

Escalando uma tradução coletiva: Yao Feng e o som da poesia chinesa

Leandro Durazzo¹

Júlio Reis Jatobá²

Resumo: No presente artigo, os autores apresentam algumas das peculiaridades da tradução poética no par chinês-português através de uma proposta de tradução coletiva para o poema Jìn xiāng (進香), do poeta chinês Yao Feng. A fim de debater diferentes interpretações e impressões sobre o poema e algumas das características da língua e poesia chinesas, a tradução está apresentada em três versões: uma feita individualmente por cada um dos tradutores e uma versão final feita coletivamente. Para fundamentar nossas opções de tradução, levantamos uma discussão sobre algumas das tendências teóricas mais debatidas na tradução poética do chinês para línguas ocidentais, momento em que também abordamos a necessidade de uma nova proposta de tradução que valorize, em especial, a sonoridade e tonalidade da língua chinesa.

Palavras-chave: Tradução de poesia chinesa, língua Chinesa, tradução poética.

A tradução de um poema em chinês, sobretudo quando o poeta conhece – e escreve – a língua de chegada, não é tarefa simples. Em nosso caso, traduzir o contemporâneo Yao Feng (姚风, Pequim, 1958) do chinês para o português se revelou de uma complexidade muito interessante. O primeiro poema que propomos traduzir é Jin Xiang (進香), que consta no livro Dang Yu Bishang Yanjing [當魚閉上眼睛, *when the fish close their eyes*] (YAO, 2007, p. 108-109) é apresentado em três traduções diferentes, sendo que todas formam um processo dinâmico de diálogo e complementação, como se verá.

Inicialmente, procuramos desenvolver uma tradução que primasse pela sonoridade do poema. A poesia chinesa tem, no ocidente, um histórico de mal-entendimento por parte dos poetas e tradutores, que durante muito tempo desejaram ver nela uma primazia da imagem pictográfica sobre o ritmo sonoro. Desde Ernst Fenollosa (CAMPOS, 1986) sobretudo através da clivagem e redução que Ezra Pound (STALLING, 2010) efetuou sobre seu texto, a ideia de que a escrita ideográfica seria a soberania do significante imagético sobre o sentido sonoro gerou (des)entendimentos

1 CIPI/Unesp – Centro Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Imaginário.

2 Universidade de Estudos Estrangeiros de Cantão, China.

técnicos tanto no imagismo de Pound quanto no posterior concretismo de Décio Pignatari e dos irmãos Campos (1965).

Quando Ezra Pound publicou o pequeno ensaio de Fenollosa em 1936, ele revisou e publicou apenas a metade do ensaio original. A outra metade (que nunca havia sido citada ou mencionada até o presente trabalho e o texto de sua irmã previamente mencionado, *The Critical Edition*) trata em grande parte de teorias de como traduzir os sons da prosódia formal do chinês para a poesia em língua inglesa. Este achado é importante porque os críticos têm, há muito, censurado Fenollosa por sua escolha em ignorar o som em sua discussão sobre a poesia chinesa. (STALLING, 2010, p. 26, tradução nossa)

A seleção que Pound realiza do texto de Fenollosa, como bem mostrou Jonathan Stalling, visava mais a corroborar sua própria proposta de escrita ideográfica do que compreender os processos pelos quais a poética chinesa se afirma. O próprio Yao Feng – enquanto Yao Jingming, seu verdadeiro nome e com o qual assina seu trabalho acadêmico – demonstra alguns elementos sonoros da composição da escrita chinesa, suas estruturas fônicas e não-imagéticas, responsáveis por diferentes formas de produzir caracteres. Citamos duas, eminentemente sonoras:

(...) *xingsheng* (形聲, conjugar o fônico de um carácter e o sentido de outro para formar um novo carácter) [...] e *jiajie* (假借, transferir o valor fonético de um carácter para fazer outro com um sentido diferente mas com a mesma pronúncia; esta característica de polifonia é constantemente aproveitada pelo poeta). (YAO, 2001, p. 20)

A assunção estabelecida de que a escrita chinesa, especialmente de sua poesia, remeteria o leitor ao significado concreto pela analogia pictográfica com o significante dado parece ser, quando muito, um exagero. Vejamos brevemente algumas das posições contrárias a esse imagismo edênico, para problematizar nossa própria opção rítmica nas traduções aqui presentes.

Partindo de um psicanalista lacaniano chinês, Huo Datong (s/d) nos recorda que a parte esquerda do caractere (no caso de 佛, *fó*, *Buda*, por exemplo, os dois traços à esquerda, radical para 人, *rén*, homem) está geralmente relacionada com a imagem, numa conexão lacaniana com o *significante* que, concreto, encontra correspondência na realidade objetiva. Ao enxergar 人, enxerga-se um homem/pessoa em pé.

A parte direita do caractere (弗, *fú*) é apenas a atribuição fonética ao novo caractere, composto. Neste caso, a origem etimológica perderia o

significado (弗 sendo um elemento de negação) e figuraria apenas como acessório sonoro à composição.

A razão para essa estrutura *ideofonográfica* é simples: a visão do elemento à esquerda acionaria o hemisfério direito do cérebro, responsável pela compreensão mais abrangente e visual do contato sensorial, lidando com a totalidade orgânica dos dados percebidos e com sua conexão com elementos concretos. A visão do elemento à direita acionaria, por sua vez, o hemisfério esquerdo do cérebro, responsável por funções fonadoras, racionalização, pela concretude e pela generalidade dos processos linguísticos.

Huo Datong ainda diz que existe uma quebra entre a imagem e a realidade, e uma passa a não mais remeter à outra, num processo de patologização da linguagem alienada.

A cisão que se produz entre a figura do caractere chinês e o significado representa a ruptura do vínculo entre real e imaginário. A manifestação patológica de tal ruptura é a amnésia cuja condição extrema se caracteriza, no paciente, por um total esquecimento de tudo. [...] Podemos, ainda, destacar que o pictograma de *cavalo*, no ideofonograma de *mãe*, não tem outra função além da fonética, uma vez que tanto a figura quanto a imagem visual do cavalo perderam sua função de representação da coisa, isto é, o elemento de tal figura foi recalcado. O pictograma de *cavalo* não indica mais um cavalo, mas apenas o som, *ma*. (HUO, s/d, tradução nossa)

Explicando que o elemento *cavalo* do caractere para *mãe* (o 妈 de 妈) cumpre apenas função fonética, o psicanalista diz algo semelhante ao que diz Jonathan Stalling quando critica a visão reificada, concreta e imagista que – sobretudo – Ezra Pound imprimiu à escrita chinesa.

Pound, arrastando Ernst Fenollosa consigo nessa obsessão sgnica, fazia parecer que a escrita ideográfica era supremamente fotográfica, com quase tudo sendo diretamente vinculado a um elemento do real. Stalling, sobre isso, percebe a constante “ruptura entre real e imaginário” que Huo Datong enunciou e desmente, assim, a ubíqua relação concreta dos poetas:

A velha teoria sobre a natureza do caractere da escrita chinesa (que Pound e Fenollosa seguiram) é que o caractere escrito é ideográfico — uma imagem estilizada da coisa ou conceito que ele representa. A teoria oposta (que hoje prevalece entre os estudiosos) é que o caractere pode ter tido origem pictóricas em tempos pré-históricos, mas que estas origens foram obscurecidas, mas salvo alguns casos muito simples, os escritores nativos não têm o significado pictórico original em mente quando escrevem os caracteres. (STALLING, 2010, p. 34, tradução nossa)

Utilizamos essas observações como uma justificativa de nossas escolhas tradutórias, uma vez que não nos esforçamos, é justo assumir, para que o poema em português apresentasse qualquer “ideogramaticidade”, qualquer imagética do tipo concretista. Sobretudo na primeira versão, traduzida apenas por Leandro Durazzo, o máximo de forma que se buscou foi a correspondência rítmica de uma musicalidade percebida no original. Por se tratar de uma língua monossilábica, em que para cada caractere corresponde uma sílaba tonal, a capacidade de emular uma cadência rítmica parece – ainda que temerariamente – possível. Vejamos, por exemplo, três versos em comparação:

每登一步
山頂的寺廟
就放大了一點

Měi dēng yībù
Shāndǐng de sìmiào
Jiù fàngdàle yīdiǎn

em cada passo
o templo montanha acima
aos poucos se aproxima

Nesses versos, tentou-se reproduzir uma cadência que, entre métrica e ritmo, satisfizesse intuitivamente a ressonância do poema em seu tradutor. Assim, é possível apontar algumas tônicas tentativamente semelhantes, mas nos deteremos apenas sobre um verso para tentar extrair de sua comparação algumas pistas. Em “**Měi dēng yībù**”, a primeira sílaba tonal – terceira da língua chinesa – tem uma característica de diminuição/aumento sonoro, quase como em nosso “em”. É um prolongamento que modula a sonoridade, inicialmente alta, então baixa, e novamente alta. A segunda sílaba que marcamos, embora grafada *yī*, correspondendo ao primeiro tom da língua – constante e prolongado –, assume nesse verso a característica de *yí*, segundo tom fonético, por aparecer imediatamente antes do *bù*, quarto tom. Regras de alteração e adaptação do idioma, que neste caso fazem o verso soar inicialmente em ascensão – o segundo tom em *yí* – e, imediatamente, em queda – *bù*, com sonoridade breve e descendente. À última sílba chinesa, *bù*, corresponde de algum modo nossa última sílaba poética portuguesa, “**pa**-sso”, que tenta recriar essa noção de tônica forte.

Não teremos a pretensão de indicar maiores analogias e relações de contraponto tonal entre os versos, embora apontemos para a fertilidade e

interesse que o tema pode vir a oferecer em oportunidades futuras. A estruturação da língua chinesa, sua cadência e ritmo, de fato possuem uma especificidade de complexa reprodução – senão de impossibilidade. Entretanto, podemos utilizar – e foi o que tentamos, nesta tradução – a característica silábica e tonal do original para inspirar um poema em português de modo transcriado, com uma construção rítmica que, de algum modo, sugira a língua de partida.

Sigamos às duas traduções individuais para compreender, em um segundo momento, sua complementação.

ofertando incenso

em cada passo
o templo montanha acima
aos poucos se aproxima

até que vejo
vermelha enorme
fechada a porta

não sei se os monges estão
mas é verão
e lá dentro o perfume deve
estar em flor

(primeira tradução por Leandro Durazzo)

Fragrâncias

Em passos penosamente vencidos
avisto de doses em doses
engrandecer-se o templo
O melancólico portão vermelho
está firmemente fechado
Se os monges estão, não sei
Mas ainda é verão
– Dentro do templo
jasmims do imperador
exalando suas flores

(segunda tradução por Júlio Jatobá)

A primeira tradução não atentou para três elementos importantes

que a segunda, de Júlio Jatobá, trouxe como contribuição fundamental. No terceiro verso temos 就放大了一點, em que 放大 corresponde não apenas a *crescimento*, *aproximação*, mas também a *vitalidade*, *vivacidade* e *brilho*, acepções que nos permitiram dialogar intertextualmente com um outro poema, português, cuja lembrança nos ocorrera já na primeira leitura de Yao Feng – mas falaremos disso ao comentar a terceira tradução. A segunda tradução ainda traz a importância de 終於, no quarto verso, significando *dificuldade* em contraposição à *vivacidade* do templo avistado. Estas duas considerações foram omitidas na composição da primeira tradução.

A primeira tradução omitiu, ainda, o nome da flor que a segunda tradução apresenta: 桂花, Jasmim do Imperador. Em uma primeira pesquisa, chegou-se apenas ao nome científico dessa planta característica do hemisfério norte, especialmente do território extremo oriental. *Osmanthus*, gênero no qual se encontra 桂花, foi a opção que os tradutores da versão inglesa, publicada na edição bilingue de Macau, escolheram: “the sweet osmanthus inside” (YAO, 2007, p. 109). Entretanto, quando de nossa primeira tradução, não julgamos que *osmanthus* pudesse significar qualquer relação para o leitor lusófono, sobretudo o brasileiro. Por isso, optamos por ressaltar a característica mais marcante dessa flor: seu perfume. A contribuição de Jatobá, em sua segunda tradução, permitiu que desenvolvêssemos uma terceira na qual, sinteticamente, todos esses elementos se apresentassem – tanto o sentido olfativo evocado quanto o significado semântico e poético da tradução para o português.

Por fim, tendo apresentado os principais passos destas traduções, tanto as bases teóricas com relação à escrita ideográfica quanto as opções rítmicas e semânticas presentes nas duas primeiras tentativas, apresentamos agora um poema que, embora não com a mesma intencionalidade, poderia servir de diálogo poético ao texto de Yao Feng. Este é *O palácio da Ventura*, do português Antero de Quental. A vivacidade do templo avistado tomou de empréstimo o fulgor do palácio visto pelo paladino. Apresentamos o poema de Quental (1886, p. 42, ortografia original mantida), apenas para finalizarmos nosso texto e retomarmos, enfim, a tradução coletiva.

O Palacio da Ventura

Sonho que sou um cavalleiro andante.
Por desertos, por sóes, por noite escura,
Paladino do amor, busco anhelante
O palacio encantado da Ventura!

Mas já desmaio, exausto e vacillante.

Quebrada a espada já, roda a armadura...
E eis que subito o avisto, fulgurante
Na sua pompa e aerea formosura!

Com grandes golpes bato á porta e brado:
Eu sou o Vagabundo, o Desherdado...
Abri-vos, portas d'ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d'ouro, com fragor...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silencio e escuridão—e nada mais!

Este poema se assemelha em intenção ao de Yao Feng – cujo título, logo se verá, passou também por três opções – porque ambos os personagens poéticos encontram-se em busca de algo, de um espaço ansiado. Entretanto, as distintas disposições de espírito, de visões de mundo que orientam a poesia chinesa, por um lado, e portuguesa, por outro, desenvolvem nos poemas um distanciamento posterior à intencionalidade inicial. Já pudemos indicar tais diferenças de imaginário cultural em uma análise de poesia comparada feita entre o brasileiro Jorge de Lima e o chinês Wang Wei (DURAZZO, 2011). Aqui, voltamos a percebê-la. A semelhança na busca, no galgar montanha ou galopar à Ventura, aponta poeticamente para um potencial solo comum humano, que culturas e tempos diferentes não alterariam. Entretanto, ao desfecho desiludido de ambos os caminhos – à porta fechada ou ao palácio vazio – duas valorações opostas se estabelecem para concluir os poemas.

A diferença que encerra Antero de Quental em seu “silêncio e escuridão – e nada mais!” é uma disposição desiludida e fatalista da lírica apresentada. Do lado de Yao Feng, como acreditamos estar presente em seu poema, a desilusão pela grande porta vermelha e fechada é rapidamente substituída pela lembrança de que, sendo verão, os jasmims do Imperador certamente estarão desabrochando. O perfume, mesmo detrás de uma porta fechada, permeia o espaço e faz com que a poesia chinesa nos brinde com a leveza de seu momento.

Texto original

進香

每登一步
山頂的寺廟
就放大了一點
終於看見

暗紅色的大門
緊緊關著
不知道和尚是否還在
但在八月
寺內的桂花
一定開了

Transliteração fonética (pinyin)

jìn xiāng

Měi dēng yībù
Shāndǐng de sìmiào
Jiù fàngdàle yīdiǎn
Zhōngyú kànjiàn
Àn hóngsè de dàmén
Jīn jīn guānzhe
Bù zhīdào héshàng shīfǒu hái zài
Dàn zài bā yuè
Sì nèi de guìhuā
Yīdìng kāile

Tradução

incenso peregrino

a cada penoso passo
o templo montanha acima
fulgurante se aproxima

enfim avisto
cerrado e triste
portão vermelho

se há monges aqui, não sei
mas é verão
lá dentro perfume em flor
jasmims do imperador

Referências

CAMPOS, Augusto de et alii. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.

CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1986.

DURAZZO, Leandro. *Ascese cristã, nirvana búdico e ordens do discurso: poesia e pensamento em Jorge de Lima e Wang Wei*. In: Revista Texto Poético vol. 11 (2011 – 2º Sem.). Disponível em http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=185&Itemid=39 Acesso em 24/05/2013

HUO Datong. *L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise*. S/d. Disponível em http://www.lacanchine.com/Ch_C_HuoInc_Txt.html Acesso em 24/05/2013

QUENTAL, Antero de. *Os sonetos completos de Anthero de Quental*. Porto: Livr. Portuense de Lopes, 1886. Disponível em <http://purl.pt/122>. Acesso em 24/05/2013

STALLING, Jonathan. *Poetics of emptiness: Transformations of Asian Thought in American Poetry*. New York: Fordham University Press, 2010.

YAO Feng. *when the fish close their eyes* (當魚閉上眼睛). Macau: Association of Stories in Macao, 2007.

YAO Jingming. *A poesia clássica chinesa: uma leitura de traduções portuguesas*. Macau: Centro de Publicações da Universidade de Macau, 2001.