

## Na esfera da reimaginação

Álvaro Faleiros

**Resumo:** Haroldo de Campos, ao traduzir poesia chinesa para o português, define sua prática como um ato de “reimaginação” pelo fato de se tratar de um processo de composição ideogramática. Neste artigo propomos um uso mais amplo para o termo “reimaginar” a partir da análise de algumas traduções de Emily Dickinson e Charles Baudelaire para o português.

Consciente do papel da disposição gráfica e dos efeitos que pode produzir na reescrita de um poema, Haroldo de Campos propõe um projeto próprio de tradução para a poesia chinesa, que chamou de “reimaginação”. É em 1979 que Haroldo utiliza pela primeira vez o termo “reimaginar”<sup>1</sup>. No referido texto Haroldo explica:

Propus-me “reimaginar” (prefiro esta palavra, no caso, ao conceito usual “traduzir”) 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 [...]. Adotei como objetivo das traduções:

<sup>1</sup> Comenta o próprio Haroldo (1996), em seu prefácio a *Escrito sobre jade*: “Minhas técnicas para traduzir – melhor dizendo, ‘transcriar’, ‘reimaginar’ – poesia clássica chinesa em português, com os recursos da poesia moderna [...] várias vezes eu as expus, a saber: ‘A quadratura do círculo’, *A arte no Horizonte do Provável*, Perspectiva, 1979”.

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 espacialização, externa ou interna ao texto; 2) manter a síntese, a extrema concisão e a ambiguidade [...] 3) procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica da arte poética chinesa clássica. (CAMPOS, 1979, p. 121-122)

Essa longa citação informa de maneira clara os critérios de Haroldo de Campos e suas razões. Primeiramente ele anuncia seu “método” de estudo, que consiste em utilizar versões intermediárias e estudar os ideogramas, isto é, Haroldo visa, primeiramente, apropriar-se do texto-fonte, elaborando camadas interpretativas que vão informar seu trabalho de reimaginação.

Seus objetivos também são claros e o primeiro é, precisamente, “valorizar o aspecto visual do poema ideográfico”, “replicando a certos efeitos que se perdem nas versões”. A valorização dos aspectos visuais coincide com a leitura da poesia chinesa poundiana (Haroldo escolhe inclusive, em grande medida, poemas já traduzidos por Pound) e o seu conceito de *fanopeia* (do grego, *phanós*, ‘luminoso’, ‘visível’, ‘evidente’; e *poiëō*, ‘fabricar’, ‘criar’). Segundo o próprio Pound (1977, p. 45), “o máximo de *fanopéia* (a projeção de uma imagem visual sobre a mente) é provavelmente alcançado pelos chineses, em parte devido à particular espécie de sua linguagem escrita”. O projeto de Haroldo constrói-se, assim, a partir de uma necessidade de projetar uma imagem visual, implicada na *poiesis* chinesa clássica.

Diante da inexistência, nas línguas ocidentais, de uma estrutura ideogramática, Haroldo propõe mobilizar “recursos tipográficos da poesia nova”, dentre os quais destaca “o uso sistemático da

caixa baixa" (e.e. cummings) e a "espacialização" (Mallarmé, Apollinaire, poesia concreta); com o intuito de "replicar a certos efeitos do original", "manter a síntese", "reproduzir o esquema paralelístico". Haroldo procura, assim, construir uma estrutura homóloga, formalmente correspondente. Trata-se de, paradoxalmente, inventar uma nova forma de traduzir, reestruturando o espaço gráfico, para aproximar-se do modo de significar do texto original.

O deslocamento formal proposto por Haroldo vem acompanhado também de uma dimensão domesticadora, não apenas pela incorporação de elementos da "poesia nova", que corresponde à poética do próprio Haroldo concretista, como também no que concerne à tradução poética lusófona, procurando, desse modo, uma correspondência funcional. Conforme Haroldo (1979, 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. Incluí também, livremente, epígrafes e subtítulos (a exemplo de Pound e mesmo de outros tradutores, não tão inovadores...)

A ambiguidade, no caso altamente produtiva, não deixa de evidenciar os riscos inerentes à difícil equação "invenção e rigor", que permeia o discurso da transcrição. Com o intuito de produzir uma poesia capaz de "lançar uma imagem visual na mente do leitor" (POUND, 1977, p. 41), Haroldo transforma, por seus parâmetros idiossincráticos domesticadores (poesia nova, poesia medieval portuguesa), a poesia clássica chinesa numa espécie de "poesia concreta medieval portuguesa" bem ao gosto do *make it new* poundiano. O conceito de "reimaginação" pode, entretanto, ser reinterpretado, passando a ser compreendido não como um procedimento de passagem de uma língua oriental ideogramática para línguas ocidentais, mas como toda e qualquer tradução que opte por *re-configurar*, no espaço da página, o poema.

## **Outras formas de reimaginação**

A forma mais comum de reimaginação é a edição ou, caso se prefira, a repaginação. Esta é bastante comum no caso de manuscritos medievais, ou mesmo de manuscritos publicados postumamente. É o caso, por exemplo, da obra de Emily Dickinson. A autora americana, que viveu reclusa no interior dos Estados Unidos, teve sua obra editada postumamente, tendo sido, com frequência, modificada por seus editores, que a reimaginaram. José Lira (2008), em algumas das traduções que propõe de poemas de Emily Dickinson, em certa medida, inverte o processo adotado pelos editores.

### **José Lira e a reimaginação de Emily Dickinson**

No prefácio da referida coletânea de poemas de Emily Dickinson (2008) traduzidos por José Lira (digo traduzidos pois, pelo menos, na quarta capa e no índice catalográfico, lê-se “Tradução José Lira”), Paulo Henriques Britto comenta que o trabalho de José Lira é um “empreendimento experimental em dois planos”<sup>2</sup>. E o primeiro deles é o fato de José Lira dividir suas “versões” em três categorias, a saber: recriações, imitações e invenções. Conforme Britto (In: DICKINSON, 2008, p. 19):

Das três categorias de versões apresentadas por Lira, as duas primeiras – recriações e imitações – são ambas traduções propriamente ditas, só que com graus diversos de aderência às características do original, como o tradutor deixa claro na sua nota introdutória; já as invenções representam uma espécie de interferência na obra alheia que resulta num poema novo e não numa tradução.

---

<sup>2</sup> O outro plano é a rima.

Ao escolher o termo “versões” para se referir ao conjunto do trabalho de reescrita empreendido por José Lira, Paulo Henriques Britto evidencia, segundo sua concepção do traduzir, a existência de uma fronteira entre “tradução” e “invenção” que seria uma “interferência”, cujo resultado é “um poema novo”. Paira a dúvida se esta última não seria uma definição possível para toda tradução, independentemente de um determinado “grau de aderência” cuja mensurabilidade, de toda maneira, implica a filiação a uma determinada ética do traduzir<sup>3</sup>.

A questão se complica ainda mais com a leitura da introdução, escrita por José Lira. Se por um lado José Lira sente a necessidade de categorizar suas práticas, por outro assume que as “denominações não refletem nenhum tipo de técnica” e que são, de fato, concepções “pessoais”. O que se depreende é que há uma vontade de categorizar as reescritas partindo daquelas, as “recriações”, que teriam a “máxima identidade possível com a forma poemática original”, na seguinte hierarquia: a) métrica, b) textura fônica (rimas, aliterações, assonâncias...), c) sintaxe (inadequações gramaticais, prosódia). A presença de termos como “identidade” e “original” deixa clara a ética do traduzir que permeia tais escolhas.

No meio do caminho, haveria as “imitações” que, segundo o próprio Lira, “mais se diriam versões beletristas do que traduções poéticas”. O interessante é que, para retomar um termo do próprio Lira, essa “desfidelização” acabaria “resultando em textos tanto menos fiéis quanto mais fluidos”.

As “invenções”, por fim, “atingem graduações bem mais extremas na escala” e corresponderiam a textos “vinculados a uma visão menos estrita, embora funcional, da escrita dickinsoniana”. Lira explica que as invenções tiveram como ponto de partida formal o fato de que “não há um arranjo linear nem uma grafia ou sequer

<sup>3</sup> Maurício Cardozo (2009) nota que as reflexões sobre a tradução tendem a articular-se a partir da questão da *identidade* ou da *alteridade*. Esta talvez seja, teoricamente, uma das importantes distinções entre a poética da transcrição e as poéticas textuais do traduzir.

uma pontuação sistemática nos manuscritos de Emily Dickinson". É importante notar que, com toda a liberdade que implica, esses textos são ainda encarados como tradução. Prossegue Lira, ao definir suas "invenções": "a tradução é mais o resultado de uma 'impressão de leitura', sem no entanto deixar de lado o *tom* e a *atmosfera poética* do poema traduzido" (In: DICKINSON, 2008, p. 25-27).

O que se depreende é que, independentemente do grau de identidade formal (acentos, sons e sintaxe), para Lira seu trabalho é o de tradução, salvo, talvez, no caso das "imitações", que seriam "versões beletristas". Essa tentativa de síntese mostra a confusão instaurada; tanto é que o próprio Lira, consciente do imbróglio, após a descrição das categorias é levado a emendar: "apesar dessa caracterização aparentemente fechada, são tênues, às vezes, quando vistos na prática, os limites entre essas noções, principalmente no caso das recriações e imitações". Lira destaca que os limites são também frágeis entre essas duas últimas e as invenções. O exemplo que usa é o de sua "invenção" de "*By chivalries as tiny*", reescrita como segue (In: DICKINSON, 2008, p. 315):

<i>By Chivalries as tiny, A Blossom, or a Book, The seeds of smiles are planted - Which blossom in the dark.</i>	Essas pequenas gentilezas como um livro uma flor são as sementes de sorrisos que vão no escuro brotar
--	--

Sobre a mesma, prossegue Lira, "se formatada como um quarteto, poderia ser incluída em qualquer outra categoria. Da mesma forma, poder-se-ia 'quebrar' os versos de um dado poema, recriação ou invenção, e fazer dele uma recriação" (In: DICKINSON, 2008, p.

28). Chegamos aqui ao ponto crucial no que diz respeito ao espaço gráfico, pois, em última instância, o que caracterizaria a “invenção” é sua disposição gráfica que prefiro chamar de “reimaginação”, compreendendo esta como um trabalho de reconfiguração do poema no espaço da página. Desse modo, diferentemente do que afirma Paulo Henriques Britto, considero que todas as “versões” de José Lira são traduções que operam a reescrita a partir de marcas textuais distintas. A partir do ponto de vista aqui proposto, com efeito,

- a) as “recriações” são traduções por alta aderência metro-rímica;
- b) as “imitações” são traduções por relativa aderência metro-rímica;
- c) as “invenções” são traduções por reimaginação.

A vantagem da categorização proposta é que ela não entra no mérito de se adotar uma “poiética” da identidade ou da alteridade, alinhando-se com o princípio de que, para retomar Maurício Cardozo (2009, p. 187), a tradução é uma “poiética da relação”.

No caso das traduções de José Lira, este justifica suas reimaginações pelo fato de se haver, nos manuscritos de Emily Dickinson, uma grande variedade na disposição gráfica dos textos. Havendo trechos em prosa da autora que poderiam facilmente ser escandidos em versos iâmbicos perfeitamente metrificadas, assim como poemas dispostos de maneira não tradicional. Assim, em suas reimaginações, José Lira retoma operações textuais pertencentes à poética da autora, reatualizando-as. Ousada e profícua, a proposta de José Lira tem antecedentes importantíssimos, como as traduções de poemas em prosa durante a Idade Média. Bem recentes são as traduções das *Flores do mal* de Baudelaire empreendidas, em 2003, por Maria Gabriela Llansol, nas quais figuram vários exemplos de reimaginação.

## **Maria Gabriela Llansol e a reimaginação de Charles Baudelaire**

A escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol é provavelmente a tradutora mais audaz de uma tradução completa de *As flores do mal* de Charles Baudelaire. O livro é desconcertante por sua própria estrutura: na capa se lê “tradução de Maria Gabriela Llansol” e “posfácio de Paul Valéry”, de fato, um texto do poeta francês sobre a obra poética de Baudelaire; não havendo nenhum outro tipo de paratexto, nem introdução, nem notas do tradutor. Do texto de Valéry, um trecho é usado como orelha do livro, no qual se lê:

Vemos hoje que a ressonância, passados mais de sessenta anos, da obra única e muito pouco volumosa de Baudelaire, preenche ainda toda a esfera poética, que está presente aos espíritos, é impossível de ignorar, reforçada por um número notável que dela derivam, que não são imitações, mas consequências. (In: BAUDELAIRE, 2003)

Deriva de Baudelaire? Consequência de sua obra, sem o peso da imitação? Ficam as perguntas no ar, pois a tradutora não dá mais pistas. A leitura das traduções não é menos desconcertante. Se há poemas que procuram certa identidade formal com os textos de Baudelaire (estrutura estrófica, metro, rima) a grande maioria corresponde mais ao que Paulo Henriques Brito chamou de “interferências na poesia alheia”, pura invenção de poema novo. Provavelmente Llansol estaria de acordo, ainda que, para ela, ao que tudo indica, tradução é mesmo deriva e invenção.

Ao observar o livro, publicado em edição bilingue, nota-se que a maioria dos poemas guarda alguma correspondência visual com o texto de partida. Vê-se o mesmo número de estrofes e de versos, ainda que o metro e a rima sejam raramente correspondentes, privilegiando-se, assim, a prosódia prosaica de Baudelaire. Há, contudo, traduções em que a própria forma do poema é totalmente

reimaginada, como em *Une charogne*, traduzido como “Corpo que apodrece” ao invés de “Uma carniça”, como de costume. A decomposição do título contamina todo o poema. A primeira estrofe, por exemplo, foi traduzida da seguinte maneira (In: BAUDELAIRE, 2003. p. 78-79):

<i>Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,</i>	Lembraí-vos
<i>Ce beau matin d'été si doux:</i>	Minh'alma
<i>Au détour du sentier une charogne infâme</i>	
<i>Sur un lit semé de cailloux,</i>	Da coisa que vimos nessa bela manhã de verão na curva brusca do caminho um corpo a decompor-se infame sobre uma liteira semeada de calhaus. [...]

Aquilo que era uma forma fixa, estrutura em alexandrinos e octossílabos exemplarmente rimados em Baudelaire, transforma-se num poema em prosa, que segue a mesma dinâmica acima até o final. A radicalidade da proposta de Llansol pode ser interpretada como pura invenção, distante de uma ética da “verdadeira” ou “fiel” tradução. Mas uma interpretação menos dogmática pode, por exemplo, historicizar a proposta. Pode-se, primeiramente, pensar no que está por detrás do tema do “corpo que se decompõe”; como escritura, decompor o poema é fazer do mesmo sua própria carniça, é explicitar um significado latente na fonte.

Pode-se também pensar historicamente. Estamos em 2003, Baudelaire é um poeta conhecido da maioria dos leitores de poesia e, em língua portuguesa, boa parte desses ou já leu o texto de partida ou alguma tradução. Quem conhece as traduções de Baudelaire para o português sabe que, por um excesso de zelo à forma, a grande maioria delas hiperdimensiona o caráter formal, transformando o texto baudelaireano, frequentemente, num pote parnasiano, ou quase. Soma-se a isso o fato de que o próprio Baudelaire, após suas *Flores do mal*, derivou para a prosa poética em seus *spleens*. Por que, diante dessa longa tradição tão idêntica a si mesma, e da decompo-

Álvaro Faleiros. *Na esfera da reimaginação*

sição poética praticada pelo próprio Baudelaire, não exercer o direito de *reimaginá-lo*?

A vantagem dessa pergunta, se não se quiser incorrer no mesmo equívoco daqueles que prescrevem, é que ela sobrevive melhor como pergunta, pois, como disse o já citado José Lira: “o poema traduzido, afinal, é como um móbile, algo frágil e instável, girando ao sabor dos ventos das opiniões que sopram de todos os lados” (In: DICKINSON, 2008, p. 29). E, de todo modo, fica a sugestão de se compreender o poema reconfigurado espacialmente como um texto “traduzido por reimaginação”.

### Referências

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 2003.

BRITTO, Paulo Henriques. Prefácio. In: DICKINSON, 2008.

CAMPOS, Haroldo. A quadratura do círculo. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. *Escrito sobre jade*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1996.

CARDOZO, Maurício. “Tradução e o trabalho de relação: notas para uma poética da tradução”. In: PIETROLUONGO, Márcia (org.), *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra-capas, 2009.

DICKINSON, Emily. *Alguns poemas*. Tradução, organização e notas José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução José Paulo Paes e Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1977.