

DA (TRANS)CRIAÇÃO COMO ESPAÇO MULTIDIMENSIONAL

Pedro Alaim Martins Garcia Júnior¹

Prof^a. Dr^a. Evelina de Carvalho Sá Hoisel²

Resumo: Neste trabalho, a partir da análise das diretrizes de funcionamento da operação transcriativa posta em pauta por Haroldo de Campos, na qual se interpenetram as instâncias criativa, crítico-teórica e pedagógica, pretende-se examinar a arte como espaço de construção e desorganização de fronteiras sócio-representativas. A fim de que se visualize esse processo ativado por um entrelaçamento que põe em xeque o conceito de representação, analisam-se duas transcriações inclusas nas séries de *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, livro-percurso multidimensional tecido pela abertura para as múltiplas relações da tradição com a contemporaneidade, e no qual se evidencia a proposta de uma tradução (entre arte e sociedade ou entre diferentes esferas artísticas) inter-relacional em vez de representativa.

Palavras-chave: Tradução, espaço, construção, inter-relacional.

Na operação transcriadora, Haroldo de Campos dialoga explicitamente com diretrizes conceituais do pensamento sobre tradução de Walter Benjamin, de Roman Jakobson e de Ezra Pound. Partindo da equação entre informação estética e o todo de sua concreção (Bense), o que implica que, ao se retirar um texto criativo de sua realização em uma determinada língua, promove-se inevitavelmente uma *recriação*, e valendo-se do conceito benjaminiano de “transpoetização”, isto é, do traduzir como forma (atividade que não prioriza o significado, como se dá nas traduções literais, mas sim o signo em sua inteireza), Haroldo de Campos concebe o transcriador como um coreógrafo da *dança das linguagens* (CAMPOS, 2010) cuja atenção deve voltar-se para o percurso da função poética (Jakobson), na qual a mensagem aponta para si mesma e, por isso, o ato de traduzir deve buscar as marcas sensíveis do texto. Concebida dessa maneira, a operação recriadora exige, pois, uma intensa relação com a vivência e a técnica do traduzido, desdobrando-se em uma atividade crítica.

Nesse particular, Campos destaca a definição de Samurat, tradutor de Joyce para o espanhol, para quem a tradução é o modo mais atento de ler, ou seja, o processo transcriador inicia-se em uma operação de leitura crítica aplicada, donde a necessidade

¹Estudante de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia e bolsista CAPES. pedroalaim@hotmail.com

²Professora titular do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora CNPQ. hoisel@ufba.br



de conhecer não só os vetores técnicos do traduzido como igualmente os diversos aspectos contextuais com que o traduzido dialoga especificamente. Isso significa que a primeira etapa da transcrição é a certeza de que na escolha de um texto a traduzir dá-se um corte sincrônico do qual resulta um selecionamento (leitura crítica do legado da tradição). Muito atenta ao caráter inevitavelmente redutor de quaisquer recortes, a produção crítica haroldiana sistematicamente reitera o aspecto provisório das seleções efetuadas, já que caso contrário, estabelecer-se-ia um cânone central cuja fixidez atuaria em sentido oposto à proposta transcriativa, a qual busca, por meio do corte sincrônico, estimular o pensamento crítico-teórico, reativando a circulação de textos cujos funcionamentos propõem basicamente a dinamização dos motores criativos. A esse respeito, é digno de nota que Haroldo de Campos concentrou a maior parte dos ensaios sobre transcrição em dois livros: *O arco-íris branco* (1997), em cuja primeira seção agrupam-se o Domínio alemão, o Domínio chinês, o Domínio espanhol e o Domínio francês e cujas seções se denominam “Literatura” e “Cultura”, e *O segundo arco-íris branco* (2010), que também está dividido em duas partes (“Literatura” e “Cultura”), sendo a primeira subdividida em quatro domínios (o Domínio hebraico, o Domínio hispano-americano e espanhol, o Domínio holandês e o Domínio inglês), e na segunda estando reunidos ensaios sobre o tema (“cultura”) dispostos em apenas um segmento. O mais interessante, como indicador de coesão e amostra do objetivo axial do projeto, é o fato de que o sintagma central do título “arco-íris branco”, como elucidado por Haroldo de Campos na “Apresentação” e no primeiro ensaio de *O arco-íris branco*, dialoga com um marco de passagem na biografia goethiana. Aos sessenta e quatro anos, prestes a completar sessenta e cinco, Goethe, por recomendação médica, viaja de Weimar a uma estação de repouso em Wiesbaden. Durante o deslocamento, ao passar pela região onde nascera, no crepúsculo matutino ele avista um arco-íris branco. Ante tal raro fenômeno meteorológico, Goethe sente o prenúncio de uma fase rejuvenescente, que, com efeito, se mostrou bastante profícua em sua produção lírica e na Segunda Parte do *Fausto*. Ao focar o encontro de Goethe com a poesia de Hafiz (poeta persa do século XIV), Haroldo de Campos afirma que a partir dessa relação, Goethe “[...] inventa a poesia persa para a língua alemã como Pound [...] inventou a chinesa para o inglês do nosso tempo.” (CAMPOS, 1997, p. 17) Dessa forma, ao se apropriar da imagem do arco-íris branco como um impulso revivificador, Haroldo de Campos atualiza-a, elegendo-a como o eixo de seu processo transcriativo, cujo propósito é, como afirmado, igualmente revivificar, dinamizar as engrenagens das articulações crítico-teóricas, criativas e pedagógicas.

É importante assinalar que, para Haroldo de Campos, o conceito de criação envolve sobretudo uma crítica multidisciplinadamente rigorosa ao modo majoritário de apreensão da “realidade” (seja esta considerada como um conjunto de dados empíricos estruturantes da ordem social, seja esta reconsiderada por projetos literários no âmbito artístico).

Pode-se visualizar como nesta noção de criatividade conjuga-se a proposta de uma crítica via tradução quando, no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, incluso em *Metalinguagem e outras metas*, ao discorrer sobre o projeto poundiano, Haroldo de Campos afirma:

O caminho poético de Pound [...] foi sempre pontilhado de aventuras de tradução, através das quais o poeta criticava o seu próprio instrumento linguístico, submetendo-o às mais variadas dicções, e estocava material para seus poemas em preparo. Pound desenvolveu, assim, toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação. (CAMPOS, 2010, p.35)

Vê-se, pois, como na operação transcriadora as instâncias discursivas crítico e criativa se entrelaçam indissociavelmente. No artigo citado, Campos prossegue delineando-nos a proposta poundiana, segundo a qual a criação é alimentada pela tradução – “Uma grande época literária é [...] uma grande época de traduções ou a segue [...]” (POUND apud CAMPOS, 2010, p. 35) –, pois no ato de traduzir potencializam-se impulsos renovadores que agem de modo rejuvenescente na criação concomitante ou posterior. Assim, em acordo com o princípio do *Criticism by translation* de Pound, Haroldo de Campos revela que quando os concretistas se colocaram diante da tarefa de discutir conceitos basilares do pensamento criativo dominante no cenário brasileiro no início da segunda metade do século XX, fizeram-no, promovendo o entrelaçamento entre teorização, criação e *tradução*, com vistas a acentuar a didática atuante no processamento tradutor, que problematiza os limites de um idioma particular ao passo que o alimenta com um manancial de novas possibilidades criativas.

Evidencia-se, dessa forma, o traço pedagógico na urdidura da operação transcriativa, a qual se pauta por colocar em ação uma força ou atitude vivificadora. Ao concentrar-se na pedagogia resultante da crítica via tradução criativa, Haroldo de Campos esclarece que das muitas experiências tradutoras (dos muitos domínios linguísticos com que ele trabalhou, alguns dos quais localizados em *O arco-íris branco* e em *O segundo arco-íris branco*),

[...] decorre [...] a convicção [...] da impossibilidade do ensino de literatura, em especial de poesia [...], sem que se coloque o problema da amostragem e da crítica via tradução. [...] Ora, nenhum trabalho teórico sobre problemas de poesia, nenhuma estética da poesia será válida como pedagogia ativa se não exhibir imediatamente os materiais a que se refere, os padrões criativos (textos) que tem em mira. (CAMPOS, 2010, p. 36)

Nesse sentido, Haroldo de Campos propõe o projeto de um LABORATÓRIO DE TEXTOS, para o qual confluíam artistas, linguistas e estudantes, e o qual reverteria em uma gama de atividades sócio-pedagógico-criativas. Com efeito, dentro de uma estratégia similar, insere-se *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, livro de poemas dispostos em vinte e uma séries. Ao adentrarmos nos poemas dessas séries, defrontamo-nos com uma dança de dicções, recursos e procedimentos dos vários domínios trabalhados transcriativamente. Assim, desde a época do projeto concretista até o final da segunda metade do século XX, ao transcriar textos – criticamente selecionados – de Homero, da Bíblia, de Dante, de Calvacanti, da poesia chinesa, do teatro japonês, de Mallarmé, de Pound, de Joyce, da poesia russa moderna, de diversos escritores neobarrocos da América Latina (entre os quais Lezama Lima, Severo Sarduy, Octavio Paz, Julio Cortázar, César Vallejo...) e de poetas norte-americanos (como Wallace Stevens e William Carlos Williams), Haroldo de Campos armazenou potencialmente os mais diversos vetores recursivos para dinamizar o espaço da criação. O resultado do processo de estocar esse material vivo, pulsante, pode ser experimentado em *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, percurso multidimensional tecido pela remontagem polifacetada dos múltiplos focos do fazer poético. Com efeito, o excesso de expedientes imbricadamente dispostos nos traz uma visão caleidoscópica, embora uma análise mais detida constata uma arte polifônica de diálogo entre as diversas vozes.

Esse procedimento de reapropriação dos vários recursos trabalhados na crítica via tradução nos permite evidenciar uma miríade de relações dialógicas entre a proposta de tradução transcriativa e sua produção poética em *Crisantempo*. Consideremos, a título de exemplificação, a série “yûgen: caderno japonês”, composta de dezessete textos criativos. Destaquemos dois poemas: “ideoplastia” e “templo de ouro: kinkaju ji”

ideoplastia

carmen
faz um gesto
de porcelana
ming

o universo

pára
pacificado
na curva do seu
dedo
mínimo (CAMPOS, 2004, p. 266)

templo de ouro : kinkaju ji

folhas de ouro
todo ouro

tanto ouro
que os olhos se deixam
afogues
numa labareda
amarela

o monge
que o incendiou
teve ciúmes
de sua
intolerável
beleza (CAMPOS, 2004, p. 274)

No ensaio “Haicai: homenagem à síntese”, incluso na série crítica “A Poética da Brevidade”, de *A arte no horizonte do provável* (2010), ao examinar modos eficazes de tradução de um *haicai*, Haroldo de Campos afirma que todo o seu esforço se concentrou em reduzir a linguagem a uma síntese que não debilitasse o fulgor potencial do texto em japonês. Em conversa com Ezra Pound, descrita pormenorizadamente no ensaio “Ezra Pound: i ponti luminosi” (na seção IV – Domínio inglês (Irlanda e Estados Unidos) – de *O segundo arco-íris branco*), ao pedir insistentemente a Pound que lhe delineie o *programa formal* dos cantos finais de *The Cantos*, o ancião norte-americano diz: “Sim, há um programa formal: concentração, concentrazione, cada vez maior, como o recolher de todo o conhecimento num só volume” (POUND apud CAMPOS, 2010, p.195). A seguir, Campos observa que esse diálogo se direcionou para a síntese, que na obra criativa de Campos é atualizada em consonância com o pensamento de Octavio Paz sobre a força da imagem consagrada no espaço poemático.

Esse instante é ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração. Ao inverso do que acontece com os axiomas matemáticos, as verdades dos físicos ou as ideias dos filósofos, o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda a sua particularidade irreduzível [...] (PAZ, 1996, p. 53)

Dentro dessa estratégia, podemos ler tanto “ideoplastia” quanto “templo de ouro: kinkaju ji” como poemas nos quais se busca uma imagem concreta de máxima síntese, a qual se abre, contudo, para a engrenagem da própria criação artística, já que ambos (como é comum na produção haroldiana) podem ser lidos como metapoemas. Em “ideoplastia”, observemos que o poeta aponta não só para a síntese como para o rigor na construção concisa (no gesto concreto o universo para na curva do seu dedo mínimo), e em “templo de ouro: kinkaju ji”, embora o poeta parta de uma imagem concreta temporal, geográfica e historicamente situada (o templo kinkaju ji)³,



Templo de ouro: kinkaju ji

se traduzirmos o ouro de que é feito o templo (as folhas de ouro, o todo de ouro, o tanto de ouro que afogueia os olhos numa labareda amarela) como a potência de

³ Imagem do templo de ouro kinkaju ji. Disponível em <http://ideiasnamala.com/2012/05/16/kioto-kinkaku-ji-o-templo-de-ouro>.

procedimentos de que é feito o livro (as dicções de potência, o todo de potência, o tanto de potência que dinamiza os olhos numa dinâmica potencial), veremos que no poema “templo de ouro” Haroldo de Campos nos insere na metáfora-percurso não só de toda a estrutura do livro *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, como também das linhas de força de seu projeto de transcrição, cuja dinâmica operatória concentra em si uma multiplicidade de procedimentos (“folhas de ouro, todo ouro, tanto ouro”) com a finalidade de redimensionar a *forma mentis* – a forma de pensar – do leitor, ou mais exatamente, reconfigurar o modo de apreensão do “olhar” dos atores sociais (“os olhos se deixam afogear numa labareda amarela”) e, por consequência, da própria sociedade, já que no pensamento transcriativo se propõe a superação de uma tradução representativa (em que se parte de um original) para uma matriz que se engrena na própria inter-relação material.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta*; textos e manifestos 1950-1960. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *Marllamé*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

_____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Imagem do templo de ouro kinkaju ji. Disponível em <http://ideiasnamala.com/2012/05/16/kioto-kinkaku-ji-o-templo-de-ouro/o> Acesso em 25 de abril de 2014.

PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Org. e rev. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

POUND, Ezra. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.