

# HAGOROMO CONCRETO: PEÇA POEMA

## CONCRETE HAGOROMO: POEM PLAY

---

Maria Schwertner Gomes de Almeida<sup>1</sup>

### RESUMO

Considerando a relação antiga da arte poética japonesa com as artes visuais sob forma de pintura e caligrafia, e a relativa modernidade desta utilização na arte ocidental com o movimento concretista, analiso no presente artigo a aplicação executada por Haroldo de Campos do espaçamento, da diagramação, entre outros métodos da poesia concreta, como significantes na sua transcrição da peça de *Nô Hagoromo*, de Zeami. Campos, aproveitando-se de própria experiência enquanto poeta, utilizou os métodos supracitados como compensação para os efeitos poéticos presentes na caligrafia e na escrita ideográfica do original; especificamente, alinhou a informação estética do espaçamento com a da caligrafia, assim como os concentrados poéticos para a tradução dos ideogramas. Utilizo como referências a teoria do próprio Campos, assim como de Darci Kusano, Paulo Warth Gick

### ABSTRACT

*Taking in consideration the ancient relation between the Japanese poetic art and the visual arts represented by painting and calligraphy, as well as the relative modernity of this use in occidental art with the concretist movement, I analyze in the present article the application exerted by Haroldo de Campos of spacing, diagramming, and other methods of concrete poetry, as to their meaning in his transcreation of the Noh play Hagoromo, by Zeami. Campos, making use of his own experience as a poet, resorted to the above-mentioned methods as compensation for the poetic effects present in the original's calligraphy and ideographic writing; specifically, he lined up the aesthetic information of spacing with calligraphy, as well as the poetic concentrations for the translation of ideograms. I use as references the theory of Campos himself, and also writings from Darci Kusano, Paulo Warth Gick and Shuichi Kato, to point the similarity*

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contato: maria.schwertner@edu.pucrs.br

e Shuichi Kato, para apontar a semelhança entre essas estratégias visuais e sua importância cultural.

**Palavras-chave:** Concretismo. Haroldo de Campos. Teatro Nô. Transcrição. Zeami.

*of these visual strategies and their cultural importance.*

**Keywords:** Concrete poetry. Haroldo de Campos. Noh theatre. Transcreation. Zeami.

## Introdução

Tornou-se um dito conhecido entre diretores e atores que o teatro é o bar onde todas as artes se reúnem. Isso certamente é verdade quando se trata de teatro *Nô*. O estilo, comparado por Donald Keene a haicais amplificados, segundo cita Campos (2006) na contracapa da obra que irei analisar, e em seguida pelo próprio Campos à “quintessência da poesia japonesa” (CAMPOS, 2006), reúne dança, música, artes cênicas, visuais e: caligrafia. Tudo isso respeitando os critérios da síntese da natureza e de elegância tradicional.

Essa caligrafia, visualizada nas belas cópias, feitas por profissionais artistas, dos livros que são usados para acompanhar as peças, não é algo fácil sequer de se apreender como arte para o ocidental. A sua representatividade, a beleza que propõe por si e o acréscimo que significa para o todo da peça não parecem fazer sentido para os povos que seguem um ideal de Times New Roman. Como traduzir, então, algo semelhante? Uma fonte *script* bem desenhada dificilmente seria a solução adequada para atingir o público brasileiro: haveria mais críticas pela dificuldade de leitura do que atenção ao efeito absolutamente distante do de acompanhar os movimentos do calígrafo através de seus traços. Em traduções como a de Ernest Fenollosa e Ezra Pound, ainda que a edição utilize uma variação de fonte nos trechos versificados e que haja clara preocupação poética, essa informação estética é perdida sem substituição<sup>2</sup>.

Não é sem motivo que existem poucas traduções de peças de teatro *Nô* para o português; de fato, poucas traduções para a maioria das línguas ocidentais. Se a tradução de poesia é sempre um desafio, a tradução de um grande poema, em verso para canto e prosa, escrito em uma linguagem que já era arcaica no seu lançamento há seis séculos, representando uma cultura refinada de forma astronomicamente distinta da nossa, e ainda com originais funções

<sup>2</sup> Como pode ser verificado em POUND, Ezra. *Certain Noble Plays of Japan*: from the manuscripts of Ernest Fenollosa. Lavergne, 2019.

práticas e estéticas para acompanhamento durante uma apresentação teatral, com poucos e pouco conhecidos exemplos no ocidente, é uma jornada para uma minoria.

Um trabalho que só poderia ser perseguido por um poeta, especialmente tratando-se do texto de Zeami, um autor cuja linguagem, segundo Gick (1994, p. 12), era “tão preciosa quanto os brocados de suas vestimentas”.

## Traços transcriados

Haroldo de Campos (1929-2003), em sua transcrição da peça *Hagoromo*, escrita por Zeami entre o final do século XIV e o início do XV, busca transpor uma linguagem que é também visual, para trazer algo do Japão do período Muromachi (1336-1573) ao Brasil de seu tempo, aproveitando-se de uma linguagem mais conhecida pelos brasileiros seus contemporâneos e apta a traçar uma nova informação estética em sua obra, que, como todas, é única: o concretismo, o movimento em que são modeladas as palavras na página, e com sua configuração constrói-se um poema, acrescentando à poesia uma visualidade complementar à sua musicalidade.

Essa peça não foi a única obra japonesa traduzida no período e tanto a arte quanto a cultura nipônica em geral chamaram atenção e exerceram especial influência sobre esses poetas brasileiros, como pode ser observado na obra haicaísta de Paulo Leminski. Haroldo de Campos, vanguardista bem inserido em seu tempo, foi um nome importante dessa pesquisa.

O que procuro fazer aqui é destacar um pouco de como Campos, em sua composição, aplicou (às vezes de forma velada, difícil de distinguir, como desejaria um bom defensor do conceito de *yūgen*, o charme sutil - conceito que de tão representativo da obra na visão do poeta se tornou subtítulo da sua transcrição) conceitos desse movimento que ele mesmo ajudou a levantar, moldando um texto ao posicionar palavras para transmitir um significado além do semântico, além do musical, do formal, um significado, enfim, poético-teatral.

Haroldo de Campos foi o criador brasileiro da teoria da “transcrição”, apoiado nas ideias de Paulo Rónai e Ezra Pound, entre outros, que já dirigiam o estudo para uma abordagem semelhante. Eles demonstram que a informação estética está diretamente associada ao significante, e como tal não pode ser passada a outra língua. A solução encontrada seria, portanto, criar uma nova informação estética na língua destino, em suas palavras:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade (...) da recriação desses

textos. Teremos, (...) em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia. (CAMPOS, 2006, p. 34)

O tradutor afirma ainda, no mesmo texto, animar-se com a dificuldade, e a escolha dessa obra para tradução parece salientar o seu ponto. Darci Kusano descreve em linhas gerais o gênero que ele tinha em mãos:

os textos das peças de *Nô*, em escrita arcaica, bastante estilizada e feita com pincel, são compostos de uma mistura de prosa e versos de 7 e 5 sílabas, inseridas no compasso de quatro por quatro. apresentam frequentes alusões a referências budistas, citações de versos chineses e japoneses, trocadilhos interessantes, e são cantados e declamados na linguagem da era Kamakura (1192-1332). (KUSANO, 2006, p. 31)<sup>3</sup>

Atenção a essa mistura de prosa e versos, que efetivamente inclui no texto das peças de *Nô* trechos que poderiam ser lidos como poemas independentes (essa mistura de prosa e poesia está presente na literatura japonesa em seus diversos gêneros, desde o romance de Murasaki Shikibu, passando pelos variados *zuihitsu*s, até os diários de viagem de Bashô). A tradução de Haroldo, toda versificada, não inclui a diferenciação da prosa, porém, como o próprio tradutor aponta em sua introdução, possui concentrados poéticos dentro do grande poema, que poderiam ser afastados do texto, e o são, frequentemente, com o uso do espaçamento, como demonstrarei.

A busca de isomorfia com uma linguagem como essa é mais facilmente encontrada estudando-se a passagem dos ideogramas do japonês (*kanji*) para o texto em caracteres românicos, no qual o tradutor buscou trazer também as imagens que se duplicam ou se concentram dentro de um *kanji*, como a repetição da lua inserida na representação de brilhante, ou a inclusão de coração no *kanji* para pensar, no seguinte trecho da peça original: これただことと思はぬ処に。 [*Kore tada koto to omowanu tokoro ni.*]

*Kokoro*, o coração, é representado pela parte inferior do caractere em *omowanu*. Campos traduziu a frase como “Pensa o coração: algo incomum!” (ZEAMI, 2006, p. 36); assim, apontando o coração como sujeito do pensamento, ele cria uma imagem poética de efeito semelhante ao original, e que faria lembrar ainda uma outra comparação: segundo descreve Shuichi Kato, “O ‘Prefácio’ em japonês do *Kokin Wakashû* tomou o conteúdo do *tanka* como

<sup>3</sup> É interessante observar que a autora opta por não utilizar letras maiúsculas em seu texto, mantendo a indiferenciação da língua japonesa, um reforço ao estranhamento na leitura apoiado em mais um desses aspectos linguístico/culturais tão problemáticos para o tradutor, no caso, em um texto em sua língua original.

expressão das ‘coisas que se pensa no coração’” (KATO, 2012, p. 91); o lirismo das imagens de Haroldo de Campos, portanto, seria outra forma de aproximar a peça de *Nô* com a poesia clássica japonesa.

No entanto, onde está a isomorfia entre os traços à mão da caligrafia e a poesia concreta? Onde se encontra essa semelhança entre a arte tradicional e a escola moderna? Apesar de Campos admitir essa preocupação na própria apresentação de seu *Hagoromo*, nas palavras do poeta: “Preocupe-me com o arranjo espacial do texto na página, buscando obter, à maneira de compensação, algo da visualidade caligráfico-ideogrâmica do original” (CAMPOS, 2006, p. 18), a continuidade dessa apresentação nos traz apenas exemplos como os citados acima, com duplicações de sons e figuras no texto em versos, para não perder as imagens contidas nos *kanji*; enquanto a caligrafia, que afirma ter sido equivalida pela espacialidade, não foi tão devidamente dissecada. Como me parece que tais exemplos fazem falta pela representação da minuciosidade do poeta brasileiro, e sem pretensões de assinalar todas as situações em que esta é aplicada no texto, comentarei alguns pontos em que isso acontece.

*Hagoromo* é um texto curto. De fato, a tradução em si ocupa apenas doze páginas do livro de mais de cem publicado após a morte de Campos, com o resto delas recheado de notas e informações sobre o texto. O *Nô*, assim como o haikai, o drama, a tradução, é síntese. Síntese de um significado que não vem apenas do sentido dos significantes, mas da sua forma e posicionamento.

A primeira sentença da transcrição já oferece esse significado perante o leitor. Está escrito: “Vento rápido” (ZEAMI, 2006, p. 35). Mas não apenas escrito, está mostrado; mostrado no posicionamento central dessas palavras, adiantado horizontalmente com relação ao resto do texto, que é alinhado à esquerda; mostrado na construção de uma frase curta, sonoramente rápida, com a nasal fluida de vento seguida das cortantes e repentinas oclusivas em uma proparoxítona, mostrado no isolamento desse par de palavras, que o distancia da frase seguinte mesmo que não haja mudança de personagens. Esses significados, concretamente, compõem o que é dito: vento rápido. Observe o efeito (ZEAMI, 2006, p. 35):

Pescador pescadores

Vento rápido.

Singram barcos ao largo da Baía de Miho.

Os brados dos pescadores marcam a rota das ondas.

O leitor sente-se inclinado inclusive a pronunciar mais rapidamente a frase isolada do que as sentenças mais longas que a seguem, caso faça uma leitura em voz alta; destacada, ela traduz efeito. Esse efeito simplesmente não se manteria caso a tradução, sem alte-

rar as palavras, apenas as alinhasse e mantivesse o espaçamento comum ao resto do texto. Compare:

Pescador pescadores  
 Vento rápido.  
 Singram barcos ao largo da Baía de Miho.  
 Os brados dos pescadores marcam a rota das ondas.

Tendo já o resultado, é sensível a perda de colocar as palavras na posição “normal”, que seria esperada, mais facilmente reproduzida e aparentemente mais semelhante ao original, cujo texto é corrido. Indicarei mais alguns pontos em que frases ou mesmo uma única palavra tem seu significado ampliado pelo posicionamento na obra de Campos. Ainda na primeira página, temos mais um (ZEAMI, 2006, p. 35):

Sobre lonjuras de montanhas nuvens  
 súbitas dissolvem-se.

A palavra “nuvens” tem em seu afastamento do resto do verso a tripla função de demonstrar essa incorporeidade das partículas suspensas na atmosfera, de afastar-se para aproximá-la do verso seguinte, que completa a sentença (e servir como vírgula, função à qual os espaços parecem constantemente ser empregados ao longo do texto — o sinal em si não é usado em nenhum momento, preterido também por travessões e dois pontos), e de alongar a palavra, trazendo o estranho efeito de aproximá-la da anterior, para criar uma imagem poética de montanhas-nuvens, o que de certa forma empresta a dita incorporeidade às poderosas rochas ao fundo, traço que parece retomado no fechamento da peça, quando o manto celestial “sobre o pico do Fuji”, flutuando, é dissolvido na névoa, perdendo-se de vista enquanto sobe em direção ao céu.

Embutidos no grande poema criado pela peça como um todo, o tradutor inclui cédulas menores, que podem ser lidas como minipoemas, o que ele chama de “concentrado poético”, como na tradução de *meigetsu* (lua clara), que ficou (ZEAMI, 2006, p. 35):

Lua  
 clariluna  
 sobre a torre

Cujo verso final é composto ainda pelas palavras “cessa a”, que participam da sentença seguinte. Estas, ainda que no mesmo verso, estão distantes da metade inicial por um

espaçamento maior. Não fosse dessa forma, o efeito estético seria diluído. Outro pequeno “concentrado poético” integrado ao texto que tem sua função auxiliada pelo posicionamento das palavras (ZEAMI, 2006, p. 36):

Centenas de barcos de pescadores:  
pequenos barcos  
às centenas.

Nesse caso, como é comum na poesia, a repetição colabora com a noção de quantidade. Mas não apenas ela, o distanciamento das duas palavras que compõem o verso central preenche visualmente essa noção de quantidade de coisas pequenas, em especial com o isolamento da palavra barco, e a própria pausa necessária na vocalização mental que fazemos ao ler um poema no momento dessa curta separação altera a sonoridade de forma a tornar possível o terceiro verso (não fosse isso, o natural seria repetir em apenas dois). Esses momentos de concentrado poético se repetem ainda em pelo menos mais cinco trechos ao longo do texto, dos quais citarei apenas dois:

devolve-me o manto: como  
sem asas  
dançar? (ZEAMI, 2006, p. 38)

O manto -  
plumagem do céu —  
flutua no vento. (ZEAMI, 2006, p. 39)

No primeiro exemplo temos, como no caso da lua clariluna, o afastamento da palavra com intenção de manter o concentrado poético. Se aquele “como” estivesse seguindo imediatamente os dois pontos finais, tornaria difícil a separação do verso, e com ela a formação do pequeno poema; somente os dois pontos não manteriam a mesma força de propósito. Já no segundo trecho, os travessões não servem apenas ao objetivo gramatical de separar um aposto, ambos se direcionam ao espaço em branco, representando imagetivamente o próprio manto que flutua ao vento.

Um último detalhe, representante da delicada beleza da simplicidade, impossível de escapar aos olhos de qualquer leitor, é o isolamento da palavra “flutua” no final do texto (ZEAMI, 2006, p. 42):

sobre o pico do Fuji  
flutua

excelso  
dissolvido no céu do céu.

Não é preciso esforço para notar que a palavra está flutuando na página, trazendo com ela uma nova ordem de significado, que mostra esse etéreo dissolver-se, não apenas nos conta como aconteceu; é isso que a poesia concreta pode fazer, assim como a caligrafia, para amplificar um grande poema.

Isso porque a caligrafia, já há muito tempo, tem essa função ampliadora nas artes orientais. Shuichi Kato expõe em *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, como esta se encontra intimamente relacionada com a pintura para as culturas chinesa e japonesa, e apresenta suas características:

Na caligrafia, classificam-se, *grosso modo*, três funções. A primeira, transmitir um sentido quando se lê; a segunda, o estado espiritual interno do calígrafo — a expressão do gênio, da sensibilidade e da determinação; a terceira, decorativa, ou uma ordem do espaço pequeno limitado. (KATO, 2012, pp. 226-227)

O conceito de gênio já nos aponta para a identificação do calígrafo enquanto artista, a ideia de transmissão de uma sensibilidade, assim como o critério decorativo, o deixam fora de qualquer dúvida dentro do conceito de arte oriental. Mas são muito interessantes as diferenças apontadas quando essa arte é importada para o Japão, como relatado em dois trechos:

a cultura chinesa estimava o padrão na caligrafia e o realismo na pintura, enquanto a cultura japonesa prezava a quebra do padrão na caligrafia, e, na pintura, mesmo com o sacrifício do realismo, havia grande apreço pelas pinceladas vigorosas com movimentos cheios de vida, graça e elegância. (KATO, 2012, p. 229)

E, um pouco antes, em:

Como se sabe, a estreita relação entre a pintura e a caligrafia a pincel é uma tradição cultural da China. Esse é um dos usos eficazes da parte vazia da pintura, mas o trabalho de distribuir as letras sobrepondo-as no esboço é uma criação original da oficina de Kōetsu, em Takagamine. (KATO, 2012, p. 229)

Não apenas nós já temos um afastamento do realismo em direção a pinceladas mais significativas por uma expressividade artística, o que pode ser bem visualizado na obra caligráfica que compõe a capa do livro de Haroldo de Campos (2006), como a distribuição dos caracteres no espaço é uma preocupação que se aponta presente nos trabalhos caligráficos



japoneses, a mesma distribuição que será trabalhada como compensação na transcrição de Haroldo.

Acredito que a aproximação que os concretistas trouxeram, da poesia com as artes visuais, não apenas como apêndices ilustrativos, mas como objetos integrados, como poemas-objetos, ideogramas<sup>4</sup>, equivale a essa antiga descoberta de chineses e japoneses, que provavelmente a têm mais palpável graças aos ideogramas, da letra como forma, da figura pictórica da frase e suas possibilidades de exploração.

## Considerações finais

Traduzir os chamados textos criativos é uma tarefa que sempre envolve dificuldade. Traduzir poesia, então, de línguas que não fazem parte da mesma família, é uma proposta que deixa muitos tradutores capazes de cabelo em pé. Mas à solução construída por Haroldo de Campos não pode ser negado um elogio pela qualidade poética; ainda que, certamente, não seja definitiva.

Cada geração de novos tradutores constrói suas próprias ideias e formas de trabalhar sobre aquilo que já foi oferecido, deixando para os futuros profissionais mais material de apoio em um estudo que jamais estará completo. Por mais e melhores dicionários que se criem, enquanto existirem duas línguas no mundo, não pode haver equivalência perfeita entre elas, e essas nuances de significado, de forma, de sons e imagens abrem um novo desafio a cada novo texto escrito e cada nova tradução.

O que Haroldo de Campos deixou com seu trabalho em *Hagoromo* foi mais um passo, mais uma resposta para esse desafio. Escolheu criar novas imagens, sua própria tradução visual para trazer um espírito, se não igual, ao menos mais próximo, isomorfo à informação estética encontrada na caligrafia, antes pela sensação criada no leitor, pelo sentimento de apreciação envolvido, do que pela semelhança que essas duas artes apresentariam. Trata-se apenas de mais uma possibilidade, mais uma tentativa, que pode e deve ser ainda muito contestada pelos tradutores e teóricos da tradução do futuro; todavia, na opinião de uma leitora e apreciadora, uma tentativa que acertou de forma excepcional.

Espera-se que esse trabalho ajude, portanto, aos tradutores futuros, com mais uma coleção de exemplos apontados sobre onde é possível trabalhar para criar arte na remonAtagem de um texto poético de uma língua em outra.

<sup>4</sup> Como defendido especificamente em CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. Plano Piloto para Poesia Concreta. Noigrandes, 4, São Paulo, 1958.

## Referências

CAMPOS, Haroldo de. O charme sutil de Hagoromo. In: ZEAMI. *Hagoromo de Zeami – O charme sutil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006, p. 13-27.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.

KATO, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KUSANO, Darci. *O que é teatro Nô*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GICK, Paulo Warth. Panorama da literatura japonesa. In: SAWAKO, Ariyoshi. et al. *O Canto da Terra*. Porto Alegre: Movimento, 1994, p. 7-21.

ZEAMI. *Hagoromo de Zeami – O charme sutil*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

Recebido em: 15/11/2019.

Aprovado em: 17/12/2019.