

O “padrão” poundiano¹

The poundian “standard”

Alípio Correia de Franca Neto²

Resumo: Este artigo examina aspectos da abordagem poundiana de tradução poética como apresentada em suas famosas traduções de “The Seaferer”, “Homage to Sextus Propertius” e *Cathay*. A tentativa aqui é a de rastrear a evidência das ideias de Pound sobre seus experimentos com reescrita e reinterpretação de textos antigos como *personae*, ou extensões de seu próprio trabalho poético. Também se examina neste trabalho as estratégias tradutórias do autor nos termos de suas visões peculiares a respeito da relação entre mito e tradução.

Palavras-chave: Ezra Pound; mito; tradução; abordagem poundiana; reescrita; reinterpretação.

Abstract: This article examines aspects of the Poundian approach of poetic translation as presented in his famous translations of “The Seaferer”, “Homage to Sextus Propertius” and *Cathay*. It tries to track evidence of his ideas about his poetic experiments with rewriting and reinterpreting ancient texts as *personae*, or extentions of his own poetic works. It also examines his traductory strategies in terms of his peculiar views about the relationship between myth and translation.

Keywords: Ezra Pound; mith; translation; poundian approach; rewriting; reinterpreting.

¹ O texto que se segue é uma condensação do primeiro capítulo do livro *Tradução poética: regras de um jogo*, a ser publicado pela Editora Ateliê.

² Pós-doutorando em Teoria da Tradução pela Universidade de São Paulo. E-mail: alipiofranca@ig.com.br.

Como é sabido, no começo do século XX, caberia ao poeta Ezra Pound (1885-1972), considerado um dos autores mais influentes do modernismo, conferir um novo status literário à modalidade da tradução poética.

Em vista do número de suas traduções, e observando a produção poundiana em sua totalidade, hoje parece claro que o poeta, a partir de 1920, começaria a se afastar cada vez mais de constrações impostas pela estética imagista e a buscar um campo mais produtivo para sua poesia em parte por meio de traduções. Em todo caso, é perfeitamente plausível supor que essas experiências com autores estrangeiros desde o começo de sua carreira acabaram por se constituir em ensaios para a erudição, alusividade e multiculturalismo presentes nos *Cantos*, sua obra capital.

Ainda na mesma linha de raciocínio, ao mesmo tempo que sua abordagem tradutória visava o habitante comum de uma dada época e local, ela também era expressão do descontentamento de Pound em particular com o que considerava certo lirismo elegíaco corrupto, identificado por ele na poesia em vigor à época, e que começara a medrar a partir da segunda metade do Período Vitoriano.

Não cabe, por ora, tentar fazer um rastreamento das influências que Pound teria tido até plasmar sua visão peculiar da tradução poética, algumas das mais prováveis podendo ter sido as concepções acerca da tradução por parte de pensadores alemães no final do século XVIII - dentre eles, Friedrich Schleiermacher -, concepções que, ao que tudo indica, começaram a estruturar mais os esforços quanto a se ir além do empirismo predominante até então, e tornaram clara a preocupação, no que concerne à tradução de um modo geral, com uma política consciente da língua e da literatura, de resto, uma preocupação comum à abordagem de Pound.

Seja como for, as idéias de Ezra Pound sobre tradução poética são tão esparsas quanto vieram a se mostrar profícuas no que concerne à enorme influência que haveriam de exercer. Igualmente famosas se tornaram as polêmicas em torno dessas traduções, que, segundo consta, o teriam isolado

dos círculos acadêmicos ainda mais do que sua acusação de traição foi capaz de fazer. Diversas vezes as traduções que Pound fez do anglo-saxão, latim, italiano, francês e chinês a um só tempo lograram admiradores e opositores; os primeiros, juízes competentes em matéria de poesia, os segundos, acadêmicos e filólogos em sua maioria, empenhados em apontar os eventuais erros interpretativos e a falta de familiaridade do poeta com as línguas de que traduzia, ou com seu contexto histórico e cultural.

Na verdade, a tradução poética parecia ter-se tornado menor na época de Pound, visto que aquele tipo de adaptação modernizadora conhecida como “imitação” passara a ser uma atividade negligenciada, embora ao longo da história houvesse desempenhado um papel importante na produção da maioria dos poetas.

Os românticos, por exemplo, haviam preferido a “espontaneidade” da inspiração ao traduzir, e só com Rossetti e Swinburne o que poderíamos chamar “tradução” voltaria a ser praticada com mais pujança. Paralelamente a essa “liberdade” criativa concedida ao poeta traduzindo, viria à luz o ideal das versões semânticas com exatidão científica, sobretudo na Alemanha, e da reconstituição do texto original palavra por palavra, o que passou a ser o exercício fundamental da formação clássica, tornando-se a forma proeminente de tradução.

Desse ângulo, na literatura de língua inglesa, a *Ilíada* de Pope - que Johnson julgava uma realização que nenhuma época ou nação poderia suplantar - passava a conviver com a prosa intemporal de Andrew Lang, S.H. Butcher, Walter Leaf e Ernest Myers, já que na época do romance um Homero em prosa parecia natural. Em sua esteira, Bentley acreditara que o poema de Pope não era Homero, e seus descendentes sustentaram que a tradução em prosa exata era menos enganadora do que a versão poética, no que concerne a dar o “sentido” sem “fingir” ser Homero. A seus olhos, isso assegurava o estudo sério da linguagem e, idealmente, acabava por respeitar a prioridade do texto original, de acordo com a antiga escola de estudiosos clássicos, a

quem a tradução devia ser “modesta”, a fim de evitar ao máximo uma confusão com o original. Trata-se, na verdade, de uma visão partilhada não só por estudiosos, mas por muitos poetas, até.

De que a tradução, porém, não era para Pound nem um instrumento de disciplina pedagógica nem o tipo de recurso em prol de fins didáticos dão testemunho suas experiências com interpretações pessoais de poetas estrangeiros, a primeira e mais notória delas sendo hoje considerada sua versão de “The Seafarer” (“O navegante”), a elegia do séc. IX escrita originariamente em inglês arcaico ou anglo-saxão e constante já de seu livro *Ripostes* de 1912.

O objetivo inovador de Pound nessa versão é recriar de maneira original aspectos da experiência da leitura do “Navegante” por meio de expedientes sugerindo sua linguagem e versificação. Não é difícil, porém, demonstrar que Pound estava dando de fato uma interpretação idiossincrática ao poema.

O exame dessa versão revela que ela não segue à risca as regras de acentuação e aliteração da poesia anglo-saxã, embora tenha enorme êxito em dar a impressão de um metro baseado no padrão acentual em vez de na contagem silábica. De certo ponto de vista, é possível dizer que metricamente a tradução é “fiel”, ainda que não seja exata. Linguisticamente, também se pode dizer que é igualmente mimética do original, e que soa fantasticamente arcaica. Para tanto, ela evita a todo custo palavras e construções latinas, se vale constantemente de consoantes ásperas e vogais fechadas, torna elíptica a sintaxe, ao lhe eliminar partículas, como na omissão do artigo antes do adjetivo, por exemplo. Como parte de seu arsenal de expedientes com gosto arcaizante que a tradução mobiliza, empregam-se, corretamente muitas vezes, palavras do inglês arcaico, e, mesmo quando usados de maneira imprópria do ponto de vista filológico, esses arcaísmos têm o condão de soar paradoxalmente como “novos arcaísmos. A distorção da ordem habitual das frases é um outro aspecto da imitação do original, e um princípio orgânico na tradução, a sintaxe amiúde sendo obscura a fim de reproduzir a impressão

criada pela forma do original, traço que confere ao poema seu efeito surpreendente, independentemente de suas “falácias etimológicas. Nesse aspecto, Pound parece estar seguindo a escola frequentada por Moris, Barnes, Hopkins e Hardy, ao revitalizar palavras obsoletas e não raro até fazendo uso das mencionadas “falácias etimológicas”, como Tolkien as definiu. A busca da proximidade do “som” do original é tão evidente, que ela dá a razão de um artifício extremo - o do “decalque” de palavras homófonas na tradução com respeito a termos do original, embora sem correspondência semântica com eles. De fato, Pound a olhos vistos desconsidera o sentido de várias palavras antigas, considerando-as unidades de sons a que palavras homófonas do inglês moderno poderiam substituir.

É fácil perceber que a arte do Pound às voltas com reinterpretações de poetas estrangeiros estava justamente na reprodução das qualidades formais do poema, na “tradução” de aspectos expressivos do inglês arcaico, seus ritmos e efeitos, ainda que a expensas dos sentidos do original muitas vezes apontados pelos filólogos. E essa arte respondia pela excepcional energia de sua expressão, tornada densa e abrupta pelas aliteraões, mesmo com a versão tecnicamente irregular.

Ora, hoje se pode perceber que a perda desses traços formais para Pound deveria ser considerada tão grave quanto à do “sentido” para os filólogos, e a atitude do poeta em face da necessidade de responder ao “som da poesia” original ao traduzir exerceu uma influência tão grande sobre hábitos modernos de pensar em tradução poética, que hoje tendemos a considerar esse aspecto como absolutamente indispensável a ela. Outras estratégias, porém, de ordem crítica e adotadas por Pound, servem para demonstrar que ele estava fazendo algo novo com a ideia de “tradução”.

Ainda no caso de “The Seafarer”, é sabido que não havia um “original”, supostamente escrito mil anos antes, a partir do qual questionar ou não a acurácia do poeta, a cópia remanescente do poema sendo atribuída autoria a um editor vitoriano. Ao comentá-lo numa “Nota filológica” aposta a sua

versão, Pound afirmava que aquele “fragmento do poema original, claro nos primeiros 30 versos e a partir daí cada vez mais ilegível”, devia ter caído nas “mãos de um monge com ambições literárias”, e que este por sua vez teria preenchido “as lacunas com suas próprias suposições e “aprimoramentos”. Com essas considerações, é de ver que Pound adotava o que a crítica homérica e bíblica chamava de “abordagem analítica”, discernindo um “original”, que ter-se-ia corrompido na transcrição da mão monástica. É justamente por considerá-la um acréscimo tardio, de caráter moralizante, é que Pound elimina de sua versão a quarta seção do poema, enfatizando a divisão tripartite dessa versão, cujas parte ele intitula individualmente como “As proações do mar”, “Seu fascínio” e “O lamento para a época”.

Com o passar do tempo, a crítica acabou por revelar que os cortes e substituições de sentidos na versão de Pound levaram a efeito a um verdadeiro “expurgo” de palavras cristãs. Na verdade, é possível dizer que, já na própria “Nota Filológica”, essa abordagem pudesse ser entrevista em seu comentário sobre ter traduzido por “anglos” uma palavra que ele sabia significava “anjos”.

A visível intencionalidade de Pound, manifesta nessa abordagem por si mesma, é um complicador da avaliação que apenas leva em conta o critério de fidelidade a um texto com base nos “sentidos” detectados pelos estudiosos. Ora, essa intencionalidade estava presente na própria apresentação de sua versão, estampada na *New Age* sob a rubrica “‘Novo Método’ de Erudição Literária”, e acompanhada de seu comentário pessoal quanto a sua versão de “O navegante” ser “quase tão literal, suponho, quanto qualquer tradução pode ser”. Parece desnecessário dizer que essas palavras eram uma clara provocação aos críticos.

Ditados por um olhar crítico peculiar, tais procedimentos certamente não teriam causado a ira a esses críticos se Pound tivesse apresentado sua versão, por exemplo, como uma “tradução livre”, “adaptação” ou uma “imitação” do poema original.

A visão que o próprio Pound tinha, porém, de suas versões, tornar-se-ia evidente em suas referências a elas como “*personae*”, ou seja, extensões de sua própria obra autoral. A propósito desta, como título para a coletânea composta por duas antologias anteriores e publicada em 1919, ele escolheu *Personae*, um título que, de resto, seria usado mais duas vezes, uma, para os poemas reunidos e publicados em 1926, e a outra, para uma seleção da edição de 1919, por sua vez lançada em 1928. O registro da importância que o poeta conferia à palavra pode ser encontrado em seu texto intitulado “Vorticism” [“O vorticismo”], publicado em 1929:

Dei início a essa busca do real num livro chamado *Personae*, dando vazão, por assim dizer, a máscaras completas do eu em cada poema a que dei continuidade numa longa série de traduções, que não passavam de máscaras elaboradas..

Na verdade, em 1920, Pound se referiria a sua tradução do “The seafarer”, às presentes em *Cathay* e a sua “Homage to Sextus Propertius” como suas *personae* principais. Ou seja, desse ponto de vista, como viria a afirmar Hugh Kenner, essas *personae*, para Pound, se constituíam em “dramatizações deliberadas que ampliam modos de pensamento e sentimento acessíveis ao habitante comum de uma dada época de Londres” (KENNER 1972: 32).

A referência de Pound, contudo, a sua versão de “O Navegante” como uma “*persona principal*” obviamente sugere um grau de identificação pessoal que está longe do esforço de distanciamento crítico que se pode esperar de uma versão comprometida com o objetivo da exatidão semântica, e não parece difícil perceber o porquê da identificação de Pound no que concerne essa versão.

Em sua divisão tripartite, o que Pound chamou de “Provações” se constitui numa verdadeira “bravata” quanto a agruras suportadas, seu “Lamento” hoje nos pode soar como o lamento do próprio Pound por uma era

não heroica, ou pela própria era de Pound. A moral de tudo isso, assim, parece a de que o chamado à vida do empenho heroico solitário, como do próprio Pound, por mais que desesperançado, é melhor do que a era decadente e estável em terra firme e numa época desprovida de heróis.

No que tange a uma outra “persona principal” de Pound, numa carta a Thomas Hardy, ele afirmou que o título “Homage to Sextus Propertius” havia sido tomado de empréstimo “de um músico francês, Debussy, e que chamou de “Homage à Rameau” uma obra musical realizada à maneira de Rameau. Hardy, por outro lado, havia sugerido a Pound que chamasse seu poema de “Propércio faz um solilóquio”. A propósito disso, a resposta de Pound é intrigante:

Eu devia - precisamente - ter escrito “Propércio: solilóquio” - voltando a atenção do leitor para a realidade de Propércio - mas não - o que faço é tomar de empréstimo um termo - estético - um termo da atitude estética de um músico francês, Debussy - que usa “Homage à Rameau” para o título de uma obra musical lembrando Rameau.

Há muitas desculpas - e nenhuma justificativa. Venho de um bairro americano da periferia - onde não nasci - onde meus pais eram de fato estrangeiros, i.e. um de Nova York e um de Wisconsin. A periferia não tem raízes de nenhum tipo, nenhum centro de vida. Imito Browning. Em tenra idade, os críticos de Londres me fizeram ter medo da imitação franca e transparente - até mesmo “Propércio, um solilóquio” soaria demasiadamente semelhante a um dos títulos de R. B.

Resultado: Incorro no erro corrente desde 1890. Eu devo ter me concentrado no assunto - (o fiz tanto tempo, que esqueci minha própria existência a bem dos versos) - e acrescento um título se ligando ao tratamento - num acesso de nervos - temendo que o leitor não perceba de modo suficiente a superposição [?] a duplicação de mim e Propércio, a Inglaterra hoje, e Roma sob o império de Augusto... (DAVIE 1975: 49)

Nessas palavras podemos imaginar uma gênese do aspecto multiculturalista da obra de Pound, bem como de seu eterno sentimento de “estrangeiro”. Sua atitude diante de sua obra parece, porém, evidenciar-se em apresentá-la como algo “à maneira de” Propércio, ou como uma forma

peçoal do gênero imitação, “franca e transparente”, cujo suposto medo lhe fora incutido pelos críticos londrinos. É claro que o medo deve ter sido momentâneo, justamente porque aquela “Homage...” parecia bem “franca e transparente” em sua intenção de “superpor”, ou “duplicar”, Pound e Propércio, Inglaterra e Roma. Em todo caso, convém dizer que hoje nos parece que Pound estava certo em não chamar seu poema de “Propércio: um solilóquio”, afirmando sua diferença das *personae* de Browning, embora ele tenha em comum com elas uma “despersonalização” (“o fiz tanto tempo, que esqueci minha própria existência a bem dos versos”). À diferença dos monólogos dramáticos de Browning, não se observa em Pound uma revelação epifânica capaz de trazer à luz o que se poderia chamar de “verdade oculta” da personagem, mas, de preferência, o afloramento, por assim dizer, de um “padrão” de algum tipo, repetindo-se através dos tempos e sendo responsável pela “superposição” a que ele menciona. Em última análise, é lícito dizer que os críticos que se mostraram hostis certamente haviam tomado o poema por uma “tradução”, e não uma “imitação”, nem uma “persona”, como a carta citada pode atestar.

De fato, essa “Homenagem” é uma versão livre de seleções do Propércio autor das célebres elegias de amor à Cíntia, reordenadas idiossincraticamente por Pound. Os temas preponderantes dos poemas de Pound são o relacionamento sexual com Cíntia, e a inspiração advinda disso ao poeta Propércio, e seu tratamento aqui, a exemplo do que se comentou da versão poundiana de “O navegante”, também revela intervenções de ordem crítica semelhantes, responsáveis também pela hostilidade dos críticos. Na versão de Pound, a mitologia do poeta latino, por exemplo, ou é simplesmente eliminada, ou dá lugar a seu tratamento burlesco. Por outras palavras, as omissões e o tratamento burlesco são intervenções que se contrapõem ao elogio que Propércio faz de temas pios, patrióticos ou imperiais. “Homage...”, pois, pode ser considerada uma representação deliberadamente unilateral, uma reinterpretação de textos antigos em que

ironia e melancolia se intercalam. Ao “editar” uma vez mais os poemas de Propércio, Pound de um modo geral está materializando, de maneira idiossincrática, seu acume crítico, criando em seu poema uma série de analogias sutis, envolvendo o próprio Pound e seu “alter ego”. Se o estardalhaço gerado pela “Homage...” se deve ao brilho com que Pound jogou com uma ironia até então negligenciada, o valor duradouro do poema está em ser ele bem-sucedido na compreensão da fonte trágica dessa ironia, no conhecimento que tinha o próprio Propércio de seu valor pessoal e de que esse valor não era apreciado por sua época, muito menos por Cíntia, mas apenas pelas Musas e por seus leitores póstumos. Ou seja, uma voz muito próxima da de Pound, como podemos sentir tantas vezes em seus poemas, e mais próxima talvez do que quaisquer de suas personas anteriores. Um Propércio imaginado, que, não sendo inteiramente Propércio, faz aflorar muito de Pound.

Dentre as experiências do poeta com reinterpretações de poetas estrangeiros, todavia, nenhuma parece ter tido o impacto, por várias razões, de *Cathay* (1915), com traduções de Li Po.

A “descoberta” de Pound havia se dado dois anos antes, e foi devida em grande parte à obra de Ernest Fenollosa, um orientalista com formação em Harvard que em 1877 se tornou o primeiro *chair* de filosofia na então recentemente estabelecida Universidade de Tóquio. Fenollosa possuía uma grande coleção de pinturas, esculturas e pergaminhos caligráficos japoneses e chineses, além de ser um estudioso diligente de ortografia chinesa. Em 1908, enquanto trabalhava no British Museum, Fenollosa sofreu um ataque cardíaco e veio a falecer. Compreendendo que Fenollosa teria preferido que seus papéis fossem lidos como “literatura” em vez de como “filologia”, sua viúva, Mary, em 1913 encaminhou a Pound uma coleção de 14 cadernos de anotações sobre a literatura asiática oriental, e rascunhos de traduções de poemas chineses. Foi assim que as notas de Fenollosa sobre Li Bo se tornaram a matéria-prima para os 14 poemas publicados em 1915 com o título de *Cathay*,

a primeira experiência de Pound com a interpretação da poesia chinesa. Diga-se que esses poemas tiveram profunda influência sobre a poesia do século XX, conferindo impulso, dentre outras coisas, ao movimento imagista, do qual Pound fora o principal mentor, além de fomentar amplamente o interesse pelo pensamento e pela literatura do Oriente. No que concerne a seu status de “traduções”, contudo, desde sua publicação a obra seria marcada por polêmicas entre leitores de sucessivas gerações, tanto no oriente como no ocidente. Em todo caso, o que viria a sedimentar, de maneira curiosa, as ideias de Pound sobre tradução seria o ensaio de Fenollosa sobre a natureza ideogramática da língua escrita chinesa, intitulado ambiciosamente de “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, um ensaio que se tornaria o catalisador para um dos textos mais importantes no desenvolvimento do Imagismo anglo-americano. Nesse ensaio, Pound explicita sua teoria de que a arquitetura única do ideograma, um símbolo criado por meio da justaposição de dois, ou mais, partes distintas, sem elo, e sem referência a representação fonética, deveria formar a base para a nova poesia americana. É nesse ensaio também que Pound, por meio da voz de Fenollosa, introduz seu argumento mais radical, isto é, de que o Ocidente deveria se voltar, finalmente, para o Oriente, ou então continuar seu declínio até o esquecimento artístico. Ele escreve:

a Inglaterra e os Estados Unidos até agora (...) ignoraram a cultura oriental. Tomamos erroneamente os chineses por um povo materialista, uma raça decaída e exaurida [...]. O dever que se nos depara não envolve pôr abaixo seus fortes nem lhes explorar os mercados, mas estudar sua humanidade e vir a simpatizar com ela, bem como com suas aspirações generosas (...). (FENOLLOSA IV)

Os objetivos de Pound são nobres, evidentemente, e Zhaoming Qian afirmou até que essas mesmas “boas intenções” o resguardaram dos muros do Imperialismo Ocidental. Assim, quando o poeta, no final de seu Canto XIII, assumindo a persona de Confúcio, diz que as “flores de *apricot*/florescem do

orientado ao ocidente/E eu tentei impedi-las de cair”, sabemos o que isso significa no nível do empenho pessoal de Pound.

Entretanto, até mesmo os maiores entusiastas de Pound por vezes reconhecem que parece haver pouco da “China” nas traduções dos poemas chineses dele, e esse reconhecimento tendeu a se firmar por uma série de fatores. Na verdade, hoje se considera que ele já estava implícito nas célebres palavras de Eliot que serviram de introdução a essas versões. Convém citá-las na íntegra:

Quanto a *Cathay*, deve-se destacar que Pound é o inventor da poesia chinesa para nossa época, suspeito que toda era teve, ou terá, a mesma ilusão concernente a traduções, uma ilusão que tampouco é uma ilusão inteiramente. Quando um poeta estrangeiro é traduzido com êxito no idioma de nossa própria língua e nosso próprio tempo, acreditamos que ele foi “traduzido”, acreditamos que, por meio dessa tradução, nós de fato chegamos ao original por fim. Os elisabetanos devem ter pensado que eles conseguiram Homero por meio de Chapman, Plutarco por meio de North. Por não sermos elisabetanos, não temos essa ilusão; vemos que Chapman é mais Chapman do que Homero, e North mais North do que Plutarco, ambos situados 300 anos atrás. (...) O mesmo destino impende sobre Pound. Suas traduções parecem ser - e esse é a prova da excelência - translucências: achamos que estamos mais próximos dos chineses do que quando lemos, por exemplo, Legge. Duvido disso: prevejo que em 300 anos o *Cathay* de Pound será uma “Tradução Windsor” como Chapman e North são hoje “Traduções Tudor”. Ele será chamado (e justamente) de “um espécime magnífico de poesia do séc. XX” em vez de uma “tradução”. Cada geração deve traduzir para si mesma. (ELIOT 1928: 14-15)

Sem dúvida Eliot apreciou as versões poéticas de Pound, mas não devemos tomar a expressão “inventor da poesia chinesa” por uma admiração incapaz de identificar limitações nas realizações, já que essas palavras são bem claras quanto a ele mesmo considerá-las “poesia”, não propriamente “tradução”, o que acaba por qualificar seu tipo de admiração. De toda forma, nos dias de hoje, é impossível lermos o comentário de Eliot sem que ele nos pareça prenunciar o argumento mais polêmico de Edward Said (2001) sobre as construções discursivas ocidentais do Oriente: “O Oriente era quase uma

invenção, e desde a antiguidade fora um alugar de romance, seres exóticos, lembranças que assombram e paisagens, experiência notáveis”.

Esse aspecto parece a origem de muitas polêmicas em torno de suas versões poéticas, consideradas por muitos sinólogos como “criativas”, “inventivas”, mas não propriamente como traduções. George Kennedy, por exemplo, numa leitura cuidadosa do ensaio de Fenollosa, afirma que a teoria deles “representa uma atitude totalmente irresponsável para com a língua chinesa”. Para ele, ela pode ser “ótima poesia”, mas ele deve ser “saudado como um poeta, mas não como um tradutor” (KENNEDY 1964: 462). Como deveríamos entender, pois, essa “atitude irresponsável”? Nesse debate, foram identificados ao menos três problemas principais: 1) o que seria uma verdadeira “fixação” de Pound quanto a ideogramas; 2) seu pendor em escolher aqueles aspectos da poesia chinesa que se adequavam a suas necessidades e 3) seu hábito de deixar o poema original de lado e se entregar ao livre jogo criativo. Hoje se tende a acreditar que Pound e Fenollosa se equivocaram inteiramente quanto à natureza do sistema de escrita chinesa, se detendo caprichosamente em seus elementos mais exóticos, embora secundários. Pound, por exemplo, chegara a pensar que a ideografia chinesa era tão pictoriamente transparente (em oposição à escrita fonética), que seria possível decifrar os caracteres sem sequer saber chinês. Mas o fato de apenas aproximados 3% dos caracteres do chinês se conformarem aos princípios ideogrâmicos esboçados no ensaio de Fenollosa não pode senão tornar menos admiráveis suas considerações acerca dos caracteres chineses. A propósito disso, um estudioso como John DeFrancis chegou a afirmar que não só o sistema de escrita chinês não é ideográfico, como também “não houve, nem pode haver, uma coisa como um sistema ideográfico de escrita” (1989, 133).

A verdade é que essas “desleituras”, como as chamava positivamente Harold Bloom, acabaram por se mostrar apropriadas a uma revigoração da poesia americana, e, se é de fato possível questionar as decisões de Pound

quanto a selecionar apenas aqueles aspectos do poema chinês que quadravam mais a suas necessidades, também é possível concordar com Tony Barnstone, segundo o qual a poesia chinesa clássica, apresentando formas tonais fixas e complexas, esquemas de rimas e verso numérico, em geral se valendo de cinco caracteres e estrofes de oito linhas, pouco tem em comum com as versões de Pound, em oposição às formas vitorianas e portanto escritas no verso livre que ajudaram a inventar. Esse aspecto, porém, dessas versões, pelas objeções que pode encontrar, não deveria pesar tanto na avaliação quanto as próprias intervenções “inventivas” de Pound, ao fechar os olhos momentaneamente aos textos originais.

A imagem aludida das “flores de *apricot* florescendo do oriente ao ocidente”, uma metáfora inventada por Pound para seu próprio esforço de “não deixá-las cair”, fora incluída em sua tradução de uma passagem dos “Analetos” de Confúcio, e se ligava à crença, ou obsessão, de Pound quanto a encontrar o “Mesmo no Outro”, em vez de uma “Outridade no Outro”, isto é, quanto à ideia de “mito”, de resto, uma das palavras de ordem da época. Curiosamente, essas ideias informaram a visão que o poeta tinha de “tradução”.

Para Pound, a tradução era um meio pessoal de transmissão cultural. Com seu sentido romântico de imortalidade e transcendência das almas e sua crença clássica nos traços permanentes da natureza humana, ele estava consciente, em virtude de sua educação em Literatura Comparada, da predominância na literatura de certas ideias, motivos, crenças, imagens e mitos recorrentes.

A suposição comum através dos tempos de que, a exemplo de um verso de Pope, a arte é “o que por vezes foi pensado, mas nunca tão bem expresso” é eventualmente tomada como uma teoria retórica em que a arte é o açúcar na pílula da verdade. Isso está mais próximo da crença de Johnson de que os homens requerem mais amiúde ser lembrados do que informados, ambas as coisas derivando da ideia clássica de que a natureza ou a realidade é o único

tema da arte. Assim, Pope diz que Virgílio acreditava que Homero e a Natureza fossem a mesma coisa. A Johnson e posteriormente aos românticos, Shakespeare era o poeta da Natureza. Sem ser filosófica, a abordagem de Pound é antropológica, mas ela se assemelha à visão neoclássica, de um lado, e a uma visão junguiana, de outro. Sua crença no “it”, a matéria-prima a ser inovada e traduzida faz lembrar a ideia de Lévi-Strauss de que o mito é o que pode ser traduzido sem a perda do sentido: todas as formas de um mito são verdadeiras e legítimas. A julgarmos a célebre definição de poesia de Frost como verdadeira (“aquilo que se perde no verso e na prosa em tradução”), o que Pound se propõe traduzir é o mito presente em textos antigos. Daí sua ideia de “superposição”, ou “duplicação”, do passado no presente que antes mencionamos. Nesse sentido, se pode dizer que Pound esposa a visão do senso comum segundo a qual há uma realidade “lá”, por mais que impalpável às vezes: *res, non verba*. Sem crer, como os simbolistas, na “palavra” como o único modo de acesso à realidade, ele prefere traduzir o espírito em vez da letra.

Em seu paradigmático *A era Pound*, Hugh Kenner compara as ideias de Buckminster Fuller sobre os “nós”, e as de Pound sobre o “vórtice”. Kenner associa essas palavras ao que chama de “energias padronizadas”. Por mais que uma corda com um nó seja puxada, diz ele, é impossível que cada lobo do nó desapareça. A isso Kenner chama de um “padrão-auto-interferente”. Ao ser afrouxada, a estrutura da corda “permanece aberta para análise, mas não sofre agravo topológico”. Quando se faz o nó deslizar sobre a corda, se está fazendo a corda deslizar pelo nó. A este também não importa o material de que é feito, quer algodão ou náilon. O nó não é a corda. Ele é “uma integridade padronizada” (KENNER, 1972: 145). A seguir, Kenner estabelece paralelos entre essas ideias e as de Pound sobre imagem poética. Esta, segundo ele, seria “Um nó radiante ou complexo; (...) o que posso, e por força devo, chamar um VÓRTICE, do qual, e através do qual, e no qual, as ideias se precipitam continuamente”. (KENNER 1972: 146). Ou seja, uma

integridade padronizada acessível à mente; topologicamente estável; sujeita a variações de intensidade; trazida ao domínio dos sentidos por meio de uma interação particular das palavras. (...) Pois o vórtice não é a água mas uma energia padronizada tornada visível pela água. (...) “A energia cria o padrão”. (...) o padrão é estável, uma integridade duradoura, moldada pelo movimento e o moldando (KENNER 1972: 146-147)

Como diz o crítico, “padrões tornados visíveis” ocuparam por muito tempo a mente de Pound, e em sua obra é possível detectar cá e acolá variações dessas imagens para explicá-los. Transpostas para o domínio das teorias de Pound sobre tradução, é lícito dizer que, para ele, como um poema não equivalia a sua linguagem (KENNER 1972: 150) - como o nó não é a corda, nem o vórtice a água - embora a linguagem fosse responsável por ele por meio da técnica, suas recomendações aos tradutores eram as de que “transmitissem o padrão energizado e deixassem as palavras: para se dar o nó não é preciso simular as fibras originais” (KENNER 1972: 150).

Para Pound, traduções deviam ser também uma questão de “energias padronizadas”.

Referências bibliográficas

DAVIE, Donald. *Pound*. Fontana: Collins, 1975.

DEFRANCIS, John. *The Chinese language: fact and fantasy*. Honolulu: Univ. of Hawaii, 1989.

ELIOT, T. S. “Introduction”. *Selected poems. By Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber, 1928.

HAMER, Richard. *Anglo-Saxon Verse*. Londres: Faber & Faber, 1970.

- MILTON, John; VILLA, Dirceu (orgs.). *Os escritos clássicos ingleses sobre a tradução - 1615-1791*. São Paulo: Humanitas/Capes, 2012.
- KENNEDY, George. “Fenollosa, Pound and the Chinese Character”. *Selected Works of George A. Kennedy*. New Haven: Far Eastern Publications, 1964.
- KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Londres: Faber & Faber, 1972.
- POUND, Ezra. *Poesia*. (Org.) Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos et al. Brasília: Hucitec/Ed. Universidade de Brasília, 1983.
- _____. *Selected poems*. Londres: Faber & Faber, 1928.
- _____. *Personae*. Londres: Faber & Faber, 1953.
- _____. *Translations*. Londres: Faber & Faber, 1953.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- SCHULTE, Rainer; BRIGUENET, John (Org.). *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Data de envio: 22/06/2016