

# A TRADUÇÃO IDEOGRÂMICA: A PALAVRA-VALISE NA TRANSCRIÇÃO DE “UM LANCE DE DADOS”

**Sérgio Guilherme Cabral Bento\***

*Resumo:* A palavra-valise joyceana, recurso de polissemia a retratar a condensação lingüística típica do sonho, tem suas origens no conceito de ideograma da língua chinesa, pelo conceito gestáltico da reunião de dois ou mais elementos gerando um todo independente. Pretende-se, neste artigo, apontar seu uso como solução para a tradução criativa de poemas. Como exemplo, escolheu-se a transcrição para a língua portuguesa de *Un coup de dés*, de Mallarmé, por Haroldo de Campos.

*Palavras-chave:* Tradução; Haroldo de Campos; James Joyce.

## INTRODUÇÃO

Os avanços tecnológicos do final do século XIX e do início do XX permitiram maior trânsito entre países e continentes, bem como uma comunicação interplanetária mais eficiente. Como consequência, mais informação se disponibilizou entre Oriente e Ocidente, e as distâncias culturais começaram um longo e mútuo processo de aproximação e de reconhecimento.

Desse modo, a escrita oriental, em sua grande parte ideográfica, suscitou interesse em lingüistas, pensadores e artistas ocidentais, que incorporaram a suas produções elementos até então desconhecidos daquele tipo de língua (e, consequentemente, daquela cultura). Dentre outras influências, estão a exploração do haikai como forma poética, a inspiração no teatro Nô e a preocupação em contemplar a natureza, temática típica dos orientais.

Para a literatura, a iconicidade do ideograma, seu apelo imagético e seu processo gestáltico de relação parte/todo sugeriram obras que buscassem, dentro

da arbitrariedade do alfabeto fonético, resgatar tal natureza figurativista. Se tal processo foi intuído por Mallarmé e Apollinaire, e teorizado por Ezra Pound, ganhou em James Joyce seu mais bem acabado resultado. Timidamente em *Ulysses* – e definitivamente em *Finnegans Wake* –, o escritor irlandês fundiu palavras conhecidas para formar neologismos, ou usou determinados termos em função dos ecos, anagramas ou homônimas neles contidos. A tal fenômeno, os críticos deram os nomes de “palavra-montagem”, “palavra-ideograma” ou “palavra-valise”.

Nesta pesquisa, pretende-se mostrar como a palavra-montagem explorada por James Joyce foi influenciada pelos princípios ideográficos das línguas orientais. Então, outro uso posterior de tal técnica será exibido: o de solução para traduções criativas, especialmente de textos poéticos. Como exemplo, foi escolhida a transcrição de Haroldo de Campos para a língua portuguesa do poema *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé.

## O IDEOGRAMA

Em 1918, Ezra Pound editou e publicou a obra póstuma *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*, de Ernest Fenollosa, filósofo americano falecido dez anos antes. A partir de então, o estudo do ideograma passou a fazer parte do cotidiano das artes ocidentais, com conseqüências evidentes na poesia e no cinema.

Tendo vivido muitos anos no Japão como professor universitário em Tóquio, Fenollosa interessou-se pela natureza visual-icônica da poesia oriental, especialmente chinesa. No ensaio citado, ele enfatizou a força ótica dos caracteres chineses, e também seu processo de formação como um fator enriquecedor para a produção poética:

*Um dos fatos mais interessantes relativos à língua chinesa é a possibilidade de nela vermos não somente as formas das sentenças, mas também as partes do discurso crescerem literalmente, brotando umas das outras. Como a Natureza, as palavras chinesas têm vida e plasticidade, pois coisa e ação não ficam formalmente separadas. [...] O uso pode fazer com que o significado integral se incline um pouco ora para um lado, ora para o outro, segundo o ponto de vista. (FENOLLOSA, 1994, p. 122-123, grifos do autor).*

Desse modo, a relação entre significante e significado – que, no alfabeto latino, é totalmente imposta e arbitraria – mantém, no mandarim, certa relação de semelhança. Isso gera, em um poema, uma gama de possibilidades de leitura (ou visualização?), já que determinada figura pode sugerir outra, ou ser a combinação de outras. Um grupo de ideogramas, então, remete o fruidor a uma teia de imagens, referentes e insinuações gráficas, fazendo que a criação ocupe o entrelugar entre a poesia e a pintura.

No Brasil, a obra de Fenollosa teve a edição de Haroldo de Campos (1994), claro discípulo dos ideais poundianos. Além da inédita tradução de *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia* para o português, Haroldo publicou, no mesmo volume, um incisivo artigo em que expôs a resistência encontrada pelo filósofo americano nos circuitos lingüísticos chineses. Ganhou destaque o texto de Yu-Kuang Chu (citado pelo crítico brasileiro), “Interação entre linguagem e pensamento em chinês”, em que a tese fenollosiana foi atacada. O

acadêmico chinês explicou que, com o passar do tempo, os ideogramas perderam sua natureza representacional em razão de diversas estilizações. Além disso, para o leitor, a pregnância do referente não ocorria mais, e os caracteres pictográficos passaram a ser tão arbitrários quanto o alfabeto ocidental: “O leitor chinês simplesmente os considera como símbolos convencionalizados de idéias” (CHU, 1994, p. 209).

Certamente, o ensaísta oriental não soube ler o que advertia Fenollosa (1994, p. 112): “Meu assunto é poesia, não a linguagem”. Assim como não se espera que um leitor ocidental não-acostumado com a linguagem poética estabeleça relações sonoras e verbais a partir do significante de um poema de Rimbaud ou Valéry, não se imagina que diariamente conexões visuais metafóricas sejam feitas por um leitor chinês ao ler o jornal ou um letreiro. Entretanto, ao poeta, cujo papel é ater-se à face física da língua, ao “corpo” das palavras, parece óbvio que o ideograma renderá material para suas produções. Haroldo de Campos (1994, p. 52), no ensaio citado, saiu em defesa do filósofo americano:

*Eis as “rimas visuais” – os “harmônicos” vibrando diante do olho – que o filósofo-poeta Fenollosa, sem a catarata profissional dos sinólogos, conseguiu, simplesmente, ensinar-nos a ver. [...] O que importa no ensaio de Fenollosa não é o argumento “pictográfico” (ideograma enquanto pintura de idéias via coisas), mas o argumento “relacional” (ideograma enquanto processo relacional, enquanto metáfora estrutural) (grifos do autor).*

Após as repercussões da publicação de Ezra Pound, o princípio ideogrâmico influenciou fortemente as artes do século XX: seja no imagismo poético, seja na montagem cinematográfica. Também na literatura em prosa tentou-se atingir o poder icônico-gestáltico dos hieróglifos: na mais ousada das experiências em tal sentido, James Joyce criou sua palavra-montagem, possibilitando que houvesse a máxima condensação possível de idéias e possibilidades dentro de um termo polissêmico.

## **A PALAVRA-MONTAGEM JOYCEANA**

Se em *Ulysses*, publicado em 1922, James Joyce já se havia estabelecido como um marco na história da narrativa – especialmente pela radicalização do uso do fluxo de consciência, técnica que permite ao autor explorar os meandros inconscientes dos personagens –, em *Finnegans Wake* (publicado em 1939) o irlandês revolucionou a prosa, ao tentar contar em uma obra a inteligibilidade de um sonho.

Além da fusão de diversos idiomas, onomatopéias insólitas e total desordenação de tempo-espaco, o que se destaca no hermético texto é a exploração léxica. Há diversos neologismos reconhecíveis como a junção de duas ou mais palavras, a fusão de pedaços de termos que ganham um novo sentido quando concatenados: é o que a crítica chamou de palavra-montagem, palavra-valise ou palavra-ideograma.

Além das óbvias remissões ao ideograma (união gestáltica) e à montagem cinematográfica (conflito gerador de sentido), a idéia de “valise” é uma metáfora interessante: palavra-compartimento, de onde brotam novos significados que se adaptam ao contexto de acordo com a orientação do fruidor. É a possibili-

dade de uma arte combinatória, em que elementos esparsos concatenam-se no momento da recepção da mensagem.

Desse modo, o princípio que deve guiar o leitor é o da *incompletude*: buscar uma “chave de leitura” que encerre determinado sentido ao caos joyceano é matar a abertura de seu texto, reflexo da própria vida. A linguagem de *Finnegans Wake* mimetiza a própria incompreensibilidade do sonho e inscreve no código lingüístico a sensação de impotência gerada pela natureza enigmista do ato de sonhar.

No trecho a seguir, percebe-se o grau de complexidade atingido por Joyce (2004, p. 32) em sua elaboração frasística<sup>1</sup>: “Bygmester Finnegan, of the Stuttering Hand, freemen’s mauerer, lived in the broadest way immarginable in his rushlit toofarback for messuages before hoshyan judges had given us numbers” [...] (grifo nosso).

Nesse extrato, é apresentado Bygmester Finnegan, um dos representantes da família dos Finnegans (que, de fato, são correlatos da mesma pessoa): “pedreiro” (*maurer* é “pedreiro” em alemão), construtor, de mão vacilante, metáfora ao criador artístico incerto de sua obra. Como é comum ao arquétipo do artista, sua vida é errante, *in the broadest way immarginable*. Tem-se, então, a primeira palavra-montagem do parágrafo: *immarginable*, fusão do prefixo de negação *im-*, da palavra *margin* (“margem”) e da palavra *able* (“apto”).

Como dito, tal neologismo tem a propriedade de fazer brotar sentidos, ecos, sugestões de acordo com o contexto. *Immaginable* é o eco mais óbvio: “da maneira mais larga imaginável”. Já o som de *margin* sugere a margem da página, alusão ao escritor-artista, por si só uma espécie de construtor, a erguer páginas-paredes com palavras-tijolos. Vê-se aqui a concepção joyceana de arte: um árduo trabalho sobre o significante, literatura de exploração lingüística.

O prefixo negatizador associado à “margem” ainda sugere a não-margem, ou o não-enquadramento. Pode-se entender como a falta de conforto do artista em seguir a tradição, ou ainda de acatar a ação emoldurante da sociedade sobre ele.

Já *able* sugere a habilidade, talento natural artístico. Dialeticamente, porém, pode-se associar tal palavra ao eco *inable*, neologismo que seria a negação da habilidade ou a contraposição: falta de destreza artística, incompetência social (o fato de *marginal* ressoar da palavra-valise corrobora tal viés de compreensão).

Por sua vez, *rushlit* configura-se como outra palavra-ideograma, fusão do substantivo *rush* (“ímpeto”) com o particípio passado *lit* (“acesso, ligado”). Como *lit* pertence ao verbo *to light*, a associação *rushligh* (“lâmpião feito de junco”) é imediata. Nesse caso, o artista estaria *in a rushlit*, ou seja, “sob a iluminação de um lâmpião”. O tradutor de *Finnegans Wake*, Donald Schüler, entendeu que, metonimicamente, há a referência a um lar sendo iluminado, daí a sua escolha pela tradução “habitáculo”.

Embora não se pretenda discutir o mérito da corajosa tradução do acadêmico gaúcho, a escolha faz que diversas outras imagens se percam; *rush* implica um sentido de “transe” devido a uso de álcool ou drogas, o que sugere que o pedreiro-escritor Bygmester componha sob efeito da inspiração meramente inconsciente (a idéia da “luz” em *lit* reforça tal idéia, pois se associa a *insight*,

1 Na tradução de Donald Schüler: “O Bygmester Finnegan, o Mão-Gaga, pedreiro de livre pensar, vivia na via mais larga imarginável no seu rútilo habitáculo muilonge para missagens antes de juízes josuéicos nos terem dado números” (JOYCE, 2004, p. 33).

“iluminação, inspiração”). Isso gera um óbvio contraste com o conceito exposto anteriormente de uma arte racional, feita sobre o significante. Com essa oposição, Joyce pretendia refletir – sempre sob o preceito da incompletude – sobre tais pólos metodológicos da composição artística, cuja mistura forma o verdadeiro grande literato.

Já o termo *toofarback* é uma palavra-montagem fruto da aglutinação de *too* (“muito”), *far* (“longe”) e *back* (“atrás”). A ambigüidade aqui se dá pela aplicação possível do sentido tanto no tempo como no espaço: a variante será, então, o viés de compreensão que tiver escolhido o fruidor nas passagens anteriores. Se *rushlit* for interpretado como “em transe”, “iluminado”, *toofarback* irá referir-se ao plano temporal: inspirado há muito tempo, ou como outrora, ou ainda preso aos valores estéticos do passado.

Entretanto, se *rushlit* for entendido como metonímia para “habitação”, daí a palavra-montagem *toofarback* ganhará valor espacial: uma residência longínqua demais para receber “mensagens”, ou influência de artistas do passado.

Finalmente, *message* é outra palavra-valise contida no trecho aqui estudado. Trata-se da junção de *message* (“mensagem”) e *assuage* (“aliviar”, “acalmar”). O efeito obtido é o de um tipo de comunicação tranqüilizadora, confortante, que vem do passado. Não é à toa que a escolha do tradutor foi “missagens”, em que o valor religioso de “missa” conota tal idéia.

Assim, nesse curto trecho de *Finnegans Wake*, pretende-se mostrar como se forma a palavra-montagem joyceana. Suas repercussões não se limitaram à literatura, mas se estenderam à crítica (o próprio Joyce usava termos como “verbivocovisual”, fusão de “verbal”, “vocal” e “visual”) e à tradução. Nesse campo, como se verá mais adiante, elas tornaram-se um importante recurso de aglutinar, em uma palavra transposta, diversas possibilidades interpretativas que constam no original.

## A PALAVRA-MONTAGEM COMO SOLUÇÃO DE TRADUÇÃO

Talvez o mais notável exemplo de tradução de Haroldo de Campos seja “Um lance de dados”, do original de Mallarmé, *Un coup de dés*, poema cosmológico que revoluciona o espaço poético ao subverter a linearidade do verso: mais que verso livre, “verso solto”. O poeta francês construiu multiplicidade de sentido ao usar tipos gráficos diferentes nas palavras (destacando algumas e submetendo outras a um papel secundário, como “ramificações” das fontes maiores); ao dispor as palavras livremente, sem o enquadramento da linha; e ao atribuir ao branco da página função sintática e semântica.

A leitura de “Um lance de dados” é uma aventura sem fim: há infinitos caminhos interpretativos. Pode-se ler verticalmente, como um poema regular, ou horizontalmente, como uma partitura; podem-se agrupar as palavras de mesmo padrão tipográfico ou considerar os agrupamentos formados no nível topológico do poema. Enfim, o poema constitui uma “obra aberta”, quase permutacional, cuja completude será apenas atingida com a recepção.

Se a leitura de *Un coup de dés* é uma operação, sua tradução é um desafio quase utópico. A partir da década de 1940, porém, alguns recriadores ousaram verter o poema para outras línguas, a saber: ao espanhol, em 1943, por Agustín Larrauri; ao inglês, em 1956, por Daisy Aldan; e ao alemão, em 1957, por Carl Fischer e, em 1966, por Marie-Louise Erlenmeyer.

Em 1972, Haroldo de Campos publicou a primeira (e até hoje única) tradução para a língua portuguesa. Após um brilhante trabalho de leitura exegética do texto, o poeta brasileiro recriou a constelação mallarmaica em um intrincado jogo compensatório, em que nenhum efeito da cosmologia original deveria ser perdido. Para tal, o concretista usou de estratégias para ser fiel à forma e ao conteúdo de *Un coup de dés*, como traduzir por aproximação, valer-se da etimologia das palavras e criar neologismos, palavras-montagem que encarnem diversos dos sentidos do original.

Um exemplo disso é a opção escolhida ao traduzir o agrupamento que se segue<sup>2</sup> (na terceira folha, quinta página do poema, considerada a ordem linear):

*avance retombée d'un mal à dresser le vol*  
*et couvrant les jaillissements*  
*coupant au ras le bonds*

Na transcrição haroldiana:

antemão retombada do mal de alçar vôo  
 e cobrindo os escarcéus  
 cortando cerce os saltos

*Jaillissement* significa “jorro”. Entretanto, em francês a palavra ressoa *aille* (“asa”), denotando grandeza, magnitude. Todo esse agrupamento é como uma locução adjetiva de *aille* (“asa”, também na transcrição), e ressalta a ação mediadora que tal símbolo exerce entre o céu e o mar (grande dicotomia do poema). Em vez de “jorro”, porém, Haroldo preferiu “escarcéus”, que significa uma grande onda. Além do sentido literal, ela torna-se uma palavra-ideograma, pois outros sentidos desprendem-se dela: “escarpa” + “céus”, o que confere um elemento da terra e um do firmamento junto àquele do mar, compondo assim os três cenários primeiros do momento da criação do universo, mote principal da cosmologia mallarmaica.

Também “antemão” configura-se em uma palavra-valise, pois, além do valor adverbial (aprioristicamente), sugere “antes” + “mão”, antecipação metonímica do Mestre Navegador, primeiro ser humano a surgir. Além disso, encarna a “mão” que lança os dados, e reforça o sentido de “lance” da página anterior.

Outra técnica usada por Haroldo de Campos é o neologismo. Na quarta folha (sexta página) do poema, há um pequeno agrupamento subordinado a *Le Maître* (“O Mestre”) (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1974, p. 158):

*surgi*  
*inférant*

2 Usou-se, para ambas as versões, Campos, Campos e Pignatari (1974, p. 153-173).

Na tradução do texto:

exsurto  
inferindo

O verbo *surgir*, em francês, tem conotação semelhante ao cognato em português, especialmente no uso náutico: “emergir bruscamente em direção à terra”. A opção óbvia (“surge” ou “surgido”) perderia a idéia de imprevisto, de certa rudeza que consta no original. O poeta brasileiro criou, então, “exsurto”, que funciona como um suposto particípio irregular de “exsurgir” (“erguer-se”) – o que mantém o sentido de aparecimento – e recupera sonoramente “surto”, que adiciona ideogramaticamente à idéia de “irrupção”: desse modo, como um *kanji* oriental, “exsurgido” e “surto” unem-se, criando “exsurto”, erguido de maneira irrompida e brusca.

Finalmente, na quinta folha (oitava página) do poema, há outra ramificação de *Maitre* (“Mestre”) (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1974, p. 160):

*dont*  
*le voile d’illusion rejailli leur hantise*  
*ainsi que le fantôme d’un geste*

Na transcrição haroldiana:

cujo  
véu de ilusão ressurtu ânsia instante  
como o fantasma de um gesto

*Rejaillir*, literalmente, seria “brotar novamente”: o véu de ilusão faz brotar, novamente, a obsessão do Mestre em lançar ou não os dados da criação poética. Entretanto, Haroldo de Campos preferiu criar o neologismo “ressurtu”, palavra-montagem de “re-” e “surto”: o prefixo latino sugere retorno, e “surto” traz a idéia de descontrole expressa por *hantise*. Tal palavra em francês, aliás, ecoa “anti” (negação), que na transcrição é compensada por “instANTE”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exploração do princípio de construção dos caracteres orientais rendeu excelentes frutos à arte da modernidade. Na literatura, tal preceito ideográfico-gestáltico levou James Joyce a compor a palavra-montagem: neologismo composto a partir de outros termos a fim de acrescentar uma multiplicidade de sentidos à sua narrativa: a mais perfeita aproximação ocidental do pictograma oriental.

É dessa palavra-valise que Haroldo de Campos se aproveita ao transpor *Un coup de dés*, poema de Mallarmé. A técnica joyceana permite ao tradutor aproximar-se da riqueza sonoro-imagética do original, e reconstruir a cosmologia do simbolista francês.

Vê-se, desse modo, que o intercâmbio cultural entre Oriente e Ocidente – fortemente intensificado com a globalização pós-moderna – continua a suscitar novos caminhos culturais, intelectuais e artísticos para ambos: criação a partir da diferença, do conflito, da montagem, sendo, portanto, o próprio ideograma do mundo.



## REFERÊNCIAS

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, H. de. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Ideograma*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1994. p. 23-108.

CHU, Y.-K. Interação entre linguagem e pensamento em chinês. In: CAMPOS, H. de (Org.). *Ideograma*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1994. p. 203-228.

FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, H. de (Org.). *Ideograma*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1994. p. 109-148.

JOYCE, J. *Finnegans Wake*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

BENTO, Sérgio Guilherme Cabral. Ideogramatic translation: the “container-term” in the “A throw of the dice’s”. *Todas as Letras* (São Paulo), volume 10, n. 1, p. 140-147, 2008.

*Abstract: James Joyce’s wor(l)d, polissemic resource that portrays the linguistic condensation typically present in dreams, has its origins in the Chinese ideogram, for its gestaltic concept of an independent whole being formed by two or more parts. This article aims at studying its use as a solution for creative translations of poems. As an example Haroldo de Campos’s transcreation of Mallarmé’s “Un coup de dés” was chosen.*

*Keywords: Translation; Haroldo de Campos; James Joyce.*