

Traduzindo a linguagem visível da escrita

Gordon Brotherston

Universidade de Essex

Resumo

O ensaio procura apontar algumas das características complexas com as quais deve se defrontar o leitor-tradutor da visibilidade da linguagem. Para isso, acompanha algumas das ocorrências mais importantes da linguagem visível da escrita, desde povos antigos da Europa e nativos da América à poesia concreta do século XX.

Palavras-chave

Tradução; escrita; linguagem visível.

Abstract

This essay attempts to point out some of the complex characteristics the reader-translator of the visibility and visuality of language has to face. For that purpose, it traces some of the most important occurrences of the visible language of script, from ancient peoples from Europe to American natives and the XX century concrete poetry.

Keywords

Translation; script; visible language.

A questão da escrita na tradução levanta de forma aguda a questão de como definir o primeiro termo, ou seja, do que pode exatamente constituir escrita. Explorando o conceito de gramatologia, Jacques Derrida diagnostica um forte preconceito ocidental contra as escritas que não são fonéticas, ou, pior ainda, não alfabéticas, sendo a estas freqüentemente negado o *status* de escritas propriamente ditas. Ele detecta o que denomina um “fonologismo” que subestima de maneira persistente os recursos formais da linguagem visível.¹ No entanto, como suas preocupações são principalmente filosóficas, ele não propõe nenhum esquema viável para substituir o que critica. De um ponto de vista tanto literário quanto prático, uma coisa é certa: por mais reificada e subserviente à fala que um tipo de escrita seja,² este pode sempre funcionar por si só como um fator signifiante num texto dado e, portanto, em sua tradução. Tecnicamente, a escrita estabelece, no mínimo, uma ordem e uma direção de leitura que, nos casos diferentes do chinês (de cima para baixo), do grego arcaico (alternando da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, ou *boustrophedón*), do

árabe (da direita para a esquerda) e do inglês (da esquerda para a direita), pode complicar grandemente a tarefa de uma tradução interlinear ou paralela. Em termos ideológicos, a escrita pode ser comparada a qualquer forma de transcrição ou tradução, como no caso dos caracteres do Alcorão, divinamente dispostos.

O uso da linguagem visível meramente para transmitir a fala, no que Roman Jakobson denominou um padrão cognitivo,³ é obviamente mais pronunciado nos sistemas alfabéticos. Esse tipo de uso pode ocorrer, contudo, sempre que houver foneticismo. Na prática, quando se deparavam com escritas hieroglíficas antigas como as dos egípcios e a dos maias, os decifradores tendiam primordialmente a focalizar seus elementos fonéticos, buscando decifrar o seu código lingüístico,⁴ como se se tratasse de uma linguagem artificial usada para segredos militares, e ignorando qualquer mensagem visual que pudesse estar sendo transmitida. Na realidade, os caracteres de qualquer escrita podem ter ou receber um valor não-fonético que é seu próprio, como o ideograma traçado com pincel do tipo de poema japonês conhecido como haikai, ou a letra alfabética integrada em um poema concreto de Haroldo de Campos ou Ian Hamilton Finlay; e isso requer uma forma diferente de decifração ou tradução.⁵ A análise de escritas tão variadas como a cuneiforme (tabuletas sumérias bilingües), caracteres chineses antigos, as runas nórdicas, os hieróglifos maias e o quípo inca encontrou recentemente um terreno comum no periódico *Visible Language*

(1967-), junto com uma taxonomia sincrônica de alfabetos (o que, incidentalmente, sugere uma história familiar que está longe de ser monolítica⁶ e estudos de seu *layout*, seu formato, seu desenho e da poesia visual (ideograma, caligrafia, poesia concreta).

O tipo mais claro e mais comum de valor que pode ser inerente a um caractere escrito, independente de qualquer mensagem fonética, é a de uma imagem visual ou pictórica, cuja leitura apropriada tem provocado intenso debate entre os tradutores de ideogramas chineses. Além de ser uma imagem, um caractere pode também ser uma cifra e ter um valor numérico, como as sílabas do hebraico ou as letras alfabéticas do grego. Em terceiro lugar, ele pode transmitir convencionalmente um conceito através de um nome que lhe foi atribuído, como é o caso das runas germânicas. A fim de explorar o que está em jogo aqui para o tradutor, podemos inicialmente nos voltar às escritas do Velho Mundo, já que até hoje elas foram analisadas de maneira bem mais aprofundada e mais relacionadas umas com as outras do que as do Novo Mundo.⁷

Na prática, a diferenciação sucessiva entre as escritas com o passar do tempo muitas vezes tem tido menos relação com a necessidade fonética ou lingüística do que com a preferência visual ou propósitos políticos. De forma que, em termos estruturais, certas propriedades inerentes até mesmo às escritas alfabéticas podem servir para estabelecer a diferença ou a identidade, resistindo, dessa forma, a uma transcrição inconsútil. Entre

3 Roman Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation”, in Ruben Brower (ed.) *On Translation*, Harvard, Harvard University Press, 1959.

4 Michael Coe, *Breaking the Maya Code*, Londres, Thames and Hudson, 1992.

5 Haroldo de Campos, *A Arte no Horizonte do Provável*, 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1975; Harold G. Henderson, *An Introduction to Haiku*, Nova York, Doubleday, 1958; Stephen Bann, *Ian Hamilton Finlay*, Londres, Arts Council, 1977.

6 E. M. Herrick, “A Taxonomy of Alphabets and Scripts”, *Visible Language*, 1975, n. 8, p. 29.

7 David Diringer, *The Alphabet: a Key to the History of Mankind*, Londres, Hutchinson, 1968, 2 v.; Ignace J. Gelb, *A Study of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.

1 Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967; cf. W.V. Davies, *Egyptian Hieroglyphs*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 35.

2 Jesus Mostería, *Teoría de la Escritura*, Barcelona, Icaria, 1993.

os casos mais conhecidos se incluem: o alfabeto armênio, elaborado no início do século IV a partir de caracteres gregos e síriacos em nome de uma identidade nacional distinta, exatamente na fronteira e divisor de águas do mundo antigo;⁸ a oposição entre o árabe islâmico e o brâmi hindu na Índia; o servo-croata, que é escrito com caracteres cirílicos ou latinos, ecoando ainda hoje o cisma entre o Império Romano do Ocidente e o do Oriente; e o turco, “modernizado” em 1928, passando das letras árabes para as latinas.

Os caracteres como imagens

Como a *Gramática* de Gardiner confirma, os hieróglifos egípcios, sendo fonéticos, geralmente podem receber uma transcrição alfabética e ser traduzidos sem perda importante. Entretanto, os textos hieráticos mais antigos usados pelos sacerdotes no antigo Egito, por exemplo os murais nas tumbas de Tebas, apresentam sua origem pictórica deliberadamente sob a forma de água, pássaro, rosto humano ou peixe, a ponto de estabelecer uma leitura visual alternativa.⁹ Além disso, determinados hieróglifos servem na verdade principalmente como figuras, já que embora sejam formalmente indistinguíveis dos demais, não são de forma alguma fonéticos. Esses são os “determinativos genéricos” que indicam uma área de significado, como, por exemplo, canais de terra irrigada, montanhas de países estrangeiros, o sol, a embarcação dos deuses e reis, uma xícara, os braços erguidos da al-

tura, um dente que rói, ou a idade de um velho se apoiando em sua bengala. No *Livro dos Mortos*, a mensagem pictórica é intensamente reforçada através do eco visual desses determinativos em figuras e outros elementos que aparecem nas vinhetas ou cenas que introduzem os capítulos. De um modo geral, essas imagens transmitem de forma vívida a lógica e as crenças adotadas em um diálogo com o mundo dos mortos, o qual é remoto (para nós) em outros aspectos. Em sua edição desse trabalho do Papiro de Ani, Wallis Budge oferece tanto “uma transliteração e tradução interlinear”, que inclui o original completo em hieróglifos com imagens não-fonéticas, quanto “uma tradução corrida”, que não o faz, e atenta somente para o significado fonético. Compará-las, por um momento que seja, deixa clara a grande perda que ocorre na segunda versão.¹⁰

Autoridades na escrita chinesa nos informam que, quando seus caracteres são lidos rapidamente, eles funcionam como signos logográficos, apenas signos de palavras, nada mais.¹¹ Contudo, com a “leitura ponderada” exigida pela poesia em qualquer língua, a composição dos caracteres pode assumir uma certa importância, de forma que em uma estrofe sobre montanhas pode ocorrer toda uma série de caracteres em que o elemento “montanha” esteja presente.¹² Referindo-se ao poema clássico de vinte caracteres de Li Po, “Still Night Thoughts” [Pensamentos de uma Noite Calma], Po-Fei Huang argumenta que um leitor não-chinês jamais poderá sentir todo seu impacto, já que, como imagem, a

lua cheia brilhante (dois caracteres que aparecem duas vezes) representa de forma única a idéia chinesa de “uma vida doméstica perfeita, ou uma reunião feliz de família”.¹³ Outros mostram como um poeta moderno como Bei Dao na verdade aguçava a veia política de seus versos através da interação com formas clássicas.¹⁴ O problema, em outras palavras, relaciona-se não com a suposta natureza dos caracteres, mas com suas funções de fato em diversos tipos de textos e leituras, muito embora os sinólogos possam continuar a insistir que os caracteres são “essencialmente” não-poéticos no sentido visual.

Com uma perspicácia surpreendente, Ezra Pound recorre às funções visuais e paratáticas da escrita chinesa em sua edição do ensaio de Fenollosa intitulado “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Meio de Poesia”¹⁵ e em suas traduções de poesia (*Cathay*, 1915) e de escritos de Confúcio. De qualquer forma, o efeito do exemplo chinês sobre a poesia de Pound é indiscutível: de fato, suas técnicas “imagísticas” transformaram radicalmente a poesia em inglês e em diversas outras línguas ocidentais.¹⁶ A escrita chinesa inspirou igualmente o brilho visual dos *Caligramas* do contemporâneo francês de Ezra Pound, Guillaume Apollinaire. Do modo como foram adaptados aos *tanka* e outras formas de verso altamente estruturadas em japonês, o mero *layout* desses caracteres e os “elos” entre eles também estão por trás do experimento *Renga: a Chain of Poems* [Renga: uma Corrente de Poemas] (1969) que coor-

denava, em leituras verticais e horizontais, sonetos e estrofes de sonetos compostas pelos quatro tradutores-poetas Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguinetti e Charles Tomlinson.¹⁷ Da mesma forma, traduções de versos ocidentais para a escrita japonesa têm posto uma ênfase especial sobre estruturas determinadas de caracteres silábicos.¹⁸

Os caracteres como cifras

Também há um elemento visual inerente aos estágios iniciais da tradição de escrita semítica que acabou dando origem aos alfabetos da Europa. São exemplo disso as letras gregas *alpha* e *beta*, que giraram noventa graus e ainda são legíveis como a cabeça de boi *aleph* e a cidade *beth*. No entanto, com a fixação de um número finito e pequeno de sinais silábicos (comparem-se os 214 “radicais” do dicionário chinês *Tz'u Hai*), a representação dos números passou a ter uma importância maior, a ponto de as letras gregas e hebraicas denotarem automaticamente o número cardinal de sua posição na série como um todo. Em hebraico, o alinhamento físico dos 22 caracteres na página em fileiras e quadrados, e sua equação com os números através das fórmulas Albam e Atbash, foram levados às últimas conseqüências na literatura da Cabala, como parte de uma filosofia que procurava conter o universo num texto. As

8 Jean Delisle e Judith Woodsworth, *Translators through History*, Amsterdã, John Benjamins, 1995, p. 10.

9 Alan Gardiner, *Egyptian Grammar being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

10 E. A. Wallis Budge, *The Book of the Dead: the Papyrus of Ani* (1895), Nova York, Dover, 1967.

11 Joseph Needham, “The Translation of Old Chinese Scientific and Technical Texts”, in A. D. Booth et al. (eds.) *Aspects of Translation*, Londres, Secker and Warburg, 1958; Arthur Cooper, *The Creation of the Chinese Written Character*, Londres, The China Society, 1978.

12 Roy Earle Teele, *Through a Glass Darkly: a Study of English Translations of Chinese Poetry*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1949.

13 Parker Po-Fei Huang, “On the Translation of Chinese Poetry”, in Rosanna Warren, *The Art of Translation*, Boston, Northeastern University Press, 1989, p. 90.

14 James A. Wilson, “After Pound: Time and the Bright-Black Dawn”, in C. Moore e L. Lower (eds.) *Translation East and West*, Honolulu, Pacific Translation Center, 1992, p. 215.

15 Ezra Pound (ed.) *Fenollosa: the Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1936), São Francisco, City Lights, 1969.

16 Wai Lim Yip, *Ezra Pound's Cathay*, Princeton, Princeton University Press, 1969; Hugh Kenner, *The Translation of Ezra Pound*, Londres, Faber, 1970; George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 358.

17 Charles Tomlinson, *Renga: a Chain of Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1979.

18 Mitio Naito, “Einige Bemerkungen zu grundsätzlichen Problemen beim Übersetzen lyrischer Texte”, in Armin Paul Frank et al. (eds.) *Übersetzen, Verstehen, Brückenbauen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1993, 2, pp. 516-524.

mensagens cabalísticas podem ser decifradas no Antigo Testamento e mesmo no Novo, por exemplo nos versos do Livro de Jeremias (25:26; 51:1) e no Apocalipse (13:18). A primeira delas invoca especificamente Babel ou a Babilônia, fonte tanto da escrita quanto da matemática.¹⁹

Ao traduzir para o latim, com suas letras padronizadas, não-numéricas e anônimas, São Jerônimo não podia ter esperança de respeitar essa espécie de numerologia, que havia passado do Antigo Testamento em hebraico para o Novo Testamento em grego; e ao traduzir a afirmação de Deus “Eu sou o Alfa e o Ômega” (Apocalipse 1:8), ele teve de usar nomes de letras gregas (anteriormente as letras hebraicas *aleph* e *tau*), conformando-se com o fato de que, de qualquer maneira, elas não eram o início e o fim de seu alfabeto. As traduções da Bíblia para outras línguas européias que usam o alfabeto latino da cristandade ocidental igualmente deixam de tornar explícito esse valor cifrado inerente às versões hebraica e grega; contudo, esse valor encontrou eco literário. Considere-se, por exemplo, o conceito do *Tetragrammaton*, que literalmente significa “quatro letras” em grego, e se refere ao nome de Deus em hebraico, o qual consiste em quatro consoantes (Y, H, V e H) e é considerado sagrado demais para ser pronunciado. O *Tetragrammaton* e outros conceitos cabalísticos afetam a própria idéia de “enredo” nas *Ficciones*, altamente influentes, do escritor latino-americano Jorge Luis Borges.²⁰

Os caracteres como nomes

Além de transmitir uma imagem ou uma cifra, os caracteres de uma escrita podem sig-

nificar através do nome pelo qual eles são conhecidos e reconhecidos. Um caso clássico aqui são as runas do norte da Europa, cuja origem permanece discutível, mas que são interpretadas na literatura anglo-saxã e em outras literaturas germânicas como representantes de uma antiga força pagã. Ao traduzir a Bíblia para o gótico oriental no século IV, Ulfilas inventou um alfabeto que incorporou algumas das runas: dessa forma, embora tentando conter essa força, ele apelou para ela, colocando-a materialmente nas finas letras de prata de seu texto.

O conjunto de 24 runas é conhecido como *futhorc* em anglo-saxão, nome baseado em seu primeiro quarto, ou seja, suas primeiras seis letras; o conjunto também é dividido em oitavos (*attir*). Ele é tratado num dos principais textos em anglo-saxão, conhecido como “O Poema Rúnico”, que respeita essa representação numérica recorrendo, todavia, ao mesmo tempo ao significado do nome de cada uma das letras, obrigando o tradutor tanto a reter o nome original quanto a fornecer uma tradução: “*Feoh* [F; também “riqueza”] é um consolo para todos os homens...”, por exemplo.²¹ As runas também desempenham um papel nas charadas engenhosas do Livro de Exeter, onde se intrometem poderosamente no texto, que em outros aspectos é latinizado.²² Uma delas (a de n. 19) introduz quatro pistas de substantivos escritas de trás para a frente em runas (cavalo, homem, guerreiro, falcão); outra (n. 42) integra de maneira inconsútil o nome das runas no texto, de forma que decifrá-la envolve identificar e transcrever as runas em questão e arranjá-las de modo que elas formem a solução da charada.²³ Um belo poema por si só, essa última peça, de maneira reflexiva, chama atenção para a forma verti-

cal e a força poética da “pauta”, dos caracteres das runas, que não são facilmente decifráveis, mesmo dentro do anglo-saxão. Entre os tradutores de textos dessa tradição, Michael Alexander,²⁴ um admirador de Pound, se encontra entre os poucos a se esforçarem para transmitir sua engenhosidade literária.

As escritas do Novo Mundo

Ao discutir as traduções com relação às escritas do Novo em vez do Velho Mundo, a principal dificuldade é o fato de tão poucas terem sido identificadas ou descritas adequadamente.²⁵ Um ponto de partida conveniente nos é dado pela escrita hieroglífica maia das terras baixas, atualmente muito mais bem compreendida como sistema fonético do que há duas ou três décadas.²⁶ Exatamente por esse motivo ela se tornou suscetível ao mesmo tipo de observações feitas acima a respeito das escritas chinesa e egípcia. Em outras palavras, embora a maioria desses glifos indubitavelmente registre os sons da fala maia, na seqüência consoante-vogal mais consoante(-vogal), outros não o fazem, especialmente os sinais usados nos calendários e os glifos “emblemáticos” acrescentados aos nomes próprios de pessoas e lugares, os quais podem ser lidos mais adequadamente como imagens. Além do mais, o potencial visual desses elementos não-fonéticos é freqüentemente reforçado pelo padrão em forma de grade regular, típico do texto

hieroglífico como um todo, e pelas ilustrações que acompanham o texto, como as da trilogia de painéis inscritos no final do século VII d.C. em honra de Pacal, o governante da cidade de Palenque, próxima à fronteira do México com a Guatemala. O potencial visual também é explicitado por formas hieroglíficas “variantes” que retratam figuras humanas e animais. O maior exemplo desta última convenção, o texto inscrito na Stela D em Copan, em Honduras, mostra os períodos do calendário na forma de criaturas vivas que literalmente são carregadas por outras criaturas que funcionam como seus coeficientes numéricos, como em “3 anos” expressos com o “3” carregando o ano. Quando, após a invasão européia, os textos hieroglíficos começaram a ser transcritos para o maia alfabético, nos livros de Chilam Balam do Yucatán e outros textos, tais características da filosofia maia eram muitas vezes realçadas por meio da retenção de certos glifos do calendário.

A representação glífica maia do tempo como uma carga, por sua vez, enformou trabalhos americanos tão diversos como *Los Pasos Perdidos* do romancista cubano Alejo Carpentier e as *Mayan Letters* [Cartas Maias] de Charles Olson (ambos de 1953).²⁷ Uma das principais versões dos livros de Chilam Balam, a versão de Yucatec de Mediz Bolio,²⁸ é evidentemente mais sensível ao palimpsesto glífico e à idéia da tradição literária maia do que a de Ralph Roys.²⁹ Um bom teste para se perceber a diferença entre elas é comparar seu tratamento dos constantes trocadilhos e

24 Michel Alexander, *The Earliest English Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1966.

25 Gordon Brotherston, *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas through their Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; Ignace J. Gelb tipifica uma visão depreciativa compartilhada por muitos estudiosos; cf. *A Study of Writing*, ed. cit., pp. 57-58.

26 Linda Schele e Mary Ellen Miller, *Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*, Nova York, Braziller, 1986; Michael Coe, *Breaking the Maya Code*, ed. cit.

27 Charles Olson, *Mayan Letters* (1953), Londres, Cape, 1968.

28 Antonio Mediz Bolio, *El Libro de Chilam Balam de Chumayel* (1930), México, Universidad Autónoma de México, 1973.

29 Ralph L. Roys, *The Book of Chilam Balam of Chumayel* (1933), Norman, University of Oklahoma Press, 1967.

19 Stanley Arthur Cook e Christian David Ginsburg, “Kabbalah”, *Encyclopaedia Britannica*, Nova York, 1911, v. 15.

20 Jorge Luis Borges, *Ficciones* (1944), ed. G. Brotherston e Peter Hulme, Londres, Harrap, 1976.

21 George K. Anderson, *The Literature of the Anglo-Saxons*, Princeton, Princeton University Press, 1949, pp. 180-182.

22 T. A. Shippey, *Old English Verse*, Londres, Hutchinson, 1972, p. 156.

23 Louis J. Rodrigues, *Anglo-Saxon Verse Runes*, Barcelona, Universidade de Barcelona, 1989, Doctoral Dissertation.

charadas encontrados no texto de Chilam Balam, que, no caso do capítulo de Zuyua Than, são relacionados explicitamente ao antigo intelecto maia que impulsionou a tradição hieroglífica.³⁰

Historicamente, o sistema hieroglífico maia emergiu a partir da base mesoamericana mais ampla que é compartilhada pelo sistema “mixteco-azteca” ou icônico das terras altas do México ao oeste.³¹ Essa escrita é conhecida como *tlacuillo* na língua asteca ou náuatle,³² e também está registrada nas inscrições e em livros *screenfold* de pele e de papel nativo. Usada por falantes de diversas línguas, e não ligada foneticamente a nenhuma, o que amplia grandemente sua abrangência conceitual em oposição a sua abrangência verbal,³³ a escrita *tlacuillo* desafia as definições ocidentais de escrita com a engenhosidade com que funde imagem, número e nome em uma mensagem holística.³⁴ Essa escrita serviu historicamente como palimpsesto ou formulação prévia de muitos textos posteriormente escritos com alfabeto por autores náuatles, principalmente nos gêneros dos anais, cuja distância no tempo é confirmada por essa escrita através da inserção de uma representação numérica (por exemplo um nó para “amarrar” um ciclo de cinquenta e dois anos) e dos livros de rituais, cujas imagens deslumbrantes de uma “canção das flores” subjazem aos Vinte Hinos Sagrados e aos poemas coletados no manuscrito dos Cantares mexicanos, uma das mais im-

portantes fontes tanto para autores mexicanos quanto para os da América Central.

Ao apresentar o deus da chuva Tlaloc como a “Cobra-Onça” (*ocelo-coatl* em náuatle), um dos Hinos Sagrados dá a chave da engenhosa construção de sua persona em *tlacuillo*, que é a chuva que visivelmente resulta do rugido da onça e do raio semelhante a uma cobra. A construção, além do mais, também é aritmética, já que no conjunto dos Vinte Signos fundamentais para os rituais e os calendários mesoamericanos, a máscara da chuva de Tlaloc é o signo 19, a soma de onça e cobra, os signos 14 e 5, respectivamente. O *tlacuillo* acabou moldando muitas das traduções feitas de textos europeus por escribas náuatles. Um bom exemplo são as Fábulas de Esopo, nas quais, por exemplo, as aves européias, como a águia, a gralha e o pavão, são naturalizados como águia, papagaio e quetzal, entrando, assim, no conjunto das Treze Aves (*quechollí*) dos rituais, cujo valor numérico inerente e cujo papel são elementos-chave na linguagem visual dos livros de rituais *screenfold*.³⁵

Além da Mesoamérica, o Novo Mundo foi berço de outros exemplos de escrita, a maior parte dos quais está pouco explorada de um ponto de vista teórico em nossa tradição acadêmica. Esses exemplos incluem os pictogramas dos curandeiros mides encontrados em rolos de casca de bétula algonquinos em ojibwa e outras línguas da região dos Grandes Lagos,³⁶ em meio a uma gama de

textos que incluem assinaturas de tratados que são “totens” de animais (observe-se que totem é uma palavra algonquina). Uma amostra está traduzida em um dos melhores cantos do *Canto de Hiawatha* (1855; Canto 14): os tetrâmetros de H. W. Longfellow conseguem transformar em poesia esses caracteres algonquinos simplesmente delineando sua forma e seu significado, como agentes de gênese (“as an egg, with points projecting/ To the four winds of the heavens”) [como um ovo, com pontas que se projetam/ Para os quatro ventos dos céus] ou como totens ancestrais (“Figures of the Bear and Reindeer, / Of the Turtle, Crane, and Beaver”) [Figuras do Urso e da Rena, / Da Tartaruga, da Garça e do Castor]. Nisso, Longfellow estabeleceu um precedente, raramente reconhecido, para os poetas imagistas do século XX. Em *Griever*, o romance do escritor ojibwa Gerald Vizenor, a necessidade do herói em decifrar os códices maias o leva para a China.

A escrita dos curandeiros mides parece ter afetado intensamente o missionário cristão James Evans, em sua propalada “invenção” de silabários para a língua ojibwa (1836) e posteriormente para a língua cree (1840, também uma língua algonquina). Algumas das formas geométricas usadas no silabário de Evans, mas acima de tudo o fato de que todas podiam ser viradas pelas posições dos quatro quadrantes, lembram muito a escrita dos mides; e Evans, por sua vez, escolheu casca de bétula como a superfície em que imprimiria suas traduções da Bíblia com o silabário, aniquilando, de certa forma, os antecedentes pagãos.³⁷

Finalmente, ao sul, há a sofisticada escrita de uma corda com nós existente nos Andes,

conhecida como quipo, sobre a qual um estudioso disse recentemente: “Com pedaços de corda, os incas desenvolveram uma forma de registro que nos força a reconsiderar a escrita como geralmente entendemos esse termo”.³⁸ Ainda não decifrado, a não ser no que se refere a algumas informações aritméticas, o quipo é citado explicitamente como a fonte de vários textos da língua inca quíchua, entre os quais se encontra um hino a Viracocha e trechos de uma elaborada crônica composta por Guaman Poma (1613). Na peça quíchua *Apu Ollantay*, essa forma específica de letramento é comentada de maneira reflexiva em dois momentos, quando são introduzidos quipos na ação por portadores de mensagens: no segundo, os nós são desatados em um *dénouement* literal.³⁹ De um modo geral, essas escritas americanas têm tido um impacto crescente sobre a literatura ocidental, por exemplo, nos romances de Carlos Fuentes e de Abel Posse. Um caso de destaque é o da *Homenaje a los Indios Americanos* (1969) de Ernesto Cardenal, um nicaraguense que também aprendeu muito com Pound: a “homenagem” é um conjunto de poemas que respondem detalhadamente a formas e qualidades específicas de escritas de todas as partes do continente, até mesmo transcrevendo-as.⁴⁰

A poesia concreta e seus antecedentes

Na tradição ocidental, os *Caligramas* (1918) de Guillaume Apollinaire e *Li-Po* (1920) do mexicano José Juan Tablada⁴¹ marcam um momento de mudança na medida em que se esforçam por recuperar em escrita alfabética

30 Antonio Mediz Bolio, *El Libro de Chilam Balam de Chumayel*, ed. cit., pp. 37-60; Ralph L. Roys, *The Book of Chilam Balam of Chumayel*, ed. cit., pp. 88-97.

31 Elizabeth P. Benson, *Mesoamerican Writing Systems*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library, 1973; Victoria R. Bricker, *Epigraphy*, Austin, University of Texas Press, 1988, Suplemento do Handbook of Middle American Indians, v. 4.

32 Karl A. Nowotny, *Tlacuicoll: die Mexikanischen Bilderhandschriften, Stil und Inhalt*, Berlim, Gebr. Mann, 1961.

33 Dennis Tedlock, “The Translator or Why the Crocodile was not Disillusioned: a Play in One Act”, in Rosanna Warren, *The Art of Translation*, ed. cit.

34 Gordon Brotherston, *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas through their Literature*, ed. cit., pp. 50-59.

35 Gordon Brotherston, *Painted Books from Mexico*, Londres, British Museum Press, 1995.

36 Selwyn Dewdney, *The Sacred Scrolls of the Southern Ojibway*, Toronto, University of Toronto Press, 1975; Jerome Rothenberg, *Shaking the Pumpkin* (1971), Nova York, A. van der Marck, 1986, pp. 270-275.

37 Jean Delisle e Judith Woodsworth, *Translators through History*, ed. cit., p. 18.

38 Marcia e Robert Ascher, *Code of the Quipu: a Study in Media, Mathematics and Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981, p. 158.

39 Gordon Brotherston, *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas through their Literature*, ed. cit., pp. 208-209.

40 Ernesto Cardenal, *Los Ovnis de Oro*, trad. Russel Salmon, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

41 Octavio Paz, *Poesía en Movimiento*, México, Siglo XXI, 1966, pp. 444, 449-454.

um valor de imagem mais imediatamente disponível em sistemas não-alfabéticos. Simplesmente através da disposição das letras e do seu *layout* (um termo-chave, frequentemente adotado em outras línguas que não o inglês), esses poemas traduzem o efeito dos caracteres pintados da poesia chinesa e japonesa. Em “La Colombe Poignardée et le Jet d’Eau” [A Pomba Apunhalada e o Jato d’Água] de Apollinaire (fig. 1), o C de Chères forma a garganta do pássaro visto de perfil, olhando para a direita: nesse contexto, verter Chères como Dear, como ocorre numa tradução inglesa publicada, faz com que a garganta se inche, tornando-se um papo, eliminando dessa maneira a principal mensagem visual do texto.⁴² As cinco linhas do poema “Il pleut”, por sua vez, são lidas de cima para baixo, como caracteres orientais, como filetes da chuva que cai (fig. 2). Nesse caso, a tradução inglesa tem de enfrentar um problema ainda maior, o de transmitir a queda fluida do francês, enfatizada aqui pelo alinhamento vertical (“Il pleut des voix des femmes...”) [Chovem vozes de mulheres...], em sílabas que acumulam consoantes surdas e paradas glotais (“It’s raining women’s voices...”). Traduzir esse mesmo poema para uma língua que utiliza o alfabeto cirílico distorceria fisicamente a queda uniforme dos filetes de chuva, em virtude de os caracteres cirílicos serem menos constantes na largura.

Dos *Caligramas* e dos cartazes experimentais do poeta soviético Vladimir Maiakóvski, posteriores a eles, há apenas um passo para o tipo de poesia concreta teorizada e praticada nos anos 50 por Eugen Gomringer (um peruano-suíço) em alemão, e por Haroldo e Augusto de Campos e outros membros do grupo brasileiro *Noigandres*

em português, e depois por Edwin Morgan e Ian Hamilton Finlay em inglês.⁴³ No poema do rio, de Finlay, em *Telegrams from my Window* (1965; fig. 3), fileiras de palavras sem espaços entre elas – *red boat bed boat* – formam margens inteiriças entre as quais outras palavras flutuam livremente como se estivessem em um fluxo de consciência – *dream touch catch sleep fish* (duas vezes), *say* (duas vezes), *do* (três vezes). Ou seja, pela simples disposição da escrita na página, essa peça transcende as exigências rígidas da sintaxe normal, tirando partido de palavras inglesas que são idênticas como substantivos ou como verbos (*dream, touch* etc.). Por esse motivo, o poema é de difícil tradução para uma língua românica como o espanhol, o português ou o francês, línguas em que substantivos e verbos não são intercambiáveis. De forma semelhante, o poema de Pignatari sobre o *um movimento faz nuvem, miragem e um momento subirem e descerem em espiral de um horizonte*, ao redor de um eixo que compreende a letra “m” (fig. 4); uma tarefa evidentemente impossível numa língua cuja ortografia empregue essa letra menos do que o português.

Uma exposição engenhosa do que a poesia concreta pode ser e fazer é feita por Haroldo de Campos, cujas pedras de toque vão de Pound, e.e.cummings e Ungaretti a Schwitters e ao haicai. Numa crítica notável dos “pássaros” de Cummings, ele demonstra diante de nossos olhos como a tipografia e o *layout* (“a gama de balbúcies, de sibilos, de sussurros, trilos, cicios etc [...] sempre latente ou presente como virtual ou atual elemento de organização”) proporcionam impacto ao que seria – “de outra forma” – um poema banal do final do

romantismo⁴⁴ (fig. 5). Correlacionando a escrita com outras ordens de linguagens visuais, Campos também explora de forma inovadora as noções de sincronicidade e sequência de leitura.

À primeira vista, os efeitos visuais da página criada por Apollinaire e os poetas concretistas parecem se refletir no trabalho de uma importante escola americana de tradutores antropólogos identificados com Dell Hymes e os que fundaram o periódico *Alcheringa* em 1970, ou seja, Jerome Rothenberg, Dennis Tedlock, Nathaniel Tarn e outros.⁴⁵ Concentrando-se nas fontes americanas nativas, esses tradutores se destacaram primordialmente no resgate de versos da prosa amorfa das transcrições existentes, pelo uso simples mas decisivo da linha.⁴⁶ Em

seguida, eles passaram a fazer um uso engenhoso da tipografia e do *layout* na página, recorrendo a *gestalten* e textos com padrões visuais. Entretanto, sua principal lealdade sempre foi com relação ao meio da fala e não da escrita, e, como tradutores, se preocuparam em transmitir o máximo possível de originais que são falados e cantados em apresentações, seu ritmo, entonação e volume. De forma que, mais do que explorar o potencial da linguagem visível em si mesma, nessa veia etnopoética, eles continuam a história secular de sua sujeição às características e necessidades da fala.

Tradução de Paulo Chagas de Souza.

Recebido em novembro de 1998.

42 Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, trad. Anne Hyde Greet, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1970.

43 Augusto de Campos, Decio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grunewald, Ronaldo Azeredo, *Do Verso à Poesia Concreta*, São Paulo, Massao Ohno, 1962, Noigandres n. 5; Angel Crespo e Pilar Gomez Bedate, *Situación de la Poesía Concreta*, Madri, Revista de la Cultura Brasileña, 1963; Stephen Bann, *Ian Hamilton Finlay*, ed. cit.

44 Haroldo de Campos, *A Arte no Horizonte do Provável*, ed. cit., p. 50.

45 Jerome Rothenberg, *Technicians of the Sacred* (1968), Berkeley, University of California Press, 1985; Idem, *Shaking the Pumpkin*, ed. cit.; Dennis Tedlock, “The Translator or Why the Crocodile was not Disillusioned: a Play in One Act”, in Rosanna Warren, *The Art of Translation*, ed. cit.

46 Brian Swann, *On the Translation of Native American Literatures*, Washington D. C., Smithsonian, 1992.

redboatredboatredboatredboatredboatredboat
 bedboatbedboatbedboatbedboatbedboatbedboat

do

do dream fish say sleep

say touch do catch fish

bedboatbedboatbedboatbedboatbedboatbedboat
 redboatredboatredboatredboatredboatredboat

Figura 3

um
 movimento
 campando
 além da
 nuvem
 um
 campo
 de
 combate

mira
 gemira
 de

um
 horizonte

puro
 num
 momento
 vivo

Figura 4

birds(here, inven
 ting air
 U
)sing

rw
 iligH(
 r's
 v
 va
 vas(
 vast

ness.Be)look
 now
 (come
 soul
 &.and

who
 s)e
 voi

c
 es
 (
 are
 ar
 a

Figura 5