



Por uma literalidade aplicável à tradução de poesia clássica chinesa

For a literalness applicable to the translation of classical Chinese poetry

Ricardo Primo Portugal

Universidade de Brasília
Brasília, Distrito Federal, Brasil
ricardo.pportugal@yahoo.com <https://orcid.org/0009-0004-1784-8179>

Resumo: Este artigo aponta critérios para a tradução literária da poesia chinesa clássica para o português e línguas de escritas fonéticas, constatando a comum insuficiência das traduções disponíveis em relação à opulência de recursos semióticos dos originais. A partir do conceito de Wai-lim Yip de *modo de apreensão e representação*, retomam-se as concepções de Antoine Berman (tradução da letra) e de Haroldo de Campos (tradução do signo), apontando a necessidade de uma proposta de literalidade aplicável à poesia chinesa. Então aplica-se a teoria de Walter Benjamin sobre a evolução das artes e a representação no cinema à descrição de Wai-lim Yip do *cinematismo* na poética chinesa, recorrendo, ainda, a aportes de François Cheng. Conclui-se assinalando, a partir de Benjamin e Yip, a importância do trabalho a partir da sintaxe do poema chinês em tradução, para uma *literalidade* que recupere os recursos expressivos do original, ou seu modo de apreensão e representação.

Palavras-chave: Estudos da tradução; cinematismo; Walter Benjamin; Wai-lim Yip; Serge Margel.

Abstract: This article discusses criteria for the literary translation of classical Chinese poetry into Portuguese and phonetic languages, noting the frequent insufficiency of the available translations in relation to the opulence of semiotic resources of the originals. Based on Wai-lim Yip's concept of *mode of apprehension and representation*, and on theoretical assessments by Antoine Berman (translation of the letter) and Haroldo de Campos (translation of the sign), the need for a proposal of literalness applicable to the translation of Chinese poetry is asserted. Walter Benjamin's theory on the evolution of the arts and the representation in cinema is applied to Wai-lim Yip's analysis of *cinematism* in Chinese poetic writing, also resorting to François Cheng's considerations. The article concludes by affirming, based on Benjamin and Yip, the importance of a work oriented by the syntax

of the Chinese poem in translation for a literalness that recovers the expressive resources of the original, or its mode of apprehension and representation.

Keywords: Translation Studies; Cinematism; Walter Benjamin; Wai-lim Yip; Serge Margel.

I. De uma certa insuficiência tradutória, ou em defesa de uma “tradução difícil”

A tradução da poesia chinesa para o português e outras línguas com alfabetos fonéticos envolve sistemas linguísticos e semióticos com profundas diferenças, origens e desenvolvimentos distantes, relativos a culturas, pensamentos e tradições com contato descontínuo ao longo da história. Há uma disparidade considerável entre esses dois polos tradutórios, com discrepâncias marcantes nas estruturas morfossintáticas, nos campos semânticos e nos sistemas de escrita, a ponto de exacerbar os problemas intrínsecos à tradução de textos literários e, sobretudo, de poesia.

De fato, não seria descabido perguntar, na maioria dos casos de rendições de poesia no âmbito dessa situação tradutória: considerando a dessemelhança, ou melhor, a notória insuficiência, a carência da versão “ocidentalizada” – ou “ocidentada”, como prefere Lacan (1957/2003, p. 21) – obtida a partir do “texto fonte”, em relação à refinada complexidade, à opulência de recursos significativos, à polissemia, à saturação semiótica que caracteriza o original chinês, *pode-se realmente dizer que houve tradução?* Longe de mero “preciosismo teórico” quanto a algo que passaria despercebido à leitura não-especializada, aquela verdadeira insuficiência tradutória é evidente, sendo (conforme nossa experiência) percebida por leitores de chinês capacitados a lerem em português ou outras línguas ocidentais.

Esclareçamos: nossa pergunta não pretende invalidar, nem questionar a “beleza” de várias traduções, ou sua adequação a um suposto ou determinado “gosto do público”, sua adaptalidade a preferências de leitores da língua de chegada etc. – mas afinal, seriam mesmo relevantes aqueles objetivos, e ainda, na atual cultura de massas? Na verdade, tais “subjetividades” são, primeiro, duvidosas, refratárias a aferição precisa, e segundo, manifestam constâncias e variações conduzidas por situações e posicionamentos sociais, imbricando-se às superestruturas, tingindo-se às marcas ideológicas de tempos e lugares, estilos de época etc. Em grande parte tendem a reproduzir, sobretudo, o conservadorismo intrínseco ao “senso comum”, a oscilar entre aparentes “versões novas” de formas consuetudinárias e confirmações de estereotipias. Expectativa implicada na recepção, a refletir, em última instância, uma delimitada experiência, o gosto – o “bom-gosto” – representa, segundo Barthes (1973), convenção social, e como tal, limite ou horizonte para a apreciação da arte e da literatura, e da própria experiência estética.

Quanto à tradução de um poema chinês clássico, haverá, felizmente, diferentes versões, não necessariamente “piores ou melhores”, assim como há transformações hipertextuais voltadas para algum objetivo pragmático ou necessidade específica, que podem contribuir, em diferentes níveis ou faixas de recepção, para a construção da recepção literária de uma poesia “estranha”, pouco conhecida. Porém, em princípio, para uma visagem teórica pertinente, seguiremos Wai-lim Yip quando afirma (1969, p. 20, grifos e tradução nossa) que a questão essencial a ser verificada, na avaliação de traduções, não é se “são belas ou não”, mas sim se “deve-se ou não procurar preservar o modo original de apreensão e representação do poema chinês”.

A afirmação de Yip aponta para a especificidade da tradução do texto poético chinês, no qual a significação realiza-se em conformação própria (um “modo”), uma materialidade estrutural que adere à *letra*. Tal característica, marca distintiva de toda a poesia – mensagem cujo referente volta-se a si mesma, à própria forma, pela primazia da função poética da linguagem (Jakobson, 2010) –, será ainda acentuada, no caso da poesia clássica chinesa, sob o domínio de um sistema de escrita único, ideográfico e pictofonético, constituído cumulativamente no decorrer de uma tradição milenar, em processos de formação complexos, nem sempre imediatamente identificáveis.

Nessa direção também considerou a questão Haroldo de Campos, poeta e pensador brasileiro que entregou ao problema da tradução de poesia a centralidade de sua obra teórica (Tápia, 2015, p. XII). O autor, que construiu uma das mais significativas reflexões sobre a transposição criativa da poesia em caracteres chineses, assim como traduções referenciais na área, avançou parâmetro fundamental, a partir de instrumental teórico da semiótica: “[...] não se traduz apenas o *significado*, traduz-se o próprio *signo*, ou seja, sua *fiscalidade*, sua *materialidade mesma*” (Campos, 2015, p. 5, grifos nossos). Também Campos recupera afirmação de Derrida – “deixar de lado o corpo é mesmo a energia essencial da tradução. Quando ela reinstitui um corpo, é poesia” (Campos, 2015, p. 105, grifos nossos) –, para, em seguida, asseverar:

O que se entende geralmente por tradução é uma atividade neutralizadora; trata-se de rasurar a forma significante – 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 (Campos, 2015, p. 105, grifos nossos).

Em perspectiva assemelhada, Antoine Berman observou que o procedimento de tradução literária tende a seguir espontaneamente o entendimento do costume, em grande parte não-consciente, no qual opera um “sistema de deformação da *letra*” dos originais, concebendo o ato de traduzir como principalmente restituição embelezadora (estetizante) do sentido (Berman, 2012, p. 19, grifos nossos). Trata-se, então, de reconstrução domesticante do texto, neutralizadora em relação a suas marcas diferenciais ou inabituais à literatura traduzante, e platônica, porque voltada à transposição essencialmente do significado, como se este fosse uma ideia universal a manifestar-se em todas as línguas, independente do corpo significante. Neste contexto, 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 (Berman, 2012, p. 22, grifos nossos). No mesmo sentido, Haroldo de Campos reiterava sua conhecida fórmula: “tradução é a inserção do outro dentro do mesmo”.

Ora, se “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*” (Berman, 2012, p. 33), 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 válida para aquela poesia. Assim,

chegamos à questão crucial, definitiva para a tarefa do tradutor da poesia em relação à escritura chinesa: em que consiste, nesse caso, “traduzir a letra”?

Precisamente, parece-nos que uma tradução poderia ser avaliada pelo entendimento daquela questão, ou pela medida em que se apoie em um programa que a formule como objetivo. Se nesse aspecto, compararmos diferentes versões do mesmo poema chinês em idiomas ocidentais fonéticos, as traduções que buscam recriar elementos de seu “modo de apreensão e representação” (Yip, 1969) se destacam claramente. E em geral, quanto mais aqueles elementos são recuperados em tradução, mais o leitor experimenta um espaço de linguagem inaugurativo, aventuroso e novo em seu próprio idioma; menos se reitera a experiência familiar e corriqueira.

Uma tradução é também proposta de *leitura* do original, na sua recriação em novo espaço textual, outro território linguístico; e enquanto tal, a disponibilização de uma experiência estética. Um espaço linguístico-simbólico de inovação ou expansão – não redutor ao conhecido ou neutralizante da diferença do texto literário original – corresponderia, pensamos, ao tipo de “benefício” que Roland Barthes (1973, p. 25, traduções nossas) atribui ao que chamou “texto de ‘jouissance’” – tradução aproximada do francês: fruição, gozo, deleite –, em oposição ao “texto de ‘plaisir’” – simples e genericamente: prazer.

Na teoria do semiólogo francês, o “texto de prazer” é aquele que segue convenções e hábitos literários, permitindo uma leitura fluida, acessível e confortável. Seu aproveitamento é imediato ao receptor, como experiência agradável e de reduzida demanda. Formalmente, é reiterativo, sem trazer complicações como novidades ou descontinuidades de apreensão, conduzindo assim “mais diretamente” aos significados, à referência: é o texto que se diria “comunicativo”, “legível”; aquele que “vem da cultura e a confirma” (Barthes, 1973). Fluxo narcísico, nele o leitor se encontra, lê seu rosto em espelho, descobre-se em casa: é o texto que corresponde a suas expectativas.

Já aquele outro “texto de deleite/gozo” (*jouissance*) propõe uma leitura mais complexa e exigente; não-convencional, oferece-se em descontinuidades, convida a deter-se na forma. Recusando-se à transparência, não se neutraliza na repetição do habitual; impõe obstáculos, desvios, novidades no percurso que se supunha conhecido. O “texto de deleite/gozo” nos convida a transcender o estado fortuito de nossa linguagem. A experiência que ele instiga desafia a legibilidade imediata; é um texto que, em certa medida, “desorienta” o leitor:

Aquele que coloca o leitor em estado de perda, aquele que desconforta (talvez a ponto de um certo aborrecimento), abala os alicerces históricos, culturais e psicológicos do leitor, a consistência de seus gostos, seus valores e suas memórias, *coloca em crise sua relação com a linguagem* (Barthes, 1973, p. 25–26, tradução nossa, grifos nossos).

A diferença entre esses dois regimes de leitura (e escrita) é desenvolvida por Barthes, alhures (1971), como polos em uma graduação de experiência. De acordo com Elzbieta Kołdrzak:

As categorias de “prazer” e “deleite”, caracterizadas positivamente e referentes à experiência: “a emoção de estar satisfeito”, “ter prazer em alguma coisa”, “aquilo que nos seduz sensualmente”, são gradativas (deleite: o mais alto grau de experimento do prazer), mantêm os conteúdos articulados, na linguagem de Barthes, no estado de “apreensibilidade”, entre a realização e a espera, a figuração e o despertar [...]. Em sua obra, *Sade, Fourier, Loyola* [...], Barthes constrói o campo semântico das categorias “prazer” e “deleite”, explicando seu significado por meio de exemplos que ilustram o código erótico ou utópico, fazendo

correspondência com as linguagens estabelecidas por Sade e Fourier (Kołdrzak, 2015, p. 52, aspas do original, tradução nossa).

“Plaisir” estaria, então, em relação com a experiência menos complexa e “custosa”; aquela que pode ser percorrida/desfrutada mais passiva e distraidamente, abrindo-se a menor engajamento subjetivo, baixa densidade de envolvimento, reduzida catexia. Ainda assim, note-se: como experiência agradável e reconfortante, o “texto de prazer” é de leitura também benéfica. Para o autor – e para nós, neste ensaio –, não se trata de avaliação normativa ou moral: em princípio, o mesmo leitor experimentaria diferentes regimes de leitura, de acordo com o que lhe interessa momentaneamente; contudo, para tal versatilidade de uso linguístico, é preciso algum treinamento no trânsito entre diferentes registros.

Igualmente significativa, quanto à definição de “gozo/deleite” de Barthes, sua analogia com o visado por outros autores, que cunharam termos que também se referem, sob diferentes ângulos, a esse efeito de *distanciamento*, desde uma certa relação com um limite de alcance ou profundidade (estado de apreensão/apreensibilidade), como inerente à fruição estética. Diversos pensadores registraram a experiência estética como um desenvolvimento que parte do habitual, do fortuito, do esperado, em direção a engajamento cada vez mais exigente com o diferente ou estranho, um impulso sedutor em direção ao “exterior”, ao estrangeiro: “estranhamento” ou “singularização” (Chklóvsky, 2013, dos linguistas “formalistas russos”¹), “aura” (Benjamin, 2020)².

De fato, Benjamin (2000) aponta mesmo um sentido contrário, de redução ou regressão estética, para a recepção artística do público na Modernidade, imerso nas multidões das grandes cidades, movendo-se dessensibilizado entre choques e recorrências traumáticas: o filósofo alemão acusa nessa audiência a “percepção distraída”, relacionada a um tipo de experiência parcial, fragmentária e vazia. Essa experiência – fugaz, pouco distinta, reiterativa – corresponde a uma arte materializada pelos meios de reproduzibilidade técnica, a qual se confunde (ou se tensiona, cinde-se) com o caráter da mercadoria no capitalismo, e cuja aura é dissolvida pela proximidade dessacralizada, como um objeto de consumo cotidiano, rápido, superficial: uma experiência, em suma, de esvaziamento e rebaixamento estético, em terreno reconhecido e doméstico.

Em perspectiva aproximada, Ezra Pound manifestou um entendimento que se reflete em uma ética e estética da criação, da tradução e da crítica, e que supõe uma função didática da arte e da literatura, conforme escreveu em 1912: “a função de uma arte é libertar o intelecto da tirania dos afetos, ou [...] fortalecer as faculdades perceptivas e libertá-las de limitações [“encumbrances”, no original em inglês], tais como humores e ideias preestabelecidas, convenções” (conforme citado por Cookson, 2001, p. xvii, grifos nossos, tradução nossa).

¹ “O caráter estético se revela sempre pelos mesmos sinais: é criado conscientemente para libertar do automatismo a percepção [...]. Segundo Aristóteles, a linguagem poética deve ter *um caráter estrangeiro*: o sumério para os assírios, o latim para a Europa medieval, os arabismos para os persas” (Chklóvsky, 2013, p. 104–105, grifos nossos).

² Conceito essencial em sua teoria da arte, Benjamin define *aura* como “uma trama singular de espaço e tempo: a *aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja*” (Benjamin, 2020, p. 59, grifos nossos). 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.

2. A poesia clássica chinesa e a modernidade nas artes: “make it new”

Quanto à poesia clássica chinesa, a tarefa do tradutor é evidentemente da maior relevância nessa contextura: trata-se de tornar acessível ao “Ocidente” (ou à Modernidade?) um acervo inesgotável, transmissor de uma antiguidade vívida, exuberante e diversa³, o qual se caracteriza por uma bem-realizada, íntegra e coerente diferença de sensibilidades e escolhas, manifesta em recursos formais sofisticados e únicos. Trata-se, com efeito, de um acervo que se oferece a uma experiência estética incomum, “textos de deleite/gozo” (Barthes) por excelência, a demandarem traduções que capturem sua permanente novidade e frescor. Somente da dinastia Tang (618–907), período considerado o apogeu da poesia clássica chinesa, sobreviveu-nos uma profusão de obras extraordinárias, com cerca de 2.200 autores em aproximadamente 48.000 poemas⁴, que representam a maturidade de longa e contínua tradição literária.

Grande parte das versões existentes daqueles poemas para línguas ocidentais fonéticas descaracteriza consideravelmente os originais, retirando as marcas de uma cultura literária com modos de representação artística entrelaçados a sistemas de pensamento que fogem aos modelos e convenções das culturas “de chegada”. E no entanto, foi justamente devido a seu surpreendente repertório de recursos expressivos, seu potencial de renovação e superação de hábitos e conveniências estéticas, que a poesia chinesa foi chamada a ocupar, primeiramente via tradução, um lugar de honra no programa de renovação da poesia ocidental promovido pelo Modernismo anglo-americano no início do século XX, impulsionado pela iniciativa pioneira de Ezra Pound.

Em 1915, o poeta norte-americano publicou *Cathay*, o primeiro livro de traduções de poemas chineses em verso livre e marco na poesia moderna. Pound destaca-se como aquele que ousou ir tão longe a ponto de realizar o que ninguém fizera 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 a criação poética de sua própria autoria da sintaxe chinesa – em suma, buscando *tornar-se o outro traduzido*.

Com efeito, foi a partir da experiência poundiana, sua abertura crítica, sua refundação da práxis tradutória, associada à inauguração de uma nova leitura para poemas interpretados convencionalmente pelo “establishment” acadêmico da época, que a poesia moderna ocidental completou sua evolução em direção a construções textuais a que diversos poetas e críticos chamaram “ideograma” como nova possibilidade formal, a partir de uma transição semiótica já em movimento, desde o final do Século XIX entre as vanguardas europeias, retomada pelo Vorticismo anglo-americano. Na busca de recursos semióticos mais amplos e inovadores, e baseando-se em

³ Antes da renovação modernista do início do Século XX (que ocorre na China, sobretudo, a partir de 1919), a literatura chinesa (a exceção do teatro e do romance, gêneros considerados “menores” pelos letreados 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, segundo Étiemble (1976, p. 234–235).

⁴ “A coleção dos Poemas Completos da Dinastia Tang, em suas 900 seções, compreende mais de 48.000 poemas “Shih” de cerca de 2.200 autores” (Birch, 1965, p. xxiii, tradução nossa).



leitura ampliada de Kandinsky⁵, Pound (1970, p. 86) logrou encontrá-los no exterior da tradição ocidental, na milenar escritura poética chinesa – em uma palavra: na *letra* dos poemas chineses clássicos⁶. Aquele movimento, que tocaria com diferentes ênfases o conjunto das vanguardas ocidentais, decorreria da extensão do verso livre para a dimensão do espaço gráfico-visual e a montagem, no contexto da “revolução tipográfica”, sob a crescente influência do cinema e outras novas técnicas de reprodução, mas somente no Modernismo anglo-americano (Qian, 1995, p. 6) iria derivar para uma proposta radical de tradução.

3. 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, tornou-se o modelo universal de versificação da atualidade. A adoção do verso livre propiciou à linguagem poética ultrapassar a organização prioritariamente sonora da linha – baseada na marcação do ritmo da sucessão sonora, a metrificação – abrindo-se à 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.

O passo seguinte do verso livre foi, assim, a 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 (Bardascino, n.d.; Edwards et al., 2018) – e aqueles vinculados à vanguarda alemã – Bayer, Tschichold. O filósofo suíço Serge Margel dedicou-se particularmente ao tema das profundas implicações da revolução tipográfica do princípio do Século XX na autonomia da obra de arte. A questão, como veremos, reflete-se no crescente papel social e cultural da então nascente arte do cinema. Assim, em primeiro momento, demarcava-se o fim de uma época pela transição entre mídias, na superação da então única 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

⁵ Ezra Pound afirmou que sua reflexão respondia à leitura da teoria 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 (refere-se a Kandinsky, 1996) e aplicá-lo para a escritura do verso” (Pound, 1970, p. 86, tradução nossa, tradução nossa).

⁶ Froula (2003), dentre diversos autores (p. ex., Ahearn, 2003; Billings & Saussy, 2015; Qian, 1995, 2015), pesquisou especificamente o impacto da literatura e cultura chinesa em Pound e os modernistas anglo-americanos como nova ampliação do repertório da literatura inglesa pela via da tradução.

possível uma ruptura radical na estrutura do poema, a qual não fora prevista na teoria do verso livre, advinda do Simbolismo, que ainda pertence ao domínio da metrificação ou acentuação de tempos. Conforme Margel, 2017, p. 19), estabelecia-se “um novo ritmo [...] que não depende mais do modelo das concordâncias semântico-sintáticas”. 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. “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 *espacamento* ou uma *visão simultânea* da página” (Margel, 2017, p. 19, grifos nossos).

Sobre o tema, Campos et al. (1974/2002) notam que o experimento inaugural de novos processos de organização poética, “em contraposição à organização meramente linear e auditiva tradicional” (p. 179), foi realizado por Mallarmé, em seu poema *Un Coup de Dés*, vindo a público em 1897, na revista *Cosmopolis*. 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:

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 (Margel, 2017, p. 18, grifos nossos).

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” (Campos et al., 1974/2002, p. 120, grifos nossos).

4. Da gráfica utópica ao ideograma e o cinema

Serge Margel 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 1918⁷:

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 (Margel, 2017, p. 15, grifos nossos).

Apollinaire, portanto, indica a coincidência 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:

⁷ 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.



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* (Margel, 2017, p. 17, grifos nossos).

O dispositivo cinematográfico irá possibilitar a exploração dessa quarta dimensão, de movimento, 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’” (Margel, 2017, p. 18, grifos nossos).

Cita Augusto de Campos artigo do próprio Apollinaire (sob o pseudônimo de Gabriel Arboin), “Devant l’idéogramme d’Apollinaire”, no qual o poeta francês teria sido “o primeiro a tentar uma explicação para a nova ordem poética por via do ideograma”. Campos destaca o trecho a seguir daquele artigo, pela “admirável lucidez” sobre a questão da fragmentação e associação das imagens na nova poesia:

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 (Apollinaire, conforme Campos et al., 1974/2002, p. 182, grifos nossos).

Em formulação aproximada, Valéry referiu-se a *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, como “espetáculo ideográfico de uma crise ou aventura intelectual” (Campos et al., 1983, p. 144). E diversos 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, 2013, p. 55).

5. Poética chinesa e cinematismo: uma leitura benjaminiana da teoria de Wai-lim Yip

Para abordar o profundo significado daquela relação ou transição entre mídias – a qual, em nossa visão, chegou à assimilação de estruturas da poesia e da arte chinesa, a partir do Modernismo anglo-americano –, Serge Margel recorre a Walter Benjamin, que apresenta o cinema como realização mais acabada e abrangente de efeitos já presentes parcialmente ou anunciados em formas mais antigas de arte, as quais apresentavam “uma espécie de cinematismo” (Margel, 2017, 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, considerando-as precursoras. Vejamos o trecho a seguir, de *A obra de arte na era de sua reproducibilidade 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).

O autor 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 (Benjamin, 2020, 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?

Citaríamos, primeiramente, o “hua juan”, rolo horizontal de papel desdoblável, no qual combinam-se poesia e imagem paisagística, a ser exposto horizontalmente⁸. 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 cinematográficos 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. Daqui derivamos nossa tese: a rigor, a própria escrita chinesa em poesia – sobretudo na realização em caligrafia – poderia ser considerada uma arte precursora “cinematográfica”. Nesse sentido, no alentado prefácio a sua indispensável antologia bilingue de traduções de poesia chinesa clássica para o inglês, o poeta e crítico chinês Wai-lim Yip discute a diferença de

⁸ A pintura paisagística como suporte para a exposição de poemas, escritos sobre seções de segmentos pictóricos dispostos ao longo de rolo de papel desdoblável, “hua juan” (画卷 – literalmente, “rolo pictorial”), espécie de painel artístico mutável, para exposição horizontal, era 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; pode-se considerar um antecessor rudimentar do cinema.

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. [...] 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 [“more felicitous”, em inglês] em aproximar a imediatidate da experiência (Yip, 1997, p. 6, grifos nossos, tradução nossa).

Em outro momento no mesmo estudo, o autor aprofunda a questão do ponto de vista do autor e do leitor no poema chinês clássico:

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 (Yip, 1997, p. xiv, grifos nossos, tradução nossa).

Elenquemos, então, os elementos de aspecto cinematográfico identificáveis na poesia chinesa, conforme Wai-lim Yip – no caso, o autor 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 se sabe, o programa imagista reivindicava para a poesia modernista (Pound, 1970, p. 83)⁹. Esse modo de representação é “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 montagem¹⁰“. Os padrões frasais preferenciais nessa poesia tendem à impessoalidade e à concretude, relativos à tradição de descrição paisagística (Yip, 1969, p. 12–13).

O princípio do *ideograma*, assim, manifesta-se no poema chinês não apenas na estrutura interna, morfológica, dos caracteres, como unidades de integridade semiótica que são (semânticas, sonoras e visuais), mas já em nível mais amplo, textual, nas “relações espaciais” e de superposição entre eles. Trata-se de signos primária e imediatamente pictórico-ideográficos, ainda que seus significados vernáculos, isoladamente, sejam o resultado de longa evolução, diferenciada por

⁹ Segundo expôs Ezra Pound, a fórmula para a “poesia nova”, segundo o programa imagista, deveria basear-se em três princípios: (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.

¹⁰ O tema é desenvolvido em formulações aproximadas por diversos autores, notadamente François Cheng, em sua obra essencial, a qual renovou os estudos chineses em meados do Século XX (Cheng, 1996).

múltiplos processos em direção à simbolização e à abstração, em sua maioria já distanciados da base pictórica original. Sua *significação* ou semiose recombina-se em integração, na progressão linear-temporal da cadeia linguística, não se reduzindo ao direcionamento “horizontal” (*linear* e *discreto*, na descrição de Saussure). Se bem que o poema chinês acentue a unicidade dos caracteres, estes signos ainda mantêm relações posicionais (verticais) entre eles, as quais se manifestam em “redes subjacentes de significação” (Berman, 2012, p. 78¹¹) que se cruzam pelo texto.

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” (Benjamin) – “more felicitous” (Yip) – desse aspecto. Aquela temporalidade caracteriza-se como “capacidade do poema chinês de existir livre das construções temporais arbitrárias 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 delimitadas de passado, presente e futuro, mais fluidas na escrita chinesa). A parataxe é proeminente na organização total e segmentar do texto, que se constrói de maneira aproximada à montagem.

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 *immediatidade da experiência*”.

6. Montagem cinematográfica, montagem textual: o aspecto táctil da leitura

Voltando à questão da “immediatidade da experiência”, sua concretude, “evocada mas não afirmada” (Yip): Walter Benjamin 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 (Benjamin, 2020, pp. 84–85).

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 cinematográfico); 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 própria 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.

¹¹ “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, pp. 78–79).



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 intensíssima com a aparelhagem (Benjamin, 2020, p. 85).

Então, a montagem cinematográfica trabalharia a “apresentação da realidade”¹² 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 imediatidate 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; então sua visão do conjunto seria combinação peculiar de visões parciais criadas pelo interesse subjetivo, cujo ritmo plástico seria totalmente condizente com o de sua apreensão¹³. Walter Benjamin assinala a recuperação do aspecto tátil das obras na arte contemporânea, a qual, entretanto, atingiu “com esforço” ou limitadamente efeitos cinematográficos 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, p. 118)¹⁴.

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 táctil das obras de arte, a qual “substitui a mera contemplação distante. O indivíduo tanto imerge [...] nas obras (como na

¹² 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 material 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.

¹³ Observe-se que a pintura pré-renascentista (v. os “primitivos” belgas, p. ex. Pieter Bruegel, o velho) e renascentista (p. ex., Leonardo da Vinci) já se valia 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, parecendo incluir o espectador como interlocutor imediato e participante. Eis, diríamos, um “aspecto cinematográfico” da pintura daqueles grandes mestres.

¹⁴ A última página mencionada na citação (p. 118) refere-se à parcela que figura aqui entre colchetes na cuidadosa edição crítica indicada, relativa a trecho mantido por WB numa variante à segunda versão da obra).

arquitetura, na qual Benjamin vê o protótipo da recepção dispersa) como as recebe com todo o seu corpo”.

Ora, a escritura poética chinesa constrói efeito aproximado, antes de tudo, pela supressão das pessoas verbais (principalmente da primeira pessoa) em texto de acentuada visualidade (desritivo, ou melhor, “presencial”) ou aspecto paisagístico; supõe-se um observador, que, no entanto, retirou-se da cena, plasmando o sujeito e o “objeto” representado. Em nosso entendimento, a posição enunciativa do sujeito do poema, seu “olhar”, assemelha-se à do operador da câmera no cinema, descrito por Benjamin. Tal operação textual é apontada por François Cheng:

Se, já no “wen-yan”, a ausência de pronomes pessoais é frequente, é preciso ressaltar que ela é mais flagrante na poesia e praticamente total no “lù-shi” (poesia regular). Esse desejo de evitar ao máximo as três pessoas gramaticais demonstra uma escolha consciente; ela dá origem a uma linguagem que coloca o sujeito pessoal em uma relação particular com os seres e as coisas. Ao apagar-se, ou melhor, ao fazer “subentender” a sua presença, o sujeito interioriza os elementos externos. Isso parece mais evidente em frases que normalmente teriam um sujeito pessoal e um verbo transitivo, e onde um complemento adverbial de lugar, tempo ou mesmo modo, na ausência de marcadores que o determinem, parece constituir o sujeito real (Cheng, 1996, p. 39, grifos no original, tradução nossa).

Reiteremos ainda que, no poema chinês, os caracteres singularizam-se como signos em unidades de evidente visada semântica, aparecendo “soltos” ou “degramaticalizados” (em estado pré-predicativo, segundo Yip), porque sem desinências de vínculo gramatical – as flexões de gênero, número ou grau, ausentes em chinês –, nem indicação de classe gramatical: aqueles aspectos atualizam-se à leitura, mas não são manifestos morfologicamente, a qual, assim, abre-se a ambiguidades, exploradas pelos poetas. Além disso, a poesia clássica não se utiliza de pontuação gráfica, marcação lógica ocidental. Na 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 leitura que será ao mesmo tempo escritura.

Aquele aspecto táctil manifesta-se, ainda, na importância da caligrafia enquanto ato produtor de sentido na escrita chinesa, segundo o semiótico japonês Shutaro Mukai, conforme citado por Haroldo de Campos:

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 caractere “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)¹⁵.

¹⁵ “Kanji”: trata-se do termo japonês para os caracteres chineses, derivado do chinês “hanzi” (漢字 – ou 汉字 em ideogramas simplificados modernos).

7. Poesia clássica chinesa e aspecto táctil do signo: “O retiro dos cervos”, de Wang Wei

De fato, pode-se argumentar haver poemas clássicos que parecem trabalhar diretamente com o sentido do tato; por exemplo, na apresentação da imediatidate da sensação física-sinestésica da experiência de meditação, em poetas místicos budistas como Wang Wei, Bai Juyi e Meng Haoren. Vívido exemplo é o muito conhecido poema *O retiro dos cervos* (lù zhài - 鹿柴), de Wang Wei, que parece construir topograficamente o lugar do enunciador (então plasmado ao do leitor), pela supressão da primeira pessoa do discurso, em contexto de sucessão de sinestesias, 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.

Apresenta-se o poema, a seguir, acompanhado da notação sonora (tonal) e transcrição literal. Utilizamos a escrita em caracteres tradicionais (não os simplificados, usados na República Popular da China atualmente), nos quais se observam mais claramente as escolhas vocabulares do poeta quanto à mobilização da visualidade na morfossintaxe do texto (aspecto que, no entanto, não comentaremos).

	鹿		柴	
	lù		zhài	
	cervo(s)		dique-cercado-retiro-refúgio	
空	山	不	見	人
kōng	shān	bù	jiàn	rén
vazio/a	montanha	não	ver	pessoa/algum
但	聞	人	語	響
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	
復	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

Com efeito, o quarteto (*jueju*, 绝句) de Wang Wei (王维; 699–759) é um dos mais traduzidos e comentados do grande mestre da Dinastia Tang (618–907). A respeito, cite-se a obra dos poetas Eliot Weinberger e Octavio Paz (1987), que discute métodos de tradução de poesia chinesa no ocidente, através da exposição comparativa de dezenove versões, para o inglês, francês e espanhol, daquele único texto modelar, o qual, pela dimensão reduzida e excelência no uso dos recursos da poesia clássica chinesa, presta-se bem para análise exemplificativa de distorções

tradutorias. Acentua-se sua especialidade, no caso, pela aparente simplicidade sintática, a qual serve de base para a sucessão quase simultânea de sinestesias, em ausência de primeira pessoa lírica.

A avaliação inicial dos autores em relação à maioria dos textos analisados acusa 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.

Verifica-se ainda 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, Weinberger & Paz, 1987, p. 11) 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. Weinberger critica soluções impróprias – afastamentos dos originais – por parte dos tradutores citados (os grifos dos trechos a seguir são nossos¹⁶):

(I) 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 Bulock (1960):

On the lonely mountain I meet no one
I hear only the echo of human voices [...]

Note-se que aquela alteração é bastante comum; trata-se da imposição de padrões frasais da sintaxe ocidental ao original de modo chinês de representação. Assim, para o segundo verso, W. J. B. Fletcher (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” (grifos nossos). 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”¹⁷, polissêmico, do poema original, incontornável marca estrutural da interferência do pensamento lógico ocidental.

Assim, Weinberger corrobora a percepção de Cheng em epígrafe, também acentuada por Paz e outros autores: “ao contrário da evidência da maioria das traduções, a primeira pessoa do singular raramente aparece na poesia chinesa. Ao eliminar a marca pessoal da ‘voz lírica’, a experiência torna-se universal e imediata para o leitor” (Weinberger & Paz, 1987, p. 7, tradução nossa).

¹⁶ Note-se que os comentários às traduções feitos por Weinberger, os quais se poderiam considerar esboço de diagnóstico de desvios estruturais da transposição em relação ao original, encontram correspondência aproximada com desvios estruturais descritos por Antoine Berman em sua esquematização de uma “análítica da tradução” (Berman, 2012, p. 63)¹⁶.

¹⁷ O conceito de *vazio-pleno* do taoísmo e sua presença na arte e na literatura chinesas é especialmente desenvolvido por François Cheng.

(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 Bulock 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) Inversamente, 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...
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 aberto ou estranho”; em suma, escolhas vocabulares “embelezantes” e clarificadoras, tendentes a monossêmicas. 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) alteraram o texto para “melhorá-lo”, com enriquecimento vocabular. Os versos que traduzem os dois últimos do poema de Wang Wei são os seguintes:

*Through the deep wood, the slanting sunlight
Casts motley patterns on the jade-green mosses. [...]*

(5) 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 the 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). A vocalização em /a/ tônico ocorre no último verso, modificando a tonalidade do poema após a predominância de sons fechados, a representar explosão de luz, abertura súbita na mata cerrada.

Em minha tradução (Portugal & Tan, 2024), procurei partir da sintaxe (pré-predicativa) do original, desenvolvendo sobre ela a estrutura do texto em português, através de recursos como a ausência de pontuação e maiúsculas, alterações sintáticas pela redução de nexos e alterações de regência, e principalmente a supressão dos pronomes pessoais. As harmonizações fonéticas (aliterações e assonâncias) procuram aludir a relações indicadas pela morfossintaxe do original¹⁸. 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), retomando a vocalização dos primeiros versos, a sugerir a circularidade entre os versos final e primeiro.

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

8. À guiza de conclusão

Referência importante – pela excelência, pelo “impulso inaugural” – para projetos tradutórios da poesia clássica chinesa atentos à “letra” chinesa (Berman, 2012) ou ao “modo chinês de apreensão e representação” (Yip, 1969) é o minucioso trabalho de Ezra Pound *a partir da sintaxe chinesa*, em alteração da inglesa, na recriação em “híbridos” sintáticos. Aquele procedimento crítico-criativo evidencia-se no estudo filológico de Timothy Billings à edição crítica de *Cathay* (Pound, 2019, p. 15–32). A contribuição pragmática de Pound terá ido mais longe que sua precursora – e em boa parte, incipiente – elaboração teórica.

De fato, a crítica poundiana, em geral, realizou-se em intervenções ocasionais e nas próprias traduções, construindo um conjunto intensivo, cujo golpe de vista impressiona pela amplitude e síntese profunda. Trata-se de um pensamento que, apesar da relativamente aleatória articulação teórico-filosófica, repercute sobre grandes temas da teoria literária. A propósito, ainda, do método poundiano de tradução, em seu prefácio à coletânea *Ezra Pound: Translations*, Hugh Kenner explica:

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 (Kenner, 1963, p. 9, tradução nossa, grifos nossos).

¹⁸ Desenvolvo em detalhe o percurso tradutório daquele poema de Wang Wei em uma recente publicação (Portugal, 2022), conforme modelo textual crítico apresentado por Octavio Paz (Weinberger & Paz, 1987). Síntese e desenvolvimentos adicionais dessa abordagem encontram-se em minha dissertação de mestrado (Portugal, 2024).



Segundo Isabela Pinho (2019), a ênfase na centralidade da sintaxe na tradução é aspecto marcante do estudo teórico essencial de Walter Benjamin (2011), sustentando um entendimento de literalidade que vai além da noção tradicional de “fidelidade” – esta última frequentemente a significar a correspondência lexical com o original (a restituição do “significado exato”):

Contra a liberdade do tradutor em reproduzir o sentido e a fidelidade à palavra na esfera semântica, Benjamin propõe 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” [indica citação de W. Benjamin, *A Tarefa do Tradutor*]. A literalidade na tradução da sintaxe funciona então horizontalmente, para além do muro da frase, como o ponto em que as línguas se encontram, se tocam, amorosamente. A liberdade está na ordem do movimento da própria língua, e não na ordem da escolha das palavras pelo tradutor em nome da fidelidade na reprodução do sentido e da fidelidade à palavra (Pinho, 2019, p. 446–477, grifos nossos).

O entendimento de Benjamin é condizente com a análise de Wai-lim Yip, cujas observações críticas (legitimantes) em relação às traduções de Pound em *Cathay* em comparação com as de sinólogos renomados são contribuições importantes para uma verdadeira “analítica” da tradução (Berman, 2012, p. 63) de poesia chinesa, avançando em direção à caracterização da *letra* do poema chinês. Segundo Yip, o aspecto fundamental da estrutura do poema está na sintaxe chinesa: “Se os tradutores tivessem dado atenção prioritária à estrutura linguística do verso, provavelmente não teriam sido tão facilmente afastados do original” (Yip, 1969, p. 12, tradução nossa).

Yip também é particularmente claro no entendimento de que a tradução de poesia tem suas próprias leis e demandas. Nesse sentido, o autor contraria a visão tradicional, de base filológica, na qual o acervo clássico chinês é todo ele sujeito a um mesmo modelo tradutório, o qual consiste, essencialmente (e “platonicamente”), na “fixação do sentido exato”, sendo a poesia muitas vezes tratada como “mais um texto” (significativo, como de hábito, pelo “conteúdo” filosófico taoísta, confucionista ou budista a recuperar), sem atenção à conotação e arranjos formais-estéticos.

Daí que a tentativa de recriação estética de poemas, quando ocorre, tende a ser tratada como uma espécie de “luxo” secundário ou veleidade cosmética, a seguir preferências (a percepção de “gosto”) aleatórias do estudioso que traduz, conforme sua avaliação impressionista de um suposto gosto médio do público. Segundo Wai-lim Yip, em crítica a traduções de poemas realizadas por conceituados sinólogos anglo-americanos, “[...] é bem possível (de fato, vários tradutores já o provaram) que o tradutor possa compreender o texto adequadamente, sem no entanto compreender muito da poesia que há nele” (Yip, 1969, p. 9, tradução nossa).

Na verdade, para Yip, uma compreensão inequívoca dos poemas chineses clássicos, refletida em interpretações convencionais, a autorizar algumas traduções em detrimento de outras pela consagração de consensos quanto a seu “sentido exato”, seria forçosa e duvidosa. Esse fato se verifica porque “a progressão retórica do poema chinês é frequentemente a-lógica e a sintaxe ambígua” (1969, p. 8, tradução nossa), observação que destaca a primazia da sintaxe na tradução, assim como aponta para sua realização pelo trabalho criativo apoiado na crítica.

A visão de Wai-lim Yip aproxima-se do pensamento mais avançado dentre as vanguardas artísticas do Século XX, notadamente do Vorticismo anglo-americano, assim como do entendimento benjaminiano da tradução, como “tarefa” que se realiza à luz – ou melhor seria dizer, à sombra – de uma época de vulgarização e degenerescência da linguagem. E então de um sentido messiânico àquela

tarefa, voltado à preservação da língua como “médium” da experiência, “para não regredir à barbárie de uma linguagem estereotipada”, como afirmou o próprio Walter Benjamin em carta a Hofmannsthal (Berman, 2014, p. 30, tradução e grifos nossos). Em sentido semelhante, Michel Butor explicou o “animus” (criativo, tradutório e crítico) de Ezra Pound: “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” (Butor, 1974, p. 169).

Referências

- Ahearn, B. (2003). Cathay: What sort of translation? In Z. Qian (Org.), *Ezra Pound and China* (pp. 32–33). University of Michigan Press.
- Bardascino, A. (n.d.). *Approaching East and West, words and images: Ezra Pound and the European avant-garde (1910–1920)*. Academia.edu.
- Barthes, R. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Seuil.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Seuil.
- Benjamin, W. (2000). Sobre alguns temas em Baudelaire (J. C. M. Barbosa & H. A. Baptista, Trad.). In J. C. M. Barbosa & H. A. Baptista (Eds.), *Obras escolhidas*, v. 3: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (pp. 103–145). Brasiliense.
- Benjamin, W. (2011). A tarefa do tradutor (S. Kampff-Lages, Trad.). In S. Kampff-Lages & E. Chaves (Eds.), *Escritos sobre mito e linguagem (1915–1921)*. Editora 34.
- Benjamin, W. (2020). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (G. V. Silva, Trad.). In M. S-Silva (Org.), *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. L&PM.
- Berman, A. (2012). *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2a ed., M-H. C. Torres, M. Furlan & A. Guerini, Trad.). PGET-UFSC.
- Berman, A. (2014). *L'âge de la traduction: “La tâche du traducteur” de Walter Benjamin, un commentaire*. Col. Intempestives. PUV.
- Billings, T., & Saussy, H. (2015). Cathay at 100: A Conversation. *CLEAR: Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 37, 161–177.
- Birch, C. (1965). *Anthology of Chinese literature: From early times to the fourteenth century* (Vol. I). Grove.
- Butor, M. (1974). *Repertório*. (L. Perrone-Moisés, Trad.). Perspectiva.
- Campos, A., Campos, H., & Pignatari, D. (1974/2002). *Mallarmé*. Perspectiva.
- Campos, A., Campos H, Pignatari, D., Grunewald, J. L., & Faustino, M. (1983). *Ezra Pound - Poesia*. Editora UnB-Hucitec.
- Campos, H. (Org.). (2000). *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. Edusp.
- Campos, H. (2013). *A ReOperação do texto*. Perspectiva.
- Campos, H. (2015). À esquina da esquina. In M. Tápia & T. M. Nóbrega (Orgs.), *Haroldo de Campos – Transcrição* (pp. 105–108). Perspectiva.
- Cheng, F. (1996). *L'écriture poétique chinoise*. Éditions du Seuil.
- Chklóvsky, V. (2013). A arte como procedimento (R. L. Ferreira, Trad.). In T. Todorov (Org.), *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos* (pp. 83–108). EDUNESP.



- Cookson, W. (2001). *A guide to the Canto of Ezra Pound*. Persea Books.
- Edwards, P. (Ed.). (2018). *BLAST: Vorticism 1914–1918*. Routledge.
- Étiemble, R. (1976). *Quarante ans de mon maoïsme (1934–1974)*. Gallimard.
- Froula, C. (2003). The Beauties of Mistranslation: On Pound's English after Cathay. In Z. Qian (Ed.), *Ezra Pound and China* (pp. 49–71). University of Michigan Press.
- Jakobson, R. (2010). *Linguística e comunicação* (I. Blikstein & J. P. Paes, Trads.). Cultrix.
- Jakobson, R. (2019). *Linguística. Poética. Cinema* (F. Achcar, Trad.). Perspectiva.
- Kandinsky, W. (1996). *Do espiritual na arte, e na pintura em particular*. Martins Fontes.
- Kenner, H. (1963). Introduction. In E. Pound, *Translations* (pp. 9–14). New Directions.
- Kołdrzak, E. (2015). Plaisir and jouissance: The case of potential and textual reading of Barthes' theory. *Argument: Biannual Philosophical Journal*, 5(1), 51–58.
- Lacan, J. (1957/2003). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In J. Lacan, *Escritos* (V. Ribeiro, Trad.), (pp. 496–533). Zahar.
- Margel, S. (2017). *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. (M. Chamarelli & A. Dias, Trads.). Relicário.
- Pinho, I. (2019). Traduzir é um ato político? Algumas considerações a partir de Walter Benjamin. *Sapere Aude*, 10(20), 467–483. <https://doi.org/p6x3>
- Portugal, R. P. (2022). More 3 Ways of Looking at Wang Wei: Percurso de tradução para o português de poema clássico chinês. *Qorpus*, 12(4), 29–50.
- Portugal, R. P. (2024). *O Vórtex da tradução: Ezra Pound e a escritura poética chinesa*. [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal de Brasília-UnB.
- Portugal, R. P., & Tan, X. (2024). *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang* [以遗知音]. Flores Matinais [朝华].
- Pound, E. (2019). *Cathay: A critical Edition*. (T. Billings, Ed.). Fordham University.
- Pound, E. (1970). *A memoir of Gaudier-Brzeska*. New Directions.
- Qian, Z. (1995). *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*. Duke University Press.
- Qian, Z. (2015). Introduction. In E. Pound, *Cathay: The centennial edition*. New Directions.
- Silva, M. S. (2020). Introdução. (G. V. Silva, Trad.). In W. Benjamin, *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*. L&PM.
- Tápia, M., & Nóbrega, T. M. (Orgs.). (2015). *Haroldo de Campos – Transcrição*. Perspectiva.
- Weinberger, E., & Paz, O. (1987). *19 Ways of Looking at Wang Wei*. Asphodel Press.
- Yip, W.-I. (1969). *Ezra Pound's Cathay*. Princeton University Press.
- Yip, W.-I. (1997). *Chinese poetry: An anthology of major modes and genres*. Duke University Press.

Notas editoriais

Contribuição de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: R. P. Portugal
Coleta de dados: R. P. Portugal
Análise de dados: R. P. Portugal
Discussão dos resultados: R. P. Portugal
Escrita - revisão e aprovação: R. P. Portugal



Conjunto de dados de pesquisa

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Declaração de disponibilidade dos dados da pesquisa

Os dados desta pesquisa, que não estão expressos neste trabalho, poderão ser disponibilizados pelo(s) autor(es) mediante solicitação.

Licença de uso

Os autores cedem à *Cadernos de Tradução* os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial nesta revista. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (por exemplo: publicar em repositório institucional, em website pessoal, em redes sociais acadêmicas, publicar uma tradução, ou, ainda, republicar o trabalho como um capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. A revista *Cadernos de Tradução* é hospedada pelo [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

Editores do número especial

Xiang Zhang – Li Ye

Editores de seção

Andréia Guerini – Willian Moura

Normalização

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Histórico

Recebido em: 30-04-2025

Aprovado em: 30-06-2025

Revisado em: 22-07-2025

Publicado em: 09-2025