando confrontado com uma escolha, ele repetidamente interpretava as glosas por conta própria, em vez de confiar nas explicações prontas nas paráfrases” (idem, p. 21, tradução nossa, ¹⁰⁰).

⁹⁹ “[...] stem entirely from Pound’s own sense of poetic license”. Observe-se que, ainda assim, houve casos de evidentes erros de interpretação de Pound, aos quais a edição crítica de Qian, por exemplo, apresenta correções.

¹⁰⁰ “When faced with a choice, he repeatedly parsed the glosses on his own rather than relying on the ready-made explanations in the paraphrases”.

Ou seja: o método de Ezra Pound priorizava transliterações preliminares, gradativas ou genéricas dos significados, contra o sentido finalmente considerado “exato” no sistema de tradução utilizado por Fenollosa e seus professores japoneses. O poeta trabalhava, assim, com os conteúdos lexicais em descrição “aberta” ou pluralizada, aproximativa, permitindo-se flexibilidade dentro de uma gradação aceitável – ainda assim, restrita – dos campos semânticos. Possivelmente porque tal disposição facultava-lhe alternativas para soluções inovadoras, mais adequadas ao sentido de estranhamento que buscava, procurando um deslocamento da “naturalidade” da tradução, a evitar a saída enganosa da correspondência lexical.

Assim, deliberadamente EP desviava-se da ilusão de “transparência” do tradutor na “restituição dos significados” da obra estrangeira. Além disso, aquela flexibilidade semântica acusa um método que coloca a busca de equivalências lexicais em plano secundário, a serviço de um eixo primário, estrutural, da recriação do poema: há um trabalho *a partir* da sintaxe (ainda que raramente de seguimento ou reprodução da sintaxe do original), orientado pela construção do conjunto e dos segmentos do poema, e a relação entre as imagens.

Por fim, Christopher Bush, em seu artigo introdutório à edição crítica de 2019, expõe opinião conclusiva inequívoca, a qual incide sobre o debate em torno de *Cathay* (recordemos: a interminável discussão – um tanto bizantina, em nossa opinião – tem como objeto a “autenticidade de *Cathay* como tradução de poesia chinesa”; enfim, se o livro “é ou não é uma tradução”...):

Cathay não apenas foi uma tradução historicamente significativa por seu próprio direito, como ainda ajudou a abrir os termos do debate sobre a tradução literária em geral, incluindo a extensão até onde as traduções podem ser entendidas, não apenas em termos de correção (por qualquer padrão), mas também como uma espécie de reescrita ou mesmo produção criativa. *Cathay* representa, assim, importante precursor dos esforços dos estudos de tradução contemporâneos para combater a “invisibilidade do tradutor”. [...] A própria influência internacional do livro demonstra até que ponto a inovação literária pode surgir não apenas a partir da exploração em profundidade da história e os recursos da própria língua, mas também através da administração do que Pound um dia chamou de “injeções exóticas” (BUSH, idem, p. 1, tradução e grifos nossos, ¹⁰¹).

¹⁰¹ “*Cathay* was not only an historically significant translation in its own right, but helped open up the terms of debate about literary translation more generally, including the extent to which translations might be understood not simply in terms of correctness (by whatever standard), but also as a kind of rewriting or even creative production. *Cathay* thus represents an important precursor of contemporary translation studies efforts to combat ‘the translator’s invisibility’”. [...] “The book’s own international influence demonstrates the extent to which literary innovation can arise not only by digging deeper into the history and resources of one’s own language, but also through the administration of what Pound once called ‘exotic injections’”.

2.3.1. AS CONTRIBUIÇÕES DE WAI-LIM YIP PARA A CRÍTICA DA TRADUÇÃO DE POESIA CHINESA

Vale dedicarmos especial atenção ao pioneiro estudo de Wai-lim Yip sobre *Cathay*, o qual marcou época ao desenvolver crítica teórica fundamentada em relação às inconsistências ou excessos de sinólogos que impugnaram a obra de Ezra Pound. Yip propôs-se a discutir a consistência das objeções filológicas levantados contra o livro, mas não se deixou enclausurar na falácia da “necessidade de provar filologicamente” a exatidão lexical das traduções de *Cathay* em relação aos originais chineses para suprir a condição de seu reconhecimento como “tradução legítima”.

Em suma, o pesquisador procurou demonstrar que, se Ezra Pound incorrera verdadeiramente em imprecisões lexicais e erros interpretativos, quando não teriam sido opções estilísticas conscientes ou, como as descreveu Hugh Kenner, decisões “de olhos bem abertos” (*apud* BILLINGS, 2019, p. 23, ¹⁰²), em geral suas soluções constituíram trabalho válido de reconstrução criativa do efeito poético do texto chinês, superior a muitas traduções reputadas “autênticas”. Com efeito, revelou, através de exemplos comparativos que, para diversos poemas de *Cathay*, outros tradutores, dentre os quais renomados “sinólogos”, apresentaram versões questionáveis, tanto por causa da reprodução conformista de formas ocidentais corriqueiras, em distanciamento acríptico das estruturas originais, quanto – até mesmo! – pela recuperação deficitária ou imprópria de conteúdos do texto, sendo as traduções de Pound, mesmo com erros pontuais, frequentemente mais acuradas naqueles aspectos.

Sem dúvida, uma das mais significativas consequências de *Cathay* foi colocar a tradução de poesia clássica chinesa sob nova perspectiva, aportando visada crítica sobre os aspectos referentes ao estatuto da forma. Não por acaso, como verificou Wai-lim Yip, as críticas ao livro de Pound praticamente restringiam-se a apontar-lhe “erros”, sem, no entanto, avançarem na discussão da proposta tradutória.

O estudo de Yip, afinal, serviria como diagnóstico crítico do estado geral da tradução de poesia chinesa para línguas ocidentais – sobretudo o inglês –, isto é, um princípio de “analítica da tradução”, conforme o termo de Antoine Berman, partindo da verificação de casos concretos. Por fim, apontou critérios relevantes para orientar a escrita e avaliação de traduções de poesia chinesa clássica, para além da genérica (e a rigor, sempre questionável) “fidelidade” de sentido aos originais.

¹⁰² “[...] eyes wide open”.

Antes de tudo, asseverou que uma inequívoca compreensão dos poemas chineses clássicos – a qual permitiria interpretações *standard*, modelares – é improvável. Se isso é verdade para qualquer poesia, quanto mais para a chinesa, em cujo material “a progressão retórica é frequentemente a-lógica e a sintaxe ambígua” (YIP, 1969, p. 8, ¹⁰³). Não surpreende, portanto, a comum ocorrência de traduções do mesmo poema darem versões bastante diferentes entre si, mesmo entre propalados “especialistas”. Em segundo lugar, afirmou, “[...] é bastante possível (e número considerável de tradutores parece tê-lo provado) que um tradutor tenha ‘compreendido adequadamente’ um texto sem, no entanto, compreender nele muita poesia [...] Aqui é quando o tradutor começa a assumir a posição de crítico-poeta” (idem, p. 9, traduções nossas, ¹⁰⁴).

O diagnóstico de Yip (idem, p. 7) é de que, entre tradutores de poesia clássica chinesa, praticam-se inúmeras “imprecisões” de sentido ou distanciamentos em relação aos originais, cometidos tanto por *scholars* como por poetas capazes de apresentar impecáveis qualificações acadêmicas em chinês e inglês. Conforme, ainda, o analista, “nenhum tradutor pode afirmar ter realmente traduzido a poesia. Isso é também verdade para Pound” (idem, *ibidem*, ¹⁰⁵). Em sua opinião, “o centro do problema” concerne menos à ignorância do texto original, do que à incapacidade dos tradutores de enxergar “o especial modo de representação da realidade constituído ou tornado possível pela peculiaridade da língua chinesa” (idem, p. 12, traduções nossas, ¹⁰⁶).

Sem desenvolver em profundidade sobre o que constitui aquele “modo de representação” – questão complexa, que envolveria considerações sobre o pensamento chinês, a estrutura da língua e da escrita (¹⁰⁷) –, Yip esclarece, contudo (idem, p. 12), que seu aspecto fundamental reside na *sintaxe* chinesa, e constata: “Se eles [os tradutores] tivessem prioritariamente dado atenção à estrutura linguística da linha, provavelmente não se teriam deixado levar tão facilmente para longe do original” (tradução nossa, ¹⁰⁸). Com efeito, a poesia clássica chinesa trabalha sobre modelos de combinação e seleção de estruturas frasais características, as quais

¹⁰³ “the rhetorical progression is often alogical and the syntax ambiguous”.

¹⁰⁴ “[...]it is quite possible (in fact, quite a few translators have already proved it) that the translator might comprehend the text adequately without comprehending much poetry in it [...] Here the translator begins to assume the title of a critic-poet”.

¹⁰⁵ “no translator can claim to have actually translated the poetry. This is also true of Pound”.

¹⁰⁶ “[...] the special mode of representation of reality constituted or made possible by the peculiarity of the Chinese language itself”.

¹⁰⁷ O autor irá mais longe em obras posteriores, como na introdução à antologia bilingue chinês-inglês que publicou em 1997, na qual discute a proximidade do modo de representação da poesia chinesa com o cinema, que comentaremos a seguir (v. 3.3.2.).

¹⁰⁸ “If they had given primary consideration to the linguistic structure of the line, they probably would not have been carried away so easily from the original”.

mantêm o poema em determinada moldura formal – daqui derivam questões essenciais, como, por exemplo, a peculiaridade do paralelismo chinês no octeto regular (*liushi*), a estrutura mínima em dístico que compõe o poema (ver, a propósito, 4.2. nesta dissertação).

Recordemos, *en passant*, excerto das observações de Walter Benjamin sobre a sintaxe em tradução, sua relação com a literalidade:

[...] o maior elogio a uma tradução, sobretudo na época de seu aparecimento, não é poder ser lida como se fosse um original em sua língua. Antes, a *significação dessa fidelidade, garantida pela literalidade*, é precisamente esta: *que o grande anseio por uma complementação entre as línguas se expresse na obra*. A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz [...]. *Este efeito é obtido, sobretudo, por uma literalidade na transposição da sintaxe* (BENJAMIN, 2011, p. 115, grifos nossos).

As versões de poemas chineses de Pound exemplificam as possibilidades criativas da tradução para línguas ocidentais mantendo referência à sintaxe do original, procurando símiles, aproximações e correspondências, ou então partindo dela, para aplicar-lhe transformações em direção à língua de tradução, alcançando “formas terceiras”, híbridas. Por exemplo, o poeta trabalha criativamente um dos recursos comuns ao paralelismo chinês – a repetição de termos na sequência de estruturas sintáticas semelhantes – pela introdução de variantes, modificações posicionais dos termos em repetição, ou pela aliteração alusiva (também uma constante da poesia clássica chinesa). Vejamos o poema seguinte (“*Canção da cidade Wei*”), de Wang Wei, recriado em inglês em *Cathay*:

- Transcrição:

渭城曲 Wei cidade canção [Canção da cidade Wei]

渭城朝雨浥轻尘 Wei cidade manhã-cedo chuva molhar/úmido leve poeira

客舍青青柳色新 visitante-casa(albergue) verde(s) verde(s) salgueiro cor nova

劝君更尽一杯酒 aconselhar senhor(pron.trat.) mais aproveitar-ao-limite um copo vinho

西出阳关无故人 oeste fora/além yang passo sem antigo(a,s) pessoa(s)

Tradução de Pound (2015, p. 50):

(Sem título)

Light rain is on the light Dust.

The willows of the inn-yard

Will be going greener and greener,
 But you, sir, had better take wine ere your departure,
 For you will have no friends about you
 When you come to the gates of Go.

A título de ilustração, como termo de comparação com versão bastante literal, a tradução nossa, em português (PORTUGAL; TAN, 2019, p. 136):

Canção da cidade Wei

A chuva da manhã sobre a poeira leve,
 no albergue ao pátio o verde intenso dos salgueiros;
 então, senhor, toma outro copo deste vinho:
 a oeste, além do Passo Yang, não tens amigos.

Vejamos a tradução de Pound nos três versos iniciais. Primeiramente, a repetição de *light* no primeiro verso da tradução repete a ênfase no significado *leve*, que concentra o primeiro verso do original, difundindo-se por toda a frase (轻 - *tSing*); a confluência ao significado “leveza” associa-se à transitoriedade da vida, metaforizada no encontro da chuva matinal com a poeira. No original, a “leveza” é distribuída sonoramente pelos versos, na repetição imediata da vogal /i/, de 轻(*tSing*, *leve*), cercada pela fricativa /*tSh*/: a sequência 滄轻尘 sonoramente é *Yì-tShIng-tShéng* (tom ascendente). O som /*tSch*/ aparece já no início do primeiro verso, caracteres 2 e 3 (*tShang*, *tShao*). Note-se: ao contrário de Pound, Wang Wei não duplicou a palavra *leve*, mas ecoou-a, difundiu-a sonoramente, por esse verso e os próximos.

Continua a fazê-lo no segundo verso, através de um homófono de *leve*: 青青 (*verde-verde*), sonoramente /*tSing-tSing*/; a repetição em chinês, neste contexto, é ênfase (portanto, “muito verde, verde vívido”), e o último caractere deste 2º verso é assonante, 新 (/xIn/, *novo/a*). Na tradução de Pound, o fonema /a/, tônica de *light*, também ecoa, parcialmente, em *yard* (/ya:d/) ao final do segundo verso.

Pound, nos três primeiros versos de sua tradução (com a divisão do segundo verso do original, a reduplicar visualmente os elementos da cena, aliados à sonoridade), imita a estrutura sintática e fonológica do original, baseada em aliteraões e repetições. O segundo verso de Pound faz repetições em paralelismo às do primeiro (praticamente abaixo de ‘*light*’), mas aqui,

as repetições são principalmente vocálicas, ainda aliterando em /l/: (*the-willows/the-inn-yard*); assim, EP repete a estrutura sintática do original, mas com variação para acomodá-la ao inglês. A simples repetição de *verde* no original de Wang Wei (青青) torna-se *greener and greener* em sintaxe inglesa, a ecoar aproximadamente o fone /i/ em *willow/inn/will*

O traço de sentido de *acréscimo* do comparativo em inglês (*greener*) já está no original: em 柳色新 – *salgueiro-cor-novo* (sentido de intensidade e renovação, construído por justaposição – bom exemplo da parataxe chinesa, na co-ocorrência/colisão de ideogramas), no segundo verso, em posição final, logo abaixo do primeiro, 浥轻尘, *úmido/leve/poeira* –; ocorre, então, paralelismo na posição final dos versos 1º e 2º no original. O efeito é como fusão sonora dos significados, como a dissolverem-se verdes-vivos em chuva e poeira; os finais dos versos, paratáticos, parecem confundir-se pela sintaxe assemelhada.

Nos versos seguintes da tradução, Pound avança por aqueles recursos de sonoridade/significação por frases disruptivas, ao esgarçamento da forma corrente do inglês a partir de difusão anagramática, entrando por um arcaísmo – “*ere*”, por *before* –, difundido em ecos, a repetir-se parcialmente com o ‘mais novo-vívido’ dos salgueiros (*greener*); o tempo parece ser representado a retardar-se, no texto, na repetição sequencial da aliteração, como a evitar progredir:

....*greener and greener*,
 ...*sir, had better take wine ere your (/y'r/) departure*

E os ecos de /k/ e /g/:

going greener and greener...
 ...*come to the gates of go*

A propósito, Antoine Berman afirma (2012, p. 122), ao comentar, na excepcional – e tão incompreendida a seu tempo – tradução de Hölderlin da *Antígona* de Sófocles, a preferência por versões arcaicas de alguns termos do alemão: “[a tradução] ressuscita o arcaico do alemão para acolher o arcaico do grego”; como se o tradutor “necessitasse de um alemão mais originário para traduzir um grego originário”. A analogia entre Pound e Hölderlin (inclusive na incompreensão com que foram recebidos em suas respectivas épocas) é apontada por Haroldo de Campos, em artigo sobre as traduções do poeta suábio e sua leitura por Walter Benjamin:

[...] é-se tentado à comparação entre Hölderlin e esse outro altíssimo poeta-tradutor que é Ezra Pound. Se Hölderlin é um tradutor exegeta, pratica uma espécie de tradução litúrgica, transubstancia a linguagem do original na linguagem da tradução como o oficiante-hermeneuta de um rito sagrado que procurasse conjurar o verbo primordial, [...] Pound, ao contrário, é um tradutor pragmático, laico, exercendo a tradução como uma didática, como uma forma crítico-criativa de reinventar a tradição. Mas ambos se assemelham pelos resultados a que, por diverso caminho, acabaram chegando. *Traduzir a forma* é, para ambos, um critério básico (CAMPOS, 1977, p. 97, grifos no original).

A tradução, conforme explorada por Pound, parece tender a um poema construído sobre uma *gramática (uma poética) terceira*, uma sintaxe mesclada ou fusional entre formas (e recursos poéticos formais), do chinês e do inglês – ou entre aquelas línguas e todas as outras, a “*terceira*” sendo aquela da virtualidade do encontro que jamais se alcança (“...que *o grande anseio por uma complementação* entre as línguas se expresse na obra...” – BENJAMIN, 2011, p. 115).

Outro exemplo frequentemente citado quanto aos recursos tradutórios de Pound é o segundo poema de *Cathay*, “*The Beautiful Toilet*” (sem nome no original chinês), ode clássica construída sobre estrutura reiterativa, em dez versos, dos quais – segundo a descrição de Hugh Kenner (op. cit., p. 193) – os seis primeiros “apresentam a situação, os quatro últimos explicam”. Em outros termos, aquelas duas seções do poema diferem em significado, o que se replica a nível do significante, em marcas estruturais. A primeira é composta de versos organizados por justaposição – em parataxe, apoia-se no *eixo paradigmático* da linguagem, ou *de seleção* dos termos no enunciado. Sua estrutura dá primazia à apresentação espacial – é *a-temporal* – portanto *descritiva*. A segunda parte organiza-se, ao contrário, por hipotaxe, sobre o *eixo sintagmático* da linguagem, *de combinação* funcional dos termos no enunciado. Sua estrutura favorece a apresentação temporal, sendo portanto *narrativa*.

Este poema – autoria anônima, do *Shijing* – Livro das Odes, ou Antologia Clássica Compilada por Confúcio (¹⁰⁹) – comprova que a alternância entre segmentos hipotáticos e paratáticos, essencial ao paralelismo das formas fixas chinesas (¹¹⁰), é muito antiga. Neste exemplo, vamos apenas verificar, a partir da transcrição literal dos versos em inglês (sem o original em caracteres chineses), o procedimento tradutório de Pound.

Note-se: (1) os seis primeiros versos, descritivos, começam todos pela repetição de uma palavra, em função adjetiva: azul azul... exuberante exuberante... branca branca... esguia esguia... cheio/a cheio/a... bela bela... (2) Como no poema anterior, de Wang Wei, o tradutor

¹⁰⁹ Livro das Canções ou das Odes, também nomeado Antologia Clássica Compilada por Confúcio – é a mais antiga coleção de poemas chineses, composta de 305 textos datados da Dinastia Zhou, séculos 11 e 7 a. C.

¹¹⁰ Discutiremos o paralelismo chinês especificamente em 4.2.

(EP) cria transformações ou variações na progressão das repetições. (3) Pound inventa uma repetição em início de alguns versos paralelos (a conjunção adversativa *and* – “e”, marca narrativa por excelência). Portanto, a partir dos elementos constituintes da estrutura sintática do poema chinês, cria forma variante em inglês, um híbrido entre as duas literaturas.

Transcrição do original:

blue	blue	river	bank	grass
luxuriantly	luxuriantly	garden	in	willow
fill/full [1 st bloom of youth]	fill/full [1 st bloom of youth]	storied house	on	girl
white/brilliant/luminous	white/brilliant/luminous	just face	window	door
beauty (of face)	beauty (of face)	red	powder	toilet
slender	slender	put forth	white	hand
in former times	was	courtesan	house	girl
now	is	dissipated	son's	wife
dissipated	son	go away	not	return
empty	bed	hard	alone	keep

Tradução de Ezra Pound (op. cit., p. 29):

Tradução	Comentário:
<i>Blue, blue</i> is the grass about the river And the <i>willows</i> have <i>overflowed</i> the <i>close</i> garden.	Mantém repetição original/ Sonoriza a repetição, i.é., distribui-a pelo verso, por aliteração. <i>Close Garden</i> substitui semanticamente <i>storied house/window/door</i> (<i>sentido de encerramento</i>) nos versos 3 e 4 do original/
And <i>within</i> , the <i>mistress</i> , in the <i>midmost</i> of her youth	Sonoriza repetição. Assonância /i/ aproxima do verso acima: brilho, interior, exuberância de jardim/juventude/
- - - -	suprime verso, extrai dele o <i>título: the beautiful toilet</i> /
<i>White, white</i> of <i>face</i> , <i>hesitates</i> , passing the door.	Recupera repetição do verso anterior. Reúne face, branco, antecipa movimento (narratividade). Repetição léxica (<i>White...</i>), depois sonora e com quebras (“hesitações”) rítmicas (“...face,hesitates”)/
<i>Slender</i> , she puts forth a <i>slender</i> hand.	Mantém repetição do adjetivo, mas distribui no verso, representa sintática e fonologicamente a hesitação./
And she was a courtesan in the old days	Segunda parte do poema: cria a marca inicial: <i>and.</i> , no início de três períodos narrativos. Reduz e sintetiza./
And she married a sot,	Reduz original com termos sintéticos, brutal: <i>married, a sot</i> /
Who now goes drunkenly out	Elimina repetições, reduz e sintetiza termos/
And leaves her too much alone.	Reduz termos. Resume a última imagem do original/

Este é um dos poemas, em *Cathay*, nos quais Pound mais interferiu na estrutura do original (distanciou-se, em tradução), principalmente quanto ao conjunto léxico do original, impondo cortes, reduções, sínteses; mas o fez, na verdade, a partir da leitura crítica da sintaxe do original, com base em sua progressão, respondendo à intenção de significação daquela estrutura verso a verso, de maneira a integrá-la em novo ambiente linguístico. Outros tradutores terão também realizado modificações, porque é um poema formalmente bastante diverso de canções ocidentais. Por exemplo, Herbert Giles (*apud* KENNER, op. cit., p. 194), nos quatro primeiros versos, apresenta recriação bastante transformadora, com acréscimos de léxico e estrutura lógica, que leva a uma bem-construída e elegante estrofe vitoriana – a sonoridade é admirável (e imponente, grandiosa):

Green grows the grass upon the bank,
The willow-shoots are long and rank;
A lady in a glistening gown
Opens the casement and looks down [...]

2.3.1.1. DISTANCIAMENTOS E “IMPROPRIEDADES” TRADUTÓRIAS: ALGUNS EXEMPLOS

Yip reconduziu a discussão sobre *Cathay* à “realidade”, isto é, à circunstância da ambiência literária que motivou a revolução representada por aquela obra, levando ao diagnóstico da situação geral das traduções de poesia chinesa clássica então sancionadas pelos círculos especializados, de sua pouca efetividade tanto no alcance do modo de representação dos originais, quanto na realização de traduções compatíveis com a diversidade e inovação formal requerida pela escritura modernista. Recorda Campos, a propósito, a visão de Fenollosa, que visava antes de tudo, em seu famoso artigo, à crítica dos modos correntes de tradução da poesia chinesa e japonesa:

Um dos alvos primeiros do ensaio de Fenollosa é *a tradução de poesia*, entendida como operação re-criadora. Por aí começa seu dissídio com os sinólogos: [cita Fenollosa] “Talvez seja demais esperar que eruditos idosos, que passaram a mocidade a se digladiar com renitentes caracteres chineses, também sejam bem-sucedidos como poetas. Até os versos gregos poderiam ter sido mal recebidos se os que deles nos abastecem tivessem compulsoriamente de se contentar com os padrões provincianos da versificação inglesa. Os sinólogos deveriam lembrar-se de que o propósito da tradução poética é a poesia, e não as definições literais dos dicionários” (CAMPOS, H., 2000, p. 40).

E por fim, assevera o autor:

[...] Opondo-se à consideração da poesia chinesa e japonesa como um *divertissement* infantil e trivial, desconfiado das traduções que, por imperícia poética, criavam essa fútil imagem de uma poesia “pó-de-arroz”, Fenollosa procurou descobrir, na análise intrínseca dos caracteres ideográficos, as fontes do prazer estético que os textos de poesia sino-japonesa lhe proporcionavam [...] (idem, p. 41).

Nesse sentido, em demonstração dos distanciamentos em relação à estrutura formal dos originais promovidos por tradutores conceituados, assim como das diferenças de concepções e entendimentos entre propalados especialistas em línguas, Wai-lim Yip apresenta algumas versões de poemas de mestres da Dinastia Tang, comentando comparativamente certos trechos. Vejamos a seguir versos de poema de Du Fu (712-770), “*Contemplação da Primavera*” (春望), um dos mais conhecidos dentre os escritos durante a terrível guerra civil do final do Século VIII, sobre a ocupação da capital por forças rebeldes (Du Fu estava em Chang’An naquele período atroz). Ao lado do texto em chinês, apresentamos transliteração para o português.

春望 primavera contemplar

国破山河在 país quebrado-destruído montanha(s) rio(s) estão/permanecem

城春草木深 cidade primavera grama madeira-árvore profundo(a)

感时花溅泪 sentir tempo flor(es) espalhar lágrima(s)

恨别鸟惊心 ódio-tristeza separar pássaro(s) espanto-surpresa coração

烽火连三月 fogueira(s) queimar-fogo militar(es) três meses

家书抵万金 casa livros igualar-resistir 10.000 ouro-dinheiro

白头搔更短 branca(o) cabeça coçar mais curto(s)

浑欲不胜簪 grosseiro/insuficiente requerer-desejar não superar-igualar-se alfinete-de-cabelo

Considerando apenas os quatro primeiros versos, observemos versão em versos livres – e bastante livres... – do Professor H. T. Lee, distinguido *scholar* de literatura chinesa, autor de *The History of Chinese Culture* – obra publicada em Taiwan, 1964.

Crumbling away is the vast empire,

But the rivers and mountains as fresh and green as ever!

Deep in the Spring,

The city lies hidden amidst of towering trees

Luxuriant with green foliage.

Bemoaning of the receding of the spring tide,

The flowers burst into tears of pink and red.

Lamenting over a sad separation,

The birds are crying their hearts out.

(LEE, 1964, *apud* YIP, op. cit., p. 11)

Em comparação, apresentamos a seguir a versão contemporânea de Gary Snyder (2003, p. 100), mais apensa ao modo de representação do original:

Spring View

The nation is ruined, but mountains and rivers remain.

This spring the city is deep in weeds and brush.

Touched by the times even flowers weep tears,

Fearing leaving the birds tangled hearts.

Watch-tower fires have been burning for three months
 To get a note from home would cost ten thousand gold.
 Scratching my white hair thinner
 Seething hopes all in a trembling hairpin.

A seguir, observemos poema também de Du Fu (“*Boa chuva em noite de primavera*”), vertido pelo “sinólogo” John Francis Davis (*apud* YIP, op. cit., p. 10), editado em Macau, em 1834, para um exemplo de tradução segundo padrões de métrica fixa, rima perfeita etc., afeitos ao modelo vitoriano. Abaixo, o original e transliteração:

春夜喜雨 primavera noite feliz chuva
 好雨知时节 boa chuva sabe tempo estação
 当春乃发生 quando primavera então começa ocorrer
 随风潜入夜 segue vento oculto/latente entra noite
 润物细无声 umedecer coisa(s) fina(o,s) sem ruído(s)
 野径云俱黑 selvagem caminho nuvem(s) tudo-todo preto-escuro
 江船火独明 rio barco fogo só brilho
 晓看红湿处 manhã ver vermelho molhado lugar
 花重锦官城 flor(es) pesado(a,s) Brocado- governo cidade

A versão de Davis:

See how the gently falling rain
 Its vernal influence sweetly showers,
 As though the calm and tepid eve
 It silently bedews the flowers:
 Cloudy and dark th’horizon spreads,
 - Save where some boat its light is burning:
 But soon the landscape’s tints shall glow
 All radiant, with morn returning.

Para comparação com tradução que procura manter-se à letra do poema original, apresentamos a seguir a nossa, em português (PORTUGAL; TAN, 2019, p. 119).

Boa chuva em noite de primavera

A boa chuva sabe a estação certa

na primavera a vida favorece

seguindo o vento penetrando à noite

a tudo umedecendo sem um som

Em ermos passos entre escuras nuvens

no rio um barco solitária luz

manhã vermelhos pontos encharcados

flores pesadas bordam-se à cidade

Wai-lim Yip cita aquelas duas traduções de Du Fu no intuito de mostrar pólos opostos de modelos tradutórios de alteração drástica da forma em relação ao original: a primeira, multiplicando divisões de versos livres, derramando-se em adjetivações e excessos de expressão dramática, a aumentar sensivelmente o texto; a outra em forma fixa, igualmente distanciando-se do texto chinês, sobretudo pela sintaxe lógica e estrutura lírica, a atmosfera algo “decadentista”, de romantismo pueril.

Em seguida, verifiquemos exercício oferecido por Yip (op. cit., p. 15-16), de comparação em relação ao acompanhamento da estrutura formal do original. Trata-se de versões dos dois primeiros versos do poema de Li Bai “*À despedida de um amigo*” – 送友人. Apresentamos a seguir transposição integral do original, ainda que o exercício comparativo envolva apenas dos dois primeiros versos:

送友人 Ao despedir pessoa amiga

青山橫北郭 verde-azul montanha(s) deitada-atraves norte muralha(s)

白水繞東城 branca água(s) circular-envolver leste cidade(s)

此地一為別 este lugar uma(vez) fazer separação

孤蓬萬里征 solitária erva-errante 10.000 milhas viajar

浮云游子意 flutuante nuvem(s) viajar alguém pensamento

落日故人情 poente sol velho amigo(s) sentimento(s)

挥手自兹去 abanar mão(s) desde aqui ir

萧萧班马鸣 *siao siao*[onomatopeia: nitridos] partir cavalos rincham

Os dois primeiros versos (aqueles que comparamos) estão no padrão frasal mais simples, aproximado a sujeito-verbo de ligação/predicativo no ocidente; poderiam ser também descritos como frases nominais, com os verbos em estado adjetivo/gerundivo. Dentre as traduções, o autor cita:

- Pound (1915):

Blue mountains to the north of the walls,
White river winding about them;

- F. Ayschough-Amy Lowell (1921):

Clear green hills at a right angle to the North wall.
White water winding to the East of the city.

- Herbert Giles (1898):

Where blue hills cross the northern sky,
Beyond the moat which girds the town,
[‘Twas there we stopped to say Goodbye!]

- W. Bynner (1920):

With a blue line of mountains north of the wall,
And east of the city a white curve of water,
[Here you must leave me and drift away...]

- Judith Gautier (1901):

Par la verte montagne aux rudes chemins, je vous reconduis jusqu’à l’enceinte du Nord.
L’eau écumante roule autour des murs, et se perd vers l’orient.

Yip reserva críticas à “destruição da estrutura original” (¹¹¹) em favor de modelos ocidentais: ao “eminente sinólogo” Giles, sobretudo na troca de “*wall*” por “*sky*” – para rimar com “*Goodbye*” – acrescentaríamos, de nossa parte, a representação como uma só longa frase logicamente articulada, em *enjambements*. A Gautier e Bynner, pela adição de detalhes explanatórios e estetizantes, em estrutura lógica-analítica, apoiada em conjunções. Por fim, em nota de rodapé, critica Ayscough-Lowell por “*at the right angle*” (de adequação duvidosa – diríamos nós, a respeito: ainda assim, significado dicionarizado, em exploração literal), porém acrescenta que, quanto à estrutura sintática do original, “chegaram mais perto que Giles” (¹¹²). Yip faz notar ainda, quanto ao encadeamento sintático, que esse poema (como sói acontecer na poesia clássica chinesa) segue estrutura demonstrativa e impessoal, como a registrar objetos/imagens em pintura, em *observação da natureza desde seu “interior”*; ou seja, *o padrão sintático da poesia já se aproxima da apresentação pictural/visual*, tendendo à nominalização e evitando acentuar posições (pronomes) pessoais.

O poema acima é um dos mais traduzidos do repertório clássico chinês, com diversas rendições memoráveis – citaríamos, em especial, as de Haroldo de Campos e do próprio Wai-lim Yip. A seguir, apresentamos a versão de Pound completa:

“*Taking Leave of a Friend*” (op. cit., 2015, p. 50).

Blue mountains to the north of the walls,
 White river winding about them;
 Here we must make separation
 And go out through a thousand miles of dead grass.
 Mind like a floating wide cloud.
 Sunset like the parting of old acquaintances
 Who bow over their clasped hands at a distance.
 Our horses neigh to each other
 as we are departing.

Vale apontarmos alguns elementos da bela versão de Pound. Primeiramente, a linguagem direta e natural, sem afetações, como do original de Li Bai. Em segundo lugar, as

¹¹¹ “What is lost in the destruction of the original structure is obvious [...]” (YIP, 1969, p. 16).

¹¹² “[...] as far as the ‘subject-connective-object’ structure is concerned, it is closer than Giles, for instance” (idem, p. 15).

repetições (nas mesmas posições em versos em sequência) nos versos 5 e 6, com o comparativo (de linguagem bastante coloquial) “like”, em frases fragmentárias, a sustentar segmento estruturado em paralelismo, nos versos 5º e 6º. Em seguida (apontado por diversos autores, como Ahearn e Qian), a introdução pelo poeta de elemento da cultura chinesa tradicional (*bow over clasp hands at distance*), o gesto de reclinar-se um pouco a mostrar à distância as mãos segurando-se unidas, como saudação, para atualizar visualmente a cena da despedida (inexistente no original), localizando-a “mais explicitamente na China” para o leitor ocidental. Por fim, o admirável corte do verso em espacialização medial ao final. Pound usava o verso livre com máxima expressividade e parcimônia; aqui, explora a espacialização na página, mas em momento único e preciso.

Apresentamos a seguir nossa própria tradução (op. cit., p. 80), que procura aproximar-se da sintaxe chinesa. Alguns esclarecimentos sobre escolhas lexicais: “erva errante” é metáfora tradicional – encontra-se com frequência em poemas clássicos – para andarilho sem destino: o caractere 蓬 (/péng/) lembraria tufo de arbustos e galhos secos que vagam pelas planícies soprados pelo vento, segundo Zhaoming Qian. Portanto, a tradução por “*dead grass*”, the Pound, é bastante adequada, explorando traço semântico pertinente à metáfora original. Em nosso último verso, tomamos emprestada solução de Haroldo de Campos (“ríspidos nitrídos”).

À despedida de um amigo

Montanha verde ao norte da muralha

e um claro rio contorna a vila a leste:

eis o lugar enfim de separar-se

Mil milhas cruza a órfã errante erva

nuvens viajam mudam vagam ânimos

Ao sol poente adeus velhos amigos

agitam mãos distantes outro instante

cavalos partem ríspidos nitrídos

Particularmente apreciada foi a tradução de Ezra Pound do poema de Li Bai “*Canção de Chang Gan*” (长干行), cuja riqueza representativa ressalta na comparação com versões mais lineares e “romantizadas”. Trata-se de poema mais longo, que apresenta a evolução do monólogo, em lamento, de uma solitária esposa adolescente (o poema é de modelo epistolar),

o qual no original apresenta mudanças de humor e intenção, como diferentes “vozes”, ou tons da mesma voz, a representar sequência de momentos, ou mesmo variações de idade da protagonista. O original de Li Bai é repleto de sutilezas e alusões pouco evidentes.

Barry Ahearn apresenta comparação entre os seis versos iniciais do poema, nas versões de Ezra Pound e de W.A.P Martin. Esse último autor poder-se-ia apresentar como verdadeiro *expert* em língua e cultura chinesa, *scholar* e educador que trabalhou na China grande parte de sua vida; por vários anos, foi Presidente da Universidade Estrangeira de Pequim, tendo publicado diversos livros sobre temas da cultura chinesa. Sua versão dos versos de Li Bai, entretanto – na descrição de Ahearn –, “descartou quase todo detalhe que poderia apresentar o poema como estrangeiro” (tradução nossa, ¹¹³). De fato, o romantismo ingênuo de sua versão lembraria ao leitor brasileiro Casimiro de Abreu... Ambas as traduções mudaram o título original; a the Pound inova: “*The River-Merchant’s Wife*” (faz supor como profissão específica – que não existia – o “mercador ribeirinho”, em sutil sugestão de paisagem pictorial chinesa). O título atribuído por Martin supõe situação repetida na história chinesa e em muitos poemas clássicos, aqui igualmente hipotética: “*A esposa de um soldado ao marido*”(¹¹⁴).

A seguir, os seis versos do início do poema, em chinês e transcrição para o português.

长干行 Chang Gan canção

妾发初覆额 esposa[formal] cabelo começo-cedo cobrir[com timidez] testa

折花门前剧 colher/arrancar flores porta frente brincar-jogar-representar

郎骑竹马来 esposo[frm.] montar bambu cavalo vir-chegar

绕床弄青梅 ao redor-revolver cama brincar verde-azul ameixa(s)

同居长千里 mesmos-juntos vizinhos Chang Gan dentro

两小无嫌猜 dois pequenos sem ressentimentos-ódios suspeitas

A versão de Martin (1901, *apud* AHEARN, op. cit., p. 38):

The Soldier’s Wife to Her Husband

‘Twas many a year ago –

¹¹³ AHEARN, B. Op.cit., p. 38. “[...] has discarded almost every detail that would render the poem foreign”.

¹¹⁴ “A Soldier’s Wife to Her Husband”.

How I recall the day! –
 When you, my own true love,
 Came first with me to play.

A little child was I,
 My head a mass of curls;
 I gathered daisies sweet,
 Along with other girls.

You rode a bamboo horse,
 And deemed yourself a knight –
 With paper helm and shield
 And wooden sword bedight.

Thus we together grew,
 And we together played –
 Yourself a giddy boy,
 And I a thoughtless maid.

A versão de Pound (op. cit., p. 33):

The River-Merchand's Wife

While my hair was still cut straight across my forehead
 I played about the front gate, pulling flowers.
 You came by on bamboo stilts, playing horse.
 You walked about my seat, playing with blue plums.
 And we went on living in the village of Chokan;
 Two small people, without dislike or suspicion.

A seguir, em versão que procura a literalidade, o mesmo trecho em tradução nossa, para o português (op. cit., p. 82).

Balada de Chang Gan

A franja mal cobria minha fronte
 ficava em frente à porta a colher flores
 vinhas montado a cavalo em bambu
 brincamos junto à cama verdes frutas
 Morávamos vizinhos em Chang Gan
 os dois pequenos sem receios cãndidos

Segundo Billings (2016, p. 19-27), “Ezra Pound tinha um *penchant* [uma inclinação] para entalhar o mais próximo possível da linguagem do original, para o que chamaríamos hoje de efeito de tradução ‘estrangeirizante’ (no termo popular de Lawrence Venuti), como podemos ver muito claramente nas rendições homofônicas ‘literais’ de ‘*The Seafarer*’” (tradução nossa, ¹¹⁵). A concepção de tradução de Pound, portanto, tendia ao acompanhamento literal do original, como seria de se esperar de uma perspectiva que atribua importância central à forma na significação literária.

Haroldo de Campos propugnará, a respeito, com base no entendimento de Walter Benjamin, uma “hiperfidelidade” em tradução, a qual será não mais dedicada “à reprodução do sentido comunicável, mas à re-doação da forma (*Wiedergabe der Form*), cujo maior desafio estaria justamente na ‘literalidade em relação à sintaxe’”. As observações de Campos enfatizam o aspecto da transformação do original no interior da experiência tradutória de recriá-lo. No mesmo sentido pensa Jacques Derrida, em *Torres de Babel* – obra construída como comentário ao ensaio de Benjamin:

O original se doa modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação: “Pois na sobrevivência, que não mereceria esse nome se ela não fosse mutação e renovação do vivo, o original se modifica. Mesmo para as palavras modificadas existe ainda uma pós-maturação” [citação de W.B.] (DERRIDA, 2006, p. 38).

Seria mesmo mais profícuo discutir-se – como defende Christine Froula –, ao invés do “grau de fidelidade” de Pound ao “conteúdo” dos antigos textos chineses, o impacto da língua chinesa – sua gramática, sua cultura, sua escrita – sobre o inglês de Pound e sobre as múltiplas práticas poéticas que ele é capaz de explorar “nas fronteiras não-policidadas de sua própria língua, nas quais influências pan-globais viajam livremente em todas as direções” (FROULA, op.cit., p. 51).

¹¹⁵ “Pound [...] had a *penchant* for hewing as closely to the language of the original as possible for what we would now call a ‘foreignizing’ translation effect, (in Lawrence Venuti’s popular term), as we see very clearly in the ‘literal’ homophonic renderings of *the Seafarer*”.

A propósito, Qian (2015, p. 20-21) observa que mesmo procedimentos literários inéditos de alteração sintática do inglês em alguns dos *Cantos* são derivações ou empréstimos da sintaxe chinesa, trabalhados pela primeira vez (na obra poundiana, e na língua inglesa...) em *Cathay*. Por exemplo, as repetições experimentadas do paralelismo chinês: “*Ear, ear for the sea-surge, murmur of old men’s voices... Evil and further evil, and a curse cursed on our children*” (Canto 2). Justaposições sintaticamente fragmentárias apoiadas na sonoridade, como “*Beat, beat, whirr, thud, in the sofa turf*” (Canto 4) e “*Rain; empty river; a voyage*” (Canto 49”).

Como afirmou Haun Saussy (2021) em colóquio na Universidade de Chicago, Pound avançou, no início do Século XX, uma visão de tradução praticamente incompreensível para o paradigma vitoriano dominante em sua época. As traduções de poesia chinesa de EP, encaradas ainda hoje, por muitos, como verdadeiras “monstruosidades”, foram na verdade antecedentes e, como tal, contribuintes para o surgimento de visões mais avançadas em tradução que se afirmam na atualidade, nas quais “a tradução é um evento recíproco” (traduções nossas, ¹¹⁶).

¹¹⁶ “[...] monstruosities” [...] “translation is a reciprocal event”.

3. VORTICISMO, VANGUARDAS MODERNISTAS E REVOLUÇÃO TIPOGRÁFICA

O tradutor e o leitor atual de poesia vêm depois de Pound, como o pintor moderno vem depois do cubismo.

(George Steiner, *To Traduce or Transfigure*, tradução nossa)

3.1. UM, DOIS, DEZ *ORIENTALISMOS*

Zhaoming Qian (1995, p. 2, tradução nossa) considerou que, entre os poetas e artistas do Modernismo anglo-americano, afirmou-se “um orientalismo não-etnocêntrico”, no qual “a China e o Japão são vistos não como opositores ao Ocidente, mas como exemplos cristalizados da identidade em realização dos modernistas”¹¹⁷). As influências chinesas e japonesas manifestaram-se nas produções dos poetas anglo-americanos, na representação pictorial em poesia, no estilo elíptico, alusões, justaposições de imagens (essência do “método ideogrâmico” de Pound, elemento importante no recurso sintático do paralelismo, essencial ao modo de representação da poesia clássica chinesa), além de noções budistas e taoístas. Na visão de Qian, a assimilação das artes e literaturas desse Oriente chinês e japonês foi efetiva e empática, a ponto de acelerar a transição do Modernismo anglo-americano para seu estágio mais desenvolvido e plenamente configurado, na segunda década do Século XX.

O interesse geral nas artes do Japão e da China não foi tendência isolada do Modernismo anglo-americano, mas fenômeno internacional ocorrido também nos círculos de vanguarda europeus continentais, a partir do final do Século XIX (desde fins da década de 1860), correspondendo à abertura do país ao exterior promovida pela Restauração Meiji. Com efeito, é universalmente conhecida a atração crescente pelo extremo oriente – num primeiro momento, pela estética japonesa –, provocada pela descoberta das xilogravuras *Ukiyo-e* pelos pintores franceses, que influenciou o Impressionismo, o Simbolismo e a gama de artistas agrupados pela crítica sob o nome de “Pós-Impressionismo”, dentre eles Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, James McNeill Whistler, o grupo *Nabi* – Pierre Bonnard, Paul Sérusier, Édouard Vuillard e outros.

No entanto, Zhaoming Qian (1995, p. 1-6) dirige o foco de seus estudos especificamente ao fenômeno do orientalismo *literário*, que atribui aos escritores anglo-americanos, incentivados pelas traduções de grandes poetas chineses por *scholars* ingleses e norte-americanos, como Fenollosa e Giles, ao final do Século XIX e princípio do seguinte – portanto, um acontecimento localizado, que caracterizou a ambiência literária em língua inglesa até as primeiras décadas do Século XX. Considera aquele autor que, na Europa continental, a influência de obras orientais na literatura foi fenômeno secundário no período.

¹¹⁷ “China and Japan are seen not as foils to the West, but as crystallizing examples of the Modernists’ realizing Self”.

Acreditamos que as observações de Qian a esse respeito são procedentes, não obstante registrar-se certa tendência à *chinoiserie*, e ao japonismo como influências da estética oriental na literatura da França nas primeiras décadas do Século XX. Richard Sieburth (BILLINGS et al., 2015) comenta, a partir de escritos de William Leonard Schwartz, o surgimento na França de grupo de escritores que realizaram uma versão satírica-humorística, epigramática do haikai – variação adaptativa, aliás, recorrente em diversos países, inclusive o Brasil –, dos quais o principal nome foi Paul-Louis Couchoud, que publicou “*Épigrammes lyriques du Japon*”. A pequena forma japonesa teria atingido certa popularidade: o *Mercur de France* chegou a promover concursos de haikai na época.

Mais significativo foi o movimento internacional que se seguiu, de aparecimento progressivo de grupos de haicaístas por diferentes países ocidentais nas primeiras décadas do Século XX, que seguem a proliferar; o haikai estabeleceu-se firmemente como uma das correntes constantes da poesia moderna e contemporânea, com variações estilísticas locais. Mesmo na Inglaterra, como vimos, e para os poetas imagistas reunidos no clube de T.E. Hulme, a primeira atração literária do Oriente foram os haicais e tankas do Japão.

Mantinha-se na França, também, antiga tendência a traduzir a poesia “exótica” em prosa, ou em versos livres bastante dilatados, “prosaicos”, da qual Judith Gautier é exemplo significativo e bem realizado (seu pequeno e delicado livro, de imagens vívidas em versos livres bem encadeados, é ainda hoje consensualmente bem recebido e de ampla repercussão, inclusive influenciando obras significativas em criação), quanto à poesia chinesa. Na opinião de Christopher Bush (idem), o que principalmente teria ocorrido na França e outros países europeus, na confluência do movimento modernista com o interesse artístico e literário pelo Japão e pela China, foi uma tendência genérica a trabalhar a poesia no sentido contrário da tradição de eloquência herdada do Século XIX, ocasionalmente tomando a poesia da Ásia Oriental como modelo, na busca de formas reduzidas e elípticas.

Assim, se a França foi vanguarda internacional da renovação modernista, não terá conhecido um movimento cuja proposta de renovação da poesia se baseasse acentuadamente na estética chinesa e japonesa, a desenvolver um experimentalismo peculiar na busca de novas formas a partir do estudo sistemático de modelos e modos de representação daquelas tradições, como foi o Modernismo anglo-americano, no qual, ainda, *a prática da tradução teve importância programática, central*. Na França, a primazia da inovação e do experimentalismo a partir de formas e motivos orientais naquele período foi, efetivamente, das artes visuais.

Na verdade, a poesia francófona seguiu por outros caminhos, nos quais bifurcaram-se distanciados, de um lado, a *criação* poética contemporânea e, de outro, a *tradução* de poesia

chinesa, que se manteve mais ou menos vinculada aos estudos especializados (a tradicional “sinologia” francesa), porém adotando cada vez mais o verso livre. Nessa ambiência, o trabalho de François Cheng é de fundamental relevância, ponto de inflexão tanto na modernização da tradução de poemas chineses, como na divulgação do conhecimento teórico tradicional da China sobre literatura e arte, comentado a partir de uma releitura contemporânea de base semiótica.

Nesse sentido, Octavio Paz (1987, p. 47) estima que as traduções dos modernistas anglo-americanos teriam sido realmente de importância diferenciada no cenário internacional, não encontrando até então paralelo em outros idiomas ocidentais em quantidade nem em notabilidade:

As traduções da poesia chinesa e japonesa para o inglês têm sido tão excelentes e diversas que elas próprias formam um capítulo na poesia moderna da língua. Não encontro nada semelhante em francês, embora haja traduções notáveis, como as de Claude Roy ou François Cheng. Certamente devemos a Claudel, Segalen e Saint-John Perse visões poéticas da China – mas não traduções memoráveis. É uma pena. Em espanhol, esta falta empobreceu-nos (tradução nossa, ¹¹⁸).

A nosso ver, a avaliação de Paz mantém-se em alguma medida procedente – ainda que se possa mitigar seu aparente entusiasmo quanto à qualidade e diversidade das versões em inglês: há mais tradutores excelentes e inovadores nessa língua do que em outras, decerto; trata-se, porém, de uma ambiência na qual se publica muito, para um mercado editorial de dimensões desproporcionais. Há também uma quantidade de versões pouco relevantes e questionáveis, além de um gênero de tradução que aparece bastante em manuais para ensino, no qual se parece priorizar a reprodução em inglês corriqueiro dos conteúdos dos poemas, palavra por palavra, possivelmente por opção pedagógica.

De maneira geral, se sempre houve versões interessantes e cuidadosas em francês, desenvolveu-se menos nesse idioma o exercício experimental de traduzir poesia chinesa em uma sintaxe de alteração da língua “de chegada”; o “afrancesamento”, como apontam diversos autores – veja-se Antoine Berman (2012, p. 22) –, é mesmo marca profunda daquela cultura tradutória. Contudo, registram-se trabalhos significativos, avançando por rendições que procuram, se não acompanhar o modo de representação chinês, ao menos radicalizar a ruptura modernista.

¹¹⁸ “The translations of Chinese and Japanese poetry into English have been so great and so diverse that they themselves form a chapter in the modern poetry of the language. I find nothing similar in French, although there are notable translations, such as those by Claude Roy or François Cheng. Certainly we owe to Claudel, Segalen, and Saint-John Perse poetic visions of China – but not memorable translations. It’s a pity. In Spanish this lack has impoverished us”. Em outra parte de seu artigo, o poeta mexicano apontará igualmente a reduzida produção tradutória significativa em português.

A título de exemplificação, citaríamos alguns trabalhos relevantes. Primeiro, as finamente editadas publicações conjuntas de Cheng Wing Fun e Hervé Collet (uma dezena de livros bilingues semi-artesanais, entre 1988 e as duas primeiras décadas deste século, editora Moundarren), a meio caminho entre prosa e poesia, a permitirem-se soluções bastante literalistas e uma sintaxe menos “ocidentalizada”, inclusive com renúncia à pontuação. Vale mencionarmos também a *Anthologie bilingue de la poésie chinoise classique*, de Maurice Coyaud (1997), trabalho cuidadoso e com muita informação contextual. Lembremos ainda, entre tradutores menos recentes, Paul Demiéville, “eminente sinólogo”, professor, dentre vários alunos ilustres, de Jacques Lacan, com obras de referência obrigatória (não obstante seu convencional apego à sintaxe francesa), principalmente a sempre valiosa *Anthologie de la poésie chinoise classique* (1962). Mencionaríamos também o bem realizado *Poésies complètes de Mao Tse-toung*, de Guy Brossollet (1969), uma das melhores traduções para línguas estrangeiras – contida, próxima à literalidade e bem substanciada – da amplamente difundida compilação oficial da poesia de Mao da década de 1960, bom exemplo dos recursos literários da sinologia tradicional francesa. Em outra linha, Phillippe Sollers também realizou trabalhos interessantes.

3.2. O VÓRTEX DE TODA A POESIA

No período de 1910 a 1914, em paralelo com crescente agitação social e política, ideias e práticas radicalmente novas nas artes e na literatura foram introduzidas na Grã-Bretanha, acompanhadas de efervescência cultural inédita para o ambiente conservador da metrópole inglesa do início do século. A exposição organizada pelo crítico Roger Fry em dezembro de 1910, “Manet e os Pós-Impressionistas”, é convencionalmente tomada como ponto de partida daquele período (TAYLOR et al., 2000, p. 9), durante o qual surgiram jovens artistas, escritores e críticos que mudaram o relativo isolamento da vida cultural inglesa, em crescente intercâmbio com as vanguardas europeias. Visitas de Marinetti a Londres – a primeira ocorreu no início de 1910, seguida de exposição do Futurismo Italiano, em 1912 – serviriam para radicalizar o debate cultural em curso.

O clímax daquela conjunção favorável ocorreria na primavera de 1914, com o surgimento do Vorticism, genuíno movimento de vanguarda anglo-americano, com sua forma identificável de abstração geométrica, baseada na exploração de linhas diagonais, traços duros e ângulos agudos, figuras de arestas afiadas e agressivas, com traços bem definidos, cores intensas e marcantes, e que incorporava, também, as concepções de Pound e do imagismo na literatura. Os vorticistas rebelaram-se contra as semi-abstrações ornamentais então em voga junto à elite londrina e a crítica bem estabelecida, e também contra o conservadorismo vitoriano em literatura. O movimento abrangia diversas artes e mídias, incluindo pintura, escultura, literatura, tipografia e design, sob a rubrica de sua própria revista modernista, desafiadora, graficamente inovadora e agressiva (*BLAST*), veículo de divulgação e debate teórico.

O Vorticism, contudo, surgiu e divulgou suas principais manifestações perto do fim da ambiência vibrante que o promoveu. O primeiro número de *BLAST* (sairia somente mais um, no ano seguinte) foi publicado em meados de julho de 1914, apenas algumas semanas antes da eclosão, em agosto daquele ano, da I Guerra Mundial, que interromperia dramaticamente aquele período promissor. Ainda assim, exposição vorticista realizar-se-ia em junho de 1915 em Londres (impactada pelo luto: Gaudier-Brzeska morreria poucos dias antes), seguindo-se outra em Nova York, em janeiro de 1917, mas contando com participação e assistência cada vez menores.

O Vorticism não sobreviveria à guerra mundial, cujo morticínio foi devastador para a Inglaterra. Figuras importantes do movimento artístico pereceram na hecatombe – além de Gaudier-Brzeska, cite-se o crítico e poeta T.E. Hulme, em 1917. Outras integraram-se ao

esforço de guerra, como cidadãos anônimos ou na “frente dos artistas” estabelecida pelo governo inglês, inclusive o principal porta-voz e agitador público do movimento, o artista visual Wyndham Lewis.

Ao final da conflagração, a situação do país e da Europa mudara drasticamente, e com ela as perspectivas para as artes. Aqueles que integravam o Vorticismo em seus inícios partiram para caminhos individuais, em propostas bastante distanciadas do programa de 1914 do movimento, que perdera atualidade. A maioria das obras de arte vorticistas foram destruídas ou tiveram paradeiro desconhecido. Somente a partir de estudos bastante posteriores, da segunda metade do século XX, o Vorticismo passou a ser reconhecido como o ponto alto do Modernismo na Inglaterra, pelo menos até a década de 1930.

O nome “Vorticismo” foi criação de Ezra Pound (idem, p. 9), às vésperas da publicação de *BLAST*, que passou a levar, abaixo do título, a inscrição: *Review of the Great English Vortex* (¹¹⁹). O termo inglês *vortex*, advindo do latim *vortex, icis* (em português vórtex ou vórtice, plural vórtices) significa redemoinho. O fenômeno é descrito pela física como “escoamento giratório no qual as linhas de corrente apresentam um padrão circular ou espiral” (Wikipedia). Vórtices são movimentos espirais ao redor de um centro de rotação, encontrados nos mais diversos locais na natureza, como correntes circulares de água vindas de marés conflitantes, ou (em outras escalas e situações) da ação de remoer com a colher um líquido na xícara para mistura, ou da formação pelo vento de ciclones ou furacões.

Seria então, antes de mais, como metáfora impressionante sobre imagem concreta relativa a fenômeno natural – eventualmente de dimensões formidáveis, mesmo catastróficas – que o movimento modernista britânico apareceria primeiro à percepção do público. Para Hugh Kenner (op. cit., p. 237), “cubismo, futurismo, esses nomes chegaram razoavelmente perto, mas Vorticismo era *le mot juste*” (tradução nossa, ¹²⁰). De fato, a imagem metafórica poundiana foi um verdadeiro achado; impactante, sonora, semanticamente aberta, trazendo conotações modernas – inovadoras e desafiantes, tecno-científicas, aludindo a energia e movimento vigoroso –, prestava-se a elaborações atraentes por parte dos artistas do grupo, conforme as singularidades de suas artes e mídias. Pound pretendia, com o conceito, visar a todas as artes, apontando para sua materialidade, seu aspecto de fenômeno físico, avançando a proposta da exploração de seus meios concretos específicos pelo artista de maneira intensa. Assim, no primeiro número de *BLAST*, Ezra Pound escreveu (1970. p. 81):

¹¹⁹ Idem, p. 17. Tradução nossa: “Revista do Grande Vortex Inglês”.

¹²⁰ “[...] Cubism, Futurism, these names came reasonably close, but Vorticism was *le mot juste*”.

Cada conceito, cada emoção se apresenta à consciência vívida em alguma forma primária. Pertence à arte desta forma. Se som, à música; se palavras formadas, à literatura; se imagem, à poesia; se forma, ao design; cores em posição, à pintura; forma ou desenho em três planos, à escultura; se movimento, à dança ou ao ritmo da música ou versos (tradução nossa, ¹²¹).

O sentido primeiro de vórtex enfatizado por Ezra Pound era de centro ou eixo de concentração do movimento à sua maior intensidade, “ponto de máxima energia” e densidade em um sistema dinâmico. Conforme Wyndham Lewis, “no coração do redemoinho está um grande lugar silencioso onde todas as energias estão concentradas. E lá, no ponto de concentração, está o vorticista.” Segundo Pound: “Vorticismo é uma arte intensiva. Quero dizer com isso que estamos preocupados com a intensidade relativa, ou o significado relativo de diferentes tipos de expressão. Deseja-se o mais intenso” (idem, p. 90, tradução nossa, ¹²²).

A visão integradora das artes do Vorticismo é representativa do debate internacional daquele período. O movimento colocava-se como resposta ou contraparte anglo-americana do impulso contínuo e contraditório das vanguardas europeias da transição dos séculos XIX e XX. Característica da dinâmica própria – e tardia – anglo-americana é a leitura sintética e conjunta daquelas vanguardas, a partir de ponto de observação relativamente distante e periférico, sujeita a ritmos diferentes dos experimentados pelos europeus continentais. Isto é, décadas de sucessão e controvérsias de tendências artísticas no continente europeu são lidas em conjunto, filtradas e combinadas. Conforme Taylor (op. cit., p. 11), “o que acontecia durante este período na arte britânica era uma consideravelmente assistemática assimilação dos estilos inovadores da arte europeia, de Cézanne a Matisse, Picasso e Kandinsky” (tradução nossa, ¹²³).

Pound reconheceu (1970, p. 86) que sua reflexão respondia à leitura de Kandinsky: “A imagem é o pigmento do poeta; com tudo isso em mente você pode ir adiante e aplicar Kandinsky, você pode transpor seu capítulo sobre a linguagem de formas e cores e aplicá-lo para a escritura do verso” (tradução nossa, ¹²⁴). Refere-se, aqui, a excertos do capítulo VI (“A linguagem das formas e das cores”) de *Do Espiritual na Arte, e na Pintura em Particular* (¹²⁵)

¹²¹ “Every concept, every emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form. It belongs to the art of this form. If sound, to music; if formed words, to literature; the image, to poetry; form, to design; colour in position, to painting; form or design in three planes, to sculpture; movement, to the dance or to the rhythm of music or verses”.

¹²² “Vorticism is an intensive art. I mean by this that one is concerned with the relative intensity, or relative significance of different sorts of expression. One desires the most intense”

¹²³ “[...] what was happening during this period in British art was a fairly unsystematic assimilation of the innovatory styles of European art, from Cézanne to Matisse, Picasso and Kandinsky”.

¹²⁴ “The image is the poet’s pigment; with all that in mind you can go ahead and apply Kandinsky, you can transpose his chapter on the language of form and colour and apply it to the writing of verse”.

¹²⁵ Na edição brasileira: KANDINSKY, 1996.

livro publicado pelo pintor russo em 1912, de grande impacto no ambiente artístico da época, que estabeleceu bases teóricas para o abstracionismo.

Com efeito, o primeiro número da revista *BLAST* trazia discussão e tradução parcial do livro do artista da vanguarda russo-alemã. Note-se, então, que o salto conceptual que Pound realizava naquele momento tinha referência nas artes visuais, situando-se na transição da arte figurativa ao abstracionismo – e justamente quando a relação com poesia e artes chinesa e japonesa passava para o primeiro plano em sua atividade; *Cathay* seria publicado no ano seguinte. Parece-nos que essa circunstância é relevante para uma abordagem adequada da compreensão poundiana do sistema da escrita chinesa e dos ideogramas – na verdade, marcadamente dinâmica, “cinemática”, tendendo à abstração, associada à imagem em movimento, como discutiremos adiante.

Assim como Pound na poesia, o movimento vorticista nas artes plásticas propugnava uma arte que se situava naquela transição ou fissura conceptual. Telas como *Workshop*, de Whindham Lewis; *Mud bath*, de David Bomberg; e *Monochrome abstract composition*, de Helen Saunders, eram composições abstratas construídas de fragmentação, em nítida inspiração cubista, e reagrupamento sobre eixos – frequente o uso desestabilizador da diagonal – de imagens agressivamente angulosas e cores contrastantes, em alusão a ambientes urbanos e industriais. Insinuava-se algo da fascinação futurista pela máquina, mas com outra leitura, que acentuava a representação ambivalente de sua presença na aspereza e violência do espaço urbano moderno – nesse aspecto, aproximando-se do cubo-futurismo russo.

Boa parte das obras vorticistas realizava uma arte abstrata (ou pré-abstrata) de base cubista (de certa maneira, “regressiva” enquanto proposta), aproximando-se das experiências de Picasso com o abstracionismo (DRAGUET et al., 2022, p. 8-11), que não abandonavam uma ancoragem figurativa (¹²⁶). A escultura *Red Stone Dancer*, de Henri Gaudier-Brzeska, é figura em pedra de uma dançarina em plena dança, representada por um volume de formas circulares cambiantes, dissolutas, como tendendo à abstração do puro movimento. Essa bela obra, que parece lograr superar a solidez da pedra, aproxima-se também das experiências em voga na arte europeia com esculturas e máscaras tradicionais africanas, realizadas igualmente por Picasso.

Também nas artes gráficas, o Vorticismo explorou tendências em curso nas vanguardas artísticas continentais. A revista *BLAST* exibia-se como laboratório de experiências de fusão de linguagens; o design e confecção gráfica era principalmente de Windham Lewis, com

¹²⁶ Pesquisadores observam que Picasso realizou experiências abstracionistas, mas sem abandonar a base figurativa, mantendo-se na transição entre as duas linguagens pictóricas. V. a propósito DRAGUET, M., et al. *Picasso et l'Abstraction* – Catálogo da Exposição. Bruxelas: Bozar-Musée national Picasso-Paris, 2022.

intervenção de Pound. Todas as vanguardas europeias experimentavam naquele momento com manifestações artísticas que reunissem os aspectos verbal e visual, poesia e pintura/grafismo, e também com a colagem, a partir das primeiras experiências do cubismo com o procedimento (BARDASCINO, s/d., p. 1).

A respeito da influência da vanguarda russa cubo-futurista, El Lissitzky, escrevendo sobre o Vorticismo posteriormente (1926), viu em *BLAST* um experimento predecessor da Nova Tipografia, que revolucionou o design gráfico nas décadas de 1920 e 1930 (TAYLOR, op. cit., p. 17-18). De fato, a revista era inovadora sob o aspecto visual (¹²⁷). O título *BLAST* (¹²⁸) aparecia solitário na capa do primeiro número, em letras maiúsculas gigantescas, resplandecente e diagonal, sobre o fundo num tom único e exótico de roxo, como se “gritando”. O tamanho final era de 30,5 x 24 cm, grande para o padrão do gênero, e o papel era grosseiro. A característica mais notável, no entanto, era a tipografia espetaculosa e inovadora usada para os dois manifestos vorticistas em sequência, que ocupavam as primeiras quarenta e três páginas. Os tipos eram trabalhados em combinações e choques de verticalidade e horizontalidade, em vários tamanhos. Letras maiúsculas toscamente cortadas, também em vários tamanhos, caracterizavam as páginas, diferenciadas por contrastes de arranjos posicionais.

Haroldo de Campos (2013, p. 27) chama atenção para o aspecto essencial de *movimento* que se introduzia, pela metáfora de vórtex, na teoria original do imagismo; o Vorticismo seria “[...] um desenvolvimento do ‘imagismo’, incluindo outras artes, *com a noção de ‘vórtex’ substituindo a de imagem, para enfatizar-lhe o aspecto intensivo, dinâmico*” (grifos nossos). Aquela substituição ocorre, contudo, apenas enquanto ênfase; EP continua a valer-se do termo “imagem” enquanto “pigmento da poesia”. Kenner recupera redefinição de Pound (op. cit., p. 146) em artigo já da fase vorticista, na qual é notável aquela evolução conceptual:

Imagem é [...] um nódulo radiante ou agrupamento; [...] o qual posso, e devo forçosamente, chamar de VÓRTEX, a partir do qual, e através do qual, e no interior do qual ideias precipitam-se constantemente. Uma integridade estandardizada acessível à mente; topologicamente estável; sujeita a variações de intensidade; trazida para o domínio dos sentidos por uma particular interação de palavras. Em decência, só se pode chamar isso de um vórtex [...] (tradução nossa, ¹²⁹).

¹²⁷ As obras de arte mencionadas são reproduzidas nos sítios de internet da Tate Gallery de Londres ([Vorticism – Display at Tate Britain | Tate](#)), no da Enciclopédia Britânica ([britannica.com/art/Vorticism](#)) e no WikiArt ([WikiArt.org - Visual Art Encyclopedia](#)). O sítio da *Ezra Pound Society* que disponibiliza cópias digitalizadas em PDF dos dois números da revista *BLAST* na íntegra para download.

¹²⁸ O título é polissêmico. O substantivo *blast* significa explosão; o verbo *to blast*, explodir. Mas a palavra *Blast!* é também interjeição de impaciência e agressividade em inglês britânico, o equivalente a “*damn!*”, mais comum no inglês dos Estados Unidos.

¹²⁹ “Image is [...] a radiant node or cluster; [...] what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing. A patterned integrity accessible to the mind; topologically stable; subject to variations of intensity; brought into the domain of the senses by a particular interaction of words. In decency one can only call it a vortex”.

Demonstra Hugh Kenner (idem, p. 10) que a metáfora do vórtex entre Pound e os artistas que se reuniam em torno de *BLAST* era interpretada de maneira extensiva, a referir-se, em geral, a padrões de energia manifestados não apenas em fenômenos físicos e meteorológicos, mas também da cultura e da história, a formar arranjos dinâmicos constantes na matéria (ou *elemento*) que ordenam. Um vórtice realiza-se como uma circulação com centro imóvel: um sistema de energias atraindo o que se aproxime (“uma energia cria um padrão”, EP), como um ímã, a organizar e definir em torno de si, em um modelo singular, os elementos que lhe giram ao redor.

Assim, fazem-se referências a um vortex nacional, da mesma forma que ao vórtex pessoal (“Vortex Lewis”: “Vortex Pound”; “Vortex Gaudier-Brzeska”). Se traçássemos o semantema desse amplo conceito de vórtex, chegaríamos a uma gama de sentidos tais como motivação principal, personalidade, foco de interesse, qualidade singular, caráter, impulso vital, desejo (pensamos, aqui, no amplo sentido psicanalítico), eixo central, coluna, estrutura, âmago... A precipitação decisiva ao centro mais denso e concentrado da espiral de um movimento, atividade ou intento; um padrão essencial. Assim, por exemplo, artigo da revista *BLAST* teve como título a seguinte frase inquisitiva: “Arquitetos, qual o seu vórtex?”

A metáfora do vórtice é profundamente *poundiana*, isto é, enraizada na experiência criativa e crítica de Pound. De fato, a influência do pensamento de EP foi definitiva para a identidade pública daquele grupo heterogêneo, relativamente dispersivo, de indivíduos com obras de singularidades marcantes, mas que seguia, sim, um caminho comum na ambiência artística da época, compartilhando percepções, referências e intenções, e elaborando uma linguagem coincidente para suas intervenções. Aparentemente, Pound trouxe ao grupo vorticista não apenas um nome propagandístico, mas antes de tudo um significante que deu forma a sua genérica consciência coletiva.

Para Pound, a metáfora do vórtex representava poderosa síntese imagística de seu pensamento e produção criativa até aquele momento, remontando a duas obras passadas que constituíram pontos altos no caminho de sua reflexão. A primeira foi série de artigos de 1912 intitulada “*I Gathered the Limbs of Osiris*” (POUND, 1973, p. 21), na qual expôs sua percepção da existência de energias individualizadoras, concentradas nas palavras da língua, como se estas fossem “cones eletrificados, carregados com o poder da tradição, de séculos de consciência da raça, de acordo, de associação”, cuja consolidação e acumulação tornariam possíveis um Villon na França, um Catulo na cultura latina. Com efeito, a imagem do “cone” parece uma representação estática, esquemática ou externa da figura vindoura do “vórtex” – este, triângulo espiral dinâmico, ou redemoinho.

Grandes artistas são únicos e esparsos, produtos da longa acumulação de consciência de uma tradição; eles têm a *virtù* (EP vale-se deste termo – caro a Machiavel –, em italiano, na série de artigos mencionada) de recolher e representar o vórtex de sua “raça”. Recorde-se que o termo “raça” circulava no ambiente intelectual da transição dos séculos XIX e XX, em sentido amplo e difuso, advindo do romantismo e da recente era do imperialismo europeu, com colorações darwinistas. Identificava-se também (e de maneira igualmente vaga) a ideia de nacionalidade com aquele conceito duvidoso, de conotação biológica, o qual combinava, em diferentes ênfases, identidade étnica, língua, história e legado cultural – o “povo” –, com maior ou menor conotação racista.

Aqueles “séculos de consciência racial” confluíam, então, para centros, vórtices “que recolhem a força das periferias” (KENNER, op cit., p. 238-239), que são as capitais das nações. Daí *BLAST* apresentar-se como “revista do Grande Vórtice Inglês”, em referência a Londres, e a famosa afirmação de Ezra Pound (reafirmada algumas vezes no *ABC da Literatura*) de que “artistas são antenas da raça”. A metáfora de vórtex, então, é derivada também para um significado próximo a *padrão geográfico* – acumulação de espaço e tempo, territorialização e historicidade.

A outra obra poundiana de referência da metáfora vorticista é anterior: um poema publicado em Veneza em 1908, em seu primeiro livro (*A Lume Spento*), “*Plotinus*”. Notem-se, em especial, os primeiros dois versos:

Plotinus

As one that would draw through the node of things,

Back-sweeping to the vortex of the cone.

Cloistered about with memories, alone

In chaos, while the waiting silence sings:

Obliviate of cycles' wanderings

I was an atom on creation's throne

And knew all nothing my unconquered own.

God! Should I be the hand upon the strings?!

But I was lonely as a lonely child.

I cried amid the void and heard no cry,

And then for utter loneliness, made I

New thoughts as crescent images of me.
And with them was my essence reconciled
While fear went forth from mine eternity.
[POUND, 1976, p. 54]

3.2.1. PAIDEUMA: O VÓRTEX DA TRADIÇÃO

Ao início de uma série de notas (ou teses) sobre a tarefa tradutória em Ezra Pound intituladas “*tradução tradição*”, Haroldo de Campos deita a seguinte afirmação: “traduzir e. p. é vincular-se a uma tradição” (1983, p. 209, minúsculas e pontuação no original).

A tarefa tradutória é essencial à poética de Ezra Pound, exercida como uma forma de crítica prática, no interior do processo de criação, implicando a identificação e atualização do centro vívido da tradição, que então será reinsuflado na ambiência literária, aportando-lhe sua força original. E dialeticamente, a arte atual que a recupera e incorpora assume seu próprio lugar na linha da tradição. Ezra Pound vinculou-se sistematicamente à tradição, e o fez selecionando-a, traçando-a, reinstaurando-a e, afinal, ampliando-a pela inédita inclusão das literaturas do extremo oriente, com uma abrangência e profundidade muito além da *chinoiserie* e do orientalismo vulgar.

Voltemos às teses de Haroldo de Campos:

pound puxa paideuma. um tributo a e.p. é um tributo à vivacidade. falar numa ortodoxia poundiana é ser anti *e.p.* *pound* arma a jovem poesia de um sentido qualitativo de processo. [...] sua presença instiga o artista criativo a uma opção radical: ao levantamento urgente de um paideuma, com ação instantânea sobre a conjuntura poética contemporânea, como ponto de partida para a invenção e novas formas de cultura verbal. nesse paideuma a obra de *e.p.* será, necessariamente, uma das linhas mestras [...] (CAMPOS, H., 1983, p. 146, grifos, minúsculas e pontuação no original).

Paideuma (¹³⁰) é o vórtex da tradição; seu centro vivo, meio do redemoinho. Não é uma lista de recepção passiva do “cânone”, mas sim uma seleção excludente, crítica-tradutória e ativa, pragmática, levantamento sincrônico das obras e autores que importam para um projeto de criação no presente, contribuindo para determiná-lo; apenas os “pontos luminosos”. Como aponta Haroldo de Campos, é expressão de uma *opção radical do artista*, e nesse sentido, é também definição – programática, estilística – em relação à sua práxis criativa. Aponta, via

¹³⁰ O termo *paideuma* é retirado da obra do etnologista alemão Leo Frobenius (1873–1938), pioneiro da antropologia cultural, criador do campo da *morfologia cultural*. Seu livro *Paideuma*, de 1921, influenciou diversos intelectuais da época, entre os quais Pound, Yeats e Spengler. Kenner define o conceito como “*a people’s whole congeries of patterned energies, from their ‘ideas’ down to the things they know in their bones, not a Zeitgeist before which minds are passive* (op. cit., p. 507) – tradução nossa: “uma congregação das energias padronizadas de um povo, desde suas ‘ideias’ até as coisas que as pessoas sabem em seus ossos, não um *Zeitgeist* frente ao qual as mentes são passivas” – nota: *Zeitgeist* é “o espírito de uma época”, ideias, atmosfera intelectual, crenças experimentadas espontaneamente por quem convive em um período histórico. Em linhas gerais, *paideuma* diz respeito a “padrões culturais” (*cultural patterns*) de um “povo” ou civilização, os quais envolvem formas de pensamento, comportamentos e outros aspectos (“ativos” e “passivos”) da vida coletiva. Pound chegou a manter correspondência com pesquisadores do Instituto Frobenius, entre 1930 e 1959. Segundo Kenner, o poeta tomou conhecimento da obra do etnólogo em 1928.

manifestação crítica, o balizamento do caminho que persegue. *Paideuma* é a resposta à pergunta: “poeta, qual o seu vórtex?” Segundo Froula (*apud* BEACH, 1992, p. 1):

O que Pound propõe como tradição utilizável em poesia é, na verdade, um vórtice de diversas práticas poéticas e artísticas que podem ser redescobertas e ressintetizadas em novas direções por novos escritores, e que estão constantemente levando a um novo senso de cultura (tradução nossa,¹³¹).

Tal disposição “engajada”, de posicionamento interessado perante a tradição, amalgama em um único fazer (como em fusão por calor intenso – “o máximo de intensidade”) criação, tradução e crítica ativa. Recorde-se, a propósito, conhecida formulação de Ezra Pound, relativa às *funções da crítica*, a qual é transportada por Augusto de Campos, em sua minuciosa preparação da edição brasileira do *ABC da Literatura* (op. cit., p. 161), para ser empregada como *definição de paideuma*: “Paideuma: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar o mais rapidamente possível a parte viva dele e gastar o mínimo de tempo com itens obsoletos” (¹³²).

O próprio poeta brasileiro, em entrevista (CAMPOS, A.; CAVALCANTI, 2009), apresenta uma “amostra” de *paideuma*, em relato sintético das atividades do movimento concretista:

A poesia concreta foi o mais radical dos movimentos poéticos brasileiros, tornou mais difícil escrever poesia, pôs em circulação um repertório sem precedente de linguagens poéticas não visitadas entre nós, traduzidas criativamente do original, da antiga poesia hebraica, chinesa e japonesa às vanguardas – trovadores provençais, Dante e Guido Cavalcanti, poetas “metafísicos” ingleses, Mallarmé, Corbière, Hopkins, Pound, Joyce, Cummings, Gertrude Stein, August Stramm e Kurt Schwitters, Khlebnikov, Maiakovsky e a nova poética russa, entre outros. Nunca se fez isso antes entre nós. Revimos o percurso literário brasileiro, desmontando preconceitos e promovendo os marginalizados pelas histórias e “formações da literatura” oficiais, como Gregório de Matos, Sousândrade, Qorpo Santo, Kilkerry, Ernani Rosas, Oswald, Luís Aranha, Pagu.

Esse balanço revela a operacionalidade, a concretude do termo poundiano, que aponta para a definição programática de um itinerário profissional artístico. Envolve situar-se perante a tradição, propor e sustentar, em algum nível, sua revisão (a envolver a recuperação de obras significativas rejeitadas pelo “cânone”), contra o fundo da compilação convencional da herança literária, a propugnar – como indicou Haun Saussy – uma “mudança de gosto do público leitor”... “criar um desejo que suplanta um desejo existente”. E enquanto proposta “ao gosto do leitor”, o *paideuma* relaciona-se à *recepção*, constituindo um influxo ativo, motivado, que busca

¹³¹ “What Pound proposes as a usable tradition of poetry is really a vortex of diverse poetic and artistic practices that can be rediscovered and resynthesized in new directions by new writers and that are constantly leading toward a new sense of culture”.

¹³² Afirmção retirada do artigo de Ezra Pound intitulado “*Date Line*”: “The ordering of knowledge so that the next man (or generation) can most readily find the live part of it, and waste the least possible time among obsolete issues.” In: POUND, 1968, p. 75.

influenciá-la. Nesse sentido, Haroldo de Campos cita reflexão de Jauss, que estabelece a tradição como “um processo de tradução, operando sobre o passado a partir de uma óptica do presente”:

Se se deve entender por tradição o processo histórico da práxis artística, então cabe compreendê-la como movimento do pensar que se constitui na consciência receptora, apropria-se do passado, o traz até ela e ilumina o que ela assim traduziu ou tra-ditou em presente, à nova luz de um significado atual (*apud* Campos, H., 2013, p. 83).

Na visão de Beach (1992, p. 18), em comentário sobre apresentação de Pound:

Para Pound, [...] a tradição deve ir além do sentido de herança poética proporcionado pelo estoque disponível de escritores dentro de uma dada cultura; deve indicar uma rede de prática poética partilhada tecida através dos escritos de poetas de todas as eras e culturas, um padrão não linear de escrita poética. Pound comenta: “Afinal, Homero, Propércio, Villon, falam do mundo como eu o conheço, enquanto o Sr. Tennyson e o Dr. Bridges não. Até Dante e Guido, com a sua cultura tão especializada, falam parte de uma vida como a que conheço” (tradução nossa,¹³³).

Haroldo de Campos expõe o entendimento de que “a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição, o que implica projetar o problema no campo mais lato da historiografia literária”. Nesse sentido, aproxima teoricamente o *paideuma* poundiano à noção de sincronia em Jakobson:

[...] a noção de “corte paidêumico” é articulada com a de corte sincrônico e repensada em termos daquela “História Estrutural da Literatura”, proposta por Roman Jakobson em *Linguistics and Poetics* [citação de Jakobson]: A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, por um lado, e Donne, Marvel, Keats e Emily Dickinson, por outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores poéticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos (CAMPOS, H., 2013, p. 81-83).

O *paideuma* responde ao ponto de vista da sincronia, orientado pelo momento presente; nesse sentido, carrega um aspecto de atemporalidade, tende à espacialidade; organiza-se não pela sucessão (narrativa histórica), mas por justaposição – coexistência, simultaneidade espacial. Também a isso refere-se Haroldo de Campos (1983, p. 146) em suas teses: “dizer *paideuma*, é dizer justaposição das partes vivas de uma cultura: – corpo de conhecimentos que funciona”. Aqui encontra-se o “método ideogrâmico” de Ezra Pound, aplicado à crítica teórica, no estabelecimento de um padrão cultural que se desenha “por cima” da progressão narrativa

¹³³ “For Pound, [...] Tradition must be more than a sense of poetic inheritance provided by the available stock of writers within a given culture; it must indicate a web of shared poetic practice woven through the writings of poets from all ages and cultures, a nonlinear pattern of poetic writing. Pound comments, ‘After all, Homer, Propertius, Villon, speak of the world as I know it, whereas Mr. Tennyson and Dr. Bridges do not. Even Dante and Guido with their so highly specialised culture speak part of a life as I know it’”.

do discurso da história, como *diagrama espacial* de um padrão abrangente, de vasta escala (de significação; de intenção criativa).

3.2.2. VORTICISMO E MODERNIDADE – TRADUÇÃO E CATÁSTROFE

Octavio Paz (2014, p. 10) apontou, em linhas gerais, o caminho de delimitação da tradição traçado por Pound e os modernistas anglo-americanos, como “tentativa de volta à tradição central do Ocidente”, a colocar-se em sentido contrário do que propunham o Romantismo inglês e o alemão –, “enquanto o surrealismo francês radicalizava as tendências do romantismo alemão”. O Modernismo anglo-americano concebera-se como um renascimento clássico – “*classical revival*”, segundo T. E. Hulme –, em reação ao protestantismo e o romantismo, que teriam separado a tradição religiosa e estética do mundo anglo-saxão da tradição europeia. Desse contexto, Paz ressalta a singular evolução de Ezra Pound em sua relação criativa com a tradição:

Em sua expedição de reconquista da tradição central, Pound foi além de Roma – chegou à China do século VI a.C. [...] Pound não descobriu uma, mas muitas tradições, e abraçou todas; ao escolher a pluralidade, escolheu a justaposição e o sincretismo (idem, p. 138).

Nesse sentido, nota o pensador mexicano que “a ‘restauração’ dos anglo-americanos” [da tradição clássica] acabaria sendo, na verdade, “uma transformação não menos profunda e radical que a ‘revolução’ dos surrealistas”. O Vorticismo manifestou claramente – talvez mais que outros movimentos de vanguarda – a antinomia intrínseca ao Modernismo, no entendimento de Paz: “o formalismo anglo-americano nada mais foi que outra e mais radicalizada manifestação da dualidade que rege a poesia moderna desde seu nascimento: a analogia e a ironia” (idem, p. 144).

O poeta mexicano data a modernidade a partir do romantismo, movimento marcado pela ambiguidade inconciliável entre aquelas duas figuras:

Ironia e analogia são irreconciliáveis. A primeira é filha do tempo linear, sucessivo e irrepetível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia se insere no tempo do mito [...], é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história (apud CAMPOS, H, 1997, p. 250-251).

Tomada por aquele paradoxo, a modernidade se alimenta, por um lado, da aliança entre poesia e reflexão crítica – que se identifica com a mudança, a consciência histórica, baseando-se na ironia –; e por outro, se insurge contra a mesma razão crítica: a literatura moderna, quando prolongamento da tradição romântica, seria, segundo Paz, “uma apaixonada negação da era moderna”, mantendo “seus remorsos, delírios [...] sua nostalgia da palavra encarnada”.

O retorno à tradição envidado pelo Vorticismo, para nela recolher o que há de vivo para o presente, o *paideuma*, é como um avanço regressivo, uma regressão vanguardista; movimento

de *negaça*, um contornar capoeirista do inimigo, ginga a sobrepor o choque entre encontro e rompimento, identificação e recusa. Sobretudo, revisita a tradição para afirmar sua própria leitura, a qual é um corte, seguido da reescritura qualitativa das referências do passado em um composto sincrônico, incompatível com as platitudes empáticas à sucessão temporal ascendente do *progresso* positivista, em recusa à linhagem historicista de um somatório canônico e sublime, a marcha dos vencedores.

De fato, as implicações da imagem do vórtex são múltiplas e ambíguas. Antes de tudo, é resposta à Modernidade em sua ambivalência intrínseca; circular, ao combinar avanço e retorno na alternância de sua espiral, em movimento vacilante: a vertigem e violência da vida contemporânea, sua velocidade e energia, contrabalançadas por um centro atrativo seletivo e constante, na penosa depuração do mais intenso e perdurável, do que mais aspira à sobrevivência (“aspiro ao grande labirinto” – Hélio Oiticica). E o cerne do furacão, seu círculo mais propriamente *vórtex*, precisa continuamente ser identificado e resgatado; há, então, a percepção do perigo da perda, tanto quanto a do esplendor de sua permanência – pontos luminosos, poucos, fugazes; remanescentes. Renovar a tradição implica resgatá-la pelo mais vivo, recolhê-la à borda do precipício.

Relemos a metáfora do vórtex a partir das teses *Sobre o Conceito de História*, de Walter Benjamin. Assim afirma a “Tese V”:

A verdadeira imagem do passado escapa rápido. Só podemos apreender o passado como imagem que, no instante de sua cognoscibilidade, relampeja e some para sempre. [...] Pois se trata de uma imagem irrecuperável do passado, que ameaça desaparecer com cada presente, que não se reconheceu visado por ela (BENJAMIN, 2020, p. 69, grifos nossos,¹³⁴).

O presente “não se reconhece” visado por aquela imagem do passado – não se reconhece como receptor, destinatário do apelo que ela emite –; então, a imagem é irrecuperável. Exceto como sinal, fragmento, restolho, resíduo, ruína. Resto de estátua grega, sem braços, quase sem traços faciais identificáveis; como o fragmento de poema de Safo traduzido por Pound (“*Papyrus*”). Quanto daquela imagem é neutralizada pela simples *desatualização*, por sua perda de intensidade para um tempo insípido, de esmaecimento e confusão à fantasmagoria, pela naturalização à percepção distraída e esquiva que comanda a leitura do presente, que se prepara para relegá-la ao arquivo-morto, ao fundo do fluxo volátil da linguagem de hoje, seu uso fortuito – o idioma da experiência esvaziada?

¹³⁴ Valemo-nos, neste capítulo, da versão das “*Teses*” classificada por especialistas como T1 – Cópia pessoal de Benjamin.

A “*Tese VI*” (idem, p. 70) nos conduz mais profundamente para dentro daquela percepção:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘como ele foi de fato’. Significa apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampeja no instante de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de capturar uma imagem do passado tal como ela, no instante do perigo, configura-se inesperadamente ao sujeito histórico. O perigo ameaça tanto a sobrevivência da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos ele é um e o mesmo: entregar-se como ferramenta da classe dominante. *Em cada época, deve-se tentar novamente liberar a tradição de um novo conformismo, que está prestes a subjugar-la [...]* (grifos nossos).

As “*Teses*” de Benjamin poderiam ser lidas como princípios fundantes para um programa de tradução (literária, poética, de poesia chinesa clássica...); sobretudo para a poesia de passados e culturas muito distantes. A banal certeza de que traduzir tais poemas seja *fácil* (como se a mera pretensão de os traduzir integralmente já não fosse, em si mesma, duvidosa), de que sua tradução deva torná-los *simples* (para o leitor *suposto simples*, que esperaria reconhecer a si mesmo a comprazer-se com o retorno da própria imagem no que lê), de que se possa conhecê-los e vertê-los com segurança... Aquela estéril, negligente ilusão de *certeza* já acusa a sua perda, talvez “a um novo conformismo”...

E quanto daquela perda já não seria inevitável risco, intrínseco à tradução de poesia, a ser assumido desde o princípio pelo tradutor? Só da admissão daquele risco pode vir a dedicação à impossível experiência da tradução de um poema, única maneira de fazer reviver esse texto que “dá acesso ao irrepetível da experiência”. Assim como (conforme Haroldo de Campos) é a consciência de intraduzibilidade da poesia que possibilita sua transposição criativa. Em carta endereçada a René Char, de 22 de março de 1962, Paul Celan afirma:

Àquilo que no vosso trabalho não se abriu – ou ainda não – ao meu entendimento, respondi pelo respeito e pela espera; nunca se pode pretender apreender inteiramente –: isso seria o desrespeito perante o desconhecido que habita – ou vem a habitar – o poeta; seria esquecer que a poesia, isso se respira: esquecer que a poesia vos aspira (*apud* MARGEL; CARVALHO, 2023, p.225-226, tradução nossa,¹³⁵).

Celan manifesta a certeza possível à tradução – precisamente, a da *incerteza*, desde a inquietação de leitura –, a *desconfiança*, segundo Carvalho e Margel, que na verdade é fundamento necessário da posição enunciativa do ato tradutório, e conduz à *atenção*, índice da disposição de *doação ao poema*. A deferente e sóbria declaração do tradutor ao autor é a admissão de uma entrega, a abertura para o poema. “Ser atento, para com o poema, é consagrar-

¹³⁵ “[...] Pour ce qui, dans votre œuvre, ne s’ouvrait pas – ou pas encore – à ma compréhension, j’ai répondu par le respect et par l’attente; on ne peut jamais prétendre à saisir entièrement –: ce serait l’irrespect devant l’inconnu qui habite – ou vient habiter – le poète; ce serait oublier que la poésie, cela se respire: oublier que la poésie vous aspire”.

se àquilo que chega. A atenção representa a vocação do poema, sua prece, sua voz ou o seu sopro [...]. Em suma, a atenção do poema é o seu diálogo” (idem, *ibidem*).

Há uma implícita visão da *história como catástrofe* em Pound (e a ambiguidade intrínseca daquela visão é vivenciada por ele à sua maneira). Sua imagem do vórtex – ao centro do furacão o poeta, e com ele os escolhos da tradição, a poesia que recupera à beira do esquecimento (ou ainda: da desfiguração e, em seguida, neutralização) –, pareceria trazer consigo, antes de tudo, o sentido de tormento do redemoinho, e o sobressalto do enlace à borda do abismo, a percepção extremada e ávida perante o choque de “*near-miss*”. A modernidade nela comparece primeiro como vertigem, movimento excessivo de forças criativas, também destrutivas, violentas, agressivas, angulosas. Há então o lugar ao centro, de síntese intensa e consciência, mas sempre fugaz e em risco.

Essa imagem, o vórtex – que no poeta não chega a articular-se em pensamento filosófico – tem pontos de contato com as percepções de Benjamin (*Sobre o Conceito de História*). Também na “*Tese IX*” (op. cit., p. 76), o filósofo alemão apresenta a “imagem do pensamento” da tempestade que impele o anjo da história em seu voo ou queda de costas – “[...] aquilo a que chamamos progresso é *essa* tempestade” (idem, *ibidem*), imagem igualmente dúbia, a um tempo avanço e recuo, e também, notadamente: metáfora meteorológica¹³⁶). Sobre essa tese, Márcio Seligmann Silva (idem, p. 14) comenta: “Aqui [...] o esquecimento é tratado como uma categoria da memória e não como oposto a ela. A ruína, os escombros, surgem como metáfora dessa memória que guarda em si destruição e inscrição mnemônica.”

As “*Teses*” de Benjamin capturaram visões e afetos que se replicam nos discursos de escritores e artistas na modernidade, de maneira mais ou menos intuitiva, menos ou mais conscientemente formulada. Sua comparação com o Vorticismo permitiria recuperar essa recepção/reação dúbia no interior da tradição a que Pound se reporta mais proximamente: a anglo-americana. De fato, a Inglaterra, berço da revolução industrial, viu representar-se entre alguns de seus expoentes literários mais notáveis essa tensão entre, digamos “acompanhar a marcha da história” (crescente, quantitativa, contínua) na direção do “*progresso*” (imagem positivista), e “escovar a história a contrapelo” (imagem benjaminiana).

Esse movimento cultural contraditório esteve presente também nas lutas sociais a partir do Século XIX na sociedade inglesa, através de um anticapitalismo muitas vezes ingênuo,

¹³⁶ Segundo Michael Löwy (2005, p. 93), a imagem da tempestade como representação do progresso, na “*Tese IX*” de Walter Benjamin, já aparecia em obras sobre a História na Modernidade – em Hegel, por exemplo (*A razão na história*, São Paulo, Centauro, 2001), que descreve “o tumulto dos acontecimentos do mundo.” Em Benjamin, seria possivelmente extraída da linguagem bíblica, na qual é recorrente: a tempestade de água do dilúvio; a tempestade de fogo que destruiu Sodoma e Gomorra...

confuso ao mesclar-se com vagas aspirações reacionárias, desejos de retorno, visões míticas de utopias medievais aristocráticas; ou meramente demolidor, como no movimento ludista do princípio daquele século, que promovia mobilizações para a depredação de máquinas e instalações industriais –, antecipação do impulso destrutivo que parece acompanhar o fetiche da mercadoria como seu avesso, a um des-fazer alienado que se manifesta, primeiro, pela própria industrialização, tudo e todos reduzindo-se à igualdade não-significativa do *insumo*, fator de produção. Esse impulso contestatório paradoxal vai prosseguir, até a fase terminal do capitalismo, de guerras e revoluções, a manifestar-se também na arte, nos Futurismos, no Dadaísmo, no próprio Vorticismo.

Na poesia, poderíamos apontar, como herança primeva de Pound, o poeta e gravador William Blake, com suas visões da indústria como fornos demoníacos – as quais representou ao fundo nas gravuras de sua edição do Inferno de Dante. Um de seus poemas mais conhecidos – porque cantado cerimoniosamente como uma espécie de hino patriótico “informal” da Grã-Bretanha, depois de ter sido musicado no contexto da I Guerra Mundial, em 1916 – é *Jerusalem*, de *Preface to Milton, a Poem* (1810), extravagância visionária do primeiro romantismo inglês, construída sobre elementos religiosos proféticos e traços míticos medievais, obra que ficou ainda mais famosa internacionalmente, aproximando-se da cultura de massas, a partir do filme *Chariots of Fire*, de Hugh Hudson (1982):

Jerusalem ("And did those feet in ancient time")

And did those feet in ancient time,
 Walk upon Englands mountains green:
 And was the holy Lamb of God,
 On Englands pleasant pastures seen!

And did the Countenance Divine,
 Shine forth upon our clouded hills?
 And was Jerusalem builded here,
 Among these dark Satanic Mills?

Bring me my Bow of burning gold:
 Bring me my arrows of desire:
 Bring me my Spear: O clouds unfold!

Bring me my Chariot of fire!

I will not cease from Mental Fight,

Nor shall my Sword sleep in my hand:

Till we have built Jerusalem,

In Englands green & pleasant Land.

(BLAKE, 1982, p. 95)

Georges Bataille (2008, p. 7) apresenta Blake em termos definitivos, na introdução a antologia de suas primorosas traduções em francês da obra do grande visionário britânico: “nascido em Londres em 1757, é não apenas um dos grandes precursores do romantismo: sua vida anuncia, não sem estardalhaço, a entrada no mundo do espírito de revolta” (tradução nossa, ¹³⁷).

Pode-se aventar a possibilidade de que a imagem do vórtex de Pound, juntamente como seu anti-capitalismo incoerente, de afetos ambíguos, regressistas e reformadores, etnocêntricos e cosmopolitas, siga tendência histórica da poesia inglesa, na linhagem de William Blake. Sua crítica econômica à “usura” (¹³⁸) alia-se à visão de “*dark Satanic Mills*” [“moinhos satânicos e negros”], imagem convencionalmente interpretada como metáfora da indústria da primeira revolução industrial, predatória e poluente ao máximo, destruidora da natureza e das relações humanas, significado que passa despercebido ao canto, como sói acontecer quanto a letras de hinos. Como nota, afinal, Octavio Paz (2013, p. 139), o Modernismo anglo-americano tinha “involuntária semelhança com o romantismo”:

Embora Hulme criticasse as ideias estéticas dos românticos alemães, sua atitude e a atitude de seu círculo lembravam a dos românticos: o ódio à revolução se confundia, em uns e em outros, com uma nostalgia pelo mundo cristão medieval. [...] A nova sociedade cristã que, segundo Novalis, nasceria das ruínas da Europa racionalista e revolucionária, realizaria afinal a reunião prefigurada pelo Império Romano-Germânico. O classicismo de Hulme, Eliot e Pound foi um romantismo que ignorava a si mesmo.

¹³⁷ “[...] né à Londres en 1757, n’est pas seulement l’un des grands précurseurs du romantisme: sa vie annonce non sans fracas l’entrée dans le monde de l’esprit de révolte”.

¹³⁸ Pound era profundamente comprometido com suas peculiares concepções econômicas, as quais expôs em artigos de intervenção em periódicos e publicações. Os mais significativos encontram-se elencados na antologia *Selected Prose 1909-1965*, à Parte VI: *Civilisation, Money and History*. Também na obra poética máxima (*The Cantos*) vários poemas dedicam-se à crítica do capitalismo financeiro e do mundo caótico e violento da atualidade, em descida aos infernos de guerras, desordem e falsidades, a acusação à perversão econômica da *usura* (o auge dessa parte é o Canto XLV, “*with usura hath no man a house of good stone...*” [com usura nenhum homem tem casa de boa pedra...]).

3.3. A TRADUÇÃO DESDE O MODERNISMO: *VERS LIBRE*, PROSA, POEMA EM PROSA, VERSO SEM POESIA

Referimo-nos anteriormente a trechos do prefácio de Hugh Kenner à coletânea *Ezra Pound: Translations*:

Pound nunca traduz “para dentro” de algo já existente em inglês. O poema chinês, grego ou provençal sendo, por hipótese, algo novo, se este justifica o tempo do tradutor e do leitor, algo correspondentemente novo deve ser criado para acontecer no verso em inglês. [...] Pound teve tanto a coragem como os recursos para construir uma nova forma, similar em efeito àquela do original, a qual permanentemente estende os limites do verso em inglês (tradução nossa, op. cit., 1963, p. 9, ¹³⁹).

O autor refere-se, no contexto, ao distanciamento de Ezra Pound do costume tradutório de conformar o texto a formas convencionais, correntes no momento de tradução – no caso, a conformação à norma literária advinda do Século XIX, baseada nas formas fixas e convenções “vitorianas” contra os quais o Imagismo se insurgira. Assim mesmo, sua observação permaneceu válida para traduções realizadas após a generalização do “verso livre”, nas primeiras décadas do Século XX – e em primeiro momento, ironicamente, por influência de *Cathay*. Então passou-se a traduzir “*into something*” frouxamente “livre”, sem qualquer concepção estrutural, ou ‘para dentro’ do estado fortuito e “comunicativo” da língua de chegada. Novamente: sem considerar a forma original na tarefa tradutória.

O problema não reside, decerto, na “liberdade”, ou melhor, na abertura ou flexibilidade formal alcançada pelo Modernismo, a qual permitiria construir experiências singulares de forma em tradução, aproximativas da letra de originais de tradições cujos repertórios não correspondem às formas fixas da poesia do Ocidente de matriz europeia. Porém, o que sobreveio de ordinário foi uma compreensão do verso livre (na verdade, verso *lasso*, irrefletido, desatento) como pretexto para a adoção universal e acrítica da coloquialidade na escrita de poesia, a favorecer comodamente a tradução conteudística pouco criteriosa, colada ao uso linguístico da fala corriqueira, e de maneira mais pedestre do que antes.

De fato, a generalização do paradigma literário modernista na cultura de massas e sua vulgarização turvou a percepção da fronteira formal entre prosa e poesia, bastante mais nítida

¹³⁹ “Pound never translates ‘into’ something already existing in English. The Chinese or Greek or Provençal poem being by hypothesis something new, if it justifies the translator’s or the reader’s time [...], something correspondingly new must be made to happen in English verse [...] Pound had both the boldness and the resource to make a new form, similar in effect to that of the original, which permanently extends the bounds of English verse”.

na tradição clássica, mas posta em questão pela ruptura de gêneros que acompanha a “crise da normatividade” advinda com a modernidade (CAMPOS, H., 2013, p. 161). Firmou-se, então, certa confusão do verso livre com uma espécie de “prosa cortada” intuitivamente, que contaminou também a prática tradutória.

T. H. Hulme (1998) comenta aquele fato:

A crítica dirá certamente que, quando se abole a linha silábica regular como unidade da poesia, esta se transforma em prosa. Sem dúvida, isso é perfeitamente verdadeiro para uma grande quantidade de versos modernos. De fato, uma das grandes bênçãos da abolição do metro regular é que expõe de uma vez toda essa poesia fraudulenta (tradução nossa, ¹⁴⁰).

E também Ezra Pound (1968, p. 3), em artigo de 1918, no qual aborda aspectos da cena modernista, comenta criticamente a prática trivializada do verso livre:

De fato, o *vers libre* tornou-se tão prolixo e verborrágico como qualquer uma das variedades flácidas que o precederam. Trouxe falhas próprias. Na realidade, sua linguagem e fraseado é muitas vezes tão ruim quanto a de nossos antepassados, sem sequer a desculpa de que as palavras são enfiadas ali para preencher um padrão métrico ou para completar o ruído de uma rima (tradução nossa, ¹⁴¹).

Mais adiante (idem, p. 12), desenvolve com suscinta clareza sua posição geral sobre parâmetros para versificação:

Penso que convém escrever *vers libre* apenas quando “se deve”, quer dizer, somente quando a “coisa” constrói um ritmo mais bonito que aquele posto em métricas, ou mais real, mais uma parte da emoção da “coisa”, mais relevante, íntimo, interpretativo que a medida do verso regular acentuado (tradução nossa, ¹⁴²).

Em seguida, referenda a famosa frase de T.S. Elliot: “Nenhum *vers é libre* para quem quer fazer um bom trabalho”, e acrescenta: “Penso que o progresso está mais no esforço de aproximar os metros quantitativos clássicos (NÃO copiá-los) do que na displicência quanto a essas coisas” (idem, ib., traduções nossas).

As recomendações do poeta são coerentes com o verso por ele praticado: “livre” ou de métrica fixa, é sempre contido, controlado, motivado. Assumirá formatos mais variados em *The Cantos*, por exemplo nos “Cantos Chineses” (LII a LXI), nos quais trabalha com diversas

¹⁴⁰ HULME, T.E. *A Lecture on Modern Poetry*, conferência proferida no Poet’s Club, em Londres, no final de 1908, em defesa do verso livre em poesia, em referência à teoria do simbolista Gustave Kahn. “The criticism is sure to be made that when you have abolished the regular syllabled line as the unit of poetry, you have turned it into prose. Of course this is perfectly true of a great quantity of modern verse. In fact, one of the great blessings of the abolition of regular metre would be that it would at once expose all this sham poetry”.

¹⁴¹ “Indeed, *vers libre* has become as prolix and as verbose as any of the flaccid varieties that preceded it. It has brought faults of its own. The actual language and phrasing is often as bad as that of our elders without even the excuse that the words are shovelled in to fill a metric pattern or to complete the noise of a rhyme-sound”.

¹⁴² “I think one should write *vers libre* only when one ‘must’, that is to say, only when the ‘thing’ builds up a rhythm more beautiful than that of set metres, or more real, more a part of the emotion of the ‘thing’, more germane, intimate, interpretative than the measure of regular accentual verse”. Em seguida: “No *vers* is *libre* for the man who wants to do a good job”. Depois: “I think progress lies rather in an attempt to approximate classical quantitative metres (NOT to copy them) than in a carelessness regarding such things”.

extensões de verso e mescla a frase poética com caracteres de línguas estrangeiras. A composição trabalha o aspecto gráfico do poema sobre a página, uma vez que combina vários códigos escritos – de caráter fonológico, como ideogramático –, além de espacializações. Lembra, nesse aspecto, o Mallarmé do *Coup de Dés* e outras experiências, no Modernismo, de expansão-dissolução da linearidade do verso pela distribuição na página, o trabalho visual sobre o suporte tipográfico do poema, como discutiremos adiante.

O “*vers libre*” poundiano pode ser diferente ou ainda transformador do modelo modernista, praticado com a irregularidade precisa de um mestre, cuja intuição criativa é longamente treinada; na verdade, funcionava para o poeta estadunidense como uma plataforma experimental. Pound chegava ao verso livre em meio à nascente cena modernista de Londres, trazendo, de seus estudos colegiais e universitários norte-americanos, ampla formação em idiomas e literaturas diversas – latim, grego, francês, italiano, alemão, espanhol, provençal e anglo-saxão, com ênfase em línguas e literaturas românicas. Sua atividade como poeta desenvolvia-se como um experimentalismo de elevada informação crítica, ancorado na sistematização comparativa de diversas tradições (¹⁴³).

Assim, o verso livre veio, para EP, acrescentar-se a um repertório amplo e sistematizado do ponto de vista formal, e como recurso técnico vinculado ao experimentalismo moderno, isto é, à abertura da ambiência literária para investigações voltadas à construção de formas inovadoras, as quais não apenas diversificaram as possibilidades de realização do verso inglês, como serviram para aproximar modelos de poesia de tradições estranhas, externas às de matriz ocidental. De fato, na visão de Kenner, a experimentação de Pound no início do Século XX, a qual o conduziu à poesia chinesa e japonesa, relacionava-se à busca por um novo fundamento estrutural para o poema inglês, “outros que o humor do escritor ou os requisitos da estrofe”. E prossegue:

Tentou mudar o humor numa máscara [...] construiu estrofes como *canzones* ou *sestinas* [...] iterou grupos sintáticos elementares [...] e dissolveu a sintaxe em iridescências de dicção [...]. E [...] em *Cathay*, conseguiu pela primeira vez articular numerosos poemas extensos em um *vers libre* não confundível com uma prosa cortada, respondíveis não a algum sistema evidente de contagem e assonância, mas mantidos coesos desde dentro por tantos filamentos sintáticos, sonoros, imagísticos que qualquer mudança, tão

¹⁴³ Segundo Ruthven (2002, p.166), a Literatura Comparada mal começava a ser lecionada na universidade norte-americana quando Pound fora viver na Europa. EP seguiu, por iniciativa própria, programa de estudos de elevada diversificação em línguas e literaturas, desenvolvendo perspectiva tendente ao comparativismo e à análise formalista. Ezra Pound ingressara na Universidade de Pensilvânia com 15 anos de idade, concluindo a graduação no Hamilton College, em Nova York. De volta à Universidade de Pensilvânia, obteve o M.A. (mestrado, em *Romance Languages*) com 20 anos de idade, em 1906, começando o doutorado, que abandonaria após um ano. Em entrevista a *Paris Review* do final da década de 1960 (HALL, in: MAFFEI, 1988, p. 74-75), afirma: “Eu realmente tinha ideia, aos 15 anos, de fazer um levantamento geral. [...] É claro que, se eu era ou não poeta, era uma questão para os deuses decidirem, mas pelo menos dependia de mim descobrir o que tinha sido feito antes”.

certamente como em um poema de Pope, seria mudança para o pior (op. cit., p. 200, tradução nossa, ¹⁴⁴).

Com efeito, podem-se depreender aspectos de uma definição de *poesia* (diferenciando-a da *prosa*), em Ezra Pound, apoiando-se em Fenollosa (CAMPOS, H., 2000, p. 126), e baseando-se nas noções de *imagem* e *intensidade*: “a poesia difere da prosa pelas cores concretas de sua dicção.” “Procura-se o mais intenso”; “a poesia é feita de essências e medulas”. “*I work in concentration*”. A associação entre poesia e concentração (*DICHTEN* = *CONDENSARE*) conduz à concepção de uma *linguagem motivada*, na qual todos os elementos constituintes (sonoros, gráficos, visuais, significativos) devem integrar-se carregados ao máximo de significação, pela “apresentação direta da coisa”, pela concisão, pela coesão em sua inter-relação artisticamente construída.

Por fim, a partir de Ezra Pound, poesia não é “*prosa de frases cortadas*”, que não é *versificação*. E esta última, que organiza divisões na linha a partir do *ritmo* – o qual envolve uma dimensão semântica, como assegura Jakobson: “movimento rítmico-semântico” (apud CAMPOS, H., 2013, p. 42) –, não define por si só a poesia, que pode, ainda, manifestar-se em *uma espécie de prosa*, que realiza outros ritmos (*Illuminations*, de Rimbaud; *Spleen de Paris*, de Verlaine; *Galáxias*, de Haroldo de Campos; *Ka*, de Khlebnikov...).

Como vimos, Kenner considerou que Pound chegara “pela primeira vez”, em *Cathay*, à realização do verso livre em poemas “mantidos coesos por dentro” a partir de “filamentos sintáticos, sonoros, imagísticos”. Na descrição de EP, aqueles três aspectos são, na poesia, os elementos coesivos essenciais, sempre presentes, concentrados e organizados em relações estruturais, mesmo considerando a ênfase diferenciada com que se distribuem, conforme as três espécies gerais – respectivamente: *logopeia* (construção lógica, “dança do intelecto entre as palavras” – *ABC da Literatura*), *melopeia* (poesia construída prioritariamente sobre a musicalidade) e *fanopeia* (sobre a imagem, visualidade).

Na leitura de Octavio Paz (1987, p. 46):

¹⁴⁴ “[...] other than the writer’s mood or the strophe’s requirements”. Em seguida: “He tried turning the mood into a mask [...] he build strophes into canzones or sestinas [...] he iterated elementary syntactic members [...] and dissolved syntax in iridescences of diction [...]. in *Cathay*, he managed for the first time to articulate numerous extended poems in a *vers libre* not confoundable with cut-up prose, answerable to no overt system of counts or assonances, but held together from within by so many filaments, syntactic, sonoric, imagistic, that any change, as surely as change in a vers of Pope’s will be change for the worse”.

Os poemas de *Cathay* (1915) foram escritos numa linguagem enérgica e versos irregulares que rotulei vagamente como livres. Na verdade, embora não tenham medidas fixas, cada uma delas é uma unidade verbal. Nada poderia ser mais distante da prosa retalhada em linhas curtas que hoje passa por verso livre (tradução nossa,¹⁴⁵).

No mesmo sentido, os poetas concretistas brasileiros, leitores assíduos de Pound, propunham, em formulação mais tendente à semiótica, o poema como estrutura de significação na qual se realiza uma unidade *verbi-voco-visual*, isto é: verbal (semântica), vocal (fonológica, aliterativa, rítmica); e visual: então, da instância imagística, avança-se para a espacialização na página – e mesmo, para fora dela.

¹⁴⁵ “The poems of *Cathay* (1915) were written in an energetic language and in irregular verses which I have rather loosely labeled as free. In fact, although they do not have fixed measures, each one of them is a verbal unity. Nothing could be more remote from the prose chopped into short lines that today passes for free verse”.

3.3.1. DO VERSO LIVRE AO PROCEDIMENTO GRÁFICO FUNCIONAL

No decorrer das primeiras décadas do Século XX o verso livre, uma vez componente programático dos movimentos modernistas, tornar-se-ia o modelo universal de versificação da atualidade. Pound realizou as traduções de *Cathay* em “versos livres”, e ao fazê-lo, contribuiu decisivamente para a consolidação daquele modelo na ambiência literária anglo-americana. Observe-se, assim mesmo, que o recurso ao verso livre em seu pequeno livro adequava-se à exploração da nova proposta de tradução nele implicada, que propunha ressaltar, justamente, a proeminência da imagem ou *fanopeia*, valendo-se do aspecto de visualidade e sensorialidade imediata da poesia chinesa.

E de fato, a adoção do verso livre propiciou à linguagem poética transitar da organização prioritariamente sonora da linha – na marcação do ritmo da sucessão sonora, a metrificação – para novas possibilidades de exploração da visualidade na linguagem poética, abrindo a criação poética para a dimensão do *espaço*. Assim, já num primeiro momento viabilizam-se experiências que vão desde a espacialização do verso na página, incorporando a instância material imediata do grafismo em significação, até explorações formais de fusão do poema com as artes plásticas e inovações em tipografia, na radicalização do processo de montagem.

Em 1931, escrevia o teórico tcheco Jan Mukarovsky (*apud* LIMA, 2021), do Círculo Linguístico de Praga:

[Os procedimentos gráficos] como, por exemplo, a escolha de diferentes tipos de impressão, a disposição de tipos sobre a página, o emprego, diferente do uso normal de pontuação, das maiúsculas e das minúsculas etc., podem ter a função de componentes integrantes da estrutura da obra poética. Se, até agora, pouco foi dedicado a seu estudo quanto à obra, é que a preponderância do ponto de vista acústico fez com que se negligenciasse a sua importância.

Também no sentido da crítica ao uso convencional dos sinais gráficos manifestara-se Maiakovsky (*apud* CAMPOS, H., 2013, p. 55) em *Como Fazer Versos* (1926): “A nossa pontuação habitual, com pontos, vírgulas, sinais de interrogação e exclamação, é demasiado pobre e pouco expressiva, em comparação com *os matizes da emoção*, que hoje em dia *o homem tornado mais complexo* põe numa obra poética⁽¹⁴⁶⁾”. Com efeito, Haroldo de Campos (*idem*, *ibid.*) considera Maiakovsky “um *poeta espacial*, no sentido em que concebe seu poema como

¹⁴⁶ As observações do poeta de que “*matizes da emoção...o homem de hoje em dia tornado mais complexo*” demandam recursos mais ricos e expressivos poderiam aludir às “subdivisões prismáticas da ideia” de Mallarmé; em ambos os casos, aponta-se para um sujeito moderno cindido, consciente de uma “complexidade” discursiva que antes não necessitava explicitar-se, e agora encontra uma poesia que confina com a montagem, pluralidade de discursos no mesmo texto.

uma partitura de leitura, em que os ictos da emoção são escandidos graficamente no branco do papel [...]", de cuja "estrofe escalonada" valia-se para uma "poesia tribunícia", adequada para "conversar com as grandes multidões".

O passo seguinte do verso livre foi, efetivamente, a experiência de sua própria superação, no contexto da revolução tipográfica, entre o final do Século XIX e as primeiras décadas do Século XX. Recorde-se o revolucionário desenvolvimento da Nova Tipografia, por artistas cubo-futuristas russos (El Lissitzky, Rodchenko e outros) e aqueles vinculados à vanguarda alemã (Bayer, Tschichold). A respeito do tema, a reflexão de Serge Margel é particularmente enriquecedora, ao explorar as profundas implicações da revolução tipográfica do princípio do Século XX, a qual demarcaria o fim de uma época, na superação, primeiro, de uma determinada – longa e constante – função da tipografia, a de suporte físico para o texto impresso no livro, semioticamente neutro, sem autonomia simbólica, na transição para novas mídias:

O que vem a se romper, desta vez, não diz mais respeito à diferença entre poesia e prosa, versificação metrificada e verso livre, mas à *segmentação linear* do próprio texto, sua segmentação em linhas como único índice referencial de uma diferença entre poema em prosa e verso livre. É a exposição autorreferencial na página, ou da relação de plasticidade entre o texto e a página, que se torna o novo procedimento tipográfico do poema (MARGEL, 2017, p. 16, grifos nossos).

Trata-se, com efeito, de superação histórica de regras e convenções, na inauguração de uma nova relação entre o texto e o espaço. E a partir daquele novo tratamento da mídia gráfica, será possível uma ruptura radical na estrutura do poema, a qual não fora prevista na teoria do verso livre simbolista. O filósofo suíço cita, a respeito, René Ghil: "A teoria do Verso-livre, a despeito de todas as suas nuances, ainda pertence ao domínio métrico em que o Ritmo depende essencialmente do número de tempos acentuados". Contudo, observa Margel, estabelecia-se então, a partir do novo trabalho gráfico da letra, "*um novo ritmo* [...]" que não depende mais do modelo das concordâncias semântico-sintáticas". Esse ritmo novo, segundo o autor, "*pertence ao movimento do espírito moderno*" [sempre grifos nossos]. A plasticidade dos objetos em relação abre-os à *simultaneidade* de espaço e tempo, *da escrita e da leitura*, em um novo movimento baseado em sua interação no espaço e no tempo. Esclarece Margel:

Esse ritmo não vem mais marcar a coincidência das relações de acentuação (métrica, rima, sílaba), mas constitui *um sistema de relações* que indica o lugar variável do significante gráfico, segundo um *espaçamento* ou uma *visão simultânea* da página. [...] (idem, p. 19).

Sobre o tema, nota Augusto de Campos (1974, p. 179) que o experimento inaugural de novos processos de organização poética, "em contraposição à organização meramente linear e auditiva tradicional", foi realizado por Mallarmé, em seu poema "*Un Coup de Dés*", vindo a público em 1897, na revista *Cosmopolis*. No prefácio àquela primeira edição, o mestre francês

afirma (*apud* CAMPOS, A., *idem*, *ibid.*) que vinha completar-se “a reunião do verso-livre com o poema em prosa”, em “*Un Coup de Dés*”, “sob uma influência, bem sei, estrangeira, a da música ouvida no concerto” (tradução nossa, ¹⁴⁷).

Augusto de Campos descreve a partir das formulações de Mallarmé a “nova organização estrutural do verso” manifestada no *Lance de Dados*: “subdivisões prismáticas da ideia... *emprego a nu do pensamento* com recuos, prolongamentos e fugas”. Há uma “partiturização do poema sobre o suporte gráfico”, segundo Campos, que elencará os recursos do dispositivo inventado por Mallarmé, aliados a uma nova tipografia funcional. A relação com a escrita musical é anotada pelo próprio mestre francês (*idem*, *ibid.*): “Acrescente-se que este emprego a nu do pensamento com retiradas, prolongamentos, fugas, ou o seu próprio desenho, resulta, para quem quer ler em voz alta, uma partitura”(traduções nossas, ¹⁴⁸).

A invenção mallarmeana, conforme Augusto de Campos, espelha “as metamorfoses, os fluxos e refluxos das imagens”, a envolver o emprego de tipos variados, a indicar a justaposição de *temas* (no sentido de *motivos musicais*; a metáfora musical é aplicada, aqui, como transposição para motivos imagísticos-lógicos), como na música em polifonia (em sua introdução à obra, Mallarmé compara-lhe a estrutura à da sinfonia), escalonando-os hierarquicamente – “A diferença de caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e os adjacentes, dita sua importância para a emissão oral” (*idem*, tradução nossa, p. 178, ¹⁴⁹). Aqueles temas correspondem a posições diferentes das linhas tipográficas na página: posições altas, médias, baixas. Há também o engajamento em significação dos espaços “brancos” da composição, o uso especial da página (a qual, no “*Un Coup de Dés*”, se compõe de duas folhas desdobradas).

Nessa incorporação funcional dos recursos tipográficos, a pontuação se torna desnecessária ou então se libera para usos gráficos em significação; pois o *posicionamento visual* dos termos na página é que produz, agora, significação, por *justaposição*. Observa Margel (*op. cit.*, p. 18):

Como a superfície nas colagens cubistas, a página deixa de ser o suporte textual que era e se torna significante gráfico, índice plástico de uma visão simultânea ou ponto de vista variável de um texto que se escreve e se lê ao mesmo tempo [...] Uma vez que a segmentação tipográfica é rompida, a *unidade semântica do texto não pode mais se reduzir à sua unidade sintática*.

¹⁴⁷ “sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert”.

¹⁴⁸ “Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition”.

¹⁴⁹ “la différence de caractères de imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d’adjacents, dicte son importance à l’émission orale”.

Ou seja: tem-se, na verdade, uma *multiplicidade sintática*, ou uma confluência de sintaxes em justaposição. A esse respeito, Haroldo de Campos recorda que Mallarmé se autodefiniu um “sintaxista”: “*Je suis profondément et scrupuleusement syntaxier*” (1974, p. 120, grifos nossos).

A distribuição em partitura, a qual Mallarmé caracteriza como marca da “influência estrangeira” da música no poema, eleva o âmbito do processo de significação ao desdobramento intra-segmentado do texto poético. Dá-se a co-ocorrência de três ou mais segmentos frasais escritos, que se cruzam e inter-referem, a deslizar e ressoar combinados – notável antecipação do ponto de vista partitural ou paragramático do discurso. Também envolve outras sintaxes em justaposição: a plástica-visual, a musical-sonora.

A aplicação à estrutura musical polifônica recupera no poema, primeiramente, a “música da língua” – a língua enquanto manifestação sonora, melódica e tonal, para incorporá-la como significante nessa metáfora; a sonoridade é, portanto, não denegada como elemento de significação, mas incluída em um sistema de significação mais abrangente. Note-se a respeito a referência de Mallarmé à performance vocal, que retorna à *recitação* (quando menciona a hierarquia dos motivos, em provável ou virtual “*émission orale*”), resgatando o poema naquela qualidade musical intrínseca. Interessante que, no momento em que se propõe uma revolução da poesia pela espacialização, retome-se primeiro a consideração de seu aspecto mais imediato e primevo, de arranjo sonoro.

A poesia desde sempre teve vínculos com a música, incluindo-se em partituras musicais, como se verifica em inscrições remanescentes da Grécia e da China antigas, de poetas provençais, de canto gregoriano... E dela nunca se afastara totalmente. Mas agora se proporá não mais (apenas) sua inclusão em um esquema polifônico-musical – peças corais sofisticadas o fazem normalmente há séculos –, mas a inédita exploração de uma pluralização do próprio signo linguístico – a metáfora de polifonia aponta o desdobramento interno do texto poético – no arranjo construído da simultaneidade lógica e sonora das frases de um texto. Diferentes vozes combinadas, ou as diversas vozes dentro de uma mesma voz (“subdivisões prismáticas da ideia” ... *emprego a nu do pensamento* com recuos, prolongamentos e fugas”: “*TOUTE PENSÉE ÉMET UN COUP DE DÉS*”,¹⁵⁰). E daí, a noção de texto, conforme explorada por Roland Barthes (1984). As implicações são múltiplas. A começar pela diversificação e projeção espacial do texto por cruzamentos discursivos, manifestação da supressão do *eu-lírico*, ou sua disseminação constelar entre linhas de discursos.

¹⁵⁰ “TODO O PENSAMENTO EMITE UM LANÇE DE DADOS” – Verso do poema “*Un coup de dés*”.

Não por acaso a metáfora musical – ou da representação espacial da música – é recorrente no Modernismo literário; aparece também em Maiakovsky, como vimos – a representar diretamente um esquema de ocupação discursiva do espaço em lances variáveis de entonação; no poeta e musicólogo Mário de Andrade, que, no “*Prefácio Interessantíssimo*” do livro *Pauliceia Desvairada* (1980) expõe suas concepções sobre “harmonia” e “polifonia” poética, exercidas na obra como arranjos diferentes de verso livre. Também em Pound: recorda Augusto de Campos (1974, p. 184) carta de EP a seu pai Homer Pound, de 1927, na qual revela que a estrutura formal dos *Cantos* aludia semanticamente às *Metamorfoses* de Ovídio, mas sintaticamente ao esquema da *fuga* (a forma musical):

Algo semelhante, ou dessemelhante a tema, resposta e contra-tema na fuga.

A.A.: Homem vivo desce ao mundo dos mortos.

C.B.: A repetição na história.

B.C.: O momento mágico ou momento de metamorfose, que passa do cotidiano para o “mundo divino ou permanente”. Deuses [...] (tradução nossa, ¹⁵¹).

A partitura musical, evocada de forma recorrente por aqueles poetas luminares da modernidade, é a representação espacial de uma sequência sonora polifônica; antes de tudo, o traçado esquemático da ocupação sonora (visual-táctil) do espaço. De fato, a polifonia ao contraponto musical manifesta-se em realização sonora na progressão do tempo, mas também na ocupação e movimentação no espaço; enquanto escrita, é representação, no espaço da página, da simultaneidade sonora entre temas. A *metáfora da partitura*, portanto, alude ao novo movimento de síntese e relações entre linguagens “estrangeiras” entre si (estrangeiras dentro do mesmo discurso), à difusão do sujeito cindido da Modernidade, à mobilização-movimentação do significante gráfico-visual sobre a sequência sonora, ao princípio (no sentido de *início* e de *preceito*) do deslocamento espacial do processo de significação.

A propósito, Haroldo de Campos afirma, a respeito dos *Cantos* de Ezra Pound:

pound pode ser considerado um poeta espacial. a disposição dos blocos de ideias num dado segmento dos *cantos* (com especial intensidade a partir dos *pisanos* responde a uma função rítmica também visual: contribui para a fixação sensível da estrutura ideogrâmica, através do corpo dos cantos a composição tipográfica é invadida pela pictografia chinesa, com função semaforica: trazer ao foco determinados grupos de ideias, mediante a ativação direta do olho (o processo – que leva os experimentos de *e.p.* até o dado meramente gráfico, à textura material do poema – recrudescer na seção “perfuratriz das rochas” – *rock drill*, cantos 85 a 95, onde aparecem, inclusive, com análoga função, hieróglifos egípcios e, em preto e vermelho, os naipes do baralho) [1983, op. cit., p. 145-146, minúsculas, grifos e pontuação gráfica do original].

¹⁵¹ “Rather like, or unlike subject and response and counter subject in fugue.

A.A.: Live man goes down into world of Dead

C.B.: The repeat in history

B.C.: The magic moment or moment of metamorphosis, bust thru from the quotidian into ‘devine or permanent world’. Gods [...]”.

3.3.2. DA GRÁFICA UTÓPICA AO IDEOGRAMA E O CINEMA

Serge Margel (op. cit., p. 15-17) descortina a ruptura do processo tradicional de organização do poema a partir de carta de Apollinaire a André Billy, enviada pouco depois do lançamento de *Calligrammes*, em junho de 1918 (¹⁵²):

Quanto aos *Caligramas*, trata-se de uma idealização da poesia de verso livre e de uma precisão tipográfica na época em que a tipografia encerra brilhantemente sua carreira, na aurora dos novos meios de reprodução que são o cinema e o fonógrafo (idem, p. 15).

Apollinaire, portanto, indica a coincidência, mesmo o nexos de causalidade entre a crise da tipografia tradicional baseada na segmentação linear – sua superação pelo novo procedimento espacial no poema – e a revolução dos novos meios de produção e de registro da imagem e do som naquele momento. Considera Margel:

A questão toca os ordenamentos do espaço tipográfico, ou ainda, os sistemas de relações entre tipografia e topografia, entre os tipos de caracteres ou de rastros e os lugares variáveis na página, no quadro ou na tela de cinema. É sem dúvida isso o que interessa a Apollinaire nesses novos dispositivos de gravação, em que a tipografia se articulando à topografia produz uma nova dimensão da obra, *uma quarta dimensão, um movimento de espaço-tempo* “que dota de plasticidade os objetos” (grifos nossos, idem, p. 17).

O dispositivo cinematográfico irá possibilitar a exploração dessa quarta dimensão *de movimento* – realizada na autonomia da obra de arte –, a qual já aparecia contida na reforma tipográfica em poesia, assim como na revolução cubista na pintura, na montagem. “Essa dimensão [...], como escreve Apollinaire em *Os pintores cubistas* [...] ‘figura a *imensidão do espaço se eternizando em todas as direções* em um momento dado. Ela é *o espaço mesmo, a dimensão do infinito*; é ela que dota de plasticidade os objetos” (grifos nossos).

A propósito dos *Calligrammes*, cita Augusto de Campos (1974, p. 182) trechos de artigo publicado pelo próprio Apollinaire em junho de 1914, sob o pseudônimo de Gabriel Arboin, “*Devant l’idéogramme d’Apollinaire*” [“*Diante do ideograma de Apollinaire*”], em que se referia a um de seus primeiros experimentos com a exploração gráfico-espacial do texto – o poema “*Lettre-Océan*” –, no qual, segundo Campos, o poeta francês teria sido “o primeiro a tentar uma explicação para a nova ordem poética por via do ideograma”. Escreveu Apollinaire:

¹⁵² Publicado em 1918, logo após o retorno do poeta do *front* da I Guerra Mundial, *Calligrammes – poèmes de la paix et de la guerre* é coletânea de textos de poesia em verso livre e arranjo gráfico-visual escritos entre 1913 e 1916.

“Digo ideograma porque, após essa produção, não restam mais dúvidas de que certos escritos modernos tendem a entrar na ideografia” (tradução nossa, *idem*, *ib.*,¹⁵³).

O comentário de Campos (*idem*) aponta o trecho a seguir do artigo de Apollinaire, pela “admirável lucidez” sobre a questão, estrutural nos *Calligrammes*, da fragmentação e associação das imagens:

A ligação entre estes fragmentos já não é a da lógica gramatical, mas a de uma lógica ideográfica, resultando em uma ordem de disposição espacial bastante contrária à da justaposição discursiva.[...] Então, certamente não narração, dificilmente poema. Se se queira: poema ideográfico [...] Revolução: porque nossa inteligência deve habituar-se a compreender sintético-ideograficamente em vez de analítico-discursivamente. (traduções nossas, *idem*, *ib.*¹⁵⁴).

Como Apollinaire, outros artistas associaram a introdução do movimento espacial no poema, agora objeto artístico gráfico-visual, à representação ideogramática, na transição para o cinema. Haroldo de Campos comentou o exemplo de Sergei Eisenstein, que “descreve o corte da estrofe em Maiakovsky em termos de montagem cinematográfica, assinalando que o poeta não escrevia em linhas, mas em ‘shots’” (CAMPOS, H., 2013, p. 55). O mesmo cineasta da vanguarda soviética teorizou sobre a “montagem ideogramática” para o cinema, a partir de estudos sobre o ideograma chinês (CAMPOS, H., 2000, p. 149 a 166). Em formulação similar, Valéry referiu-se a *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, como “espetáculo ideográfico de uma crise ou aventura intelectual” (CAMPOS, A., 1983, p. 144).

Para discutirmos o profundo significado daquela relação ou transição entre mídias, a qual, com o Modernismo anglo-americano, passou pela assimilação de estruturas da poesia e da arte chinesa, recorramos novamente a Walter Benjamin, que apresenta o cinema como realização mais acabada e conjunta de efeitos já presentes parcialmente ou anunciados em formas mais antigas de arte, as quais apresentavam “uma espécie de cinematismo” (MARGEL, *op. cit.*, p. 31). Benjamin posiciona sua mirada desde o cinema – forma de arte posterior e semioticamente mais abrangente –, num olhar “para trás”, em direção àquelas formas anteriores, posicionando-as como precursoras. Vejamos o trecho a seguir, de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que introduz a questão:

Não é de hoje que uma das tarefas mais importantes da arte é produzir uma demanda cujo momento de solução completa ainda não tenha chegado. A história de cada forma artística tem momentos críticos em que essa forma aspira a efeitos que podem ocorrer livremente somente por meio de um padrão técnico modificado, vale dizer, sob uma nova forma artística (BENJAMIN, 2020, p. 90).

¹⁵³ “Je dis idéogramme parce que, après cette production, il ne fait plus de doute que certaines écritures modernes tendent à entrer dans l'idéographie”. No contexto, Apollinaire referia-se também a trabalhos anteriores dos movimentos modernistas e futuristas que lançavam mão dos novos recursos, aos quais se somaria seu poema.

¹⁵⁴ “le lien entre ces fragments n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique, aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive [...] Donc, assurément pas narration, difficilement poème. Si l'on veut: poème idéographique”.

Benjamin em seguida desenvolve o que chamaremos de a “hipótese do cinema antes do cinema”:

[...] De fato, toda forma de arte desenvolvida encontra-se no ponto de intersecção de três linhas de desenvolvimento. Primeiramente, *a técnica trabalha sobre uma forma de arte determinada*: antes do surgimento do filme havia pequenos livros de fotos cujas imagens, passando rapidamente diante dos olhos do observador por meio de um movimento do polegar, exibiam uma luta de boxe, ou uma partida de tênis; havia os autômatos nos bazares, em que um giro de manivela mantinha em movimento uma sequência de imagens. Em segundo lugar, *as formas de arte tradicionais trabalham, em certos estágios de seu desenvolvimento, com grande esforço em direção a certos efeitos que depois são atingidos sem esforço pela nova forma de arte*: antes de o cinema se afirmar, os dadaístas buscaram, por meio de suas performances, incutir um movimento no público – o que depois Chaplin realizou de modo mais natural. Em terceiro lugar, *há certas modificações sociais, muitas vezes discretas, que trabalham em direção a uma modificação da recepção que só pode se realizar na nova forma artística*. Antes de o filme começar a formar o seu público, o *Kaiserpanorama* já exibia imagens (que começavam a se mover) a um público reunido. [...] Edison precisou ainda trabalhar com meios semelhantes para executar o primeiro rolo de filme – antes de a tela de cinema e a técnica da projeção serem conhecidas – diante de um pequeno público que mirava dentro do aparato onde a sequência de imagens se desenrolava [...] (Idem, p. 90-91, grifos nossos).

Sobre as três “linhas de desenvolvimento” em cuja intersecção se prepara uma forma de arte, os exemplos de Benjamin são retirados da cultura ocidental recente. Mas poderíamos identificar que “a técnica trabalha sobre uma forma de arte determinada” de outras culturas, ou que haja efeitos rudimentares ou “alcançados com grande esforço”, preparatórios ou precursores do cinema (efeitos *cinemáticos*), surgidos no desenvolvimento de formas tradicionais de arte, por exemplo, da cultura chinesa?

Já abordamos o *hua juan*, rolo horizontal de poesia e imagem paisagística desdobrável, a ser exposto horizontalmente, que teria sido inventado, segundo comentaristas, na Dinastia Tang (ver 2.2). Outra forma de arte tradicional, presente em toda a Ásia Oriental e do Sudeste, de origens imemoriais incertas – China, Índia e/ou Indonésia, segundo estudiosos –, na qual atingem-se “com esforço” ou limitadamente efeitos cinemáticos depois alcançados integral e naturalmente no cinema, é o teatro de sombras, movimentado por projeções ilusionistas de luz sobre figuras bidimensionais articuladas e móveis sobre uma tela de tecido plana vertical.

Bem assim, notemos que, a rigor, a própria escrita chinesa em poesia – sobretudo na realização em caligrafia – poderia ser considerada uma arte precursora “cinemática”. No alentado prefácio a sua indispensável antologia bilingue de traduções de poesia chinesa para o inglês, Wai-lim Yip discute a diferença de modo de representação da poesia chinesa clássica em relação a suas traduções ocidentais, estabelecendo paralelos com o cinema:

Todos os tradutores, a começar por Giles, devem ter sido levados pela forma esparsa da sintaxe no original a acreditar que os caracteres chineses devem ser telegráficos – no sentido de serem sinais curtos para uma mensagem longa [...], sem saber que são "indicadores" para uma tonalidade mais fina de beleza sugestiva, a qual o processo de desenvolvimento discursivo analítico, alongado, destrói completamente. O fato é: essas imagens, muitas vezes coexistindo em **relações espaciais**, formam uma atmosfera ou entorno, uma ambiência, no qual o leitor pode se mover e estar diretamente presente, posicionando-se por um momento antes de ser **imbuído da atmosfera que evoca (mas não afirma) uma aura de sentimento**. [...] O conceito ocidental de *ser* esconde *ser* ao invés de o expor; desvia-nos do apelo da concretude dos objetos e dos acontecimentos no Fenômeno, em vez de nos pôr em contacto imediato com eles. [...] **A capacidade do poema chinês de existir livre das construções temporais arbitrarias ocidentais e de manter um certo grau de estreita harmonia com os acontecimentos concretos em Fenômeno, pode ser ilustrada pela forma como o filme lida com a temporalidade, pois o filme é um meio mais feliz em aproximar a imediatidade da experiência** (YIP, 1997, p. 6, grifos do autor, negritos nossos, tradução nossa, ¹⁵⁵).

Em outro momento no mesmo estudo, Yip escreve (idem, p. xiv):

[...] as estruturas a-sintáticas e paratáticas da poesia chinesa promovem uma espécie de condição pré-predicativa em que as palavras, como objetos (muitas vezes em montagem coextensiva e múltipla) no mundo real, estão livres de relações predeterminadas e significados únicos e se oferecem aos leitores em um espaço aberto. Dentro desse espaço, e com o poeta pondo-se de lado, por assim dizer, eles podem mover-se livremente e aproximar-se das palavras a partir de uma variedade de pontos de vista para conseguir diferentes percepções do mesmo momento. Eles têm uma visualidade cinematográfica e estão no limiar de muitos significados possíveis (grifos nossos, tradução nossa, ¹⁵⁶).

Verifiquemos, então, os elementos de aspecto cinematográfico identificáveis na poesia chinesa, conforme observado por Wai-lim Yip – no caso, o escritor refere-se à poesia clássica, escrita em caracteres chineses e conformada pelos modelos textuais da tradição. Primeiramente, a *representação imediata, direta, da realidade* – o que, aliás, como vimos, o programa imagista reivindicava para a poesia modernista. Esse modo de representação é “pré-predicativo” (compreendemos como *de vínculos sintagmáticos incipientes ou inconclusivos*), construído

¹⁵⁵ “All the translators, starting with Giles, must have been led by the sparseness of syntax in the original to believe that the Chinese characters must be telegraphic – in the sense that they are shorthand signs for a longhand message [...], not knowing that these are “pointers” toward a finer shade of suggestive beauty which the discursive, analytical, longhand unfolding process destroys completely. The fact is: these images, often coexisting in **spatial relationships**, form an atmosphere or environment, an ambience, in which the reader may move and be directly present, poised for a moment before being imbued with **the atmosphere that evokes (but does not state) an aura of feeling**. [...] The Western concept of *being* conceals *being* rather than exposing it; it turns us away from the appeal of the concreteness of objects and events in Phenomenon rather than bringing us into immediate contact with them. [...] **The capacity of the Chinese poem to be free from Western arbitrary temporal constructs and to keep a certain degree of close harmony with the concrete events in Phenomenon, can be illustrated by the way film handles temporality, for film is a medium most felicitous in approximating the immediacy of experience**”.

¹⁵⁶ “[...] the assyntactical and paratactical structures in Chinese poetry promote a kind of prepredicative condition wherein words, like objects (often in a coextensive and multiple montage) in the real world, are free from predetermined relationships and single meanings and offer themselves to readers in an open space. Withing this space, and with the poet stepping aside, so to speak, they can move freely and approach the words from a variety of vintage points to achieve different perceptions of the same moment. They have a cinematic visuality and stand at the threshold of many possible meanings”.

pela “coexistência em relações espaciais entre os caracteres”, estabelecidas no interior da “sintaxe esparsa” ou de tendência a deslizamentos e harmonizações paratáticas; as palavras são “como objetos em coextensiva e múltipla montagem”.

O princípio do *ideograma*, assim, manifesta-se no poema chinês não apenas na estrutura interna, morfológica, dos caracteres, considerados isoladamente, como unidades de integridade semiótica que são (semânticas, sonoras e visuais), mas já em nível mais amplo, textual, nas “relações espaciais” e de justaposição entre eles, que se mantêm signos primária e imediatamente pictórico-ideográficos – ainda que seus significados vernáculos sejam o resultado de longa (e diferenciada, por múltiplos processos) evolução em direção à simbolização e à abstração, já distanciada da base pictórica original –, e cuja *significação* ou semiose recombina-se em integração, na progressão linear-temporal da cadeia linguística, não se reduzindo ao direcionamento “horizontal” (“*linear e discreto*” – Saussure), como veremos adiante. Se bem que o poema chinês acentue a unicidade dos caracteres, estes signos ainda mantêm relações posicionais entre eles, as quais se manifestam em redes que se cruzam pelo texto. Portanto, o texto poético chinês, enquanto totalidade escrita, constrói-se como partitura de relações ideogramáticas – como “o ideograma de Apollinaire”.

Em segundo lugar, conforme Yip, o tratamento da *temporalidade* no poema chinês clássico é similar ao do cinema, sendo que este último é a expressão mais acabada (“*more felicitous*”) desse aspecto. Portanto, o poema clássico antecipa, de maneira incompleta ou menos fluida, os resultados alcançados mais facilmente pelas técnicas de reprodução cinematográficas, que melhor permitirão “aproximar a *imediatidade da experiência*”.

Aquela temporalidade caracteriza-se como “capacidade do poema chinês de *existir livre das construções temporais arbitrarias* ocidentais”. Isso ocorre porque as relações sintáticas incorporam as dimensões de *simultaneidade* e de *posicionamento*; a representação do tempo é conformada mais pelo ritmo daquelas relações do que pela combinação linear e regularmente ordenadora de um sistema verbal (menos ainda, um sistema verbal apenso a lógica silogística ocidental, com posições claramente definidas de passado, presente e futuro). Além disso, as frases poéticas, em geral completas, isentas de *enjambement* – ainda que lacunares, tendentes à superposição –, articulam-se sem nexos imediatos, e isso, por vezes, mesmo nas sequências narrativas. A parataxe é proeminente na organização total e segmentar do texto, que se constrói de maneira aproximada à montagem.

Voltando à questão da “*imediatidade da experiência*”, sua concretude, “evocada mas não afirmada”: Walter Benjamin (2020, p. 84-85) descreve-a no modo de representação do cinema, a partir de comparações com o teatro e com a pintura:

[...] no estúdio cinematográfico, a aparelhagem penetrou a realidade tão profundamente que o seu aspecto puro, livre do corpo estranho que é o aparato, é o resultado de um procedimento específico, a saber, a gravação por meio do aparato fotográfico posicionado de modo particular e sua montagem com gravações do mesmo tipo. O aspecto livre de aparatos da realidade tornou-se aqui o mais artificial [...] (idem).

Isto é: a representação através do dispositivo cinematográfico permite a construção *artificial*, via montagem, de um ponto de vista autoral e receptivo *interior* àquela realidade representada (o *plano*); seu espaço e tempo não são mais os da perspectiva distanciada de um observador contemplativo, que enxerga *de fora* uma totalidade organizada a partir do tempo de reflexão de sua subjetividade, exterior e oposta à objetividade da realidade retratada, como na pintura, ou na cena tradicional de teatro. A segmentação das imagens recolhidas pela câmera e sua montagem podem construir melhor a ilusão de participar do ambiente (de signos) retratado e mover-se por ele.

[...] Em seu trabalho, o pintor observa uma distância natural em relação ao dado; o operador de câmera, ao contrário, penetra profundamente no tecido daquilo que está dado. As imagens que ambos geram a partir daí são tremendamente diferentes. A do pintor é total, a do operador de câmera é dividida em múltiplas partes que se reúnem segundo uma nova lei. Assim, a apresentação cinematográfica da realidade é incomparavelmente mais significativa para o homem contemporâneo, pois ela obtém o aspecto livre de aparatos da realidade [...] justamente por meio de sua penetração intensívissima com a aparelhagem (idem, ib.).

Assim, a montagem cinematográfica trabalharia a *apresentação da realidade* (¹⁵⁷) e o faria mais direta e profundamente porque, a partir de segmentá-la, já capturada em partes pela câmera, reconstrói-a na temporalidade e espacialização da ilusão artística da imediatidade da experiência, a construir ponto de vista mais ou menos interior à cena. O espectador/leitor experimenta a sensação – visual, mas como observa W.B., também *táctil* – de estar imerso em um movimento de significação que relaciona objetos que se lhe apresentam imediatamente, diminuindo-lhe a sensação de distanciamento subjetivo. Para que esse ponto de vista se reproduzisse em pintura, seria necessário ao observador ser milagrosamente colocado – enquanto presença, consciência e percepção – no interior da cena pintada (¹⁵⁸); então sua visão

¹⁵⁷ No artigo *Decadência do cinema?*, Jakobson adianta descrição em termos semióticos daquela *apresentação da realidade* (no caso, o autor busca definir a substância material da linguagem do cinema, seu *significante*), a partir de reflexão de Santo Agostinho: “Esse genial pensador do V Século, que distinguia sutilmente o objeto (*res*) do signo (*signum*), afirma que ao lado dos signos, cuja função essencial é significar alguma coisa, existem os objetos, que podem ser usados com função de signos. *O objeto (ótico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema*” (JAKOBSON, 2019, p. 155, grifos nosso). Poderíamos concluir, então: a “realidade” é a substância do cinema, porém *segmentada em objetos parciais* – pela aparelhagem, em função de seu alcance aos sentidos humanos de recepção – e *integrada* – pela montagem, em função da cadeia de significação.

¹⁵⁸ Observe-se que a pintura pré-renascentista (v. os “primitivos” belgas, p.ex. Hans Memling) e renascentista (p. ex., Leonardo da Vinci) vale-se de técnicas que procuram aproximar aquela sensação, como a reprodução frontal em certa variação de ângulo do olhar direto de um personagem da cena retratada em direção ao observador externo,

do conjunto seria uma combinação peculiar de visões parciais criadas pelo interesse subjetivo, cujo ritmo plástico seria condizente com o de sua apreensão.

Conforme comentamos (ver o capítulo 1), a poesia clássica chinesa constrói efeito aproximado, antes de tudo, pela supressão das pessoas verbais (principalmente da primeira pessoa) em texto de acentuada visualidade (descritivo, ou melhor, “presencial”) ou aspecto paisagístico; supõe-se um observador, que no entanto se retirou da cena, plasmando o sujeito e o “objeto” representado. A posição enunciativa do sujeito do poema, seu “olhar”, tem aspectos daquela do operador da câmera no cinema, descrito por Benjamin.

Em segundo lugar, no poema chinês, os caracteres – inclusive sua supressão codificada no texto, caso dos nexos e pronomes na poesia clássica – singularizam-se como signos; a sucessão (horizontal, temporal) da cadeia linguística avançando em cruzamentos com relações verticais e oblíquas simultâneas, dispõem-se “na sintaxe esparsa do poema, muitas vezes coexistindo em relações espaciais” (Yip), a formar “uma atmosfera ou entorno, uma ambiência, no qual o leitor pode se mover e estar diretamente presente”, em uma leitura que será ao mesmo tempo escritura.

Por fim, apontemos outro aspecto do cinematismo na escrita poética chinesa, a partir das considerações do semiótico japonês Shutaro Mukai, em descrição de Haroldo de Campos, as quais incidem sobre aspecto que discutiremos em seguida: a importância da caligrafia enquanto ato produtor de sentido na escrita chinesa:

Procurando discernir “a qualidade característica do sistema japonês de escrita”, Shutaro Mukai – para quem *o sentido do tato é o mais fundamental de todos e aquele que a todos integra* – pondera: “devido à qualidade gráfica da escrita japonesa, há uma tendência para vê-la como um sistema predominantemente visual”. A esse respeito, parece-lhe, antes, que *o kanji “dá ênfase ao sentido do tato”,* ou seja, *o kanji* evoca para o japonês “a memória dos movimentos musculares envolvidos no ato de escrever”; nele, “*os gestos originais ainda permanecem em sua forma original ou num eco dessa forma*” (CAMPOS, 2000, p. 19, grifos nossos, ¹⁵⁹).

De fato, poder-se-ia argumentar haver poemas clássicos que parecem trabalhar diretamente com o sentido do tato, na atualização da imediatidade física da experiência de meditação, por exemplo, em poetas místicos budistas como Wang Wei e Meng Haoren. Vívido exemplo é o poema que discutimos no primeiro capítulo deste trabalho (“*O retiro dos cervos*”, de Wang Wei), que parece construir topograficamente o lugar do enunciador (então plasmado ao do leitor), pela supressão da primeira pessoa do discurso, assim como pela sucessão de

parecendo incluir o espectador como interlocutor imediato e participante. Eis, diríamos, um “aspecto cinematográfico” da pintura daqueles grandes mestres.

¹⁵⁹ *Kanji*: trata-se do termo japonês para os caracteres chineses, derivado do chinês “*hanzi*” (漢字 – ou 汉字 em ideogramas simplificados modernos).

sinestésias, como se o sujeito fosse delimitando-se territorialmente, ao redor de seu próprio esquema corporal, pelas percepções que o cercam e alcançam cada um de seus sentidos físicos.

A primazia do aspecto tátil no cinema é assinalada por Walter Benjamin. Nota o filósofo alemão que a arte contemporânea recuperou o aspecto tátil das obras, mas, assim como o fez quanto a outras demandas produzidas pela transformação da recepção de público na sociedade urbana de massas, atingiu “com esforço” ou limitadamente efeitos cinemáticos depois alcançados de maneira mais natural e integral no cinema:

Com os dadaístas, em vez de uma aparência atraente ou de uma construção tonal convincente, a obra de arte tornou-se um projétil. Ela golpeia o observador. [Espectador, leitor – todos eram atingidos. E ela esteve a ponto de reaver para o presente a qualidade tátil, que é a mais essencial na arte das grandes épocas de reforma.] Ela adquiriu uma qualidade tátil. Com isso, ela favoreceu a demanda pelo filme, cujo elemento de distração é igualmente em primeira linha tátil, repousando sobre o câmbio dos cenários e dos planos, os quais penetram o espectador com um impacto (BENJAMIN, 2020, p. 93 e 118, ¹⁶⁰).

A respeito, afirma Márcio Seligmann Silva (2020, p. 44) que Benjamin apresenta nova reflexão acerca da “relação entre as artes e o corpo para o homem do Século XX”, ao abrir, entre suas linhas de abordagem, discussão sobre diferentes aspectos da recepção tátil das obras de arte, a qual “substitui a mera contemplação distante. O indivíduo tanto imerge [...] nas obras (como na arquitetura, na qual Benjamin vê o protótipo da recepção dispersa) como as recebe com todo o seu corpo.”

Também sobre o aspecto da percepção tátil, portanto, a escritura poética chinesa atualiza-se por seu aspecto cinemático precursor em relação à recepção da arte na era da reprodutibilidade técnica.

¹⁶⁰ A última página mencionada na citação (118) refere-se à parcela que figura aqui entre colchetes, de trecho mantido pelo autor numa variante à segunda versão da obra).

4. A ESCRITURA POÉTICA CHINESA

*If you can't think of imagism or phanopoeia as including the moving image, you will
have to make a really needless division of fixed image and praxis or action.*

(Ezra Pound, *ABC of Literature*, ¹⁶¹)

¹⁶¹ “Se você não consegue pensar no imagismo ou na fanopeia como incluindo a imagem em movimento, você terá que fazer uma divisão realmente desnecessária entre imagem fixa e *praxis* ou ação”. Ezra Pound, *ABC da Literatura*, tradução nossa.

4.1. A ESCRITA IDEOGRAMÁTICA CHINESA E A POESIA

Vimos que o poema “modernista”, em sua nova dimensão de espacialização, ao desenvolver-se em objeto gráfico-visual, foi identificado por Apollinaire e outros artistas à representação ideogramática, na transição para o cinema; em uma palavra, o poema encontra-se com o ideograma. Com efeito, o transcurso da evolução do poema ocidental no Modernismo, dos confins do verso metrificado à incorporação dos ritmos da nova dimensão espaço-temporal, preparou artistas (e público) para uma transição de modelo lógico-linguístico, em aproximação ao modo de representação artístico da cultura chinesa e da Ásia oriental. “É necessário que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente, ao invés de analítico-discursivamente” (APOLLINAIRE *apud* CAMPOS, 2013, p.193, tradução nossa,¹⁶²): uma nova recepção (“um *gosto novo*”) prepara-se.

Em relação àquele processo, lembra Haroldo de Campos (2000, p. 83) que Derrida referiu-se ao sentido pioneiro do trabalho de Ernest Fenollosa para o “deslocamento das categorias fundadoras da língua e da gramática da *epistémé*”, em que “o Ocidente se encontraria enclausurado”⁽¹⁶³⁾. No caso de Ezra Pound, a partir da influência da obra de Fenollosa, no contexto cultural de nova onda expansionista anglo-americana, a transição para o ideograma realizou-se principalmente via tradução, em opção (novamente) pelo risco: o de abrir-se à infundável grandeza e complexidade de todo um sistema de expressão e de pensamento baseado no ideograma por milênios, ligado à mais antiga tradição civilizatória contínua da humanidade, cuja assimilação (mínima) na ambiência cultural ocidental, à época, praticamente reduzia-se a leituras acadêmicas restritivas e autoritativas, marcadas por um convencionalismo de orientação etnocêntrica.

A busca de renovação do Modernismo conduziu ao genuíno interesse e fascínio pelas culturas e representações da realidade das culturas orientais, na recepção de sua diferença como caminho possível para o enriquecimento das formas de expressão artística do ocidente, o que favoreceu modelos de descrição da escrita chinesa que reconhecem seu caráter ideogrâmico e autônomo, sua disposição multisemiótica.

Nessa linha, François Cheng afirma sobre a escrita chinesa, antes de mais: “Independentemente do som e invariável, formando uma unidade em si mesmo, cada signo

¹⁶² “Il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement”.

¹⁶³ Campos faz referência a menção ao estudo de Fenollosa sobre a estrutura gramatical chinesa e sua diferença quanto à sintaxe de línguas ocidentais, feita pelo filósofo francês em *De la Gramatologie*.

conserva a possibilidade de permanecer soberano e, a partir daí, a de perdurar” (CHENG, 1996, p. 11, tradução nossa,¹⁶⁴). Trata-se, de fato, de uma escrita que guarda elevado grau de autonomia semiótica em relação à fala, a sustentar sua própria tradição, consubstanciada na caligrafia e no repertório dos textos clássicos; tradição essa que, afinal, retorna sobre a performance linguística atual, a incidir mesmo sobre a fala, a qual se apoia amiúde em citações, provérbios e frases fixadas pelo costume, a lhe aportarem referências de sentido externas (cf. PORTUGAL e TAN, 2019, p. 32-33).

Com efeito, é aquele repertório rico e consistente de referências intertextuais, de interferências literárias e históricas nos usos linguísticos do dia-a-dia, que representa, talvez mais claramente que manifestações de outra ordem, o fio condutor milenar de uma cultura na qual as rupturas, ainda que profundas, não comprometeram uma continuidade fundamental. A escrita chinesa resguarda sempre algum nível de historicidade visível no enunciado atual; a sincronia abre janelas à diacronia, e a etimologia deixa rastros imediatamente identificáveis e retraçáveis, ainda que remotos.

François Cheng (idem, p. 11-35) introduz sua fundamental obra *L'Écriture Poétique Chinoise* com apresentação sucinta e abrangente do sistema da escrita chinesa, demonstrando ser esse sistema (mais que a língua falada) o fundamento por excelência da longa tradição de uma poesia de sofisticada elaboração e autonomia, uma verdadeira linguagem-outra, formalizada dentro da língua chinesa. A vinculação estrutural entre a escrita chinesa, sua ordenação e sistemática de ideogramas, e a característica imagística e metafórica da poesia dessa cultura foi notada também por diversos estudiosos, marcadamente por Ernest Fenollosa, que procurou descrevê-la com os recursos teóricos de que dispunha na transição dos séculos XIX para o XX nos EUA. François Cheng, cujas posições, de distinta ilustração e latitude, baseiam-se na preciosa combinação de seleção peculiar do pensamento chinês – conhecido na intimidade facultada a um intelectual de origem e formação tradicional chinesa – com a semiologia francesa, principia sua exposição por indicar, nessa escrita única, aspectos diferenciais:

Desde a origem, uma escrita que se recusa a ser simples suporte da língua falada: seu desenvolvimento é *uma longa luta para garantir autonomia, bem como liberdade de combinação*. Desde a origem, revela-se esta relação contraditória e dialética entre os sons representados e a presença física tendente ao *movimento gestual, entre a exigência de linearidade e o desejo de uma evasão espacial* (idem, p. 11, grifos nossos, tradução nossa,¹⁶⁵).

¹⁶⁴ “Indépendent du son et invariable, formant une unité en soi, chaque signe garde la chance de demeurer souverain, et par là, celle de durer”.

¹⁶⁵ “dès l’origine, une écriture qui se refuse à être un simple support de la langue parlée: son développement est une longue lutte pour s’assurer une autonomie, ainsi que la liberté de combinaison. Dès l’origine se révèle ce

Já havíamos mencionado a ocorrência simultânea da progressão temporal (horizontal) e da verticalidade ou abertura espacial ao movimento em outras direções do texto poético chinês. Aponta o mestre sino-francês, em mais minúcia, o “movimento gestual” a que tendem os caracteres da escrita a partir de sua materialidade, referência à ligação estreita com a caligrafia e, em seguida, a pintura, assim como outras artes e atividades expressivas, como o *gongfu*, o *tai-chi*, as artes marciais da espada – artes “do corpo”. Os movimentos caligráficos incorporam-se ao signo escrito na enunciação, afetando o significante, emprestando-lhe variações individuadas, viés pessoal, alterações de significação:

Gestos imemoriais e sempre repetidos, cuja cadência, como numa dança de espadas, se realiza instantaneamente de acordo com os traços, traços que se lançam, que se cruzam, que pairam ou mergulham, que adquirem sentido e acrescentam outros àquele, codificado, das palavras (CHENG, idem, p. 16, tradução nossa,¹⁶⁶).

Na caligrafia realiza-se o encontro entre a pintura, a escrita-texto (poema), o corpo em movimento (a dança, o *gongfu*). Para além da busca de uma escrita pessoal elegante e legível, a caligrafia chinesa é sobretudo o exercício de uma escrita “vivificada”, conduzida pelos “sopros harmônicos”, desenvolvendo-se com a respiração, ao movimento dos traços pictórico-caligráficos – conforme Chen Yenyuan (*apud* CHENG, 2006, p. 23-24), teórico da pintura clássica da Dinastia Tang), qualidade do “*qi*” (气, pronuncia-se “*tshi*”) que anima os seres (conceito taoísta a que Cheng traduz como “*sopro-espírito*”).

A caligrafia realiza a experiência da recriação da imagem do poema na vivência de seus ritmos. E nesse caminho, sua manifestação peculiar poderá chegar mesmo à ilegibilidade, acentuando, na escrita de um sujeito, a expressão única e singular, a afirmação de uma via excêntrica, expressão solitária e encerrada na escrita que se evolui. Com efeito, a caligrafia chinesa mais perita, reconhecidamente experiente e mais elevada, é dissoluta e voluteante, confundindo-se com movimentos da natureza; sua ilegibilidade é valorizada na cultura chinesa, poema que se perde no ideal estético de sua própria expressão, versão única que se encerra a “emurar o tradutor no silêncio” (Benjamin, sobre as traduções de Hölderlin).

Por extensão, a caligrafia tornar-se-ia uma sub-espécie do ato tradutório (ou atividade “micro-tradutória”), uma recriação do poema que atualiza modificando. Pela caligrafia, em

rapport contradictoire, dialectique, entre les sons représentés et la présence physique tendue vers le *mouvement gestuel*, entre l'exigence de la linéarité et le désir d'une évacion spatiale”.

¹⁶⁶ “Gestes immémoriaux et toujours repris, dont la cadence, comme dans une danse à l'épée, se réalise instantanément au gré des traits, traits qui s'élancent, qui se croisent, qui planent ou plongent, qui prennent sens et en ajoutent d'autres à celui, codifié, des mots”.

algum nível – seja micropolítico – *o poema doa-se modificando-se; o original sobrevive em mutação* (BENJAMIN *apud* DERRIDA, 2006, p. 38). Nesse sentido descreve François Cheng:

Quando um calígrafo aborda um poema, não se limita a um simples ato de cópia. Pela caligrafia, ressuscita todo o movimento gestual e todo o poder imaginário dos signos. É uma forma de penetrar na realidade profunda de cada um deles, de esposar a cadência propriamente física do poema e, finalmente, recriá-lo (CHENG, F. 1996, p. 16, tradução nossa, ¹⁶⁷).

Recorde-se a afirmação de Antoine Berman (2012, p. 15): “Por meio da tradução do ‘corpo mortal’ da letra, com sua firmeza, consistência, antitipo: a tradução faz sua própria experiência, singular, da letra [...]. A letra insiste, inspira o tradutor”. Pois a letra, na poesia chinesa, desenvolve-se em corporeidade imediatamente sensível, a partir da visualidade pictórica e ideográfica; do *movimento gestual* que a conforma e descerra ao espaço.

Os movimentos da escrita, por assim dizer, animam o escrito, por intervenção do corpo (mais que da mão); assim, aportam ao poema ritmos de outras linguagens além daquele que lhe empresta a cadeia de fala, a língua; move-se a ritmos “gestuais”, isto é: de ancoragem corporal. Nesse sentido, um texto poético escrito em chinês depassa a caracterização semiótica do modelo linguístico básico de Saussure, do *Cours de Linguistique Générale*, “signo linear e discreto”.

A visão de François Cheng avança compreensão ampla do alcance semiótico do poema chinês, a partir da profusão de recursos da escritura que o conforma:

Através dos signos, obedecendo a um ritmo primordial, uma palavra irrompeu e transbordou seu ato de significação por todos os lados. Antes de tudo, identificar a realidade desses signos, o que são os ideogramas chineses, sua natureza específica, seus vínculos com outras práticas significantes [...] já é trazer à tona certos traços essenciais da poesia chinesa (CHENG, 1996, p. 12, tradução nossa, ¹⁶⁸).

E mais adiante:

Tal sistema de escrita – e a concepção do signo que subentende – condicionou na China todo um conjunto de práticas significativas como – para além da poesia – a caligrafia, a pintura, os mitos e, em certa medida, a música. A influência de uma linguagem concebida não mais como um sistema denotativo que “descreve” o mundo, mas como uma representação que organiza as relações e provoca atos de significação, é decisiva aqui. Não somente pelo fato de a escrita servir de veículo para todas estas práticas; bem mais, ela é o modelo que atua no processo da sua constituição como sistema. Formando uma rede semiótica ao mesmo tempo complexa e unida, elas obedecem ao mesmo processo de simbolização e a certas regras de oposição fundamentais (idem, p. 15, tradução nossa, ¹⁶⁹).

¹⁶⁷ “Lorsque un calligraphe aborde un poème, il ne se limite pas à un simple acte de copie. En caligraphiant, il ressuscite tout le mouvement gestuel et toute la puissance imaginaire des signes. C’est une manière à lui de pénétrer dans la réalité profonde de chacun entre eux, d’épouser la cadence proprement physique du poème et, finalement, de le recréer”.

¹⁶⁸ “Au travers des signes, tout en obéissant à un rythme primordial, une parole a éclaté et a débordé de toutes parts son acte de signifiante. Cerner d’abord la réalité de ces signes, ce que sont les idéogrammes chinoises, leur nature spécifique, leur liens avec d’autres pratiques signifiants [...] c’est déjà faire ressortir certains traits essentiels de la poésie chinoise”.

¹⁶⁹ “Un tel système d’écriture – et la conception du signe qui le sou-tend – a conditionné en Chine tout un ensemble de pratiques signifiants tels que – outre la poésie – la calligraphie, la peinture, les mythes, et, dans une certaine mesure, la musique. L’influence d’un langage conçu non plus comme un système dénnotatif qui ‘décrit’ le monde,

4.1.1. ASPECTOS DO PARALELISMO DO POEMA CHINÊS CLÁSSICO

A combinação de progressão temporal – narrativa – e movimento espacial – paratático, posicional – é essencial ao poema chinês clássico, a ponto de ter sido formalizada gramaticalmente, em peculiar sistema de paralelismo, no decorrer de séculos de desenvolvimento da poesia e elaboração teórica literária e estética. No princípio da Dinastia Tang (618-907), as pesquisas formais e estudos linguísticos haviam chegado a elevado grau de refinamento. Seja pelo desenvolvimento próprio da ambiência literária, seja por necessidade dos exames imperiais, que demandavam a sistematização de conteúdos, chegou-se, por essa época, a uma codificação e descrição precisa das formas em uso, as quais constituirão os modelos clássicos, predominantes até o advento do Modernismo, nas primeiras décadas do Século XX (cf. CHENG, 1996, p. 32 e 59).

Destaca-se o octeto regular (*lüshi*), forma que serve de referência às demais no chamado “Estilo Novo” da Dinastia Tang. Sua estrutura representa uma unidade semântica e sintática complexa e coerente, altamente profícua no aproveitamento dos recursos expressivos da língua chinesa. Do octeto regular derivou outra forma fixa fundamental, de uso bastante difundido: o quarteto regular (*juejü*), reconhecidamente um “*lüshi* cortado” ou reduzido à primeira estrofe de quatro versos – modelo que, segundo estudiosos, teria servido de base para o haikai japonês, forma posterior.

A unidade mínima do octeto é o dístico (*duilian*) em paralelismo, que consiste em uma estrutura de dois versos, sintagmas (frases) em relação de “espelhamento” ou superposição. As classes/funções gramaticais dos versos nesse arranjo se correspondem, termo a termo, impondo-se, assim, uma leitura *vertical*, paradigmática, que se cruza ou combina com a leitura *horizontal*, sintagmática. Esse princípio de utilização da linguagem foi abrigado pela poesia clássica, mas está presente no cotidiano da língua, como corolário a situações discursivas “especiais” – dísticos nos portais das casas; fachadas de templos; festas; práticas religiosas e, mais simplesmente, em expressões idiomáticas e frases estereotipadas “de efeito”, em possível origem ritualística.

mais comme une représentation qui organise les liens et provoque les actes de signification, est ici décisive. Non seulement par le fait que l'écriture sert de véhicule à toutes ces pratiques; elle est, bien plus, le modèle agissant dans le processus de leur constitution en système. Formant un réseau sémiotique à la fois complexe et uni, elles obéissent au même processus de symbolisation et à certaines règles d'opposition fondamentales”.

A título de exemplo, vejamos os versos a seguir (¹⁷⁰), de poema de Du Fu “Contemplando a grande montanha”:

[...] transcrição literal

蕩胸生曾雲 dilatado peito / nascer [em] andares nuvens

決眚入歸鳥 distendidas pálpebras / entrar [em] retorno pássaros

- Em nossa tradução:

o peito estende às nuvens que acumulam

olhos distendem pássaros adentram

Note-se a correspondência entre os elementos lexicais (as classes/funções de palavras) do verso superior e do inferior: *dilatado-distendidas; peito-pálpebras; nascem-entram/penetram; em andares-em retorno; nuvens-pássaros*. As palavras do dístico dispõem-se de maneira simétrica, em correspondência paradigmática, em relações de oposição ou de complementaridade. Essa estrutura é trabalhada, no octeto, em pares semânticos de conjunção ou disjunção.

O paralelismo chinês é chamado por Paul Démiéville de “contraponto semântico” (1962, p. 15), metáfora da teoria musical, a indicar a justaposição de termos que “soam/atuam juntos”, integrando-se em nível superior de significação, a lembrar formulações que já discutimos aplicadas à poesia ocidental contemporânea. Em se tratando da poesia chinesa clássica, o efeito do paralelismo sustenta-se, ainda, na integridade semiótica de tendência isolante dos caracteres de escrita ideogramática, a visualidade, movimento e musicalidade intrínsecos a cada caractere chinês. Observe-se também a estrutura monossilábica da língua e da escrita chinesa clássica, que ressalta à mancha gráfica na página; cada caractere é traçado para ocupar o espaço de um quadrado de mesmo tamanho, o que favorece o equilíbrio estético visual.

Para além do conceito geral de paralelismo, considera-se que, no plano sintático, o fato mais importante do octeto clássico chinês é a oposição entre versos *paralelos* e *não-paralelos* (CHENG, 1996, p. 68). Assim, o primeiro dístico é, geralmente, de versos não-paralelos (mas é admissível que sejam paralelos). O segundo e o terceiro dístico são obrigatoriamente construídos em paralelismo, e o último é necessariamente de versos não-paralelos. Tem-se, desta forma, estrutura na qual o último dístico e, na maioria dos casos, também o primeiro são afeitos a uma ordem *temporal*, isto é: afixam uma moldura de narratividade para o poema. Os

¹⁷⁰ Os exemplos de soluções tradutórias apresentados a seguir são aproveitados da introdução de nossa Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang (2ª edição, revista, de 2019), em argumentação mais desenvolvida.

dois dísticos paralelos ao centro dispõem uma ordem *espacial*, em que um conjunto de signos engendra outro, por alternância no eixo paradigmático da linguagem (JAKOBSON, s/d., p. 34-62, ¹⁷¹), contrário ou complementar, através do qual a instância pictorial-descritiva se impõe, em suspensão da progressão temporal-lógica, instaurando-se espaço textual fragmentário, de superposição paratática.

Segundo François Cheng (1996, p. 71): “De um ponto de vista linguístico, o paralelismo é uma tentativa de organização espacial dos signos no interior de seu desenvolvimento temporal” (tradução nossa, ¹⁷²). O paralelismo é um elemento de harmonização interna, que assegura a autonomia do poema como signo articulado e complexo: “por sua organização interna, o paralelismo introduz uma outra ordem dentro da progressão linear da linguagem, *uma ordem autônoma*, voltando-se sobre si mesma, na qual os signos se respondem e se justificam, como se liberados de constrangimentos exteriores e permanecendo fora do tempo [...]” (idem, p. 35, grifos nossos, tradução nossa, ¹⁷³).

Observemos o exemplo a seguir (“*Baidi*”), também de Du Fu, o mestre maior do *lüshi*. Construído com paralelismo desde o primeiro dístico – do qual, aliás, os três primeiros caracteres, quase a metade, estão já em repetição, anáfora do locativo “cidade de Bai Di” –, este poema é também exemplo particularmente vívido da utilização de recursos sonoros e visuais em apoio ao paralelismo. Na transcrição abaixo, apresentamos os versos, em caracteres tradicionais, à esquerda, a transcrição palavra a palavra em português à direita, e a transcrição fonética (no sistema *pinyin*) embaixo de cada verso:

白帝 - transcrição:

/Bai di/

白帝城中雲出門 Baidi cidade centro(dentro) nuvens saem [pela]porta
/bai di cheng zhong yun chu men/

白帝城下雨翻盆 Baidi cidade em baixo(desce) chuva transborda vasos
/Bai di cheng xia yu fen pen/

高江急峽雷霆鬥 Alto rio veloz(c.pressa) garganta trovão raio lutar(a socos)
/gao jiang ji xia lei ting dou/

翠木蒼藤日月昏 Verdes árvores(troncos) cinza(pardo) juncos sol lua
crepúsculo(escurer)

¹⁷¹ “*Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*”, sobre os dois modos de arranjo da linguagem: eixos de seleção, ou paradigmático, e combinação, ou sintagmático.

¹⁷² “Du point de vue linguistique, on peut dire que le parallélisme est une tentative d’organisation spatiale des signes dans leur déroulement temporel”.

¹⁷³ “Par son organisation interne spatiale, il [*o paralelismo*] introduit un autre ordre dans la progression linéaire du langage, un ordre autonome, tournant sur soi, dans lequel les signes se répondent et se justifient, comme libérés des contraintes extérieures et demeurant hors du temps”.

/cui mu cang teng ri yue hun/

戎馬不如歸馬逸 militares cavalos menos(não-valer) retornados cavalos à-paz/inativos

/rong ma bu ru gui ma yi/

千家今有百家存 mil lares [implicit.: havia] hoje haver cem lares sobrevivem

/qian jia jin you bai jia cun/

哀哀寡婦誅求盡 aflita-aflita viúva(só/pobre) senhora punição(imposto) exorbitante terminar

/ai ai gua fu zhu qiu jin/

慟哭秋原何處村 chorar(a gritos, intenso) chorar outono planície que(onde) lugar vila

/tong ku qiu yuan he chu cun/

- Em nossa tradução:

Bai Di ao centro nuvens transbordam portais

Bai Di abaixo a chuva a derramar-se à terra

O rio se abate à gorja trovão raio esbatem-se

do verde-cinza às ervas lua e sol em trevas

Cavalos erram desvalidos pela guerra

Mil lares eram, uma centena ainda se ergue

Outono veio à viuvez triste e sozinha

o choro estrídulo à planície em qualquer vila

Na tradução procuramos reproduzir o esquema do paralelismo chinês. Contudo, considerando a estrutura muito diferenciada da sintaxe da língua portuguesa, nem sempre isso é possível. Buscamos, então, compensar por pareamentos sonoros, ou pela criação de segmentos em paralelismo, recurso bastante utilizado por Pound.

Na primeira estrofe de quatro versos podemos avaliar dados importantes da estrutura fonética e semântica do poema, relativos ao paralelismo:

1. O primeiro e o segundo versos começam pela anáfora do locativo (Bai Di cidade). Logo em seguida, há correspondência paradigmática (vertical), superposição *zhong/xia* (centro/abaixo); *yun/yu* (nuvem-chuva, também correspondência sonora); *chu/fan* (sair/virar); igualmente em seguida: *men/pen* (porta/vaso, também correspondência sonora).

2. O verso parte da solidez e imobilidade – a cidade, com nome imperial (Bai Di significa “Imperador Branco”); o caractere 城[*cheng*], que significa ao mesmo tempo *cidade* e *muralha*), em direção a movimento e desordem. O par vertical *zhong/xia* (*centro/abaixo*) acentua o sema de queda, desabamento; também os pares *yun/yu* (nuvem-chuva) *chu men/fan pen* (sair pela porta/virar os vasos) sobrepõem fatos do céu e da terra, *de cima* (ou *centro*) e *de baixo*. Há um sentido geral de queda desde um lugar (centro) alto, mas também de confusão de posições-lugares.

3. Nos dois primeiros versos: os fones próximos /yu/ (lê-se *ü*) e /u/ ecoam diversas vezes. Há uso farto de consoantes fricativas (/ch/,/zh/,/x/) a partir das oclusivas (/b/,/d/), que iniciam o segmento, e o terminam em /p/ (*en*), em sensação de movimento, agitação e fricção, (estrondos, choques, deslizamentos).

4. No segundo dístico (terceiro e quarto versos), as oposições paradigmáticas são: *alto/verdes; rio/árvore; veloz(apressado)/cinzentas(escuras); garganta/juncos; trovão/sol; raio(clarão)/lua; luta(choque)/escurecimento*. A estrutura sonora prioriza consoantes oclusivas. Os pares paradigmáticos constroem sentidos de confusão-superposição entre claro e escuro; baixo e alto; luz/sombra/escurecimento; lugares largos e lugares estreitos-fechados; ruído e luminosidade (sinestésias), cores e sombras. Há a admirável sequência *gao-jiang-ji-xia* (*alto-rio-rápido-cair para baixo*) no terceiro verso, cuja visualidade repercute na sonoridade onomatopeica. O quarto verso é mais suave sonoramente, contemplativo; parece construir (“silenciosamente”) ênfase no escurecimento, que se completa ao final.

5. O efeito geral da estrofe é de desabamento e choque violento entre forças naturais, a confusão e o deslocamento de lugares entre os elementos. A chuva forte se mescla à violência do rio que se apressa à garganta. A grandiosidade suave e mais lenta do verso final, com o escurecimento da lua e do sol, parece concluir a imagem de um cataclismo, antecipando em metáfora a estrofe seguinte, sobre a tragédia social da guerra. Na tradução destes dois dísticos (bem como no restante do poema), procuramos apoiar o efeito do paralelismo da estrofe chinesa por aliterações e assonâncias, com repetições sonoras nos quatro versos (transbordam-portais; derrama-terra; abate-esbatem-se [Baidi]; verde-ervas-trevas).

O paralelismo funciona como eixo semântico e sintático (posicional) em torno do qual o poema se estrutura como signo autônomo e de máxima densidade. Mobilizando todos os seus elementos materiais em termos formais motivados para a significação, o poema funciona como conjunto verbi-voco-visual (significativo, sonoro e imagístico-visual). O paralelismo, enfim, pode generalizar-se pelo poema também no sistema de aliterações, ou entre formas lexicais menores ou localizadas (por exemplo, entre radicais pictóricos de caracteres em superposição,

e mesmo no interior de segmentos de versos que, na estrutura sintática geral, seriam “não paralelos” ou narrativos), como sistema geral de correspondência entre os elementos de mesma espécie semiótica, incorporados semanticamente em pares de conjunção e disjunção.

Exemplo desse uso “parcial” ou localizado do princípio do paralelismo se observa nos últimos dois versos do poema “*Bai Di*”, os quais são, a rigor, dístico não-paralelo, fecho narrativo. Assim, o início do sétimo verso: [哀哀寡婦誅求盡], apresenta a repetição de 哀哀 /ai-ai/ [aflita-aflita], ou aflição, dor, pena, palavra ainda claramente assimilada à interjeição “ai”. O conjunto sobrepõe-se ao início do verso seguinte: 慟哭 /tong – ku/ [chorar/choro (a gritos, intensamente) – chorar/choro], na verdade a mesma ação nas duas palavras, em gradação de intensidade ou definição, materializando-se em um contínuo, equivalente a repetição vocabular, mas alterada ou estilizada, a sugerir movimento na mesma ação. Assim, ambos os versos sobrepostos, apesar de sua estrutura geral não-paralela, incorporam certo grau de paralelismo – matizado – no segmento inicial. Du Fu é poeta que fascina pelo uso máximo, bastante criativo dos recursos disponíveis na linguagem poética chinesa.

O uso localizado do paralelismo se encontra também em formas clássicas anteriores ao modelo regular (“estilo novo”, *jintishi*) da Dinastia Tang, no chamado *gutishi* (“estilo antigo” remanescente). Por exemplo, no poema de Li Bai “*Canto Antigo* (‘do alto contemplar os quatro mares...’), os quatro primeiros versos estruturam-se como sequências “soltas” de “ações nominalizadas” próximas ou continuadas, repetidas ou por vezes gradativas. No original chinês:

登高望四海 subir(subida) alto(altura) contemplar quatro mares
/deng – gao – wang – si – hai /

天地何漫漫 céu terra [exp. Metonímica: “mundo”] como [é] vasto vasto
/tian – di – he – man – man/

霜被群物秋 geada lençol multitude coisas outono
/shuang bei qun wu qiu/

風飄大荒寒 vento sopra grande deserto(desolado) frio
/feng piao da huang hang/

Traduzimos assim:

do alto contemplar os quatro mares

céu-terra o mundo inteiro vasto o vasto

lençol de gelo o outono entretecido

lufar do vento ao mais deserto frio

4.1.2. IDEOGRAMA E HARMÔNICOS SEMÂNTICOS-VISUAIS

Reproduzimos novamente a primeira estrofe do poema “*Bai Di*”, de Du Fu, acentuando alguns caracteres:

白帝城中雲出門

白帝城下雨翻盆

高江急峡雷霆斗

古木蒼藤日月昏

Ressaltamos em *highlight*, nesse conjunto de versos, agrupamentos de caracteres, sucessões verticais e horizontais de ideogramas que se assemelham parcialmente no aspecto visual. Nos primeiros 3 versos, através do 5º caractere de cada um deles, impõe-se verticalmente uma peculiar leitura paradigmática: *nuvem-chuva-trovão* (este último, no terceiro verso, é seguido – agora horizontalmente – por outro caractere parcialmente semelhante, que significa *relâmpago*). Desdobra-se gradativamente, assim, um campo semântico (relativo a fenômenos atmosféricos correlatos) a partir do componente comum dos caracteres: “chuva” (雨), que aparece isolado no segundo verso (o caractere da palavra chuva, núcleo semântico-etimológico do grupo), e nos demais como partícula constituinte (*radical*, ou *chave semântica*, a indicar que o caractere todo participa daquele campo semântico). Isolemos o grupo:

雲 nuvem

雨 chuva

雷-霆 trovão-relâmpago

No quarto verso, há horizontalmente outra sucessão peculiar entre os quatro últimos caracteres, que igualmente relacionam-se por elementos morfológicos e/ou associação semântica: 藤 (*junco*, que inicia com o radical 月 /ru/, com sentido de “*carne ou corpo de substância consistente*”, o qual é graficamente similar a /yue/ 月, *lua*; segue-se /ri/ 日 (*sol/dia*), e então /yue/ 月 (a palavra *lua*, sugerida antes), e /hun/ 昏 (*escuridão/escurecimento* – que retoma a representação pictórica de *sol*, mas encoberto ou interrompido). Eis o grupo:

藤-日-月-昏

O aproveitamento de relações semânticas em parataxe entre elementos internos dos versos, isolados da sintaxe (e envolvendo inclusive componentes morfológicos destacados de caracteres – como /ru/ 月) não é exclusividade de Du Fu (mestre nesse e em outros recursos), e nada tem de coincidência: trata-se de recurso onipresente na poesia clássica chinesa. Os ideogramas são explorados intensivamente, em diferentes níveis de significação, desde as relações sintáticas (em seu significado integrado, enquanto palavras), até – acentuando-se sua unicidade e complexidade interna – chegando-se a sua morfologia no destacamento de partes ou segmentos internos, as quais entrarão em novas relações espaciais-posicionais.

Em síntese, então: verificam-se camadas de significação transversais nos poemas chineses. Em primeiro lugar, significações construídas sintaticamente pelo sistema convencional de paralelismo (com versos paralelos e não-paralelos, relações de conjunção e disjunção, alternância parataxe/hipotaxe). Em segundo lugar – em integração com o sistema de paralelismo – podem ocorrer repetições de palavras em diferentes segmentos do poema, a relacionar segmentos internos dos versos por sentido e som (naquele poema de Du Fu há ainda recurso à anáfora – a repetição parcial, de um segmento, nos dois primeiros versos), em acentuação do eixo paradigmático da linguagem.

E agora observamos um terceiro recurso poético – ou nível de significação, um verdadeiro subcódigo: a exploração imediata e paratática, posicional, da morfologia dos caracteres, que permite enfatizar seu aspecto visual-gráfico, a isolar-lhes segmentos à leitura fragmentária subjacente, mais diretamente voltada à materialidade da escrita, o significante gráfico em sua conformação, tratado iconicamente (o *ícone* pode-se definir, a partir da semiótica de Pierce, como signo com isomorfismo de *significante* e *significado*). Derivam daí relações posicionais, que percorrem o poema verticalmente e horizontalmente, valendo-se de continuidades e descontinuidades nos campos semânticos. A leitura ecoa, múltipla e em várias direções, envolvendo sucessões temporais e relações espaciais, na superposição de códigos de significação, os quais atuam simultaneamente, em polifonia.

No poema acima de Du Fu, a verticalidade e movimentação do campo semântico dos fenômenos de alteração atmosférica associados a chuva, declinados gradativamente, trazem a sucessão visual (*cinemática*) de efeito da precipitação em queda, com variação de intensidades. Cruza-se visualmente (pois em seguida superpõe-se um eixo pictórico horizontal) com o jogo de oposições (alternância, instabilidade) entre dia e noite, sol e lua, terra e céu, luminosidade da terra contra escuridão do céu.

Esse conjunto de recursos de exploração da escrita no poema chinês clássico, desde a estrutura sintática paralelística até o nível mais interno da morfologia dos caracteres, poderia,

parece-nos, corresponder à definição de Antoine Berman de “redes subjacentes de significação” (cf. mencionamos acima, no capítulo 1):

Toda obra comporta um *texto subjacente*, onde certos significantes-chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a “superfície” do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra (BERMAN, 2012, p. 78-79).

Aquelas “redes subjacentes”, subcódigos, certamente serão mais intensas quanto maior for a proeminência da *função poética* em um texto, acentuando-lhe as relações internas – nessa função da linguagem, conforme Jakobson (2010, p. 150), a referência da mensagem é sobretudo ela própria, forma artisticamente trabalhada.

A seguir examinaremos outra amostra de exploração visual dos caracteres, paralela à sintaxe temporal, em verso de Wang Wei comentado por François Cheng:

木末芙蓉花 galho ponta magnólia (caract. 3+4) flor[es]
/mù – mò – fú – róng - huā/

Cheng (1996, p. 18) considera que “um leitor, mesmo ignorante do chinês, pode ser sensível ao aspecto visual desses caracteres, cuja sucessão concorda com o significado do verso” (tradução nossa, ¹⁷⁴). Demonstra o mestre sino-francês que, à leitura dos caracteres do verso na ordem em que se apresentam, tem-se a impressão de assistir ao processo do desabrochar de uma árvore que floresce. O 1º caractere apresenta uma árvore nua. No segundo, algo vem nascer nas pontas dos galhos. No terceiro caractere, brotos aparecem, acima – o radical superior, um traço horizontal longo cortado dos dois lados por pequenos traços verticais, ++ (*cão*) – é chave semântica/síntese estilizada pictural de *planta, grama, erva, folha...*). O quarto, caractere composto, que é, por sua vez, forma sem significado próprio (combina-se com o último caractere do verso, a formar, em dissílabo, o nome específico dessa flor), o poeta põe a representar visualmente a eclosão plena do broto (o radical interno do quarto caractere, que parece “abrir-se”, ainda significa – representa – *face*). No quinto caractere, aparece a flor completa, em sua plenitude (isolado, é o caractere da palavra *flor*).

Vale reproduzirmos a finalização da descrição de Cheng daquele verso extraordinário de Wang Wei (idem, *ibid.*).

Mas por trás do que é mostrado (aspecto visual) e do que é denotado (significado normal), um leitor que conhece a língua não deixará de detectar novamente, através dos ideogramas, uma ideia sutilmente oculta, a do homem que entra na árvore em espírito e que participa de sua metamorfose. O terceiro caractere 芙 contém o elemento 夫, “homem”, que contém o elemento 人 “homo” (assim, a árvore representada pelos dois primeiros caracteres é agora habitada aqui pela presença do homem). O quarto caractere

¹⁷⁴ “Un lecteur, même ignorant du chinois, peut être sensible à l’aspect visuel de ces caractères dont la succession s’accorde avec le sens du vers”.

contém o elemento 容, "face" (o botão irrompe em um rosto), que contém o elemento 口, "boca" (isto fala). Finalmente, o quinto caractere contém o elemento 化, "transformação" (o homem participando da transformação universal) [tradução nossa, ¹⁷⁵].

Cheng traduziu aquele verso como:

Au bout des branches, fleurs de magnolia.

Haroldo de Campos:

na trama das ramas
brilhos de hibiscos

A nossa tradução:

extremos dos ramos florem magnólias

Eis a totalidade do *jueju* de Wang Wei:

辛夷塢 1+2 magnólias canteiro

木末芙蓉花 madeira(árvore-galho) ponta 3+4=magnólia(lótus, hibisco) flor

山中發紅萼 montanha meio soltar(lançar) vermelho corola

澗戶寂無人 riacho cabana,casa solitário(quieto) negação(falta-sem) pessoa

紛紛開且落 confuso(desordem) [repete] abrir(eclodir) e(mais) cair(perder-se)

A tradução de François Cheng (1996, p. 135):

Le Talus-aux-Hibiscus

Au bout des branches, fleurs de magnolia

Dans la montagne ouvrent leurs rouges corolles

¹⁷⁵ “Mais derrière ce qui est montré (aspect visuel) et ce qui est dénoté (sens normal), un lecteur qui connaît la langue ne manquera pas de déceler encore, à travers les idéogrammes, une idée subtilement cachée, celle de l’homme qui s’introduit en esprit dans l’arbre et qui participe à sa métamorphose. Le troisième caractère 芙 contient en effet l’élément 夫, ‘homme’, lequel contient l’élément 人 ‘homo’ (ainsi l’arbre représenté par les deux premières caractères est désormais habité ici par la présence de l’homme). Le quatrième caractère contient l’élément 容, ‘visage’ (le bourgeon éclate en un visage), lequel contient l’élément 口, ‘bouche’ (ça parle). Enfin, le cinquième caractère contient l’élément 化, ‘transformation’ (l’homme participant à la transformation universelle)”.

Por exemplo, no caso da segunda sucessão de caracteres que demonstramos no poema de Du Fu (藤日月昏), não há relação etimológica aparente entre o primeiro e o terceiro caractere, nem necessária relação semântica, não obstante ambos terem em comum radicais com a mesma aparência: 月. Porém, na partitura do poema, o poeta constrói proximidade entre ambos pela repetição nesse contexto associativo, a partir de sua semelhança gráfico-pictórica; assim isola e atribui (ou acentua traço de) significado equivalente ao segmento 月, que “soa” destacado semanticamente, ressaltando do conjunto do caractere que o envolve para deslizar em leitura subjacente posicional-visual, enquanto se mantém a integrar o caractere que compõe. Ocorre, então, leitura transversal à do segmento sintático, a partir da acentuação de componentes internos de caracteres posicionados na pauta do poema. Assim 月 *carne*(*corpo consistente*) desliza a ecoar 月 *lua*, a combinar metaforicamente os dois significados, por semelhança gráfica, em integração a contexto de fenômenos atmosféricos e cósmicos (sol-lua, luminosidade-escuridão, terra-céu), e o conjunto soa em acorde, simultaneamente.

A diferenciação da leitura visual a partir do aspecto pictórico da morfologia dos caracteres – sem necessária relação com a etimologia – é ainda mais claramente visível no poema de Wang Wei: a sucessão semântica do primeiro verso é construída principalmente com base na exploração visual imediata do significante pictural. Aqui, o poeta fez pintura semi-abstrata (a partir dos constituintes pictóricos sintéticos e estilizados, os símbolos complexos que formam aqueles caracteres), em simultaneidade com o código escrito. E novamente encontramos o uso cinematográfico da escrita chinesa no poema clássico, pela imagética gradativa, “*continuous moving picture*, (algo como um desenho animado, diríamos hoje)”, no comentário de Haroldo de Campos (2000, p. 61). A etimologia, nesse caso, é presente e incorporada na significação, mas a exploração visual dos componentes morfológicos apoia-se principalmente na materialidade do aspecto pictórico, contextual e imediato. Haroldo de Campos expõe outro momento da interpretação de Cheng daquele poema:

François Cheng ressalva [...] que sua análise “não se funda unicamente em dados etimológicos” e que, por exemplo, não há, etimologicamente falando, um “elo necessário” entre o ideograma que traduz “homo” e o de “árvore”. Seu propósito, frisa, é “mostrar as relações gráficas que existem entre os caracteres”(Idem, *ibidem*).

Pode-se afirmar, então, que esse recurso poético é essencialmente a exploração estética caso a caso da composição gráfica-visual do significante da escrita na estrutura morfológica dos caracteres. É algo do domínio da poética e da teoria da arte, da semiótica; já pouco ou nada tem a ver com filologia, como aponta Haroldo de Campos, que nomeia essa *técnica poética* “harmônicos visuais”, a partir de Fenollosa (o orientalista a chamou de “*overtones*”). Aquela

exploração é, portanto um recurso da função poética da linguagem aplicado à escrita chinesa, propiciado por sua autonomia gráfica, uma espécie de “rima” ou assonância visual.

Trata-se, então, de *ecos semânticos-visuais*, cujo princípio é o mesmo dos ecos fonológicos ou aliterações sobre a estrutura sonora do poema, a qual é também trabalhada em poesia chinesa, e que, em línguas fonéticas, é o único substrato material (significante sonoro) implicado na função poética. A propósito, recordemos a famosa descrição de Jakobson sobre a fusão de som e sentido (a significação da sonorização) como característica estrutural da função poética da linguagem:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo 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 o 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 [...] (JAKOBSON, 2010, p. 72, grifos nossos).

No poema chinês, entre os “constituintes do código verbal” – aqui, categorias morfológicas e traços picturais sintético-abstratos (ao invés de fonológicos) – há componentes da escrita, de codificação própria, icônica e visual. A semelhança pictural-simbólica (que atualiza uma base semântica anterior, profunda e complexa, que pode incorporar a história, a etimologia), assim como a semelhança fonológica mencionada por Jakobson, é ainda mais propriamente “sentida como um parentesco semântico” ou, no caso, projeta uma adicional camada de significação “transversal”, posicional. Trata-se, então, de figura análoga à paronomásia, realizada no ambiente específico da escrita chinesa, ou melhor: num âmbito, agora, semiótico, com base em signos linguístico-visuais.

4.2. A ESCRITA IDEOGRAMÁTICA CHINESA E A POESIA

Poucos temas linguísticos serão tão controversos quanto a escrita chinesa, seu caráter e modos de significação. A escrita chinesa nasceu em tempos imemoriais, aliada ao oráculo, o sortilégio e o rito; ao pensamento mágico-imitativo (¹⁷⁶). Daí foi-se construindo uma etimologia que “se confunde com a noite dos tempos”, na qual os caracteres e seu uso foram sendo modificados de diferentes maneiras e segundo variados processos de formação, mas conservaram basicamente as antigas formas, significados primevos (acrescidos de camadas posteriores de sentidos) e combinações semânticas, em uma evolução desigual e dispersa que, em linhas gerais, foi deixando sinais e vestígios por períodos sucessivos. Segundo Jerry Norman:

A escrita chinesa aparece como sistema totalmente desenvolvido ao final da Dinastia Shang (séculos XIV a XI a.C.). [...] A maturidade daquela escrita inicial sugeriu a muitos estudiosos que deve ter passado por período bastante longo de desenvolvimento antes de chegar a tal estágio, mas os poucos exemplos de escrita que precedem o século XIV a.C. são, infelizmente, muito esparsos para permitir qualquer tipo de reconstrução daquele desenvolvimento (NORMAN, 2000, p. 6-7, tradução nossa, ¹⁷⁷).

Diversos signos derivaram de representações pictóricas miméticas ancestrais, os pictogramas. A seu lado encontram-se figuras tendentes à abstração (manifestações de ideias, conceitos e relações imateriais apoiadas sobre imagens), as quais se podem qualificar mais imediata ou propriamente de *ideogramas*, como *rei* (王), aquele que reúne terra, céu e homem), *meio* (中), um espaço delimitado atravessado ao centro por um traço, ou *retorno* (反), estilização caligráfica de mão traçando gesto de retorno sobre si mesma.

Há diversos processos de composição de ideogramas; classificação abreviada daqueles processos (CHU, *apud* CAMPOS, H., 2000, p 12 a 21) divide-os em quatro modelos (¹⁷⁸). O primeiro é a representação imitativa-pictórica estilizada e convencional, como sol/dia (日), pássaro (鸟), peixe (鱼), voo (飞). O segundo seria uma espécie de diagramação da ideia (中, *centro*; 上, *sobre/acima*; 田, *terreno*). Esses dois processos servem à formação de caracteres

¹⁷⁶ Tema controverso e multidisciplinar, com ressonância na pesquisa arqueológica, é objeto de inúmeros estudos. Sobre, especificamente, a origem divinatória e ritual dos caracteres, pode-se indicar, como introdução ao tema, a sequência de artigos constante do título “Oracle Bones”, no Capítulo 1 (“Pattern and Sign: The Chinese Language”), em: MINFORD, J.; LAU, J.S.M. (editores). *Classical Chinese Literature: An Anthology of Translations*. Hong Kong: NY-Columbia Univ. e Hong Kong Univ., 2000.

¹⁷⁷ “The Chinese script appears as fully developed writing system in the late Shang Dynasty (fourteen to eleventh centuries B.C.). [...] The maturity of this early script has suggested to many scholars that it must have passed through a fairly long period of development before reaching this stage, but the few examples of writing that precede the fourteenth century are unfortunately too sparse to allow any sort of reconstruction of this development.”

¹⁷⁸ A classificação tradicional, mais detalhada e usada pela maioria dos autores, como o aqui referido psicanalista chinês Huo Datong, diferencia seis modelos de formação dos caracteres.

simples ou unímodos (formados de uma única figura), de número relativamente reduzido, dos quais derivam os caracteres compostos, em quantidade bem maior, pelos demais processos de composição. Obtém-se um caractere complexo (composto) pela combinação de dois unímodos.

O terceiro processo de formação é a evocação ou sugestão de um elemento ideativo pela conjugação de dois caracteres. Um exemplo, derivado imediatamente de pictogramas ancestrais, é o ideograma da palavra claridade/luz (明), formado pela agregação das representações pictográficas – icônicas – de *sol+luz*, explorando convencionalmente significado compartilhado entre elas: a luminosidade.

Porém o processo mais comum de composição – atua sobre mais de 70% dos caracteres – é o quarto modelo: a combinação de um radical classificador semântico com outro (em uso) fonético. Ao todo há 214 radicais simples, chaves ou classificadores semânticos, dos quais diversos podem ser empregados em posição (ou com valência) sonora. Nesse último uso, o radical empregado indica a semelhança ou igualdade entre sua própria sonoridade e a do caractere de que participa.

Assim, por exemplo, 洋 (*oceano*, cujo som é “yang”) tem à esquerda as “três gotas” que representam o radical classificador semântico de *água* (氵) e à direita o radical 羊, *carneiro*, que nesse contexto indica que o caractere total “leva” sonoramente a mesma configuração fonética: “yang”. No caso de 伴 (*companhia/companheiro*, cujo som é “ban”), há à esquerda (traço curto superior diagonal sobre traço vertical mais longo, 亻) estilização (para uso em posição lateral) do radical semântico de *pessoa* 人, e à direita o radical 半, *metade*, que aqui está para “emprestar” seu componente fonético ao caractere completo.

Se tal sistema funcionasse de maneira fixa e estanque, com absoluta diferença de função entre radical semântico e radical fônico, e perfeita integração entre eles para um sentido vernáculo, sem resquício ou “contaminação” semântica do radical “apenas sonoro” – por exemplo, no destacamento e associação transversal com elementos de outros caracteres da partitura textual, como vimos –; e se atuasse da mesma forma em todas as situações, usos e modelos textuais – inclusive a poesia –, poderíamos considerar (aliviados) que apenas estamos perante um outro tipo de escrita “como a nossa”, basicamente fonética, com o pequeno “complicador” de marcas classificatórias semânticas para diferenciar o grande número de termos homófonos do chinês.

Então não teríamos mais, transversalmente entre os caracteres, “harmônicos visuais”, nem qualquer interferência relevante (significativa) da etimologia na leitura e na escrita – isto é, referência ou vestígio de uma história pictográfica ou simbólica representando-se em

estilização e abstração. E a tradução seria, por certo, de maior praticidade e facilidade, pela insuspeitada similaridade entre os sistemas de escrita implicados, e até realizável “à maneira tradicional”, isto é: em grande parte reduzindo-se à procura de *equivalências de sentidos* entre as palavras – desde que, é claro, tenha-se o cuidado de completar os pronomes e nexos (“faltam” em chinês...) para obtermos uma correspondente forma hipotáxica no melhor português.

Dessa maneira, note-se, a tradução da literatura chinesa seria até mesmo *a mais simples e inequívoca em relação às de todas as outras literaturas de todas as línguas*, pela virtual ausência da *letra* – isto é, de um modo de realização material da escritura relevante para a significação, a qual implique redes semânticas e estruturas morfossintáticas de complexidade própria manifestadas na escrita, e influentes no sentido do texto. Seria a demonstração cabal da *traduzibilidade universal*; de que os significados se permutam entre todas as línguas, e as formas significantes – o corpo da letra – são pouco relevantes: afinal, tudo se traduz, e a equivalência de significados teria no chinês seu campo por excelência de demonstração.

Grosso modo, é naquele sentido que vão as observações de alguns especialistas na refutação de Fenollosa (e por extensão, Ezra Pound), com o argumento de que o orientalista teria desprezado a existência de elementos fonéticos no caractere chinês, e “valorizado excessivamente o aspecto gráfico dos ideogramas, encarando-os como uma linguagem integralmente de combinações semântico-pictoriais” (“por ter pouco conhecimento de chinês e do japonês”). Alega-se, ainda, que a paulatina estilização dos ideogramas e outras mudanças gráficas pelos séculos, por obra inclusive de letrados lexicologistas, de erros de transcrição ou preferências imaginativas, teriam tornado irreconhecível a pictografia original, dificultando a leitura etimológica de vários caracteres – o que é, sem dúvida, procedente em muitos casos.

No entanto, os entendimentos sobre a língua e a literatura chinesa estão longe do consenso; erra quem supõe um “pensamento único” em filologia chinesa, um saber assente e incontestado. O semiótico chinês Yu Jiang Zhang, por exemplo (idem, p. 14), acentua a “simbolicidade icônica dos caracteres chineses”. Ressalta que também os ideogramas compostos de radical semântico+elemento fonético, “os signos pictofonéticos, todos, tomam o ícone como procedimento básico de sua semiose”, assim como outras classes de ideogramas.

Campos refere-se, a propósito, a “tradição imaginosa ou criativa, que remonta a antigas práticas chinesas (idem, p. 51)”. Chega a observar (e não deveria ser óbvio?) que a associação imaginativa seria, naturalmente, aproveitada pela leitura e a escritura poética. E cita o semiótico japonês Shutaro Mukai: “A qualidade gráfica do *kanji* permite-nos imaginar, de quando em quando, o que um caráter particular pode significar, mesmo se não formos capazes de efetuar sua leitura” (idem, p. 18).

No mesmo sentido manifesta-se François Cheng (1996, p. 17): “Quanto ao aspecto pictórico dos caracteres, constantemente realçados e magnificados pela arte caligráfica, o poeta não hesita em explorar seu poder evocativo” (tradução nossa, ¹⁷⁹). Cheng, portanto, justifica a exploração imaginária aplicada ao texto poético chinês por um “poder evocativo” (de alusão ou conjuração, portanto) dos ideogramas escritos, desde sua ancoragem na caligrafia, que transita do corpo à movimentação espacial na escritura e na leitura simultânea, a trasvazar em pintura através de signos que – sugere ainda o mestre – “conservam potências misteriosas”.

Cheng não será o único observador a perceber, nos caracteres chineses, uma presença (ou remanescência) de intensidade imponderável, como à transmissão de um poder, manifesto em mistério. Poderíamos propor uma leitura benjaminiana da observação do mestre sino-francês, na identificação da “*aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja*” (BENJAMIN, 2013, p. 46, grifos nossos), isto é: uma *aura*, marcada pela unicidade e ancestralidade, o *mistério* em grande medida inalcançável da história única que carrega cada signo, à solitária densidade de sua permanência, pela qual transmite-se a *experiência*, substância da *tradição*.

Consideremos, a respeito, os exemplos que elencamos acima: quanto ao primeiro, o caractere 洋 (“yang”, *oceano*), Haroldo de Campos (2010, p. 50-51) observa que o *carneiro* de seu radical sonoro é referido, em associação livre, ao movimento das ondas do mar, que se assemelhariam a bando de carneiros sucedendo-se aos saltos, associação semelhante à que leva ao verbo português *encarneirar* aplicado ao mar revolto, como ao verbo francês, de uso mais comum, *moutonner*.

Exemplos eloquentes do uso imaginativo em poesia da composição dos caracteres chineses são aqueles que citamos no capítulo anterior. Em especial, exploremos mais, sob esse aspecto, o verso de Wang Wei comentado por François Cheng:

木末芙蓉花 galho ponta magnólia (caract. 3+4) flor[es]
/mù – mò – fú – róng - huā/

Concentremo-nos agora no caractere final do verso:

花 = composto de 化 + 艹. O substrato semântico (planta) é a partícula no topo do caractere; porém, o radical aqui “apenas sonoro” (化) é explorado semanticamente

¹⁷⁹ “Quant à l’aspect imagé des caractères, sans cesse mis en valeur et magnifié par l’art caligraphique, le poète ne se prive pas d’en exploiter le pouvoir évocateur”. Observe-se que, no deletério artigo do crítico George Kennedy às traduções de obras chinesas de Ezra Pound (*Fenollosa, Pound and the Chinese Character*, op. cit., 1958), o autor é particularmente enfático no repúdio à leitura imaginativa dos componentes dos caracteres chineses – sem qualquer menção à possível especialidade do contexto da poesia.

(imaginativamente?) no contexto pelo poeta, que recupera seu sentido original de “transformação” (o que, certamente, já se percebe a atuar “por dentro” do caractere da “flor”, todo ele síntese abstrata da ideia de transformação, metamorfose, materializada na representação visual do ser vegetal).

De fato, os casos de “associação imaginativa” aplicada à ressignificação dos caracteres fonéticos a partir da conformação gráfica são recorrentes no uso literário pelos poetas, independente da possível adequação etimológica, a qual, em diversos casos, seria duvidosa ou dificilmente provável. Entretanto, o caso acima (o caractere da “flor”) sugere haver também casos (e são inúmeros, em diferentes graus de perceptibilidade) nos quais existe, imediatamente presente, evidência etimológica do uso do radical fonético com manutenção de seu significado original. Assim, quanto ao caractere que mencionávamos acima, ao início deste capítulo, 伴 (*companhia/companheiro*, cujo som é “ban”), pondera François Cheng (idem, p. 12-13):

Assinale-se que a escolha deste caractere simples, que apenas desempenha a função de sinal fonético, nem sempre é gratuita. [...] o caractere simples 半 *ban* significa metade; combinado com a chave de homem, evoca a ideia de "a outra metade" ou "o homem que partilha" e ajuda a sublinhar o significado preciso do caractere complexo 伴 que é "companheiro" (tradução nossa, ¹⁸⁰).

Continua Cheng (idem, p. 13), a asseverar observação de validade geral:

Este exemplo faz-nos constatar um fato importante: se caracteres simples, que procuram "significar por si mesmos", são marcantes pelo seu aspecto gestual e emblemático, aqui, *mesmo quando se trata de um elemento puramente fonético, esforçamo-nos por ligá-lo a um significado* (tradução nossa, grifos nossos, ¹⁸¹).

Ou seja: a tendência (psicológica, “inconsciente,” subjacente à recepção), praticamente incontornável à leitura, de se religar o radical em uso fonético a seu sentido original como caractere independente comprova a permanência do potencial semântico daqueles caracteres mais simples, a partir de sua marcante iconicidade e associação táctil – o aspecto gestual (cf. MUKAI, *apud* CAMPOS, H., 2000, p. 19). E cabe agora avançar uma nova questão (em algum nível explorada, aludida por diversos autores, como Cheng, e de difícil determinação), a qual comentaremos um pouco mais adiante: quanto do “poder evocador”, do “mistério” daquela potência significativa dos caracteres não afluirá de processos inconscientes em operação, inclusive a partir da etimologia, mesmo nos casos em que esta mal se identifique na atualidade?

¹⁸⁰ “Il est à signaler que le choix de ce caractère simple, qui n’exerce pourtant que la fonction de signe phonétique, n’est pas toujours gratuit. [...] le caractère simple 半 *ban* veut dire moitié; combiné avec la clé de l’homme, il évoque l’idée de ‘l’autre moitié’ ou de ‘l’homme qui partage’ et contribue à souligner le sens précis du caractère complexe 伴 qui est ‘compagnon’”.

¹⁸¹ “Cet exemple nous fait constater un fait important: si les caractères simples, qui cherchent à ‘signifier d’eux mêmes’, frappent par leur aspect gestuel et emblématique, ici, même lorsqu’il s’agit d’un élément purement phonétique, on s’engénie encore à le relier à un sens”.

Cheng ainda “irá mais longe” (suas próprias palavras) na reflexão sobre o processo de significação a incidir sobre os ideogramas chineses, a envolver a totalidade de sua morfologia (idem, *ibidem*, tradução nossa):

Os ideogramas são compostos de traços. Em número muito limitado, esses traços oferecem, contudo, combinações extremamente variadas; e o conjunto dos ideogramas apresenta-se como uma combinatória (ou uma transformação) a partir de características muito simples, mas já significativas em si mesmas (tradução nossa,¹⁸²).

O autor apresenta, então, exemplo de sequência gráfica de ideogramas derivada de verso de Wang Wei que comentamos acima, a qual corresponde à evolução de um caminho (um campo?) semântico apoiado inteiramente no interior do código escrito, pelo acréscimo de traços simples, desde o primeiro, o mais básico e primordial, pincelada horizontal 一, interpretado tradicionalmente como “o traço inicial” da escrita chinesa, ato que separa (e ao mesmo tempo une) o céu e a terra, e que significa o número “um” (1) e “a unidade original”:

“一 人 大 天 夫 芙
un homo grand ciel homme lotus”

Os demais ideogramas da sequência derivam daquele primeiro, gráfica e ideologicamente: “um” e “homo” (ser humano) combinam-se para “grande”, que então conduz a “céu” pela extensão de novo traço superior (topográfico e aditivo, em tamanho e espaço). Ultrapassando o céu alcança-se “homem”: 夫. E o último, 芙, “[...] caractere complexo, é uma combinação de ‘homem’ (como signo fonético) e do radical de erva ++. Traços imbricados em outros traços, significados imbricados em outros significados (idem, p. 13 e 14,¹⁸³)”.

De fato, poderíamos considerar esse processo de derivação uma nova “rede subjacente de significação” (conforme o conceito de Antoine Berman que abordamos em 4.1.2.), a qual atua – a partir, agora, do *gesto caligráfico*, ou imediatamente: do *traço gráfico* (¹⁸⁴).

A conclusão de Cheng em relação ao tema é:

Sob cada signo, o sentido codificado não chega jamais a reprimir outros sentidos mais profundos, sempre prestes a despontar; E o conjunto dos signos, formados segundo a exigência de equilíbrio e ritmo, revelam todos um feixe de “traços” significativos: atitudes, movimentos, contradições necessárias, harmonia de contrários e, finalmente, maneira de ser (CHENG, op. cit., p. 13-14, tradução nossa,¹⁸⁵).

¹⁸² “Les idéogrammes sont composés de traits. En nombre très restreint, ces traits offrent cependant des combinaisons extrêmement variées; et l’ensemble des idéogrammes se présente comme une combinatoire (ou une transformation) à partir des traits très simples, mais déjà signifiants en soi”.

¹⁸³ Cheng, *idem*, p. 13 e 14. “caractère complexe, est une combinaison de ‘homme’ (en tant que signe phonétique) et du radical de l’herbe ++. Traits imbriqués dans d’autres traits, sens impliqués dans d’autres sens”.

¹⁸⁴ Recorde-se, a propósito, a ligeira, quase casual observação de Barthes em *L’Empire des Signes* (2015, p. 9), de que a palavra (francesa) “*trait*” (‘traço’) é termo comum aos universos gráfico e linguístico.

¹⁸⁵ “Sous chaque signe, le sens codifié n’arrive jamais à réprimer tout à fait d’autres sens plus profonds, toujours prêts à jaillir; et l’ensemble des signes, formés selon l’exigence de l’équilibre et du rythme, révèlent tout un

Tal observação projeta-se à questão do uso fonético de radicais, que surge – tomando-se em sua generalidade – como função ou caso específico de um signo mais abrangente; ainda que generalizado e fixado morfológicamente nos caracteres. Na verdade, o radical “sonoro” dos caracteres não é estanque, nem lhe ocorre irreversível neutralização semântica, mesmo que contextualmente seu significado não se atualize. O radical sonoro seria mais adequadamente descrito como redução metonímica de um radical completo, imagem do *todo* a representar uma *parte* por convenção. Os significados originais dos radicais tenderiam, assim, a atualizar-se caso a caso, sobretudo em poesia, linguagem que tende à plena motivação do significante.

Contudo, não se deve descuidar do fato de que, no uso denotativo e corriqueiro – e mesmo, em muitos casos, em uso literário –, os caracteres fonéticos aportam apenas sua marca sonora ao caractere complexo. Então a leitura de significado daqueles radicais, sobretudo a partir da etimologia, poderia ser excessiva ou de adequação duvidosa em tradução.

faisceau de ‘traits’ significatifs: attitudes, mouvements, contradictions recherchées, harmonie des contraires et, finalement, manière d’être”.

4.2.1. ESCRITA CHINESA E SIGNO LINGUÍSTICO, ALGUMA PSICANÁLISE

Confortável seria – dizíamos –, se o poema chinês não tivesse uma *letra*. E no entanto, se “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*” (BERMAN, 2012, p. 15), devemos considerar que, nesse caso, qualquer atenção à literalidade em tradução terá que lidar com a aderência do texto à *forma* que lhe confere a evidentemente única, semioticamente diferenciada, *escrita* chinesa. Pois para além da *língua*, no sentido do “*Curso de Linguística Geral*” (a *langue* de Saussure, considerada principalmente a partir da cadeia da *fala*, apoiada na *imagem sonora*, que nas línguas fonéticas é, na escrita, representada de forma transparente e imediata no significante gráfico), a *poesia clássica chinesa apoia-se sobre a autonomia semiótica do código escrito*.

De fato, mantém-se hoje a antiga investigação sobre a descrição da escrita chinesa, sua natureza simbólica e modos de significação; sobre o caractere chinês em seus aspectos pictográfico e ideográfico, sua iconicidade, visualidade e sonoridade, e sobre as amplas implicações estruturais da composição dos caracteres complexos, os radicais semântico-classificatório e fonético. Novos desdobramentos para aquele debate são trazidos pelas disciplinas científicas modernas no contato crescente entre o ocidente e o espaço atual da civilização chinesa, com destaque para as áreas em contato da linguística, a semiótica e, principalmente, a psicanálise.

Observe-se, entretanto, que a articulação extensiva daquelas questões passa a envolver, cada vez mais, o entendimento que desenvolvem os chineses de sua escrita e legado cultural, a evolução de sua própria reflexão quanto à sociedade contemporânea de seu país e sua inserção no mundo, após o ciclo prolongado de transformações profundas desencadeado pela devastação imperialista do país desde o início do século XIX. Essa reflexão tem implicado, em anos recentes, a recuperação e integração, no pensamento contemporâneo, de diversas áreas e manifestações da cultura tradicional, acompanhada de sua base filosófica taoísta e confuciana, em meio às contradições sociais gigantescas desenvolvidas pela modernização e abertura ao exterior, que envolvem, ainda, a resistência à dissolução de vínculos sociais, culturais e históricos, pressões em direção à ocidentalização da cultura, do conhecimento e do modo de vida na atual fase do capitalismo.

Releve-se aqui a recente entrada da psicanálise nesse processo (¹⁸⁶), o que é, por si só, profundamente significativo, um dos desdobramentos mais promissores, tanto para aquela reflexão, “interna” à sociedade chinesa em seus temas e ritmos, como para o futuro de seu relacionamento com o Ocidente. E em contrapartida, o encaminhamento daqueles temas terá relação, ainda, com o prolongado processo de apreensão – ou *invenção* – daquela tradição e sua linguagem pelo Ocidente lógico-discursivo e suas ciências linguísticas, inclusive a psicanálise; a capacidade do homem “ocidentado” – cf. o termo de Lacan (2003, p. 21) – de chegar a uma síntese menos etnocêntrica de seu conhecimento, mais aberta à diferença e capaz de um diálogo igualitário e autocrítico.

E por fim, envolverá o contexto de crescentes encontros – ou desencontros – entre aquelas duas matrizes culturais, *pays lointains* (¹⁸⁷) que se aproximam em seus quotidianos, porém no andamento da *modernidade* (introduzo esse termo a aportar as imagens de sua leitura benjaminiana: “vivência do choque”, o trauma à violência repetida e tornada corriqueira, o isolamento, empobrecimento e espoliação da experiência; a ruptura da tradição, a tensão do esforço social para mantê-la e renová-la por diversos expedientes e dispositivos, como a literatura e a arte).

Em relação à contribuição da psicanálise – tema que não aprofundaremos aqui –, reflexões sobre a relação entre o inconsciente e a escritura chinesa vêm sendo desenvolvidas por Huo Datong e outros psicanalistas, a partir, principalmente, do pensamento de Lacan. Dedicando-se, em primeiro momento, à pesquisa da “formação do inconsciente chinês”, em busca da “via chinesa para a psicanálise”, o professor Huo realizou estudo comparativo entre os sonhos e a escrita chinesa, a partir da “*Interpretação dos Sonhos*”, de Freud. Seu trabalho exploraria, em suas palavras:

[...] as correspondências entre os dois mecanismos do trabalho do sonho ou, mais geralmente, do pensamento inconsciente, introduzidos por Freud – condensação e deslocamento –, e os seis processos de formação dos caracteres chineses. Com efeito, o trabalho do sonho e a formação da escrita chinesa utilizam o visual para exprimir a significação, o pensamento, o desejo e a emoção. *Ambos pertencem à operação da*

¹⁸⁶ Tem-se reconhecido como o primeiro psicanalista chinês Huo Datong, de formação lacaniana, que exerce a psicanálise e seu ensino em Chengdu, capital da província central de Sichuan (de cuja universidade é professor), desde seu retorno da França, em meados da última década do século passado. A partir de 2002, expõe consistentemente elaboração própria sobre a especificidade da psiquê chinesa, o “inconsciente chinês”, e a articulação da estrutura da língua e da escrita chinesa com o inconsciente e a interpretação psicanalítica.

¹⁸⁷ Título de famoso poema em prosa de Henri Michaux, aparentemente simples, mas enigmática fórmula epistolar *Je vous écris d'un pays lointain* (1937), além de considerada um verdadeiro ponto de orientação na multiplicidade da obra daquele artista único, seria assimilada e reproduzida, como representação da posição ambígua e plural que situa o fazer literário e artístico na modernidade, por artistas luminares como Chris Marker, William Burroughs, Ricardo Piglia (v. BOURSE, 2009).

formação inconsciente. Nesse sentido, uma interpretação de sonho é análoga a uma análise dos caracteres chineses” (HUO, 2003, p. 59, grifos nossos, tradução nossa, ¹⁸⁸).

Aquela conclusão de Huo é desenvolvida em outra direção por Léo Dubal e Yuan Xiaoxue, em artigo que estuda descrições de sonhos (de) chineses compilados em obra clássica – *Memórias do Cofre de Jade*, iniciada por Xu Zhen (nascido em 239), e sucessivamente aumentada por outros compiladores (¹⁸⁹). Note-se que a *escrita*, na língua chinesa, presentifica-se na *fala*, participa ou é evocada como forma da expressão e clarificação da linguagem em usos linguísticos exteriores ao documento escrito. Os sonhos chineses, em seus relatos, apoiam-se na escritura chinesa, que representa e opera diretamente seu imaginário e significação.

Conforme os autores do artigo, “o interesse particular dos caracteres chineses é o de oferecer aos sonhadores não apenas a possibilidade de jogar com os diversos sentidos de um ideograma, *mas ainda com cada um dos grafemas que o constituem*” (DUBAL e YUAN, 2008, p. 201, grifos nossos, tradução nossa, ¹⁹⁰). Ou seja, a interpretação dos sonhos chineses comprova que a totalidade dos elementos integrantes dos caracteres – semânticos e sonoros – incorporam-se em níveis de significações superiores, a partir, primeiro, do suporte ao imaginário oferecido pelo aspecto pictográfico-icônico dos signos.

O estudo de Huo Datong conduziu-o a considerar a escrita chinesa como “uma escrita trígona”. Isto é: se conforme o esquema de Saussure do *Cours de Linguistique Général*, o signo linguístico reduz-se a dois elementos, *significante* (materialidade da expressão, falada ou escrita) e *significado* (o conceito referido), na escrita chinesa intervém “uma outra dimensão”: um “imaginário especial” (MASSAT, 2008, p. 9-10), que corresponde à *forma da escrita* (forma representativa da *imagem do conceito na escrita*) ou sua esquematização visual a partir de *traços convencionais* – isto é, a síntese pictográfica-icônica dos radicais componentes dos ideogramas (HUO, 2003, p. 60-61). Em suma, o psicanalista realizou uma releitura chinesa – e acréscimo – ao modelo original de Saussure do signo linguístico, contribuição que trouxe implicações bastante relevantes: assevera Huo Datong: “[...] compreendi, em 2002, que o

¹⁸⁸ “Ce text explore la correspondance entre les deux mécanismes du travail du rêve, ou plus généralement de la pensée inconsciente introduits par S. Freud – condensation et déplacement –, et les six procédés de la formation des caractères chinois. En effet, le travail du rêve come la formation de l’écriture chinoise utilisent le visuel pour exprimer la signification, la pensée, le désir et l’émotion. Tous deux appartient à l’opération de la formation inconsciente. Dans ce sens, une interprétation de rêve est analogue à une analyse des caractères chinois”.

¹⁸⁹ Os sonhos comentados no artigo são retomados de (e acrescidos a) notável seleção daquela obra clássica, traduzida por G. Soulé de Morant e anotada por Marie Bonaparte, publicada em “*Les rêves étudiés par les Chinois*”, *Revue Française de Psychanalyse*, no. 4, 1927, p. 733-749, seleção na qual sonhos chineses são descritos e interpretados a partir dos caracteres essenciais ao discurso do sonhador, fato que demonstra, ainda, que as questões levantadas neste momento pelos psicanalistas sobre a relação entre escritura chinesa e inconsciente são, de certa forma, a retomada de linha de estudos que já aparecera ao início da história daquela disciplina.

¹⁹⁰ “L’intérêt particulier des caractères chinois est d’offrir aux rêveurs, non seulement la possibilité de jouer avec les divers sens d’un idéogramme, mais encore avec chaqu’un des graphèmes qui le constituent”.

inconsciente de todos os seres humanos é estruturado como a escrita chinesa” [Sic!] (apud MASSAT, 2008, p. 3, grifos nossos, tradução nossa, ¹⁹¹).

Huo Datong também desenvolveu uma classificação ternária dos caracteres (HUO, 2003), segundo sua relação com os processos inconscientes: 1, *pictogramas*, “expressão visual da categoria do objeto”, expressam diretamente o significado. 2, *ideogramas*, associação de dois ou mais pictogramas, expressam-no “indiretamente”, e são *produtos do mecanismo psíquico de condensação* (retoricamente, a *metáfora*). Os *ideofonogramas*, que reúnem um radical semântico-visual e um radical sonoro, realizam a integração da *condensação* e do *deslocamento* (como mencionáramos, semanticamente, o radical sonoro dos caracteres integra-se no discurso em funções metonímicas).

Note-se que, se o psicanalista chinês não se vale da análise semiótica, ressalta de sua classificação, ainda assim, a base icônica do signo escrito em chinês: nas três categorias, está sempre presente o elemento comum metafórico, a expressão visual-icônica trazida pelo radical semântico. A representação material escrita da imagem conceitual é o fundamento, o eixo operativo do signo; tal fato evidencia-se sobremaneira quando se compara o estudo de Huo Datong com o de Haroldo de Campos, que aplica categorias da semiótica de Pierce à classificação tradicional dos caracteres (CAMPOS, H., 2000, p. 47 a 51 principalmente).

Convém ressaltar, contudo, a relação mais antiga da psicanálise com a escrita chinesa. Com efeito, Jacques Lacan teve formação no idioma, e manteve com François Cheng, na década de 1970, sessões orientadas de estudos de textos fundamentais da tradição chinesa, experiência que o semiologista relata em conferência proferida em círculo psicanalítico (¹⁹²). Aquele convívio de pouco mais de um quinquênio terá sido profícuo para ambos, mas é questionável atribuir-lhes absoluta coincidência de visões em relação à escritura chinesa, apesar do que parecem sugerir certos autores (¹⁹³), ainda que uma convergência dos dois pensadores seja verificável em diversos temas.

Segundo Cheng, seu intercâmbio com Lacan seguiu-se ao que vinha mantendo com outros intelectuais franceses de destaque da época – Barthes, Kristeva, Levinas –, junto aos quais desenvolvia, principalmente, o exercício do debate sobre temas de linguagem e cultura, relativos a sua pesquisa contínua com a “aplicação de métodos fenomenológicos ou semióticos

¹⁹¹ “Moi, chinois, j’ai compris em 2002 que l’inconscient de tous les êtres humains est structuré comme l’écriture chinoise”.

¹⁹² CHENG, F. *Lacan et la pensée chinoise*. In: CHENG, F. et al. *Lacan, l’écrit, l’image*. Paris: Flammarion, 2000. Também há depoimentos em entrevistas de Cheng sobre o assunto (ver, a propósito, www.lacanchine.com).

¹⁹³ Diferentes visões encontram-se em: VALAS e BROCCO, 2020; ANDRADE, 2015, 2014; RATTI e ESTEVÃO, 2014; HUO, 2009, 2008, 2003.

a diversas práticas significantes chinesas” (idem, p.133, tradução nossa, ¹⁹⁴). Com efeito, não seria descabido considerar que a ativa presença de François Cheng na ambiência francesa, a partir da segunda metade do século XX – ainda que discreta ou pontual –, tenha trazido influxos importantes para aquela geração de intelectuais franceses, muitos dos quais bastante atraídos pela China e sua cultura – como os que se reuniam em torno da revista *Tel Quel*; a atração pela civilização chinesa ia além do interesse pelo maoísmo. Não seria improvável que, por exemplo, certos textos de Barthes ou de Blanchot tenham sido, em algum nível, inspirados pelo mestre sino-francês.

Lacan e Cheng discutiram certos livros fundamentais da tradição chinesa, a partir de experiências diferenciadas, voltadas a práticas diversas, em suas respectivas áreas de atuação. Não se propuseram desenvolver juntos uma teoria geral que relacionasse o pensamento e a linguagem chinesa – com a complexidade de sua escrita – e a psicanálise. E para Cheng, o pensamento e a linguagem chinesas eram temas de dedicação total. Na verdade, esbarra-se aqui em questões amplas, de múltiplas implicações além do espaço interlocutório entre dois indivíduos – ainda que, certamente, intelectuais luminares de suas culturas, cujo intercâmbio deverá ter, em alguma medida, implicações no seguimento de um diálogo de dimensões civilizatórias.

Como em outras questões que levantamos, certezas são duvidosas. Ousaríamos, contudo, sugerir que o radical entendimento da língua e da escritura chinesa de François Cheng teria afinidades com a visão da linguagem do Lacan de *L'Instance de la lettre dans l'inconscient*, texto em que o psicanalista critica concepções saussurianas sobre o signo linguístico expostas no *Cours de Linguistique Générale*, o signo linguístico como “linear e discreto”. Escreveu Lacan (*apud* Campos, H., 2013, p. 111, grifos nossos):

A linearidade que F. de Saussure considera constitutiva da cadeia do discurso, de conformidade com sua *emissão por uma única voz* e com sua *disposição horizontal em nossa escrita* –, se ela é necessária de fato, não é suficiente. [...] Bastaria *escutar a poesia*, o que talvez Saussure não tivesse o hábito de fazer, para ouvir como *emerge uma verdadeira polifonia*, para saber que de fato *todo discurso alinha-se nas várias pautas de uma partitura*. Não há, com efeito, nenhuma cadeia significativa que não sustenha, *suspensa à pontuação de cada uma de suas unidades, na vertical, todo um articulado de contextos relevantes*.

Esta versão do texto de Lacan é tradução da versão original publicada na primeira edição, de 1957, anterior à divulgação dos inéditos de Saussure com seus estudos sobre os “anagramas” por Starobinski, que viriam à luz em 1964. Então revelar-se-ia um “outro”, ou posterior

¹⁹⁴ “J’étais alors en pleine recherche, tentant d’appliquer les méthodes phénoménologiques ou sémiotiques à diverses pratiques significantes chinoises”.

Ferdinand de Saussure, cuja inesperada percepção da linguagem como ampla partitura eivada de “harmonias fônicas” baseara-se, precisamente, em estudos sobre a poesia, latina e sânscrita. Segundo Campos, Lacan acrescentaria nota ao texto na edição de seus *Écrits* de 1966 para a versão atual, refazendo o juízo sobre o linguista e sua relação com a poesia.

A propósito, Haroldo de Campos recorda que o mestre genebrino expusera, em outras ocasiões, considerações questionáveis sobre o idioma chinês, as quais poderiam ser influenciadas por concepções filosóficas do Século XVII:

Para Leibnitz, o que importava no chinês era o seu presumido cunho puramente institucional e [...] arbitrário, isento de historicidade (o chinês teria sido inventado artificialmente, para facilitar a comunicação entre os diversos povos que viviam no grande Império da China). Ao passo que os hieróglifos egípcios representariam uma escrita “sensível” e “alegórica”, os caracteres chineses pareciam a Leibnitz “mais filosóficos”, porque “construídos sobre considerações mais intelectuais”, constituindo-se de “traços desligados, que não visam a nenhuma semelhança com alguma espécie de corpo”. (Saussure, no *Cours*, ecoa essa concepção, vendo no chinês o tipo “ultralexicológico” por excelência, das línguas em que a imotivação atinge o máximo e o arbitrário é, por conseguinte, sujeito a restrições mínimas, isto face à presumida desimportância do “instrumento gramatical” no chinês.) (CAMPOS, H., 2000, p. 45, grifos e sinais gráficos no original).

A radicalidade e amplitude da visão de Cheng quanto à escritura poética chinesa é notável. Poder-se-ia afirmar que descortina um sistema marcadamente de base visual-táctil, de elevada motivação (reduzida arbitrariedade), tendencialmente icônico e integrado, no qual os significados dos caracteres e seus componentes não se perdem, nem propriamente se isolam ou neutralizam (pela funcionalidade fonética, por exemplo), mas se mantêm a deslizar e relacionar semioticamente pela pauta significativa, podendo atualizar-se e emergir em contextos e usos específicos, por vezes a “soar” juntos, em “polifonia” de significados, em harmônicos de “subdivisões prismáticas da ideia” (Mallarmé). É um sistema semiótico aberto e dinâmico, que ainda se projetará sobre outros sistemas de representação e simbolização humanos, operando às dimensões do tempo e do espaço. Daí também a visão da poesia de Cheng ser ampla e irrestritiva, irreduzível a transposições simplificadoras, envolvendo uma percepção da impossibilidade semiótica da tradução:

Num poema, os ideogramas, liberados dos elementos acessórios, têm uma presença mais intensa; e as relações aparentes ou implícitas que estabelecem entre si orientam o significado em múltiplas direções. O que é intraduzível é, certamente, o que a escrita não pôde transcrever, mas igualmente o que ela acrescentou à língua (CHENG, idem, p. 34, tradução nossa, ¹⁹⁵).

¹⁹⁵ “Dans un poème, les idéogrammes, libérés des éléments accessoires, ont une présence plus intense; et les relations apparentes ou implicites qu’ils entretiennent entre eux orientent le sens dans de multiples directions. Ce qui est intraduisible, c’est, certes, ce que l’écriture n’a pu transcrire, mais également ce qu’elle a ajouté à la langue”.

4.2.2. A ESCRITURA CHINESA COMO *RUÍNA*: FENOLLOSA, POUND, E O MÉTODO IDEOGRÂMICO

Dos ideogramas mantém-se, ainda que remota ou mesmo irrastrável, a manifestar-se em ressonâncias mais ou menos perceptíveis, a “potência misteriosa” de uma etimologia que remonta a tempos imemoriais, da qual se poderia dizer, como Benjamin, que nela a atualidade pouco se reconheceria, “imagem irrecuperável do passado, que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconheceu visado por ela” (Benjamin). Os ideogramas chineses são *ruínas*; forjaram-se entre ânsias humanas, desejos, usuras, conquistas e perdas. É preciso considerá-los à luz das teses *Sobre o Conceito de História*, de Walter Benjamin. Ainda, na “*Tese VII*” daquela obra, serão indicados os “bens culturais” como “documentos de cultura”, igualmente “documentos de barbárie”, a perfazer o principal espólio na interminável procissão triunfal puxada pelos Césares:

Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo do triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra. *A presa*, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais (BENJAMIN, *apud* LÖWY, 2020, p. 70, grifos nossos).

A etimologia deixa traços, mesmo no lugar difusamente marcado por sua ausência. Seu esquecimento é reverso de memória, latência, presença despercebida. Aqui, não satisfaz o conhecimento que se pretenda seguramente científico e definitivo, restritivo ou excludente: parecerá insuficiente, sem alcance para a descrição de fenômenos não previstos em modelos teóricos simplificadores, ou dificilmente ponderáveis.

Ernest Fenollosa (2000, p. 53) pareceria considerar a questão em sentido semelhante:

É verdade que a chave pictográfica de muitos ideogramas chineses já não pode ser rastreada, e até os lexicógrafos chineses admitem que as combinações muitas vezes oferecem apenas um valor fonético. Acho porém incrível que uma subdivisão tão minuciosa da ideia possa ter existido um dia isoladamente como som abstrato, sem vinculação aos caracteres concretos. [...] Devemos por conseguinte acreditar que a teoria fonética é em grande parte falha? A metáfora existiu outrora em muitos casos em que hoje não a conseguimos descobrir. Perderam-se muitas de nossas próprias etimologias.

Novamente, François Cheng (op. cit., p. 34) nos pode oferecer um caminho de reflexão:

Suprimir o gratuito e o arbitrário a todos os níveis de um sistema semiótico fundado sobre íntima relação com o real, de sorte que não haja ruptura entre os signos e o mundo e, a partir daí, entre o homem e o universo: tal parece ser aquilo a que sempre tenderam os chineses (tradução nossa, grifos nossos, ¹⁹⁶).

Daí se depreende a vocação dos caracteres chineses a “instrumento para a poesia”, conforme apontou Fenollosa: a escrita chinesa é profundamente voltada, apropriada, disposta à manifestação poética. Pois a poesia caracteriza-se pela retomada da linguagem motivada, a reabilitação da linguagem “carregada de sentido” (Ezra Pound); e hoje, impõe-se como assalto à *percepção distraída* do leitor contemporâneo. A função poética reverte a arbitrariedade do signo, integrando o significante a níveis sucessivamente mais elaborados de significação. O signo integrado em poesia tende à supressão da gratuidade, à *abolição do acaso*, à manifestação (inovadora, gradualista, neológica) das *subdivisões prismáticas da ideia*, palavras entre as palavras, linguagem para além da própria língua.

Com efeito, em tudo o que concerne a uma língua na qual todos os signos mantêm evidente vinculação original a uma base ou matriz marcadamente icônica/pictográfica/táctil, em cujos segmentos textuais a visualidade explode em todas as direções, como se pode supor que radicais que se integram de diferentes maneiras nos mais diversos contextos e usos da língua possam ser totalmente isolados (e em função poética!) como arbitrários, desmotivados “compostos sonoros”, que nada conservem do potencial semântico original quando em interação com o ambiente textual?

Mesmo nas línguas ocidentais fonéticas a etimologia atualiza-se constantemente (a mais das vezes, sem a consciência reflexiva do falante), ao mero andamento da cadeia de fala, levada pela proliferação paronomásica, evidenciando que a história da língua, mesmo latente ou relegada ao esquecimento, retorna à memória por irrupção inconsciente (em palavras como “desastrada/desastre”, construídas sobre “astro”; “angústia”, sobre o latim “*angusta*”, via estreita e difícil etc.), em formas anagramáticas, de uso essencial e intencional na linguagem poética. Como não ocorreria o mesmo na língua chinesa, em sua escrita ideogrâmica de base icônica, onde a etimologia transita mais abertamente entre os termos da partitura linguística, exposta visualmente ou, quando não imediatamente manifesta, a deslizar entre sinais relacionais no movimento da semiose subjacente ao texto – o qual *incorpora a manifestação gráfica como constituinte essencial da significação*, a contaminar mesmo a fala?

¹⁹⁶ “Supprimer le gratuit et l’arbitraire à tous les niveaux d’un système sémiotique fondé sur une relation intime avec le réel, en sorte qu’il n’y ait pas de rupture entre signes et monde, et par là, entre homme et univers: tel semble être ce vers quoi tendent depuis toujours les Chinois”.

E no entanto, alegação frequentemente levantada contra a leitura intensiva, que explora os componentes semânticos-etimológicos e gráficos dos caracteres chineses em poesia, é de que o falante nativo (chinês ou japonês) leria textos escritos de seu idioma à maneira dos usuários de línguas alfabéticas, como símbolos “fechados”, de leitura apenas unitária monossêmica, em significado automaticamente identificado na cadeia de fala “linear e discreta”, sem neles atentar para a metáfora pictórica de origem, a etimologia visível.

Tal argumento é, primeiro, de notória estreiteza: mesmo em línguas fonéticas, a linguagem em função poética desautomatiza-se, recuperando à consciência sentidos de traços etimológicos e constituintes que irrompem desatentamente em denotação. E segundo, etnocêntrico: realiza a violência da simplificação excessiva da linguagem de um estrangeiro, por um modelo de análise reducionista de seus processos de significação, em uma descrição que empobrece seus processos semânticos, em comparação às línguas ocidentais, às quais se atribui ao menos a dignidade de sua *letra*.

A leitura poética, em qualquer língua, “escova a contrapêlo” (Benjamin) o texto, em sentido contrário ao da leitura comunicativa-denotativa. E sobretudo, deveria ser evidente que a escritura e a recepção não são as mesmas em diferentes circunstâncias históricas; como se a “percepção distraída” dos leitores da modernidade industrial (em circunstâncias corriqueiras, na cultura urbana moderna de percepção veloz e superficial, a cultura do “choque” e da ruptura, da atenção fugaz à experiência corriqueira e esvaziada de sentido) fosse a mesma do ambiente social dos funcionários imperiais da Dinastia Tang – sociedade agrícola e artesanal, depositária de milênios de tradição ancorada em denso sentido de experiência –, educados no sofisticado repertório clássico chinês.

Ainda que a influência de Pound e Fenollosa se tenha renovado nos pouco mais de cem anos que nos separam da edição de *Cathay*, seu entendimento quanto ao sistema da escrita em ideogramas chineses motiva ainda hoje recusas definitivas, desconhecimento e preconceitos. Um provável fator a referenciar aquela já secular oposição é a rigidez do paradigma científico positivista herdado do século XIX, o qual é ainda influente no ambiente acadêmico em ciências humanas. Com efeito, a resiliência daquele ponto de vista recalcitrante, que afirma um método acriticamente “científico” também para os estudos da linguagem e da literatura, é denunciada pela crítica pós-estruturalista:

O estruturalismo nunca será outra coisa que uma “ciência” *a mais* (em cada século nascem algumas, várias passageiras), se não conseguir colocar no centro de seu empreendimento *a subversão da própria linguagem científica*, ou seja, numa palavra, “*escrever-se*”: como não colocaria ele em questão a própria linguagem de que se serve para conhecer a linguagem? O prolongamento lógico do estruturalismo só poderia ser

encontrar-se com a literatura não mais como “objeto” de análise, mas como uma atividade de escritura, abolir a distinção, resultante da lógica, que faz da obra um objeto-linguagem e da ciência uma meta- língua, arriscando assim o privilégio ilusório atribuído pela ciência à posse de uma língua escrava (BARTHES, 1984, p.15, grifos nossos, tradução nossa,¹⁹⁷).

De fato, o debate sobre o caráter da escrita ideogramática chinesa apresenta também exemplos da inadequação do cientificismo positivista, acrítico, nas ciências da linguagem, mencionado por Barthes – da mesma forma que a insuficiência do hábito tradutório relativo à poesia clássica chinesa havia sido exemplar quanto à necessidade de novos paradigmas. A propósito dessa questão epistemológica, observe-se exemplarmente o aporte factual apresentado por Golden:

Embora os sinologistas tenham questionado a ênfase de Fenollosa-Pound nos elementos gráficos da escrita chinesa como parte componente da poesia chinesa, o cap. 39 do texto clássico chinês *Wenxin diaolong* [文心雕龍, “O coração da literatura e a escultura de dragões”] de Liu Xie (ca. 466-520) refere-se especificamente àquele fenômeno como um modo na composição da poesia chinesa. (GOLDEN, 2016, p. 265, tradução nossa; grifos, abreviaturas e demais marcas gráficas no original,¹⁹⁸).

Assevera Golden que aquele antigo estudo linguístico-literário chinês possui “um capítulo inteiro dedicado ao papel gráfico do caractere escrito chinês na composição de literatura, o qual antecipou o ensaio de Fenollosa em quase quinze séculos” (idem, p. 266, tradução nossa,¹⁹⁹), do qual cita o trecho a seguir:

Ao agrupar palavras e compor uma peça, um escritor deve ser versado na escolha das palavras: antes de tudo, ele deve evitar o que é estranho e inadequado; segundo, *deve evitar caracteres com mesmo radical*; terceiro, *ele deve pesar cuidadosamente suas repetições*; e quarto, *equilibrar o uso das formas simples e complexas [...]* Por caracteres com mesmo radical entende-se vários caracteres em sucessão com um radical que seja comum na metade das formas de cada um deles. Na descrição de montanhas e rios, *tal dispositivo tem sido usado em todas as épocas*. Mas quando aplicada à escrita comum, a prática é um defeito definitivo, porque ofende nossa sensibilidade. Se for inevitável tal uso, seria aceitável que seu número avance até três em sucessão. Caso se permita ir além de três, ter-se-á praticamente um glossário [XIE, *apud* GOLDEN, op. cit., tradução e grifos nossos,²⁰⁰].

¹⁹⁷ “Le structuralisme ne sera jamais qu'une "science de plus" (il en naît quelques unes par siècle, dont certaines passagères), s'il ne parvient à placer au centre de son enterprise la subversion même du langage scientifique, c'est à dire, en un mot, à “s'écrire”: comment ne mettrait-il pas en cause le langage même qui lui sert à connaître le langage? Le prolongement logique du structuralisme ne peut être que de rejoindre la littérature non plus comme "object" d'analyse, mais comme activité d'écriture, d'abolir la distinction, issue de la logique, qui fait de l'œuvre un langage-objet et de la science un méta-langage, et de risquer ainsi le privilège illusoire attaché par la science à la propriété d'une langage esclave”.

¹⁹⁸ “Even though sinologists have questioned the Fenollosa-Pound emphasis on the graphic elements of the Chinese writing as a component part of Chinese poetry, Ch. 39 of the classical Chinese text *Wenxin diaolong* by Liu Xie (ca. 466-520) refers specifically to this phenomenon as a mode in the composition of Chinese poetry”.

¹⁹⁹ “I [...] discovered an entire chapter dedicated to the graphic role of the written Chinese character in the composition of literature that anticipated Fenollosa's essay by almost fifteen centuries”.

²⁰⁰ “是以綴字屬篇，必須揀擇：一避詭異，二省聯邊，三權重出，四調單復。[...] 聯邊者，半字同文者也。狀貌山川，古今咸用，施于常文，則齟齬為瑕，如不獲免，可至三接，三接之外，其字林乎！單復者，字形肥瘠者也。瘠字累句，則纖疏而行劣；肥字積文，則黯默而篇暗。善酌字者，參伍單復，磊落如珠矣。凡此四條，雖文不必有，而體例不無。若值而莫悟，則非精解。(文心雕龍，練字第三十

Ou seja: Liu Xie está criticando como “estilo pobre” a desatenção ao uso (no caso, excessivo) de “harmônicos visuais” em *escritos não-poéticos*, isto é, *textos denotativos*, em prosa comum. E ao fazê-lo, comprova negativamente o uso consagrado em poesia daquele recurso semântico.

Como já mencionamos, controvérsias nessa área são antigas; muito já se escreveu a respeito, desde antes da existência desta disciplina tão ocidental, a “sinologia” (201). Parece plausível, contudo, que a recusa cabal em considerar a questão entre muitos sinólogos à época de Pound – e ainda hoje – abrigue-se na sustentação de um entendimento impropriamente restritivo do paradigma científico aplicado à literatura, radicalizado pela tendência acadêmica de reação à invasão novidadeira desde o exterior a seu ambiente restrito e especializado, marcadamente no momento histórico da ruptura estética modernista.

E como agravante (cf. CAMPOS, H, 2010, p. 40), o pequeno artigo de Ernest Fenollosa propunha-se à polêmica, incidindo, antes de mais, sobre o costume tradutório dos sinólogos, a questionar algumas confortáveis certezas. Contudo, o orientalista estadunidense não chegou a trazer uma proposta acabada ou programa desenvolvido de tradução; antes realizou, em modo inaugural, sem dispor da formalização propiciada pelo instrumental de uma teoria semiótica de base linguística, a exposição de uma “visão alternativa” que, de maneira indômita, julgou necessário apresentar (dada a insuficiência da prática tradutória da época), a sustentar uma

九” . Em inglês, tradução de Golden: “In grouping words and composing a piece, a writer must be versed in the choice of words: first of all, he must avoid what is odd and strange; second, he must avoid characters with the same radical; third, he must weigh carefully his repetitions; and fourth, he must be balanced in the use of the simple and complex forms [...] By characters of the same radical is meant several characters in succession with one radical, that is, one half of each of their forms, in common. In the description of mountains and rivers, such a device has been used in all ages. But when applied to ordinary writing, the practice is a definite defect, because it offends our sensibilities. If it cannot be helped, it may be permissible for the number to grow to three in succession. Once it is allowed to go beyond three, is it not virtually a glossary (GOLDEN, 2016, p. 267)?”

²⁰¹ A “sinologia” como disciplina (onde existe tradicionalmente e com consistência – não parece ser o caso do Brasil) é sucedânea do paradigma da filologia; seria uma “filologia sínica”, baseando-se em métodos e perspectivas aproximados. Vale registrar a existência de discussão sobre a validade de uma “sinologia” ainda hoje – a começar, no tradicional formato de “especialidade acadêmica inespecífica”, que se recorta genericamente por um espaço geográfico (ou cultural, político), tendendo a uma difusa “erudição” generalista, traço remanescente do ambiente acadêmico do Século XIX. Há estudiosos, inclusive, que atribuem à área natureza não propriamente de campo de conhecimento (a justificar um pretenso “paradigma científico”), mas sim de “narrativa interpretativa”, ou ideológica – seria, na verdade, um “sinologismo”, na esteira da discussão do “orientalismo” como etnocentrismo acadêmico, proposta por Edward Said (ZHOU, 2018; GU; ZHOU, 2018). Não terá sido casualidade que o auge da disciplina tenha seguido o avanço do imperialismo no Século XIX, com invasões e apropriações de domínios na China, ao redor das Guerras do Ópio. Assim mesmo, diversos estudiosos que desenvolveram obras importantes em suas áreas específicas sobre temas afeitos à China – historiadores, filósofos, geógrafos, teóricos da literatura ou representantes de outras disciplinas – reconhecem-se “sinólogos”, ou especialistas em estudos chineses. Há, ainda, desigualdades de evolução histórica entre tradições filológicas, implicando orientações epistemológicas ou ético-políticas – a francesa tem características algo distintas da norte-americana, por exemplo; a língua portuguesa quase não tem uma tradição própria desenvolvida.

percepção profundamente distante da convencional quanto à poética chinesa. Conforme Campos:

Se é verdade que, na abordagem fenollosiana, há muito de simplificação polêmica, assim como resíduos até terminológicos de uma aliança algo *naïf* entre cientificismo “*fin-de-siècle*” e “transcendentalismo” idílico, suas intuições iluminadoras esbarram com a opacidade “bem-pensante” e professoral de seu contraditor [refere-se a George Kennedy], que não se dá conta, por seu turno, da clausura filosófica em que estão presas as “certezas” que vai asseverando com proficiência acadêmica, como quem enfileirasse “truísmos” profissionalmente indisputáveis (CAMPOS, H., 2000, p. 83, grifos e sinais gráficos no original).

Fenollosa teve acertos fundamentais. Exemplo notável, aponta Campos, é a percepção da “agramaticalidade” da escritura (e da língua) chinesa, sua aparente “carência” de gramática – ou, talvez mais propriamente, a “simplicidade” (em relação às línguas indo-europeias) de uma gramática que não se constitui sobre a rigorosa e detalhada hierarquia lógica comandada por um sistema verbal-temporal complexo e encerrado. As línguas indo-europeias desenvolveram conceitos claros e restritivos do *tempo*, a um passo da mensuração precisa e funcional dessa – mais que uma *grandeza* – verdadeira *dimensão da vida*. O enunciado chinês – e ainda mais em poesia – organiza-se principalmente sobre uma ordem espacial. Vimos que Wai-lim Yip chamou este traço constituinte – explorado à máxima potência na poesia clássica – de “estado pré-predicativo” dos enunciados, condição estrutural do “cinematismo” do texto. Observa Campos:

Para Fenollosa, [...] a “agramaticalidade” do chinês é, antes de mais nada, uma prova de sua não-submissão aos padrões gramaticais do tipo ocidental e da lógica medieval, silogística, que está neles embutida. Ao contrário do que acreditava Saussure, a ausência de gramática do chinês é, para Fenollosa, a evidência mesma da “motivação” natural dessa língua [...] (CAMPOS, H., 2000, p. 75).

Também nesse sentido iria o entendimento de Derrida quanto à obra de Fenollosa:

Em *De la Gramatologie* (1967), tratando do “arrombamento” do que chama a “*episteme* logocêntrica”, Derrida salienta que o processo de ruptura foi anunciado antes “pelo lado da literatura e da escritura poética” do que pelo da filosofia (com a compreensível exceção de Nietzsche, no caso filósofo-poeta). E proclama com todas as letras [citação de Derrida]: “Este é o sentido dos trabalhos de Fenollosa, cuja influência sobre Ezra Pound e sua poética é sabida: esta poética irreduzivelmente gráfica era, como a de Mallarmé, a primeira ruptura da mais profunda tradição ocidental. A fascinação que o ideograma chinês exercia sobre a escritura de Pound adquire assim toda a sua significação histórica” (CAMPOS, H., 2000, p. 27).

Afinal, o que o filósofo norte-americano tinha efetivamente a propor era, sobretudo, uma *atitude* teórica e prática, o chamado a *um novo olhar*: que o tradutor e estudioso permitasse exercer natural capacidade de atenção à “imagem em movimento (202)”, aptidão que se

²⁰² POUND, E. *ABC da Literatura*. S.Paulo: Cultrix, s/d., p. 53. “A falha de propaganda do Imagismo, nos seus incílios, não era devida a uma teoria errada, mas a uma teoria incompleta. Os diluidores pegaram o significado mais fácil de manejar e só pensaram numa imagem ESTACIONÁRIA. Se não se consegue pensar no Imagismo ou na

desenvolveria de, simplesmente, *olhar para o texto* em sua totalidade, com disposição de recepção estética; vê-lo, antes de tudo, *como uma obra de arte poética e gráfica*. A atitude do filósofo norte-americano parece anteceder à figurada por Barthes:

O sonho: conhecer uma língua estrangeira (estranha) entanto não a compreender: perceber nela a diferença, sem que essa diferença seja jamais recuperada pela sociabilidade superficial da língua, da comunicação ou vulgaridade [...] (BARTHES, 2015, p. 13, tradução nossa,²⁰³).

Fenollosa procurou, enfim, traçar indicações de outra possível orientação para o pensamento e a prática tradutória, a chamar atenção, com reflexões amplas sobre a cultura chinesa, acompanhadas de poucos exemplos genéricos para notáveis – mas despercebidos – processos de significação subjacentes à poesia chinesa. Apontava assim, em esforço pioneiro, as possibilidades interpretativas que surgem de uma leitura atenta “à letra” da escritura chinesa, aos códigos de sentido subjacentes à morfossintaxe, e orientada pelo objetivo da reconstrução estética, formal, do poema em outra língua.

Realmente, Fenollosa daria a entender, em exemplos generalizantes ou simplificados, que o sentido de um ideograma individual deriva imediatamente da justaposição de seus componentes pictórico-gráficos (o que, na verdade, ocorre em certa medida, mas não como regra absoluta, nem tão simplificada). Assim mesmo – como sugere Richard Sieburth – sua percepção acentuaria na escrita poética chinesa, antes de tudo, o aspecto relacional, o movimento de significação, a semiose entre os elementos materiais dos signos:

O termo-chave aqui é relação, pois como escreve Fenollosa alhures neste mesmo ensaio (prevendo os estruturalistas): “As relações são mais reais e mais importantes do que as coisas que elas relatam” [...] A teoria da imagem do chinês de Fenollosa [...] não se baseia apenas na suposição de correspondência um-para-um entre o signo e o que ele representa; ao contrário, preocupa-se mais com grupos ou sistemas de signos, com *signos em relação, em movimento, em processo*. Daí a ênfase no chinês como *cinemática* “*pintura em movimento*” [...] (SIEBURTH, 2002, edição eletrônica Kindle, posição 195, tradução e grifos nossa,²⁰⁴).

Compreendeu-o aquele jovem poeta Ezra Pound leitor de Kandinsky, o vorticista cujo olhar crítico lançava-se ao salto conceptual para além da arte figurativa e das imagens estáticas, e que “enxugava” nexos, “palavras vazias” na escrita (como faziam sempre os poetas chineses

fanopeia como abrangentes da imagem em movimento, precisa-se fazer uma divisão realmente desnecessária entre imagem fixa e práxis ou ação” (sublinhado nosso).

²⁰³ “Le rêve: connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre: percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité [...]”.

²⁰⁴ “The key term here is *relation*, for as Fenollosa writes elsewhere in this same essay (predicting the structuralists): ‘Relations are more real and more important than the things they relate’ [...]. Fenollosa’s picture theory of Chinese [...] does not merely rest on the assumption of a one-to-one correspondence between the sign and what it represents; rather, he is more concerned with groups or systems of signs, with *signs in relation, in movement, in process*. Hence the emphasis on Chinese as a *cinematic ‘moving picture’* [...]”.

clássicos), em uma poesia de (des)encontros paratáticos, combinações de traços que se projetam e ressoam com outros em contextos abertos, colagens fragmentárias cubistas tendentes à incompletude e à abstração. Como Fenollosa, o poeta acentuava o ideograma como imagem ou emblema de uma forma de *significação* – movimento semiótico, relação entre elementos simbólicos –, signo poético composto (ou decomposto) na *justaposição* de elementos em apresentação imediata. Conforme Sieburth (idem), os “ideogramas paratáticos” de Pound visavam “a pulverizar a sintaxe da narrativa, apagar transições, abrir intervalos e brechas, por uma técnica construtivista de colagem ou montagem em cortes que serve para isolar os signos assim justapostos” (idem, posição 308, tradução nossa, ²⁰⁵).

Nessa acepção, Pound utiliza o termo *ideograma* em consonância com o entendimento avançado no debate modernista (como em Apollinaire), na superposição de termos em *colisão*, na *montagem* – à maneira descrita por Eisenstein, em relação à arte do cinema (in: CAMPOS, 2000, p. 158). O método ideográfico de composição, que levou aos *Cantos*, apoteose da montagem, propõe em grande parte um texto *heterotópico* (²⁰⁶), encontro de segmentos heteróclitos sobre espaços vazios. Na descrição de Augusto de Campos:

A imagem plástica do mosaico e a figura musical da fuga têm sido frequentemente evocadas para descrever a complexa estrutura dos *Cantos* ou *Cantares*. [...] Outra perspectiva estrutural é a do “método ideográfico de compor”, que significa a *projeção da linguagem associativa do ideograma chinês ao nível da articulação da narrativa do poema, em substituição à tradicional linearidade do discurso*. Como expôs Haroldo de Campos, em seu prefácio à edição dos “Cantares”, os Cantos são “uma épica sem enredo” (Kenner). [...] *O ideograma é a força que, como um ímã, ordena “a rosa na limalha de ferro”* [...] (CAMPOS, A., et al., 1983, p. 33-34, grifos nossos).

A visão de Pound, na verdade, antecipa a imagem contemporânea do texto poético como paragrama. A figura do ideograma vem representar, para o poeta, um princípio de *significação a recorrer todo o texto a estabelecer relações*, não apenas o termo localizado ou isolado, no nível morfológico-lexical (caracteres particulares, palavras). Conforme Haroldo de Campos:

²⁰⁵ “[...] at pulverizing the syntax of narrative, at erasing transitions, at opening up intervals and breaches by a constructivist technique of collage or jumpcut montage that serves to isolate the signs thus juxtaposed”.

²⁰⁶ Assevera Michel Foucault (1982, 2000) que se percebem duas grandes formas de posicionamentos espaciais e culturais, que se refletem em modos de representações artísticas: as utopias e as heterotopias. O espaço utópico é o da sociedade ideal e inexistente, que não corresponde às imperfeições e descontinuidades da realidade. O espaço heterotópico corresponde a posicionamentos reais, complexos pela coexistência de condições desiguais, contraditórias ou simplesmente justapostas. Segundo ainda o filósofo francês, o posicionamento heterotópico, característico das vanguardas artísticas – pela representação da realidade por imagens fragmentadas, superpostas, descontínuas –, é necessário ao homem do Século XX (e o será para o do XXI), assim como o temporal e utópico o foi para o do Século XIX (cf. GAMA-KHALIL).

pound propõe ideograma. [...] o ideograma elimina as cortinas de fumaça do silogismo: permite um acesso direto ao objeto. duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de ideias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitam um jogo de relações com uma intensidade e uma imediatidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar (1983, p. 143-144, marcas tipográficas no texto original, do próprio autor).

Entretanto, para além do que trazia em si do debate contextual cubista-expressionista, o “método ideogramático” poundiano, ao partir de analogia com a poética chinesa, abre-se para visões mais amplas daquela tecitura oriental antiga de ecos pictóricos e semânticos que entrecruzam significações, estrutura significativa compósita (ainda em integração com o espaço extra-textual, pelo corpo, desde os movimentos em caligrafia). Com efeito, não é ocasional em Pound a referência simultaneamente moderna e antiquíssima, aproximada e longínqua, e afinal, extemporânea e oblíqua ao pensamento ocidental e à convenção literária. Nota ainda Richard Sieburth (2002, *idem*, posição 211):

A disposição paratática de Pound de particularidades aparentemente não relacionados tem sido frequentemente comparada às práticas modernistas de colagem ou *assemblage*, porém vale ressaltar que ele concebeu seu método poético não apenas no contexto de experimentos de vanguarda, mas como recuperação de algo profundamente tradicional ou arcaico – afinal, tanto a estrutura gráfica e semântica composta do caractere chinês, quanto a parataxe aperfeiçoada da poesia clássica chinesa pareciam prova suficiente de que outras linguagens, outras gramáticas da arte eram de fato possíveis (tradução nossa, ²⁰⁷).

Assim, se Pound encontrou no ideograma os princípios da arte e da poesia que vinham sendo trabalhados pelo experimentalismo modernista, fez ainda uma escolha mais radical naquele caminho crítico. Segundo Eric Hayot (2015, p. 1), “Pound fez da China parte de seu projeto geral de repensar a natureza do Ocidente, descobrir na poesia o melhor que os humanos já haviam dito ou pensado, pintado ou cantado, e renová-lo” (tradução nossa, ²⁰⁸).

²⁰⁷ “Pound’s paratactic disposition of seemingly unrelated particulars has of course been frequently compared to modernist practices of collage or assemblage, but it’s worth emphasizing that he conceived of his poetic method not only in the context of avant-garde experiment, but as a recovery of something profoundly traditional or archaic—after all, both the compound graphic and semantic structure of the Chinese character and the perfected parataxis of classical Chinese poetry seemed proof enough that other languages, other grammars of art were indeed possible”.

²⁰⁸ “Pound made China part of his general project to rethink the nature of the West, to discover in poetry the best that humans had ever said or thought, painted or sung, and renew it”.

4.3. POUND NO BRASIL: “CONCRETOS” E OUTROS POETAS NOTÁVEIS

Conforme observamos, foram membros da geração de poetas que surgiu na cena literária brasileira na década de 1950, pretendendo a retomada do impulso original de vanguarda modernista, que elegeram Ezra Pound como referência fundamental para propostas de renovação da poesia. Nessa ambiência, destacam-se os poetas que viriam a compor o grupo concretista. Segundo relata Augusto de Campos:

Em 1952, tomamos como lema de nossas próprias experiências poéticas a palavra *noigandres*, de significado enigmático, extraída de um poema de Arnaut Daniel, “il miglior fabbro”, o trovador provençal estimado por Pound como paradigma dos *inventores* [...] E constituímos sob esse nome uma revista e um grupo que iria, por volta de 1953, desembocar num movimento: a *poesia concreta*. (CAMPOS, A., 1989, p. 101, grifos e aspas no original).

Narra ainda o autor iniciativas dos poetas do grupo quanto a “tomar contato em profundidade com a obra de Ezra Pound, dela extraíndo novas resultantes para a evolução da poesia brasileira” (idem. *ibidem.*). Estabeleceram correspondência com Pound quando este se encontrava, ainda, em confinamento hospitalar psiquiátrico durante cumprimento de pena por sua atuação em favor do governo fascista italiano na II Guerra (²⁰⁹), e “colaboraram em publicações americanas dispostas a estudar seriamente sua obra”. Também impulsionaram a discussão, mediante artigos e manifestos do grupo, de “problemas fundamentais da obra poundiana – como o método ideogrâmico aplicado à poesia e à crítica, as técnicas poéticas da montagem e do mosaico idiomático, o levantamento dos poetas-inventores, a tradução como criação [...]” (idem, *ibidem.*).

Augusto de Campos também reconhece a contribuição significativa de Mário Faustino, que dedicou ao poeta norte-americano série de artigos de fôlego, havendo colaborado com os *concretistas* na divulgação da obra de EP e em traduções de seus poemas. O intelectual piauiense mantinha, na década de 1950, a mais influente página literária jornalística sobre poesia do Brasil, na qual “aplicou à crítica militante e ao ensaio didático sobre poesia a metodologia e crítica poundiana” (idem, p. 102).

Faustino desenvolvia, aliás, viés interpretativo próprio da obra de Pound, com proposta estética diferenciada daquela dos concretistas, em relação aos quais, contudo, professava respeito e afinidade. Sua diferença com os membros do “grupo concreto”, segundo explicou,

²⁰⁹ EP foi internado no St. Elizabeth’s Psychiatric Hospital, em Washington D.C., por mais de 12 anos (dezembro de 1945 a meados de 1958), após diagnóstico de insanidade proferido em conclusão a seu julgamento por traição. No decorrer daqueles 12 anos, receberia diferentes diagnósticos, conforme a evolução da nomenclatura médica da área, mantendo-se bastante prolífico na atividade literária. Aquele seria o período mais longo de permanência do poeta nos Estados Unidos, durante sua vida adulta.

decorria sobretudo do entendimento que lhes atribuía, de recusa cabal das formas poéticas em verso como obsoletas, de que “a linguagem atual está moribunda [...], é preciso criar uma nova poesia para criar uma nova linguagem, o verso está morto, é impossível criar coisa nova – e boa – em verso, etc.”:

[...] toda a evolução da poesia concreta, até onde se pode perceber, parece-me estar conduzindo à criação de formas menores de poesia, quantitativamente falando. [...] Os poetas concretos parecem aceitar a posição de Poe, segundo a qual é impraticável o poema longo. Ora, a mim só interessa o poema longo. Toda a minha obra tende à criação de poemas longos [...]. Como minha poesia tende a ser mais comprometida com o passado e o presente que com o futuro (embora inúmeras experiências muito me interessem e também procure sempre *make it new*), tento progredir sem abandonar, por um momento que seja, toda a tradição poética a preceder-me e procurando revivificá-la e aproveitá-la, adaptando-a a novas necessidades. Nesse sentido é que a experiência ideográfica de Pound me interessa, me serve, mais que a experiência ideográfica dos concretistas. Parece-me que aquela tende à criação de longos poemas-coisas, e esta à criação de pequenos poemas-coisas [...] (FAUSTINO, 2003, p.491 e 492).

O entendimento crítico de Faustino parece acompanhar-se de uma consciência tão aguda, quanto jovial e generosa do momento que vive. O poeta sabe que testemunha momentos iniciais da experiência dos poetas concretistas e da sua própria (a qual, infelizmente, interromper-se-ia em seguida, pela morte em acidente aéreo aos 32 anos). Sua análise vislumbra um futuro, descortina projetos de longo prazo relativos a poéticas que dialogavam desde posições próximas, na ambiência artística marcada pelo desenvolvimentismo de abertura cosmopolita que animava os anos 1950. Então afirmaria: “acho e declaro que a experiência concretista, em sua própria direção, vai bem mais longe, e mais segura, que a minha” (idem, p. 493).

A lúcida e informada visão de Mário Faustino brinda-nos com a demonstração luxuosa de leituras diferentes dentro de uma mesma tradição ou afiliação. A “experiência ideográfica” que lhe serve de referência, e modelo para sua poesia – declara –, é a do poema longo conforme realizado por Pound, sobretudo na obra maior *The Cantos*, que trabalha em escala monumental a técnica de montagem. A “épica sem enredo” poundiana desenvolve variações espaciais gráficas dentro da página, e também a ocupação eventual de espaços textuais por ideogramas (o “mosaico idiomático”, no uso de caracteres chineses, gregos ou de outras escritas); porém, apoiada matricialmente sobre escrito em verso “livre” (*à sua maneira*, isto é, cuidadosamente escandido).

De fato, Pound – como Faustino –, em sua verve experimental, parte do reconhecimento de uma “crise do verso” na poesia contemporânea, mas não desenvolveu proposta de suplantação ou abandono do verso em favor de um poema visual ou semiótico, que se realizaria no experimentalismo de formas sintéticas e mínimas, como chegaram a avançar os concretistas. Ainda assim, a proposta mais totalizante ou aparentemente exclusivista de superação do verso,

de ênfase na primeira fase daquele movimento seria, com o tempo, moderada ou realizada com diferente destaque entre os expoentes do grupo, exercida sobretudo como possibilidade a explorar nas diversas gradações do trânsito da linguagem poética no sentido da visualidade icônica.

Augusto de Campos reconhece aquela aparente diferença de perspectiva entre seu grupo e Ezra Pound:

A poesia concreta brasileira deveu muito a Pound, *menos como influência poética direta* – já que essa poesia, abolindo o discursivo, partiu para uma radicalização de métodos que se afastava por completo das perspectivas de um ‘poema épico’ – do que como *instigação* crítica e ético-estética (op.cit., p. 102, grifos nossos).

E prossegue, a esclarecer o debate levado em seu grupo:

A grande contribuição que os *poetas concretos* vislumbraram na obra de Pound, do ponto de vista da evolução das formas poéticas, foi a aplicação do método ideogrâmico, como um processo consequente de superação da linearidade lógico-discursiva do verso. Um dos aspectos interessantes que se poderá assinalar dos estudos brasileiros sobre a obra de Pound será, talvez, a aproximação estabelecida entre certas técnicas utilizadas nos *Cantos* e em *Un Coup de Dés*, ainda que Pound, no dizer de Eliot, “ignore Mallarmé” em seus ensaios sobre a poesia francesa (idem, p.103, grifos no original).

Portanto, quanto ao próprio entendimento geral da criação de poesia, a obra de Pound contribuiu para aqueles poetas brasileiros na definição inicial (“de partida”) de posicionamentos críticos essenciais, no desenvolvimento de processos de superação da discursividade linear em direção à montagem e à fragmentação, na intensidade da representação direta, o uso da parataxe, a composição ideogrâmica, na visão totalizante da poesia, (“verbo-voco-visual”), de relações internas múltiplas. E mais adiante:

Outra consequência das instigações do método ideogrâmico aplicado à crítica, no que tange à literatura brasileira, é a revisão que se começou a fazer de sua história, com base num critério poundiano de *invenção*. O primeiro fruto dessa tomada de posição foi a redescoberta do poeta Joaquim de Sousândrade (1832-1902), cuja obra, não reeditada, se achava dispersa em “disjecta membra” pelas bibliotecas do país (idem, p. 107, grifos e aspas no original).

A palavra “instigações”, repetida por Augusto de Campos nos trechos citados acima, é significativa no repertório poundiano. *Instigations* é (casualmente?) o nome de um dos livros de crítica literária mais conhecidos de Ezra Pound. Publicado em 1920, trazia amostras notáveis da prosa ensaística de Pound, abarcando vasto leque de autores por literaturas de línguas diversas, por tempos e espaços distantes: poetas franceses (Laforgue, Rimbaud, Remy de Gourmont), provençais (Arnaut Daniel), artistas ligados ao movimento vorticista (“*In the Vortex*”), Henry James, tradutores de grego, o livro Genesis da Bíblia. E como apêndice, reproduzia sua edição da obra de Fenollosa, *The Chinese Written Characters as a Medium for Poetry*, que EP publicara pela primeira vez no ano anterior, na *Little Review*.

De fato, *Instigations* é obra de referência nos aspectos em relação aos quais Campos identifica haver “uma dívida” de seu grupo de poetas em relação ao mestre estadunidense: o entendimento poundiano de crítica, suas repercussões éticas e estéticas; a concepção de método ideogrâmico, de aplicação abrangente à crítica e à criação. O grupo concretista ainda traduziria e divulgaria no Brasil, com colaboradores, o *ABC da Literatura* (Cultrix, s/d), obra fundamental na qual Ezra Pound apresenta sistematização de sua crítica, e pequena coletânea de ensaios críticos nomeada *A Arte da Poesia* (Cultrix-Edusp, 1976).

Mas o principal trabalho de divulgação da obra poundiana em português, considerando o ineditismo da empreitada e a prolongada repercussão, foi a admirável antologia *Ezra Pound – Poesia* (Hucitec-UnB, 1983, com mais duas edições, revistas e ampliadas, até 1993), que marcou época, contendo traduções de Augusto de Campos (organizador da edição), Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Mário Faustino e José Lino Grünwald⁽²¹⁰⁾. A edição faz apanhado compreensivo dos principais livros do autor, contendo estudos introdutórios e reflexões assinados pelos dois irmãos Campos. E ainda algumas cartas de EP ao grupo brasileiro, seguidas de relatos de Haroldo de Campos de seu encontro com o poeta em sua casa, em Rapallo (Itália), e de Augusto de Campos, sobre sua visita ao túmulo de Pound em Veneza (reproduz foto do local, tirada na ocasião).

Impresso em dimensão maior que a comum (27 cm x 18 cm), a capa cinzenta e branca da brochura contém ao centro desenho caligráfico de Gaudier-Brzeska do perfil da cabeça do poeta. O livro traz ainda fotos suas em diferentes idades; das “jaulas da morte”, usadas pelo exército dos EUA para os prisioneiros que aguardavam execução, em Pisa – em uma delas, em condições precárias, Pound foi mantido preso por semanas ao final da guerra.

Desde a abertura, o livro deixa evidente que apresenta a obra desafiadora de uma vida controversa, devotada inteiramente à arte e à literatura; uma obra que mereceu versões e estudos dos grandes tradutores e críticos que ali se dedicaram, em excepcional esforço de equipe. Um livro incomum, portanto; documento do envolvimento pessoal de seus preparadores, parece feito para apresentar e celebrar um relacionamento especial – de grupo, de *geração* –, com um “herói fundador”. Foi com essa impressão (permito-me aqui nota mais pessoal) que o adquiri em 1983, logo ao sair a 1ª edição. Tinha 21 anos, cursava a faculdade de Letras e avidamente

²¹⁰ Nova edição dessa obra, ampliada com novas traduções de Augusto de Campos (organizador), foi finalmente publicada no início de 2024, pela editora Cobalto, em elogiável produção gráfica (v. *Referências bibliográficas*).

procurava todas as traduções publicadas pelos irmãos Campos, Pignatari e associados tão logo saíssem, fascínio que dividia com amigos próximos (²¹¹).

Também é digna de nota a primeira tradução de dezessete *Cantos* de Pound, traduzidos por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, editada pelo Ministério de Educação e Cultura (MEC), Serviço de Documentação, em 1960, antologia nomeada *Cantares* conforme pedido do próprio autor aos tradutores. Em 1968, graças ao empenho do poeta Ernesto Manuel de Mello e Castro, foi publicada, em Portugal, pela editora Ulisseia. Deve-se ainda mencionar, com ênfase, o monumental trabalho de José Lino Grünwald, poeta associado ao grupo “noigandres”, que traduziu a totalidade de *Os Cantos*, por encomenda da Editora Nova Fronteira. A primeira edição veio a lume em 1986, trazendo ao tradutor o Prêmio Jabuti de 1987. Possivelmente uma das melhores traduções encontráveis no mundo, sua leitura em conjunto com o original em inglês é experiência – em minha opinião – particularmente iluminadora, e vale como demonstração da realização do conceito poundiano de fidelidade em tradução como voltado, sobretudo, à aderência à forma do original.

A “dívida” dos concretistas em relação a Ezra Pound fora afinal, como apontou Augusto de Campos, relativa aos fundamentos críticos, éticos e estéticos do trabalho em poesia. O que certamente não é pouco: trata-se das bases profundas de seu posicionamento enquanto poetas – e desde então, segundo a orientação poundiana, também críticos e tradutores –, aos princípios que marcaram originalmente seu impulso em direção à atividade literária, a qualidade, o formato e conteúdo de seus projetos, e a seus desenvolvimentos posteriores teóricos e práticos.

A trajetória daqueles poetas foi marcadamente poundiana, por suas opções críticas, experimentalistas e voltadas à inovação; por sua busca *vorticista* de “essências e medulas”; por sua atitude a um tempo pedagógica e desafiadora perante a ambiência literária, de poetas inventores, criadores de procedimentos, educadores de poetas futuros; por seu engajamento em projetos tradutórios. Pound manteve-se ainda presente como referência constante em sua produção crítica e reflexiva; até quando o tema imediato não diz respeito diretamente ao poeta norte-americano, é notável como acabam por citá-lo, mesmo *en passant*.

Das iniciativas de intenção nitidamente poundiana em que se engajaram os poetas de orientação concretista, Augusto de Campos citou a revisão crítica e recuperação de autores do

²¹¹ A partir da iniciativa pioneira dos “concretistas-noigandres”, outras traduções de Ezra Pound foram publicadas no Brasil. Citem-se: alguns poemas traduzidos por Jorge Wanderley, publicados em sua *Antologia da Poesia Norte-Americana*, de 1992. Também Abgar Renault publicou Pound em antologia com textos também de outros poetas (*Poesia: tradução e versão*), em 1994. Mais recentemente, em 2019, Dirceu Villa publicou notável tradução de *Lustra* (livro de poemas publicado por Pound em 1916), e Augusto de Campos, novas traduções (*Extra Pound*), em 2021.

passado, a reescritura da tradição brasileira sob o ponto de vista da *invenção*, isto é, do *paideuma*, o estabelecimento da tradição viva. O primeiro trabalho nesse sentido foi, conforme recordou, a redescoberta (“re-visão”) de Sousândrade; depois vieram Kilkerry, a releitura do Barroco (na denúncia ao “sequestro do Barroco”, termo de Haroldo de Campos) e revalorização de Gregório de Matos; a recuperação e reabilitação crítica de Oswald de Andrade, de Patrícia Galvão (Pagu).

Mencionem-se, ainda, os inúmeros projetos de tradução que se acumularam, que reapresentaram em português autores consagrados, em releitura sincrônica (*make it new*) de crítica orientada para a criação poética no presente – Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Rilke, Borges, Goethe, Dante –, além de outros menos consensuais, ou controversos, secundarizados ou distanciados pela convenção literária, ou simplesmente pouco ou mal conhecidos no Brasil – Maiakóvski, Khlébnikov e outros poetas russos, com a colaboração de Boris Schnaiderman; Joyce, em suas obras mais exigentes para tradução; Cummings, John Donne, Laforgue. Citem-se aqui, em especial, as surpreendentes antologias de poetas provençais – de todos os seus projetos tradutórios, talvez o que mais evidencia um “entusiasmo poundiano”, na recuperação de autores de excelência do medievo então praticamente preteridos ou desconhecidos no Brasil.

Citemos ainda as coletâneas de traduções (que absolutamente marcaram gerações de estudiosos e leitores) de autores variados, a apresentá-los sempre em visão renovada: *Poesia Russa Moderna*; as reuniões dedicadas à “tradição da ruptura” de Augusto de Campos, como *Linguaviagem*, *À Margem da Margem*, *O Anticrítico*; de Décio Pignatari (*31 poetas, 214 poemas – do Rigveda e Safo a Apollinaire*); as traduções bíblicas de Haroldo de Campos (*Eclesiastes, Bereshit, Eden*) e outras.

4.3.1. O PROJETO DE HAROLDO DE CAMPOS PARA A TRADUÇÃO DA POESIA CHINESA

Por fim, mencionemos especialmente as iniciativas de tradução e crítica relativas à poesia chinesa e japonesa, de importância fulcral em português (idioma no qual há pouquíssimas versões diretas de obras poéticas daquelas literaturas, em comparação com o inglês e o francês, línguas de maior tradição em estudos orientais), tanto pelo quase ineditismo, como pela excelência e ousada inovação estilística. Aqui destaca-se o trabalho realizado por Haroldo de Campos (HC), que se notabilizou como pensador da literatura e, principalmente, autor de uma das mais consistentes obras teóricas sobre a tradução de poesia da atualidade, reconhecida e debatida em ambiente acadêmico internacionalmente.

Haroldo chegou ao conceito de *transcrição*, em desenvolvimento da noção de *transposição criativa*, de Jakobson (CAMPOS, H., 1977, p. 143). Seus escritos, que repassam amplamente as obras de grandes teóricos da literatura, baseiam-se principalmente no trabalho daquele linguista russo e, também, no do filósofo Walter Benjamin – os quais Campos aponta, respectivamente, o inventor da *física da tradição*, e o criador da *metafísica da tradução* (2013, p. 77-107).

Conforme Marcelo Tapia (2013, p. XII):

Todo o grande empenho em que o poeta perseverou durante mais de quatro décadas visava à argumentação em defesa da especificidade da tradução da poesia, e à necessidade de entendê-la como uma empresa de natureza estética, análoga à própria criação.

Os diferentes projetos de HC – voltados a este ou aquele autor, este ou aquele aspecto de uma ambiência literária – caracterizam-se por serem programas compreensivos, verdadeiras imersões totais, a comportarem, além das próprias traduções (*transcrições*, isto é, transposições criativas), igualmente suportes críticos específicos, os quais, além da informação contextual, apresentam sistematização detalhada da abordagem dos poemas traduzidos. No caso da poesia chinesa e japonesa, acrescentou-se o levantamento e edição em português de estudos importantes para a atividade crítica inerente à transposição criativa, como o famoso ensaio de Fenollosa e outros artigos notáveis referentes ao debate sobre a tradução de poesia em caracteres chineses (v. CAMPOS, H., 2000).

Suas transposições criativas e estudos de vanguarda, da poesia e do teatro tradicional não japoneses, e também de exemplares significativos pinçados do enorme acervo da poesia clássica

chinesa (às quais Campos chama “reimaginações”), servem de estímulo a novas iniciativas de tradução teoricamente orientadas, assim como ao desenvolvimento de uma quase inexistente reflexão crítica sobre o tema em língua portuguesa. Livros como *Hagoromo* (1993) e *Escrito sobre Jade* (2009), além dos poemas traduzidos em artigos ocasionais, são marcos históricos, verdadeiros atos inaugurais para uma nova escola de tradução da poesia em caracteres chineses para o português, orientada pela recriação do poema estrangeiro em sua intencionalidade original e forma de representação.

De sua experiência única, Haroldo de Campos construiu um *projeto* (em suas palavras) de método para aquela prática tradutória, na forma de eixos operativos, ou elementos sistemáticos para a abordagem dos poemas, demonstrando que a tradução de poesia clássica chinesa pode beneficiar-se de um programa ou roteiro de abordagem estrutural orientado pela crítica. Conforme explicita o autor (2009, p. 13), seu procedimento calca-se na experiência de Ezra Pound: “Minhas técnicas para traduzir – melhor dizendo, ‘transcriar’, ‘reimaginar’ – poesia clássica chinesa em português, com os recursos da poesia moderna, seguem e radicalizam a lição paradigmática de Ezra Pound (*Cathay*, 1915)”.

A formulação mais completa e sistemática do “projeto” encontra-se no artigo *A Quadratura do Círculo* (CAMPOS, H., 1977, p. 121- 122):

Propus-me reimaginar (prefiro esta palavra, no caso, ao conceito usual de “traduzir”) em português cinco poemas chineses, de acordo com o seguinte método: a) exame do texto original, com auxílio de uma versão intermediária (literal ou não); b) estudo dos *principais ideogramas*, segundo o método poundiano de *hiperetimologia* (detectar neles, sempre que couber, o *casulo metafórico original e desvelá-lo poeticamente*). [...] Adotei como objetivo das traduções 1) *valorizar o aspecto visual* da tradução do poema ideográfico num idioma ocidental, replicando assim a certos efeitos do original que geralmente se perdem nas versões; é evidente que tomei liberdades quanto ao projeto visual do poema, *tirando partido dos recursos tipográficos da poesia nova*, como por exemplo o uso sistemático da *caixa-baixa* e a *especialização*, externa ou interna ao texto; 2) manter a *síntese, a extrema concisão e a ambiguidade* de uma linguagem regida não pela lógica aristotélica, mas por uma “lógica da analogia” ou “lógica da dualidade correlativa” [...], pois os caracteres ideográficos são um instrumento congenial para o “pensamento relacional” [...]; 3) procurar *reproduzir o esquema paralelístico* e os *efeitos de correspondência léxica* da arte poética chinesa clássica [...] (grifos nossos).

O *projeto* de Campos constitui, como se nota, um esquema de linhas fundamentais e genéricas de abordagem, desenvolvido ao ritmo da reflexão teórica que acompanha a prática tradutória, corretamente prudente e auto-restritivo. É um programa que abarca questões essenciais para a verificação de aspectos estruturais do poema chinês original e sua transposição para outras línguas, inclusive o português.

Comentemos alguns elementos da proposição de Haroldo de Campos: primeiramente, no item (b), o que o autor chama de “hiperetimologia” (sem entrar em detalhes; sua proposta é

genérica, sem arriscar prescrições estritas) refere-se ao aspecto que discutimos, da identificação de significações subjacentes a partir da verificação da estrutura morfológica e gráfica dos caracteres no original. O autor parcimoniosamente recomenda submeter àquela verificação “os principais ideogramas”, e “sempre que couber”.

Entretanto, interpretação restritiva daquela proposta, frequentemente atribuída a Campos e Pound por seus críticos, seria de que o trabalho de tradução se deveria basear sobretudo numa hipotética “decomposição morfológica” sistemática e exaustiva dos caracteres do poema, fabricando sentidos lexicais a partir de uma reconstrução puramente imaginativa, pseudo-etimológica, que o tradutor consideraria, ingenuamente, como dada automaticamente pela identificação dos “desenhos” pictografados nos caracteres.

O aproveitamento imaginativo da visualidade e do aspecto pictorial dos caracteres é, sim, como vimos, componente válido do trabalho de tradução, muitas vezes desconsiderado por traduções “palavra por palavra”, que se atêm ao seguimento parafrásico ou paródico colado ao dicionário; e no caso do poema chinês, é muitas vezes fundamental para a interpretação do texto e para a tradução “à letra” da escritura poética. Contudo, a tradução não se resume, nem se poderia basear principalmente nessa prática; não se trata de um somatório de decomposições e recomposições lexicais imaginativas e/ou etimológicas, desvinculadas de uma leitura integral do poema, e nem de uma substituição de sentidos vernáculos por soluções imaginativas sem critério. Ademais, por-se-ia ênfase excessiva nas unidades lexicais do original e à busca de correspondências, glosas, caindo na transposição palavra por palavra.

A leitura imaginativa e/ou etimológica – como outros recursos, para o tradutor consciencioso – dever-se-ia orientar por parâmetros circunscritos, com prudência. A significação construída pelos elementos morfológicos lê-se em integração na rede de relações que se forma na extensão da pauta textual; é uma leitura em movimento, não estática. Consideramos que a análise morfológica dos caracteres deve ser feita principalmente em atenção à sua vizinhança contextual e à totalidade do poema, em leitura relacional.

Outros itens a destacar do projeto de Campos são os objetivos. Quanto a 1), valorizar a visualidade, acentuando a iconicidade através de recursos gráficos compensatórios, antes de tudo, é preciso especial atenção à pontuação, a qual, em línguas ocidentais é um sistema lógico-hierárquico rígido, que isola a cadeia linguística e, em princípio, contrapõe-se à significação paratática, simultânea e polissêmica que intervém no poema chinês clássico, a qual se baseia em sintaxe posicional-espacial. A poesia clássica chinesa, como vimos, combina duas sintaxes: a temporal e a espacial. Relacionam-se com esse tema os objetivos 2), manter a síntese, concisão e ambiguidade, e 3), atenção ao paralelismo e às consequentes correspondências léxicas: ambos

ressaltam a estrutura paratática e fragmentária, as repetições e alternâncias no eixo paradigmático da linguagem.

Em relação a esse conjunto de linhas gerais do “projeto” de Campos, acrescentaríamos alguns itens recolhidos da experiência e da elaboração de outros autores. Primeiramente, aspecto que consideramos marcante no método de Ezra Pound: em tradução, partir da estrutura sintática do poema original e procurar – dado que não se trata de efetivamente reproduzi-la – correspondê-la, acompanhá-la ou replicar aspectos notáveis, avançando em alterações e modificações adaptativas quando possam acentuar a malha de significações.

Importa desviar-se de um sentido de “naturalidade” ao traduzir, através de soluções que contribuam para apontar aquilo que é dificilmente traduzível, e que, ao “ser rendido”, não deve “render-se”, isto é, neutralizar-se em sua excentricidade. Pound pareceria ter lido Benjamin (o que quase certamente não fez...), na consideração de que a sintaxe é essencial à recuperação da forma intencionada no original. Na verdade, a correspondência lexical entre os termos (palavras) do poema nas duas línguas pode ser (e afinal nem poderia não ser) parcial ou matizada, em acompanhamento do arranjo sintático.

Um segundo aspecto geral que acrescentaríamos ao “projeto” expresso por Campos o próprio autor menciona em artigos posteriores: o trabalho sonoro-significante, aliterações e assonâncias:

No plano fônico e prosódico, não sendo possível reproduzir os módulos sonoros de uma língua tonal e, conseqüentemente, os esquemas de rimas do original, *compenso esses aspectos* através da extrema concisão (característica do chinês clássico, língua isolante) e do *minucioso trabalho de orquestração das figuras fônicas e rítmico-sintáticas*, levando em conta, nesse sentido, a lição da poética jakobsoniana (CAMPOS, H. 2013, p. 3, grifos nossos).

Um outro tema ainda a que chamaríamos atenção para um esboço de método geral de tradução da poesia clássica chinesa seria quanto a aspectos semântico-lexicais específicos, relacionados aos modelos clássicos e formas fixas da poesia chinesa, que poderiam ser levados em consideração em tradução, quando proveitoso:

1. Buscar a supressão, o “enxugamento” das “palavras vazias” – conexões, pronomes (sobretudo pessoais, quando cabe) –; ênfase nas “palavras cheias” (²¹²): nomes, verbos –, especialmente na poesia do chamado “estilo novo” (*jintishi*) da dinastia Tang – convém reconhecer as duas correntes históricas: o chamado “estilo antigo” (*gutishi*) é menos formalizado, valendo-se mais de pronomes pessoais.

²¹² A oposição palavras cheias vs. vazias está presente na teoria da poesia clássica chinesa e corresponde a princípios taoístas. O poeta chinês clássico segue um código estrito de redução do uso das palavras vazias (de significação), que são os nexos – preposições, conjunções – e pronomes. V. CHENG, 1996, p. 37 e seguintes.

2. Aproveitar criativamente a repetição de palavras, que é frequente na poesia chinesa. É recurso semântico, mas também sintático e métrico, estando relacionado, como vimos, com o paralelismo, acentuando o ambiente de quebras sintáticas, “descosturas” paratáticas.

3. Procurar reconhecer e aludir às expressões estereotipadas da tradição, ou a seu sentido adicional: há metáforas fixas, estereótipos, na poesia chinesa clássica – *salgueiros* significam tristeza de despedida; *patos mandarins* simbolizam o amor de um casal por uma vida inteira; *gansos e peixes* são mensageiros; *papagaios e periquitos* simbolizam a intimidade da casa e seus ruídos familiares, assim como a vida corriqueira e material etc.

Outra indicação de Haroldo de Campos que vale mencionar – a qual se refere a procedimento possível para certos casos de tradução (1977, p. 123): “Em minhas traduções deixei-me inspirar pelas técnicas paralelísticas da poesia medieval portuguesa, ancorando assim a novidade do meu esquema numa tradição sempre viva e estimulante.” E em nota a esse último trecho, adiante: “Assim procedendo, segui, sem o saber, a regra que depois vi formulada por W. Mc Naughton [...]: ‘o tradutor deve tentar *encontrar uma forma básica, fundada em sua própria língua e literatura, que seja apta a preservar ou refletir a forma básica do poema chinês*’” (grifos nossos).

Essa última observação aponta recurso profícuo, que permite trabalhar criativamente a fusão de aspectos de formas de ambas as literaturas. O fundamental aqui é o objetivo indicado por Hugh Kenner (1963, p. 9), a respeito de Ezra Pound: a tradução desbrava um lugar na língua do mesmo para o texto outro, e assim, expande o espaço do já existente na própria língua. Que se permita *que aconteça algo novo, uma forma intermediária*, a estender os limites do próprio idioma, ao encontro com o estranho.

Observemos, em conclusão, nota bastante pertinente de Marcelo Tápia, que aponta a abertura da proposta tradutória de H.C.:

Embora insira em seu horizonte a pragmática do traduzir, a teorização de Haroldo de Campos permite diferentes opções e objetivos tradutórios, desde que vinculados à concepção fundamental da natureza estética do texto poético. Assim, ainda que caiba perfeitamente em seus propósitos a defesa de soluções renovadoras, como as desenvolvidas por Augusto de Campos em sua recriação de trecho do *Rubayat*, na versão de Fitzgerald [...], também caberá a distinção de um feito como a tradução de “*Ballade des Dames du Temps Jadis*” [...], do poeta medieval François Villon, realizada por Guilherme de Almeida no idioma que seria o português na época em que o poema foi criado: como em outras de suas dimensões, o pensamento haroldiano aproxima diferentes caminhos ditados pela gênese unificadora da (re)criação artística (op. cit., p. XIX-XX, grifos nossos).

À GUISA DE CONCLUSÃO

*Attentif à ce qui n'a pas été dit; soumis par ce qui n'est point promulgué;
 prosterné vers ce qui ne fut pas encore,
 Je consacre ma joie et ma vie et ma piété à dénoncer des règnes sans années, des dynasties
 sans avènements, des noms sans personnes, des personnes sans noms,
 Tout ce que le Souverain-Ciel englobe et que l'homme ne réalise pas.*
 (Victor Segalen, *Stèles, face au midi*, ²¹³)

*Certitude vibrante
 sa touche si fine, qui fait signe
 cime et abîme sur la même ligne*
 (Henri Michaux, ²¹⁴)

(I)

As considerações a seguir procuram sumarizar a elaboração desenvolvida neste trabalho em suas principais linhas de investigação, apontando, de maneira concisa, entendimentos alcançados, expandidos ou confirmados nesse percurso de estudos.

Primeiramente, observamos que a tradução de poesia dos idiomas que se utilizam dos caracteres chineses é *caso exemplar, extremo, da intraduzibilidade inerente a toda a poesia* – ou em última instância, ao texto literário de alta densidade. Consideramos, então, que aquela poesia destaca-se como evidência de que a *intraduzibilidade* é a condição fundamental, o ponto de partida da tradução de poesia, a qual, portanto, se realizará *sempre* (i.e., inexoravelmente, tenha-se disso consciência ou não) enquanto *transposição criativa*, envolvendo, por vezes, escolhas de grande abrangência, estruturais, por parte do tradutor.

²¹³ “Atento ao que não foi dito; submisso ao que não foi promulgado; prostrado diante do que não terá sido ainda, Dedico minha alegria e minha vida e minha piedade a apontar reinos sem anos, dinastias sem adventos, nomes sem pessoas, pessoas sem nomes, Tudo o que o Soberano-Céu engloba e que o homem não realiza [percebe]”. Victor Segalen, “*Estelas face ao meio-dia*”, tradução nossa.

²¹⁴ “Certeza vibrante/ seu toque tão fino que faz signo/ cimo e abismo na mesma linha”. Henri Michaux, *apud* SIEBURTH, in: *Ideograms in China*, tradução nossa.

Concomitantemente, ao analisarmos exemplos de versões daquela poesia para línguas ocidentais fonéticas, verificamos a comum ocorrência de traduções que simplesmente desconsideram a forma original, por reputá-la “estranha”, ou demasiadamente estrangeira, em princípio *exterior* ao escopo do sistema da língua de chegada, a começar pelo imediato elemento material, a substância gráfica, daí passando para a morfossintaxe. A resposta reconhecidamente “natural” do tradutor, nesse caso, é a simples transposição em “versos livres espontâneos” (i.é., transcrições de conteúdos lexicais, em reduzida ou nenhuma elaboração formal), ou então em formas fixas ocidentais (curiosamente, solução um tanto arraigada entre tradutores chineses para línguas estrangeiras).

A tradução é conduzida como busca da questionável equivalência do *conteúdo*. O *sentido* é transportado de um sistema ideográfico a um sistema fonológico de escrita, ou vice-versa, sem a consideração da materialidade gráfica (e em geral, também não sonora) dos caracteres chineses e sua relação posicional no texto.

Observamos, com Antoine Berman, que aquele procedimento de tradução literária (seja intuitivo ou, em algum nível, informado teoricamente) reflete o entendimento intrínseco ao costume geral, comum e tradicional, no qual opera um “sistema de deformação” da *letra* dos originais em tradução, que concebe o ato de traduzir como principalmente restituição embelezadora (estetizante) do *sentido* (BERMAN, 2012). Ora, se “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*” (BERMAN, *idem*, p. 15), é legítimo considerar que, também no caso da poesia clássica chinesa, a tradução terá que lidar com a aderência do texto à *forma* que lhe confere a evidentemente única, semioticamente diferenciada, *escrita* chinesa; é preciso construir uma visão de “literalidade” que comporte, integre a escritura poética chinesa.

E assim, chegamos à formulação de indagações conclusivas (cruciais, definitivas) para a questão da tarefa do tradutor da poesia em caracteres chineses:

– Em que consiste a *letra chinesa*? Afinal, o que significaria “*traduzir a letra*” de um poema em caracteres chineses?

Essas perguntas são, em nossa visão, primordiais; aquelas a que todo projeto de tradução de poesia baseada na escrita ideográfica chinesa necessitaria, de partida, procurar (cor)responder.

Aquela questão teórica é levantada no capítulo 1 desta dissertação (“*A poesia em caracteres chineses como caso extremo de (in)traduzibilidade*”), e será desenvolvida mais diretamente a partir do final do capítulo 3 (3.3.2., “*Da gráfica utópica ao ideograma e o cinema*”), e principalmente, no capítulo 4 (“*A escritura poética chinesa*”). Trata-se da busca de identificação da *letra chinesa*, a qual se vincula à caracterização da *escritura poética chinesa* em sua funcionalidade semiótica, mas nesta não se resolve, permanecendo mais ampla; antes, inconclusa e em movimento.

Para logarmos chegar à descrição de elementos fundamentais da “escritura chinesa” e dos principais debates que envolvem diretamente o tema, foi necessário passar pela discussão de aspectos relevantes da experiência plural do Modernismo, seu caminho em direção ao ideograma (e portanto, sua *apreensão particular* da letra chinesa), cuja expressão mais radical, chegando à prática da tradução da poesia chinesa e japonesa como modelo para a renovação artística do ocidente, foi o movimento modernista anglo-americano, o Imagismo-Vorticismo. Ora, essa trajetória expositiva reflete o entendimento de que *a caracterização da letra chinesa não se esgota na descrição estrutural da escrita ideogrâmica chinesa, ou da escritura poética chinesa*, ainda que estas lhe sejam componentes essenciais, o âmago, o núcleo *positivo* daquela *letra*.

Parece-me que a caracterização da *letra*, no sentido que lhe atribui Berman seria, antes de mais, *demarcada negativamente*, balizada por uma reflexão crítica que acompanha a experiência dos contornos, das arestas daquela letra percebidos na tradução. Conforme Berman:

A essência etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução recobre e oculta uma essência mais profunda, que é simultaneamente ética, poética e pensante. Em suas regiões mais profundas, o traduzir está ligado à ética, à poesia e ao pensamento. E mesmo [...] ao “religioso” (para não dizer à “religião”). Mas o ético, o poético, o pensante e o religioso, por sua vez, definem-se em relação ao que chamamos a “letra”. *A letra é seu espaço de jogo* (BERMAN, 2012, p. 34, grifos nossos).

O *espaço de jogo* daquelas dimensões que se combinam na letra, parece-nos, estendem-na a *uma leitura (reflexiva) do outro em tradução*, a qual integra-se em um particular *encontro de línguas*, equilíbrio dialógico ao ato tradutório, momento na *pervivência* do texto que se oferece em tradução. Supõe-se aqui, então, um caminho histórico compartilhado pelas linguagens que realizam aquele encontro – este que, no entanto, alcança tornar-se expressão da “afinidade supra-histórica” entre as línguas (BENJAMIN, 2011, p. 109), “o grande anseio por uma complementação entre as línguas” (idem, p. 115). A *letra* é a materialidade estrutural do poema em tradução, conforme se manifesta naquele encontro; enquanto tal, sua delimitação não poderia ser teoricamente estanque e conclusa – mas sim, mutável.

A letra sobressai da reflexão que acompanha em aderência a atividade tradutória, na qual “o texto doa-se modificando”. E certamente acompanha-se do acervo teórico disponível, da renovada elaboração sobre a tradução, dos comentários que a atualizam. Nesse sentido, também, é que compreendemos a proposta de “analítica da tradução”, a qual funciona como uma espécie de “delimitação negativa”, “baixo-relevo” (ou molde de escultura), da *letra*: esta será a *forma* contra-determinada pelas tendenciais *deformações* apostas pelo costume tradutório, o qual compele a modelos reiterativos do normal doméstico.

Para uma síntese de nossa investigação relativamente à questão teórica da caracterização e descrição da especificidade da poesia chinesa em tradução, ou da “*letra chinesa*”, começamos por apontar a poesia chinesa clássica como o paroxismo da intraduzibilidade, porque, primordialmente, sua *letra* transcende para o *ideograma*, superando estruturalmente o signo estritamente linguístico. Pois para além da *língua*, no sentido do “*Curso de Linguística Geral*” (a *langue* de Saussure, considerada principalmente a partir da cadeia da *fala*, apoiada na *imagem sonora*, a qual, nas línguas fonéticas, representa-se na escrita de forma imediata e transparente, no significante gráfico), a *escritura poética chinesa apoia-se sobre a autonomia semiótica do código escrito* naquele idioma.

Na verdade, a escritura chinesa vai bastante além da representação sonora – a qual ocorre, no sistema, em posição acessória e, regra geral, envolta em graus diferenciados de motivação na pauta textual, assumindo funções significativas relativas a *redes subjacentes de significação*. Os caracteres chineses atuam na articulação morfossintática do *texto* (mais do que, simplesmente, das *palavras* ou da *frase*, dado ser uma escrita partiturrizada desde seus recursos icônicos mais elementares), em *sistema de organização sintático pré-predicativo* (YIP, 1997, p. xiv, tradução nossa).

A propósito, conforme Isabela Pinho, Benjamin acentua a *centralidade da sintaxe* na tradução, a embasar uma literalidade que depassa a escolha lexical:

[...] contra a *liberdade do tradutor na reprodução do sentido* e a *fidelidade à palavra no âmbito semântico*, Benjamin propõe justamente a *literalidade em relação à sintaxe*. [...] A *fidelidade da tradução é garantida pela literalidade*. “A frase constitui o muro que se ergue diante da língua do original e a literalidade sua arcada” (BENJAMIN, 2011^a, p. 115). A literalidade na transposição da sintaxe funciona, então, de maneira horizontal, para além do muro da frase, como o ponto em que as línguas se encontram, se tocam, amorosamente. A liberdade é da ordem do movimento da própria língua e não da ordem da escolha de palavras por parte do tradutor em nome da fidelidade na reprodução do sentido e da fidelidade à palavra (PINHO, 2019, p. 446-477, grifos nossos).

A tradução de um poema clássico chinês é tarefa que demanda consciência dos problemas de estruturação “do poema como objeto de signos, como entidade semiológica”

(Haroldo de Campos). Nesse sentido, necessita apoiar-se em leitura crítica que o considere nos níveis de significação que intervêm em sua estrutura, a qual descreveríamos – de modo sumário – por três camadas:

(1) Em momento inicial, a referência à língua chinesa (*langue*), a seu âmbito imediato e também atual, como plano da expressão e do conteúdo – esquemas fonético, rítmico e tonal; modelos sintáticos singulares, estrutura semântica – de vasta polissemia, combinada com precisão e detalhamento de campos semânticos; nesse sistema, o significante escrito mantém-se, mesmo nos caracteres simplificados de hoje (na República Popular da China) e nos textos do chinês moderno, mais complexo que em línguas fonéticas, e com implicações metafóricas aproveitadas pelos poetas da língua, a demandar atenção em tradução.

A tradução realiza uma mediação entre tempos diversos, das línguas “de partida” e “de chegada”; *seu tempo é o do encontro* – de ambas as línguas estrangeiras entre si; de cada uma delas em momentos diferentes, consigo mesmas. *A tradução é um evento recíproco* (SAUSSY, 2021), o qual *mobiliza, em relação*, as duas línguas em contato. Um exemplo disso encontramos na observação de Berman sobre a tradução de Hölderlin da *Antígona* de Sófocles, indicando a escolha do poeta suábio de versões arcaicas de alguns termos do alemão: “[a tradução] ressuscita o arcaico do alemão para acolher o arcaico do grego”; como se o tradutor “necessitasse de um alemão mais originário para traduzir um grego originário” (BERMAN, 2012, p. 122).

(2) Em seguida, considere-se o plano que diríamos “o principal”, da *escritura poética chinesa*, o antigo e sofisticado trabalho literário sobre seu caráter *ideogrâmico* e *paragramático*, partitural. Reforce-se: a poesia clássica chinesa é sobretudo *uma arte da escritura* (cf. CHENG, 1996), a qual configura sistema de considerável autonomia, código representativo de base icônica e simbólica complexa, que parte de imagens concretas em direção à abstração. Aquele sistema escrito não apenas intervém no texto e o modifica, mas é seu material constituinte, a aportar-lhe instância vertical de leitura, sendo depositário de uma história mais ou menos visível (mais ou menos rastreável morfologicamente, quer em etimologia, quer em evolução gráfica), de experiência e memória sociais e individuais, referenciado à extensa intertextualidade que sustenta a tradição literária. A escritura poética chinesa traz à obra literária “redes significantes subjacentes” (termo de Berman) pictórico-semânticas e mesmo sinésicas-corporais (relativas à caligrafia, assim como à leitura de percepção táctil), as quais devem-se considerar na observação do movimento sintático do texto. Note-se que, ainda hoje – e sobretudo no uso

literário –, a escrita chinesa permanece produtiva sobre sua base icônica e pictográfica, mesmo que se acentue, principalmente em usos referenciais-comunicativos, o aspecto fonético.

Também uma de nossas conclusões, neste trabalho, foi a indicação daquelas *redes subjacentes de significação*, aplicando o conceito de Antoine Berman:

Toda obra comporta um texto subjacente, onde certos significantes-chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a ‘superfície’ do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra (BERMAN, 2012, p. 78-79).

A ação daquelas redes é característica marcante da poética chinesa; algumas são descritas de diferentes maneiras, em geral isoladamente, em manuais especializados atuais e antigos. Aqui as reunimos sob a mesma rubrica estrutural. Aquelas “redes subjacentes”, subcódigos, certamente serão mais intensas quanto maior for a proeminência da função poética em um texto, acentuando-lhe as relações internas – nessa função da linguagem, conforme Jakobson (2010, p. 150), a referência da mensagem é sobretudo ela-mesma, sua forma, artisticamente trabalhada. Eis aquelas que comentamos:

1. Paralelismo chinês: versos paralelos e não-paralelos, relações de conjunção e disjunção, alternância parataxe/hipotaxe.

2. Em integração com aquele sistema de paralelismo (entre versos e dísticos): repetições de palavras em áreas segmentais do texto, a relacionarem internamente os versos por sentido e som.

3. *Harmônicos* ou *ecos* gráfico-visuais. Exploração *imediate e paratática, posicional*, da *morfologia* dos caracteres, sobre seu aspecto gráfico, pictural-caligráfico, a isolar-lhes segmentos à leitura fragmentária subjacente, mais diretamente voltada à materialidade da escrita, o significante gráfico em sua conformação, tratado iconicamente. Derivam daí relações posicionais, que percorrem o poema verticalmente e horizontalmente, valendo-se de continuidades e descontinuidades nos campos semânticos. A leitura ecoa, múltipla e em várias direções, envolvendo sucessões temporais e relações espaciais, na superposição de códigos de significação, os quais atuam simultaneamente, em polifonia/*poligrafia*.

4. Evolução lexical à progressão dos traços gráficos – sucessão da imagem formal-pictórica – a partir do gesto caligráfico (v. 4.2., p. 167-168).

(3) Há ainda uma camada mais propriamente “histórico-literária”, *da escritura* no sentido indicado por Roland Barthes em *Le degré zéro de l’écriture* (1953, p. 9) como traçado da “história dos signos da literatura”, relativo a modelos, parâmetros ou restrições formais sincrônicos, costumeiros ou canônicos. Aqui verificam-se as *formas poéticas* altamente

codificadas e simbolicamente produtivas que se consolidaram na longa história do *wenyan*, sem paralelo com formas ocidentais – por exemplo, o *lüshi*, octeto construído por paralelismo, a combinar segmentos ordenados por narratividade e contiguidade com outros fragmentários, construídos sobre simultaneidade e justaposição, leitura sintagmática-temporal (hipotática) com leitura paradigmática-espacial (paratática); modelos semânticos-formais supressivos de “palavras vazias” (pronomes, nexos), de reduções sintéticas, a tendência à polissemia.

Em suma, a tradução de poesia clássica chinesa para língua ocidental ou fonética envolve *a transposição de um sistema de significação de maior complexidade estrutural, com mais recursos desde a materialidade do signo – componentes significantes – para outro de menor complexidade e menos recursos significantes*; de um sistema com plano de expressão altamente motivado desde o *significante básico*, mínimo (que em chinês, na escrita, *não é o fonema*, mesmo que possa haver valor fonético implicado), trabalhado sobre a forma do conteúdo para o máximo de interferência na significação, para outro (fonético) de plano de expressão baseado em significantes mínimos transparentes, de menor intervenção formal modificadora na significação.

(III)

Um projeto de tradução da poesia clássica chinesa para a língua portuguesa – e outras, de escrita fonética – necessitaria contemplar aquelas características sistêmicas, assim como considerar procedimentos para sua transposição criativa, recriação ou compensação na língua de tradução. Contudo, o hábito tradutório desconsidera aquela disparidade de ambientes semióticos, ao nivelar ambos os sistemas componentes dessa equação pelo menos complexo e, ao mesmo tempo, mais “familiar”, conforme “uma certa figura tradicional de traduzir”. Busca-se, assim, aproximar o escrito estrangeiro de um suposto leitor local; pretende-se injetar o máximo de *comunicação* ao poema, na escolha de formulações esteticamente aceitáveis ao uso bem conhecido da língua “de chegada”.

E na verdade, mesmo as traduções realizadas no esforço de alcançar o modo de representação clássico chinês, de procurar recriar o poema no novo ambiente resgatando algo de sua unicidade, confrontam o risco de sua *quase-perda*. Mantém-se redivivo o poema clássico chinês – esta misteriosa escritura remota –, a renovar-se malha descontínua de significações, por vezes vestígios quase peremptos além do texto. Sua relação com aquele *primeiro nível*

estrutural, que mencionamos supra, o da língua chinesa atual em seu âmbito imediato, enquanto sistema de comunicação, conquanto onipresente nos discursos da cultura, não se resolve satisfatoriamente.

O próprio chinês falado em que o poema antigo se baseara não mais existe: o chinês clássico era monossilábico (o atual tende a dissilábico) e alterado convencionalmente na escrita da poesia, com modificações do desempenho natural do idioma. No ato da recitação – que muitas vezes acompanhava música e dança –, o texto era amiúde alterado, com a reintrodução de nexos, alterações tonais e outras variações, funcionando como partitura para a performance. Em grande medida, no poema clássico chinês acentua-se a percepção de uma língua artificial, construída em ambiente literário, pura escritura. Contudo, permanece indelével na leitura das gerações futuras, que nela encontram o fundamento de sua cultura. Observa Vivianne Alenton (*apud* CAMPOS, H., 2010, p. 100):

Um poema da época Tang, lido em chinês moderno, perde necessariamente uma parte do que fundava sua harmonia sonora. Ora, a poesia antiga é ainda largamente apreciada na China. É lícito supor que as correspondências gráficas, visuais, suprem o que se perdeu quanto às correspondências sonoras.

Sem dúvida a escritura supre muito do que se perdeu. E ao mesmo tempo evoca permanentemente o lugar do que não se recupera, o que está além ou aquém do escrito, a partir dos traços caligráficos. O poema clássico é sempre, a rigor, inalcançável; melhor traduzi-lo é mais revelá-lo em sua intraduzibilidade. Assim nos inspira Haroldo de Campos, a lembrar de Paulo Rónai:

Paulo Rónai, em sua preciosa Escola de Tradutores [...], salientou que a demonstração da impossibilidade teórica da tradução literária implica a assertiva de que tradução é arte. São suas palavras: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (CAMPOS, H., 2013, p. 5).

E também Haroldo de Campos (1977, p. 121-122), atento à intraduzibilidade daquela poesia, apresentou proposta válida de roteiro tradutório que conduz a acompanhar o modo chinês de representação (nomeou-a seu “projeto”), que pode ser acrescida de observações levantadas por outros autores, conforme demonstramos. A descrição estrutural que sobrevém do “projeto” de Campos é voltada ao objetivo pragmático da tradução, constituindo um exemplo particularmente útil da empresa de delimitar aspectos da letra chinesa. Com efeito, a *letra* revela-se na *crítica* intrínseca ao ato tradutório, seu desenvolvimento enquanto reflexão que participa dessa *praxis*; a letra é “o espaço de jogo” da experiência de linguagem que se evidencia através da tradução: a *letra* é, diretamente, *experiência da letra*.

(IV)

São relevantes para a delimitação da letra chinesa os textos, antigos e contemporâneos, que transmitem e interpretam aspectos do conhecimento linguístico e estético da tradição, em temas como o paralelismo, a significação gráfica-etimológica e outros recursos daquela escritura poética. Desse acervo exegético, consideramos particularmente valiosos os escritos de François Cheng, os quais desenvolvem concepções avançadas do saber tradicional, associadas a uma reflexão contemporânea, apoiada na semiótica e na linguística.

A exposição da “*escritura poética chinesa*” de François Cheng recupera entendimentos fundamentais sobre a especificidade da escrita chinesa e sua articulação com a poesia, tendendo “ao máximo de motivação”, buscando “*suprimir o gratuito e o arbitrário* a todos os níveis de um sistema semiótico fundado sobre íntima relação com o real, de sorte que não haja ruptura entre os signos e o mundo” (op.cit., grifos nossos).

Também descortina a amplitude simbólica do sistema, sua projeção paragramática em *texto*, a disseminação do sistema de escrita por outras formas de significação. A *escritura poética chinesa* conforme descrita por Cheng é fundamento de sua *autonomia como obra de arte*: “desde a origem, *uma escrita que se recusa a ser simples suporte da língua falada*: seu desenvolvimento é uma *longa luta para garantir autonomia*, bem como liberdade de combinação” (idem, grifos nossos).

Com efeito, o estudioso apresenta uma concepção da escrita chinesa que pouco corresponde à concepção linguística do signo “arbitrário, linear e discreto”: “desde a origem, revela-se esta relação contraditória e dialética entre os sons representados e a presença física tendente ao movimento gestual, entre a exigência de linearidade e o desejo de uma *evasão espacial*” (idem, grifos nossos). Acentue-se aqui: *evasão espacial* dos signos, diferentemente da ideia de progressão *linear, horizontal, temporal* da *cadeia de fala*. O signo gráfico chinês não é transparente, não se reduz à neutralidade de sentido do significante, indiferentemente imagem sonora – seja falado ou escrito. A escritura poética chinesa transborda para o *texto*, supera o segmento imediato e a frase:

Através dos signos, obedecendo a um ritmo primordial, *uma palavra irrompeu e transbordou seu ato de significação por todos os lados*. Antes de tudo, identificar a realidade desses signos, o que são os ideogramas chineses, *sua natureza específica, seus vínculos com outras práticas significantes* [...] já é trazer à tona certos traços essenciais da poesia chinesa (idem, grifos nossos).

Cheng ainda aborda o papel fundamental da *caligrafia* na escritura chinesa, como performance que recria e, em intervenção individual, *traduz* os caracteres em sua apropriação pelo corpo em movimento: “gestos imemoriais e sempre repetidos, cuja cadência, como numa dança de espadas, se realiza instantaneamente de acordo com os traços, traços que se lançam, que se cruzam, que pairam ou mergulham, que *adquirem sentido e acrescentam outros àquele, codificado, das palavras*” (idem, grifos nossos).

Esse tema, abordado por diversos estudiosos (v. CAMPOS, H, 2000), é mencionado por François Cheng em interpretação semiótica que, em visão holística, recupera concepções taoístas, na teoria tradicional da pintura clássica e da caligrafia, a uma radicalidade que surpreendeu mesmo na China. O pesquisador foi longe, ao vincular a visualidade pictórica original dos ideogramas a sua dimensão táctil-espacial, assim como à origem ritualística ancestral, como um subcódigo pictural-abstrato de ancoragem na difusa experiência transmitida pela tradição, que se atualiza à prática da caligrafia:

O pensamento de François Cheng acolhe a complexidade da escritura poética chinesa, sua qualidade enigmática continuamente manifesta, recupera-a enquanto fenômeno – ao invés de procurar escamoteá-la ou adaptá-la a descrições ocidentais de base fonética, como fazem diversos analistas de hoje, mesmo chineses (²¹⁵). Cheng revela o “poder evocador” dos ideogramas, a manifestar, em ressonâncias mais ou menos perceptíveis, a “potência misteriosa” de uma etimologia que remonta a tempos imemoriais, nos quais a atualidade pouco se reconheceria.

Numa leitura benjaminiana de François Cheng, afirmamos que os ideogramas chineses são imagem irrecuperável do passado, “que ameaça desaparecer com cada presente, que não se reconheceu visado por ela”: os caracteres são *ruínas*; forjaram-se entre ânsias humanas, desejos, usuras, conquistas e perdas. São *documentos de cultura*, tanto quanto *documentos de barbárie*. E são, formalmente, figurações incompletas, a meio caminho entre a dissolução e a abstração, fragmentárias como “torsos estatuários” remanescentes da antiguidade.

Por fim, a obra de François Cheng também realiza as mais notáveis descrições de elementos constituintes da poesia chinesa clássica, a poética tradicional: o paralelismo em poesia, o uso gráfico dos caracteres chineses; enfim, aquilo que consideramos neste trabalho, a partir de conceito de Antoine Berman, *redes subjacentes de significação* no texto poético chinês.

²¹⁵ Ver, por exemplo, o excelente – mas, nesse tema, insuficiente e contraditório *The Art of Chinese Poetry*, de James J.Y. Liu. O afã de “modernização”, de busca de correspondência e diálogo da China atual com o mundo ocidental, no contexto das relações internacionais em ambiente acadêmico, trouxe consigo contradições importantes no relacionamento com a tradição.

(V)

Apontemos ainda a contribuição fundamental, para o entendimento da letra chinesa em poesia, de trabalhos críticos que objetivamente conduzem à construção de uma *analítica da tradução* de textos literários chineses, a partir, em primeiro momento, da “crítica da crítica” da tradução da sinologia anglo-americana, lançada por Wai-lim Yip, em defesa – ou reparação da imagem aviltada – de *Cathay*, de Ezra Pound. Aquela disposição, que identificamos à proposta bermaniana de *analítica* (isto é, de crítica das deformações da letra dos originais produzidas inadvertidamente pelo costume na prática dos tradutores) praticamente inaugurou-se a partir da polêmica provocada pelas traduções modernistas de Pound, que ainda publicaria o opúsculo de Fenollosa, *The Chinese Witten Character as a Medium for Poetry*. De fato, foi preciso que o hábito tradutório convencional entre sinólogos, (que seguia modelos tradicionais vitorianos em língua inglesa) fosse desafiado pelo Modernismo para que as questões gerais de método daquela atividade começassem a ser amplamente descritas e problematizadas.

Destacamos as observações gerais de Wai-lim Yip como contribuições notáveis a uma analítica da tradução de poesia chinesa, colocando em questão o sentido e as condições de realização daquela atividade:

1. A questão essencial a perguntar-se, na avaliação de traduções dessa poesia, não é se “são ou não bonitas”, e sim: “deve-se ou não buscar *preservar o modo original de apreensão e representação do poema chinês?*” – levanta-se aqui, em última instância, o problema da *letra chinesa* em tradução.
2. *O aspecto fundamental da estrutura do poema reside na sintaxe chinesa:* “Se os tradutores tivessem prioritariamente dado atenção à estrutura linguística da linha, provavelmente não se teriam deixado levar tão facilmente para longe do original” – onde o autor descreve elemento essencial da letra chinesa, fundamental em tradução: a característica própria de sua *sintaxe*. No mesmo sentido:
3. Uma inequívoca compreensão de poemas chineses clássicos, a refletir-se em interpretações *standard*, que autorizariam algumas traduções em detrimento de outras, é improvável: “a *progressão retórica do poema chinês é frequentemente a-lógica e a sintaxe ambígua*” – observação que, além de ainda ressaltar a primazia da sintaxe em tradução, praticamente postula a intraduzibilidade do poema chinês e o reconhecimento da atividade criativa em tradução (a *transposição criativa*).

4. É bastante possível que um tradutor tenha “compreendido adequadamente” um texto “sem compreender muito da poesia que há nele” – consideração que aponta para o problema dos recursos poéticos específicos da tradição, assim como ao entendimento de que, na tradução de poesia, reconstrói-se um texto de arte; assim, o efeito estético tem primazia e modifica o objetivo filológico da “exatidão lexical” ou de sentido.

(VI)

Contudo, a maior contribuição de Wai-lim Yip para a descrição da *escritura poética chinesa*, a incidir sobre o tema da *letra chinesa*, terá sido a explícita identificação de seu “cinematismo” – o mestre sino-americano, aqui, utiliza-se do mesmo termo de Walter Benjamin (2013, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*): refere-se à “visualidade cinematográfica” dos caracteres chineses, mas não cita o filósofo alemão. É notável, contudo, a analogia, feita pelo estudioso chinês (em seus termos), entre o “modo especial de representação da realidade da poesia chinesa, constituído ou tornado possível pela peculiaridade da língua chinesa”, e aquele do cinema (op. cit., p. xiv, tradução nossa).

Para expormos nossas conclusões sobre os aspectos cinematográficos da escritura poética chinesa, partimos da teoria de Benjamin, que propõe uma relação evolutiva entre as formas de arte quanto a seus meios técnicos, de tal maneira que artes mais antigas prenunciam as novas, através de realizações dificultosas ou incompletas de demandas estéticas que necessitariam de técnicas mais avançadas para manifestarem-se plena e naturalmente.

Segundo o filósofo, “toda forma de arte desenvolvida encontra-se no ponto de intersecção de três linhas de desenvolvimento” (BENJAMIN, op. cit., p. 90-91): primeiramente, *a técnica trabalha sobre uma forma de arte determinada*. Em segundo lugar, *as formas de arte tradicionais trabalham, em certos estágios de seu desenvolvimento, com grande esforço ou realizações parcialmente satisfatórias em direção a certos efeitos que depois são atingidos sem esforço pela nova forma de arte*. Em terceiro lugar, há certas modificações sociais que trabalham em *direção a uma modificação da recepção* que igualmente só se pode realizar na nova forma artística. A partir daquelas “linhas de desenvolvimento”, Benjamin considera que o cinema é antecedido por um longo processo de evolução na realização de *efeitos cinematográficos*, entre diferentes formas de arte.

Em visão assemelhada, Wai-lim Yip (1997, p. 6), discute a diferença de modo de representação da poesia chinesa clássica em relação a suas traduções ocidentais estabelecendo paralelos com o cinema. Assim, a escrita chinesa em poesia – sobretudo na caligrafia – tem diversos aspectos identificáveis como *cinemáticos*. Primeiramente, a *representação imediata, direta, da realidade* – como na cena construída pelo cineasta a partir da montagem de diferentes planos tomados pela câmera. Esse modo de representação na poesia chinesa é, conforme explica Yip, “*pré-predicativo*” (compreendemos como *de vínculos sintagmáticos incipientes ou inconclusivos*), construído pela “coexistência em relações espaciais entre os caracteres”, estabelecidas no interior da “sintaxe esparsa” ou de tendência a deslizamentos e *harmonizações paratáticas*. As palavras são “como objetos em *coextensiva e múltipla montagem*, os caracteres chineses coexistem em “*relações espaciais*” (YIP, op. cit., traduções e grifos nossos).

Ainda “a capacidade do poema chinês de existir livre das *construções temporais arbitrárias ocidentais* e de manter um certo grau de estreita harmonia com os acontecimentos concretos em Fenômeno, pode ser ilustrada pela *forma como o filme lida com a temporalidade*, pois *o filme é um meio mais feliz* em aproximar a imediatidade da experiência” (idem, ibidem). Isso ocorre porque as relações sintáticas no poema chinês incorporam as dimensões de *simultaneidade e de posicionamento espacial*; a representação do *tempo* é conformada mais *pelo ritmo daquelas relações* do que pela combinação linear e hierarquicamente ordenadora de um sistema verbal como o ocidental, com posições sistematicamente delimitadas de passado, presente e futuro. A frase chinesa clássica se conforma mais, como paisagem visual, a *relações espaciais, que criam ritmos variáveis e simultâneos*, do que a uma temporalidade esquemática.

Assim, o poema chinês constrói-se de maneira aproximada à montagem cinematográfica; como aquela, trabalha a *apresentação direta da realidade*. No cinema, a realidade segmentada, após diversas capturas pela câmera, é remontada na temporalidade e espacialização da ilusão artística da imediatidade da experiência, a construir ponto de vista mais ou menos interior ao plano ou cena. O espectador/leitor experimenta a sensação – visual, mas como observa W.B., também *táctil* – de estar “acompanhando a câmera”, imerso em um movimento de significação que relaciona objetos que se lhe apresentam imediatamente, diminuindo-lhe a sensação de distanciamento subjetivo.

Ora, a poesia clássica chinesa constrói efeito aproximado, antes de tudo, pela *supressão das pessoas verbais* (e principalmente da primeira pessoa) em texto de acentuada visualidade (descritivo, ou melhor, “presencial”) e aspecto paisagístico; supõe-se um observador, que no entanto se retirou da cena, plasmando o “sujeito” e o “objeto” representado. Além disso, no poema chinês, os caracteres singularizam-se como signos, a disporem-se “na sintaxe esparsa do

poema, muitas vezes coexistindo em relações espaciais” (Yip). Por fim, o *aspecto táctil* do cinema atualiza-se também na poesia clássica chinesa, pela caligrafia.

A identificação de elementos estruturais de *cinematismo* na escritura poética chinesa é de evidente relevância, confirmando sua autonomia e complexidade simbólica, a partir dos aspectos visual-gráfico e táctil daquela escrita.

Por fim, citemos novamente a *terceira linha* de desenvolvimento das artes, conforme a teoria de Benjamin mencionada supra: “há certas modificações sociais que trabalham em direção a uma *modificação da recepção* que só pode se realizar na nova forma artística” (idem, *ibidem*). Daqui tiramos outra conclusão de nosso estudo, referente à determinação histórica da *recepção da arte*: precipitou-se no início do século XX, ao ápice de centenário processo de aproximação, um movimento da arte e da literatura do Ocidente em direção à assimilação e reprodução do ideograma, *movimento cujo sentido é dado, em última instância, pelo advento da arte do cinema* (v. Margel, 2017, p. 15-31).

Através daquele movimento, chegou-se a um novo estágio na evolução das artes, com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, produzindo-se concomitante alteração da percepção de poetas e público (uma nova *recepção*), no sentido da observação de Apollinaire: “é necessário que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente, ao invés de analítico-discursivamente” (APOLLINAIRE *apud* CAMPOS, 2013, p.193, tradução nossa).

(VII)

Diversos autores apontam a publicação, em 1915, de *Cathay*, a pequena antologia de traduções – a maioria de poemas chineses clássicos – de Ezra Pound, como definitiva para a descontinuidade do modo então corrente de tradução de poesia chinesa, o qual passava a ser interpelado por uma nova consciência crítica da forma. Conforme Weinberger (op. cit. p. 9), “Pound criou uma nova poesia em inglês desenhada a partir do que era único em chinês”.

No mesmo sentido, em seu prefácio à coletânea *Ezra Pound: Translations*, Hugh Kenner (1963, p. 9) começa por ressaltar (e generalizar) aquele lugar divisivo, definitivo de Ezra Pound na história da tradução de poesia em língua inglesa:

Pound nunca traduz “para dentro” de algo já existente em inglês. O poema chinês, grego ou provençal sendo, por hipótese, algo novo, se este justifica o tempo do tradutor e do leitor, algo correspondentemente novo deve ser criado para acontecer no verso em inglês. [...] Pound teve tanto a coragem como os recursos para construir *uma nova forma, similar em efeito àquela do original*, a qual permanentemente estende os limites do verso em inglês (tradução e grifos nossos).

Pound, sobretudo, assumia a tradução como a construção de *uma nova forma*; nesse sentido *partia da sintaxe* do poema original, referenciando-se nela, porém alterando-a no encontro com a língua de chegada, numa singular *forma terceira*. Assim, se sua prática tradutória favorecia o trabalho sobre a sintaxe, não o fazia como tentativa de reproduzi-la *a priori* (a partir de modelos fixos e inalterados) na frase poética inglesa tradicional – então “retorcida” ou artificializada. Daí suas críticas a Browning e a tradutores ingleses da língua grega, como cita John Milton (1998, p. 83), explicitamente, quanto a sua “*obsessão pela sintaxe*”: “complicaram seu inglês, tentando *desenvolver em primeiro lugar uma estrutura lógica e definitiva para o grego* e, em segundo, para *conservá-lo, e a todas as suas relações gramaticais em inglês*” (grifos nossos).

No mesmo sentido, criticou-lhes também a preocupação em “conservar cada adjetivo, quando obviamente muitos adjetivos do original só têm valor melódico”. Então, fundamentalmente, Pound procurava a *tradução criativa, variável em seus procedimentos* caso a caso; o que criticava, na verdade, era o esforço (a seu ver insatisfatório, forçado e pouco efetivo na reconstrução do efeito poético do original) de reprodução “a mais fiel possível” do original, a partir de esquemas sintáticos pré-estabelecidos, em verso inglês convencional.

O minucioso trabalho tradutório de Ezra Pound sobre a sintaxe aparece com clareza no estudo filológico de Billings sobre *Cathay* (2019), que desvendou a sistemática de tradução utilizada pelo poeta. Pound lidava com os significados lexicais em descrição “aberta” ou pluralizada, aproximativa, permitindo-se flexibilidade dentro de uma gradação aceitável – ainda assim, restrita – dos campos semânticos. Desta maneira, o poeta evitava a saída enganosa da correspondência ou equivalência de base lexical, e se desviava da ilusão de “transparência” do tradutor na “restituição dos significados” da obra estrangeira, em favor de *um eixo primário, estrutural* (sintático), de recriação do poema. Assim, traduzia *a partir da sintaxe* do original, mas não em seu seguimento ou reprodução, e considerando o conjunto do poema “na matéria do seu original” (idem, ib.), atentando à relação entre os segmentos e as imagens.

Nesse aspecto, como em muitos outros, sua prática parece dialogar com o entendimento de Walter Benjamin, que afirmava a tradução ser “uma forma regida pela lei de outra forma”. Se a forma daquela “lei” é estrangeira, então a empresa tradutória se realiza como internalização, “inserção do outro dentro do mesmo” (Haroldo de Campos), enxerto na planta do idioma, ramo

mutante. No mesmo sentido, Antoine Berman propugna “fazer da língua para a qual se traduz o albergue do longínquo”, criar *o lugar do outro dentro da língua*, “abrir ao estrangeiro, enquanto estrangeiro, *o seu próprio espaço* na língua” de tradução (compreendemos como: um espaço único e inovador, *ampliação* da língua traduzante – uma *forma terceira*, mestiça).

Esperamos ter apoiado de maneira coerente a visão de diversos estudiosos, de que Ezra Pound cumpriu papel fundamental na incorporação da tradução de poesia no programa das vanguardas modernistas, ao sustentá-la como recriação artística e, ao mesmo tempo, prática crítica, antecipando em décadas o tratamento de questões levantadas pelas mais avançadas concepções de tradução da atualidade. Nesse sentido, o poeta foi o iniciador da reflexão sobre tradução criativa no Modernismo, antecipando o entendimento da *crítica* como consciência teórica aliada à práxis da criação e da tradução, desenvolvendo-se concomitantemente à própria *experiência de linguagem* que se materializa na literatura.

Os procedimentos operados por Pound na tradução de poesia ilustram o entendimento da tradução como atividade crítica orientada teoricamente, a conduzir um projeto consciente de construção textual (*o máximo de consciência de linguagem* seria, decerto, um requisito para o objetivo vorticista de “o máximo de intensidade”). Adicionalmente, o poeta deixa antever que não haveria propriamente *um método* de tradução (um “sistema de equivalências”), extrapolável em geral para todas as situações, mas sim métodos “tópicos”, talvez *eixos metodológicos* a orientarem diferentes escolhas procedimentais, variáveis conforme o material a ser traduzido: cada poema é único, e assim também será sua tradução.

Quanto à tradução de poesia em caracteres chineses, as implicações da contribuição pioneira de Pound permanecem da mais vívida atualidade, como referência incontornável para um projeto tradutório de intenção não-etnocêntrica, atento à forma chinesa de representação e a sua contribuição valiosa à renovação da linguagem e dos modelos estéticos na cultura de tradução. *Cathay* terá sido, na história da literatura, uma das mais radicais demonstrações da realização da tradução como extensão do idioma “de chegada” até os confins, em direção à ampliação, à própria renovação pelo esforço de alcançar a voz do outro. O próprio termo “*Cathay*”, como vimos (v. 2.2.1.), pode ser lido como “os confins da experiência civilizatória” – e portanto, os confins *da experiência tradutória*, ou *da traduzibilidade*.

Diversos problemas da tradução da poesia chinesa para línguas ocidentais foram identificados pela primeira vez no pequeno livro de Pound, que apresentou diversas soluções criativas, a experimentar com técnicas tradutórias criticamente orientadas, de admirável flexibilidade e coerência, sempre a sublinhar a unicidade – a *estrangeiridade* – dos originais.

Ou seja: a indagação sobre a caracterização da *letra chinesa*, na prática, começou a ser colocada e “respondida” (ou antes: desenvolvida, elaborada) com Ezra Pound.

Além disso, *Cathay* concretizou a radicalização das concepções de Pound quanto à enunciação em poesia – notadamente, a *dispersão de autorias* pelo texto pluralizado entre vozes elocutórias –, as quais chegaram ao desenvolvimento pleno nos *Cantos*. O distanciamento do índice da personalidade autoral na obra, ou “supressão do autor em favor do ser total da escritura” (cf. BARTHES, 1984, p. 64, tradução nossa), marca textual crescentemente presente na literatura contemporânea, é a essência do conceito poundiano de tradução como *máscara*, no qual se ressaltam, ainda, matizes sombrios, nuances de perda – *quase-perda* (“*near-miss*”, cf. AHEARN, 2003, p. 37, tradução nossa) –, porque atualiza a complexa relação das obras com as “diversas dimensões da temporalidade em jogo na questão da *traduzibilidade*”, conforme Benjamin (LAGES, 1998, p. 69); e a partir daí, de sua ambígua articulação com a história. O texto erige-se como encontro ou repositório de registros evanescentes de vozes do passado, tal um *parque de estelas chinesas*, ao articular-se com o momento enunciativo, o *presente* da obra tradutória.

Daí também ressaltemos outro aspecto essencial da obra poundiana, que se consolidou a partir de *Cathay*: a incorporação de modelos textuais chineses e japoneses na produção de poemas atuais em inglês. Como defende Christine Froula, o trivial debate sobre a “fidelidade” de Pound ao “conteúdo” dos antigos textos chineses que traduziu seria mais profícuo (e digno do alcance da proposta do poeta) se fosse colocado em termos da identificação do impacto da língua chinesa – sua gramática, sua cultura, sua escritura – sobre o inglês de Pound e as múltiplas práticas poéticas que ele foi capaz de explorar “nas fronteiras não-policidadas de sua própria língua, nas quais influências pan-globais viajam livremente em todas as direções” (FROULA, op.cit., p. 51, tradução nossa).

Cathay introduziu a era em que os clássicos chineses e orientais destacam-se, para a literatura anglo-americana e ocidental, como caso extremo e mais evidente da intraduzibilidade da poesia – portanto, como caminho para a expansão dos idiomas traduzantes. *Renovar: make it new*. No entendimento poundiano, a poesia chinesa é incorporada em leitura sincrônica e renovada para influir na ambiência literária atual com seu modo de representação, como criação do novo – recriação – para o presente.

Observamos que a figura do *ideograma* representa, para Ezra Pound, um princípio de significação a percorrer todo o texto – a abrir-se para uma visão de abstração em movimento –, não apenas o termo localizado ou isolado, no nível morfológico-lexical (caracteres, palavras). Conforme Augusto de Campos (1983, p. 33), trata-se, em maior escala, da “projeção da linguagem associativa do ideograma chinês *ao nível da articulação da narrativa do poema*, em substituição à tradicional linearidade do discurso” (grifos nossos).

Ezra Pound utiliza o termo *ideograma* em consonância com o debate modernista (como em Apollinaire): superposição de termos em encontro/colisão, ou *montagem* (como, especificamente, em Eisenstein, em relação ao cinema). Porém, sua posição conceptual é mais ampla e radical, aludindo a um sistema ideogrâmico de escrita culturalmente consistente e coeso, exterior e ancestral, a escritura do *outro* (chinês) em sua integralidade. Assim nota Richard Sieburth (2002):

A disposição paratática de Pound de particularidades aparentemente não relacionados tem sido frequentemente comparada às práticas modernistas de colagem ou *assemblage*, porém vale ressaltar que ele concebeu seu método poético não apenas no contexto de experimentos de vanguarda, mas como recuperação de algo profundamente tradicional ou arcaico – afinal, tanto a estrutura gráfica e semântica composta do caractere chinês, quanto a parataxe aperfeiçoada da poesia clássica chinesa pareciam prova suficiente de que outras linguagens, outras gramáticas da arte eram de fato possíveis (tradução nossa).

Com efeito, Ezra Pound constrói uma enunciação extemporânea, uma opacidade ou enevoamento das distâncias – procedências, origens, falas. Seu “método ideogrâmico” realiza-se, enfim, como *organização ou disposição do pensamento sob a ascendência da Modernidade*. Um pensamento por padrões essenciais (“essências e medulas”), vórtices, *paideuma*, que reflete a precipitação de um movimento temporal-espacial de expansão e encontro, identificando o advento de *uma nova grande era de traduções, criação e crítica*, a qual se estende ao percurso da poesia ocidental para o ideograma, a estética e o pensamento chinês.

O *paideuma* responde ao ponto de vista da sincronia, a um *presente* que não é o formal-cronológico (aquele do tempo verbal, ponto de orientação na medida funcional de um tempo medido economicamente), mas que refere uma temporalidade do aqui-agora, uma permanência que reúne, agrega, funde (“vórtex”); “uma rede de prática poética partilhada e tecida através de escritos de poetas de todas as eras e culturas, um *padrão não linear* de escrita poética” (BEACH, op. cit., p. 18, grifos e tradução nossos). Nesse sentido, plasma-se a um aspecto de *atemporalidade*, tende à espacialidade; organiza-se não pela sucessão (narrativa), mas por justaposição – coexistência, simultaneidade espacial.

A visão do *paideuma* de Ezra Pound, que se organiza a partir de *pontos luminosos*, vértices significativos dos *cones* de processos histórico-culturais que os produziram (POUND,

1973, p. 21), dialoga com a concepção qualitativa, descontínua, do tempo histórico de Walter Benjamin (LÖWY, 2020, p. 130). Contra o tempo quantitativo, contínuo e de positividade vazia (o *progresso*, imagem positivista do *tempo-insumo e acumulação de riqueza* do capitalismo), Benjamin afirma um tempo qualitativo, constelado a partir de “estilhaços messiânicos” (idem, p. 140).

A resposta de Pound à Modernidade –o vórtex – assume a ambivalência intrínseca da época; circular, ao combinar avanço e retorno na alternância de sua espiral, em movimento vacilante: a vertigem e violência da vida contemporânea, sua velocidade e energia, contrabalançadas por um centro atrativo seletivo e constante, na penosa depuração do mais intenso e perdurável, do que mais aspira à sobrevida; colisão e encontro, memória e esquecimento se confrontam e reúnem.

Assim como na obra de Benjamin, há em Pound uma visão (implícita, inexplícita) da *história como catástrofe*, em sua imagem do vórtex – ao centro do furacão o poeta, e com ele os escolhos da tradição, a poesia que recupera à beira do esquecimento; ou ainda: da desfiguração e neutralização. A extemporaneidade de Ezra Pound encontra-se com o que chamaríamos de *consciência crepuscular* da Modernidade em Walter Benjamin. Conforme Antoine Berman, uma das características fulcrais, organizadoras, da obra do filósofo é a relação (ou antes, fusão, co-ocorrência) de *obscuridade* e *iluminação* (BERMAN, 2014, p. 28, traduções nossas).

Os textos de Benjamin (seu pensamento, na experiência de linguagem que propõe) se constituem em uma *tensão crepuscular*, uma ambivalência de simultaneidades e contrastes. “No limite, nunca se os compreende inteiramente” (idem, ib., p. 28); o *limite* é sua referência, a zona de onde se definem e organizam. “Os conceitos são tratados em *opacidade*”, quer dizer, “subtraídos da esfera dos lugares comuns” (idem, ib. p. 29,²¹⁶); a linguagem não busca a comunicação (²¹⁷).

Em outros termos, “trata-se de dar às palavras *aura*. Na *aura*, unem-se a iluminação e a obscuridade” (idem, ib. p. 30, grifos nossos, traduções sempre nossas). Conceito essencial em sua teoria da arte, Benjamin define *aura*, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, como “uma trama singular de espaço e tempo: a *aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja*” (BENJAMIN, 2013, p. 46, grifos nossos).

²¹⁶ “Tous les textes de Benjamin sont écrits à ce niveau où le langage est magique, c’est-à-dire sans la médiation de raisons et d’éclaircissements. Ils traitent les concepts en les rendant d’abord opaques, c’est-à-dire en les soustrayant à la sphere des lieux communs”.

²¹⁷ Nota: os originais em francês dos demais trechos de A. Berman citados neste segmento – bem como de outros autores mencionados nesta conclusão – já foram reproduzidos na Introdução ou capítulos diversos deste trabalho.

No mesmo sentido, propomos leitura benjaminiana de François Cheng, que menciona nos ideogramas chineses a presença de um ancestral *poder evocativo*, e consideramos que os caracteres irradiam *aura*, marcada pela unicidade e ancestralidade, o *mistério* em grande medida inalcançável da história única que carrega cada signo, à solitária densidade de sua permanência, pela qual transmite-se em ampla escala *experiência, substância da tradição*. A etimologia deixa traços no lugar difusamente irrecuperável demarcado por sua ausência. Seu esquecimento é reverso de memória, latência, presença despercebida.

Em apoio a essa leitura, esclarece-nos ainda outra característica essencial do pensamento de Benjamin, notável em sua escritura: o *fragmento*. Conforme Berman:

Se há uma imagem que caracterize a obra de Benjamin, é aquela do “torso”, ou ainda aquela do “fragmento”. [...] O “torso”: a estátua mutilada, de que só resta a parte central, peito, coração e sexo. Um poema de Rilke, um dos raros que Benjamin apreciava, “*Torso arcaico de Apolo*”, celebra a força irradiante dessa forma, que é a da obra quebrada a completar-se em sua quebradura. Contudo, os textos de Benjamin não são fragmentários no sentido de serem “incompletos”. É antes porque cada um de seus textos é “acabado”, absolutamente pleno e “terminado”, que é também irremediavelmente fragmentário, que ele é “torso”. O leitor está por assim dizer frente a *esboços definitivos* (BERMAN, idem, p. 25, tradução nossa, grifos no original, ²¹⁸).

Escreveu o filósofo alemão: “não acaba a obra senão o que a quebra, para dela fazer uma obra despedaçada, um fragmento do mundo verdadeiro, escombros de um símbolo” (BENJAMIN *apud* BERMAN, idem, ib.). Comentamos (em 2.2.1. e outros trechos desta dissertação) o lugar do *inacabamento* como recurso estético na arte contemporânea, sua presença na indefinição de contornos, aos gradientes de cores, a construção de formas inacabadas que se estendem, em sua abertura ou não-encerramento, ao processo de significação. Assim também a parataxe realiza significação pela composição fragmentária. Ainda, são os ideogramas chineses atualizações, formulações estabilizadas em momentos variados, de uma escrita (erigida) de ruínas, sobre as quais significações (e significados) remanescentes assomam e transitam nos textos da poesia clássica. São também, nesse sentido, “torsos estatuários” ancestrais, restos arqueológicos.

Por fim, defendemos que as “*Teses*” *Sobre o Conceito de História*, de Walter Benjamin poderiam ser lidas como princípios fundantes para um programa de tradução (literária, poética,

²¹⁸ “S’il y a une ‘image’ qui caractérise l’œuvre de Benjamin, c’est celle du ‘torse’ ou encore celle du ‘fragment’. [...] Le ‘torse’: la statue mutilée dont ne reste que la partie centrale, poitrine, cœur et sexe. la force rayonnante de cette forme qui est celle de l’œuvre brisée s’accomplissant dans sa brisure. Toutefois, les textes de Benjamin ne sont pas fragmentaires au sens où ils seraient ‘incomplets’. C’est plutôt parce que chacun de ces textes est ‘achevé’, absolument plein et ‘terminé’ qu’il est, aussi, irrémédiablement fragmentaire, qu’il est ‘torse’. Le lecteur est pour ainsi dire en face d’*esquisses définitives*”.

de poesia chinesa clássica...) voltado à fase atual da Modernidade. Assim, afirma o filósofo, na “*Tese V*”:

A verdadeira imagem do passado escapa rápido. Só podemos apreender o passado como imagem que, no instante de sua cognoscibilidade, relampeja e some para sempre. [...] Pois se trata de uma imagem irrecuperável do passado, que ameaça desaparecer *com cada presente, que não se reconheceu visado por ela* (BENJAMIN, 2020, p. 69, grifo nosso).

O presente “não se reconhece” visado por aquela imagem do passado – não se reconhece como receptor, destinatário do apelo que ela emite –; então, a imagem é irrecuperável. Exceto como fragmento, ruína. Quanto daquela imagem é neutralizada pela simples *desatualização*, por sua perda de intensidade para um tempo insípido, de esmaecimento e confusão à fantasmagoria, pela naturalização à percepção distraída e esquiva que comanda a leitura do presente, que se prepara para relegá-la ao arquivo-morto, ao fundo do fluxo volátil da linguagem de hoje, seu uso fortuito – o idioma da experiência esvaziada?

A “*Tese VI*” (idem, p. 70) nos conduz mais profundamente para dentro daquela percepção:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘como ele foi de fato’. Significa apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampeja no instante de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de capturar uma imagem do passado tal como ela, no instante do perigo, configura-se inesperadamente ao sujeito histórico. O perigo ameaça tanto a sobrevivência da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos ele é um e o mesmo: entregar-se como ferramenta da classe dominante. *Em cada época, deve-se tentar novamente liberar a tradição de um novo conformismo, que está prestes a subjugar-la* [...] (op. cit., grifos nossos).

Aproxima-se do pensamento mais avançado dentre as vanguardas artísticas do século XX, notadamente do Vorticismo, o entendimento benjaminiano da tradução como tarefa que se realiza à luz – melhor seria dizer, à sombra – de *uma época de vulgarização e degenerescência da linguagem*; e então, de um *sentido messiânico* àquela tarefa, “*para não regredir à barbárie de uma linguagem estereotipada*”, como afirmou o próprio Benjamin em carta a Hofmannsthal (apud BERMAN, 2014, p. 30,²¹⁹).

²¹⁹ “Là en particulier où l’intelligence s’avère incapable de briser la dure carapace du concept, elle se trouve tentée, pour ne pas régresser dans la barbarie d’un langage stéréotypé, non tant de creuser que de percer la couche la plus profonde du langage et de la pensée”. Tradução nossa: “Lá, em particular onde a inteligência se comprova incapaz de romper a casca dura do conceito, ela se vê tentada, *para não regredir à barbárie de uma linguagem estereotipada*, não tanto escavar, como perfurar a camada mais profunda da linguagem e do pensamento”.

REFERÊNCIAS

Omitem-se nestas referências obras de consulta ocasional, tais como dicionários, diversas antologias de traduções de poesia chinesa em línguas estrangeiras, manuais históricos e de língua chinesa etc., as quais foram abertas no processo de preparação deste trabalho. Alguns autores com muitos títulos publicados, desde sempre lidos, mas não citados no corpo desta dissertação, são elencados em listagem reduzida de obras.

1. Publicações.

ABI-SAMARA, Raquel. Antoine Berman na China. A tradução e o ideograma ou o albergue das letras longínquas. **Scientia traductionis**, n. 11, 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2012n11p377>>. Acesso em: 30 set. 2023.

ABI-SAMARA, Raquel. Dossiê – A Quadratura do Círculo: Tradução da (e para a) poesia chinesa. **Scientia Traductionis**, n. 13, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p197>>. Acesso em: 29 set. 2023.

ABREU, António Graça de. **Poemas de Bai Juyi**. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1991.

ABREU, António Graça de. **Poemas de Li Bai**. 2.ed. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1996.

ABREU, António Graça de. **Poemas de Wang Wei**. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1993.

ABREU, António Graça de. JOSÉ, Carlos Morais (orgs.). **Quinhentos poemas chineses**. Diversos tradutores. Lisboa: Nova Veja, 2014.

AHEARN, B. Cathay: *What Sort of Translation?* In: QIAN, Zhaoming (org.). **Ezra Pound and China**. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 2003. p.32-33.

ALIGHIERI, Dante. Trechos do Convívio. Tradução de Maria Teresa Arrigoni. In: GUERINI, A.; e ARRIGONI, M.T. (org.) **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia bilingue. Vol.3, italiano-português. Florianópolis: UFSC, 2005. p. 18-22.

ALLETON, Viviane. **L'écriture chinoise: Le défi de la modernité**. Paris: Albin Michel, 2008.

ANDRADE, Cleyton. A Antifilosofia do Pensamento Chinês em Lacan. **CliniCAPS**. Belo Horizonte, v. 8, nº 22 (2014). Disponível em: https://www.academia.edu/91152750/A_Antifilosofia_do_pensamento_Chin%C3%AAs_em_Lacan_The_Anti_Philosophy_Chinese_thought_in_Lacan. Acesso em: 10 dez. 2023.

ANDRADE, Cleyton. **Lacan Chinês: Poesia, Ideograma e Caligrafia Chinesa de uma Psicanálise**. 2ª ed. Maceió: Edufal, 2016.

ANDRADE, Mário. **Pauliceia Desvairada. Poesias Completas.** Obras Completas II. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Caligramas.** Introdução, organização, tradução e notas de Álvaro Faleiros. 2ª ed. rev. ampl. Cotia-Brasília: Atelier-UnB, 2019.

ARAÚJO, Regina Célia. **Manual do candidato:** Geografia. IRBR – Concurso de Admissão à Carreira de Diplomata. Brasília: FUNAG, 1995.

ASEFF, Marlova G. Poetas tradutores: quando a tradução encontra a criação. **Cadernos de Tradução.** Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 92-108, set-dez 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n3p92>>. Acesso em: 1 out. 2023.

ASEFF, Marlova G. Borges e a poética do esquecimento. **Conexão Letras,** Porto Alegre, v. 16, n. 26, p. 192-204, jul-dez. 2021. E-ISSN2594-8962. Disponível em: <DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2594-8962.117262>>. Acesso em 1 out. 2023.

BARDASCINO, Alex. *Approaching East and West, Words and Images: Ezra Pound and the European Avant-Garde (1910-1920).* Disponível em: < [\(99+\) Approaching East and West, Words and Images: Ezra Pound and the European Avant-Garde \(1910-1920\) | Alex Bardascino - Academia.edu](#)>. Acesso em: 5 out. 2023.

BARMÉ, Geremie R. *On New Sinology.* **The China Critic,** IV: 9 (26/02/1931), p. 195-196. Disponível em: <[On Sinology | China Heritage Quarterly](#)> Acesso em: 30 set. 2023.

BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur.* In: **Le bruissement de la langue. Essais critiques IV.** Paris: Seuil, 1984.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* Paris: Seuil, 1953.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte.* Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland. *L'empire des signes.* Paris: Seuil, 2015.

BARTHES, Roland. *Carnets du voyage en Chine.* Paris: Christian Bourgois, 2009.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue: Essais Critiques IV.* Paris: Seuil, 1993.

BARTHES, Roland. **Cadernos da viagem à China.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti, revisão de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia.** Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1989.

BATAILLE, Georges. *William Blake: traduit et présenté par Georges Bataille.* Paris: Gallimard-Fata Morgana, 2008.

BATISTA, André L.; FARIA, Alexandre G. Haroldo de Campos: diálogos intersemióticos na transcrição da poesia chinesa. **Revista Graphos**, vol. 24, n. 1, 2022. UFPB/PPGL.ISSN 1516-1536. E-ISSN 2763-9355. Disponível em: < [Haroldo de Campos: diálogos intersemióticos na transcrição da poesia chinesa | Revista Graphos \(ufpb.br\)](#) >. Acesso em: 1 out. 2023.

BENEDETTI, Ivone. **A estranheza do mito**. In: [www.ivonebenedetti.com.br](#). s/d. Disponível em: <<[A estranheza do mito | ivonebenedetti \(ivonecbenedetti.com.br\)](#)>> Acesso em 20 abril 2024.

BENEDETTI, Ivone. **O mito da estranheza**. In: [www.ivonebenedetti.com.br](#). s/d. Disponível em: <<<https://www.ivonecbenedetti.com.br/o-mito-da-estranheza>>> Acesso em 20 abril 2024.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Obras Escolhidas**, v. 1: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**: edição crítica. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. Rio de Janeiro: Alameda, 2020.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução e seleção das variantes de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção de fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, v. 1**: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Organização e prefácio de Michael Löwy. Tradução de Nélio Schneider. Introduções de Maria Rita Kehl e Jean-Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2013.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. 2ª ed. Florianópolis: PGET-UFSC, 2012.

BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'Étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.

BERMAN, Antoine. *L'Âge de la Traduction: "La Tâche du Traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*. Col. *Intempestives*. Paris: PUV, 2014.

BERMAN, Antoine. Da Translação à Tradução. Tradução de Marie-Hélène Torres & Marlova G. Aseff. **Scientia Traductionis**. Florianópolis, n. 9, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/1980-4237.2011n9p71>>. Acesso em 1 out. 2023.

BILLINGS, Timothy. *Fenollosa's Vanishing Hand*. In: *Make It New: The Journal of the Ezra Pound Society*, v. 3, n. 3 (dez. 2016): 19-27. Disponível em: <[\(99+\) Fenollosa's Vanishing Hand | Timothy Billings - Academia.edu](#)>. Acesso em : 30 set. 2023.

BILLINGS, Timothy; et al. *Cathay at 100: A Conversation*. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 37. 2015. Disponível em: < [\(99+\) Cathay at 100: A Conversation | Timothy Billings and Haun Saussy - Academia.edu](#)>. Acesso em: 30 set. 2023.

BIRCH, Cyril. *Anthology of Chinese Literature*. Volume 1: *from early times to the fourteenth century*. New York: Grove Press, 1965.

BLAKE, William. *The complete poetry & prose*. New York: Anchor Books, 1982.

BOROWSKY, Daniel. Acaso objetivo: Haroldo de Campos, leitor de Walter Benjamin. In: Mesa Redonda Walter Benjamin e Haroldo de Campos: duas concepções de tradução em diálogo. 24/Set./2021. **Simpósio Haroldo de Campos 2021: A Tradução do Micro ao Macro**. Casa das Rosas. São Paulo. 21 a 25 de setembro de 2021.

BOURSE, Anne. *L'adresse du lointain: La mémoire au travail chez Michaux, Burroughs, K. Dick, Chris Marker et Ricardo Piglia*. *Trans: Revue de littérature général et compare*, n. 8, 2009. Disponível em: < DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.323>>. Acesso em 4 dez. 2023.>

BEACH, Christopher. *ABC of Influence: Ezra Pound and the Remaking of American Poetry Tradition*. Berkeley: Univ. of California Press, 1992. Parcialmente disponível em: <<https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Beach%2c%20Christopher>>. Também em: <[ABC of Influence \(cdlib.org\)](#)> Acesso em: 30/09/2023.

BRETAS, Aléxia. Imagens do pensamento em Walter Benjamin. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 6, p. 63-75, abr. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/696>>. Acesso em 30 set. 2023.

BROCCO, Pedro D. B. Dois ensaios de Patrick Valas: “Quem é inalisável?” e “Lacan e o chinês” (2013-2020). Passagens. *Revista Internacional de História, Política e Cultura Jurídica*. Rio, v. 12, n. 3, setembro-dezembro, 2020, p. 512-524. Disponível em: <https://doi.org/10.15175/1984-2503-202012309> . Acesso em 9 out. 2023.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Organização e tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BYRON, Mark. *Review of “Ezra Pound in the Present”: Essays on Pound's Contemporaneity, ed. Paul Stasi and Josephine Park* (New York and London: Bloomsbury, 2016), ISBN: 9781501307713. *Make It New: The Journal of the Ezra Pound Society*, 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/32922230/Review_of_Ezra_Pound_in_the_Present_Essays_on_Pound_s_Contemporaneity_ed_Paul_Stasi_and_Josephine_Park_New_York_and_London_Bloomsbury_2016_ISBN_9781501307713_xv_251pp_HB_121_50> Acesso em 21 abril 2024.

CADAXA, A. B Mendes. **Escadaria de Jade**: Antologia de poesia chinesa. Século XII a.C – Século XIII. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1998.

CALVET, Louis-Jean. *Lacan et l'écriture chinoise: un inconscient structuré comme une écriture? Nouvelles perspectives en sciences Sociales*, v. 9, n. 1, nov. 2013, p. 269–286. Disponível em: <[Lacan et l'écriture chinoise : un inconscient str... – Nouvelles perspectives en sciences sociales – Érudit \(erudit.org\)](#)>. Acesso em 16 dez. 2023.

CAMPOS, Augusto. Pound made (new) in Brazil (1965). In: **À margem da margem**. São Paulo, Cia.das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. **Verso reverso controverso**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Augusto de. **À margem da margem**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.

CAMPOS, Augusto de Poesia, **Antipoesia, Antropofagia & Cia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio; GRUNEWALD, José Lino; FAUSTINO, Mário. **Ezra Pound**: Poesia. Brasília. Editora UnB-Hucitec, 1983.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. **Escrito sobre jade**: Poesia clássica chinesa reimaginada. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **Escrito sobre jade**; Poesia clássica chinesa reimaginada. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1996.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. **A ReOperação do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. (org.). **Ideograma**. Lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. **O segundo arco-íris branco**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. **Qohélet/O-que-sabe**: Eclesiastes. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- CAMPOS, Haroldo de. **Éden**: Um tríptico bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio: Imago, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: UNIMARCO, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. **Hagoromo de Zeami**. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; SCHNAIDERMAN, Boris. 2ª ed. rev. amp.. **Nova antologia poesia russa moderna**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. **Revisão de Sousândrade**. 3ª ed., rev. amp.. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; SCHNAIDERMAN, Bóris. **Maiakóvski**. Poemas. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- CAMPOS, Raquel. **Rumo a Noigandres**: os trabalhos iniciais de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Brasília, 2014. Dissertação de Mestrado em Literatura. UnB.
- CAMPOS, Raquel. **Entre vivos e vaias**: a visualidade concreta de Augusto de Campos. Brasília, 2019. Tese de Doutorado em Literatura. UnB.
- CAPARELLI, Sérgio; Sun, Yuqi. **Poemas clássicos chineses**: Li Bai, Du Fu e Wang Wei. Porto Alegre, L&PM, 2012.
- CARVALHO, Gil de. **Uma antologia de poesia chinesa**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. **Entrevista** – Haroldo de Campos. Londrina: Galileu edições, 2019.
- CAYAUD, Maurice. *Anthologie de la poésie chinoise classique*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- CHANUT, Maria E. P. A tradução ética em “A Prova Do Estrangeiro”. **Revista Criação & Crítica**, 9, 161-173. 2012. USP. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v5i9p161-173>. Acesso em 12 Dez. 2023.
- CHENG, François. *Lacan et la pensée chinoise*. In: Cheng, Aubert, Milner et al. *Lacan, l'écrit, l'image*. Paris, Flammarion, 2000.
- CHENG, François. *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- CHENG, François. *Soufle-esprit: Textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

CHENG, François. *Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanière: analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang Ruo-xu*. Tese de doutorado, edição facsimilar. Paris: L'Asiathèque, 2021.

CHENG, François. *Toute beauté est singulière: Paintres chinois de la Voie excentrique*. Paris: Phébus, 2004.

COHEN, Keith. O *New Criticism* nos Estados Unidos. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol. II, 2ª ed. rev. ampl.. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

COOKSON, William. *A guide to the Cantos of Ezra Pound. Revised and expanded*. New York: Persea Books, 2001.

CORZETTO, Patrizia. A diferença entre escrita e escritura, segundo Derrida, Barthes e Lacan. In: lacaneando.com.br. 13/04/2017. Disponível em: <<https://hypersonic2012.worldpress.com/escritura-e-escrita-artigo/>> Acesso em 9 ago. 2023.

CREASY, Jonathan C. (Org.). *Black Mountain Poems: an anthology*. New York: New Directions, 2019.

CUNHA, Andrei; REIS, Leonardo. **Clarões manifestos: Haicais brasileiros**. Porto Alegre: Bestiário, 2022.

CUNHA, Andrei S. A ideia do ideograma e a intermedialidade no ocidente. **Araticum**, v. 17, n.1, 2018. ISSN 2179-6793. Disponível em: <[A IDEIA DE IDEOGRAMA E A INTERMEDIALIDADE NO OCIDENTE | Revista Araticum \(unimontes.br\)](http://www.unimontes.br/revista-araticum/ideia-de-ideograma-e-intermedialidade-no-ocidente)>. Acesso em: 1 out. 2023.

CUNHA, Andrei S. ZITTO, B.C. Escrita e Poesa: notas sobre o ideograma. In: **Cosmos Littera, entre ilhas e continentes pelas literaturas do mundo**. Porto Alegre: Bestiário, 2023, p. 87-113.

CUNLIFFE, Marcus (Edição). *American Literature to 1900: The Penguin History of Literature*. London: Penguin, 1993.

CUNLIFFE, Marcus (Edição). *American Literature since 1900. The Penguin History of Literature*. London: Penguin, 1993.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Cíntia Vieira da Silva. 3ª reimpr. Rio de Janeiro: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Da superioridade da literatura anglo-americana. In: **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DEMIÉVILLE, Paul. *Anthologie de la poésie chinoise classique*. Paris: Gallimard, 1962.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. 1ª reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DERRIDA, Jacques. Cada vez, isto é, e no entanto, Haroldo... In: NUERNBERGER, Renan (ed). **Revista Cisma**: Edição Especial Haroldo de Campos. Ano IV, 2015.

DICK, André (org.). **Signâncias**: reflexões sobre Haroldo de Campos. São Paulo: Risco Editorial/SCESP/Poiesis, 2010.

DUARTE-PLON, Leneide. Psicanalista Huo Datong. Entrevista. **Ágora**, Rio: v. VI, n.1, jan/jun 2003, p. 153-158. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982003000100009>.

DUBAL, Léo; YUAN, Xiaoxue. *En chinois dans le rêve*. **Essaim** 2008/1, n° 20. Disponível em: <https://www.cairn.info/publications-de-L%C3%A9o-Dubal--27257.htm?wt.src=pdf>. Acesso em 19 dez. 2023.

DURÃO, Fábio Akcelrud. A imagem do pensamento como forma. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 20, n. 32, set-dez. 2017, p. 21-34. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837203221>>. Acesso em 29 set. 2023.

EDWARDS, Paul (org.). **BLAST: Vorticism 1914-1918**. Londres: Routledge, 2018.

EPSTEIN, Danièle. *Huo Datong, entretiens avec Doran Malovic, La Chine sur le Divan*. Paris, Plon, 2008. **Che Vuoi?** 2008/2 (N° 30), pages 167 à 170. Éditions L'Harmattan. DOI10.3917/chev.030.0167. Disponível em: << <https://www.cairn.info/revue-che-vuoi-1-2008-2-page-167.htm>>>. Acesso em 10 jan. 2024.

ÉTIEMBLE, René. **Quarante ans de mon maoïsme (1934-1974)**. Paris: Gallimard, 1976.

FAUSTINO, Mário. **Poesia Completa - Poesia Traduzida**. São Paulo: Max Limonad, 1985.

FAUSTINO, Mário. **De Anchieta aos Concretos**: Poesia brasileira no jornal. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

FERRAZ, Paulo P. Perrone-Moisés e a escritura: fidelidades e neologismos. **Alea: Estudos Neolatinos**. 22 (3) • Sep-Dec 2020 • <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202022393105>. Disponível em: << <https://www.scielo.br/j/alea/a/HYjVFqdjrdFkycBF5vsqF8d/?lang=pt#>>> Acesso em: 20 Abr. 2024

FOUCAULT, Michel. **Qu'est-ce que c'est qu'un auteur**. Disponível em: <<http://libertaire.free.fr/MFoucault319.html>>. Acesso em: 1 out. 2023.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza T.; DANTAS, Luiz. **Haikai**. 3ª ed. Campinas: UNICAMP, 1996.

FROULA, Christine. *The Beauties of Mistranslation: On Pound's English after Cathay*. In: QIAN, Zhaoming (org.). *Ezra Pound and China*. Ann Arbor (MI): Univ. of Michigan Press, 2003, p. 49-71.

FU, Cheng, COLLET, Hervé. *Li Po, l'immortel bani*. Millermont. Moundarren, 1988.

FU, Cheng, COLLET, Hervé. *Wang Wei, Le plein du vide*. Millermont. Moundarren, 2008.

FU, Cheng, COLLET, Hervé. *Tu Fu. Une mouette entre ciel et terre*. Millermont. Moundarren, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin – esquecer o passado? In: MACHADO, Carlos E. Jordão; JÚNIOR, Rubens Machado; VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: UNESP, 2015.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Perspectivas heterotópicas na arte: a reinvenção espacial em Continuidade dos Parques de Cortázar**. Disponível em: <https://bit.ly/3PhFFXs>. Acesso em: 02 fev. 2023.

GENET, Jean. O segredo de Rembrandt. In: **Rembrandt**. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: UFMG/Edições Viva Voz, 2010.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GIRAUD, Daniel. *Les yeux du dragon: Une anthologie de la poésie chinoise*. L'Isle Sur la Sorgue: Le Bois d'Orion, 1993.

GOLDEN, Sean. *Liu Xie Wenxin Diaolong: Ernest Fenollosa's The Chinese Written Character as a Medium for Poetry and 20th Century Avant-garde*. DOI 10.14277/6969-095-2/SV-3-17 ISBN [ebook] 978-88-6969-095-2 | ISBN [print] 978-88-6969-098-3. Disponível em: <[\(PDF\) Liu Xie's Wenxin diaolong, Ernest Fenollosa's The Chinese Written Character as a Medium for Poetry and 20th Century Avant-garde \(researchgate.net\)](#)>. Acesso em: 1 out. 2023.

GRANET, Marcel. **O pensamento chinês**. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª reimp. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

GRÜNEWALD, José L. Ezra Pound Crítico. **Correio da Manhã**, 11/04/1959. Disponível em: <[JLG: ARTIGOS \(joselinogrunewald.com.br\)](#)> Acesso em: 30 set. 2023.

GRÜNEWALD, José L. Introdução. Ezra Pound: uma dialética das formas. In: POUND, Ezra. **Os Cantos**. Rio: Nova Fronteira, 1986.

GU, Ming Dong; ZHOU, Xian. Sinology, *Sinologism, and New Sinology*. *Contemporary Chinese Thought*, 49:1, 1-6, DOI: 10.1080/10971467.2018.1534494. Disponível em: <[Sinology, Sinologism, and New Sinology \(researchgate.net\)](https://www.researchgate.net/publication/328111111)>. Acesso em: 1 out. 2023.

GUERINI, Andréia; COSTA, Walter C; MELLO, Simone H. (Orgs.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GUILLERMAZ, Patricia. *La Poesie Chinoise: Anthologie des origines à nos jours*. Paris: Seghers, 1957.

HAO, Chen. *La métaphore y los caracteres chinos. Mexico y Cuenca del Pacífico*. Ano 3, n. 16, janeiro-abril de 2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rs/v14n3/04.pdf>. Acesso em 18 dez. 2023.

HAYOT, Eric. *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel*. ISBN: 978-0-472-02493-3 (e-book). University of Michigan Press – Ann Arbor, 2015.

HEIDERMAN, Werner. Prefácio. In: HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia bilingue. Vol. 1, alemão-português. 2ª ed., rev. Ampliada. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 11-12.

HENRY, Michel. *Voir l'invisible: sur Kandinsky*. Paris: PUF, 1988.

HULME, T. E.: *Lecture on Modern Poetry*. In: *Selected Writings*, Fyfield Books, Carcanet Press, 1998. Disponível em: <[1908 Thomas Ernest Hulme: Lecture on Modern Poetry \(uni-wuppertal.de\)](http://www.uni-wuppertal.de/~t.hulme/)>. Acesso em: 30 set. 2023.

HUO, Datong. *Deux procédés de la pensée inconsciente: Une étude comparative sur les rêves et les caractères chinois. La clinique lacanienne*. 2003/1, (n. 6), p. 59-66. DOI: 10.3917/cla.006.0059. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2003-1-page-59.htm&wt.src=pdf>. Acesso em: 15 dez. 2023.

HUO, Datong. *Singularité de la formation des analystes en Chine (Chengdu)*. *Essaim* 2003/1, n. 1, p. 21-30. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-essaim-2003-1-page-21.htm&wt.src=pdf>. Acesso em 20 dez. 2023.

HUO, Datong. *L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise*. In: <http://www.lacanchine.com>. Disponível em: <<
http://www.lacanchine.com/Ch_C_HuoInc_Txt.html#:~:text=L'inconscient%20est%20structur%C3%A9%20comme,est%20structur%C3%A9%20comme%20un%20langage%20C2%B>>. Acesso em 20 fev. 2024.

JACKSON, Kenneth D. Lira chinesa: a recepção da poesia clássica chinesa no Brasil. **Olho d'água**. UNESP. São José do Rio Preto, V. 8, n. 1. Jan-jun. 2016. ISSN: 2177-3807. Disponível em: <[310 \(unesp.br\)](http://www.unesp.br)>. Acesso em: 29 set. 2023.

JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? In: **Linguística. Poética. Cinema**. Tradução de Francisco Achcar. 2ª ed, 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22.ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. Organização de Haroldo de Campos e Bóris Schnaiderman. Tradução de Francisco Achcar, Haroldo de Campos, Cláudia Guimarães de Lemos, J. Guinsburg e George Bernard Sperber. 2ª ed, 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAKOBSON, Roman. A Primeira Carta de Ferdinand de Saussure a A. Meillet sobre os *Anagramas*. In: **Linguística. Poética. Cinema**. Organização de Haroldo de Campos e Bóris Schnaiderman. Tradução de Francisco Achcar, Haroldo de Campos, Cláudia Guimarães de Lemos, J. Guinsburg e George Bernard Sperber. 2ª ed, 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAKOBSON, Roman. **Poética em ação**. Tradutores diversos. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JATOBÁ, Júlio Reis. Poesia e (In)Traduzibilidade na Língua Chinesa. **Scientia Tradutionis**, n. 13, 2013. Disponível em: <<<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p213>>>. Acesso em 20 Nov. 2022.

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël/Folio, 1989.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte, e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KENNEDY, George. *Fenollosa, Pound and the Chinese Character*. **Yale Literary Magazine**, v. 126, Nr. 5, dez. 1958, pp. 24-36. Disponível em: <[Ernest Fenollosa, Ezra Pound, Chinese \(pinyin.info\)](#)>. Acesso em: 12 ago. 2023.

KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley e Los Angeles: Univ. of California Press, 1971.

KOLDRZAK, Elzbieta. *Plaisir and jouissance: The case of potential and textual reading of Barthes' theory*. In: **Argument: Biannual Philosophical Journal**. Vol. 5 (1/2015), p. 51-58. Disponível em: <[Kołodrzak Elżbieta, Plaisir and jouissance. The case of potential and textual reading of Barthes' theory - PhilArchive](#)>. Acesso em 30 abril 2024.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: **Outros Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. A instância da Letra no inconsciente. In: **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio: Zahar, 1998.

LAGES, Suzana Kampff. "A tarefa do tradutor" e o seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade. **Cadernos De Tradução**, Florianópolis, v.1, n.3, p.

63–88. 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5378>. Acesso em 20 nov. 2023.

LAGES, Suzana Kampff. Haroldo de Campos revisita clássicos em suas traduções. **Banquete**: Jornal de resenhas e crítica literária. 27/08/2023. [Haroldo de Campos revisita clássicos em suas traduções \(banquetejornal.com\)](https://banquetejornal.com/post/haroldo-de-campos-revisita-clássicos-em-suas-traduções). Disponível em: <banquetejornal.com/post/haroldo-de-campos-revisita-clássicos-em-suas-traduções>. Acesso em 1 out. 2023.

LAPACHERIE, Jean-Gérard. *Henri Michaux et les idéogrammes*. *Textiles: Revue de Lettres Belges de Langue Française*, n. 7, 1990, p. 202-211. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/textyles.1818>. Acesso em 9 dez. 2023.

LAVELLE, Patrícia; MURICY, Katia; PINHO, Isabela; DAMIÃO, Carla Milani; CHAVES, Ernani. Dossiê Walter Benjamin entre fronteiras. **Cult – Revista Brasileira de Cultura**. Editora Bregantini. São Paulo: n. 261, Ano 23, setembro de 2020. Walter Benjamin – cultura e crítica em tempos de novas barbáries.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. **Bashô**: A lágrima do peixe. Vida. Porto Alegre: Sulina, 1990.

LI, Qingjun. *Ezra Pound's Poetic Mirror and the "China Cantos": The Healing of the West*. *Southeast Review of Asian Studies*. Volume 30 (2008), p. 41-54. Disponível em: << [\(\(99+\) Ezra Pound's Poetic Mirror and the "China Cantos": The Healing of the West | Qingjun Li - Academia.edu](https://www.academia.edu/111111111/Ezra_Pound's_Poetic_Mirror_and_the_China_Cantos_The_Healing_of_the_West_Qingjun_Li)>>. Acesso em 11 Dez. 2022.

LIMA, Luiz Costa. [Depoimento] In: **Bunker Extra**: Augusto de Campos 90 anos. Londrina/Belo Horizonte: Galileu Edições, 2021.

LIMA, Luiz Costa. Haroldo de Campos. In: **Banquete**: jornal de resenhas e crítica literária. 27/08/2023. Disponível em: <<https://www.banquetejornal.com/post/haroldo-de-campos>>. Acesso em: 1 out. 2023.

LIU, James J. Y. *The art of Chinese poetry*. Ed. Kindle. New York: Routledge, 1962.

LOPES, Rodrigo Garcia. [tradução e posfácio]. **O Navegante** (anônimo). Rio de Janeiro: Lamparina, s.d.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: Uma leitura das teses “Sobre o Conceito de História”. 5ª reimpr. São Paulo: Boitempo, 2021.

MACHADO, Carlos E. Jordão; JÚNIOR, Rubens Machado; VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin**: Experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: UNESP, 2015.

MAGALHÃES, Célia. **Tradução e transculturação: a teoria monstruosa de Haroldo de Campos.** Disponível em: <[\(99+\) Tradução e Transculturação: A Teoria Monstruosa de Haroldo de Campos | Celia Magalhaes - Academia.edu](#)>. Acesso em: 28 set. 2023.

MARCHAND, Suzanne. *Leo Frobenius and the Revolt against the West.* *Journal of Contemporary History.* V. 32, n. 2 (abr. 1997), p. 153-170. Disponível em: <[Leo Frobenius and the Revolt against the West - Suzanne Marchand, 1997 \(sagepub.com\)](#)>. Acesso em: 1 out. 2023.

MARGEL, Serge D.; CARVALHO, Luiz F. Medeiros de. Aporias da tradução entre filosofia e poesia: data, repetição e comemoração na poética de Paul Celan, lida por Jacques Derrida. **Outra Travessia.** v. 1 n. 33 (2022): [Homenagem a Augusto de Campos | Aporias e fluxos do tempo e da tradução.](#) 1º semestre de 2022. PPGL/UFSC. Disponível em: <<http://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87734>>. Acesso em 1 set. 2023.

MARGEL, Serge Dominique. **Arqueologias do fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo).** Tradução de Maurício Chamarelli e Anne Dias. Rio: Relicário, 2017.

MAO, Tsé-toung. *Poésies completes: Traduites et commentées par Guy Brossolet.* Paris: Herne, 1969.

MASSAT, Guy. Huo Datong. *La révolution psychanalytique chinoise: « L'inconscient de tous les êtres humains c'est de l'écriture chinoise ».* *Cercle psychanalytique de Paris.* Paris: outubro de 2008. Disponível em: <[https://www.psychanalyse.com/pdf/La%20revolution%20psychanalytique%20chinoise%20\(12%20Pages%20-%20139%20Ko\).pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/La%20revolution%20psychanalytique%20chinoise%20(12%20Pages%20-%20139%20Ko).pdf)>. Acesso em 12 dez. 2023.

MECIANO, Rafael. Haroldo de Campos: a editora Perspectiva e a recepção de Jacques Derrida no Brasil: uma entrevista com Jacó Ginsburg. **Lugar Comum:** estudos de mídia, cultura e democracia, n. 53, 2018. Rio de Janeiro: LABTeC/UFRJ. Disponível em: <[Haroldo de Campos: a editora Perspectiva e a recepção de Jacques Derrida no Brasil: uma entrevista com Jacó Guinsburg | Meciano | Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia \(ufrj.br\)](#)>. Acesso em: 30 set. 2023.

MEIRELES, Cecília. **Li-Po, Tu Fu:** Poemas chineses. Rio: Nova Fronteira, 1996.

MELLO, Simone Homem de; CAMPOS, Augusto de. “Muito do que traduzimos partia da ideia de traduzir o aparentemente intraduzível”. Augusto de Campos em entrevista por Simone Homem de Mello. **Outra Travessia,** n. 33. 1º semestre de 2022. PPGL/UFSC, p. 124-144. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e94083>>. Acesso em 1 out. 2023.

MERELLO, Ida. *L'héritage symboliste au tournant du siècle: la technique du vers libre.* Studi Francesi. 160 (LIV I), 2010, p. 13-23. Disponível em: <<http://doi.org/10.4000/studifrancesi.7098>>. Acesso em 29 set. 2023.

MICHAUX, Henri. *Ideogrammes en Chine.* Paris: Fata Morgana, 1975.

MICHAUX, Henri. *Ideograms in China*. Tradução para o inglês de Gustaf Sobin. Posfácio de Richard Sieburth. Edição *Kindle*. New York: New Directions, 2002.

MICHAUX, Henri. *Un barbare en Asie*. Edição revista e corrigida. Paris: Gallimard, 1967.

MICHAUX, Henri. *Je vous écris d'un pays lointain*. In: **Œuvres Complètes**, v. 1. *Édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran. Bibliothèque de la Pléyade*. Paris: Gallimard, 1998.

MILTON, John. **Tradução**: Teoria e prática. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MILTON, John; SCHMALTZ, Márcia (org.). **Cadernos de literatura em tradução**. n. 14. FFLCH/USP, 2013.

MINFORD, John; LAU, Joseph S.M. *Classical Chinese Literature: An anthology of translations. Volume 1 – from antiquity to the Tang Dynasty*. Hong Kong: Columbia Univ. Press and Hong Kong Univ. Press, 2000.

MINIÈRE, Claude. *Pound caractère chinois*. Col. L'Infini. Paris: Gallimard, 2006.

MOTTA, Leda Tenório da (Org.). **Céu acima**: para um tombeau de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOTTRAM, Eric. *American poetry, poetics and poetic movements since 1959*. In: CUNLIFFE, Marcus (Edição). *American Literature since 1900. The Penguin History of Literature*. London: Penguin, 1993.

NADEL, Ira B. *The Cambridge Introduction to Ezra Pound*. Londres: Cambridge Univ. Press, 2007.

NADEL, Ira B. *Cathay: Ezra Pound's Orient*. Sydney: Penguin Random House Australia, 2015.

NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e Hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**. São Paulo, n. 7, 2006, p. 249-255. Disponível em: < [n. 7 \(2006\) | Cadernos de Literatura em Tradução \(usp.br\)](#)> Acesso em 30 set. 2023.

NÓBREGA, Thelma Médici. Haroldo japonês. **Banquete**: jornal de resenhas e crítica literária. 03/09/2023. Disponível em: <<https://www.banquetejornal.com/post/haroldo-japon%C3%AAs>>. Acesso em 29 set. 2023.

NORMAN, Jerry. *The Beginnings of Chinese Writing*. In: MINFORD, John; LAU, Joseph S.M. *Classical Chinese Literature: An anthology of translations. Volume 1 – from antiquity to the Tang Dynasty*. Hong Kong: Columbia Univ. Press and Hong Kong Univ. Press, 2000.

NOVALIS, Observações mescladas. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. In: HEIDERMAN, W. (org.) **Clássicos da Teoria da Tradução**. Edição bilingue. V.1, alemão-português. Florianópolis, UFSC. 2010. p. 23.

ODOM, Nicholas J. T. S. Eliot, *Ezra Pound, and Literary Tradition*. *The John Hopkins University Macksey Journal*. Vol. 1, Article 165. 2020. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/596264003/21716-t-s-eliot-ezra-pound-and-literary-tradition>>. Acesso em 30 set. 2023.

PAZ, Octavio. *Traducción, literatura y literariedad*. 3ª ed. Tusquets: Barcelona, 1990. Disponível em: <[Traducción : literatura y literalidad | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://Traducción%3A%20literatura%20y%20lateralidad%20%7C%20Biblioteca%20Virtual%20Miguel%20de%20Cervantes%20(cervantesvirtual.com))>. Acesso em: 30 set. 2023.

PAZ, Octavio. A tradição do haiku. In: BASHÔ, Matsuô. **Sendas de Ôku**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2ª ed. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

PAZ, Roberto Luis Medina. **No rastro do Duende de Federico Garcia Lorca**: noção de autoria e de criação artístico-literária. Brasília, 2019. Tese de Doutorado. UnB.

PESSANHA, Camilo. **China – estudos e traduções**. Lisboa: Vega, 1993.

PETRY, Simone. Antoine Berman, leitor do Romantismo Alemão. **Scientia Traductionis**, n. 11, 2012. Disponível em: <[Antoine Berman, leitor do Romantismo Alemão \(researchgate.net\)](https://www.researchgate.net/publication/312511112)> Acesso em: 30/09/2023.

PIGNATARI, Décio. **31 Poetas – 214 Poemas**. 1ª reimp.. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. **Teoria da Poesia Concreta**. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Atelier, 2014.

PINHO, Isabela. Traduzir é um ato político? Algumas considerações a partir de Walter Benjamin. **Sapere Aude**. Belo Horizonte, v. 10, n. 20, p 463-483, Jul.-Dez. 2019. ISSN: 2177-6342. Disponível em: <<https://www.academia.edu/68402946/Traduzir_%C3%89_Um_Ato_Pol%C3%ADtico_Alguas_Considera%C3%A7%C3%B5es_a_Partir_De_Walter_Benjamin>>. Acesso em: 10 Nov. 2023.

PORRET, Philippe. *La Chine de la psychanalyse*. Paris: CampagnePremière, 2008.

PORTUGAL, Ricardo Primo; TAN, Xiao. **Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang**. 2ª. ed., rev. São Paulo: Unesp, 2019.

PORTUGAL, Ricardo Primo; TAN, Xiao. **Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang**. [以遗知音] Pequim: Flores Matinais [朝华], 2024.

PORTUGAL, Ricardo Primo; TAN, Xiao. **Poesia completa de Yu Xuanji**. São Paulo: UNESP, 2011.

PORTUGAL, Ricardo Primo. *More 3 Ways of Looking at Wang Wei*: Percurso de tradução para o português de poema clássico chinês. Florianópolis, UFSC, **Qorpus** v. 12 n. 4, p. 29-50, nov 22. Dossiê Crítica de Tradução / ISSN 2237-0617. Disponível em: <[Qorpus-v12-n4-Ricardo-Primo-Portugal.pdf \(ufsc.br\)](https://ufsc.br/qorpus/v12-n4-Ricardo-Primo-Portugal.pdf)>. Acesso 30 set. 2023.

PORTUGAL, Ricardo Primo. A dança da poesia: uma semiótica do caractere chinês. **Sibila**. Ano 24 - ISSN 1806-289X. 03/12/2012. Disponível em: <<https://sibila.com.br/critica/a-danca-da-poesia-uma-semiotica-do-caractere-chines/4981>>. Acesso em 30 set. 2023.

PORTUGAL, Ricardo Primo. Poesia completa de Yu Xuanji. Com Tan Xiao. Entrevista ao poeta Ronald Augusto. In: **Sibila**, revista literária. 09/08/2011. Disponível em: <https://sibila.com.br/author/ricardo-portugal>. Acesso em 17 nov. 2023

PORTUGAL, Ricardo Primo. Três cortesãs chinesas: introduzindo a poesia das mulheres da Dinastia Tang. In: **Sibila**, revista literária. 11/07/2009. Disponível em: <https://sibila.com.br/author/ricardo-portugal>. Acesso em 14 nov. 2023.

PORTUGAL, Ricardo Primo. Li Bai, por Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. In: **Escamandro**. Revista literária. 29/10/2015. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/tag/ricardo-primo-portugal/> Acesso em 11 nov. 2023.

PORTUGAL, Ricardo Primo. Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang.: apresentação, alguns poemas. In: **Scientia Tradutionis**. Florianópolis. UFSC. Nr. 13, 2013. Disponível em: <<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30267>>>. Acesso em 11 nov. 2023.

PORTUGAL, Ricardo Primo. Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang: princípios e roteiro de uma antologia em português. In: **Cadernos de Literatura em Tradução**. São Paulo, USP. 24/04/2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/97009>. Acesso em 10 out. 2023.

PORTUGAL, Ricardo Primo. Mao Tse-tung, o poeta. In: **Portal Vermelho**. 03/07/2015. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2015/07/03/mao-tse-tung-o-poeta/>. Acesso em 09 set. 2024.

POUND, Ezra. Entrevista concedida a Donald Hall. Tradução de Alberto Alexandre Martins. In: MAFFEI, Marcos (ed.). **Os Escritores**: As históricas entrevistas da *Paris Review*. 1ª reimpr. São Paulo; Cia. das Letras, 1988.

POUND, Ezra. *ABC of Literature*. New York: New Directions, 2010.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Organização e apresentação de Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s.d.

POUND, Ezra. *Cathay. The centennial edition*. Edição e Prefácio de Zhaoming Qian. *New York: New Directions*, 2015.

POUND, Ezra. *Cathay: A critical Edition*. Edição de Timothy Billings. Introdução de Christopher Bush. Prefácio de Haun Saussy. *New York: Fordham Univ. Press*, 2019.

POUND, Ezra. *Instigations*. Edição *Kindle*. Produzida por Annemie Arnst e Marc D'Hooghe em www.freeliterature.com. Salt Lake City: Gutenberg Project, 2012, atualizada em 2021. Disponível em: < <https://www.gutenberg.org/ebooks/40852> > Acesso em: 10 nov. 2023.

POUND, Ezra. *A memoir of Gaudier-Brzeska*. *New York: New Directions*, 1970.

POUND, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. 13ª reimpr. *New York: New Directions*, 1968.

POUND, Ezra. *Guide to Kulchur*. 11ª impr. *New York: New Directions*, 1970.

POUND, Ezra. *Selected Prose 1909-1965*. *New York: New Directions*, 1973.

POUND, Ezra. Confucius. *The Unwobbling Pivot. The Great Digest. The Analects*. 10ª reimpr. *New York: New Directions*, 2022.

POUND, Ezra. *Translations*. Introdução de Hugh Kenner. *New York: New Directions*, 1963.

POUND, Ezra. *The Spirit of Romance*. Introdução de Richard Sieburth. *New York: New Directions*, 2005.

POUND, Ezra. *Personae: The shorter poems*. Ed. rev. *New York: New Directions*, 1990.

POUND, Ezra. *The Cantos*. *New York: New Directions*, 1996.

POUND, Ezra. *Os Cantos*. Tradução e prefácio de José Lino Grünwald. *Rio de Janeiro: Nova Fronteira*, 1986.

POUND, Ezra. *Shih-ching – The Classic Anthology Defined by Confucius*. *Cambridge, MA: Harvard*, 1982.

POUND, Ezra; FENOLLOSA, Ernest. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A critical edition*. Edição de Haun Saussy, Jonathan Stalling e Lucas Klein. *New York: Fordham Univ. Press*, 2008.

POUND, Ezra. *A Lume Spento. Collected Early Poems of Ezra Pound*. *Londres: Faber & Faber*, 1976. Disponível em: <[Full text of "Collected Early Poems Of Ezra Pound" \(archive.org\)](http://Full%20text%20of%20%22Collected%20Early%20Poems%20Of%20Ezra%20Pound%22%20%28archive.org%29)>. Acesso em: 12 out. 2023.

POUND, Ezra. *The Letters of Ezra Pound: 1907-1941*. Londres: Faber & Faber, s.d. Disponível em: <[Letters of Ezra pound: 1907-1941 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)>. Acesso em: 12 out. 2023.

QIAN, Zhaoming. *Introduction*. In: POUND, Ezra. *Cathay. The centennial edition*. New York: New Directions, 2015.

QIAN, Zhaoming. *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*. London: Duke Univ. Press, 1995.

QIAN, Zhaoming (Org.). *Ezra Pound and China*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 2003.

RAMPIM, João F. L. Progresso, técnica e catástrofe em Walter Benjamin. **Linguagem & Ensino**. Pelotas, v. 24, n.1, p. 138-148, jan-mar. 2021. Disponível em: <[\(99+\) Progresso, técnica e catástrofe em Walter Benjamin | João L Rampim - Academia.edu](#)>. Acesso em 11 nov. 2023.

RATTI, Fabiana C.; ESTEVÃO, Ivan Ramos. A letra chinesa e a clínica lacaniana. **Revista Subjetividades**. Fortaleza: 14(3): 395-404, dezembro, 2014. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rs/v14n3/04.pdf>>. Acesso em 11 dez. 2023.

REBUÁ, Eduardo; KEHL, Maria Rita; D'ANGELO, Martha; AMARAL, Luiza Batista. Dossiê Walter Benjamin. **Cult – Revista Brasileira de Cultura**. Editora Bregantini. São Paulo: n. 245, Ano 22, maio de 2019. Walter Benjamin – cultura e crítica em tempos de novas barbáries.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

RIBEIRO, Helano. Walter Benjamin: A política do tradutor. **Revista Linguagem e Ensino**. UFPEL. Pelotas, v. 24, n.1, JAN-MAR (2021). Disponível em: <[\(99+\) Walter Benjamin. A política do tradutor | Helano Ribeiro - Academia.edu](#)> Acesso em 10 nov. 2023.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **A linguagem liberada**. São Paulo, Perspectiva, 1989.

ROTH, Kenneth. *One hundred poems from the Chinese*. New York: New Directions, 1971.

ROTH, Kenneth. *One hundred more poems from the Chinese: Love and the turning year*. New York: New Directions, 1970.

RUTHVEN, K.K. *Ezra Pound as literary critic*. Londres: Routledge, 2002.

SÁ, Raquel de. **A poesia chinesa definida por Ezra Pound: uma procura pela origem**. Ziyue, Revista de graduação de Estudos Sinológicos. Vol 1, n. 1. USP. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2675-4614.v1i1p55-64>>. Acesso em 30 set. 2023.

SANTAELLA, Lucia. **Haroldo de Campos para sempre**. São Paulo: Educ, 2019.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Que fazer de Ezra Pound**: ensaios. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SAUSSY, Haun; STALING, Jonathan; NAKAYASU, Sawako. In: *East-West, On-Off Page Transit*. 23/Fev./2021. **Exploratory Translation: A graduate laboratory at the University of Chicago team-taught by Haun Saussy and Jennifer Scappettone**. Winter Colloquium 2021. Disponível em: < <https://youtu.be/GFuYiH9fsxw> > Acesso em 10/12/2023.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

SCHWARTZ, William L. **Japan in French Poetry**. *PMLA*, Vol. 40, No. 2 (Jun., 1925), p. 435-449 Disponível em: < [JSTOR: Search Results](#) > Acesso em: 30/09/2023.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora de lugar**. Ensaios selecionados (Grandes Ideias). Edição virtual Kindle. São Paulo: Penguin-Schwarcz, 2014.

SEGALEN, Victor. **Stèles. Œuvres Complètes: Cycle chinois. Cycle archéologique et sinologique**. Paris: Robert Laffont, 1995.

SIEBURTH, Richard. **He Do the Enemy in Different Voices. Reviewing Work**. [resenha do livro] DOOB, L.W. *Ezra Pound Speaking; Radio Speeches of World War II*. In: *Poetry*. [The Poetry Society] Vol. 134, No. 5 (Agosto 1979), p. 292-302. Disponível em: < [Review: He Do the Enemy in Different Voices on JSTOR](#) >. Acesso em: 30 set. 2023.

SIEBURTH, Richard. *Signs in Action: Michaux/Pound*. In: MICHAUX, Henri. **Ideograms in China**. New York: New Directions, 2002.

SINGH, G. **Ezra Pound as a Critic**. Londres: Mc Millan Press, 1994.

STASI, Paul. PARK, Josephine (Ed.). **Ezra Pound in the Present: Essays on Pound's Contemporaneity**. New York: Bloomsbury, 2016.

STEINER, George. **After Babel: Aspects of Language and Translation**. London-Oxford-New York: Oxford Univ. Press, 1975.

STEINER, George. *To Traduce or Transfigure. Encounter*, edited by Frank Kermode and Melvin J. Lasky, August 1996, Vol. XXVII, No. 2, p. 48-54. Disponível em: << <https://open.unive.it/hitrade/books/SteinerTraduce.pdf> >>. Acesso em: 5 abril 2024.

SPIGA, Deborah. **O futuro entre catástrofe e progresso em Walter Benjamin**. *Problemata: R. Intern. Fil.* V. 12. n. 1 (2021), p. 183-203 ISSN 2236-8612. Disponível em: < <https://doi.org/10.7443/problemata.v12i1.55777> > Acesso em 10 nov. 2023.

SU, Yu-Kuan. *Pound's Translations of Confucius. The Literary Encyclopedia: Exploring literature, history and culture.* Disponível em: << <https://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=19500>>>. Acesso em 10 nov. 2022.

TÁPIA, Marcelo, NÓBREGA, Thelma Médici (org.). Haroldo de Campos – **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura em suas fontes**. São Paulo: UNESP, 2013.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**. Tradução de Laureano Pellegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: UNESP, 2018.

VENUTI, Lawrence. *Translation changes everything: Theory and practice*. Londres: Routledge, 2013

VIEIRA, Bruno V.G. **Contribuições de Haroldo de Campos para um Programa Tradutório Latino-Português**. Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários, Londrina, v.7, 2006, p. 80-88. Disponível em: < [Contribuições de Haroldo de Campos para um programa tradutório latino-português | Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários \(uel.br\)](#) > Acesso em 30 set. 2023.

YIP, Wai-lim. *Chinese poetry: An anthology of major modes and genres*. Durham and London. Duke University Press, 1997.

YIP, Wai-lim. *Ezra Pound's Cathay*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1969.

WAILEY, Arthur. *The poet Li Po, A.D. 701-762*. Lexington: Michigan Univ. Press, 2012.

WAILEY, Arthur. *Translations from the Chinese*. Ilustrado por Cyrus Leroy Baldridge. New York: Alfred A. Knopf, 1941.

WALTER, Judith. *Le Livre de Jade*. Paris: Alfonse Lemerre, 1867. Cópia em PDF.

WEINBERGER, Eliot (org.). *The New Directions Anthology of Classical Chinese Poetry*. Traduções de Ezra Pound, Kenneth Rexroth, Gary Snyder, David Hinton. New York; New Directions, 2003.

WEINBERGER, Eliot; PAZ, Octavio. *19 Ways of Looking at Wang Wei*. Kingston, Rhode Island - London: Asphodel Press, 1987.

XIE, Ming. *Ezra Pound and the appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translations and Imagism*. New York: Garland, 1999.

YAO, Feng. Encontro de línguas: os desafios da tradução. In: BONVICINO, Regis; YAO, Feng. **Um barco remenda o mar**. Dez poetas chineses contemporâneos. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

YIN, Yongda. *Henri Michaux: du silence idéogrammatique au silence pseudo-idéogrammatique*. **Synergies Canada**, n. 4, p. 1–9. Disponível em: <https://doi.org/10.21083/synergies.v0i4.1462>. Acesso em: 12 dez. 2023.

ZHOU, Ning. *Sinologism: Rethinking the Legitimacy of Sinology as Knowledge*. *Contemporary Chinese Thought*. 2018. Vol. 49, n. 1, p. 7-12. <https://doi.org/10.1080/10971467.2018.1534495>. Taylor & Francis On-line. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10971467.2018.1534495>. Acesso em 29 set. 2023. Acesso em 20 set. 2023.

2. Catálogos de exposições de artes visuais:

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Brasília-Rio de Janeiro. *Gráfica Utópica: arte gráfica russa. 1904-1942*. Com obras dos acervos: Museu Central Estatal de História Contemporânea da Rússia; Museu Estatal Mayakovsky; Museu do Filme de Moscou. Fundação Cultural Banco do Brasil, 2001 (catálogo da exposição).

MUSÉE D'ORSAY. Paris. *Berthe Morisot*. Paris: *Musée d'Orsay*, 2019 (catálogo da exposição).

MUSÉE DU LUXEMBOURG. Paris. *Les Nabis et le décor: Bonnard, Vuillard, Maurice Denis...* Paris: *Musée d'Orsay*, 2019 (catálogo da exposição).

MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE. Bruxelas. *Picasso et l'Abstraction*. Paris: *Musée National Picasso-Paris*, Editions Racine. 2022 (catálogo da exposição).

MUSEO D'ARTE MODERNA. Bolzano. *Beauty is Difficult: Homage to Ezra Pound*. Milano: Libri Scheiwiller, 1991 (catálogo de exposição).

VAN GOGH MUSEUM. Amsterdam. *Van Gogh & Japan*. Bruxelas: Mercatorfonds, 2018 (catálogo da exposição).

3. Sítios de internet:

CAPES. **Catálogo de Teses e Dissertações**. Sítio de busca; termo: Ezra Pound. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>.> Acesso em 10 abril 2024.

EZRA POUND SOCIETY. *Ezra Pound Society*. Sítio da entidade não-governamental, mantida por grupo de pesquisadores norte-americanos e de outros países sobre a obra de Ezra Pound. Disponível em: <https://ezrapoundsociety.org/>.> Acesso em 30 nov. 2023.

GALERIA TATE. *Tate Gallery*. Sítio oficial do museu público sediado em Londres, voltado a artes plásticas de autores britânicos e internacionais, contendo amostras de seu acervo e exposições, tais como os acervos de Turner, de obras do Vorticismo, de Turner, e do acervo das gravuras de William Blake. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/display/spotlights/vorticism>.

<https://www.tate.org.uk/search?type=display&q=william+blake>.
<https://www.tate.org.uk/search?type=display&q=Turner>> Acessos em: 10 out. 2023.

LACANCHINE.COM. *Lacan et le monde chinois*. ISSN 2272-5539. Sítio mantido pelo psicanalista Guy Fletcher, com significativo acervo teórico de vários psicanalistas – a partir de Jacques Lacan – em textos, nas línguas francesa, chinesa e inglesa, além de material audiovisual, sobre a psicanálise na China. Disponível em: <<http://lacanchine.com/Accueil.html>>.

PHILIPPE SOLLERS. *Philippe Sollers/pileface sur et autour de Sollers*. Sítio com amplo material dedicado à obra de Philippe Sollers, contendo artigos e material áudio-visual daquele autor e associados (Julia Kristeva, Roland Barthes e outros), inclusive textos da revista *Tel Quel*, assim como de críticos a sua obra e posicionamentos estéticos e políticos, como Simon Leys, abarcando temas relativos à China, o maoísmo e o oriente. Disponível em: <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?page=sommaire&var_mode=calcul> Acesso em: 30 out. 2023.

TROPICALIA. Sítio bastante completo sobre o movimento tropicalista, suas influências, realizações e desdobramentos, contendo materiais diversos, como entrevistas, reportagens, artigos, análises de tópicos específicos. Concepção, curadoria e direção de Ana de Oliveira, com textos e pesquisa também de Carlos Renó e Frederico Coelho. Disponível em: <www.tropicalia.com.br>.

UFSC. **Dicionário de tradutores literários no Brasil**. Sítio mantido pelo Núcleo de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. – UFSC. Disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>> Acesso em 12 abril 2024.

UNB/CAPES. **Poesia traduzida no Brasil**. Sítio de pesquisa consistente sobre tradução e tradutores no Brasil. Catálogo. Pesquisa: Ezra Pound. Disponível em: <<https://www.poesiatraduzida.com.br/novo-catalogo/?pesquisa=Ezra+Pound>>. Acesso em: 15 abril 2024.

VORTEX. **WIKIPEDIA**, *the free encyclopedia*, 2023. Wikipedia.org. Disponível em: <[Vortex - Wikipedia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vortex)>. Acesso em 20 fev. 2024.

VORTICISM. **Encyclopedia Britannica On-Line**. 2023. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Vorticism>>. Acesso em: 30 set. 2023.

4. Filmes:

CHARIOTS of Fire. Direção: Hugh Hudson. Produção: David Puttnam. Grã-Bretanha. 20th Century Fox. 1981. DVD (124 min.).

SANS SOLEIL. Documentário. Direção, roteiro, produção e edição: Chris Marker. Narração: Florence Delay. França. Argos Films. 1983. DVD (100 min.)