

A PIOR DAS INFIDELIDADES: HAROLDO DE CAMPOS, LOTMAN E A TRADUÇÃO DE «HAIKOTI»

FRANCISCO SOARES*

Resumo: As teorias da tradução, ou transferência, de obras poéticas entre culturas ou semiosferas diferentes, assinadas por Haroldo de Campos e Iuri M. Lotman, são poderosos centros nevralgicos para, a partir deles, estudarmos as relações entre culturas, dentro delas as relações entre literaturas e as possibilidades de transdução poética. Fortemente personalizadas e rigorosamente formalizadas, ambas as teorias, ou visões, constituem universos próprios, mas entrelaçados por aproximações idênticas, ou complementares.

Num primeiro momento, vou realizar aproximações possíveis entre os dois pensamentos até circunscrever o respectivo núcleo de interseção. Essas teorizações conduziram-nos aos limites das implicações trazidas pelo questionamento da tradução literária a partir da teoria da literatura e da semiótica da cultura, nos termos em que os dois ensaístas exploraram tais campos. Entretanto, como é natural, há limitações que não são superadas, nem diminuídas, nem neutralizadas numa prática orientada por esse mínimo núcleo teórico partilhado. Procuo identificar um foco de resistência à tradução que ponha em prova o alcance das teorias de Campos e de Lotman, ao mesmo tempo que as aproveite.

Produzidas em tempos em que o desenvolvimento da cibernética e da cultura em redes digitais não se colocava como hoje, pergunto-me sobre que passo é possível dar, atualmente, para aproximar mais a tradução do original sem perda da intensidade poética da comunicação literária. Não se tratando, propriamente, de uma nova proposta de tradução literária, tenho como pressuposto teórico que os avanços atuais em neurobiologia e as facilidades trazidas pela comunicação em rede nos poderão indicar um caminho de maior aproximação entre o texto original e o traduzido. Sublinho que esta não é a proposta de um tradutor, mas a de um teórico. Não pretendo propriamente inscrever este ensaio no âmbito das escolas da tradução, mas antes experimentar em tradução uma teoria da literatura que fica implícita: a de que o suporte para a comunicação poética está no discurso imagístico pré-verbal que, por isso mesmo, é transversal.

Palavras-chave: Tradução literária; Teoria da literatura; Haroldo de Campos; Iuri Lotman.

Abstract: Theories of translation, or transfer, of poetic works between different cultures or semiospheres, signed by Haroldo de Campos and Iuri M. Lotman, are powerful neuralgic centers for, from them, to study the relations between cultures, within them the relations between literatures and the possibilities of poetic transduction. Strongly personalized and rigorously formalized, either theories, or visions, constitute their own universes, but intertwined by identical or complementary approximations.

At first, possible approximations are made between the two thoughts until circumscribing the respective nucleus of intersection. These theories lead to the limits of the implications brought about by the questioning of literary translation from the theory of literature and the semiotics of culture, in the terms in which the two essayists explored such fields. However, of course, there are limitations that are neither overcome, nor diminished, nor neutralized in a practice guided by this minimal shared theoretical core. The focus is given to the resistance to translation that tests the scope of the theories of Campos and Lotman, while taking advantage of them.

Produced at a time when the development of cybernetics and culture in digital networks was not the same as today, I wonder what step can be taken now to bring the translation closer to the original without losing the poetic intensity of literary communication. Not being a proper proposal for a literary translation, I have as a theoretical assumption that the current advances in neurobiology and the facilities brought by the network communication can indicate a way of closer approximation between the original text and the translated text. This is not the proposal of a translator, but that of a theorist. This essay is not addressed to language schools or but rather to experience in translation with an implicit theory of literature that is implicit: that the support for poetic communication lies in the pre-verbal imaginary discourse which, for this very reason, is transversal.

Keywords: Literary translation; Literary theory; Haroldo de Campos; Iuri Lotman.

* Universidade Federal do Rio Grande/CITCEM. fmasoares2@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Observando a bibliografia lida por Haroldo de Campos e listada em linha, repara-se que o criador paulista anotou, pelo menos, dois textos fundamentais de Lotman (*La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensante*¹; *La struttura del testo poetico*², leu vários outros e outros autores ligados à semiótica soviética, em obras coletivas incluindo ou não o nome do Professor da Universidade Tartú (por ex.: *Tipologia della cultura*³).

Faz, portanto, sentido começar esta reflexão por Lotman, confrontando-o constantemente com os textos de Haroldo de Campos. O fio condutor será, por ora, a tradução poética e a sua relação com o conceito de erro, por um lado, e o de criatividade por outro.

O segundo livro anotado que referi foi publicado primeiro em Moscovo⁴ e teve a 1.ª edição italiana logo em 1972⁵, como a de Munique⁶, ambas integrantes da biblioteca pessoal de Haroldo de Campos. Conforme diz Bazzarelli na *Apresentação*, neste livro o semioticista russo desenvolve e completa as *Lezioni di poetica strutturale*, de 1964⁷.

O primeiro livro anotado que referi foi publicado a primeira vez em Tartu, em 1984 e a tradução italiana, como assinalado acima, data de 1985⁸. A edição italiana (uma coletânea de artigos dispersos de Lotman) inclui o título de um segundo ensaio (*Assimmetria e Diálogo*), publicado a primeira vez em 1983, na mesma revista de Tartu⁹. O texto que usarei será o terceiro do primeiro volume da edição espanhola de *La semiosfera*¹⁰. Repare-se que o livro de Haroldo de Campos, onde encontramos a exposição principal sobre a sua teoria da tradução, data de 1967¹¹. Portanto, não estou a postular aqui uma influência ou transferência conceptual de Lotman para Campos, nem acho que isso tenha interesse para o caso. O que me interessa é a interseção entre os dois teóricos no que diz respeito à tradução de poesia.

Seria, sem dúvida, fundamental estudar, em pormenor, essas anotações de Campos para vermos como o pensamento do teórico paulista reagiu à leitura posterior de Lotman e como a interpretou. Mas ainda não é este o momento para fazê-lo, nem se torna, por agora, imprescindível, uma vez que a reflexão de Campos é anterior às leituras que fez de Lotman.

Nesse terceiro texto, publicado em Tartu em 1983, Iuri Lotman desafia-nos para um problema que está no cerne da minha reflexão: imaginem uma tradução entre duas linguagens, entre as quais existe uma relação de intraduzibilidade tal que «para os elementos da primeira não há correspondências unívocas na estrutura da segunda». Essa tradução constitui, por si mesma, um erro, porque «nesta situação é evidente que, se realizarmos uma tradução inversa, em nenhum caso obteremos o texto inicial»¹². Enquanto a prova pela tra-

1 LOTMAN, 1985b.

2 LOTMAN, 1972a.

3 LOTMAN & USPENSKY, 1975.

4 LOTMAN, 1970.

5 LOTMAN, 1972a.

6 LOTMAN, 1972b.

7 LOTMAN, 1972a: 1.

8 LOTMAN, 1985.

9 LOTMAN, 1983a.

10 LOTMAN, 1996a.

11 CAMPOS, 1967: 21-38.

12 LOTMAN, 1996b: 68.

dução inversa continuar válida, qualquer tentativa de passar uma obra de um género, ou disciplina, para outro género, ou disciplina, constitui, por sua vez, o verdadeiro erro — passe o paradoxo.

Para que se torne mais claro o que digo, podemos aproveitar um utensílio conceptual a que também recorreu Haroldo de Campos. Num texto lido na Paraíba em 1962, logo publicado em 1963, ele trouxe de Max Bense (por sua vez publicado em 1958) a distinção entre «informação documentária», «informação semântica» e «informação estética»¹³. Segundo o pensador paulista, «a informação estética é igual à sua codificação original» e daí que não seja possível traduzi-la, pois dificilmente em outra língua, ou linguagem, teremos condições para repetir a codificação estética original. Este é o ponto, como veremos.

Regressando a Tartu, o exemplo, já nesse tempo conhecido, que Lotman nos deu foi o da transcrição da narrativa literária, artística, para a linguagem cinematográfica, artística também. O mesmo caso também se coloca através do exemplo da tradução de uma obra literária de uma para outra língua — supunhamos o *Ulisses* de Joyce, mas não necessariamente. O que não equivale à tradução de qualquer texto entre duas quaisquer línguas. O motivo é explicado por Lotman no final da página 227 da edição italiana. Trago esse detalhe porque foi, justamente, entre as páginas 226 e 227 que Haroldo de Campos deixou uma folha com anotações sobre a obra. Ambas as páginas fazem uma análise semiótica de pares de oposições e repetições, preciosa para confrontar as traduções poéticas de Campos. No final da longa passagem, Lotman conclui:

la costruzione poetica crea un mondo speciale di accostamenti semantici, di analogie, di contrapposizioni e opposizioni che non coincide con la rete semantica della lingua naturale ma entra in conflitto e lotta con essa.

Acima de tudo, Lotman acaba dando-nos uma visão agónica da criação poética — de que nos falara Fidelino de Figueiredo em *A luta pela expressão*, mas em registo completamente diferente¹⁴. Estes são pontos de partida de Haroldo de Campos para chegar ao próprio conceito, não de tradução, mas de transcrição poética¹⁵.

ERRO, TRADUÇÃO, CRIATIVIDADE

O assunto que nos prende agora insere-se num processo mais vasto, que já preocupou teóricos e críticos desde, pelo menos, o princípio do século XX. Como lembrou Lotman, em 1983¹⁶:

V. B. Shklovski e I. N. Tyniánov deram atenção à mudança de função dos textos no processo de assimilação [ou de acomodação?] dos mesmos por uma cultura estranha e, em relação com isto, ao facto de que o processo de influência do texto está ligado a uma transformação do mesmo [...]. Disto se deriva que, inclusive dentro da mesma cultura, para se tornar um partici-

¹³ CAMPOS, 1967: 32.

¹⁴ FIGUEIREDO, 1973.

¹⁵ CAMPOS, 1967: 31ss.

¹⁶ LOTMAN, 1996a: 62.

pante ativo no processo de continuidade literária, o texto deve converter-se, ainda que seja convencionalmente, de conhecido e «próprio», em desconhecido e «alheio» [estranho]¹⁷.

A mudança de função dos textos, observei-a várias vezes enquanto pesquisava a história da literatura angolana¹⁸. São casos notórios os do aproveitamento que a lírica angolana fez de textos tradicionais, sobretudo provérbios e adivinhas. Esses textos, aproveitados pelo cariz analógico e pela surpresa, brevidade e intensidade estéticas, nas tradições orais onde os poetas foram buscá-los eram textos sapienciais da memória coletiva. Para além da função sapiencial, eles também serviam para enquadrar «recados» entre pessoas, legitimavam decisões e respostas e eram particularmente pedagógicos, ensinados às crianças desde pequenas para ajudá-las a encontrar as ligações fundamentais entre as imagens do mundo e as conexões dentro da linguagem. Ao referir estas espécies, em 1963, o poeta Mário António definiu-as como poesia pura, nem angolana, nem de Angola, nem estrangeira, colonial, outra¹⁹. A sua entrada triunfal na comunidade literária angolana implicou, portanto, uma alteração de funções e de género literário — já que a definição de um género, discursivo ou artístico, depende, mesmo que não só, da função que ele desempenha na sociedade. Essa deslocação de função resolveu as dificuldades criadas pela «estranheza» do texto, inserindo-o em outra série, onde ele seria mais familiar ao leitor letrado.

Qualquer antropólogo intransigente, ou fundamentalista das tradições, iria denunciar estes poetas e apontar-lhes o erro crasso de não conhecerem, sequer, ou de não respeitarem, o género em que se inserem os textos aproveitados, que não são líricos, como disse, mas sapienciais. O antropólogo precisa de perceber o que se passou: é que o texto — estranho vizinho para essa cultura letrada, que o engavetava na etiqueta *tradições populares*, ou *orais*, em línguas *locais* — o texto foi refuncionalizado para a cultura de chegada operar a sua inserção produtiva nos termos que refere Lotman. Ao mesmo tempo, na vasta cultura de chegada (vasta porque é uma bola de letras globalizada, circulando pelo mundo numa totalidade ins-tável), operaram-se mudanças prévias que vieram colocar no centro do terreiro, ou da poeticidade, textos curtos, incisivos, analógicos e sugestivos como os haikus e as adivinhas.

O estranhamento do texto pressupõe, como vemos agora, transformações, em geral derivadas de um mecanismo de *feedback*, ou *resiliência*, que recupera a estrutura geral que o acolhe depois do choque provocado pela sua estranheza, transformando esse choque num efeito criativo. Para se dar a recuperação da estrutura que integra já o novo, processam-se operações de receção que lhe alteram funções e envolvimentos e essas operações modificam, por seu turno, as estruturas de receção, não somente as de origem. Por exemplo, a inclusão de provérbios e adivinhas no centro da poeticidade veio, como a introdução do *haiku*, alterar a própria estrutura do que se chamou literariedade, ao recolocar e deslocar diversos géneros e diversas espécies (afastando, por exemplo, poemas excessivamente longos e prolixos, acentuadamente «retóricos» e sintáticos, ao mesmo tempo que puxando os poemas curtos, incisivos, lapidares e «paradigmáticos» para o centro). Segundo exemplo: os

¹⁷ LOTMAN, 1996a: 62.

¹⁸ SOARES, 2001.

¹⁹ ANTÓNIO, 1990.

provérbios e adivinhas, como é notório na lírica de Arlindo Barbeitos, passaram a poder agrupar-se formando uma só totalidade estética, uma estrutura e organização poética onde cada provérbio, ou adivinha, perde a autonomia original e passa a funcionar em relação (com os outros elementos do poema), dependente das ligações que o leitor estabeleça entre ele e os outros integrantes da mesma composição.

As transformações de que falo operam sobre aparentes erros muitas vezes. Aparentes porque são mais deslocções de função, de elementos, de estruturas, de significados e de sons do que erros em absoluto. Elas provocam, variando com a intensidade do abalo, mudanças não só de género e de função, também de perceção e de alcance. Um dos casos mais conhecidos de tresleitura criativa é o da interpretação da arte africana pelos surrealistas franceses e da receção das obras consequentes na semiosfera euro-americana²⁰. Esses erros abriram leituras alternativas e recomposições, ou reestruturções criativas das estruturas em jogo na semiosfera de recolha. Com isso, procedimentos criativos externos a dada semiosfera atingem, dentro dela, resultados que não podiam obter atuando no seu mundo original. Um dos momentos fortes do processo, nas literaturas — e dos que terão maiores consequências — é o da tradução.

Quando precisamos traduzir, estamos perante um texto que pode ser considerado novo, nos mesmos termos em que Lotman fala de «mensagens novas»:

*as que não podem ser deduzidas de maneira unívoca com ajuda de algum algoritmo dado de antemão a partir de alguma outra mensagem*²¹.

Isto especifica o tipo de trabalho realizado na acomodação de textos inovadores oriundos de outras semiosferas. Na maioria dos casos é preciso, pelo menos em certas passagens ou excertos, trabalhá-los com algoritmos que não se construíram para os ler. O que implica, simultaneamente e conforme o grau de coesão, de resistência, de resiliência do texto original, adaptar os códigos de leitura que possuímos e aumentar a expressividade da nossa língua. Nesta medida mesmo é que as dificuldades criadas pela tradução reforçam nas culturas de chegada a sua componente criativa, a sua luta pela expressão.

Augusto de Campos, ao reconhecer o aspeto positivo da tradução que Houaiss fez de Joyce²², sublinha que ele preferiu «subverter o idioma [português] para corresponder às invenções do original inglês»²³, o que também fizeram os próprios irmãos Campos na sua tradução dos fragmentos de *Finnegans Wake*²⁴, que manteria o idioma de chegada aberto ao manter a tradução em aberto²⁵.

Tudo junto, a peça e a cultura de chegada vão sair diferentes do que eram, quer quanto à sua função, quer quanto à sua estrutura, quer nas séries de leitura que provocarão.

²⁰ LAGROU, 2008.

²¹ LOTMAN, 1996b: 65.

²² JOYCE, 1966.

²³ NETO, 2010: 338; CAMPOS & CAMPOS, 1962.

²⁴ AMARANTE, 2002: 99-100.

²⁵ AMARANTE, 2002: 103.

Estes processos, que se notam bem mais nas transferências culturais entre semiosferas (e, especificamente, nas transferências artísticas), são, no entanto, comuns dentro da mesma cultura. Lotman chama a atenção para dois exemplos: primeiro, as migrações entre disciplinas artísticas (e foi, na cultura urbana de Angola, o caso de provérbios que se transfiguraram em *performance*, escultura, narrativa, lírica, pintura, música, etc.²⁶); segundo exemplo: a comunicação interpessoal. No que Lotman — ainda na esteira das metáforas do mundo ‘científico’ — chama de «mecanismo da cultura», «junto com a tendência a unificar os códigos e a facilitar ao máximo a compreensão mútua entre o destinador e o destinatário [...] operam também tendências diametralmente opostas», relacionadas com o «desenvolvimento da cultura [...] ligado à complicação [complexificação] da estrutura da pessoa, à individualização dos mecanismos codificadores da informação inerentes a ela». Então, cada pessoa é uma espécie de microsfera semiótica operando sobre o que lê, escuta, vê, como uma comunidade literária opera sobre uma obra a traduzir, ou simplesmente muito inovadora, ou sobre uma leitura transformadora de uma obra anterior.

Esta conceção sublinha a conveniência dos diálogos em diversidade no interior da comunidade literária, visto que «são evidentes as dificuldades sociocomunicativas ligadas à individualização das estruturas semióticas internas da pessoa isolada»²⁷. A individualização significa diferenciação e, portanto, ao nível da comunidade literária na qual o escritor se insere, novidade; mas a dificuldade em comunicar o radicalmente novo torna o escritor mais inventivo numa espécie rara, difícil de compreender e, por consequência, marginalizado. Isso explica a maioria dos casos de «génios incompreendidos». Possuidores de uma intuição forte das possibilidades experimentais da língua e da arte, eles avançam demasiado — se comparados com os avanços da sociedade envolvente, que não os compreende porque não consegue acompanhá-los. Até que venham agentes literários (outros escritores, divulgadores, tradutores, críticos, editores) que «troquem por miúdos» o que está ali, eles serão bizarros, como foram Sousândrade no Brasil, ou Ângelo de Lima em Portugal. Necessariamente, os mais influentes são aquelas pessoas com maior competência sociocomunicativa, o que significa menor isolamento, logo, menor individualização, portanto maior contacto com textos inovadores, estranhos para a enciclopédia particular, pessoal, mas, ao mesmo tempo, redução significativa da novidade (informação) ao comunicável (redundância). Esses é que vão depois mostrar que foi genial o que tinha sido incompreendido.

O mesmo que se passa com o indivíduo face à sua comunidade literária, passa-se com e entre culturas. O que, primeiramente, é recebido como exótico, estranho, não «nosso», será depois traduzido por divulgadores adequados, pessoas com maior competência sociocomunicativa, que encontrarão maneira de trazer o «outro» para a sua coletividade, para o seu «mesmo» ou a sua redundância. Essa necessidade de pensar em diálogo para manter, ao mesmo tempo, o nível de interação e o grau de invenção, impõe limites à individualização dos códigos e, simultaneamente, à sua fixação numa comunidade literária diferente («exógena») ou simplesmente presa a cânones envelhecidos. No campo específico das traduções,

²⁶ PAXE, 2016.

²⁷ LOTMAN, 1996b: 66.

um raciocínio crítico e poético interativo equilibra criatividade na transferência de textos com redundância na sua apropriação. Os limites derivam da necessidade de mantermos um mínimo denominador comum de convenções para comunicar, enquanto plataforma de entendimento entre a estranheza e a normalidade, o costume ou o cânone. Cada comunidade literária tem sua plataforma comum — dinâmica, mutável, mas ainda isso dentro de um acordo mínimo que mantenha condições de conversa. São essas as condições de universalização, de tradução e de inovação.

Uma vez garantido e reconhecido o limite para o erro, desvio, ou criatividade, podemos optar por textos que se atenham meramente ao convencionalizado, ou por textos menos convencionais, os que mais nos desafiam, quer enquanto críticos, quer enquanto tradutores e principalmente enquanto poetas.

Os textos não-convencionais (artísticos ou poéticos) são mais difíceis de comunicar e é mesmo a dificuldade em comunicar que traz o desafio para a criatividade que eles provocam na cultura de chegada, ou simplesmente no leitor. Como lembra Lotman, a «criação profunda de um talento poético» (que «exclui, em princípio, a possibilidade de univocidade»), tem maior valor cultural, paradoxalmente porque está menos adaptada à «transmissão»²⁸, sendo mesmo por isso que ela atua como «a consciência criadora do indivíduo pensante», pois, a partir da sua opacidade e plurivalência, conduz à produção de «novas mensagens».

Haroldo de Campos observou isto mesmo quando refletiu sobre a tradução poética. Para ele, tanto o poeta procuraria exprimir o inexprimível, quanto o tradutor procuraria traduzir o intraduzível, que se torna inexprimível à chegada: «é da essência mesma da tradução da poesia o estatuto da impossibilidade»²⁹, que mantém por isso a linguagem em aberto. E, «quanto mais inçado de dificuldades esse texto [criativo], mais recriável [precisamente por aquilo que diz Lotman], mais sedutor, enquanto possibilidade aberta de recriação»³⁰.

Haroldo de Campos acrescenta uma observação muito importante: aí «não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo». É como se a tradução poética nos obrigasse a operar ao nível do hipertexto e não da estrutura de superfície. Por essa razão, observa o concretista brasileiro, «uma grande época literária é geralmente uma grande época de traduções, ou a segue»³¹, porque as traduções artísticas obrigam a mexer no próprio signo e (fica implícito) deixam o trabalho sobre o signo incompleto, para que o leitor venha cobrir a «falha» trazida pela estranheza ou pela novidade. Significa também que é uma época de impossível univocidade na leitura e na feitura do texto poético, uma época de «erros», ou de «incertezas» e de «indefinições», que gera novos cânones artísticos porque as várias traduções relativizam os paradigmas estéticos anteriormente fixados numa dada semiosfera.

A impossível univocidade da leitura do texto poético, uma vez redescoberta, leva a que se torne qualquer leitura unívoca um erro. O «desvio» passa, assim, a ser o critério (valor operacional) e o erro passa a ser o mito da tradução exata do original, dependente da crença na interpretação unívoca, definitiva, do texto poético — sem dúvida ingênua. A noção de fide-

²⁸ LOTMAN, 1996b: 67.

²⁹ CAMPOS, 1969: 121.

³⁰ CAMPOS, 1967: 24.

³¹ CAMPOS, 1967: 24.

lidade altera-se (e, portanto, a condição de universalização da «mensagem») e se estabelece a um nível mais profundo, o da organização estética das formas articulada à informação semântica, eventualmente à documental também. O que há a traduzir é aquele magma de engenharia artística e ambiente emocional e estético sugerido, que tem por base redes instáveis de imagens migrantes e fractais. O tradutor é fiel na medida em que reproduz em novo idioma o sistema compositivo do autor de partida e de tal maneira que também sugere uma ambiência afetiva e uma sugestão estética idênticas, assimiláveis, porém desiguais, assimétricas. Vanessa Gerónimo disse-o numa frase precisa, que me parece fiel e por isso aproveito: «como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha»³². O que «nos oferece o produto acabado numa língua estranha» é o efeito estético. Talvez um mito, outro mito para tradutores, mas um mito mais produtivo, sem dúvida.

Por via do ensaio de Haroldo de Campos podemos então coligar a postura crítica, de leitor e a temática da tradução literária, artística, poética, pois «a tradução é crítica», ou fica na dependência da crítica, precisamente na medida em que procura apanhar os critérios de composição e transcrevê-los em outro sistema linguístico.

Assim vistas, a crítica e a tradução poética são «nutrimentos do impulso criador»³³. Nesta perspetiva, como disse atrás, quase que se perde a noção de «erro», ou substitui-se:

É verdade que [...] Pound trai a letra do original [...]; mas, ainda quando o faz não por opção voluntária mas por equívoco flagrante, consegue quase sempre — por uma espécie de milagrosa intuição, ou talvez de solidariedade maior com a dicção, com a «Gestalt» final da obra [...] ser fiel ao «espírito», ao «clima» particular da peça traduzida.

Entretanto, o falso erro levou a «uma contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção», o que legitima o «erro» e reprovaa o mito da reprodução «exata» dos conteúdos traduzidos³⁴. Daí passa Haroldo de Campos a Odorico Mendes para citar «a pior das infidelidades» — a de, justamente, não respeitar o «clima», o «espírito» que torna uma obra «aprazível» (este último é já termo de Odorico). Ou seja: a de não se aproximar da «Gestalt», do «insight» que a leitura do original provocou. É certo que esse *insight* varia também de pessoa para pessoa, mas é também certo que surgem sempre pontos de interseção entre dois ou mais deslumbres havidos por pessoas diferentes depois da leitura do mesmo original — o que o torna legível.

Ao chegarmos a este ponto reparamos que, a partir das teorizações de Lotman e de Campos, atingimos um dos nódulos essenciais de todas as relações produtivas do sistema literário e constituintes do seu campo interno, tanto quanto do funcionamento cognitivo e criativo: a apropriação e a transformação das «linhas de invenção», como diz o brasileiro.

Por exemplo, o mesmo que percebemos até aqui, relacionando criatividade e tradução, podemos encontrar ao estudarmos as relações entre as diversas «escolas», «correntes»

³² GERONIMO, [s.d.].

³³ CAMPOS, 1967: 30.

³⁴ CAMPOS, 1967: 26.

e «gerações» numa linha diacrónica. Ao vivermos hoje, ao comunicarmos em rede por computador, entendemos que não há mais ritmo para aquelas obras antigas, agora enfadonhas, feitas numa época de movimentação pelo próprio pé, ou por cavalo, em carruagens ou na sela, ou sobre barcos ao longo de muitos dias em cima do mar. Nesse tempo os livros vinham assim até nós, vagarosamente, e nós os líamos devagarinho ouvindo bucolicamente os passarinhos na janela. Nessa época era preciso uma orquestra a tocar para ouvirmos os concertos e retínhamos a memória da peça para ouvi-la novamente em meditação mais pausada. Era preciso irmos a Londres, ou a Paris, ou a Roma, para lermos certas obras que já não circulavam, contemplarmos certos quadros de que muitos falavam.

Tudo isso foi cilindrado pelos ritmos atuais de circulação cultural. O que tornou essas obras poéticas antigas estranhas, enfadonhas, oriundas de um mundo longínquo, mal partilhado. Elas operam, portanto, no sistema literário de cada comunidade quase como obras estrangeiras, provocando o mesmo tipo de ajustamentos estruturais que provocam as traduções, sobretudo o procedimento por fragmentações e refuncionalização dos fragmentos — uma espécie de colagem que sempre animara, afinal, os poetas, que passam a vida a cortar e costurar peças antigas. O que muitas vezes faz a postagem nas redes sociais é uma brevíssima súpula de uma obra com, por vezes, centenas de páginas (isto quando a postagem é boa, geralmente ela só mostra a mediocridade e superficialidade da leitura comum), por vezes de várias obras ao mesmo tempo. O texto é, portanto, refuncionalizado, passando a operar a partir de fragmentos sinedóquicos.

Ao levarmos em conta as afirmações de Haroldo de Campos e de Iuri Lotman sobre a tradução e a criatividade, estamos, portanto, perante uma característica também atual, por ser essencial, central, básica, nevrálgica, fundamental — o que quisermos dentro desse campo semântico — do funcionamento das nossas mentes e da nossa sensibilidade estética (nossa: humana). O sistema literário reproduz-se e transforma-se por esses procedimentos típicos da «tradução».

HIPÓTESE DE APROXIMAÇÃO

Haroldo de Campos, a partir daí, propõe-nos uma teoria da tradução literária que se pode resumir em reconstruir a codificação poética de origem na língua de chegada seguindo a mesma linha de invenção. O resultado, por exemplo, da tradução de um verso deve ser, idealmente, capaz de repor o signo original traduzindo na língua de chegada o mesmo conteúdo e o mesmo efeito estético, sendo possível reconstruindo o mesmo sinal. O próprio Haroldo de Campos o considera impossível e também das considerações de Lotman se deduz essa impossibilidade — nisso coincidindo, mais uma vez, os dois — aliás o nosso bom-senso inclina-se a concordar. A teoria-método de Campos, posta em prática, alcança realizações apenas parciais (em relação ao pleno da teoria), mas orienta a prática do tradutor num sentido apropriado ao que seja poético e, simultaneamente, criativo, diria que de uma criatividade monitorada pela peça original.

No entanto, ainda que se conseguisse realizar em pleno, a solução proposta por Haroldo de Campos manteria limites consideráveis, apesar de alargar as fronteiras e potencialidades

da tradução poética. Socorro-me de um caso muito simples que nos mostra que, se reconstruirmos o signo original na mesma linha de composição, não transmitiremos o mesmo conteúdo e, se transmitirmos o conteúdo na língua de chegada, não conseguiremos reconstruir um signo equivalente ao original na mesma linha de composição.

O caso é bem conhecido por estudiosos, antropólogos e poetas angolanos. Há um poema cuanhama (ou *kwanyama*), poema-canção (para o caso tanto faz, mas ele é cantado), de que transcrevo o começo tal como se lê em várias «fontes» ou «versões» ou «traduções»:

Numa antologia da Casa dos Estudantes do Império:

*Haisikoti*²⁷, a tua vinda é saudada pelas grandes rãs,
pelas aves aquáticas, e também
pelo homem nobre (caído na miséria).
Quando ela aparece, diz:
«Ó terra estável e sólida, cubro-te de água,
Kadiva²⁸, cubro-te de água,
Apenas o omufitu²⁹, forte como eu, ousa resistir-me!»

²⁷ *Haisikoti* — Designação alegórica de chuva.

²⁸ *Kadiva* — Pequena depressão onde cresce o colmo.

²⁹ *Omufitu* — Terra arenosa³⁵.

Na «derivação» de Ruy Duarte de Carvalho:

Haikoti!
A tua vinda é saudada pelas grandes rãs
E pelas aves do lago
E pelo homem nobre que até já estava nu³⁶.

Ondjaki mostra o vocábulo já integrado na semântica do português de Angola:

MEU HAISIKOTI [26/6/03]

[recado para a mãe-paula]

vou deixar-me pisar pelas rãs
e esperar
pela abundância das águas³⁷

A antologia da CEI traduz *haisikoti* em nota, especificando que se trata de uma «designação alegórica da chuva». Por achar a palavra intraduzível, mantém o original e faz a nota dizendo-nos, por outros termos, que podemos substituir *haisikoti* por *chuva*. Com isso perdemos, entretanto, a alegoria que a própria palavra designa — e de que falarei no fim.

³⁵ ERVEDOSA, 1962: 203-4.

³⁶ CARVALHO, 2005: 183.

³⁷ ONDJAKI, 2009: 49-50.

Ruy Duarte de Carvalho procede de maneira idêntica no que diz respeito a *haisikoti*. O seu critério é o da «derivação», não propriamente de tradução. Creio que, escudando-se atrás do termo (derivação), técnico, e da sua semântica, ele resguarda, ou salvaguarda, a poeticidade da tradução, simultaneamente a apresentando com um rasto, uma disseminação, uma continuação dentro das mesmas linhas da invenção poética tradicional.

Vemos a diferença no terceiro verso de ambas as versões. Na da CEI, mais fiel ao original, afirma-se que o homem nobre também saúda a chegada da chuva. Pressupõe-se que, também ele, apesar de nobre, estava mal, em carência, por causa da seca. Mas, não fosse o leitor ignorar isso, o tradutor alerta-o entre parêntesis, lembrando que também ele estava «caído na miséria», por isso é que saudava o regresso da chuva. Quer isso dizer que «caído na miséria» não fazia parte da estrutura de superfície na origem, era subentendido. Ruy Duarte de Carvalho, preocupado em manter a potência sugestiva do texto, mas sabendo que a elisão, no original, podia não ser completada pelo seu leitor, escreve que o homem nobre «também já estava nu». Assim manteve a capacidade sugestiva do texto (não disse, diretamente, que estava na miséria, mas sugeriu isso pela nudez do homem), simultaneamente assegurando a leitura correta por parte do recetor, condicionando-a à explicação da alegria do homem nobre pela miséria (=nudez) em que se encontrava devido à seca.

Porém, no que diz respeito ao termo que designa metaforicamente a chuva, opta só por transcrevê-lo, como os outros, aceitando a sua intraduzibilidade e, até, reduzindo-lhe a duplicação que indicia intensificação, ficando na forma original e simples, *haikoti*, em vez de *haisikoti*. Não acrescenta qualquer nota esclarecedora. Deixa ao leitor o encargo de procurar a semântica da palavra algures e completar, assim, quer a semiose, quer a estesia.

Temos, portanto, aqui duas escolhas idênticas e diferentes: uma procura transmitir a semântica original, embora perdendo a sugestão poética; outra não transmite a semântica original (há informações que não transmite) e não recompõe a sugestão estética inicial, porque, embora mantenha o som, não é capaz de transmitir a imagem correspondente a tal som, não nos dá a visualização de *haikoti*, nem nos informa acerca do que seja isso.

A série textual, despoletada pelo desafio que a introdução de uma palavra intraduzível constituiu, prolongou-se até hoje e o texto de Ondjaki dá já conta de uma situação nova, na qual a comunidade imediata de leitura (principalmente residindo em Luanda) reconhece o termo, apesoadado por um pronome possessivo, embora semantizando-o vagamente e, para parte dos outros leitores, obscuramente (sobretudo os leitores estrangeiros de Ondjaki). Os discursos poéticos vão, portanto, integrando a imagem verbo-visual original sem lhe mexerem, sem a traduzirem, sem lhe darem equivalente verbo-visual e sem tradução estética. Mas, ao envolverem essa imagem com os seus discursos, contextualizam-na em redes semânticas que lhe eram alheias e lhe vão facultando uma semiose possível, ainda que vaga e já diferenciada.

Nessa série textual, ainda nenhum criador alcançou a tradução poética proposta por Haroldo de Campos. E parece, mesmo, difícil, ou impossível, isso acontecer. Há mesmo palavras intraduzíveis (antigo o debate acerca disso), como *saudade* e *ermo* em português, ou o *banzo banto* (bantu), ou luso-banto. Se a inclusão poética não realiza a transdução, o transporte da carga afetiva, semântica e estética para outra língua; se, por seu turno, a tradução —

por assim dizer antropológica — dá a informação semântica sem que a semiose estética e afetiva se realize, perguntamo-nos o que fazer com palavras como *saudade*, *ermo*, *banzo*... *haikoti*.

A última destas palavras reporta-se a uma imagem «concreta», tanto quanto *ermo*; as outras duas se reportam a sentimentos fortemente conceptualizados já e para os quais não há nenhuma imagem visual estipulável como interpretante. Neste segundo tipo, talvez fiquemos mais afastados ainda de uma tradução suportada por interpretantes mais próximos do original. Já com *ermo* e *haikoti*, podemos aproximar-nos mais da metáfora original. É neste género de palavras (melhor dito: palavras-frase) que o recurso às novas tecnologias e à cultura em rede nos poderá ajudar a superar o problema, não garantindo uma tradução miticamente correta, perfeita, com transmissão integral dos conteúdos e da estesia originais, mas aproximando mais o leitor desprevenido da imagem-fonte, da metáfora etimológica na base da palavra-frase.

A imagem-fonte foi-nos transmitida com a transcrição feita pelo P.^e Carlos Estermann³⁸:

*As grandes rãs, haisikoti, saúdam a tua vinda
as aves aquáticas
e o homem nobre.*

O Padre nos faculta, em nota, a imagem visual em causa, que devemos colar à palavra *haisikoti*: não propriamente chuva, mas «um carreiro batido, batido aqui pelo pisar de muito gado. A chuva evoca, na mente do poeta, intermináveis filas de bois luzidios que passam pelos tortuosos caminhos do mato».

Esta é a metáfora-mãe, o motivo despoletador do próprio poema: um carreiro batido pelo pisar de muito gado. Se conseguirmos transmitir essa imagem, visual, ao nosso leitor, ele ficará muito mais próximo de realizar a estesia original.

A poesia japonesa, particularmente sob a forma de *haiku*, desenvolveu essa capacidade de transmitir uma imagem visual por meios verbais provocando a semiose estética. Recordo-me de um desses poemas (e não me lembro da fonte):

*Primeira chuva:
As ervas parecem seguir
O rasto dos rebanhos que tornam*

Talvez seja de Issa. É a imagem poética mais próxima que tenho da que deu o P.^e Estermann para *haisikoti*, embora não se mencione o trilho, o caminho batido, implícito sob as ervas dobradas pelos cascos dos bois. Mesmo assim, posso usá-la para sugerir rapidamente ao leitor uma imagem próxima da original banto e que se mantém, parece-me, na mesma linha de invenção.

De resto, o *haiku* estrutura-se como uma analogia, o que é fácil de ver na composição que citei (o primeiro verso dá o cenário, o segundo a metáfora). Esse tipo de estruturação ressurgue nas mais variadas tradições poéticas populares e também entre os povos de que

³⁸ ESTERMANN, 1956: 203.

estamos a falar. Parece, pois, que esse *haiku* se presta à nossa tradução. Mas introduzi-lo no verso em que surge *haisikoti* iria desmoronar a coerência e a tensão poéticas do verso, contrariando também a capacidade de síntese através de uma palavra e de uma imagem, intercalando-lhe uma paráfrase dessa palavra. Nesse aspeto, mais aconselhável afigura-se a opção de Ruy Duarte de Carvalho e de Ondjaki. A solução estaria em lhe acrescentar a imagem visual, a paráfrase poética feita com o *haiku*, mas sem inserir esse *haiku* no texto, melhor, inserindo a visualização que o sustentaria sempre que ouvíssemos a palavra.

É isso que hoje nos é fácil fazer. Basta colocar o *haiku* em linha, ou detetar endereço em linha onde ele esteja transcrito e, sobre a palavra *haisikoti*, colocar uma hiperligação para lá. Assim o leitor abre a ligação, obtém a imagem-interpretante, visualiza e memoriza o significado da palavra, relendo depois o verso já com essa imagem integrada na sua enciclopédia e essa imagem funcionará como a metáfora visual de *haisikoti*.

Esta é a primeira opção, literária e hipertextual. A segunda seria a de, pelo mesmo processo, reproduzir uma fotografia de um carreiro ou trilho cheio de erva e batido pelo passar, de preferência pelo passar dos bois, que deixam suas pegadas sobre a terra molhada. Em se podendo, vai-se à própria zona onde o poema é reproduzido oralmente e retrata-se lá a imagem que originou a palavra-metáfora, coloca-se em rede e liga-se *haisikoti* ao endereço da imagem. Ao «clique» sobre *haisikoti*, abre-se a imagem visual correspondente (ainda que essa correspondência suporte variações individuais). Não se podendo ir ao Cuanhama (Kwan-yama), articula-se com imagem ou foto já residindo na rede. Não sendo a original, pode ser a da cultura de chegada. Imaginemos que estamos a traduzir o poema para um público japonês. Então vamos buscar a um bom fotógrafo japonês uma imagem que faça a transição do *haikoti* para lá. Por exemplo esta fotografia de *Keiichi Numa*:



OBRAS CITADAS

- AMARANTE, D.W. d. (2002) — *A tradução da língua de Finnegans Wake*. «Anuário de Literatura», vol. 10, p. 93-107.
- ANTÓNIO, M. (1990) — *Reler África*. Coimbra: I.A.U.C..
- CAMPOS, A. d.; CAMPOS, H. d. (1962) — *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, Secretaria da Cultura.
- CAMPOS, H. d. (1967) — *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes.
- ____ (1969) — *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva.
- CARVALHO, R.D. d. (2005) — *Lavra: poesia reunida 1970-2000*. Lisboa: Cotovia.
- ERVEDOSA, C. (1962) — *Poetas Angolanos*. 2.ª ed. Lisboa: CEI.
- ESTERMANN, C. (1956) — *Etnografia do Sudoeste de Angola*. Lisboa: JIU.
- FIGUEIREDO, F. d. (1973) — *A luta pela expressão*. 4.ª ed. São Paulo: Cultrix.
- GERONIMO, V. [s.d.] — *A teoria da transcrição de Haroldo de Campos: o tradutor como recriador*. «Qorpus — Como é/Ensaio», vol. 13.
- JOYCE, J. (1966) — *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LAGROU, E. (2008) — *A arte dos outros no surrealismo e hoje*. «Horizontes antropológicos», vol. 14, n.º 19 (jan-jun).
- LOTMAN, I.M. (1970) — *Semioticheskie issledovaniia po teorii iskusstva*. Moscovo: Iskusstvo.
- ____ (1972a) — *La struttura del testo poetico*. Milão: Mursia.
- ____ (1972b) — *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*. Munique: Fink.
- ____ (1983a) — *Assimetria e diálogo*. «Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam», vol. n.º 16, p. 15-30.
- ____ (1983b) — *K postroeniiu teorii vzaimodeistviiia kul'tur (semioticheskii aspekt)*. «Uchionye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta», vol. 646, p. 92-113.
- ____ (1984) — *O semiosfera*. «Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam», vol. 17, p. 5-23.
- ____ (1985) — *La semiosfera: l'asimetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Veneza: Marsilio.
- ____ (1996a) — *La semiosfera*. Valência: Univ. Valência.
- ____ (1996b) — *La Semiosfera*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Y.M. & USPENSKY, B.A. (1975) — *Tipologia della Cultura*. Milão: Bompiani.
- NETO, Á. L. G. (2010) — *O Ulisses de Joyce reescrito por Houaiss: problemas de tradução e as soluções encontradas*. «Scientia Translationis», vol. 8.
- ONDJAKI (2009) — *Manuais para a confecção de um espanador de tristezas*. Lisboa: Caminho.
- PAXE, A. (2016) — *A migração fractal do provérbio: práticas, sujeitos e narrativas entrelaçadas*. [S.l.]: [s.n.].
- SOARES, F. (2001) — *Notícia da Literatura Angolana*. Lisboa: IN-CM.