

Traduzir as faces de Deus

Hsiao-Shih Lee

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEE, HS. Traduzir as faces de Deus. In: REGUERA, NMA., and BUSATO, S., orgs. *Em torno de Hilda Hilst* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 205-228. ISBN 978-85-68334-69-0. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

TRADUZIR AS FACES DE DEUS

Hsiao-Shih Lee

Ao abrir o poemário *Sobre a tua grande face*, de Hilda Hilst, o leitor encontra-se com um formato peculiar. Passada a página de dedicatória, Hilst utiliza um *kanji* – um caractere japonês com origem na língua chinesa, 天 (Fig. 1), que significa o céu. Contudo, para o leitor típico do português, não se supõe que o significado seja acessível. Nesse caso, o que confronta o leitor é o impacto visual do caractere: a tinta preta no papel branco, a maneira pela qual as duas pinceladas horizontais grossas acima contrastam com as duas pinceladas mais finas que estendem para baixo. Esse caractere, como os outros no livro, é escrito na caligrafia pelo artista nipo-brasileiro Kazuo Wakabayashi, nascido em 1931, que imigrou para o Brasil em 1961. Ao virar a página, o leitor vê o primeiro poema do livro na página reversa desse caractere e, na página oposta, o segundo caractere, 人, com o segundo poema no lado reverso (Fig. 2). O livro continua assim até o final, depois de dez poemas.

Em termos de composição, o segundo caractere aparece no primeiro caractere. Ainda que essa progressão visual de ver o caractere seguinte no caractere anterior não seja um padrão consistente na série do *kanji* apresentada no livro, o seu uso sugere uma sequência que é cíclica, como o retorno a 天 antes do poema final. Desse modo, apesar de não saber o significado dos caracteres, o leitor



Figura 1

Honra-me com teus nada.
 Traduz meu passo
 De maneira que eu nunca me perceba.
 Confunde estas linhas que te escrevo
 Como se um brejeiro escoliasta
 Resolvesse
 Brincar a morte de seu próprio texto.
 Dá-me pobreza e fealdade e medo.
 E desterro de todas as respostas
 Que dariam luz
 A meu eterno entendimento cego.
 Dá-me tristes joelhos.
 Para que eu possa fincá-los num mínimo de terra
 E ali permanecer o teu mais esquecido prisioneiro.
 Dá-me mudez. E andar desordenado. Nenhum cão.
 Tu sabes que amo os animais
 Por isso me sentiria aliviado. E de ti, Sem Nome
 Não desejo alívio. Apenas estreitez e fardo.
 Talvez assim te encantés de tão farta nudez.
 Talvez assim me ames: desnudo até o osso
 Igual a um morto.



Figura 2

pode discernir alguma informação por meio dos atributos visuais e sequenciais.

Esse ensaio começa com uma descrição física do livro porque este é um ponto chave no presente estudo, que enfoca os elementos formais da colaboração entre Hilst e Wakabayashi. A questão principal gira em torno da presença desses *kanjis* caligráficos, já que os poemas não contêm nenhuma referência japonesa. Além disso, o fato de que os significados dos *kanjis* não são explicitados é ainda mais curioso devido a seu formato. O formato de se colocar uma palavra de uma língua no anverso (neste caso, o *kanji*) e um texto mais longo em outra língua, no verso (os poemas de Hilst em português) parece o dos cartões-relâmpago. Embora esse formato possa ter

sido mais um fruto da coincidência do que um ato intencional, não obstante merece ser analisado. No caso de se ler as páginas como se fossem cartões-relâmpagos, o contraste entre os caracteres e os poemas torna-se ainda mais óbvio, porque Hilst e Wakabayashi não oferecem traduções dos caracteres. Essa organização também enfatiza a linguagem que Hilst utiliza nesses poemas, que pode ser descrita como *castiça*: entrincheirada nas tradições linguísticas do português com o seu uso de palavras clássicas – até arcaicas – tanto como neologismos destros, mostrando uma relação íntima com o idioma e sua história. Embora, em certo nível, uma análise visual da série de *kanji* ajude a iluminar a estrutura dos poemas de Hilst como uma sequência, o propósito da justaposição dos dois elementos ainda não fica claro.

Este ensaio busca examinar a relação entre os poemas e a caligrafia, estabelecidos firmemente em tradições culturais distintas e que parecem desvinculados um do outro. Para esse propósito, é necessário que se faça um resumo da caligrafia japonesa, além da própria análise dos poemas. O ensaio foca-se nas ressonâncias inesperadas entre as duas técnicas e explora as questões que surgem quando se traduzem os *kanjis*. Seria necessária a tradução nessa forma de contato cultural, tal como apresenta o livro? De que modo a leitura é afetada quando se sabe o significado do *kanji*? Assim, primeiramente faremos um estudo sobre os poemas sem recorrer aos caracteres e sobre a narrativa que se forma quando são considerados como uma sequência. Em um segundo momento, exploraremos o componente caligráfico em profundidade, contextualizando histórica e culturalmente a caligrafia como uma arte, e, por fim, examinaremos os dois elementos em conjunto.

O “tu” anônimo/polissêmico

O título *Sobre a tua grande face* convenientemente fornece um ponto de partida para a análise do livro, já que propõe a pergunta sobre a identidade do “tu”. Outra pergunta que emerge a partir do

título é se o “sobre” deve ser entendido como “acerca de”, ou num sentido mais físico, “acima de”. Além disso, por que usar “face” em vez da palavra mais comum, como “cara”? Uma resposta possível à última pergunta pode ilustrar um dos objetivos principais do livro de Hilst. É muito provável que Hilst tenha selecionado a palavra “face” por seu significado simultâneo de “superfície,” enfatizando a multiplicidade (de ser multifacetado) em vez da singularidade, que tende a se associar com o rosto humano. Por um lado, a cara é o meio pelo qual é possível reconhecer alguém, possibilitando ainda a interpretação do que uma pessoa sente, em vista das indicações não verbais. Por outro lado, também pode-se observar que a “face” é só a primeira camada das coisas, já que não se pode saber tudo o que há para saber ao se ver apenas a face de algo, já que pode ser somente um aspecto entre muitos outros. Reconhece-se essa instabilidade em expressões como “a verdade tem muitas faces”. Dada essa variabilidade, não se pode fazer uma conclusão definitiva sobre o “tu” baseando-se somente no título. A sua unicidade e multiplicidade simultâneas – as suas muitas faces – é um atributo distintivo. É razoável, então, sugerir que o texto também acomoda os dois significados da palavra “sobre”, tanto no sentido literal (que comunica a posição física de alguma coisa) como no sentido abstrato (a respeito de algo). A relação com o “tu” varia em conjunto com as duas interpretações: com a primeira, comunica-se uma proximidade física, enquanto a segunda pode ser empregada independentemente da ausência física do sujeito, apresentando, dessa maneira, uma questão de negociação da distância envolvida.

Quem é, então, esse “tu” que é interpelado? Pela sequência, ele aparece sob muitos nomes, principalmente como “Sem Nome”, mas, também, como “DESEJADO”, “Cara Escura”, “Obscuro”, “Soturno”, e o titular “Grande Face”. O nome “DESEJADO”, no contexto dos poemas, é identificado como o objeto de desejo do sujeito lírico. As características contraditórias do destinatário, em segunda pessoa, manifestam-se no próprio fato de ser referido como “Sem Nome”, embora seja nomeado de várias maneiras. Essas contradições afirmam-se no primeiro poema do livro:

Honra-me com teus nadas.
 Traduz meu passo
 De maneira que eu nunca me perceba.
 Confunde estas linhas que te escrevo
 Como se um brejeiro escoliasta
 Resolvesse
 Brincar a morte de seu próprio texto. (Hilst, 1986, s.p.)

Apesar de se sentir honrada com o que ganha, a locutora ganha apenas “nadas” e, a despeito de obscurecer os seus passos, o “tu” é “um brejeiro” que, ao mesmo tempo, é um “escoliasta” que toma suas criações textuais tão levemente a ponto de brincar com a morte. A relação entre a autora e o texto apresentada por este símile é central ao poema e será examinada mais adiante neste ensaio. As contradições encontram-se não só na caracterização do “tu”, mas também na relação romântica, carregada de paixões sadomasoquistas e pela dinâmica entre presença e ausência, ilusão e realidade, satisfação e solidão. A segunda metade do poema ilustra a relação entre a oradora e o destinatário:

E desterro de todas as respostas
 Que dariam luz
 A meu eterno entendimento cego.
 Dá-me tristes joelhos.
 Para que eu possa fincá-los num mínimo de terra
 E ali permanecer o teu mais esquecido prisioneiro.
 Dá-me mudez. E andar desordenado. Nenhum cão.
 Tu sabes que amo os animais
 Por isso me sentiria aliviado. E de ti, Sem Nome
 Não desejo alívio [...]
 Talvez assim me ames... (Hilst, 1986)

A oradora conscientemente renuncia a qualquer resposta ao que ela reconhece como seu “entendimento cego” e voluntariamente ajoelha-se como o “mais esquecido prisioneiro”. Como poeta, ela

ainda deseja mudez na esperança de obter o amor do “tu”. Sua insistência em permanecer nesse estado é tão forte que ela rejeita a possibilidade de estar com algum cão, cuja companhia forneceria alívio desse anelo. A hierarquia de poder entre a locutora e o tu estabelece-se dessa maneira.

Porém, seria um erro tomar a locutora simplesmente como uma amante anônima num romance em grande parte não correspondido. Os leitores familiarizados com as outras obras de Hilst reconhecerão alguns dos atributos que sugerem os nomes desse “tu”, como as qualidades da escuridão, da imensidão, e o enfoque no rosto. Os que visitaram a Casa do Sol – a propriedade que Hilst construiu em Campinas, na qual ela morou desde 1966 e que atualmente é sede do Instituto Hilda Hilst – lembram-se de uma longa placa na parede que documenta os muitos nomes que Hilst usou em suas obras para referir-se a Deus.



Figura 3. Fotografia por Adam Morris.

Embora “Sem Nome” seja o único que aparece *verbatim* na placa, os outros nomes giram intimamente em torno dos atributos previamente mencionados, levando-nos a concluir que, em *Sobre a tua grande face*, tais nomes também se referem ao mesmo Deus.

Como Hilst declara numa entrevista nos *Cadernos de Literatura*, sua educação em um colégio religioso impactou profundamente sua escritura:

Caderno: E o que ficou dessa formação religiosa?

Hilda Hilst: Ah, ficou toda a minha literatura. A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é com Deus. (*Cadernos*, 1999, p.37)

Na mesma entrevista, Hilst afirma, inequivocamente, sua procura por Deus:

Caderno: Sua obra, no fundo, procura...

Hilda Hilst: Deus.

Caderno: Ele não significava o Outro, o outro ser humano?

Hilda Hilst: Deus é Deus. O tempo inteiro você vai ver isso no meu trabalho... (*Cadernos*, 1999, p.37)

O fato de que Deus seja referido por meio de muitos nomes nas Escrituras também permite um paralelo para se compreender “Sem Nome” como uma referência ao mesmo Deus, como Stathis Gourgoris observa em um trecho sobre o mito da Torre de Babel:

[W]hat sustains the regime of the proper name, what justifies the act of naming in the last instance (at least in what is termed the Western tradition), is the most absolute of universal signs, the monadic order itself, the last instance of the Name (which is, of course, unnameable): God (Gourgoris, 2005, p.295).

Sobre a tua grande face compartilha essa busca pelo divino com as outras obras de Hilst. Busca que ocorre através de uma paixão tumultuosa, como já foi mencionado. A freira Janet Ruffing refere-se à união amorosa com Deus em geral como “*love mysticism*,” sendo caracterizado “*by feelings of desire, arousal, compassion, and union*”

(Ruffing, 1995, p.21). Enquanto esse tipo de união com Deus não é incomum, o amor descrito no livro de Hilst distingue-se dele, por ser agonizante e também agridoce, pontuado pelos caprichos do “tu” – que é, frequentemente, impiedoso. A vacilação temática entre a união e a desolação, assim como entre outros elementos binários, é estabelecida formalmente pela alternância entre os poemas em português e os *kanjis* em caligrafia. Ainda mais enigmático é o fato de a caligrafia japonesa ser historicamente associada ao budismo, e, como Ruffing aponta, “*every religious tradition of the world, with perhaps only Buddhism as an exception, fosters some form of love mysticism*” (1995, p.20). Então, por que Hilst decidiu apresentar seus poemas ao lado dessa forma particular, especialmente quando isso não parece alinhar-se inteiramente com seu projeto e, além do mais, quando seus poemas não contêm nenhuma referência explicitamente japonesa? Para explorar essa questão, deve-se analisar primeiramente a história da caligrafia e seu significado cultural.

Caligrafia chinesa e japonesa: um resumo da história e da filosofia

Essa história começa por volta do século XIII a.C., quando o sistema da escrita chinesa surgiu e antes do desenvolvimento da mesma caligrafia japonesa. Como notam Fu, Lowry e Yonemura (1986, p.11), “*the written language in China is the source of the writing systems of East Asia*”. Ainda que o sistema caligráfico centrado no pincel não tenha amadurecido até aproximadamente o século II, com o desenvolvimento do estilo conhecido como “estilo das escribas”, os estilos precedentes influenciaram os que se seguiram, especialmente no que diz respeito à estrutura e à estética.

A caligrafia entrelaça-se profundamente com a evolução do sistema da escrita e chegou a se associar com várias outras artes e manifestações culturais conexas. Dado que os chineses usaram os estilos mais antigos da escrita – por exemplo, “escrita de oráculos sobre osso”, “escrita sobre bronze” e “estilo do selo”, predominantemente

em adivinhação, cerimoniais e gravação, respectivamente –, a caligrafia está vinculada historicamente a esses domínios da vida cultural. Outros exemplos elogiados da caligrafia têm sido preservados em formas como placas, gravações na pedra ou correspondências entre famílias ou amigos, ou entre o imperador e seus assessores.

A caligrafia é uma habilidade requerida para todos os pintores chineses. Essa ligação íntima entre a caligrafia e a pintura deve-se, por um lado, ao menos parcialmente, à natureza pictográfica de alguns caracteres primordiais, e, por outro, aos compartilhamentos entre as duas artes. Como declara a escritora e artista modernista Ling Su Hua (1954, p.270), “*Chinese artists use the same tool for painting and writing*”, ou seja, o pincel e a tinta no papel. Posteriormente voltaremos a tratar, neste ensaio, do tema do pincel, mas, agora, buscaremos enfatizar os aspectos técnicos empregados tanto para a escrita quanto para a pintura. Ling (1954, p. 272) afirma que, historicamente, “*eminent Chinese painters are also calligraphists. This is not a mere coincidence, but a conscious effort brought about this parallel development*”. Além de se tornarem especialistas no uso do pincel, é também comum que os pintores escrevam poemas, frases ou a data de término da obra. Como se pode ver, a caligrafia não só compartilha certos aspectos técnicos com a pintura, mas também frequentemente aparece ao lado dela.

Não somente os pintores eram caligrafistas, mas muitos literatos também eram praticantes dessa arte. Subjacente à poesia e à caligrafia está a ressonância entre os conceitos abstratos e a forma material. A poesia chinesa é frequentemente governada por convenções estruturais rígidas como dísticos simétricos ou rimas. O que distingue os poetas bem-sucedidos são as surpresas que eles podem criar dentro das restrições, usualmente por uma combinação de inovações linguísticas e perspectivas inspiradoras. De modo semelhante, enquanto as interpretações caligráficas do mesmo texto são – num nível básico – *performances* dos mesmos caracteres, cada iteração é estilizada individualmente, inclusive os estilos da escrita não cursiva. Além do mais, a caligrafia aclamada reconhece-se pelo 神韻, um termo que pode ser traduzido, aproximadamente, por “harmonia espiritual”, e que se refere ao “ar” da obra – isto é, ao

ritmo visual das palavras, que se manifesta em elementos como as pinceladas e o espaçamento que avivam a obra.

A caligrafia não somente é entremeada por outras tradições artísticas, mas também representa uma expressão pela qual pode-se julgar o código moral de uma pessoa. Essa ideia deve-se principalmente a dois aspectos: a estética do caractere escrito e a natureza dos instrumentos utilizados na caligrafia. O historiador da arte Stephen Goldberg descreve o papel do pincel do seguinte modo: *“when wet with ink, the tip of the brush forms a perfect point. It is an exceedingly flexible tip completely responsive to the subtlest pressures and movements applied to the brush. For the experienced calligrapher the Chinese brush is an extension of his hand”* (Goldberg, 1975, p.1). Ao combinar essa propriedade do pincel com a natureza sensível do papel ou tela extremamente absorventes nos quais se pratica a caligrafia, a maioria dos movimentos internos do escritor – inclusive o menor movimento, seja de qualquer músculo ou oriundo da hesitação e da incerteza – reflete-se na escrita. Por isso, o escritor tem de estar certo e totalmente focado durante o esforço de colocar o pincel no papel. Diz-se que se o indivíduo for puro e justo em suas intenções e motivações na vida, isso se refletirá nas pinceladas dos caracteres. Inversamente, as virtudes – como a paciência, a constância e uma mente aberta – que a prática da caligrafia cultiva também formam o caráter pessoal do autor. É provavelmente por essa crença na relação entre a caligrafia e a ética de uma pessoa que, na dinastia Zhou (~1046-256 a.C.), a caligrafia (juntamente com a arte de classificar os caracteres chineses) formava parte do currículo central na educação geral.

No século V, o Japão adotou o sistema chinês de escrita aliado ao influxo de material cultural, como os clássicos confucianos e obras literárias. Segundo Sadako Ohki, curadora de arte japonesa,

[...] at this time, Japan had but recently achieved national unity and was beginning to develop its cultural traditions. It was the Japanese people’s immediate need to master [the three major Chinese scripts that were recently standardized] which were absolutely essential for their diplomatic purposes and for their educational, official, and practical usages within the country.” (Ohki, 1975, p.17)

Além das questões pragmáticas, a difusão do budismo e o consequente aumento da necessidade de *shakyo* – copiar as sutras – promoveram o estabelecimento da escrita chinesa no Japão. De fato, o ato de copiar as sutras foi integral à evolução da caligrafia japonesa.

Em torno do século VIII, enquanto alguns caracteres chineses permaneciam na língua japonesa pelo som ou significado, os japoneses já haviam desenvolvido seu próprio sistema de escrita ao abreviar a escrita chinesa em símbolos fonéticos conhecidos como *kana* (仮名). A estrutura mais simples e fluida da *kana* cursiva era “*particularly suited to writing the short Japanese waka (or tanka) poem of thirty-one syllables composed in lines of five or seven syllables*”, permitindo ao calígrafista “*considerable compositional freedom*” (Fu; Lowry; Yonemura, 1986, p.62-3). A escrita de *kana* logo se desenvolveu em um ramo caligráfico singularmente japonês. Desse modo, a caligrafia no Japão é – como na China – uma arte relacionada a outras tradições estéticas e inspira produções em várias esferas culturais.

Ainda que a caligrafia japonesa tenha criado um legado único e tenha desenvolvido filosofias e estilos distintos, as obras chinesas continuam sendo estudadas e permanecem relevantes nas discussões de caligrafia como gênero. Como Ohki (1975, p.17) enfatiza, “[t]hroughout the history of calligraphy in Japan [...] a cycle of learning and absorbing Chinese prototypes, then achieving Japan’s own individualistic aspect, was repeated”. Essa vicissitude mostra que, enquanto as duas tradições devem ser avaliadas perante suas próprias histórias, é importante considerar a trajetória geral que possibilite um visão mais ampla acerca da caligrafia japonesa, especialmente com o propósito de se entender o uso dos *kanjis* no livro de Hilst.

Traduzir ou não traduzir

Antes de avançarmos com a análise do livro, é útil retomar algumas questões sobre as quais este ensaio se propõe refletir. As duas questões principais são: 1) ponderar sobre a decisão de Hilst

de apresentar seus poemas juntamente com os *kanjis* caligráficos de Wakabayashi, e 2) compreender a ausência de sua tradução, que atua como uma barreira para o típico leitor de português. Ademais, ainda que Hilst seja a autora principal do livro, a sequência poética é prefaciada e concluída com um caractere, que sublinha a integralidade dos caracteres escritos nos poemas, refutando a hipótese de que eles serviriam tão somente a um propósito decorativo. Contrariando essa hipótese, propomos a indagação sobre se os caracteres, em certos níveis, acabariam por conduzir os próprios poemas. Essas questões guiarão nossas análises ao longo do restante do ensaio.

Buscaremos recorrer agora à analogia visual dos cartões-relâmpagos, já que essa comparação permite focalizar a justaposição de dois meios muito distintos, bem como a questão da ausência de tradução. Se as páginas de *Sobre a tua grande face* fossem cartões-relâmpagos, o típico leitor brasileiro, que não fala japonês, provavelmente esperaria que houvesse uma tradução em português ao lado inverso do *kanji*, talvez com uma frase exemplar ilustrando seu uso. A tradução, nesse caso, seria uma ponte entre as duas línguas e facilitaria a transição entre elas. A decisão por não traduzir, então, equivale a rejeitar essa ponte. Se a tradução torna o texto mais acessível, o que poderia ser logrado com sua ausência? Ainda que se considere a decisão pela não tradução, valeria a pena também explorar uma linha de pensamento que poderia representar um passo na direção oposta ou, um passo mais adiante, poderíamos considerar os poemas e os caracteres como uma tradução interna mútua?

Primeiramente, pode-se considerar o texto como não oferecendo a tradução dos *kanjis*. Ao se falar sobre a tradução, identificam-se maneiras diferentes de ler, dependendo da proficiência do leitor nas duas línguas. Pode-se entender a tradução como “*rendering a text written in one language understandable in another language*”, no qual “*a meaning generally [could be] held to transcend individual languages the way universality transcends particularity*” (Weber, 2005, p.65). Tendo em vista os aspectos visuais, os significados dos *kanjis* serão os seguintes, de acordo com a ordem na qual aparecem:

天	céu
人	pessoa(s) /humano
無	nenhum/vazio/nada/falta
心	coração/mente/centro
生	nascer/dar à luz/vivo/vida
地	terra/chão
死	morrer/morte
有	ter/possuir/haver
月	lua/mês
(天)	

Nesses *kanji* são representados alguns dos conceitos mais fundamentais sobre o entendimento acerca do mundo. Podem-se identificar dicotomias convencionais, como vida/morte, faltar/haver. Contudo, alguns dos conceitos são mais difíceis de serem situados um em relação ao outro. Por exemplo, seria o céu (num sentido ampliado, de divino) o oposto da terra ou do humano? O que seria o oposto da lua? Como se evidencia, o fato de alguns conceitos resistirem à classificação binária perturba os outros binários mais “óbvios” ou “aceitos” da lista. Dessa maneira, o leitor é instigado a relacionar os conceitos de uma forma que escapa às dicotomias convencionais.

A relação de opostos que os *kanji* traduzidos ilustram também se manifesta nos poemas. Anteriormente, identificou-se o poder desigual entre o sujeito lírico e seu objeto de desejo, estabelecendo-se o dominante e o dócil. Essa relação manifesta-se ainda mais claramente no poema associado com o caractere 生, quando o eu lírico se compara a (ou renasce, no verso, como) uma égua, a procura frenética de “Sem nome”:

Ando em grandes vaguezas, açoitando os ares
 Relinchando sombras, carreando o nada.
 Os que me veem me gritam: como tem passado
 a aldeã de sua alteza? E há chacotas e risos. (Hilst, 1986)

A futilidade da busca empreendida pela locutora, sua subordinação tão publicamente reconhecida e a chacota consequente que experimenta não bastam para contrapor a atração pela “Grande Face,” a qual só pode se articular por meio de substantivos vagos (“sons”, “cícios”, “um labiar de sabores, um sem nome de passos”) e de analogias (“Como se águas pequenas desaguassem/Num pomar de abios. Como se eu mesma/Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face”). O ato de contornar uma descrição concreta da sedução do destinatário do poema com nomes vagos e comparações sugestivas, mas enigmáticas, aponta a dificuldade de articular esse amor devido a sua índole espinhosa. O que torna tão difícil falar sobre a relação nos termos mais simples e explicativos – e, por outro lado, tão apto para a flexibilidade exploratória da poesia – é precisamente essa desmontagem das dicotomias, mais proeminentemente entre “a realidade e as suas outras”. Esse verso se refere a sonhos, alucinações, devaneios, e assim por diante, sendo esses geralmente fundados no real, mas, na obra de Hilst, eles nem sempre se opõem à suposta realidade, e funcionam muito mais como as suas alternâncias. Por exemplo, no segundo poema do livro, Hilst escreve:

Então direi

O que se coleia a mim na intimidade, e atravessa os vaus

Da fantasia. Deito-me pensada de bromélias vivas

E me recrio corpórea e incandescente (Hilst, 1986)

Mais adiante, no contexto dessa visão, a locutora constrói um corpo incandescente no qual ela documenta, pela primeira vez, a consumação da relação: “Arquiteta de mim, me construo à imagem das tuas Casas/E te adentras em carne e moradia”. “Casas” aqui são catedrais mencionadas no mesmo poema. O sujeito lírico então se transforma em um espaço sagrado no prazer carnal, rompendo ainda mais a divisão entre as noções tradicionalmente opostas de santidade e perversidade. Além disso, a fusão dos conceitos discretos também ocorre no nível do espaço imaginado do texto e do espaço que ocupa o leitor, identificado como o real. Observa-se essa ruptura com a realidade no primeiro poema do livro (citado previa-

mente), no qual a locutora pede por “nenhum cão”, já que os cães ofereceriam alguma consolação para seu anelo. O leitor que havia se familiarizado com a vida de Hilst reconheceria seu amor pelo animal: a autora mantinha um grupo grande deles na Casa do Sol.¹

Outra questão que vale a pena explorar nesse primeiro poema é o poder de criação. Como a relação amorosa é uma procura por Deus, seria apropriado traçar um paralelo com o Gênesis, um dos momentos originais de criação na literatura ocidental. Como observa Samuel Weber, “*creation, in the biblical account, operates above all through a series of dichotomies, beginning with the distinction between unbound space (‘heaven’) and limited place (‘earth’) [...] [H]eaven and earth [were] defined through a series of oppositions that progressively differentiated the **place** called earth*” (Weber, 2005, p.67-8). Contudo, o poema acima sublinha não a criação de Deus, mas a que está associada ao caractere 人, que denota um humano com o poder de se reconstruir, exatamente o que a locutora faz. Essa asserção de vontade e poder criativo estão conectados com o motivo do autor e o texto no livro, mencionado, no início, com a figura de “tu” como um brejeiro escoliasta. A leveza com a qual o “tu” trata suas criações textuais sugere a confiança que ele tem em seu poder criativo, refletindo a atitude temerária que o “tu” estabelece em sua relação com o sujeito lírico. Entretanto, essa dinâmica de poder complica-se ao final do penúltimo poema do livro:

1 Adam Morris, um dos tradutores de Hilst, oferece o seguinte relato sobre a conexão extraordinária que Hilst tinha com os cachorros: “*Her dogs accompanied her at the dinner table, watched over her while she wrote, and crowded around her as she moved through the Casa do Sol. In nearly every photo of Hilst, there are dogs and more dogs. Though they were extravagantly numerous, she always knew all of their names. Hilst disdained those who disliked dogs, and the first question she asked visitors and new acquaintances brought to her house by friends – before proceeding to ask them about their zodiac sign and the details of their sex life – was whether or not they liked dogs. Anecdotes about Hilst’s strange ability to communicate with dogs abound. One resident of the Casa do Sol recalled the way her dogs rushed to break Hilst’s fall when she fainted upon hearing the telephone ring one day, having correctly intuited that someone was calling to tell her a friend had succumbed to AIDS. Though she kept hundreds of dogs throughout her life, her diary entries record the deep pain she felt when any of them died. When euthanasia was required, Hilst sometimes administered the injection herself*” (Morris, 2014, p.xxi-xxii).

Em minhas muitas vidas hei de te perseguir.
 Em sucessivas mortes hei de chamar este teu ser sem nome
 Ainda que por fadiga ou plenitude, destruas o poeta
 Destruindo o Homem. (Hilst, 1986)

E também no último poema:

E destes versos, e da minha própria exuberância
 E excesso, há de ficar em ti o mais sombroso.
 Dirás: que instante de dor e intelecto
 Quando sonhei os poetas na Terra. Carne e poeira
 O perecível, exsudando centelha. (Hilst, 1986)

Nas duas estrofes, o sujeito lírico menciona a facilidade com que Deus destrói o humano, presumidamente uma criação suja. No entanto, a especificidade da figura do poeta evoca a locutora, unida, ao menos em parte, com a mesma Hilst, como autora do texto que contém o Deus que ela procura. Há, assim, o efeito de uma dinâmica encaixada na qual o Deus e o humano criam-se mutuamente nos espaços intra e extratextuais que o leitor deve desvelar em camadas. Portanto, poder acessar os significados dos *kanjis* permite que o leitor engaje-se com o texto como uma exploração do ato de criação, por parte do humano, e das forças divinas por meio da lente de um Gênesis revisado.² Essa revisão não perpetua as dicotomias como o Gênesis original; ao contrário, as confunde. Esse conceito também está presente quando consideram-se as mudanças na percepção e interpretação do leitor, motivadas pela tradução dos *kanjis*: o que antes eram duas línguas polarizadas agora trabalha sinergicamente para produzir leituras mútuas altamente matizadas. Mas a pergunta que se suscita é essa: se os significados dos *kanjis* facilitam essa interpretação, por que não revelá-los?

2 Se estudarmos o Gênesis, veremos uma fonte possível que pode ter inspirado algumas das ideias de Hilst sobre Deus, manifestadas em seus nomes para ele: “No princípio criou Deus o céu e a terra. E a terra era *sem forma* e vazia: e havia *trevas* sobre a *face* do abismo...” (A Bíblia Sagrada, Gênesis 1, grifos meus).

Uma resposta possível seria: se os significados fossem explicitados como parte do texto, não haveria a necessidade de incluir os *kanjis* como tais. Hilst poderia ter escolhido prefaciá-los cada poema com palavras em português, como “Lua” e “Morte.” Certamente, a camada visual que os *kanjis* agregam estaria perdida, e, além disso, como a tradução transmitiria as dicotomias presentes nos significados dos *kanjis*, o leitor seria preparado para interpretar o livro como uma reescrita do mito de criação tal qual apresenta o livro de Gênesis.

Para encontrar uma resposta à questão do formato do livro, este ensaio propõe pensar uma perspectiva alternativa de tradução, a qual se preocupa não com o suposto significado universal por trás das palavras, mas com o próprio material dessas palavras. A ideia de que existe um significado que transcende a distinção dos idiomas diferentes reflete o que Derrida chama de “teologia do texto”: a crença em que “*the text is an ideal, spiritual substance, a Platonic form of which the material thing [eg. books] is merely a ‘copy’.* *The physical object is simply a medium*” (Aichele, 1993). Aceitar o modelo que acabamos de apresentar, que concebe o poema e o caractere como uma tradução mútua, significa ler o projeto de Hilst e Wakabayashi como uma refutação da teologia do texto, focalizando a iteração singular e material de cada palavra. Em uma análise desse tipo, vale a pena considerar a ideia de Weber na seguinte citação:

[...] *translation always involves not merely the movement from one language to another, but from one instance – a text already existing in one language – to another, that does not previously exist, but that is brought into being in the other language. The tension between the generality of the language systems and the singularity of the individual texts is reflected, but also concealed, by the ambiguity of the very word “translation” itself, which designates both a general process, involving a change of place, and a singular result of that process: translating in general, and (a) translation in particular. The tension between the general process and the individual product tends to be obscured by an attitude that regards translation as an instrument in the service of the “communication” of the meaning or a message. This attitude*

privileges the generality of the process at the expense of its singularity.
(Weber, 2005, p.66)

O que Weber aponta é a particularidade de cada manifestação da língua. Enquanto é verdade que normalmente considera-se a mesma palavra como correspondente a várias traduções “aceitáveis” na língua de chegada, esse ponto de vista arrisca aplainar o idioma em unidades comensuráveis e intercambiáveis e, como resultado, limitaria seu potencial expressivo. Portanto, a língua deve ser pensada em **instâncias**, para as quais se deve levar em conta tanto o contexto quanto as circunstâncias de enunciação de cada enunciado.

No caso dos caracteres em *Sobre a tua grande face*, a ideia de Weber é particularmente significativa porque a singularidade de suas instâncias precisa ser analisada em ao menos três níveis. Em primeiro lugar, semanticamente, tal como foi mostrado, cada caractere pode ser usado em distintas classes gramaticais ou ter várias definições. Em segundo lugar, um aspecto desses caracteres que não é imediatamente visível, mas igualmente importante, é a dimensão aural. Como a maioria dos *kanjis*, cada um desses caracteres tem ao menos duas pronúncias: a *onyomi* (音読み) e a *kunyomi* (訓読み). A *onyomi* é a pronúncia que mais se parece com o som do caractere em chinês, utilizada nos contextos mais literários, enquanto a *kunyomi* baseia-se na pronúncia japonesa nativa que mais se aproxima do significado do caractere chinês importado. Dependendo da história e do uso do *kanji*, pode haver mais de dois tipos de pronúncia. Se considerarmos a materialidade do caractere em sua totalidade, será necessário incluir também suas propriedades sonoras. Em terceiro lugar, no que diz respeito ao aspecto visual, como previamente mencionado, cada execução do caractere caligráfico (mesmo que seja feita pelo mesmo autor) é considerada única, já que singularmente reflete a combinação entre técnica e *affect* no momento da criação. Em concordância com o crítico cultural Eric Shouse, que segue as ideias de Brian Massumi, *affect* define-se como “*a non-conscious experience of intensity; it is a moment of unformed and unstructured potential*”; e “*is always prior to and/or outside of*

consciousness” that “cannot be fully captured in language” (n.p.).³ Devido à natureza dos instrumentos e métodos usados, a caligrafia comunica *affect* em certos níveis, como se evidencia na seguinte descrição de Goldberg:

The execution of the character is itself a communication in which the movements and pressures applied to the brush make reference to the disposition or inner state of the calligrapher and his relationship to what is written. For this reason Chinese calligraphy may be defined as the art of gestural expression. The significance of this kind of expression lies in the primacy of gesture as that mode of intentional behavior which originates on the pre-verbal level of the body experience and thus is most truly expressive of one’s state of being. (Goldberg, 2014, p.1)

Portanto, o fato de que os caracteres são *kanjis* e escritos em caligrafia eleva significativamente os desafios impostos a sua tradução. As variáveis e propriedades semânticas, aurais, visuais e afetivas constituem um meio sofisticado que demanda uma legibilidade nova e complexa.

Para contemplar a complexidade desses vários aspectos é importante pensar como a poesia pode ser considerada uma tradução adequada das instâncias caligráficas do idioma apresentadas como arte visual. Nesse sentido, a crítica literária Elissa Marder ressalta o seguinte acerca do ensaio “Freud and the Scene of Writing”, de Derrida: “*The materiality of a word cannot be translated or carried over into another language. Materiality is precisely that which translation relinquishes. To relinquish materiality: such is the driving force of translation. And when that materiality is reinstated, translation becomes poetry*” (Derrida, 1972, apud Marder, 2013, p.1). Sob o risco de tomar a palavra “*poetry*” em um sentido literal demais, o comentário de Derrida exhibe, em primeiro plano, o “corpo verbal” da palavra – le

3 Shouse justapõe “*affect*” com “*feeling*” e “*emotion*”, as quais define respectivamente como “*a sensation that has been checked against previous experiences and labelled*” e “*the projection/display of a feeling*”. Esclarece ainda mais ao declarar que as emoções podem ser ou genuínas ou dissimuladas, podendo não corresponder necessariamente aos “*feelings*” do sujeito.

corps verbal, o que o tradutor Alan Bass interpreta como “*materi-ality*” (Marder, 2013) – ante uma inclinação prevalente que tende demasiadamente ao significado às custas do meio. Ver os poemas de Hilst como traduções dos caracteres de Wakabayashi é restabelecer ao menos uma possibilidade do corpo verbal em português.

Pode-se observar um exemplo do livro com o objetivo de se examinar a atenção dada à visceralidade, que se manifesta na caligrafia tanto como no poema, e intensifica – como mencionado anteriormente – contato entre as dicotomias. Vejamos a primeira metade do penúltimo poema, associado ao caractere “lua”:

De montanhas e barcas nada sei.
 Mas sei a trajetória de uma altura
 E certa fundura de águas
 E há de me levar a ti uma das duas.
 De ares e asas não percebo nada.
 Mas atravesso abismos e um vazio de avessos
 Para tocar a luz do teu começo.
 Das pedras só conheço as ágatas.
 Mas arranco do xisto as esmeraldas
 Se me disseres que é o verde a dádiva
 Que responde as perguntas da Ilusão.
 E posso me ferir no gelo das espadas
 Se me quiseres banhada de vermelho. (Hilst, 1986)

Vê-se que o poema toma lugar nos interstícios das dicotomias, como o conhecido e o desconhecido, a regressão e o começo, o concreto e a ilusão. Certas condições e limitações dadas – como o instinto de autopreservação que evita a dor e o dano – refutam-se e são compensadas pela vontade de tornar o corpo maleável pelo amor. Além do mais, como em outros poemas na sequência, o lírico aqui é carregado de imagens – mas é conduzido pela instabilidade de cada imagem, e não por sua durabilidade, como se poderia esperar. O que acompanha esse imaginário tremeluzente e sucessivo é o impulso sônico: o poema é guiado por uma musicalidade aguda,

incorporada nas transformações de, por exemplo, “atravesso” a “abismos” a “avessos”, “esmeralda” a “espadas”, “disseres” a “gelo”. Uma fluidez similar e a ambiguidade do corpo também se apresentam no *kanji* associado ao poema, 月:



Figura 4

Ao observarmos a versão impressa do caractere, podemos notar que as duas pinceladas horizontais originais são apresentadas como uma só na versão caligráfica. Essa decisão estética importa especialmente porque essa execução particular de “lua” lembra sua encarnação nas escritas mais antigas, a qual, por sua vez, se aproxima das versões mais modernas do caractere para “sol”, como ilustrado na Figura 5:



Figura 5

Justapondo-se a evolução dos caracteres para “sol” e “lua” nos vários estilos de escrita, pode-se apreciar a “lua” de Wakabayashi como um grafismo ambíguo que contém os dois conceitos, um caractere cujo corpo verbal desafia uma leitura – e, portanto, uma tradução – clara e definitiva, ecoando a dinâmica fluida do corpo poético de Hilst.

A interpretação da poesia e da caligrafia como traduções mútuas, ainda que pouco convencional, é coerente com o que o linguista Clive Scott chama de tradução “sinestética”. Para Scott (2011, p.40), o “*intermedial*” é um termo insatisfatório, porque deixa os meios artísticos intactos. O estudioso favorece o termo “*synaesthetic*”, que reflete “*a phenomenological assumption that we perceive the universe with the totality of our bodies with the concerted operation of all our senses*” (Scott, 2011, p.39). Ao referir-se a uma tradução sinestética, exige um entendimento da tradução como mudar “*one medium out of itself into multi-sensory, or cross-sensory, consciousness; put another way, it is the translation of one medium back into whole-body experience*” (Scott, 2011, p.40). Aqui reside, de novo, o problema da singularidade *versus* diversidade. Scott postula a tradução de uma maneira que reflete uma concepção paralela à intervenção de Weber, ressaltando que o ato de traduzir é mudar de instância a instância e não só de um idioma a outro, como muitos creem. De modo similar, em *Sobre a tua grande face*, Hilst e Wakabayashi reúnem o português e o japonês de uma maneira que instiga o leitor a ir além da unidade aparente de cada idioma, que, à primeira vista, parece se opor a suas diferenças.⁴ A princípio, a aparência limpa e minimalista do *kanji*

4 Uma questão que permanece é por que razão Hilst teria decidido trabalhar com o japonês em vez de outros idiomas e tradições artísticas. Ainda que não se possa aceitar completamente os motivos da autora, é possível considerar alguns fatores. Primeiramente, pode ser que Hilst tenha querido marcar sua literatura com um afastamento em relação aos poderes eurocêtricos dominantes valorizados no mundo intelectual brasileiro. Numa entrevista, a autora questiona o favorecimento, desprovido de senso crítico, que pratica em relação a outros idiomas europeus em detrimento do português: “Você não pode pen-

em cada página é contrabalanceada pela história intensa e complexa de amor, a qual é simultaneamente uma narrativa de poder e criação relatada em um português vívido, polissêmico e neológico. Contudo, uma análise detalhada dessa colaboração revela corolários inesperados, tanto na forma quanto no conteúdo dos dois idiomas e meios de expressão, fazendo que se estabeleçam traduções mútuas e plausíveis. Por outro lado, a incomensurabilidade entre os dois – porquanto há que se reconhecer que a “tradução sinestética” é uma perspectiva bastante liberal, que não se submete ao que usualmente se concebe com o termo “tradução” – serve à preocupação temática de Hilst de uma maneira estranhamente apropriada, ao ecoar e dobrar a energia de seus poemas: todo o espaço e toda a ausência entre ela e o desejado. O livro então perpetua as forças oscilantes entre as dicotomias, colocando-as em contato, mas sem obliterá-las, possibilitando ressonâncias crescentemente matizadas envolvendo aquilo que, à primeira vista, parecia contraditório ou sem vínculos. Talvez esse poder de criação contínua de uma estética surpreendentemente maximalista seja parte do divino que Hilst tem, na verdade, logrado alcançar.

sar em português. É bom pensar em inglês, em alemão, as pessoas aceitam. Em português, você... pensar é algo horrível, então os editores te odeiam” (“Hilda Hilst TV Cultura”). Ao simultaneamente trabalhar seu português com ocorrências textuais caleidoscópicas e vibrantes, Hilst claramente expressa sua aversão a essa tendência no mundo editorial. Outra possibilidade vem do fato de que seu editor principal, Massao Ohno, era japonês, o que pode tê-la posto em contato com a cultura japonesa de modo mais significativo do que com outras culturas. A terceira possibilidade não é diretamente relacionada com a própria Hilst, mas continua sendo um fator provável. Como assinala Cristina Rocha, especialista em estudos japoneses, o fato de que, por muito tempo, a percepção brasileira acerca do Japão foi filtrada pelas perspectivas francesas é reflexo da desvalorização do capital cultural que possuem os imigrantes japoneses, o que é um resultado direto da falta de capital financeiro (204-5). Ao colaborar com um artista nipo-brasileiro e trabalhar com uma tradição artística proeminente e japonesa, Hilst abertamente refuta a atitude depreciativa arraigada no racismo histórico.

Referências bibliográficas

- A *BÍBLIA SAGRADA*. Disponível em: <<http://www.wordproject.org/bibles/po/index.htm>>. Acesso em: 10 set. 2014.
- AICHELE, G. Reading Beyond Meaning. *Postmodern Culture*, v.3, n.3, maio 1993. Disponível em: <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.593/aichele.593>>. Acesso em: 10 set. 2014.
- CADERNOS de *Literatura Brasileira* – Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.8, 1999.
- FU, S.; LOWRY, G. D.; YONEMURA, A. (Eds.) *From Concept to Context: Approaches to Asian and Islamic Calligraphy*. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1986.
- GOLDBERG, S. The Primacy of Gesture: An Introduction to the Art of Chinese Calligraphy. In: _____. *Calligraphy of China and Japan: The Grand Tradition*. Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, 1975, p.1-7. Print.
- GOURGOURIS, S. DeLillo in Greece Eluding the Name. *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Ed. Sandra Bermann and Michael Wood. Princeton: Princeton University Press, 2005, p.65-78.
- HILST, H. *Sobre a tua Grande Face*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1986.
- _____. *With My Dog Eyes*. Trans. Adam Morris. Brooklyn, NY: Melville House, 2014.
- LING, S. H. On the Relation Between Chinese Painting and Calligraphy. *East and West*, v.4, n.4, jan. 1954, p.269-77.
- OHKI, S. Early Japanese Calligraphy. *Calligraphy of China and Japan: The Grand Tradition*. Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, 1975. p.17-23.
- ROCHA, C. Zen in Brazil: Cannibalizing Orientalist Flows. *Orientalism and Identity in Latin America: Fashioning Self and Other from the (post)colonial Margin*. Tucson: University of Arizona, 2013, p.200-16.
- RUFFING, J. Encountering Love Mysticism. *Presence* 1.1, 1995, p.20-33.
- SCOTT, C. From the Intermedial to the Synaesthetic: Literary Translation as Centrifugal Practice. *Comparative Critical Studies*, 8.1, 2011. p.39-59.
- SHOUSE, E. Feeling, Emotion, Affect. *M/C Journal*, 8.6, 2005.
- WEBER, S. A Touch of Translation: On Walter Benjamin's "Task of the Translator". *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Ed. Sandra Bermann e Michael Wood. Princeton: Princeton University Press, 2005, p.65-78.