

Haroldo de Campos/Tomie Ohtake: tempo e tradução

Luiz Guilherme Barbosa (mestrando em Poética)

A poesia concreta e os artistas plásticos do Neoconcretismo elaboraram, em sua trajetória, uma série de livros experimentais que promoviam o encontro da poesia com as artes plásticas. Há o *Livro da criação* (1960), de Lygia Pape, os livros-poema e *O formigueiro* (1955), de Ferreira Gullar, os diversos trabalhos de Wladimir Dias-Pino anteriores ao lançamento do poema processo (como *A ave* [1956] e *SOLIDA* [1962]), a *Caixa Preta* (1975), de Augusto de Campos e Júlio Plaza; das gerações seguintes, há as edições marginais de Armando Freitas Filho, em colaborações de Rubens Gerchman, os babilques de Waly Salomão, além de incursões episódicas, no projeto gráfico de livros de poesia, de artistas como Cildo Meireles (capista de *restos & estrelas & fraturas*, de Afonso Henriques Neto) e Waltércio Caldas (capista de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar).¹

Nas décadas de 1950 até meados da de 1980, o caráter visual ou plástico dos textos poéticos é trabalhado principalmente no âmbito do aspecto gráfico do livro e do poema. No modernismo, as artes visuais e a arquitetura apareceram quase sempre como imagem exemplar de composição, como se verifica nas poéticas de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto.² Isso tudo indica que, durante o período que vai de 1922 a

¹ Outra abordagem dessa relação se encontra no ótimo ensaio de Viviana Bosi, “Artes plásticas e poesia no Brasil nos anos 1970”, publicado na revista *Via Atlântica* (n. 15. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, 2009, pp. 67-86). A insistência no livro como lugar privilegiado para o contato entre poesia e artes visuais guarda uma memória do Livro de Mallarmé, poeta muito divulgado no Brasil justamente pela poesia concreta.

² O tema no modernismo foi estudado por Davi Arrigucci Jr. em *O cacto e as ruínas: A poesia entre outras artes* (São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000); nele se constata que a éfrase – a referência

1985 – da Semana de Arte Moderna ao desfecho da ditadura militar –, a experimentação poética fundava-se na utopia da produção de um espaço. A poesia é uma arte do tempo, pois se fundamenta na sequência de palavras, na sintaxe do poema. Sua aproximação com uma arte do espaço, como as artes visuais, aponta para um desejo de espacializar a palavra poética e, sobretudo, fazê-la ocupar a cidade moderna, que é um espaço contraditório de multiplicação das linguagens (da palavra industrial) e escassez da palavra poética.

Em 1984, Haroldo de Campos publica pela primeira vez o ensaio “Poesia e Modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”, no qual argumenta, após reler a história da poesia moderna, que a poesia que vem depois das vanguardas do século XX, sendo pós-utópica, é uma poesia do presente (“o presente não conhece senão sínteses provisórias”). Assim, ela precisa assumir uma “história plural”, que “nos incita à apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro” (CAMPOS, 1997, p. 269).³ O presente é provisório, o passado é plural e o futuro, incerto: nesta síntese de fragilidade do tempo – portanto, de fragilidade da experiência histórica –, a poesia demarca o seu espaço anacrônico, na medida em que não se constitui mais como utopia, e sim como lugar problemático de realização estética e impotência totalizante.

Poucos anos depois da primeira publicação deste ensaio, Haroldo de Campos produz uma série de poemas, intitulada “Yugen: Caderno japonês”, que será quatro vezes publicada em diferentes formatos. Em 1998, esta série de poemas é incorporada

descritiva às obras plásticas – foi o procedimento mais adotado para a relação entre poesia e artes visuais no modernismo.

³ O ensaio de Haroldo pertence a uma série de leituras da cultura contemporânea que constrói uma imagem de indeterminação temporal para caracterizar a experiência histórica recente (como o ensaios “Poesia e paisagens urbanas”, de Antonio Cicero [em *Finalidades sem fim*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003] e “O que é o contemporâneo?”, de Giorgio Agamben [em *Nudez*. Trad. de Miguel Serras. Lisboa: Relógio D’Água, 2009]). Os próprios títulos dos livros de poesia de Haroldo atestam essa passagem do interesse maior dos conceitos de espaço, na poesia concreta (*Xadrez de estrelas* [1976], *Galáxias* [1984]), para os de tempo, na pós-utópica (*Crisantempo* [1998], *Entremilênios* [2009]).

pela pintora Tomie Ohtake a uma série de suas gravuras: o álbum de gravuras *YU-GEN*,⁴ em sua trama de relações com a poesia e as artes visuais contemporâneas, e com a tradição dos diálogos entre poesia e artes visuais.

Estamos diante de uma obra que potencializa os cruzamentos textuais, diante de uma encruzilhada de traduções. A série de poemas foi pela primeira vez publicada na Espanha, em 1993, como livro autônomo, em tradução de Andrés Sánchez Robayna. Em 2000, aparece uma edição francesa em tradução de Inês Oseki-Dépré.⁵ A versão em língua portuguesa (a original, porém editada após a tradução espanhola), aparece como seção do livro de poemas *Crisantempo: Do espaço curvo nasce um*, em 1998. Haroldo de Campos, que foi teórico da tradução, já havia apontado que o poema pós-utópico possui “um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória” (CAMPOS, 1997, p. 269), pois ela permite rearrumar, no presente, um passado textual traduzido sempre de outra maneira.

Em *Crisantempo*, a seção “yûgen : caderno japonês” (em minúsculas, com o acento circunflexo e um espaço precedendo os dois pontos) sucede três outras séries de poemas dedicadas aos elementos próprios ou próximos da cultura oriental: “zen”, “díptico para gôzô yoshimasu” e “gatimanhas & felinuras”. Trata-se de um longo ciclo que já encontrara precedentes em menor escala nos livros de poesia anteriores,⁶ e que se reflete na atividade de ensaísta e tradutor dedicado às poesias chinesa e japonesa, tanto clássicas quanto de vanguarda.⁷ Nesta chave, *YU-GEN* pode ser lido como uma tradução dos valores poéticos orientais para o chamado poema pós-utópico.

⁴ Utilizo aqui a grafia adotada por Paulo Herkenhoff (OHTAKE, 2003, p. 83).

⁵ As referências completas encontram-se na bibliografia presente em *Céu acima* (MOTTA, 2005, p. 371). Trata-se de dois livros de difícil acesso, mesmo em acervos públicos.

⁶ “sasamegoto”, em *Galáxias*, “litaipoema: transa chim”, em *A educação dos cinco sentidos*. Em *Crisantempo*, há ainda um poema dedicado à obra de Tomie Ohtake: “tsuki”.

⁷ Há ensaios dedicados à tradução de poesia chinesa ou japonesa em *A arte no horizonte do provável, A operação do texto, O arco-íris branco e O segundo arco-íris branco*. Além disso, o autor publicou *Escritos sobre jade: poesia clássica japonesa e Hagoromo de Zeami*, duas coletâneas de tradução de poesia oriental em livro.

A obra de Tomie Ohtake, observada sob certa perspectiva, também pode ser lida analogamente: uma tradução dos valores pictóricos da tradição japonesa para a linguagem plástica moderna. Se assim for, Tomie encontra nos poemas de Haroldo um espelhamento de sua poética. O resultado é a composição, em 1998, do álbum de gravuras *YU-GEN*, exposto nesse mesmo ano na Galeria Nara Roesler, em São Paulo. Nas gravuras, opera-se outra tradução: a dos textos poéticos, originalmente tipografados em livro, agora caligrafados em obra plástica, oferecendo como resultado um objeto híbrido, poema-gravura.

Configuram-se, portanto, três níveis de tradução: a tradução linguística (para o espanhol e o francês), a tradução entre linguagens artísticas (do poema à gravura, da tipografia à caligrafia) e a tradução de valores estéticos entre culturas (da tradição japonesa à arte moderna). Soma-se a esta encruzilhada tradutória o caráter metamórfico (a tradução é uma metamorfose textual) da série de poemas, ora livro autônomo, ora seção de livro de poemas, ora álbum de gravuras, além do caráter de invisibilidade do trabalho, que pouco aparece na bibliografia dos dois artistas. O sonho do **livro** que a poesia das vanguardas tardias no Brasil procurou agora se dispersa nas telas soltas de um **álbum** de gravuras, cujos originais encontram-se espalhados por diversas coleções de arte. Tudo isso aponta para um descentramento e uma leveza, no sentido geral do álbum *YU-GEN*, convergentes aos valores da tradição japonesa apropriados pelo poema pós-utópico.

A obra de Haroldo de Campos travou diversos diálogos com artistas visuais ao longo das cinco décadas em que se desdobrou, sendo o com Hélio Oiticica aquele que mais a transformou.⁸ Em sua fase pós-utópica, no entanto, a aproximação com Tomie Ohtake, que em 1994 ilustrou a sua tradução de *Hagoromo*, e a quem dedicou um

⁸ Como se lê no ensaio “En las *Galáxias*: el encuentro de Hélio Oiticica y Haroldo de Campos”, do professor argentino Gonzalo Aguilar, publicado em *Subjetividades em devir* (PEDROSA, Célia [org.] Rio de Janeiro: 7letras, 2008).

poema em *Crisantempo*, foi importante na configuração daquilo que se entende por poesia contemporânea. Isso significa que a obra de Tomie Ohtake, num deslocamento a princípio insuspeito, ensaia uma leitura da poesia contemporânea, através do álbum *YU-GEN*.

*

Nos diversos ensaios que dedicou às poesias chinesa e japonesa, Haroldo de Campos frisava recorrentemente o desafio de traduzir, em língua portuguesa, todos os aspectos formais do texto original, inclusive a caligrafia dos ideogramas. Na nota introdutória a *Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa*, lemos:

Basicamente, procuro compensar os aspectos caligráfico-visuais de uma poesia monossilábica, escrita por meio de ideogramas, adotando técnicas de espacialização gráfica da poesia moderna para dispor o texto no branco da página e usando, quase exclusivamente, a composição em caixa-baixa, dispensada a pontuação habitual (vírgulas e pontos finais). (CAMPOS, 2009, p. 14)

No jogo de compensações, o texto traduzido dança na página, em memória aos ecos visuais entre um ideograma e outro no texto original, que constitui uma dança dos traços caligráficos. Um haicai de Bashô, transcrito por Haroldo, escreve-se assim:

manhã branca
peixe branco
uma
polecada branca
(CAMPOS, 1977, p. 70)

O caminho que vai da referência fragmentária à natureza (“manhã” e “peixe”) até a constituição de uma ideia (“uma / polegada branca”), que resulta da aproximação entre os elementos fragmentários, não apenas acompanha o distanciamento verso a verso da margem esquerda da página (deixando mais e mais branco no rastro de si),

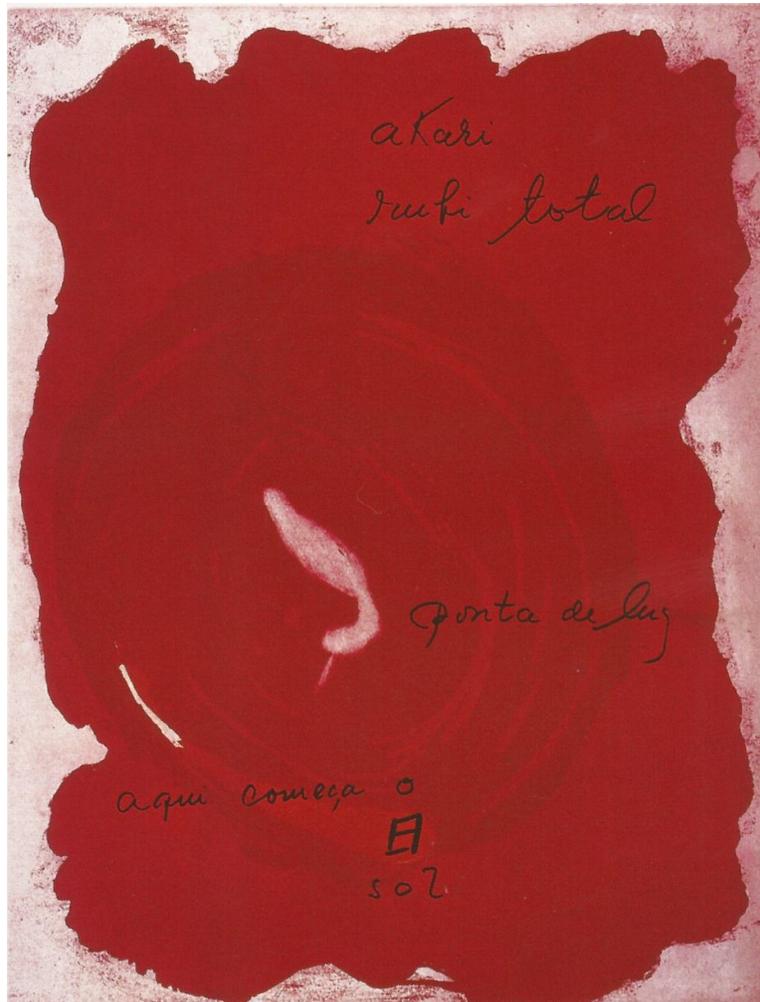


Figura 1 akari (OHTAKE, 2003, p. 195)

Com isso, o álbum *YU-GEN* propicia aos poemas orientais de Haroldo um retorno à caligrafia, mas não ao ideograma. Se as suas traduções dos poemas chineses e japoneses orientavam-se por um princípio de compensação da perda dos traços caligráficos do ideograma, a apropriação em caligrafia dos poemas do caderno japonês pelas gravuras de Tomie Ohtake propicia um contato com essa origem, sem que ela signifique um retorno total à língua japonesa.⁹

⁹ Outra leitura que poderá ser feita das gravuras deste caderno é verificar como, nele, o trabalho de Tomie Ohtake atualiza algumas preocupações teóricas da poesia contemporânea. Por exemplo, o poema “Ideoplastia” (Figura 2) se configura num jogo de quase coincidências e não coincidências entre suas palavras e a pincelada cinza que o circunda, ou entre a divisão estrófica e o traço negro que a demarca. É

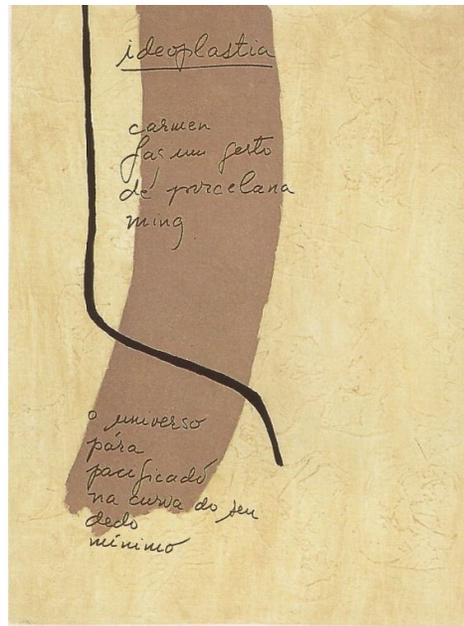


Figura 2 “ideoplastia” (OHTAKE, 2003, p. 196)

Uma das chaves dessa apropriação pode ser imaginada pela visada de Walter Benjamin (autor de “A tarefa do tradutor”, tantas vezes citado por Haroldo). No ensaio seminal “Sobre o conceito da história”, conhecemos o efeito crítico de uma história que localiza sua origem metodológica não no passado, mas no presente:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

Em *YU-GEN*, a caligrafia é essa reminiscência. Será preciso pensar os perigos do presente: a diáspora da cultura japonesa, a estética e a política de um tempo pós-utópico, a atopia e a invisibilidade de trabalhos de arte como este etc. Aqui, o campo da poesia contemporânea é o espaço documental e conceitual de interpretação da experiência histórica – do poeta, da pintora, do ensaísta –, tomando como objeto, ambíguo e enigmático, *YU-GEN*.

justamente este paradigma do não coincidente que o filósofo Giorgio Agamben reivindica como princípio do poema em verso. Assim, Tomie realiza em gravura o que o filósofo propõe para o verso, fazendo de *YU-GEN*, mais uma vez, uma obra que pensa a produção poética contemporânea.

*

Dentre as inúmeras referências às culturas chinesa e japonesa na poesia de Haroldo de Campos, a primeira mais importante é o texto “sasamegoto”, de *Galáxias*. Entremeadado por diversos haicais de Bashô e Buson, baseado num princípio de concreção (“sasamegoto” é uma palavra japonesa que significa literalmente “coisa de palavras”), o objeto textual de Haroldo narra a fala luminosa de uma “dona” no Templo de Ouro visitado na cidade japonesa de Kioto. O texto se encerra nessas palavras:

a voz daquela / dona as palavras virando névoa de gaze aflando ruflando
como um corpo / de névoa primavera no inverno primavinda no inverno
quando o trem estala / como um elástico na neve no dedo de luva branca
da neve como o livro / se escreve nesse pasmado branco disparo de trem
cortando rente cortando / em frente sempre
entressemprementenfrente a dona sasame daquela fala
(CAMPOS, 2004, s/n)

A proliferação paranoica das palavras, combinadas e recombinadas em neologismos incessantes, repleta de referências intertextuais e narrando dois acontecimentos simultâneos faz deste e dos outros poemas de *Galáxias* uma experiência de leitura atordoante e, ao mesmo tempo, hipnótica. É através desta hipnose que se encontram o haicai e o “sasamegoto”. Afinal, o efeito de ambos os textos é o de uma espécie de plenitude pelo esvaziamento semântico, só que, no haicai, isso ocorre pela montagem surpreendente de duas ou três imagens simples e banais recortadas da natureza, enquanto em “sasamegoto” é o excesso de texto que produz, como um desgaste do sentido por repetição, um esvaziamento consequente de uma desatenção requerida pela leitura.¹⁰

¹⁰ A capa da segunda edição de *Galáxias* traz um objeto gráfico de Mira Shendel: uma elipse, em forma de galáxia, ao longo da qual, do centro aos anéis mais externos, espalham-se letras de diversos tamanhos e em ordem alfabética. Esta imagem representa a sensação primeira da leitura de um texto galáctico de

Mas este efeito-Tomie, de contemplação surda do imenso, é dado pelo avesso das palavras: a profusão de palavras vale pelo esvaziamento semântico. No caso de “yûgen”, a dicção dos poemas de Haroldo está completamente mudada: poucas palavras, sem narrativa, ocupam os espaços da página, deixando muito branco à vista do leitor. Aqui, o efeito-Tomie ocorre de maneira complementar: a escassez de palavras se complementa no vazio branco da página branca, como um yin-yang, no qual os opostos se tocam, se complementam, mas não se misturam.¹¹

Nas *Galáxias*, o paradigma da hipnose era sonoro: a profusão textual se dá durante a leitura, na duração da leitura, de cada palavra e jogos de palavras que ocorrem na sequência do texto. Em “yûgen”, o paradigma é visual: é a imagem do texto que oferece o esvaziamento zen da leitura. A transição de um paradigma a outro – que, a nosso ver, representa uma orientalização da escrita do poema – ocorre no livro publicado cronologicamente entre *Galáxias* e *Crisantempo*. Em *A educação dos cinco sentidos*, há um poema dedicado à leitura que o filósofo Martin Heidegger faz da cultura japonesa. Na nota a este poema, Haroldo anota:

A escuta heideggeriana, no diálogo com o inter-locutor japonês, é uma escuta da “voz do Ser”: “fonocêntrica”, portanto (Derrida). Ocorre que o ideograma envolve, ademais, uma ontofania grafemática. Solicita não apenas a escuta, mas o escrutínio: o perscrutar. Daí a releitura (re-visão) que este poema-ensaio propõe do texto heideggeriano, segundo uma óptica (uma gramatologia?) pound-fenollosiana: olhando para o ideograma, como sabia fazer o pintor/escultor Gaudier-Brzeska. (CAMPOS, 1985, p. 108-109)

À sua maneira abarrocada, surpreendemos uma crítica ao fonocentrismo que se concretizará, poemáticamente, em *YU-GEN*. Ora, se no álbum com Tomie Ohtake o

Haroldo. No entanto, seria preciso reproduzir, na contracapa, uma pintura de Tomie Ohtake, qualquer uma: em todas elas, formas orgânicas, quase sempre no centro da tela, em pinceladas ritmadas, encontram-se suspensas em espaços vazios, sempre guardando a sensação de que são imensas, de que pertencem a um espaço cósmico. Essa visão surda do imenso – ao contrário da tagarelice (também silenciosa) das letras de Mira – é o lugar em que o leitor se encontra após a leitura de *Galáxias*.

¹¹ Esta insistência no branco é também uma insistência no suporte. Não será totalmente gratuita a coincidência de tanto a capa de *Hagoromo* quanto a do catálogo *Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira* deixarem à mostra a trama das telas de pintura.

branco da página é substituído pelas cores e formas das gravuras, reorganizando espacialmente os poemas originais, então é lícito considerar as gravuras de Tomie como a própria imagem “ontofânica”, como imagem reveladora, fundacional, real.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.

CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Crisantempo: No espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Escrito sobre Jade: Poesia clássica chinesa*. Organização de Trajano Vieira. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Galáxias*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. “Haicai: homenagem à síntese”. “Visualidade e concisão na poesia japonesa”. “A quadratura do círculo”. In: *A arte no horizonte do provável*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 55-62; 63-76; 121-130.

_____. “Três versões do impossível: Wang Wei”. “Poesia e Modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago, 1997.

MOTTA, Leda Tenório da. (org.) *Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2005. (Signos; 45)

OHTAKE, Tomie. *Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.