



Vinicius Dias Costa

**UM OUTRO LAMENTO NOS DEGRAUS DE JADE: a poesia
de Li Bai em tradução**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio.

Orientadora: Helena Franco Martins

Coorientador: Cristiano Mahaut de Barros Barreto

Rio de Janeiro
Abril 2024



Vinicius Dias Costa

**UM OUTRO LAMENTO NOS DEGRAUS DE JADE:
a poesia de Li Bai em tradução**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Helena Franco Martins

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Cristiano Mahaut de Barros Barreto

Coorientador

PUC-Rio

Paulo Fernando Henriques Britto

Departamento de Letras – PUC-Rio

André Luiz de Freitas Dias

Pesquisador Autônomo

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2024.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e dos orientadores.

Vinicius Dias Costa

Graduado em Letras – Formação de Escritor pela PUC-Rio (2021). Realizou intercâmbio acadêmico de um semestre na *Sogang University* em Seul, Coreia do Sul e estudou língua chinesa durante um ano na Universidade de Hebei na China. Leciona português para estrangeiros, pesquisa e atua na área de tradução experimental, participa de projetos artísticos como os blogs *Fazia Poesia* e *Fotografar Palavras*, divulga saberes linguísticos através do podcast *A Língua das Letras*.

Ficha Catalográfica

Costa, Vinicius Dias

Um outro lamento nos degraus de Jade : a poesia de Li Bai em tradução / Vinicius Dias Costa ; orientadora: Helena Franco Martins ; coordenador: Cristiano Mahaut de Barros Barreto. – 2024.

149 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Tradução experimental. 3. Li Bai. 4. Poesia clássica chinesa. 5. Juéjù. I. Martins, Helena Franco. II. Barreto, Cristiano Mahaut de Barros. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 400

Ao silêncio

Agradecimentos

À minha mãe Sheila, ao meu pai Paulo e à minha irmã Gisele pelo suporte (e por suportar) nas fases mais complexas – a infância e a adolescência – de um adulto estranho; à Dona Mary e ao Seu Emmanuel, também meus pais, por me abraçarem como seu filho;

Aos meus avós: Edith, Tia Eia e Oacir. Desejo que, dos interstícios das vidas presente, futuras e passadas, onde penso que estão, as senhoras e o senhor recebam estas considerações além das palavras;

Aos meus amigos: Emmanuela Oliveira, Alex Borges e Paolo Acha; sinto saudade de nossos sábados e de nossas discussões, quase sempre iniciadas por mim e minha cabeça pouco flexível – e sou grato por permanecerem ao meu lado, ainda assim; também ao Bruno Reis que, além de me apresentar à PUC-Rio, foi de grande ajuda na continuidade de minha graduação; e ao professor e amigo Ricardo Borges por sua sabedoria e conselhos;

À Ana Gilbert, por deslocar a luz em um quarto muito escuro, permitindo novas possibilidades;

À PUC-Rio e à Vice-reitoria comunitária que me concederam uma bolsa de 90% para iniciar meu percurso acadêmico na graduação de Letras em 2017;

À Universidade de Hebei (河北大学), ao Instituto Confúcio da PUC-Rio e às professoras Sonia Sun e Jing TingTing, não apenas pela concessão de uma bolsa para estudar a língua chinesa na China por um ano, mas também por proporcionarem a vivência cultural dentro deste universo tão vasto e rico;

Aos meus professores, com destaque especial ao Paulo Henriques Britto, que me ensinou sobre poesia de dentro para fora; à Helena Franco Martins – também minha orientadora –, que revolucionou minha(s) forma(s) de entender o mundo depois da matéria Linguagem e Sentido; ao Leonardo Bérenger, por me introduzir à(s) teoria(s) queer, o que me fez perceber que é possível ser estranho e ainda assim existir; ao meu coorientador Cristiano Barreto, por me ajudar no meu início de percurso nos estudos chineses e aconselhar-me nos momentos mais tensos de minha estada na China; e ao André Capilé, por dar conselhos valiosos durante a arguição na banca examinadora;

E por fim, à Rafaella da Silva Oliveira, minha companheira de uma vida inteira. Talvez eu necessite de dez existências para poder fazer o que ela fez por

mim, sem ela, nada nesse percurso acadêmico seria possível. Projetar esta pesquisa no mundo é, também, dedicar este trabalho a ela.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Costa, Vinicius Dias; Martins, Helena Franco; Barreto, Cristiano Mahaut de Barros. **Um outro lamento nos degraus de jade: a poesia de Li Bai em tradução.** Rio de Janeiro, 2024, 149p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Debruçando-se especificamente sobre o poema 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*) – degraus da escada de jade, em tradução de Haroldo de Campos – do poeta clássico chinês Li Bai (701-762), esta pesquisa, inserindo-se no campo dos estudos da tradução, constrói-se por duas vias interligadas: primeiramente, realizo uma análise do poema chinês, cruzando-a com leituras propostas por António Graça de Abreu (s/d), Cristiano Mahaut de Barros Barreto (2011) e Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao (2019), para, em seguida, contrastá-la com minhas leituras de um conjunto de traduções do poema para o inglês e o português – sob o marco daquelas feitas por Ezra Pound e Haroldo de Campos –, mirando o exame crítico das diversas escolhas tradutórias em jogo. Na segunda parte, buscando alicerce na exploração do silêncio que depreendo no texto original, realizo eu mesmo exercícios de tradução experimental, justificando minhas escolhas de acordo com as características identificadas e priorizadas na primeira parte do trabalho. A pesquisa reflete sobre caminhos contemporâneos da experimentação na tradução, com ênfase na poesia clássica chinesa, em especial do estilo conciso chamado 绝句 (*juéjù*).

Palavras-chave:

Tradução Experimental; Li Bai; Poesia Clássica Chinesa; *juéjù*

Abstract

Costa, Vinicius Dias; Martins, Helena Franco; Barreto, Cristiano Mahaut de Barros. **Another grievance in the jewel stairs: Li Bai's poetry in translation.** Rio de Janeiro, 2024, 149p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Focusing specifically on the poem 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*) – The Jewel Stairs' Grievance, translated by Ezra Pound – by the classical Chinese poet Li Bai (701-762), this research, situated within the field of translation studies, unfolds through two interconnected avenues: first, I conduct an analysis of the Chinese poem, drawing on interpretations proposed by António Graça de Abreu (n.d.), Cristiano Mahaut de Barros Barreto (2011), and Ricardo Primo Portugal and Tan Xiao (2019), and then contrast them with my readings of a set of translations of the poem into English and Portuguese – particularly focusing on those by Ezra Pound and Haroldo de Campos – aiming at a critical examination of the various translation choices at play. In the second part, grounded in an exploration of the silence I infer from the original text, I engage in experimental translation exercises, justifying my choices according to the identified and prioritized characteristics in the first part of the study. The research reflects on contemporary paths of experimentation in translation, with a focus on classical Chinese poetry, especially the concise style known as 绝句 (*juéjù*).

Keywords:

Experimental Translation; Li Bai; Classical Chinese Poetry; *juéjù*

Sumário

Introdução	13
1 Poesia Clássica Chinesa	21
1.1 Considerações sobre a língua e a escrita chinesa	21
1.2 Poesia Clássica Chinesa (Dinastia Tang)	35
1.3 Li Bai	44
1.4 O poema 玉阶怨 (<i>yùjiēyuàn</i>) – degraus da escada de jade	50
2 Uma análise das traduções	57
2.1 Língua Inglesa	59
2.2 Língua Portuguesa (Portugal)	68
2.3 Língua Portuguesa (Brasil)	76
3 Degraus de Jade (um outro Lamento): variações	90
3.1 Sobre o silêncio (uma introdução)	99
3.2 “lamentos degraus-jade”	105
3.3 “ascende suave ao sopro sereno (...)”	109
3.4 “adeus, muiraquitã” e “lágrimas nos degraus de pedra”	111
3.5 “Gratidão no Palácio” e “mágoas degraus de jade”	126
3.6 “玉 - RESENTIMENTO-DEGRAU-JADE”	131

	10
3.7 “um outro lamento nos degraus de jade”	136
4 Considerações finais	140
5. Referências bibliográficas	142

Convenções Gráficas

O mandarim contemporâneo possui quatro tons e um tom neutro. Todas as sílabas possuem um tom, portanto, todas receberão uma acentuação correspondente. As acentuações seguem a romanização padrão do mandarim – chamado *pinyin* – a saber:

O primeiro tom recebe a marcação como no exemplo: *chī*.

O segundo tom recebe a marcação como no exemplo: *chá*.

O terceiro tom recebe a marcação como no exemplo: *gǒu*.

O quarto tom recebe a marcação como no exemplo: *zài*.

O tom neutro não recebe marcação: *ma*.

Sempre que surgir um nome próprio chinês pela primeira vez, este virá grafado em sua escrita chinesa, utilizando-se do sistema de caracteres simplificados – adotado em todo território continental chinês –, acompanhado de sua grafia romanizada, seguindo o modelo supracitado. Caso este nome venha a reaparecer no decorrer do texto, mirando uma leitura mais fluida, recorrerei apenas à sua escrita romanizada. Personalidades cujos nomes já são muito difundidos na língua portuguesa como *Li Bai*, *Dinastia Tang*, *Wang Wei* etc., serão grafados sem sua acentuação tonal correspondente. Outros nomes próprios e de palavras em geral sempre acompanharão a marca correspondente à sua acentuação tonal.

Além disso, para tentar facilitar a leitura de sentenças que necessitem de tradução para o português, posicionarei os caracteres chineses em uma linha, sob eles o *pinyin* correspondente e na terceira linha, sob o *pinyin*, a tradução correspondente para o português, como segue o exemplo:

心

xīn

coração.

As decisões aqui tomadas pretendem facilitar a leitura daqueles que não são tão familiarizados com a leitura de caracteres chineses.

*A língua que me não quer falar
enlouquece*

(J.M.G. Le Clézio)

INTRODUÇÃO

No momento em que finalizo a escrita desta dissertação, estou morando na pequena cidade de Baoding, aproximadamente a uma hora ao sul de Pequim, na China, imerso – beirando o afogamento – na cultura e na língua chinesa (o mandarim). Sentir a China através desta experiência tem sido trabalho árduo: meu chinês ainda é insuficiente e são pouquíssimos os chineses que falam outra língua comum às minhas (português ou inglês), assim como também são raros os intercambistas com quem me relaciono que falam em inglês, sendo eles de países como Mauritânia, Vietnã, Tailândia e Indonésia. Não tenho contatos físicos com brasileiros desde o final de agosto de 2023, excetuando-se a brevíssima visita do reitor da PUC-Rio, o Pe. Anderson Pedroso, e do diretor brasileiro do Instituto Confúcius da PUC-Rio, o professor Leonardo Bérenger, que durou cerca de duas horas em dezembro do mesmo ano; e, é claro, a relação intensa com a língua chinesa que tem se mostrado selvagem, difícil de se capturar. Esta experiência aguda, à qual ainda me submeto, levanta questionamentos próprios que já ouço de terceiros com certa frequência, a saber: *Por que a China?* E mais especificamente, *por que tradução de poesia clássica chinesa?*

Existe uma resposta óbvia para a primeira pergunta que se refere à ascensão econômica do país e sua relevância como potência global alternativa ao monopólio econômico estadunidense, principalmente. Qualquer número relacionado a questões financeiras mundiais ou referente a relações políticas internacionais foge completamente do meu domínio, mas não são necessárias tantas leituras acadêmicas para entender, ao menos, que há esta mudança de eixo – ou certo equilíbrio – na economia mundial. Por outro lado, acompanhando seu crescimento econômico, a China tem tentado expandir mundialmente características culturais, promovendo cursos de língua chinesa e eventos tradicionais através dos Institutos Confúcio espalhados pelo mundo – o trabalho do Instituto Confúcio assemelha-se ao papel desempenhado pelo Instituto Camões, responsável pela divulgação da cultura e da língua portuguesa, ou pela Aliança Francesa –, oferecendo bolsas de estudos para alunos intercambistas que vão desde cursos sazonais de língua até o doutorado. A

China entende que para exercer tamanha liderança global também é preciso conquistar a simpatia de outras culturas através da exportação de sua história, literatura, arte etc.

Isso nos leva à segunda questão. Primeiramente, tomemos como base a minha universidade, a PUC-Rio. O professor Cristiano Barreto, também meu coorientador, abriu uma turma no departamento de filosofia com um programa voltado para filosofia chinesa, e é o que temos. Excetuando-se a matéria *Introdução à Cultura Chinesa*, e as matérias de línguas chinesas, todas oferecidas pelo departamento de letras em parceria com o Instituto Confúcio e ministrada por professores chineses, até o meu conhecimento não há matérias ou pesquisas na área de humanas, ministradas por pesquisadores brasileiros, voltadas para qualquer vertente da cultura chinesa. O departamento de relações internacionais da PUC-Rio tem promovido alguns debates e disponibilizado matérias na graduação sobre a China, mas sempre tangenciados pelas questões políticas e econômicas. Não é uma crítica à PUC-Rio, pois esta é uma característica geral que se observa em outras universidades. Olhemos para a UERJ, cujo departamento de letras português/japonês, por exemplo, possui diversas parcerias internacionais e produz pesquisas relevantes na área de estudos nipônicos. Ainda que haja interesse manifesto do próprio departamento de japonês da UERJ em começar a desenvolver pesquisas voltadas à China, fato é que ainda não existem. A realidade é que, hoje, encaramos uma potência econômica que trabalha para exportar sua cultura de modo a aumentar sua influência global e, como brasileiros, sabemos muito pouco sobre sua história, sua cultura, sua língua etc.

Estudar possíveis caminhos conectivos – sendo a tradução um deles –, tornando conscientes as possíveis características envolvidas neste intercâmbio entre culturas não-ocidentais, é permitir-se vislumbrar possibilidades de existir em um mundo ocidentalizado sem sê-lo e, mais do que isso, aprender a reconhecer-se (e reconhecer o outro) como organismo vivo, neste lugar diverso e plural. Além disso, significa também cultivar a possibilidade de diálogo cultural, atenuando potenciais opressões resultantes de discrepâncias de poder entre as culturas envolvidas, sendo possível aprender com o outro sem se subordinar às suas características.

A China desperta o meu fascínio em muitos aspectos. Ao dizer *China* – e isso é parte desse fascínio –, refiro-me a inúmeras Chinas, conhecidas e incognoscíveis, com processos históricos repletos de rupturas e continuidades, de

contatos pacíficos e belicosos, de florescimentos de modos de entender e registrar a realidade a partir de outras vias, como por exemplo: a medicina tradicional chinesa. Cito um documentário dirigido por Michelangelo Antonioni, intitulado *Chung Kuo: Cina*, de 1972, no qual o diretor italiano foi convidado pelo próprio governo maoísta para documentar a vida cotidiana na China. Excluindo detalhes sórdidos como a crítica feroz feita ao documentário depois de finalizado pelo próprio partido comunista chinês, destaco uma cena em particular da realização de uma cesárea sem anestesia peridural. O processo anestésico foi realizado com uma máquina que emite determinadas ondas de choque através de agulhas espetadas em pontos específicos do corpo da mulher e é, aparentemente, bem-sucedido, já que o parto é explicitamente exposto. Pode-se refletir que foram aplicados nos mesmos pontos estudados na acupuntura e que, hoje, muito provavelmente, acadêmicos da medicina ocidental já possuem respostas e explicações científicas para tal. Pouco importa. Acredito que exista um espaço para o fascínio não-acadêmico, um fascínio comum – como me senti ao ver esta cena pela primeira vez –, que não demanda respostas ocidentalmente diretas; afinal, não são todos os elementos das ciências chinesas que se encaixam perfeitamente no modelo científico ocidental. Fiquei fascinado.

A China é um universo e a tradução é um dos caminhos que conectam nossos mundos.

Se nestes últimos breves parágrafos permiti-me divagar como uma pessoa comum despida das obrigações acadêmicas, dou continuidade, a partir daqui, discutindo a pauta que este trabalho de pesquisa, com suas características e obrigações acadêmicas presumem, se propõe, voltado para área da poesia clássica chinesa. O presente trabalho tem como objetivo analisar o poema intitulado 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*) escrito por Li Bai (701-762) – poeta chinês da Dinastia Tang (618-907) –, para, em seguida, aplicar experimentos tradutórios justificados a partir do que foi pesquisado. Para alcançar esse objetivo, esta pesquisa divide-se basicamente em três partes. A primeira delas é reservada a uma introdução breve às características da língua chinesa que possam influenciar direta ou indiretamente na concepção do poema original chinês. Abordarei também aspectos da poesia chinesa – com enfoque no 绝句 (*juéjù*) – produzida durante a Dinastia Tang, traçarei um panorama

biográfico do poeta Li Bai e, por fim, farei uma breve análise do poema em sua escrita original.

A escolha de analisar um poema no estilo *juéjù* não é casual. Além do interesse pessoal pelas características formais e das possibilidades que residem nos espaços e ranhuras promovidos, exatamente, por suas características, também acredito que este modelo de poesia possa despertar interesse em poetas brasileiros em produzir poemas seguindo suas linhas – digo “despertar”, mas pode ser o caso dizer “continuar despertando”, caso a minha percepção de uma lacuna a ser preenchida esteja aqui equivocada. É como diz Clarice Lispector na famosa conferência do Texas: “[t]alvez o que estou fazendo nesta palestra seja o que se chama de ‘abrir uma porta aberta’. Só que para mim era fechada.”

Quanto a formas orientais de fazer poesia, percebo, em todo caso, um interesse maior dos poetas brasileiros pelo *haiku* ou haicai, outro modelo conciso de poesia originalmente japonês. O haicai, como aponta Portugal (2013), recebeu influência de algumas características do *juéjù* chinês. Sua fama entre os poetas brasileiros é inegavelmente maior do que a do modelo chinês que pode ser encontrado em sua raiz. Não apenas se traduz *haiku* do japonês, mas se produz haicai brasileiro. Temos poetas emblemáticos que se arriscaram neste estilo conciso, entre eles, Leminski e Millôr Fernandes. Não apenas limitando-se aos poetas renomados, pelas características contemporâneas, não é necessário tanto esforço para encontrar autointitulados haicaístas pelas redes sociais afora. Portanto, escolher o *juéjù* para esta pesquisa é também tentar semear e projetar seu modelo conciso no próprio fazer poesia em língua portuguesa. Para exemplificar, arrisco-me, eu mesmo, na composição autoral utilizando características que estudei durante a pesquisa deste trabalho.

quarto

frios-cristais na lua-de-outono
 vidro-reflexo rosto entre-linhas
 há sob-a-porta uma sombra-distante
 há sobre-o-corpo coberta-geada

Baoding, China – Outubro, 2023.

A segunda parte do trabalho abordará análises críticas e minuciosas de algumas das traduções do poema feitas para o inglês, para o português europeu e para o português brasileiro. O objetivo é procurar pontos de convergência e afastamento entre todos os textos – em uma espécie de criação de campo metapoético – e tentar entender as motivações das escolhas feitas pelos tradutores, de modo a procurar caminhos e ranhuras que me guiem nos experimentos feitos no capítulo seguinte.

Durante as análises dos poemas traduzidos, utilizarei palavras que frequentam o campo lexical médico-legista como os verbos “autopsiar” ou “dissecar”. O professor Paulo Henriques Britto usou o termo “autópsia” durante uma de suas aulas de tradução de poesia para se referir exatamente ao processo de analisar o poema de modo formal, como por exemplo, ao se contar suas sílabas, pontuar as acentuações, apontar rimas etc. Cabe justificar brevemente a escolha de tomar emprestado o termo de Britto, e ainda a de expandir o seu uso, como farei, para o campo legista, sobretudo porque a separação dicotômica entre forma e conteúdo – e o pensamento binário mais geral a que se subordina – vem se tornando parte de meu projeto de desconstrução, exatamente para possibilitar novas visões e novas existências fora deste eixo hegemônico. Pensando, então, a ideia de corpo e alma¹, a análise estrutural é feita apenas no corpo do poema. Para realizar tal procedimento – ignorando a alma – o corpo precisa estar morto. O poema precisa estar morto. Um corpo sem alma é um corpo morto. Não há demérito nisso, afinal, a medicina existe como ciência e cumpre papel importante no entendimento pontual da nossa realidade. Desconfio, porém, tratar-se de uma ilusão tal separação dicotômica radical, afinal há sempre o resquício da carne na alma e da alma na carne – principalmente em se tratando de objetos artísticos (mas não seriam nossos corpos também objetos artísticos?²). Façamos, no entanto, o exercício de tentar alcançar este nível de análise para tentar entender alguns aspectos do texto original e como reconstruí-lo – ou remontá-lo – em sua tradução.

Se falei de corpo, vale, então, questionar: o que é a alma do poema? E a resposta para essa pergunta é fácil e simples: não sei. Não há como saber

¹ Vale mencionar que o entendimento de *corpo* e *alma* não é estático, tampouco universal. São leituras flutuantes e dependentes de outro corpo e outra alma que, por sua vez, também são flutuantes.

² Ao ler e reler inúmeras vezes esta *Introdução*, toda vez que passei pela sentença anterior, esta pergunta surgia em minha mente. Achei melhor, por bem, transportá-la para o texto.

racionalmente. Talvez aconteça antes das palavras e a experiência seja, ela mesma, a alma – que passa a ser corpo ao realizar-se na palavra. Pensemos brevemente a metáfora que Marcelo Gleiser traz no documentário *Eu Maior*, de 2013, disponível no Youtube. O físico vai propor o conhecimento como uma ilha cercada por aquilo que se desconhece. Quanto maior o conhecimento, maior também é a fronteira com o desconhecido, portanto, é possível refletir que quanto mais se sabe, maior também é o contato com o que não se sabe. Ou a sentença (hoje clichê) de Sócrates: *sei que nada sei*. Apropriando-nos da metáfora de Gleiser, façamos o exercício de pensar o corpo do poema como uma ilha e a alma do poema como o oceano que a cerca. A ilha não pode ser ela mesma toda a existência do poema porque nela também reside o oceano – seu cheiro (*suas ranhuras*), seus peixes (*sua ausência*), seus sons (*seu silêncio*) e, claro, suas fronteiras. O oceano está na ilha, mas não pode ser a ilha, porque ao fazer-se “ilha”, deixou de ser oceano. Estudar e conhecer o poema a partir de seu corpo – e das nuances da alma que o habitam –, expandir o conhecimento desta ilha-corpo-poema, não implica no conhecimento do que está além das fronteiras deste corpo. O desconhecido é vivo, no entanto, incognoscível.

Algo precisa acontecer na conjugação daquele corpo-poema com todas suas características e na leitura deste corpo-poema para acender isto que chamamos *alma*. Algo precisa acontecer para que dentro desta ilha possamos sentir o oceano e suas nuances sem reduzi-las ou capturá-las nesta ilha-corpo-poema. Trago a reflexão do rapper e doutor *honoris causa* Mano Brown no documentário *Racionais: Das Ruas de São Paulo Pro Mundo*. Mano Brown vai discutir que, em determinado momento de sua carreira, houve um questionamento sobre o trabalho poético realizado pelos Racionais. Destaco a seguir:

(...) tem um amigo nosso, DJ Nel, (...) ele começou a falar de outras coisas pra mim. De outros sons. Ele falou: ‘pô, mas você tem que ouvir Milton Nascimento, você tem que ouvir Miles Davis, você tem que ouvir Clube da Esquina. O teu som tá sem dimensão. (...) essa música sua é uma pedrada. Ela tem que ter mais camadas.’ E eu: ‘mais camada?’. ‘(...) você tem que conhecer a lisergia’. Tinha uma onda que ele falava do negócio da água, do mato. Ele começou a pôr música, a gente tomando aquele vinho, fumando aquele baseado no meio da tarde assim, com dez reais, mano. Essa era a onda dele. Eu falei: ‘nossa, que louco, eu não conseguia perceber isso’. ‘Mano, curte o momento, curte o que dá pra curtir, tá ligado? Nem tudo é sociedade, você nem tem cabeça pra isso, mano. Se conhece primeiro’. Eu só fui concordando com ele, eu não sabia de nada, mano. O recado de um louco pra um cabaço, que era eu, que achava que era o cara (...). Era a brisa que não tinha no outro disco, essa outra dimensão. Quando eu descobri isso, eu fiquei apaixonado. Eu comecei a frequentar a beira da represa em dia de chuva. Eu

ia quando não tinha ninguém e ali era tudo pra mim. Aquilo era a brisa. Coisa mais cinzenta e ao mesmo tempo intimista. É vento, é trovão, neurose. Era uma perspectiva que (...) a gente não tinha. Não acessava, entendeu? (MANO BROWN, 2022)

Trago esta passagem porque acho que expõe de maneira pragmática o que tento discutir. Ao escrever o poema, existe um oceano, um silêncio, uma alma que frequenta esse corpo, mas que não está lá. Olhar para a estrutura do poema em uma das músicas dos Racionais e entender e reconhecer historicamente questões sociais e políticas envolvidas na construção desse poema, por exemplo, – assim como suas possíveis análises formais –, por sua característica cognoscível, pode se vislumbrar como parte do corpo-ilha, sendo assim, passível de autopsiar e, por consequência, de se levar em consideração ao traduzir. Mas e *o vento*, *o trovão* e *a neurose*? Eles estão lá, como sugere o próprio Mano Brown. Seria isso o *silêncio*, a *alma* e o *oceano* desconhecido e incognoscível que frequentam essa carne do poema atrás do corpo das próprias palavras que carregam em si não apenas seus sentidos literais, mas também metafóricos, históricos, sociais etc? E sendo, como acredito que o seja, há espaço para se pensar sobre isso ao lidarmos com sua metaexistência? Como traduzir esta *alma*, este *oceano*, este *silêncio*, e/ou o que fazer com eles, também é um desafio do tradutor no processo de tradução – e que máquina nenhuma pode cumprir, vale a provocação contemporânea. No entanto, o objetivo neste momento não é desenvolver e debater ideias sobre os polos dicotômicos *corpo/alma*, e principalmente o espaço entre eles, no qual a arte e a existência acontecem, mas, como disse, pensar e justificar brevemente o uso dos termos do campo lexical médico ao se tratar da análise formal do corpo dos poemas. Retomarei o assunto – escapando do uso do termo *alma* – ao discutir o silêncio, na introdução do último capítulo do presente trabalho.

Portanto, o terceiro e último capítulo – a terceira parte deste estudo – contará com tentativas de acesso às possibilidades que residem no silêncio físico e metafísico, para tentar realizar uma transfusão neuroperiférica – o termo aparecerá também no último capítulo – do acontecimento desta poesia chinesa para o leitor do texto em português. Haverá tentativas de subversão, ao mesmo tempo em que, por outro lado, a partir de uma linha tênue, continuarei a tentar manter-me fiel a algum aspecto textual ou não textual discutido na pesquisa e apresentado no

capítulo anterior. Os experimentos esgarçarão as perspectivas de tradução de dentro da própria palavra para fora.

Ao propor este trabalho, penso, além de enriquecer todo o acervo de pesquisa de literatura chinesa, estreitando os laços culturais entre o Brasil e a China a partir do viés e dos estudos na nossa língua, também propor novos caminhos e possibilidades para o fazer criativo dentro do processo de tradução de poesia.

I

A POESIA CLÁSSICA CHINESA

1.1 Considerações sobre a língua e a escrita chinesa

O mandarim, ou 普通话 (*pǔtōnghuà*) – língua comum – é a língua oficial adotada pelo governo chinês³. Assim como parte das línguas locais presentes no território chinês, o mandarim é tonal. Suas características silábicas diferenciais são, portanto: consoantes em posição variada dentro da sílaba, vogal e um tom. Difere do português falado no Brasil, por exemplo, no qual as características silábicas diferenciais são consoante, vogal e acentuação tônica. O tom na língua chinesa é um elemento fonológico diferenciador e, como será discutido posteriormente, parte constituinte da construção formal da poesia clássica chinesa.

Em âmbito morfológico, constitui-se como uma língua sem flexão de número, de tempo e de modo – distinguindo-se também aqui do português. Descrevo abaixo alguns dos modos mais frequentes como se indicam essas noções em mandarim.

A sinalização gramatical da categoria de tempo pode se dar por meio de partículas ausentes ou presentes. A ausência de partícula sinaliza valores que podemos associar ao presente, como em:

孩子们	吃	蛋糕
<i>háizǐmen</i>	<i>chī</i>	<i>dàn gāo</i>
(As) crianças	comem	bolo

Para indicação de eventos no passado, pode-se acrescentar a partícula 了 (*le*), como em:

孩子们	吃了	蛋糕
<i>háizǐmen</i>	<i>chīle</i>	<i>dàn gāo</i>
(As) crianças	comeram	(o) bolo

³ Além do mandarim, o governo chinês também reconhece outras línguas locais.

Ou outra partícula também usada para indicar passado – 过 (*guò*) –, expressão que funciona também como um verbo autônomo, significando “cruzar, passar”. Quando usada como partícula, distingue-se de 了 (*le*), pois indica uma experiência passada sem definição concreta do momento em que a experiência ocorreu. No exemplo que trago a seguir:

孩子们	吃过	蛋糕,
<i>háizǐmen</i>	<i>chīguò</i>	<i>dàn gāo</i>
(As) crianças	(já) comeram	bolo

pode-se, então, inferir que a experiência de *comer bolo* já foi vivenciada pelas crianças em algum momento do passado. Não há uma conjugação verbal em português específica para expor a ideia de expressão passada indicada por 过 (*guò*) como partícula. Essa marcação pode se dar pelo acréscimo de advérbio (*já, ainda não*), ausência do artigo ou pelo próprio contexto da conversa. Observemos os dois diálogos para tentar, de modo simplificado, visualizar a diferença entre 了 (*le*) e 过 (*guò*):

- a) *Você já visitou o Museu do Amanhã? Sim, visitei na semana passada.*
- b) *Você já visitou o Museu do Amanhã? Sim, já visitei.*

Nas perguntas dos exemplos *a)* e *b)*, o verbo *visitou*, conjugado no pretérito perfeito do indicativo, sugere a experiência passada similar ao que se intenta expressar com o uso do 过 (*guò*) em mandarim. A resposta do interlocutor no exemplo *a)*, porém, ainda que contemple o verbo no mesmo pretérito perfeito do indicativo, carrega em si características que são do uso da partícula 了 (*le*), no mandarim, exatamente por marcar temporalmente essa ação passada. A resposta *b)*, por outro lado, sustenta o aspecto expresso pelo 过 (*guò*).

Marca-se o tempo também por acréscimo de advérbios, como 在 (*zai*), para indicar presente contínuo:

孩子们	在吃	蛋糕
<i>háizǐmen</i>	<i>zàichī</i>	<i>dàn gāo</i>
(As) crianças	estão comendo	(o) bolo

Ou o advérbio 会 (*huì*), para indicar futuro do presente:

孩子们	会吃	蛋糕
<i>háizǐmen</i>	<i>huìchī</i>	<i>dàn gāo</i>
(As) crianças	vão comer	bolo

Ainda para indicar aspecto do futuro do presente, também é possível marcá-lo através do uso de um advérbio de tempo como 明天 (*míngtiān*), que significa “amanhã”:

明天	孩子们	吃	蛋糕
<i>míngtiān</i>	<i>háizǐmen</i>	<i>chī</i>	<i>dàn gāo</i>
Amanhã	(as) crianças	vão comer	bolo

A categoria de tempo é, por fim, indicada também a partir do contexto, como no seguinte diálogo:

Pessoa A:

你	准备好	蛋糕了吗
<i>nǐ</i>	<i>zhǔnbèihǎo</i>	<i>dàngāolema?</i>
Você	preparou	o bolo?

Pessoa B:

还没,	但别担心,	孩子们	吃	蛋糕
<i>háiméi,</i>	<i>dànbìédānxīn,</i>	<i>háizǐmen</i>	<i>chī</i>	<i>dàngāo</i>
Ainda não, mas não se preocupe, (as) crianças comerão (o) bolo				

Quanto à categoria nominal de número, marca-se pelo acréscimo de partículas, ausentes ou presentes. Para o singular, não há partícula:

孩子	吃了	蛋糕
<i>Háizǐ</i>	<i>chīle</i>	<i>dàn gāo</i>

(A) *criança* *comeu* (o) *bolo*

O plural se marca pela partícula 们 (*men*):

孩子们 吃了 蛋糕
háizǐmen *chīle* *dàn gāo*
 (As) *crianças* *comeram* (o) *bolo*

Observe-se, além disso, que o mandarim também não comporta em sua estrutura linguística flexão morfológica de gênero – bem como a categoria de artigo definido –, sendo muitas vezes lexical a indicação das noções correspondentes, como nos seguintes exemplos:

1) 弟弟 妹妹
dìdi *mèimei*
irmão (mais novo) *irmã (mais nova)*

2) 爷爷 奶奶
yéyé *nǎinai*
avô (paterno) *avó (paterna)*

3) 儿子 女儿
érzi *nǚ'ér*
filho *filha*

Noções de gênero marcam-se também pelo contexto:

我的妈妈 是 老师
Wǒdemāma *shì* *lǎoshī*
Minha mãe *é* *professora*

我的爸爸 是 老师
Wǒdebàba *shì* *lǎoshī*

Meu pai é professor

É importante para a análise que se fará adiante observar que, no caso dos pronomes de terceira pessoa, não há diferenciação fonológica, sendo a diferença de gênero marcada apenas na escrita:

他 她 它

tā tā tā

ele ela usado para objetos inanimados (similar ao “it” do inglês)

O panorama geral e parcial exposto acima serve como referência para comparação com o português considerado padrão, que, em relação ao chinês, apresenta-se como mais redundante, além de generificante. Pode-se inferir que a língua chinesa, morfossintaticamente, é mais concisa e que suas características, como será discutido a seguir, são decisivas na construção da poesia clássica chinesa.

Destaco, além disso, outras pontuações, as quais considero relevantes para este trabalho. Ainda que, no que tange ao contemporâneo, os falantes de mandarim recorram a um vocabulário dissilábico, ao se tratar da conexão escrita/fala, Barros Barreto vai apontar que

[a] escrita [chinesa] é a única em uso hoje em que basicamente se utiliza de um significante monossilábico passível de atribuição de significado. Embora no chinês clássico isso significasse a forte tendência a palavras monossilábicas, no mandarim contemporâneo há uma abundância de palavras polissilábicas. (BARROS BARRETO, 2011, p. 94)

No português, por exemplo, ainda que nele haja palavras monossilábicas como *mar*, *pó*, *pé*, etc, a constituição majoritária de seu corpo lexical se faz de palavras polissilábicas; além disso, a vasta maioria das sílabas, em português, também não comportam em si significados, diferindo-se, assim, da língua chinesa cujas sílabas trazem significado, salvo raríssimas exceções.

A característica em questão é de suma importância quando se pensa a concisão das estruturas formais da poesia clássica chinesa. Tomemos como exemplo a palavra monossilábica 口 (*kǒu*) e a palavra dissilábica 嘴巴 (*zuǐbā*). Ambas remetem ao signo “boca”, sendo a segunda mais utilizada no mandarim

contemporâneo. Quanto à primeira, além da possibilidade de se considerar um pictograma⁴ – a disposição de seus traços lembra uma boca aberta – e de seu uso como radical na formação de outros caracteres chineses, é de se presumir que sua escolha para compor um verso poético conciso, dentro da poesia tradicional chinesa, é mais indicada.

O conceito de radical aqui exposto refere-se à formação de caracteres no chinês, que podem ser considerados simples ou compostos. O assunto será discutido brevemente nas páginas seguintes, mas vale a nota. O caractere chinês pode conter em seu interior um radical, caso dos caracteres simples, ou um radical e outras partes, caso dos caracteres compostos, que podem fazer referência a um campo de significado ou a sua forma de leitura. Para exemplificar, atemo-nos às possibilidades de referência no campo de significado. O caractere simples 水 (água) fornecerá como radical para formar outros caracteres o “氵”. Quando observamos caracteres como 河 (rio), 海 (mar) ou 湖 (lago), o radical 氵, referente à água, está presente à esquerda, na formação do caractere, trazendo consigo o sentido de “coisa relacionada à água”.

Barros Barreto também vai apontar a característica peculiar na constituição do léxico da língua chinesa que incide sobre a leitura do poema chinês e suas possibilidades de tradução. Diz o autor que

[o] que distingue um substantivo de um verbo ou adjetivo em chinês não é a declinação (que não existe), mas a existência de uma *palavra especificadora*, um “contador de unidades” daquele substantivo. E estritamente não há a classe gramatical de adjetivos em chinês, já que eles se comportam como verbos. (BARROS BARRETO, 2011, p. 96)

As palavras especificadoras, ou contadores de unidades, citadas acima por Barros Barreto, são uma classe de palavras que não existe em português, portanto, vale uma breve explicação. Em nossa língua, quando nos referimos a um substantivo utilizando um pronome como “aquele/aquela” ou um numeral, seu uso é simples: *pronome + substantivo* ou *numeral + substantivo*. No mandarim, no entanto, esse uso seria agramatical. Para isso, a língua chinesa conta com as palavras

⁴ Sobre a diferenciação entre *pictograma*, *ideograma simples*, *ideograma composto* e *fonograma composto*, observar a discussão que proponho entre Liu (1966) e Campos (1969) ainda neste capítulo. Também será abordada a possibilidade de leitura poética dos caracteres chineses com olhar criativo, valorizando seu caráter visual como parte das possibilidades de decisões tradutórias.

especificadoras (abaixo, chamarei de *p.e.*) para mediarem o pronome ou o numeral e o substantivo ao qual se acopla. Vejamos o exemplo:

- a) 这 个 男孩
Zhè ge nánhái
Este (p.e.) menino
- b) 有 两 支 铅笔
Yǒu liǎng zhī qiānbǐ
Tem dois (p.e.) lápis
- c) 十 只 狗
Shí zhī gǒu
Dez (p.e.) cachorros

O 个 (*ge*) é um contador/especificador genérico, também utilizado em nomes que se referem a pessoas, objetos e situações. O 支 (*zhī*) é utilizado como palavra especificadora acoplada a nomes ligados a objetos finos e alongados como lápis, caneta, pincel, cachimbo, etc. Já o 只 (*zhī*) é utilizado para certos tipos de animais pequenos como cachorro, gato e pássaros. Existem muitos contadores com critérios variados para classificar os nomes. Segue abaixo uma pequena lista a título de exemplificação:

本 (*běn*) - Usado para livros e revistas.

杯 (*bēi*) - Usado para copos.

张 (*zhāng*) - Usado para objetos planos, como papéis, cartões, mapas.

块 (*kuài*) - Usado para fatias (de bolo, pizza, etc).

瓶 (*píng*) - Usado para garrafas.

头 (*tóu*) - Usado para animais de quatro patas, como cavalo e vaca.

位 (*wèi*) - Usado para pessoas de modo respeitoso ou formal.

Em suma, sobre a língua chinesa, ajuda-nos considerar a breve descrição sintética proposta por Portugal e Xiao (2019a):

O chinês é uma língua tonal, de fonética rica, particularmente em sons fricativos; monossilábica, com grande quantidade de homófonos (palavras de mesmo som, mas significados diferentes), e de sintaxe posicional. A naturalmente curta extensão dos morfemas (palavras), livres de flexões gramaticais, juntamente com a possibilidade de síntese e redução morfossintática dos termos constituintes da frase, permite a construção de textos, em geral, bastante mais econômicos e reduzidos que os encontrados em línguas ocidentais, sobretudo latinas. (PORTUGAL & XIAO, 2019a, p. 32)

Outro aspecto importante a salientar aqui diz respeito à dimensão escrita e ideogrâmica do chinês, em especial no que tange às repercussões para a expressão poética. Sobre isso, os mesmos Portugal e Xiao (2019a) acrescentam que

[i]ntegram o repertório de recursos poéticos da língua as possibilidades de significação abertas por sua escrita ideogrâmica milenar (...) A escrita chinesa nasceu em tempos imemoriais vinculada ao oráculo, o sortilégio e o rito; ao pensamento mágico imitativo. (PORTUGAL & XIAO, 2019a, p. 32)

Esta característica, posta desta maneira pelos autores, causa estranhamento entre sinólogos; afinal, a mística como resposta ao “nascimento” da escrita chinesa lança uma névoa sobre possíveis respostas mundanas e científicas, além de possibilitar a perpetuação de estereótipos em relação às culturas chinesas. Por outro lado, ao mirar uma abordagem em âmbito poético, sem pretender respostas definitivas, entendendo-a como uma possibilidade de leitura – como defendido nas traduções de Pound e de Haroldo de Campos, por exemplo –, a proposta de Portugal e Xiao parece-me pertinente. Os autores concluem dizendo que “[t]rata-se, portanto, de uma escrita que guarda um grau de independência semiótica em relação à fala, consolidando sua própria tradição, consubstanciada na caligrafia e no repertório dos textos clássicos” (PORTUGAL & XIAO, 2019a, p. 33).

A característica ideogrâmica apontada pelos autores é de suma importância no que tange à tradução de poesia chinesa no Ocidente. Haroldo de Campos vai propor a ideia de *reimaginação* da poesia clássica chinesa a partir de algumas diretrizes, entre as quais destaco “valorizar o aspecto visual da tradução do poema ideográfico num idioma ocidental” (CAMPOS, 1969, p.121). Podemos, assim, entender que a escrita chinesa – em uma leitura de tradução brasileira/ocidental – reserva um alto grau de importância na constituição do poema chinês. No entanto, também gostaria de destacar que esta característica pictográfica, idealizada por parte dos tradutores ocidentais – entre os quais incluo Haroldo de Campos, como

falado anteriormente, e Ezra Pound –, recebe críticas a partir de sinólogos, como exemplificado no trecho a seguir:

existe uma falácia ainda comum entre os leitores ocidentais, fora dos círculos sinológicos: todos os caracteres chineses são pictogramas ou ideogramas. Essa falácia por parte de entusiastas ocidentais da poesia chinesa teve alguns resultados curiosos. Ernest Fenollosa, em seu ensaio “The Chinese Character as a Medium for Poetry”, enfatizou esse equívoco e admirou os caracteres chineses por suas supostas qualidades pictóricas.⁵ (LIU, 1966, p. 3)

Para sustentar sua assertiva, Liu (1966) vai discutir seis características básicas para o entendimento da construção etimológica dos caracteres chineses, propostas inicialmente no livro 說文解字 (*shuōwénjiězì*), escrito pelo filólogo chinês 许慎 (*Xǔ Shèn*) e datado do século II d.C.⁶ Liu acrescenta que sua discussão não se propõe aprofundar em debates filológicos ou filosóficos acerca do tema: “[s]e algum sinólogo se opuser a isso, só posso escapar de sua objeção dizendo que estou escrevendo sobre poesia chinesa para um público não-especializado e não sobre filologia chinesa para especialistas.”⁷ (LIU, 1966, p. 4). Para conhecimento geral e mesmo para possível utilização como base de leitura para tradução – ainda que o autor pense o contrário – exponho aqui os princípios de Xǔ Shèn elucidados por Liu (1966), traduzindo-os.

O primeiro princípio apontado por Liu (1966) a partir de Xǔ Shèn é o 象形 (*Xiàngxíng*), ou *Imitação da forma*. Estes caracteres são considerados derivações ou “evoluções” de caracteres encontrados por arqueólogos em escrituras sagradas datadas de períodos antigos. Vejamos alguns exemplos simples:

⁵ [T]here is a fallacy still common among Western readers outside sinological circles, namely, that all Chinese characters are pictograms or ideograms. This fallacy on the part of some Western enthusiast for Chinese poetry has had some curious results. Ernest Fenollosa in his essay, ‘The Chinese Character as a Medium for Poetry’, stressed this misconception and admired Chinese characters for their alleged pictorial qualities. (LIU, 1966, p. 3)

⁶ É importante destacar que a classificação proposta por Xu Shen é adotada por todos os autores chineses posteriores a ele.

⁷ If any sinologue should object to this, I can only forestall his objection by pointing out that I am writing on Chinese poetry for a non-specialist public, not on Chinese philology for experts. (LIU, 1966, p. 4)





















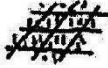







Evolução				Escrita Tradicional	Pinyin	Tradução		
	→		→		→		rì	sol
	→		→		→		yuè	lua
	→		→		→		shù	árvore
	→		→		→		shān	montanha
	→		→		→		shuǐ	água
	→		→		→		tián	campo
	→		→		→		mén	porta

Figura 1 - Evolução dos Caracteres Pictográficos Chineses⁸

Dada a possível natureza de sua composição, esses caracteres são entendidos como *pictogramas*.

O segundo princípio é o 指事 (*Zhǐshì*), ou *Ideia para qual se aponta*, e representa a simbolização de noções abstratas como números ou advérbios. Vejamos os exemplos

一	二	三	上	下
yī	èr	sān	shàng	xià
um	dois	três	em cima	embaixo.

Esses são considerados *ideogramas simples*.

O terceiro princípio consiste no 会意 (*Huìyì*), ou *Agrupamento de Significados*. Neste grupo incluem-se caracteres formados a partir da combinação de pictogramas e/ou ideogramas simples. Casos como:

⁸ É importante lembrar que muitos caracteres tradicionais chineses foram simplificados visando sua fácil memorização. É o caso, por exemplo, do caractere 門 (como exposto na *Figura 1*) que na escrita corrente da China continental assumiu a forma de 门. A escrita simplificada é um advento da década de 1950 ocorrido na China continental, portanto, em textos anteriores a esta data, bem como nos textos correntes de regiões como Taiwan, Hong Kong e Macau, permanece a escrita tradicional.

明
míng
brilhante,

cuja etimologia, a partir de sua escrita antiga, segundo Liu (1966), reside na composição de “janela” e “lua”. Ainda que o autor destaque como errônea a ideia de composição de 明 (*míng*) pelos caracteres modernos

日	+	月
<i>rì</i>		<i>yuè</i>
<i>sol</i>		<i>lua,</i>

não dá para escapar de uma leitura poética que implicaria o pensamento de que a junção entre o sol (日) – o elemento mais brilhoso do céu diurno – e a lua (月) – elemento mais brilhoso do céu noturno – determina nada mais do que um elemento muito brilhante. A este grupo dá-se o nome de *ideogramas compostos*.

O quarto princípio é o considerado como 形声 (*Xíngshēng*), ou *Forma e Som*. Pode ser entendido como aquele caracterizado pela composição de dois caracteres sendo um responsável pela leitura fonética e outro pelo entendimento semântico. Esses o autor chamará de *fonogramas compostos*. Tomemos o exemplo de Liu (1966) para a palavra “leal” ou “fiel”:

忠	formado por:	中 (empréstimo fonético)	e	心 (ligação semântica)
<i>zhōng</i>		<i>zhōng</i>		<i>xīn</i>
<i>leal</i>		<i>centro</i>		<i>coração.</i>

Este exemplo será discutido com maior cuidado a seguir. Ainda é importante destacar que, sobre os quatro princípios expostos até aqui, Liu (1966) diz que

[o]s dois primeiros formam apenas uma pequena minoria, mas como são os caracteres para os objetos mais comuns (por exemplo, sol, lua, árvore) ou os conceitos mais essenciais (por exemplo, números, acima, abaixo, meio), eles tendem a disfarçar o fato de que são apenas uma minoria. A maioria dos caracteres

chineses pertence à última categoria e contém um elemento fonético.⁹ (LIU, 1966, p. 6)

Sobre o quinto e sexto princípios¹⁰, Liu afirmará que “estão relacionados com o uso ampliado de caracteres já existentes e não com a formação de novos”¹¹, (LIU, 1966, p. 5) sendo, então, pensados como extensões ou derivações dos quatro anteriores.

A visão panorâmica da constituição do caractere chinês apresentada por Liu (1966) a partir do trabalho de Xǔ Shèn que tentei trazer aqui não pretende fechar-se em si, mas expor de forma introdutória o entendimento dos estudos sinólogos sobre a natureza do caractere chinês. Porém, a escolha da leitura crítica da poesia chinesa a partir de sua escrita “não-alfabética” por parte do tradutor da língua de chegada compreende um investimento válido, como visto nas empreitadas tradutórias de poesia chinesa propostas por Ezra Pound, a partir das anotações de Ernest Fenollosa, e por Haroldo de Campos. Esta escolha, destaque, não poderia se consolidar de maneira ingênua a partir de um desconhecimento dos estudos sino-linguísticos; no entanto, em nada pode se julgar falaciosa, como sugere Liu (1966).

Haroldo de Campos, em seu trabalho magistral intitulado *Ideograma*, vai traçar parâmetros que defendem seu posicionamento ao lado de Pound e Fenollosa – como poetas-tradutores – em detrimento do posicionamento de alguns sinólogos – como o próprio Liu citado acima. Haroldo de Campos vai defender ainda que “a crescente utilização dos pictogramas (...) teriam tornado em larga medida irreconhecível a pictografia original” (CAMPOS, 1977, p. 38) e que, por consequência, “o leitor chinês trataria [a leitura dos] ideogramas à maneira do usuário das línguas alfabéticas, isto é, como símbolos convencionalizados, sem mais distinguir neles a metáfora visual” (CAMPOS, 1977, p. 38). É nesta leitura anterior perdida que reside o trabalho de Fenollosa. Trata-se ali da busca pela(s) raiz(es) metafórica(s) perdida(s) no tempo, da aproximação de uma língua primeira cuja materialidade realiza-se na forma de sua escrita. Não apenas a leitura do que

⁹ [t]he first two form only a small minority, but since they are the characters for the most common objects (e.g. sun, moon, tree) or the most essential concepts (e.g. number, above, below, middle), they tend to disguise the fact they are only a minority. The majority of Chinese characters belong to the last category and contain a phonetic element. (LIU, 1966, p. 6)

¹⁰ O quinto princípio recebe o nome de 转注 (*zhuǎnzhù*), ou *definição mútua*, enquanto o sexto princípio é nomeado como 假借 (*jiǎjiè*), ou *empréstimo*.

¹¹ It will be seen that the last two principles are concerned with the extended use of already existing characters and not with the formation of new ones. (LIU, 1966, p. 5)

se fala, mas também a leitura do que se é, do que se foi e das possibilidades do que será, aplicando esta(s) leitura(s) na transposição criativa que resultará na tradução do texto para uma língua outra.

Este trabalho se deixa impactar pela abordagem de Haroldo de Campos acerca da tradução criativa da poesia em geral e da poesia ideográfica em particular. Sabemos que Campos se inspira, por sua vez, no trabalho clássico de Jakobson (1976), que vai entender que qualquer experiência humana é passível de tradução¹². Como nos diz Jakobson,

[e]m sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas — o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. A hipótese de dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis seria uma contradição nos termos. (JAKOBSON, 1976, p.70)

Por outro lado, ao refletir sobre a tradução específica de poesia, o linguista vai dizer que

[e]m poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria (...) a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa. (JAKOBSON, 1976, p. 72)

Diante dos “obstáculos poéticos”, em termos do próprio Jakobson, cabe ao tradutor o trabalho criativo – no que tange à leitura e à tradução – para reinterpretação do código poético em outra língua. A intraduzibilidade da poesia, portanto, é relativa, ou seja, a tradução não é impossível em termos estritos. Em seu texto “A Quadratura do Círculo”, publicado no livro *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, de 1969, Haroldo de Campos vai também dizer que “[é] da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade”, acrescentando, no entanto, que, “[p]ara quem aborda a arte de traduzir poesia sob a

¹² O termo é utilizado aqui de modo mais abrangente do que o que se entende comumente como *tradução*. Jakobson (1976) vai propor três tipos de processos tradutórios: o *intra*lingual, que presume a reinterpretação da mensagem dentro do mesmo sistema linguístico; o *inter*lingual, implica na reinterpretação da mensagem de um sistema linguístico para outro – a tradução, em termos correntes –; e o *intersemiótico*, a reinterpretação da mensagem de um sistema linguístico (verbal) para um sistema de signos não-verbais.

categoria da criação, essa superlativação das dificuldades, que lhe são intrínsecas só pode crescer-lhe, na medida proporcional, o fascínio” (CAMPOS, 1969, p. 121).

O autor opta por assumir alguns parâmetros para reimaginar a poesia chinesa – e lidar com seus “obstáculos” – a qual traduz no mesmo trabalho; desses destaque

1) valorizar o aspecto visual da tradução do poema ideográfico num idioma ocidental (...); 2) manter a síntese, a extrema concisão e a ambiguidade (...); 3) procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica da arte poética chinesa clássica. (CAMPOS, 1969, p. 121)

A escolha de leitura picto-ideográfica como parte de um processo tradutório da poesia clássica chinesa exercita no tradutor sua qualidade criativa e poética tanto no que tange à própria leitura do poema em chinês, quanto sua transposição para o inglês, no caso de Pound e Fenollosa, e para o português, no caso de Haroldo de Campos. “Entre os sinólogos, há uma propensão para rejeitar como inteiramente fantasiosa essa possibilidade de leitura étimo-poético-grafamática”, afirma Campos (1977, p. 47); porém, tomando por referência os princípios de Xǔ Shèn a partir de Liu, Campos continuará a subverter as ideias do sinólogo. Ao falar sobre o exemplo de Liu – citado também acima –,

忠	formado por	中	e	心,
<i>zhōng</i>		<i>zhōng</i>		<i>xīn</i>
leal		centro		coração,

Campos vai trazer a citação do próprio Liu reconhecendo que “[n]ão seria fora de propósito pensar em *lealdade* como *ter o coração de alguém no centro*, embora isto não seja etimologicamente correto” (CAMPOS, 1977, p. 48). E conclui dizendo que “[a] citação ressalta bem nítida a oposição filológica entre ‘verdade etimológica’ e ‘pseudo-etimologia’ como produto *ad hoc* da imaginação poética” (CAMPOS, 1977, p. 48).

É possível, então, aceitar o aspecto “pseudo-etimológico” dos caracteres chineses como recurso de transposição criativa – o que, neste caso específico,

Haroldo de Campos vai chamar de *reimaginação* – se o tradutor entender que o caractere chinês é parte da experiência de leitura do poema traduzido.

1.2 A Poesia Clássica Chinesa (Dinastia Tang)

A poesia chinesa clássica produziu grande número de possibilidades no que tange às suas características formais. Portugal e Xiao (2019a) destacam o octeto formado por quatro dísticos (totalizando oito versos) como a forma básica canônica da poesia chinesa da Dinastia Tang. No entanto, também é possível observar um grande número de quartetos – ou quadras. Flores e Gonçalves (2017) relatam de modo mais geral que “quase toda a poesia chinesa foi escrita em quadras pentassilábicas rimadas” (FLORES & GONÇALVES, 2017, p. 143).

O 绝句¹³ (*juéjù*) é um poema escrito em uma quadra com versos contendo cinco caracteres – pentassilábicos –, assim chamado 五绝句 (*wǔjuéjù*, lit. “quadra de cinco”), ou sete caracteres, este chamado de 七绝句 (*qījuéjù*, lit. “quadra de sete”). Esse estilo de poema clássico chinês pode ser considerado como parte do 近体诗 (*jìntǐshī*), ou Estilo Novo, como apontado por Portugal (2013).

No ‘Estilo Novo’, a forma básica, considerada o fundamento das demais, era o octeto regular, *lǜshī*. O quarteto regular, *juéju*, (...) era definido como um *lǜshī* [律诗 lit. “verso regulado”, poema com oito linhas] cortado, reduzido ou ‘suspenso’”. (PORTUGAL, 2013, p. 202)

Barros Barreto (2011a) vai apresentar, em regras gerais, o *juéjù* pentassilábico “com um total de 20 caracteres”, acrescentando que

[o]s poemas nesse formato deveriam procurar adequar-se às seguintes regras formais no âmbito lexical: 1) economia de palavras; 2) máximo uso de *palavras lexicais* (vs *gramaticais* ou *vazias*); e 3) ausência de pronomes pessoais. (p. 10 e 11, grifos do autor)

A esse respeito, o tradutor e pesquisador português Graça de Abreu (s/d) observa, ainda, que

¹³ 绝句 em escrita tradicional.

[o poema] é um jue ju / 絕句 /, breves versos “cortados”, vinte sílabas em vinte caracteres extraordinariamente concisos, com os elementos descritivos reduzidos ao mínimo, um exemplo quase perfeito da riqueza simbólica da poesia chinesa e também das dificuldades de qualquer tradutor ao verter o poema para uma outra língua. (s/p)

Ao pensar a tradução dos versos pentassilábicos ou heptassilábicos, para versos em língua portuguesa, Portugal (2013), quando exemplifica seu próprio trabalho em parceria com Tan Xiao, publicado no ano seguinte pela editora Unesp, intitulado *Antologia da Poesia Clássica Chinesa - Dinastia Tang*, justifica:

transpusemos para a língua portuguesa a métrica dos originais em cinco sílabas para decassílabos ou, em alguns casos, versos de nove sílabas. Os de sete sílabas passaram, em geral, para doze ou onze sílabas. Essa escolha não é tão arbitrária: se quantificarmos os ‘morfemas’ nos versos chineses (isto é, as ‘palavras’, ou as unidades de significante-significado, naquela língua monossilábica e não flexional), chegaremos aproximadamente a uma duplicação silábica em português, língua latina flexional (de frases muito longas, quando comparadas às chinesas). (PORTUGAL, 2013, p. 203)

O dístico, ainda que seja uma característica dos 律诗 (*lǜshī*), por sua extensão, traz uma característica importante para a construção da poesia clássica chinesa de seu tempo e pode ser encontrada também no *juéjù*.

A unidade mínima do octeto é o dístico, 对联 (*duilian*). Ele é organizado sobre o princípio do *paralelismo*, que consiste em uma estrutura de dois sintagmas em relação de ‘espelhamento’, em correspondência entre seus elementos constituintes. As classes/funções gramaticais dos versos em paralelismo se correspondem, termo a termo. Apõe-se, assim, uma leitura *vertical*, paradigmática, que se cruza ou complementa à leitura *horizontal*, sintagmática. (PORTUGAL, 2013, p. 203)

Observemos outro poema do poeta chinês Li Bai, escrita com caracteres tradicionais, que traz uma relação paralelística belíssima.

Título:	靜	夜	思		
	<i>jìng</i>	<i>yè</i>	<i>sī</i>		
	<i>tranquilo</i>	<i>noite</i>	<i>pensamento</i>		
Verso 1:	床	前	明	月	光
	<i>chuáng</i>	<i>qián</i>	<i>míng</i>	<i>yuè</i>	<i>guāng</i>
	<i>cama</i>	<i>em frente</i>	<i>brilho</i>	<i>lua</i>	<i>luz/raio</i>

Verso 2:	疑	是	地	上	霜
	yí	shì	dì	shàng	shuāng
	<i>incerto</i>	<i>ser</i>	<i>chão</i>	<i>em cima</i>	<i>névoa/gelo</i>
Verso 3:	舉	頭	望	明	月
	jǔ	tóu	wàng	míng	yuè
	<i>levantar</i>	<i>cabeça</i>	<i>olhar</i> ¹⁴	<i>brilho</i>	<i>lua</i>
Verso 4:	低	頭	思	故鄉	
	dī	tóu	sī	gù xiāng	
	<i>abaixar</i>	<i>cabeça</i>	<i>pensar</i>	<i>terra natal</i>	

Para exemplificar a aplicação do *paralelismo*, observemos especificamente os versos 3 e 4 e sua relação no campo paradigmático. Começemos, então, pelos verbos

舉	e	低
jǔ		dī
<i>levantar</i>		<i>abaixar</i> .

Os verbos em questão possuem a mesma classe gramatical e relacionam-se no campo semântico em oposição. Ambos os verbos são seguidos pela mesma palavra

頭
tóu
cabeça,

e podem ser entendidos como *levantar a cabeça*, no verso 3, e *abaixar a cabeça*, no verso 4. A repetição de uma mesma palavra no campo paradigmático pode ser considerada como parte da exploração da característica paralelística, mas o destaque acaba ocorrendo a partir das expressões que se formam. Para além da oposição no campo semântico, que se realiza no corpo físico, *levantar a cabeça* e

¹⁴ Olhar à distância.

abaixar a cabeça também compreendem ações simbólicas distintas e oposicionais. Erguer a cabeça pode indicar uma ação que representa *esperança*, enquanto abaixá-la pode indicar *resignação*. *Esperança* e *resignação*, ainda que não sejam diretamente consideradas antônimas, espelham-se em algum nível. Por exemplo: se pensarmos que a *esperança* gera algum movimento e a *resignação* gera exatamente o contrário.

As terceiras palavras dos versos são

望	e	思
wàng		sī
<i>olhar à distância</i>		<i>pensar,</i>

ambas consideradas verbos. Quanto a estas palavras, proponho duas leituras encruzilhadas entre si. *Olhar à distância* é um verbo de ação sensorial que, por lógica literal, propõe uma distância entre aquela(e) que olha e aquela(e) que é olhada(o). Ou seja, quem olha presencia a distância nos olhos, no corpo de carne. Por outro lado, *pensar* – ainda que não haja na expressão a palavra *distância* – implica uma relação de distância que conecta dois corpos a partir de seu pensamento. Ou seja, quem pensa presencia a distância no plano não-sensorial, no corpo das ideias.

Por fim, consideremos os dois últimos caracteres juntos,

明	月	e	故鄉
míng	yuè		gù xiāng
<i>lua brilhante</i>			<i>terra natal,</i>

já que *gùxiāng* pode ser considerada uma palavra polissilábica no chinês contemporâneo, com significado de *terra natal*, ou duas palavras monossilábicas no chinês clássico com significado semelhante ao contemporâneo,

故	鄉
gù	xiāng
<i>antigo, original</i>	<i>vila.</i>

Temos, então, dois nomes adjetivados: a lua portadora de brilho e a terra que é aquela onde se nasceu. A leitura paralelística que proponho aqui, para além de ambas fazerem parte de uma mesma classe de palavras (*nomes*), faz uso da interpretação contextual envolvendo os verbos que precedem as expressões. Se tomarmos *olhar à distância* e *pensar* como ações que implicam distanciamento entre sujeito e objeto, a *lua brilhante* adiciona uma camada de leitura à *terra natal*: ambas se fazem presentes no corpo/mente da/o protagonista, mas ambas são, também, inalcançáveis.

Portanto, temos dois versos em um dístico perfeito. Em tradução, posso arriscar:

levanto os olhos ao	brilho da lua
abaixo os olhos	saudade de casa

Além da relação paralelística entre os versos, formando os dísticos, Portugal também aponta algumas características sonoras e visuais encontradas nos poemas deste estilo:

[H]á estruturas padronizadas quanto a rima de final de verso (sempre a mesma rima percorre um poema, em versos alternados, em primeiro tom), padrões tonais (a língua é tonal, o que também é um recurso incorporado na poesia); esquema visual (propiciado pela visualidade dos caracteres chineses), em uma estrutura geral de intensa aliteração e assonância. (PORTUGAL, 2013, p. 205)

Para continuar a discussão, voltemo-nos para uma característica crucial na poesia clássica chinesa da Dinastia Tang apontada por Portugal, também já citada aqui por Barros Barreto (2011a), ao refletir aspectos semântico-lexicais: “praticase um código de supressão das palavras *vazias* (conceito gramatical chinês referente a nexos, conexões, pronomes) e a ênfase às palavras cheias (nomes e verbos ativos)” (PORTUGAL, 2013, p. 215-216). A categoria chinesa das “palavras vazias”, ou 虚词 (*xūcí*) não encontra equivalente exato em português, como talvez faça supor essa menção avulsa ao texto de Portugal. Mas o fato é que ele descreve um aspecto importante de uma certa prática poética – suprimir sistematicamente as palavras vazias – que pode levar um tradutor do chinês a se perguntar: como emular de alguma maneira esse gesto supressivo na língua de chegada?

Barros Barreto, em texto inédito, vai argumentar que “há também, pelo menos em alguns pensadores chineses, um viés quase representacionista da linguagem” (BARROS BARRETO, s/d, s/p). Ao pensar, então, a dicotomia 虚词 (*xūcí*), palavra vazia, e 实词 (*shící*), palavra cheia, vai dizer que

pode ser representada em um paralelo de palavras/caracteres que representam/indicam/relacionam-se com “algo” no “real” e outras que são “vazias”, sem valor representacional, porém com um uso puramente linguístico, “funcional”, por assim dizer. (BARROS BARRETO, s/d, s/p)

Jerry Norman (1988), sinólogo estadunidense, vai, na mesma direção, afirmar que os

filólogos chineses tradicionais dividiram as palavras em “palavras cheias” (*shící*) e “palavras vazias” (*xūcí*). Palavras cheias são aquelas que têm um significado concreto, enquanto palavras vazias são aquelas que têm significados mais abstratos e são usadas principalmente para mostrar relações gramaticais.¹⁵ (NORMAN, 1988, p. 181)

Barros Barreto finaliza propondo que “de forma geral, palavras cheias aproximam-se àquelas que, nas categorias ocidentais, chamamos de substantivos, verbos e adjetivos; e as palavras vazias são as outras categorias morfossintáticas” (BARROS BARRETO, s/d, s/p), destacando também, como será citado a seguir, a instabilidade dos advérbios.

Norman (1988), por outro lado, vai citar Mǎ Jiànzhōng, primeiro pesquisador chinês a aplicar noções ocidentais de classe de palavras ao chinês, observando que “Mǎ simplesmente pegou emprestadas as categorias da gramática clássica ocidental e as adaptou ao seu material chinês”¹⁶ (NORMAN, 1988, p. 181). A partir disso, outros estudiosos da língua chinesa passaram a discutir sobre o assunto e desenvolver suas próprias perspectivas. O sinólogo estadunidense traça um esquema que se aproxima daqueles usadas pela maioria dos gramáticos chineses.

¹⁵ Traditional Chinese philologists divided words into ‘full words’ (*shící*) and ‘empty words’ (*xūcí*). Full words are those that have a concrete meaning and empty words are words which have more abstract meanings and are for the most part employed to show grammatical relationships. (NORMAN, 1988, p. 181)

¹⁶ Mǎ simply borrowed the categories of Western classical grammar and adapted them to his Chinese material. (NORMAN, 1988, p. 181)

Palavras cheias contemplam seis classes: substantivos, verbos, adjetivos, numerais, palavras contadoras e pronomes. (...) As classes de palavras vazias são advérbios, preposições, conjunções, partículas, interjeições e onomatopeias.¹⁷ (NORMAN, 1988, p. 181-182)

Os artigos não são mencionados, enquanto os advérbios e os pronomes vão habitar uma zona nublada e que demanda um debate aprofundado. Alimentado pela necessidade de pensar o uso ou não-uso dos pronomes na tradução do *juéjù*, e, especialmente, pensando na tarefa de traduzir o poema analisado neste trabalho, que traz como uma de suas características importantes a supressão da marcação desta/e protagonista, reservo o espaço para traçar algumas reflexões sobre a classe de pronomes a partir de estudos ocidentais da linguagem. Para Câmara Jr., por exemplo,

o que caracteriza [o pronome] semanticamente é que, ao contrário do nome, ele nada sugere sobre as propriedades por nós sentidas como intrínsecas no ser *cadeira* ‘um tipo especial de móvel para a gente se sentar’, ou *flor* ‘um determinado produto das plantas’ (...) O pronome limita-se a mostrar o ser no espaço, visto esse espaço em português em função do falante: *eu, mim, me* ‘o falante qualquer que ele seja’, *este, isto* ‘o que está perto do falante’, e assim por diante. (CÂMARA JR., 1999, p. 78)

Foquemos nos pronomes pessoais e comecemos a refletir sobre o controverso pronome de terceira pessoa em português (*ele/ela*). Defenderei que, como será visto no poema estudado neste trabalho, os pronomes pessoais podem ocorrer no discurso ou no texto antecedendo quem supostamente denota, além de atribuir, por sua característica residual semântica, uma qualidade generificante a um nome ou a um ser. O pronome pessoal habita uma zona cinzenta, não pode ser tão vazio quanto um *conectivo*, tampouco tão completo quanto um *nome*.

A quebra de expectativa desloca o pronome do vazio semântico situacional para o lugar que traz marcas que rasuram uma determinada matriz normativa. Ao quebrar expectativas daquele/daquela/daquelx que deve pronomear, o pronome exerce mais do que “mostrar este ser no espaço”, funcionando também como

¹⁷ Full words fall into six classes: nouns, verbs, adjectives, numerals, measures and pronouns. (...) The empty word classes are adverbs, prepositions, conjunctions, particles, interjections and onomatopoeia. (NORMAN, 1988, p. 181-182)

modificador social e/ou reafirmação social de um ser com identificação não-normativa.

Para tentar exemplificar, voltemo-nos para pesquisa realizada aqui e observemos a relação triangular na qual os pronomes de terceira pessoa são utilizados, no caso específico em que o tradutor decide fazer uso deles. Temos: a 1ª pessoa, o tradutor, a 2ª pessoa, a/o leitora e a 3ª pessoa, pessoa para quem esse tradutor aponta seu dedo durante seu discurso, aqui, nossa/o protagonista. Parece-me importante destacar brevemente a proposta de Danniel Carvalho, que, ao refletir sobre a necessidade de fazer uso desses traços gramaticais como o gênero, lembra que “[a] função dos traços gramaticais, como pessoa, número e gênero, é dar informações mínimas essenciais dos referentes na sentença para que haja compreensão e, mais importante, reconhecimento do referente pelo ouvinte” (CARVALHO, 2020, p.12). E, no entanto: por que, no caso específico de um corpo – ou *não-corpo* – não-definido, caso da/o protagonista do poema estudado aqui, a 1ª pessoa, ou nossos tradutores, insistirá em marcá-la/o, como o feminino? Por que referenciar como feminino ou como masculino – a partir dos pronomes *ele* ou *ela* – a pessoa que silencia ou se recusa a expressar um gênero dicotômico, apenas guiados pelas expectativas sociais de performatividade de gênero daquele corpo? Carvalho (2020) vai sugerir que

[e]ssa redução dos corpos a padrões ocidentais tradicionais de gênero, no modelo bíblico de homem e mulher, marcados nas gramáticas das línguas ocidentais e ocidentalizadas, como uma herança judaico-cristã na difusão do conhecimento ocidental, é fruto de uma padronização que reproduz uma submissão ao ideal patriarcal, que não o exerce somente aos corpos femininos, mas a tudo que não é reconhecido como o masculino do topo na hierarquia dos corpos. (CARVALHO, 2020, p. 12)

A recorrência à escolha discursiva ou tradutória de se fazer uso de um pronome de 3ª pessoa generificante, quando esse gênero não é revelado e/ou não se enquadra na binaridade homem/mulher, ou quando se infringe o desejo dessa 3ª pessoa, por exemplo, tratar como *ele* uma travesti que se identifique com gênero feminino, não é apenas submeter-se à matriz patriarcal, mas reforçá-la. Não há como discordar da assertiva: a língua é um instrumento político, nas palavras de Peter Burke (2004 apud CARVALHO, 2020, p. 2), ou a língua é poder em constante disputa. Como falantes e tradutores, ao utilizarmos tais traços gramaticais, nos

termos de Carvalho (2020), ou, pensando especificamente no gênero do pronome de 3ª pessoa, somos participantes cruciais deste poder em disputa, lutando em favor de sua manutenção ou por sua rasura.

Ezra Pound, por outro lado, em sua tradução do poema *Degraus da Escada de Jade*, de Li Bai, não escolhe revelar uma/um protagonista generificada/o através do uso de um pronome de terceira pessoa, mas assumir o narrador como primeira pessoa a partir do uso do pronome *I*. Se os pronomes de terceira pessoa refletem as questões discutidas nos parágrafos anteriores, o pronome de primeira pessoa traz novos elementos a serem debatidos. Pensando a escolha tradutória feita por Pound, e nos possíveis efeitos que são causados, observemos brevemente sua característica singular.

Émile Benveniste diz que há diferenças entre os pronomes de primeira e segunda pessoa e os pronomes de terceira pessoa. Sobre *eu* e *tu* (*você*), o autor francês fala que “a linguagem [criou] um conjunto de signos ‘vazios’, não referenciais com relação à ‘realidade’ (...) que se tornam ‘plenos’ assim que um locutor os assume em cada instância do discurso” (BENVENISTE, 1995, p. 280). Também vai dizer que “[c]ada *eu* tem sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal” (BENVENISTE, 1995, p. 278). O pronome *eu* configura-se como um signo “vazio”, nas palavras do autor, enquanto recurso linguístico. Mas ao fazer parte de qualquer discurso, esse esvaziamento concretiza-se de modo “único”, também podendo tornar-se instrumento subversivo ou transgressor, como discutirei ao analisar a tradução de Pound.

Os advérbios também figuram em uma zona cinzenta em termos de concordância entre os pesquisadores aqui citados. Contabilizarei, então, todos os advérbios neste trabalho como *palavras cheias*¹⁸, por entender que os advérbios não exercem influência significativa no poema chinês aqui estudado, portanto, seu uso nas traduções pode ter uma justificativa válida mesmo quando o desejo é acentuar a ausência de palavras vazias. Repito, porém, que sua consideração como *palavra vazia* não é absurda.

¹⁸ É importante mencionar que a classe de advérbios possui, dentro de si, um recorte que implica em advérbios considerados *cheios*, como o caso de 明天 (*míngtiān*) – *amanhã* – e outros advérbios considerados *vazios*, caso de 在 (*zài*) – traduzido aproximadamente como *em*. Como já mencionado, o debate sobre o uso de advérbios extrapola os limites desta pesquisa, merecendo um trabalho mais elaborado no futuro.

Em linha gerais, baseado nas leituras dos sinólogos, tradutores e gramáticos supracitados e na discussão proposta, tomarei como referência para os exames das traduções os *substantivos*, os *adjetivos*, os *verbos* e os *advérbios* como *palavras cheias* e as *conjunções*, *preposições (conectivos)* nos termos de Câmara Jr. (1999) e os *artigos* como *palavras semanticamente esvaziadas*. A utilização do *pronome* nas traduções, por fim, será analisada caso a caso.

1.3 Li Bai

“[Li Bai] era um poeta que surpreendia seus leitores, violando seu senso de ordem e decoro poético.”¹⁹

Os pesquisadores datam sua existência entre os anos de 701 d.C. e 762 d.C. Também conhecido como Li Po (ou Li Bo) – como visto na antologia de tradução de Haroldo de Campos, *Escrito sobre Jade*, por exemplo –, ou Rihaku – seu nome japonês, que chega ao Ocidente a partir das traduções de Pound –, é considerado um dos maiores poetas da história chinesa ao lado de Du Fu e Wang Wei. Os três formam o grupo de poetas mais importantes da Dinastia Tang (618-907 d.C.), além de, curiosamente, representarem ideais filosóficos diferentes intrínsecos à formação do pensamento chinês:

Li Bai e Du Fu são considerados os dois maiores nomes da poesia clássica chinesa. Diversos críticos colocam também no topo da pirâmide Wang Wei, que seria o mais expressivo representante da corrente budista na poesia clássica, assim como Li Bai o seria em relação à taoísta e Dufu quanto à confucionista. (PORTUGAL & XIAO, 2019a, p. 36)

As condições relativamente favoráveis e estáveis proporcionadas pelo período em que viveu permitiram um refinamento nas técnicas formais de composição poética e, conseqüentemente, o florescimento de inúmeros poetas relevantes na Dinastia Tang. É importante mencionar, porém, que a poesia “Estilo Novo”, amplamente praticada por poetas como Li Bai, Du Fu e Wang Wei, não

¹⁹ “[Li Bai] was a poet who surprised his readers and violated their sense of poetic order and decorum” (OWEN, 1981, p. 111).

nasce a partir de um vazio histórico, mas se configura a partir de continuidades. Portugal (2013, p. 202) observa, nesse sentido, que no princípio da Dinastia Tang, “as pesquisas formais e estudos linguísticos haviam chegado a um elevado grau de refinamento”, causado “seja pelo desenvolvimento próprio da ambiência literária, seja por necessidade dos exames imperiais” – com isso, ele acrescenta, “chegou-se, por essa época, a uma codificação e definição precisa das formas em uso, as quais constituirão os modelos clássicos.” Além da própria tradição literária, como também aponta Portugal, “a poesia dessa época também se beneficiou da consolidação de padrões métricos no decorrer de uma história literária já bastante longa e sem interrupções” (2013, p. 203). É neste contexto de florescimento que o poeta Li Bai desenvolve seu trabalho artístico.

O nome 李白 (*Lǐ Bái*) é composto por dois caracteres, sendo o primeiro – Li – referente ao seu sobrenome – um dos mais comuns entre os chineses –, enquanto Bai representa seu nome. O caractere 白 tem por tradução a ideia de cor “branca”. Em vida, sabe-se que o poeta era beberrão e boêmio (Portugal e Xiao, 2019b; Caparelli e Sun, 2012), seguia valores taoístas e “foi cognominado ‘o imortal banido na terra’” (PORTUGAL & XIAO, 2019b, p. 65). O nome “referia-se à crença taoísta de que um imortal que não se comporta bem no céu é condenado a viver na terra por um período, e nesse exílio, imortal que é, realiza feitos extraordinários” (CAPARELLI & SUN, 2012, p. 29). O poeta

tinha algo de místico, “bruxo”, alquimista, representando uma filosofia que unificava a vida e a arte na afirmação de uma via excêntrica, única, do sujeito em direção à “imortalidade”. Inspirava-se no vinho para a composição de uma poesia celestial, marcada pela transcendência, capaz, contudo, de referir-se também aos fatos materiais e históricos. A historiografia literária costuma traçar paralelos entre sua poesia e a de grandes românticos visionários ocidentais, como Hölderlin e Blake. (PORTUGAL & XIAO, 2019b, p. 65)

Já Caparelli e Sun (2012) apontam que Li Bai

[d]eixou mais de novecentos poemas sobre a natureza, a amizade, a solidão, a passagem do tempo, as viagens por paisagens imaginárias e poemas de inspiração taoísta. Devido ao seu amor pela bebida, vem logo à mente do leitor a comparação com Dylan Thomas, Baudelaire ou Rimbaud, mas no caso de Li Bai, o vinho avança pelos poemas na busca do hedonismo taoísta e da libertação: “Ainda estou sóbrio; que a festa prossiga! Bêbados, cada um pelo seu caminho!” (CAPARELLI & SUN, 2012, p. 30)

Parece-me certo pensar que Li Bai entregava-se à vida um dia de cada vez. Sua morte é cercada por mistério, Portugal e Xiao (2019b) expõem uma lenda que sugere afogamento – ou talvez suicídio. “[T]eria morrido afogado no Grande Rio (o ‘Yangtse’), tentando, embriagado, agarrar o reflexo da lua nas águas” (PORTUGAL & XIAO, 2019b, p. 65). Esta teoria acerca de sua morte é mais lendária do que biográfica e nasce a partir da necessidade de explicação por parte de seus admiradores sobre seu desaparecimento. Sobre esta versão romântica de sua morte, o autor Ha Jin (2019) vai dizer que esta é a mais difundida e aceita pelos leitores em geral, exatamente pela idolatria do poeta chinês à lua.

Esta idolatria materializa-se em suas poesias – como será visto na análise de seu poema 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*), central nesta pesquisa. Ha Jin (2019) vai sugerir que “[n]a poesia chinesa, Li Bai foi o primeiro a usar abundantemente a imagem da lua, celebrando sua elevação, pureza e constância”²⁰ e que seu amor pela lua vem desde sua infância. A lenda de sua morte – ou suicídio – tentando alcançar a lua

sugere um cumprimento final de seu desejo e visão – uma ascensão espiritual inversa. Alguns de seus contemporâneos acreditavam que ele havia sido uma estrela em sua vida anterior, e assim, ao se unir à lua na água, ele retornou ao espaço celestial onde, um dia, habitara.²¹ (JIN, 2019, s/p)

Ainda sobre sua morte, Ha Jin (2019) vai apontar que há apenas um fato documentado conhecido. Diz o autor que

[e]m janeiro de 764, o novo imperador Daizong emitiu um decreto convocando Li Bai para servir como conselheiro na corte (...) Quando o decreto real chegou ao condado de Dangtu, Anhui, onde Li Bai deveria estar, as autoridades locais ficaram confusas e não conseguiram encontrá-lo. Logo se descobriu que ele havia morrido mais de um ano antes. De que causa e em que dia, ninguém soube dizer. Assim, só podemos afirmar que Li Bai, apesar de sua reputação, faleceu em 762 de causa desconhecida.²² (JIN, 2019, s/p)

²⁰ [i]n Chinese poetry, Li Bai was the first to use the image of the moon abundantly, celebrating its loftiness, purity, and constancy. (JIN, 2019, s/p)

²¹ suggests an ultimate fulfillment of his wish and vision – a reversed spiritual ascent. Some of his contemporaries believed him to have been a star in his previous life, and so by joining the moon in the water, he returned to the heavenly space where he had once dwelled. (JIN, 2019, s/p)

²² In January 764, the newly enthroned Emperor Daizong issued a decree summoning Li Bai to serve as a counselor at court (...) When the royal decree reached Dangtu County, Anhui, where Li Bai was supposed to be located, the local officials were thrown into confusion and could not find him. Soon it was discovered that he had died more than a year before. Of what cause and on what day, no one could tell. So we can only say that Li Bai, despite his renown, passed away in 762 without notice. (JIN, 2019, s/p)

Além da morte por afogamento, Ha Jin (2019) levanta mais duas possibilidades: a primeira por envenenamento em decorrência do excesso de álcool, sustentada por sua vida dedicada à bebida. A segunda também enquadra seu estilo de vida, mas sugere a morte por complicações pulmonares²³. “A primeira menção a isso vem de Pi Rixiu (838-883) em seu poema ‘Sete Amores’: ‘Ele foi derrubado por costelas apodrecidas, / Que enviaram sua alma bêbada para o outro mundo.’”²⁴ (JIN, 2019, s/p).

Já Cooper (2015) vai apontar que a origem étnica de Li Bai é turca e que sua formação é cosmopolita. Esta interpretação controversa pode implicar em questionamentos políticos e identitários contemporâneos. Estes não se colocam como objetivo desta dissertação, apesar de considerá-los relevantes à luz dos discursos emergentes de grupos minoritários frente aos discursos dominantes. No entanto, o autor discute que essas características representam qualidades da sociedade chinesa contemporânea ao poeta.

Qualquer que seja sua verdadeira ascendência e por mais que ele tenha deixado sua arte afetar-se, em uma época cosmopolita com olhar voltado para fora, por influências turcas, persas e outras estrangeiras, essas estavam afetando, de várias maneiras, todas as artes chinesas de seu tempo, sem que os artistas fossem vistos como ‘forasteiros’.²⁵ (COOPER, 2015, s/p)

Pensando genericamente as preferências formais de seus poemas, ainda que tenha vivido em um tempo de desenvolvimento a aplicação técnicas rebuscadas – observadas, por exemplo, na poesia de seu contemporâneo Du Fu –, em grande parte de sua versificação, Li Bai era, conforme aponta Cooper “mais antiquário do que conservador ou modernista”,

[n]a maior parte da versificação de Li Po, ele era saudosista em vez de conservador ou modernista. Ele geralmente preferia os metros mais antigos e

²³ Nas palavras do autor “*chronic thoracic suppuration*”, o qual, ainda nas palavras do autor, significa “a penetração de pus no pulmão e no peito”. Em pesquisa rápida, surgiu-me o nome “doença pulmonar obstrutiva crônica”. Por julgar como irrelevante para o objetivo deste trabalho, cito apenas como referência.

²⁴ The first mention of this comes from Pi Rixiu (838–883) in his poem ‘Seven Loves’: ‘He was brought down by rotted ribs, / Which sent his drunken soul to the other world. (JIN, 2019, s/p)

²⁵ Whatever his true ancestry and however much he may have chosen in a cosmopolitan, outward-looking age to let Turkish, Persian and other foreign influences affect his art, these foreign influences were affecting in various ways all the Chinese arts of his time, without a suspicion of the artists themselves being ‘alien’. (COOPER, 2015, s/p))

livres, não governados por regras recentemente desenvolvidas (um pouco como Malherbe na França do século XVI). Essas novas regras serviram para contrapor os tons intrínsecos das palavras (...) e foram exploradas com grande eficácia por Du Fu. Li Bai, no entanto, muitas vezes adequava-se à irregularidade dos comprimentos dos versos em alguns dos antigos *yüeh-fu* e às sequências ininterruptas de sílabas fortes (...) que poderia ocorrer neles; e ele parece ter sido mais um cantor espontâneo e natural (com tais ecos em seu ouvido mental) do que um teórico e experimentador consciente como foi Du Fu.²⁶ (COOPER, 2015, s/p)

Owen (1981) vai se aprofundar em seu trabalho biográfico do poeta chinês e concordar com a leitura de Li Bai como um escritor menos formal do que seus contemporâneos, havendo, no entanto, destacado a versatilidade de seu vasto acervo poético compilado por diversos poetas ou pesquisadores chineses.

Uma das maiores referências de Li Bai, ainda de acordo com Owen (1981), foi o poeta 司马相如 (*Sīmǎ Xiāngrú*, grafado pelo autor no modelo Wale-Giles como “*Ssu-ma Hsiang-ju*”), que viveu entre os anos de 179 e 117 a.C. Xiangru foi um poeta sagrado no estilo de poema *fu* e, na compilação de textos cunhada como *Miscellany of the Western Capital*, Owen (1981) atribui a Ssu-ma Hsiang-ju o seguinte dito: “A consciência (hsin, 心 “coração” / “mente”) do poeta *fu* abrange todo o universo.”²⁷ (OWEN, 1981, p. 113). Traçando paralelos com outros modelos estilísticos da poesia chinesa – cuja forma não comparece naquelas popularizadas no tempo de Li Bai²⁸ –, o autor vai dizer que

a consciência do poeta estava conectada em ressonância harmoniosa à ordem do universo, e esta ordem estava incorporada na arte literária. Tal visão da literatura difere radicalmente da visão *fu-ku* da arte como uma expressão da ordem cultural e da moralidade social, mas, como o *fu-ku*, isso fornecia aos poetas um princípio,

²⁶ In much of Li Po’s versification he was antiquarian rather than either conservative or modernist. He preferred generally the older, freer meters unguided by recently developed rules (rather like those of Malherbe in sixteenth-century France). These new rules served to counterpoint the intrinsic tones of words (...) and were exploited with great effect by Tu Fu. Li Po, however, was often better suited by the very irregular lengths of line in some of the old *yüeh-fu* and by the uninterrupted runs of strong syllables (...) that could occur in them; and he seems also to have been more of a spontaneous, natural singer (with such echoes in his mental ear) than a conscious theorist and experimenter as was Tu Fu. (COPPER, 2015, s/p)

²⁷ “Ssu-ma Hsiang-ju is quoted as having said, ‘The consciousness (hsin 心, ‘heart’ / ‘mind’) of the fu poet encompasses the entire universe (...)’” (OWEN, 1981, p. 113)

²⁸ Owen (1981) vai chamar de “*capital poetry*”, o estilo poético predominante durante o período em que Li Bai viveu. Possuía características formais rígidas, priorizava determinados assuntos em detrimento de outros e era a poesia apreciada pela alta sociedade que vivia na capital. Teve como poetas proeminentes Wang Wei e Du Fu, ambos contemporâneos de Li Bai. Julgando pela brevidade de meu trabalho, adentrar este debate com o devido merecimento não me parece sensato, portanto, para maiores informações (cf. OWEN, 1981.)

uma razão de ser, as quais estavam ausente na *court poetry* e na sua sucessora, a *capital poetry*.²⁹ (OWEN, 1981, p. 113)

Tais características foram fundamentais na formação de uma identidade poética de Li Bai, como afirma o autor.

Por fim, voltemo-nos para um último apontamento, desta vez feito por Ha Jin (2019) em sua biografia de Li Bai. O autor discute sobre uma breve passagem do poeta chinês por um templo budista e o mito que surgiu para justificar seu refúgio junto aos monges. Diziam que a decisão fora tomada pelo pai do poeta porque ele – Li Bai – arrumava brigas e chegou até a “matar pessoas”. A faceta assassina de Li Bai surge em diversos de seus poemas, como aponta o autor, e acaba erroneamente sendo ligada à sua vida pessoal. Observemos um desses poemas citado por Ha Jin (2019): “A cada dez passos eu corto um homem / Não paro por 500 quilômetros (‘Canção do Cavaleiro’).”³⁰ (s/p). Ao expor esta tradução em especial, Ha Jin vai apontar a óbvia impossibilidade de se matar alguém a cada dez passos por quinhentos quilômetros (1 *li* é o equivalente a 500 metros), levando-nos a pensar a hipérbole como traço encontrado em alguns dos poemas de Li Bai. A hipérbole também aparece em outros trechos de poema trazidos por Ha Jin (2019): “‘Na área de Yan, flocos de neve caem, grandes como tatame’” e ‘Meus cabelos crescem brancos por dez mil metros’”³¹ (s/p).

No entanto, a leitura da hipérbole como um traço poético distintivo em sua poesia pode ser estrangeira, feita de fora do sistema linguístico chinês, já que Ha Jin vai apontar que essa característica é corrente na própria língua chinesa. Diz o autor que

[o] exagero poético de Li Bai também reflete uma tendência mais ampla da língua chinesa de usar analogias selvagens em geral. Algumas de suas expressões são baseadas em representações grandiosas: para descrever a dor, por exemplo, pode-se dizer: ‘meu coração é perfurado por dez mil flechas’. No inglês, uma língua mais

²⁹ the poet’s consciousness was linked in a sympathetic resonance with the order of the universe, and that order was embodied in the literary art. Such a view of literature differed sharply from the fu-ku view of art as an expression of cultural order and social morality, but like fu-ku, it provided for poetry some first principle, some reason for being, which was singularly lacking in court poetry and its successor, capital poetry. (OWEN, 1981, p. 113)

³⁰ “Walking every ten steps, I cut down a man / And I didn’t stop for a thousand li” (‘Song of a Knight’).” (HA JIN, 2019, s/p)

³¹ “‘In the Yan area snowflakes fall as large as mats’ and ‘My hair grows white, thirty thousand feet long.’” (HA JIN, 2019, s/p)

restritiva e precisa, tal analogia soa hiperbólica, mas para o ouvido chinês soa adequada e até crível.³² (HA JIN, 2019, s/p)

É importante pontuar e esclarecer que o poeta chinês conserva um grau de transgressão no que tange às características estilísticas desejadas para os poemas produzidos em seu tempo, ainda que, como será discutido no tópico a seguir, o poema 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*) possua um certo rigor formal dentro do estilo *juéjù*. Pensar a subversão de sua prática artística é abrir portas para uma experimentação poética tradutória que também subverta a visão comumente associada à tradução, centrada apenas no teor comunicativo e na fidelidade ao seu possível conteúdo semântico. Pretendo, então, enaltecer a figura mítica e controversa do poeta chinês Li Bai através de minhas leituras e de meus experimentos tradutórios.

1.4 O poema 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*) – degraus da escada de jade³³

Há sempre a possibilidade de se discutir qual obra é a mais famosa de um determinado artista. A disposição de argumentos é variada e, muitas vezes, válida. Não me cabe pensar tal questão, mas é fato que 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*) é um poema de Li Bai amplamente traduzido para línguas ocidentais. O português António Graça de Abreu, em breve artigo³⁴ sobre este poema – o qual ele traduz como “Lamento nos Degraus de Jade” –, publicado no site do governo de Macau, vai dizer que “[o] ‘Lamento nos Degraus de Jade’ é um dos mais perfeitos poemas de Li Bai”, acrescentando que “muitos tradutores ocidentais têm-se encarregado de distorcer e banalizar o poema, utilizando por vezes métodos bárbaros, filhos da ignorância e do mau gosto” (ABREU, s/d, s/p).

³² Bai’s poetic exaggeration also reflects a broader tendency of the Chinese language in general to use wild analogies. Some of its expressions are based upon very large gestures: to describe pain, for instance, one can say that ‘my heart is pierced by ten thousand arrows.’ In English, a more restrictive and precise language, such an analogy sounds hyperbolic, but to the Chinese ear it sounds proper and even credible (HA JIN, 2019, s/p)

³³ O nome traduzido em questão foi proposto por Haroldo de Campos no livro *Escrito sobre Jade* (2009), organizado por Trajano Vieira.

³⁴ O artigo “Das Traduções de um Poema de Li Bai”, de António Graça de Abreu, pode ser acessado no link <<http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30003/1414>> (acessado em 27 de fevereiro de 2023).

O poema 玉階怨 (*yùjiēyuàn*), “Degraus da escada de jade”, – objeto principal deste estudo – é uma quadra pentassilábica – 五絕句 (*wǔjuéjù*) – cujas características estilísticas eram dominadas por Li Bai, ainda de acordo com Owen (1981) e conforme discutidas na seção anterior. O autor também cita uma história anedótica que sugere que o poeta chinês falhava na estruturação do poema no que tange às regras tonais. No entanto, observaremos durante este capítulo que, mesmo abdicando consciente ou inconscientemente da aplicabilidade de regras tonais condizentes ao estilo proposto, Li Bai alcança outros efeitos e características estilísticas relevantes.

Antes de adentrar interpretações e leituras possíveis do texto, cabe trazer as versões em escrita tradicional e em escrita simplificada – aquela utilizada pela China continental atualmente – e sua transliteração em *pinyin*. Em seguida, esboçarei uma “tradução” caractere por caractere a partir de minhas anotações e pesquisas em dicionários, junto àquelas de mesma natureza encontradas nos artigos de Gontijo Flores e Gonçalves (2017), Barros Barreto (2011a) e Graça de Abreu (s/d).

Em escrita chinesa tradicional:

玉階怨

玉階生白露
夜久侵羅襪
卻下水精簾
玲瓏望秋月

Em escrita chinesa simplificada:

玉階怨

玉階生白露
夜久侵羅襪
却下水精帘

玲瓏望秋月

A transliteração em *pinyin* (baseado no mandarim *standard* atualmente):

yù jiē yuàn

yù jiē shēng bái lù

yè jiǔ qīn luó wà

què xià shuǐ jīng lián

líng lóng wàng qiū yuè

Podemos construir da seguinte forma uma tradução “literal”, caractere por caractere, a partir de Barros Barreto (2011a) e Graça de Abreu (s/d), utilizando a escrita chinesa tradicional:

玉 <i>yù</i>	階 <i>jiē</i>	怨 <i>yuàn</i>	x	x
<i>Jade</i>	<i>Escada; Degraus</i>	<i>Ressentimento; Lamento, Reprovação</i>	x	x
玉 <i>yù</i>	階 <i>jiē</i>	生 <i>shēng</i>	白 <i>bái</i>	露 <i>lù</i>
<i>Jade; Pureza; Beleza</i>	<i>Escada; Degraus</i>	<i>Nascer; Criar</i>	<i>Branco</i>	<i>Orvalho</i>
夜 <i>yé</i>	久 <i>jiǔ</i>	侵 <i>qīn</i>	羅 <i>luó</i>	襪 <i>wà</i>
<i>Noite</i>	<i>Longo; Muito Tempo</i>	<i>Encharcar; Penetrar</i>	<i>Seda</i>	<i>Meia</i>
卻	下	水	晶	簾

<i>què</i>	<i>xià</i>	<i>shuǐ</i>	<i>jīng</i>	<i>lián</i>
<i>Recolher;</i>	<i>Abaixar; Abaixo</i>	<i>Água</i>	<i>Cristal</i>	<i>Cortina</i>
玲 <i>líng</i>	瓏 <i>lóng</i>	望 <i>wàng</i>	秋 <i>qiū</i>	月 <i>yuè</i>
<i>Belo</i>	<i>Transparente</i>	<i>Olhar</i>	<i>Outono</i>	<i>Lua</i>

Com este trabalho tradutório ainda cru, podemos definir alguns parâmetros. Por se tratar de um modelo conciso no qual não se percebe a presença de pronomes ou de conectivos, sem nenhum tipo de marcação de tempo ou de pessoa, o valor simbólico a ser interpretado pelo leitor é valioso. Graça de Abreu (s/d) vai defender que “[o] simbolismo poético escapa, com certeza, ao leitor menos identificado com a imensa riqueza das imagens usadas na poesia chinesa” (s/p). O tradutor português faz uma leitura em que se percebe erotismo nas entrelinhas, a partir da figura simbólica das meias de seda – local, no entender do tradutor português, de difícil acesso aos olhos dos homens. O jade, por sua vez, “pode ter uma forte conotação erótica ao ser associado à pele lisa e fina comum nas mulheres chinesas” (ABREU, s/d). Graça de Abreu vai defender que Li Bai

fala-nos seguramente de uma mulher de elevado estrato social que espera, em vão, o bem-amado nos degraus de jade. (...) A noite está fria, a dama retira-se para os seus aposentos, baixa as cortinas perladas de vidro e, através delas, observa a lua, tão próxima e tão distante, espelho suspenso no céu que aproxima e afasta quem ama. (ABREU, s/d)

Já Barros Barreto (2011a) guia sua leitura considerando que

[a] pesar de não indicar nenhum lugar específico, a cena que se sugere indica uma dinâmica quase cinematográfica: a cena abre no 1o verso em um panorama geral, as escadarias do palácio; no 2o verso a “câmara” se fecha em um detalhe: a meia de seda, úmida com o orvalho; no verso seguinte, o quarto da cortesã, e no último verso o ponto de vista se volta para fora, quando a cortesã suspira ao olhar a lua outonal. Veja que essa “cinematicidade” não implica numa sequência temporal ou lógica, mas, novamente, na justaposição de cenas (ou de “tomadas”) que se materializam gradualmente na mente do leitor. (p. 10-11)

O pesquisador e tradutor brasileiro vai seguir linha parecida àquela proposta por Graça de Abreu, destacando que “[o] tema da *mulher solitária* é um dos onze

temas canônicos da poesia clássica chinesa” (BARROS BARRETO, 2011a, p. 11, grifos do autor).

Os caracteres 玲 (*lín*) e 珑 (*lóng*) trazem um efeito particularmente interessante. Optei por assumir a tradução de Graça de Abreu porque é direta. O próprio autor vai defender que

é uma onomatopeia intraduzível que, tentativamente, transform[ou] em ‘belo transparente’ ou em ‘límpido’. Originalmente refere-se ao tilintar dos enfeites de jade, ou a jóias cintilando, podendo ainda sugerir a face brilhante e bela de uma mulher. (ABREU, s/d, s/p)

Barros Barreto (2011a) vai traduzir como “resplandecer”, traçando os seguintes comentários:

(...) normalmente indica o ‘brilhar de ornamentos de jade’. *lín**lóng* (玲瓏) como um dissílabo também pode ter esta interpretação ou, ainda, indicar: ‘trabalhado de forma delicada’, ‘extraordinário’, ‘raro’, ‘extremamente delicado’ ou ‘clareza da lua.’” (BARROS BARRETO, 2011a, p. 9)

Há de se destacar aqui a beleza física que se constitui no movimento da língua nos fonemas /l/ e na entonação ascendente dos dois caracteres. O brilho onomatopeico das pedras de jade movimenta-se em nossa língua como o tilintar das pedras preciosas.

Por fim, não poderia deixar de destacar a brilhante assertiva proposta pela leitura de Barros Barreto (2011a), que julgo de extrema importância para a proposta de meu estudo. O pesquisador brasileiro vai apontar algo que parece óbvio, mas que, mediante a nossa formação cultural pautada em ideias construídas sob a égide patriarcal, deixamos de perceber: o poema não apresenta marcações de gênero. Ele vai defender que “no poema em questão não há qualquer referência direta à figura da cortesã ou mesmo marca direta do feminino, e o que mais se aproximaria desse campo de significação seriam as meias de seda, recorrentemente associadas à mulher” (BARROS BARRETO, 2011a, p. 11).

Tal assertiva já poderia borrar a proposta de Graça de Abreu (s/d) que assegura que o poema traz como protagonista uma mulher, como visto anteriormente. Esta discussão ganhará espaço quando pensarmos os experimentos tradutórios aplicados a este poema adiante, mas é importante trazê-la já na interpretação inicial. “Vemos” uma mulher como protagonista com nossos olhos

contemporâneos. São leituras com marcações de seus leitores/tradutores/pesquisadores. Barros Barreto (2011a) conclui de modo magnífico a indeterminação da/o protagonista dizendo que isso “abre a possibilidade para que imaginemos e nos perguntemos: **quem olha a lua do outono?**” (BARROS BARRETO, 2011a, p. 11, grifo meu). Essa possibilidade conserva em si um potencial de perpetuação e novas reverberações a partir de suas traduções.

No quesito formalidade na estrutura do poema, como já mencionado por Barros Barreto (2011a), não há sujeito declarado e o protagonismo no texto é de responsabilidade exclusiva de quem lê. Gontijo Flores e Gonçalves (2017) vão perceber uma “rima toante entre *lù* e *yuè* e *wà* e *lián*” (GONTIJO FLORES & GONÇALVES, 2017 p. 145). Por rima toante, entende-se a assonância apenas entre as vogais de duas ou mais sílabas. Tendo a discordar da proposta, pensando que as quatro vogais são distintas, a saber: /u/ em *lù*; /ɥe/ em *yuè*; /wa/ em *wà*; /jen / em *lián*. Porém, há de se considerar as três acentuações descendentes – o 4º tom – e sua provável rima tonal. Ainda assim, é importante lembrar que os tons, assim como outras questões fonéticas, em minha análise, seguem o que se considera o mandarim padrão.

António Graça de Abreu vai ler a estrutura formal do texto da seguinte forma:

A estrutura formal do «Lamento nos Degraus de Jade» reveste-se também de aspectos peculiares à grande poesia chinesa. Li Bai cria um universo coerente através da sucessão de imagens relacionadas sempre com objectos brilhantes e transparentes, que dão a ideia de derivar umas das outras. O sujeito é omissivo, o poema desenvolve-se num processo em que as coisas se encadeiam por si próprias, uma imagem dá origem à seguinte, numa sequência que se completa com a lua de outono, símbolo fundamental da poesia clássica chinesa e tão querida a Li Bai. As rimas, os ritmos, são originais e poderosos. *Yu jie* /玉階/ ressoa em *ye jiu* /夜久/, *luo wa* /羅襪/ liga-se a *lian ling long* /簾玲瓏/, que *xia* /卻下/completa-se em *qiu yue* /秋月/. (ABREU, s/d)

Barros Barreto (2011a) é mais preciso e criterioso em sua leitura formal. O pesquisador brasileiro vai destacar “as aliterações em <|> que estão presentes em todos os versos, culminando com o par ‘*líng lóng*’ no 4o verso e o lindo paralelismo consonantal entre o primeiro e o segundo versos, *yù jiē* e *yè jiǔ*.” (BARROS

BARRETO, 2011a, p. 12). Além disso, o autor reflete sobre uma das características fundamentais da poesia clássica chinesa presente no texto, ao ressaltar

[os] paralelismos que contribuem para a estrutura e unidade do poema, ele fecha-se perfeitamente no 4o verso através do paralelismo semântico com o 1o verso: a luz da lua brilhando em lampejos como mil estrelas através das cortinas (pendentes?) de cristal, aludindo às gotas do orvalho sobre a escadaria de jade. (BARROS BARRETO, 2011a, p. 12)

Meu destaque, como mencionei alguns parágrafos acima, é a aliteração em /l/, como também aponta Barros Barreto. Encontrei, para minha tradução a palavra “tilintar” que por motivos sonoros remete-me à onomatopeia que o próprio nome tenta evocar e que acaba por aproximar-se da palavra original em chinês. Concordo quando Barros Barreto (2011a) diz que “[a] despeito do seu rigor formal, o que sem dúvida torna o poema tão famoso é a sutileza com que ele descreve a cena e os sentimentos (...)” (p. 12). A beleza deste poema, em minha leitura, reside nos silêncios, nas entrelinhas e nas possibilidades de rasuras que o poeta deixa para o seu leitor. E, claro, no questionamento tão pertinente levantado por Barros Barreto. Afinal, *quem olha a lua de outono?*

II UMA ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Analisarei as traduções a partir de alguns aspectos, tendo como ponto de partida as discussões propostas no capítulo anterior:

- a) análise semântica e crítica em cotejo ao original e suas possibilidades;
- b) contagem de sílabas métricas, rimas, assonâncias, aliterações, etc;
- c) análise da mancha gráfica;
- d) contagem de palavras semanticamente esvaziadas *versus* palavras cheias em relação ao total de palavras;
- e) uso de pronomes.

As traduções serão divididas pela língua para a qual o poema foi traduzido, traçando análises breves, atentando-me aos detalhes daquelas que considero mais relevantes para meu estudo do processo tradutório como lance experimental e guiando-me pela lista citada acima. Entendendo a opção pela fidelidade semântica na tradução – seja ela poética ou literária – como parte central de um sistema que regula e declara o que é ou não é uma tradução – além de sua qualidade mercadológica –, decidi valorizar as escolhas as quais considero subversivas ou estranhas a este eixo normativo. Sendo um texto amplamente traduzido para o português e com qualidades latentes, concisões, silêncios, defendo que há um espaço especialmente favorável a essas subversões.

Outro pilar fundamental nas análises se encontra no exame de palavras semanticamente esvaziadas e palavras cheias. A partir da discussão pautada no capítulo anterior e ciente da qualidade de ausência de palavras vazias no modelo de poesia chinesa ao qual o poema se enquadra, decidi contabilizar nas traduções a presença de palavras semanticamente esvaziadas, sendo elas, recapitulo: artigos, conjunções e preposições. Os pronomes configuram-se como caso especial dentro do poema estudado neste trabalho, portanto, analisarei sua presença em cada caso particular, levando em consideração a leitura do poema original e o impacto que a utilização de pronomes nas traduções causa em relação às matrizes normativas.

Tanto no caso dos artigos quanto no dos pronomes, é importante reiterar discrepância entre o chinês e o português quanto à marcação de gênero. No que tange à escolha dos pronomes, em especial quando referidos a uma pessoa (ou personagem), existe um potencial subversivo que não pode ser descartado. Além disso, também há a possibilidade de subversão da categoria de pessoa tratada no poema, como será visto na opção pelo uso de “I” por Ezra Pound, enquanto outros tradutores, quando optam pela marcação de pessoa, utilizam “ela” ou “she”. Ao tratar dos pronomes, é importante voltar à pergunta de Barros Barreto: *quem olha a lua de outono?* Se não há marcação alguma de pessoa no poema original – restando apenas a expectativa de resposta à pergunta de Barros Barreto –, revelar essa informação na tradução através de um pronome deveria ser ato transgressor?

As análises seguirão com a marcação seguindo o esquema: palavras cheias serão destacadas em negrito; pronomes serão destacados em itálico; desinências consideradas pertinentes à análise estarão sublinhadas; as palavras semanticamente esvaziadas não terão marcação alguma.

Segue o exemplo utilizando os últimos quatro versos da tradução de Gil de Carvalho:

Ela desce

A **persiana** de **crystal**

E **contempla** a **Lua**

– **envidraçada** – do **Outono**.

Sobre “mancha gráfica”, levarei em consideração a forma como a poesia se concretiza em sua publicação. Se tomarmos como referência o pensamento de Haroldo de Campos, ao ler e traduzir a poesia chinesa, mirando a sua concretização pictográfica dos caracteres na sua escrita, como discutido no primeiro capítulo deste trabalho, considerar a forma como as letras e os versos se apresentam nas traduções, bem como o que se coloca no mesmo espaço físico do poema – por exemplo, as notas – é passível de análise crítica. Além disso, a própria tradição chinesa tende a habitar zonas de interseção entre a arte gráfica – pinturas – e a escrita – caso, dos poemas – configurando, assim, uma outra forma de arte: a caligrafia chinesa. É claro que não é possível enveredar por este caminho, julgando a natureza deste trabalho, mas sua menção é importante para tratar o objeto visual poema como

suscetível de consideração ao realizar a tradução. Portanto, por “mancha gráfica”, pensarei a disposição dos versos do poema traduzido – aqui incluo, notas, título, escolha por letras em itálico ou negrito, etc. – e sua possível relação com leituras do texto original em chinês.

Tomemos então a lista de traduções na ordem em que serão analisadas. Em primeiro momento, apontarei três traduções para o inglês: **The Jewel Stairs’ Grievance**, traduzido por Ezra Pound e publicado em 1915 no livro *Cathay*³⁵; **Marble Stairs Grievance**, traduzido por Arthur Cooper em 1973 – e republicado em 2015; **Jade Step Resentments**, traduzido por Larry Elder e Ning Qinzhong (Aling) atualizado em 2022 e publicado no site *Learn Ancient Chinese Poetry*³⁶. Depois, apresentarei as propostas de tradução em português europeu: **A Escadaria de Jade**, traduzido por António Feijó, em 1890 – ao qual tive acesso no artigo de Flores e Gonçalves (2017) –; **Lamentação das Escadas de Pedraria**, em tradução de *Cathay* feita por Gualter Cunha e publicada em 1995; **Queixa das escadas de jade**, de Gil de Carvalho, em 1989; e **Lamento nos Degraus de Jade**, de António Graça de Abreu, publicada no site do Governo de Macau³⁷ sem data indicada, mas que se pode arriscar que é fruto do século XXI. Por fim, apresentarei as traduções para o português brasileiro: **Queixume da escadaria de jade**, traduzido por A. B. Mendes Cadaxa, publicado em 1998; **degraus da escada de jade**, proposta por Haroldo de Campos sem data definida, mas publicada em 1996; **Lamento na escadaria de jade**, de Sun Yuqi e Sérgio Capparelli, publicado em 2012; **Lamento nas Escadas de Jade**, de Cristiano Barros Barreto, publicado em 2011 na Revista Brasileira de Tradutores, número 23; **Lamento da escadaria de jade**, traduzido por Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao, publicado em 2019, na segunda edição de sua antologia.

2.1 Língua inglesa

³⁵ Minha consulta ao livro *Cathay* foi através da tradução de Gualter Cunha (1995).

³⁶ <https://www.learnancientchinese poetry.org/2017/10/07/li-bai-jade-step-resentments/> acessado em 13 de março de 2023.

³⁷ <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30003/1414> acessado em 13 de maio de 2023.

O primeiro poema em tradução a ser apresentado aqui é o de Ezra Pound. Apesar de não ser o primeiro a ser trazido para o que se entende como Ocidente, é inegável que cumpre um papel importante na fundação da poesia chinesa em língua inglesa.

The Jewel Stairs' Grievance

(Ezra Pound, 1915)

The jewelled steps are already quite white with dew,
It is so late that the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtains
And watch the moon through the clear autumn.

O poema é assinado por Rihaku, nome que Li Bai ganhou em terras nipônicas. Além disso, a tradução conta com uma nota:

NOTE: Jewel Stairs, therefore a palace. Grievance, therefore there is something to complain of. Gauze stockings, therefore a court lady, not a servant who complains. Clear autumn, therefore he has no excuse on account of weather. Also she has come early, for the dew has not merely whitened the stairs, but has socked her stockings. The poem is specially prized because she utters no direct reproach.³⁸

Outra tradução do poema para a língua inglesa se faz acompanhar de nota explicativa, como a de Pound, a saber, a proposta de Arthur Cooper, feita na década de 70³⁹:

Marble Stairs Grievance

(Arthur Cooper, 1973)

On Marble Stairs
still grows the white dew
That has all night
soaked her silk slippers,

But she lets down
her crystal blind now
And sees through glaze

³⁸ Trago a nota original em inglês no corpo do texto por considerá-la como parte da tradução do poema. Em tradução para o português europeu: “NOTA: Escadas de pedrarias, por isso um palácio. Lamentação, por isso há alguma razão de queixa. Meias de gaze, por isso uma senhora da corte, não uma criada que se queixa. Outono límpido, por isso o tempo não é desculpa para ele. Notar também que ela chegou cedo, pois o orvalho não só embranqueceu as escadas, mas também lhe encharcou as meias. O poema é especialmente apreciado por ela não proferir nenhuma censura directa.” (Tradução de Gualter Cunha)

³⁹ Cito a edição eletrônica de *Li Po and To Fu: Poems* (2015), com tradução feita em 1973 por Arthur Cooper, p. 63.

the moon of autumn.

A nota, relativamente grande se comparada à de Pound, explica sua leitura de modo detalhado. Transcrevo aqui uma parte da nota que acompanha o poema:

The ‘marble’ of the Marble Stairs is ‘jade’ in the original but has this meaning; and jade is also the epithet for a beautiful woman’s smooth skin. The ‘white dew’ thus suggests the tears on her cheek, but White Dew is also the name of one of the half-months (waxing and waning moons) in the Chinese lunar calendar; being then the early part of September, and giving a hint that the lady is no longer very young. The ‘crystal blind’ of course suggests the tears in her eyes, besides being the name for a kind of roll-up bead curtain with rock-crystals that she had in the Imperial Seraglio; to which the Marble Stairs led.⁴⁰

Por fim, optei por trazer uma tradução mais contemporânea, a saber, a de Larry Elder e Ning Qinzong (Aling), publicada em seu blog, LAC Poetry:⁴¹

Jade Step Resentments

Jade steps develop white dew
Throughout the evening socks collect the moisture.
She retreats behind the damp and exquisite curtains
Gaze into the distance, a delicately made autumn moon.

Desenvolvo meus comentários a partir dos três poemas em língua inglesa, começando pelas notas presentes tanto na tradução de Pound (1915) quanto na de Cooper (1973). As notas seriam talvez descartáveis se radicalizássemos e levássemos ao extremo a sentença de Walter Benjamin em “A Tarefa do Tradutor” de 1921 –

[e]m hipótese alguma, levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. (...) Nenhum poema

⁴⁰ O ‘mármore’ das Escadas de Mármore é ‘jade’ no original, mas tem este significado; e jade também é o epíteto para a pele macia de uma mulher bonita. O ‘orvalho branco’ sugere as lágrimas em sua bochecha, mas o orvalho branco também é o nome de uma das quinzenas mensais (luas crescente e minguante) no calendário lunar chinês; sendo então a primeira quinzena de setembro, e dando uma dica de que a senhora não é jovem. A ‘cortina de cristal’, é claro, sugere as lágrimas em seus olhos, além de ser o nome de um tipo específico de persiana de contas que havia no palácio imperial; para onde levavam as Escadas de Mármore.

⁴¹ Trata-se de um site de popularização da poesia chinesa (LAC Poetry abrevia *Learn Ancient Chinese Poetry*). Larry Elder é bacharel em História e Sociologia pela UCLA; Ning Qinzong (Aling) graduou-se em Língua e literatura chinesa pela Universidade Normal de Hangzhou. Destacam que, embora incluam discussões e comentários, seu site não tem pretensões acadêmicas, mas sim busca divulgar poetas e poemas chineses antigos populares e importantes, para a “edificação e o prazer do público” (Elder e Ning, s/d, s/p).
<<https://www.learnancientchinesepoetry.org/>>.

dirige-se, pois, ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes.” (BENJAMIN, 2013, p. 101).

Este posicionamento extremo não faz parte de minha opinião central ao debater o assunto, mas defendo como digno de menção. Porém, destaco que, em minha leitura, tornar as notas presentes no mesmo espaço gráfico em que se coloca o poema traduzido é fazer delas parte corpórea do poema. Se traduzimos um poema em que se valoriza a mancha gráfica (o corpo) do texto, pensar os acessórios que se colocam na própria página é importante. Uma nota que mira apenas o conteúdo semântico de um poema concretamente conciso – escrito em caracteres por vezes pictográficos e que ocupam espaços calculadamente quadrados de modo a conservar simetria geométrica entre os próprios caracteres – acaba por “sujar” o espaço em que se faz o poema e precisa ser cuidadosamente pensada.

Não entendo muito da criação de piadas ou textos cômicos, mas durante um curso de produção de roteiro, na aula de criação de quadros de comédia, meu professor, cujo nome não lembro, trouxe uma imagem curiosa sobre como fazer alguém rir. Dizia ele que, como escritores, devemos segurar a mão da nossa plateia e trazê-la conosco por um determinado caminho; quando ela – a plateia – “entende” esse caminho, nós damos um tranco, mudamos o caminho, fazemos uma curva inesperada: esse é o momento do riso. Superficialmente, a piada é um acontecimento. Se nós, escritores, perdermos a curva, puxarmos cedo ou tarde demais, o texto cômico simplesmente não acontece. Portanto, vale a máxima comum: não se explica piada. A poesia é, como o ato cômico, acontecimento. Em certo nível, não se explica poesia. O texto poético não é, ele está. E por estar, suas qualidades são instáveis e mutáveis. Este pensamento nos levaria à radicalidade benjaminiana supracitada. No entanto, repito, não acho que ela caiba quando se trata de tradução de poesias de culturas desconhecidas, afinal, a tradução também envolve responsabilidade com a história, a cultura, a língua da qual faz parte o texto que estamos traduzindo. Como essa reverência se concretiza – ou seja, explicar mais, explicar menos (puxar cedo demais, puxar tarde demais), onde e como explicar a leitura do texto – é um dos trabalhos do poeta-tradutor.

Quando leio um poema que se faz, em grande parte, por sua característica silente, em que as possíveis significâncias pulsam por trás, ou por dentro, ou pelas próprias veias históricas das palavras – o que são as palavras se não um emaranhado

de palavras que já foram? –, falar demais parece-me, exatamente, o oposto a manter-se fiel ao original. As notas colocadas pelos tradutores – principalmente Cooper –, neste poema específico de Li Bai, cumprem reverência demasiada à explicação da leitura semântica do poema. A nota de Cooper é maior que o próprio poema (onde os olhos devem passar mais tempo: no corpo nota ou no corpo poema?). Pound, por outro lado, ainda que minha crítica caiba também à sua tradução, é considerado fundador da poesia chinesa em língua inglesa com a publicação de *Cathay*, já que apresenta elementos simbólicos de uma cultura até então estranha, exótica, desconhecida àqueles que leriam sua tradução. Minha crítica é anacrônica, definitivamente; afinal, não posso fugir dos tempos nos quais me situo; porém, tentando despir-me desta roupa que filtra meu olhar e minhas leituras, entendo que a empreitada de Pound em tentar informar certos aspectos culturais para o leitor de língua inglesa, é válida.

O segundo ponto é a análise de mancha gráfica dos poemas traduzidos. Se tomarmos o poema chinês, encontramos, como já visto, cinco caracteres distribuídos em quatro versos. Não vou me ater às direções de escrita – esquerda para direita ou direita para esquerda na horizontal ou na vertical – porque o que vale ressaltar aqui é a característica do caractere chinês e que, por conseguinte, influencia na visualização do poema como um todo. A escrita do caractere é delimitada por um quadrado imaginário, tornando as sentenças visualmente alinhadas – além de não existir diferenças entre letras/caracteres maiúscula ou minúscula. O que se percebe é uma possibilidade de mancha gráfica retangular sem arestas e concretamente condensada – também não há espaçamento gráfico ou pontuação. Nenhuma das três traduções tenta “traduzir” estas características, mas há de se destacar que Pound (1915) e Elder e Ning (2017), ao menos, sustentam a tradução em quatro versos, enquanto Cooper (1973) duplica este número – o que interfere na visualidade do poema.

Cooper, no entanto, divide seus oito versos em dois blocos de quatro versos cada. Esses dois blocos formam duas quadras e contam com o deslocamento de seus segundos versos, desalinhados do resto do poema. É possível observar essa visualidade corpórea proposta como uma tentativa de emular a formação de um caractere chinês? Por exemplo o próprio 玉 (yù) do título do poema? Se sim, defendo que poderia ser melhor explorado. Se não, também defendo que foi um

experimento válido. Dessa leitura, surgiu-me a ideia de, eu mesmo, experimentar uma tradução cuja mancha gráfica remeta ao 玉 (yù).

O terceiro apontamento é a quantidade de palavras semanticamente esvaziadas contidas nas traduções. Lembremos que, diferente do português, a língua inglesa é rígida no que tange à presença de um sujeito explícito na estrutura sintática das frases. Esta discussão acaba por levantar outro debate se pensarmos em termos comparativos o chinês, como texto original, e o inglês e português, como língua de chegada. Se no chinês é relativamente fácil não marcar a pessoa – como visto no poema de Li Bai – e essa marcação pode implicar leituras e interpretações possíveis do texto poético, tanto no português brasileiro como no inglês a necessidade de aparecimento de um corpo através de marcação sintática ou morfológica é mais rígida e, portanto, também traz implicações à leitura do poema. No caso do português, como será visto na parte final deste capítulo, tradutores contemporâneos encontraram soluções linguísticas para alcançar o efeito de corpo protagonista presente na ausência do texto chinês. Mas primeiro, façamos as análises de palavras vazias para entender as escolhas dos tradutores de língua inglesa. Começando pela tradução de Pound.

**The jewelled steps are already quite white with dew,
It is so late that the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtains
And watch the moon through the clear autumn.**

Sigamos para a tradução de Cooper.

**On Marble Stairs
still grows the white dew
That has all night
soaked her silk slippers,
But she lets down
her crystal blind now
And sees through glaze
the moon of autumn.**

Por fim, a tradução de Elder e Ning.

Jade steps develop white dew

Throughout the evening socks collect the moisture.

She retreats behind the **damp** and **exquisite curtains**

Gaze into the **distance**, a **delicately made autumn moon**.

Ao autopsiar as três traduções acima, começando por Pound, teríamos uma contagem de 35 palavras avulsas no total, sendo 10 consideradas semanticamente vazias (28%) e 3 pronomes. Cooper, por outro lado, faz uso de 32 palavras avulsas, sendo 9 (28%) semanticamente vazias e 3 pronomes. Por fim, Elder e Ning utilizam um total de 29 palavras, 8 semanticamente vazias (27,5%) e 1 pronome. Comparadas sob esse aspecto ao poema chinês – no qual as palavras vazias (incluídas as duas possíveis palavras vazias nos termos de Portugal⁴²) contabilizam 10% do total –, as traduções acima demonstram quantidade excessiva do uso de palavras semanticamente esvaziadas. É possível perceber que os três tradutores de língua inglesa estão muito próximos na porcentagem de uso dessas palavras semanticamente esvaziadas. Além disso, os três tradutores recorrem ao tempo presente para conjugar os verbos, quando no chinês esse tempo é suspenso, indefinido.

Voltemo-nos agora aos comentários sobre os pronomes nas traduções. Como visto, a versão chinesa traz uma descaracterização pessoal tanto no âmbito da/o protagonista (quem olha a lua de outono?), quanto quando pensamos no eu-lírico (quem olha e conta sobre quem olha a lua de outono?). Não há nomes, tampouco pronomes, que referenciem qualquer uma das pessoas. Tanto Cooper quanto Elder e Ning assumem o previsível: a protagonista é uma mulher, como indicam os pronomes (*she* e *her*). Nada novo se tomarmos como referência as interpretações que trouxe no capítulo anterior. Pound, por outro lado, toma sua/eu protagonista como o próprio eu-lírico, a partir da utilização dos pronomes “*I*” e “*my*” – há, também, o uso do pronome “*it*” no segundo verso, com função meramente gramatical. O que destaca no brilhantismo desta escolha poundiana são

⁴² Lembrando que, na leitura de Barros Barreto, o poema não contabilizaria tais palavras como vazias.

as duas possibilidades de leitura que faço a partir disso: a primeira, a mulher toma para si o protagonismo de sua história – ainda que seja uma história de possível perda ou desilusão amorosa – e diz: “eu”, contando sua própria história e dor; a segunda, talvez mais transgressora e ancorada em minhas experiências contemporâneas, assumiria o eu-lírico como um homem que, por consequência, subverteria a performatividade de um gênero que a sociedade entende como não pertencente a ele – tanto no âmbito da vestimenta, quanto no sofrimento por amor. Se pensarmos, além disso, que o próprio Li Bai tem a lua como elemento importante não apenas em seus poemas, mas também em sua vida – lembremos de sua morte folclórica por afogamento ao tentar alcançar a lua refletida na água –, por que não poderíamos ler este poema com marcas autobiográficas? O poeta chinês a emular o sentimento de saudade e perda sentido por ele próprio, um homem, ou além: escrever a dor sentida por ele ao observar a lua enquanto se resigna em tristeza frente sua própria incapacidade de tocá-la. É claro que a nota posterior publicada por Pound implode toda a minha segunda leitura, limitando as possibilidades à primeira; no entanto, reservo-me o direito de ler o poema e rasgar sua nota. Ler o poema e viajar através dos caminhos ocultos que ele possa me proporcionar.

No que tange à tradução lexical e semântica, pontuarei apenas a escolha curiosa feita por Cooper ao traduzir jade por *marble* [mármore], sendo que o termo “jade” foi assumido por quase todos os poetas cujas traduções se encontram neste trabalho – Pound substitui “jade” por “*jewel*”. A explicação de Cooper para sua escolha vem em um parágrafo enorme, ainda que consistente, e que acaba por pecar por excesso de referencialidade. Arrisco-me dizer que é uma escolha interessante por assumir a possibilidade da pedra de jade em coloração branca – muito bonita, por sinal – em detrimento da cor verde, mais difundida no senso comum. Talvez, esta escolha trace uma paleta tomada por tons de branco em convergência com as cores dos outros elementos simbólicos que aparecem na poesia – a lua, as meias, a cortina de cristal etc. Destaco, porém, que o jade e o *marble* têm características de formação geológica diferentes. Tais características, quando antropomorfizadas, poderiam gerar elementos figurativos ricos, mas diferentes entre si.

Por fim, quanto à parte métrica, percebo que os três recorrem ao verso livre, pois comportam métrica irregular dentro de um escopo de poética de língua inglesa. Destaco a que considero belíssima assonância em “*quite white with dew*”, na tradução de Pound, além das aliterações percorrendo todo o poema com os fonemas

/t/ e /d/, que me parecem simular o tilintar das contas de cristais – em consonância com a própria palavra no poema chinês que propõe a referência onomatopeica ao tilintar – de forma agradável.

Das três traduções em inglês analisadas, a de Elder e Ning (2017) é aquela que mais me parece recorrer a uma referencialidade dentro do corpo da poesia. Parecem-me decididos mais à comunicação do que à poesia, um problema se pensarmos a proposta benjaminiana de tradução de poesia, mas que, aparentemente, cumpre ao que se propõe. Escolhi incluir seu trabalho por considerá-lo importante e contemporâneo – no que tange à ideia de democratização do espaço de publicação, já que os tradutores propõem-se divulgar diversas traduções de diversos poemas chineses em um blog (trabalho parecido com o que andei fazendo em 2022).⁴³ Talvez, dentro deste escopo contextual, sua tradução totalmente voltada para o entendimento da mensagem seja o item importante a se dar valor. Sinto-me frustrado ao identificar-me mais com a tradução de Pound, de 1915, do que com a de Elder e Ning, de 2017. Elementos e questões contemporâneas ligadas apenas ao projeto, aliados à repetição da mensagem de um poema amplamente traduzido para a língua inglesa, fazem da tradução de Elder e Ning apenas mais uma – desconsiderando, repito, a importância do projeto como um todo. O que tento dizer é que Elder e Ning, com todas as ferramentas para manterem-se conectados à poesia chinesa, ao fazer poético, decidiram-se por reproduzir apenas sua possível mensagem – já amplamente disseminada anteriormente.

Quanto a Cooper e Pound, gostaria de voltar às suas notas, para, desta vez, propor uma breve antítese ao meu descontentamento e crítica – criticar a mim e minha inclinação a criticá-los. É sabido – e eu poderia citar dezenas de autoras e autores que concordariam – que “[d]os manuscritos que [Fenollosa] deixou, nos quais ficaram registradas as anotações de seus estudos (...), Ezra Pound tiraria o nutrimento necessário para, como disse Eliot, tornar-se ‘o inventor da poesia chinesa em nosso tempo’” (CAMPOS, 1977, p. 24-25). Pound exerce sua influência como poeta de língua inglesa e acaba por vazar para outras culturas como as de língua lusófona através de poetas e tradutores como o próprio Haroldo de Campos, que toma Pound e suas traduções como referência em seu trabalho, Gualter Cunha (1995) – cuja tradução presente neste trabalho é feita a partir do poema inglês de

⁴³ www.instagram.com/poesia.china

Pound – e Mário Faustino, cuja tradução, datada de 1958, também chega ao Brasil via Pound. Ainda que a tradução de Faustino não se encontre na minha pesquisa, optei por trazer apenas a de Gualter Cunha já que ambas são traduções de Pound e não de Li Bai, é importante pontuar que Gontijo Flores e Gonçalves, sobre Faustino, entenderão “que esse movimento de dupla tradução e dupla torção modernista de certo modo começa por inventar uma poesia chinesa no Brasil” (FLORES & GONÇALVES, 2017, p. 147). A poesia chinesa, no Brasil, então, acaba por “ser inventada” a partir da também invenção da poesia chinesa em língua inglesa. É uma situação curiosa porque esse acontecimento criou uma base referencial que passou a permitir a reinvenção da poesia chinesa contemporânea no Brasil a partir de experimentos transgressores que nos aproximam da poesia chinesa mais como poesia e menos como texto referencial. Como se verá no último capítulo de minha pesquisa, parte do que permite as transgressões como um processo tradutório bem-sucedido – ou mesmo ético – é a reverberação que o texto original teve nas culturas de chegada.

2.2 Língua portuguesa (Portugal)

Começo esta seção com a tradução do poema datada do fim do século 19 – uma tradução anterior, portanto, à de Pound, mas que traz alguns elementos interessantes que discutirei a seguir.

A Escadaria de Jade (António Feijó, 1890)

Do plenilúnio à doce claridade,
Formosa e moça, a Imperatriz subia
A grande escada artística de jade,
Que o relento da noite humedecia.

A fímbria do vestido, que tocava
Muito de leve nos degraus sem fim,
Nesse beijo tenuíssimo igualava
A cor do jade à alvura do cetim.

O luar vagabundo e sonolento
Tinha invadido a câmara tranquila,
E naquele imortal deslumbramento
A imperatriz extática vacila...

Nas cortinas, as pérolas doiradas

Andavam num radioso turbilhão,
Em diamantes enormes transformadas,
Disputando esse esplêndido clarão.

E no chão marchetado e reluzente,
Na inefável brancura do luar,
Parecia que andavam, doidamente,
As estrelas, em rondas, a dançar!

Este poema foi publicado no livro *Cancioneiro Chinês*, em 1890. Cotejar a versão chinesa do poema com esta tradução de Feijó já causa um certo impacto. Não é necessário entender chinês, tampouco português, para perceber que o original sofreu algum tipo de subversão em sua leitura tradutória. A versão de Li Bai comporta quatro versos com cinco caracteres cada verso, somando um total de vinte palavras. Já a versão do português António Feijó possui vinte versos decassílabos, somando um total de duzentas sílabas, seguindo um modelo de rimas ABAB. É indiscutível a ligação do poeta – ao menos a partir deste poema, em específico – com o Parnasianismo.

Porém, ao cotejar original chinês e tradução de Feijó, como dito, levanta-se a questão sobre como o tradutor português alcançou tantos versos a partir de tão poucos do original. Eu poderia, no entanto, acusar Feijó de reverenciar o plano semântico do poema e, de, ao invés de explicar seu sentido através de nota, fazê-lo dentro de sua própria poesia – em um processo de tradução domesticadora em termos estilísticos. E o é, como vão dizer Gontijo Flores e Tadeu Gonçalves: “estamos diante de um Li Bai contemporâneo, adaptado à poética de recepção – a tradução é um lugar para o encontro do mesmo naquele outro mais distante” (FLORES & GONÇALVES, 2017, p. 145-146). Mas acredito na possibilidade de leitura, com olhar contemporâneo, da tradução de Feijó também como transgressora porque ele, Feijó, recusa – de forma consciente ou não – manter-se refém às formas métricas, sintáticas, morfológicas etc. presentes no original. Convivem então em potência: tradução domesticadora e transgressora, a depender de quem a lê.

Reproduzo agora a tradução de Gualter Cunha (1995) baseada em Pound e não no próprio poeta chinês.

Lamentação das Escadas de Pedraria
(Gualter Cunha, 1995)

Os degraus de pedraria estão já brancos com o orvalho,

É tão tarde que o orvalho encharca as minhas meias de gaze,
E eu desço a cortina de cristal
E contemplo a lua no Outono límpido.

O poema também é assinado por Rihaku e acompanha a nota de Pound traduzida.

NOTA: Escadas de pedrarias, por isso um palácio. Lamentação, por isso há alguma razão de queixa. Meias de gaze, por isso uma senhora da corte, não uma criada que se queixa. Outono límpido, por isso o tempo não é desculpa para ele. Notar também que ela chegou cedo, pois o orvalho não só embranqueceu as escadas, mas também lhe encharcou as meias. O poema é especialmente apreciado por ela não proferir nenhuma censura directa.

Diferente de Gualter Cunha, Gil de Carvalho (1989) vai mirar sua tradução no poema chinês. Ainda pensando em trazer o entendimento da leitura do sentido do texto, o tradutor acrescenta notas explicativas ao fim do poema. Reproduzo poema e notas abaixo:

Queixa das escadas de jade
(Gil de Carvalho, 1989)

Nas escadas de Jade cresce
Ainda o branco orvalho,
O frio que toda a noite
Encharcou umas meias de seda.

Ela desce
A persiana de cristal
E contempla a Lua
– envidraçada – do Outono.

Dá-se aqui uma das traduções possíveis, já que se trata de uma poema particularmente ‘complexo’.

‘Escadas de Jade’ – Davam acesso ao harém imperial; o jade, em chinês, evoca o branco mais que o verde; e, sobretudo, ‘jade’ sugere a cútis macia de uma mulher (bonita).

‘Branco orvalho’ – É o orvalho, claro, e as lágrimas num rosto; há ainda, possivelmente, a sugestão de que esta mulher já não é nova.

‘Persiana de cristal’ – Uma cortina feita de bolas de cristal, característica dos aposentos do harém; e são uns olhos marejados de lágrimas, também.

Por fim, nesta seção reservada aos tradutores portugueses, trago o tradutor e referência na área de tradução de poesia clássica chinesa para o português, António Graça de Abreu. É importante destacar que, infelizmente, as traduções

publicadas em livro que Graça de Abreu fez de Li Bai são difíceis de encontrar. A primeira edição da antologia de Li Bai, traduzida pelo português e lançada na década de 90, perdeu-se através do tempo. Em 2021 houve o lançamento de uma nova edição revisada – nesta, provavelmente, se encontraria este poema que reproduzo a seguir –, mas seu preço para importação estava muito acima dos encontrados nos livros comercializados no Brasil, além de que, o estoque se esgotou em pouco tempo. Segue, então, a tradução sem data publicada em site do governo de Macau, como segue na referência bibliográfica (ABREU, s/d, s/p).

Lamento nos Degraus de Jade

(António Graça de Abreu, século XXI)

Os degraus de jade cobrem-se de geada branca.
O frio da noite atravessa suas meias de seda.
Baixa então a cortina de pérolas de cristal.
E, através do límpido painel, enleia seu olhar na lua de outono.

Começamos pela tradução via Pound feita por Gualter Cunha (1995). Observa-se que o tradutor português de fato segue à risca o texto de Pound. A tradução, proponho, sequer deveria ser considerada como tradução do chinês – até porque está presente na versão portuguesa de *Cathay*, de Pound. Porém, considero importante esta exposição da tradução de Cunha, por trazê-la, exatamente, pelo olhar daquele considerado fundador da poesia clássica chinesa no Ocidente e, com isso, agregar novos elementos não apenas à tradição da poesia chinesa de Li Bai em língua portuguesa, como ao próprio poema que estou estudando. Dito isso, qualquer análise mais profunda mereceria um cotejo também com o texto de Pound – algo que não me proponho a fazer aqui.

Em seguida, apresento a tradução de Gil de Carvalho (1989) que contempla notas explicativas que tentam localizar o leitor no universo histórico-cultural do poema, além de expor as possíveis leituras simbólicas dos elementos traduzidos. Cumpre o papel referencial, reconheço, mas com as devidas ressalvas já feitas nos comentários das traduções de Pound e de Cooper. É curiosa, portanto, merece o destaque, a ideia que o “branco orvalho” sugere como leitura ao tradutor: uma mulher mais velha. Quando eu fiz a leitura do poema e apliquei à minha tradução, pensei o contrário: uma pessoa nova. E isso tanto na possibilidade de entender “jade” e “branco”, nas leituras dos caracteres chineses, como referência à pureza,

quanto na própria atitude de esperar por alguém descompromissado, cujos simbolismos remetem-me à inocência ou à imaturidade. Duas leituras diametralmente opostas, mas que conversam com as possibilidades que jazem nos silêncios do poema original chinês.

Quanto à mancha gráfica, ambos escapam da forma retangular do poema chinês. A tradução de Graça de Abreu (século XXI), mesmo conservando os quatro versos propostos no original, contempla estruturas sintáticas as quais considero longas, enquanto Gil de Carvalho (1989), assim como Cooper, duplica o número de versos. No entanto, ressalto que Gil de Carvalho compõe sua tradução com versos *enjambados*, que poderiam resumir-se a três frases completas.

Se tomamos por parâmetro o silêncio morfossintático do poema chinês como uma possibilidade de característica a se propor na tradução, tanto Gil de Carvalho quanto Graça de Abreu pecam excessivamente. Observemos a autópsia de seus poemas, excluindo-se o título, começando por Gualter Cunha.

Os **degraus** de **pedraria** estão já **brancos** com o **orvalho**,
É tão tarde que o **orvalho encharca** as *minhas meias* de **gaze**,
 E *eu desço* a **cortina** de **crystal**
 E **contemplo** a **lua** no **Outono límpido**.

Em seguida, trago a autópsia da tradução de Gil de Carvalho.

Nas **escadas** de **Jade** cresce
Ainda o **branco orvalho**,
 O **frio** que **toda a noite**
Encharcou umas **meias** de **seda**.
Ela desce
 A **persiana** de **crystal**
 E **contempla** a **Lua**
 – **envidraçada** – do **Outono**.

Observemos agora o trabalho de análise na tradução de Graça de Abreu, excetuando-se o título.

Os **degraus** de **jade cobrem-se** de **geada branca**.

O **frio** da **noite atravessa** *suas meias* de **seda**.

Baixa então a **cortina** de **pérolas** de **crystal**.

E, através do **límpido painel**, **enleia** *seu olhar* na **lua** de **outono**.

Gualter Cunha acompanha a escolha de Pound de marcar a/o protagonista em 1ª pessoa tanto no uso do *eu*, quanto na desinência do verbo *contemplar* no presente. O tradutor português faz uso de 36 palavras totais, sendo 14 (39%) semanticamente vazias, além de 2 pronomes. Cabe ressaltar que, dentro da proposta de análise por contagem de palavras semanticamente esvaziadas, Cunha não apenas se afasta do poema chinês, mas também do próprio Pound – de quem traduz. Gil de Carvalho traz um total de 33 palavras, sendo 13 semanticamente vazias (39,5%), 1 pronome, além da marcação nominal na desinência do verbo *contemplar* no presente. Por fim, Graça de Abreu expõe 37 palavras no total, tendo 15 semanticamente vazias (40,5%) e 2 pronomes. Ainda que não haja pronome pessoal explícito na tradução de Graça de Abreu, o tradutor utiliza o verbo *baixar*, cujas desinências indicam tempo presente e 3ª pessoa do singular. Antes de dar continuidade às análises, acho necessário abrir um parêntese e voltar a comentar um pouco da estrutura do português em comparação ao que aparece no poema chinês traduzido.

Como visto, não há marcação de gênero, de tempo ou de número no poema de Li Bai. O português, por outro lado, comporta em sua estrutura muitas marcações de gênero, de tempo e de número que acontecem no campo morfossintático. Por razões de praticidade, utilizarei exemplos a partir do poema de Graça de Abreu, mas que servem para todos os poemas traduzidos para o português.

Começamos por “os degraus”, que traz um artigo de gênero masculino e duas marcações de plural, duas características ausentes no poema chinês. Agora, observemos o verso “O frio da noite atravessa suas meias de seda”, além do artigo masculino antecedendo “frio”, problematização já pontuada, há a contração da preposição “de” ao artigo feminino “a” antecedendo a palavra “noite”, portanto dois elementos semanticamente esvaziados – também ausentes do poema chinês – contraídos em um só. Voltando-se, agora, para os verbos, assim como nas traduções do inglês, todos carregam consigo marcação de tempo e marcação de pessoa. E como será discutido mais para frente, todas as traduções assumem o tempo presente

em suas marcações morfossintáticas. Além disso, as três traduções têm porcentagem muito próxima na quantidade de palavras semanticamente esvaziadas – entre 39% e 41%. Estas características e escolhas parecem-me convergir na “aportuguesação” do chinês, ao invés de um possível movimento contrário, como aquele, benjaminiano, adotado tantas vezes por Haroldo de Campos, a exemplo de sua “transpoetização da *Antígone* de Hölderlin, que “implicou estranhar o português com palavras compostas incomuns”, helenizando-o, segundo “a lição pioneira das traduções homéricas de Odorico Mendes” (CAMPOS, 2011, p. 98-99)

Quando se pensa uma poesia de língua estrangeira que preza pelo silêncio, pela ausência e pela concisão, não deveríamos nos atentar às características barulhentas enraizadas em nossa língua, como a língua de chegada, de modo a tentar silenciá-las o quanto possível? “Achinezar” o português? E se, como ensina Derrida, toda língua, toda escrita, “é sempre do outro, vem do outro, é a vinda do outro” (apud MARTINS, 2018, p. 705), podemos nos perguntar: como escrever o silêncio do outro em uma língua silenciosa escondida atrás dos muros da mesma língua, agora barulhenta, que também não te pertence, em uma circularidade – ou espiralidade – infinita?

Assim como a quantidade de palavras semanticamente esvaziadas utilizadas pelos tradutores, eles também recorrem aos pronomes. Gil de Carvalho vai apresentar um pronome “ela” para apontar a feminilidade da protagonista. Por outro lado, Graça de Abreu vai fazer o primeiro movimento que considero importante: suprimir o pronome feminino ou qualquer marcação que possa referir-se a a/o protagonista como de gênero feminino, ainda que o tradutor português marque a terceira pessoa a partir dos pronomes *seu/sua* – diferente do que faz Pound ao trazer sua leitura em primeira pessoa, por exemplo – e da marcação de 3ª pessoa do presente na desinência do verbo *baixa*, como já citado, apesar desta desinência não carregar referência generificante. É importante ressaltar, porém, que a tradução de Graça Abreu é parte de um breve artigo e, como citado anteriormente, dentro do artigo o tradutor português defende a inquestionabilidade do gênero feminino da/o protagonista.

Das escolhas semânticas e lexicais, nada me parece fora do comum, excetuando-se “envidraçada”, colocada especialmente entre travessões, na tradução de Gil de Carvalho. Reservo-me a leitura idiossincrática da escolha do tradutor, de modo a expandir possibilidades alegóricas, além de servir como referência para

possíveis traduções experimentais ou mesmo na construção de outros poemas autorais. Destaco, então, que a beleza desta escolha do tradutor português remete-me à imagem de uma pessoa presa, mas que por se colocar atrás de vidros, ainda pode direcionar seus olhos para o fora – para a espera, para a saudade ou para a melancolia. Outra leitura se oferece se conectarmos o adjetivo “envidraçada” à lua de outono – o que sintaticamente parece-me mais coerente –, podemos entender essa lua de vidro como frágil. A lua, como símbolo daquilo pelo que se espera – ou a própria espera em si, ou mesmo a própria protagonista –, agora frágil, correndo o risco de quebrar-se. Lembro-me da performance artística *Blind Light* pensada por Antony Gormley, que propõe a seus espectadores adentrarem um grande aquário de vidro. Não cabe à palavra definir tal experiência, mas Gormley vai dizer em seu site que a ideia é criar um espaço que afronte a ideia de que a arquitetura nos dá um lugar de segurança e de certeza sobre onde se está, no qual haja “a proteção contra o clima, contra a escuridão, contra a incerteza”; *Blind Light*, ele nos diz, “rasura isso tudo.”⁴⁴ O que penso, é a fragilidade da pseudo-proteção e sua alienação. A lua que também pode ser a protagonista envidraçada, ciente da cruel espera porque pode ver do lado de fora, mas sua proteção – também enclausuramento – não a permite tocar ou chegar ao que se vê. O que a protege, ainda que frágil, é também o que a isola e a insensibiliza – no sentido do toque corporal ou da vida, do saber. Dentro do *Blind Light*, tem-se a proteção, perde-se o toque.

Graça Abreu, em minha leitura⁴⁵, vai propor os três versos iniciais com catorze sílabas – um verso bárbaro – acentuando de modo variado, e o último verso com vinte sílabas. A tradução, de modo geral, é livre, mas é interessante pontuar o efeito que pode ser causado a partir da leitura de três versos com mesmo número de sílabas e o quarto estendendo esse número. O recurso acaba por alinhar-se – em termos de efeito – à aliteração em /l/ observada no último verso do original. A aliteração alcançada pelo poeta português resgata o efeito da palavra onomatopeica chinesa 玲珑 (*línglóng*), presente no último verso do poema original. Se prezasse a concisão como parte do poema chinês, talvez Graça de Abreu conseguisse diminuir o número de palavras semanticamente esvaziadas de seus versos e,

⁴⁴ “the location of security and certainty about where you are. It is supposed to protect you from the weather, from darkness, from uncertainty. *Blind Light* undermines all of that”. (GORMLEY, s/d).

⁴⁵ Lembrando que a contagem de sílabas é influenciada pela forma como o leitor fala. É preciso, portanto, levar em consideração que existem diferenças dialetais. Sendo assim, o número de sílabas pode variar de falante para falante em alguns casos.

consequentemente, diminuísse também a contagem de sílabas métricas, alcançando, por exemplo, um decassílabo. Não julgo sua escolha como errada ou impossível, é claro, mas acredito que propor, por exemplo, os três versos decassílabos – como será visto na tradução de Portugal e Xiao (2019) – traria uma proximidade a uma forma métrica comum da poesia portuguesa, além de aproximar-se à concisão que penso como proposta na poesia do Li Bai. Gil de Carvalho, por fim, não acrescenta nada relevante em termos métricos, observo apenas alguns pés ternários e algumas possibilidades de leitura de pés quaternários, cumprindo apenas função estética sem relação concreta com o poema original chinês.

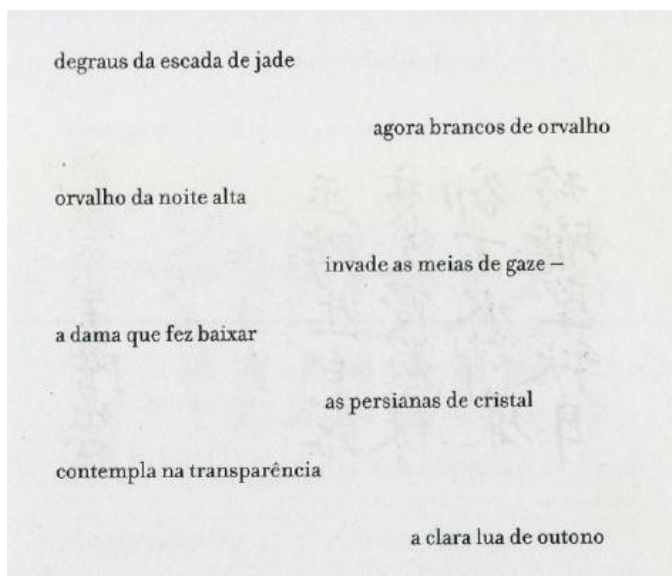
2.3 Língua portuguesa (Brasil)

O primeiro poema da lista de traduções para o português brasileiro que trago aqui é “Queixume da escadaria de jade”, de A. B. Mendes Cadaxa, publicada em 1998 em breve antologia de poesias chinesas feita pelo próprio Cadaxa.

Queixume da escadaria de jade (A. B. Mendes Cadaxa, 1998)

Os degraus de jade estão cobertos de geada
E as suas pantufas de seda fina molhadas.
Amanhece, ela reentra, baixa a cortina diáfana;
Através dela contempla a lua de outono e espera ainda.

Em seguida, apresento a tradução de Haroldo de Campos publicada em 1996 em antologia de poesias chinesas da dinastia Tang. Por se tratar de uma poesia concreta, trago a versão retirada diretamente do livro publicado:



(Haroldo de Campos, publicado em 1996)

Farei breve análise dos poemas de Mendes Cadaxa (1998) e de Campos (1996) porque são, ao menos em termos de publicação, contemporâneos e, ainda assim, diametralmente diferentes. Além disso, os dois tradutores são estudiosos de poesia e tradução, porém, não dominam a língua e a escrita chinesa.

Começemos, então, pela mancha gráfica, sendo esta o primeiro ponto que chama atenção na tradução de Campos. Enquanto Mendes Cadaxa assume os quatro versos padrões de sintaxe longa, Campos subverte a estrutura dos versos. Por alinhar-se à leitura pictográfica da escrita chinesa, Campos tenta reproduzir esta característica a partir de uma espécie de poema pictográfico – ou poema concreto. Visualizando o próprio título como parte carnal do poema, é possível ler neste corpo textual a figura de degraus. Podemos arriscar apontar, também, para os espaços brancos que configuram uma espécie de falta ou de ausência, compactuando com a temática da espera por quem se ama.

No que tange à contabilização das palavras semanticamente esvaziadas, vamos à dissecação do poema de Mendes Cadaxa, excluindo o título:

Os **degraus** de **jade** estão **cobertos** de **geada**

E as *suas* **pantufas** de **seda fina molhadas**.

Amanhece, *ela* **reentra**, **baixa** a **cortina diáfana**;

Através *dela* **contempla** a **lua** de **outono** e **espera ainda**.

Agora segue a poesia de Haroldo de Campos dissecada. Neste poema, em especial, faço também a contagem de palavras presentes no título:

degraus da escada de jade
agora brancos de orvalho
orvalho da noite alta
invade as meias de gaze –
a dama que fez baixar
as persianas de cristal
contempla na transparência
a clara lua de outono

Mendes Cadaxa vai optar pelo uso total de 33 palavras, sendo 11 (33%) consideradas semanticamente vazias, além de 3 pronomes. Já a tradução de Haroldo de Campos vai incluir 35 palavras no total, das quais 13 (39%) são semanticamente vazias. Campos não utiliza pronomes. Há de se ressaltar que, ainda que a tradução de Campos acompanhe a média de palavras semanticamente esvaziadas utilizada pelos três tradutores portugueses analisados na seção anterior e comparativamente grande se comparada à tradução de Cadaxa, parte dessas palavras cumprem uma função dentro de um esquema métrico regular, como apontarei adiante. Portanto, mesmo defendendo a felicidade de uma tradução que opte pela máxima supressão possível de tais elementos – como conjunções, preposições, artigos – quando esses cumprem papel protocolar de referencialidade e legibilidade, realizar uma análise crítica da tradução de Campos mirando apenas esta contagem de palavras seria um equívoco de minha parte, exatamente porque elas contribuem para outros fins, como citado.

Antes de aprofundar-me um pouco mais na tradução de Campos, deixe-me focar brevemente na tradução de Mendes Cadaxa. O texto apresenta dois pronomes de gênero feminino (ela, dela), o que define a/o protagonista do poema como mulher. Em se tratando da tradução lexical, aponto para duas palavras cujo uso parece-me antiquado: “pantufas” e “queixume”. Ainda que “pantufa” tenha um uso cotidiano mais difundido se comparado à “queixume” – esta de uso literário –, sua escolha, em detrimento de *meias*, por exemplo, não cumpre papel importante em

termos métricos já que o verso em que se encontra tem uma contagem de treze sílabas, como apontarei na breve autópsia a seguir:

Os degraus de jade estão cobertos de geada	- - / - / - / - / - - - / -	3-5-7-9-13
E as suas pantufas de seda fina molhadas.	- \ - - / - - / - / - - - / -	(2)-5-8-10-13
Amanhece, ela reentra, baixa a cortina diáfana;	- - / - - - / - / - - / - - / - -	3-7-9-12-15
Através dela contempla a lua de outono e espera ainda	- - \ / - - - / - / - - - / - / - / -	(3)-4-7-9-12-14-16

Se Mendes Cadaxa substituísse “pantufas” por “meias”, por exemplo, e retirasse o artigo “os” do primeiro verso, contaria com dois dodecassílabos. A saber:

Degraus de jade estão cobertos de geada	- / - / - / - / - - - / -	2-4-6-8-12
E as suas meias de seda fina molhadas	- \ - / - - - / - / - - - / -	(2)-4-7-9-12

E se o tradutor quisesse manter o ritmo dodecassílabo no 3º verso – e alterar a sentença prosaica “Amanhece, ela reentra, baixa a cortina diáfana”, minha sugestão seria:

Amanhece, então baixa a cortina diáfana	- - / - \ / - - - / - - / - -	3-(5)-6-9-12
---	-------------------------------	--------------

Isto manteria suas rimas toantes no eixo paradigmático, ao final dos três primeiros versos, e os colocaria com ritmo amplamente usado na poesia em língua portuguesa. O tradutor poderia manter o estranhamento no último verso conservando-o longo ou com ritmo irregular. O estranhamento seria mais acentuado caso, como sugeri, houvesse um ritmo regular nos três primeiros versos.

Voltemo-nos agora para a tradução de Campos. O tradutor brasileiro não utiliza pronomes que identifiquem a/o protagonista, mas um nome: *dama*. Faz-se evidente que sua escolha, se tomarmos como parâmetros as interpretações da figura da/o protagonista pensadas pelos outros tradutores – uma mulher –, é totalmente coerente e, acrescento: mais interessante porque escapa da característica dêitica pronominal – que no caso das traduções analisadas que dele se utilizam, o fazem apenas para marcar uma terceira pessoa feminina – e recorre a um nome, ampliando possibilidades alegóricas.

Em se tratando da estrutura métrica do poema, começemos pela decisão genial de Campos de utilizar o título do poema como parte do corpo do texto. Ressaltando que dois dos três caracteres que aparecem no título são repetidos no primeiro verso da versão chinesa. Os versos – incluindo o título – são redondilhas maiores, ou seja, heptassílabos, como exponho a seguir:

degraus da escada de jade	- / - / - - / -	2-4-7
agora brancos de orvalho	- / - / - - / -	2-4-7
orvalho da noite alta	- / - - / - / -	2-5-7
invade as meias de gaze	- / - / - - / -	2-4-7
a dama que fez baixar	- / - - / - / -	2-5-7
as persianas de cristal ⁴⁶	- - / - - - /	3-7
contempla na transparência	- / - - \ - / -	2-(5)-7
a clara lua de outono	- / - / - - / -	2-4-7

Goldstein (2005) vai apontar que este modelo de verso era muito comum nas cantigas medievais, além de ser predominante nas quadrinhas e canções populares. Esta escolha métrica, ainda que considerada “a mais simples, do ponto de vista das leis métricas” (GOLDSTEIN, 2005, p. 27), valoriza uma camada de

⁴⁶ O verso “as persianas de cristal” pode ter uma leve variação e ser lido como um verso de oito sílabas.

nível poético que o verso livre, por vezes, deixa escapar. Ao se propor traduzir, ou reimaginar, o verso de cinco caracteres chineses em versos de sete sílabas no português – verso relativamente pequeno se tomarmos como referências os decassílabos de Camões –, Campos precisa jogar com outros campos do texto, por exemplo seu campo semântico, para adequar-se a contagem métrica.

Destaco também a decisão estilística de Campos ao optar pela não utilização de letras maiúsculas, o que gera um equilíbrio entre as letras do verso – lembrando o alinhamento dos caracteres chineses quando colocados na frase. Por fim, tomemos como possibilidade a relação paralelística entre os quatro versos do lado esquerdo – tomando o título como um verso – e os quatro versos do lado direito. A relação dos caracteres no eixo paradigmático – tratada como paralelismo – é uma qualidade bastante explorada na poesia chinesa do tempo de Li Bai, principalmente por seu contemporâneo Du Fu, como já discutido no capítulo anterior. Na tradução de Campos, não assumo que se possam fazer duas leituras, se destacarmos os versos do lado direito e os do lado esquerdo, mas também não gostaria de descartar a relação paralelística desses versos em um nível semântico poeticamente rasurado. Haroldo de Campos nos mostra que é possível transportar a poesia de uma língua para outra sem que se percam as questões que tangenciam o fazer poético, por exemplo, a criatividade para se resolver questões complexas que são envolvidos pelo poema original, a exploração de elementos formais característicos da poesia feita na cultura de chegada de modo a transfundir elementos marcados no poema traduzido e, principalmente, a sensação poética proporcionada ao leitor. Ao dizer *sensação poética*, sugiro tanto no movimento de observação – olhar para a materialidade do texto –, quanto no movimento de leitura – na qual se ouve a voz em declamação – do texto de Campos, a experiência comum sugere como primeiro pensamento: *caramba, isso é poesia*.

Voltemo-nos agora para as três últimas traduções. Começemos pela parceria entre a professora da Universidade de Macau, Sun Yuqi e Sergio Capparelli, poeta, professor e escritor.

Lamento na escadaria de jade (Sun Yuqi e Sérgio Capparelli, 2012)

Cobre-se de geada

 a escadaria de jade.

O frio úmido da noite

 entranha em suas meias de seda.

Ela solta o cortinado

e através dos cristais translúcidos
contempla a lua de outono.

Em seguida, apresento o trabalho de Cristiano Barros Barreto publicado em seu artigo de 2011 (na referência bibliográfica, 2011a), em que realiza a análise deste poema.

Lamento nas Escadas de Jade (Cristiano Barros Barreto, 2011)

Degraus de jade, alvo orvalho brota
Noite negra, unge meias de seda
Ao abrigo da cortina de cristal
Fitando a brilhante lua outonal.

Por fim, a tradução dos professores Ricardo Primo Portugal e da professora Tan Xiao, publicada na antologia de poesias da dinastia Tang, tendo sua segunda edição publicada em 2019.

Lamento da escadaria de jade

Degraus de jade nasce o branco orvalho
tardia noite a entrar nas meias sedas

Baixa a cortina em contas de cristais
lua de outono vaza em transparências

(Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao, 2019)

Começo agora a análise das três traduções mais contemporâneas. Pensando especificamente neste poema e observando toda a reverberação a partir de diversas traduções para o português, sublinho de saída uma virtude alcançada a meu ver pelas duas duplas de tradutores – Sun e Caparelli; Portugal e Xiao: conseguem realizar seu trabalho sem recorrer a explicações em notas que, paradoxalmente, exercem uma função explicativa, expandindo sua comunicabilidade, e redutora, no que compete à estranheza da língua estrangeira e da própria função poética do poema. A tradução de Barros Barreto (2011) também se exime de notas explicativas como parte de sua tradução, porém, ainda que tais notas não se façam presentes no corpo do poema, é fruto de um trabalho poético-acadêmico analítico e descritivo. Enquanto todas as traduções de Sun e Capparelli (2012), em sua antologia, não contam com notas, Portugal e Xiao (2019) oferecem notas em outras traduções de poemas que seguramente possuem menos leituras em português do que “degraus da

escada de jade”. É importante destacar que a antologia de poemas da Dinastia Tang, pensada por Portugal e Xiao, é, talvez, a mais completa publicada em terras brasileiras⁴⁷. Existe um ineditismo em boa parte de suas traduções, porém, certamente não se aplica a “degraus da escada de jade”.

Acredito que a mancha gráfica assumida na tradução de Sun e Capparelli não justifique uma análise comparativa ao texto chinês já que a quebra de verso e o espaçamento ocorrem em outras traduções presentes na antologia da dupla de tradutores. Parece-me correto dizer que é uma escolha estilística que diminui o tamanho do verso, ou simplesmente assinala um dístico *enjambado*. Não sendo uma característica específica para a tradução deste poema de Li Bai, resta-me imaginar que a decisão tomada pelos tradutores em desalinhar os recuos também possa configurar-se como recurso à característica de célula poética mínima apontada, tanto nos *juéjù* quanto nos 律诗 (*lǜshī*) – este, o octeto –, o dístico. Tendo esses dois versos desalinhados, mas *enjambados*, pode-se inferir que Sun e Caparelli tentam reproduzir o efeito dessa característica geral dos dois modelos de poesia chinesa citados. A tradução de Barros Barreto, no quesito mancha gráfica, é a que mais me chama atenção, porque visualmente é concisa, e o formato – um quadrado imperfeito – é o que mais se aproxima das possibilidades da escrita chinesa manifestas nesse poema. Por outro lado, Portugal e Xiao, ainda que estiquem um pouco mais sua estrutura sintática – em comparação à tradução de Barros Barreto – não fogem desta quadratura caligráfica imperfeita. Porém, o que chama atenção é o espaço entre os dois primeiros versos e os dois últimos versos. Não acredito que a dupla de tradutores pense uma forma visual de separar os dois (possíveis) dísticos, como visto na tradução de Sun e Caparelli, já que o uso de dístico como unidades básicas por Li Bai é questionável, como afirma Owen (1981):

Talvez, a mais importante característica estilística de Li Bai foi a simplificação e a limitação na relação entre os versos e entre os dísticos. Os contemporâneos de Li Bai geralmente entendiam o dístico como a unidade básica do pensamento, como resultado, suas poesias tendiam frequentemente a uma parataxe extrema. Li Bai considerava o verso como a unidade gramatical básica (ainda que ele fizesse uso de *enjambment*)⁴⁸ (OWEN, 1981, p. 137)

⁴⁷ Em 2014, data de publicação de sua primeira edição, conquistaram o 2º lugar no Prêmio Jabuti de tradução

⁴⁸ Perhaps the most important characteristic of Li Po’s style was simplifying and limiting the relationship between lines and between couplets. Li Po’s contemporaries generally conceived of the

Resta tentar pensar, como uma possibilidade de leitura, esse espaço entre os dois versos como uma forma de materialização concreta no corpo do poema da ausência sentida pela/o protagonista, da transparência das lágrimas e dos outros elementos que compõem o texto (o orvalho, as meias de seda, as cortinas), que acabam por se conectar a uma simbologia do vazio, do silêncio. É um verso silencioso. Arriscaria pensar que a tradução de Portugal e Xiao inclui cinco versos, quatro falados e um calado. Neste verso silencioso, há a respiração, a possibilidade de suspirar – reação típica de quem ama ou de quem se resigna. É possível inserir na poesia um espaço concreto para a respiração? A respiração como sílaba métrica? Por outro lado, também é possível entender – como veremos na análise formal da tradução da dupla – a separação como feita pela diferença de posição das acentuações silábicas dos versos. Por fim, as três traduções optam pela utilização de letras maiúsculas, o que acaba por causar uma leve assimetria no desenho sintático. Minha leitura, quando relacionada ao uso de letras maiúsculas, tende a preferir a escolha por letras minúsculas feita por Haroldo de Campos em sua tradução.

Sigamos para o processo de autópsia dos poemas, começando pela tradução e Sun e Capparelli. Como venho fazendo, excluí o título do poema da contagem.

Cobre-se de geada
a escadaria de jade.
O frio úmido da noite
entranha em suas meias de seda.
Ela solta o cortinado
e através dos cristais translúcidos
contempla a lua de outono.

Em seguida, trago a dissecação da tradução de Barros Barreto.

Degraus de jade, alvo orvalho brota

couplet as the basic unit of thought; as a result, their poetry often tended to extreme parataxis. Li Po retained the line as the basic grammatical unit (though he did use enjambment) (OWEN, 1981, p. 137).

Noite negra, unge meias de seda
Ao abrigo da cortina de cristal
Fitando a brilhante lua outonal.

Por fim, exponho a última análise das traduções. Esta, de Portugal e Xiao.

Degraus de jade nasce o branco orvalho
tardia noite a entrar nas meias sedas
Baixa a cortina em contas de cristais
lua de outono vaza em transparências

A tradução de Sun e Capparelli não escapa da média presente nas outras traduções aqui analisadas. São 33 palavras, sendo 16 (39,5%) semanticamente vazias, além do uso de 2 pronomes. Por outro lado, tanto as traduções de Barros Barreto, quanto a de Portugal e Xiao, diminuem esse número. A tradução de Barros Barreto lança mão de 23 palavras totais – lembrando que o poema original conta com 20 palavras, excetuando-se o título –, sendo apenas 6 delas (26%) consideradas semanticamente vazias. Já a tradução de Portugal e Xiao contabiliza 27 palavras, sendo 9 (33%) semanticamente vazias. Tanto Barros Barreto quanto a dupla Portugal e Xiao não fazem uso de pronomes, porém, uma diferença crucial é percebida entre as duas traduções no que tange à marcação da/o protagonista. Ainda que Portugal e Xiao escapem do uso do pronome, a conjugação do verbo *baixar*, no terceiro verso, traz consigo a marcação de 3^a do singular, implicando na caracterização dessa/e protagonista, que é suprimido no original. Barros Barreto, porém, faz uso do verbo *fitar* no tempo gerúndio, cuja marcação de pessoa inexistente. Na tradução de Barros Barreto, a pergunta que o próprio tradutor levanta: *quem olha a lua de outono?* Ou se reformularmos: *quem está fitando a lua de outono?* A resposta é inacessível. Sou eu? Ela? Nós? Os degraus de jade? A tardia noite? Portanto, no silêncio em torno da/o protagonista do poema 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*), a tradução de Barros Barreto é a que resgata um efeito mais relevante. Sun e

Capparelli, a título de menção, recorrem ao clichê pronome feminino para generificar⁴⁹ a/o protagonista.

É importante mencionar que, assim como a tradução de Haroldo de Campos, talvez a contagem de palavras vazias nas traduções de Barros Barreto e de Portugal e Xiao seja um equívoco, haja vista que ambas traduções contam com um rigor métrico não observado na tradução de Sun e Capparelli, bem como na da maioria das outras analisadas. Ainda assim, como constatado, em termo de léxico, são mais silenciosas. Isto nos leva então para outra característica não observada nas traduções analisadas – excetuando-se a de Campos –, mas que é entendida como possível marca no texto em chinês: uma regularidade formal em sua construção. Os próprio Ricardo Portugal e Tan Xiao vão dizer que

não há, propriamente, “verso livre”; na poesia clássica chinesa, vale a advertência de T.S. Eliot, citada por Pound: “nenhum verso é livre para aquele que pretende fazer um bom trabalho”. Em tradução, procuramos observar soluções métricas que reproduzissem, em português, as estruturas praticadas nos originais. (PORTUGAL & XIAO, 2019a, p. 38)

O que se considera normalmente como verso livre, a despeito do que diz Eliot, é um recurso plausível para tradução da poesia clássica chinesa, de Li Bai ou qualquer outra, mas acredito que as decisões tomadas por Portugal e Xiao e por Barros Barreto no sentido de criar versos regulares dão relevância às suas traduções. Para esta brevíssima análise, voltemo-nos agora ao quadro com a contagem de sílabas. Começemos pela tradução de Barros Barreto:

Degraus de jade, alvo orvalho brota	- / - / - / - / - / - / -	(2,4,6,8,10)
Noite negra, unge meias de seda	/ - / - / - / - - - / -	(1,3,5,7,10)

⁴⁹ Aproprio-me com muito cuidado deste termo relacionado aos estudos de teorias *queer* para fazer uma analogia com minha proposta de trabalho e de análise. Se não há gênero precedente ao discurso, o ato de generificar (*to gender*) implica dar a um corpo um determinado gênero a partir da possibilidade binária homem/mulher (caso do gênero biológico), masculino/feminino (caso do gênero social). Se a protagonista do poema – um corpo precedente ao discurso, já que não se faz presente no texto – recebe um gênero dentro da categoria binária normativa, afirmo que o corpo-protagonista foi generificada. Tal proposição demandaria um estudo aprofundado, criterioso e responsável, mas não há espaço aqui. Minha nota serve apenas como referência para que o uso do verbo “generificar” não seja entendido como leviano ou inocente. Para maiores informações consultar: BUTLER, 2003.

Ao abrigo da cortina de cristal	-- / --- / --- /	(3,7,11)
Fitando a brilhante lua outonal	- / - - / - / - - / -	(2,5,7,10)

Utilizam-se aqui três versos decassílabos, sendo o primeiro verso um pentâmetro jâmbico. Os versos 2 e 4, por sua vez, são irregulares em termos de posicionamento das sílabas acentuadas. Além da formalidade métrica, observo que Barros Barreto assume rimas completas entre os versos 3 e 4. Ele diz que “[a] aliteração em <l> foi reproduzida ao longo do poema (como no original), foram acrescentadas aliterações em
 e a aliteração em <gra> remete à inversão yù jiē vs. yè jiǔ.” (BARROS BARRETO, 2011a, p. 18). As decisões tomadas por Barreto alcançam a emulação das qualidades formais presentes no poema chinês a partir de efeitos poéticos da poesia em língua portuguesa.

Agora, à análise da tradução de Portugal e Xiao:

Degraus de jade nasce o branco orvalho	- / - / - / - / - / -	(2,4,6,8,10)
tardia noite a entrar nas meias sedas	- / - / - / - / - / -	(2,4,6,8,10)
Baixa a cortina em contas de cristais	/ - - / - / - - - / -	(1,4,6,10)
lua de outono vaza em transparências	/ - - / - / - - - / -	(1,4,6,10)

Os dois primeiros versos são pentâmetros jâmbicos. Esses dois versos metricamente idênticos são, como se viu, separados por um espaço vazio na mancha gráfica do poema dos outros dois versos finais, considerados heróicos por manter suas acentuações nas 6ª e 10ª sílabas. Constato uma movimentação de acentuação da 2ª sílaba tônica dos dois primeiros versos, para a 1ª sílaba tônica dos dois versos seguintes, além da supressão da 8ª sílaba tônica também nos dois últimos versos. A escolha pode ser justificada por uma possível distinção, a partir da métrica, em dísticos, ao invés de versos – como se pensa a unidade mínima da poesia chinesa. Como apontei anteriormente a partir de Owen (1981), ainda que canônica, esta unidade mínima – dístico – é subvertida por Li Bai, então, é possível vislumbrar seus poemas a partir do *verso* como a unidade mínima. Sendo assim, ao olhar para a decisão de Portugal e Xiao em dividir os dois pentâmetros jâmbicos na primeira

parte do poema e os dois decassílabos heróicos na segunda parte do poema, pode-se pensar que a dupla de tradutores segue: a característica canônica da poesia chinesa clássica da Dinastia Tang – dístico como unidade mínima –; ou, ao acompanhar a proposição de Owen acerca da subversão de versos de Li Bai, assumem a divisão dos versos por um espaço em branco como “meramente” estilística, prezando, desta maneira, o silêncio e o vazio.

A partir das leituras e das análises de todas as traduções acima – incluindo as de língua portuguesa e as de língua inglesa –, é possível defender que haja uma movimentação que desloca o valor da referencialidade para outras qualidades lidas nesta poesia de Li Bai – a concisão ou a indeterminação do gênero do personagem, por exemplo. A concisão entendida como qualidade presente na poesia chinesa digna de se transportar para a língua traduzida, é percebida, por exemplo, ao compararmos a média de palavras semanticamente esvaziadas usadas pelos tradutores de língua portuguesa – cerca de 39% – à média de palavras semanticamente esvaziadas usada pelos tradutores contemporâneos (26% para Barros Barreto e 33% para Portugal e Xiao), cujos estudos reconhecem essa concisão como qualidade do *juéjù*. O mesmo ocorre ao vislumbrarmos a potencialidade latente na ausência da presença da/o protagonista – o que obviamente incluiria seu gênero, mas também seu próprio corpo. O que, dentro do poema, me impediria de pensar que quem olha a lua são os degraus de jade? Esta qualidade é explorada por Portugal e Xiao, mas é, especialmente, Barros Barreto quem consegue alcançar um efeito mais relevante.

Ao ler e reler todas essas traduções, outro elemento capturou minha atenção, que diz respeito à escolha do tempo verbal: absolutamente todos os tradutores utilizam do tempo presente para conjugarem seus verbos. É uma “ocorrência do idioma e não do escritor”, vai dizer Borges (1988, p. 257). Sim, de fato, acredito que haja uma razão linguística que nos condiciona a tomar esse tempo presente como referencial, mas o que interessa neste debate é a relativização de seu uso em relação à ausência de marcação temporal no poema chinês. Vemos aqui o que Borges (1988, p. 256) reconhece como a “impossibilidade de separar o que pertence ao escritor do que pertence à linguagem.⁵⁰” A partir desta reflexão, questiono: é possível traduzir para o português esvaziando a ação verbal de seu aspecto

⁵⁰ Assumo aqui que se trata de *língua* e não de *linguagem*, como se entende dentro da linguística.

temporal? E completo além: é possível tornar o português poeticamente mais chinês, tendo assim uma separação parcial do escritor e sua língua para, então, amalgamar-se à língua que não lhe pertence? Tem-se aqui um desafio.

Por fim, posso defender que cada uma das traduções – tanto aquelas presentes neste trabalho, quanto aquelas ausentes – acabam por compor um acervo metapoético que se direciona para fora e para dentro do próprio poema e, além disso, se retroalimenta: a linearidade temporal não existe. Entendo, como Borges (1988), que as diferentes traduções de um texto trazem “diversas perspectivas de um fato móvel, [...] um longo lance experimental de omissões e ênfases.” (p. 255) O trabalho da tradução não pode ser, ele mesmo, produto final, inicial ou em estado de relação única com o poema “original”, porque o próprio poema “original” já não se encontra imaculado no ponto de origem – e há ponto de origem? Como será visto no próximo capítulo de meu trabalho, todas as experimentações realizadas por mim não são produções que derivam unicamente da poesia chinesa, mas de um emaranhado de leituras, traduções, histórias e silêncios passados, presentes e (por que não?) futuros.

III
DEGRAUS DE JADE
(UM OUTRO LAMENTO): VARIAÇÕES

lamentos

degraus

noite adentro

enquanto desce

tilintar dos olhos à

degraus-jade

jade revelam inocência

invade meia-seda

cortina cristal

lua outonal

ascende suave ao sopro sereno
sente na pele suas meias de seda
cortina revela ruído-vazio
tilintar à –lua–

teus olh

os

lá

gri

m’

adeus, muiquitã

muiquitã se perde no fundo do lago
a luz da lua invade os trapos roídos
encolhe o seu corpo as cortinas fecharam
reúne-se ao brilho de Ci à distância

lágrimas nos degraus de pedra

degraus de pedra há sangue pisado
lágrimas da noite nos pés descalços
fecha as cortinas de contas-miçangas
o mar ancestral distante Aruanda

Gratidão no Palácio

O Arco-Íris alcança o interior do palácio.

A alvorada seca as lágrimas que cobrem seu corpo.

E elx abre a janela de contas-vitral.

E elx observa os primeiros raios de sol da primavera.

mágoas degraus de jade

nos degraus de jade nasce o frio-orvalho
noite úmida invade meias de seda
ele desce as cortinas de cristais d'água
belo rosto a olhar lua outonal límpida

玉

RES-SENTIMENTO-D E G R A U-JADE

DE

GRAU

JADE

NASC

ER

ORVA

LHO-BR

ANCO

NOITE-L O N G A-MEIA-SEDA-INVADIR

REC

OLHER

A

BAIX cris

AR tal

ÁGUA ti

COR lin

TINA tar

OUTONO-TRANS PARÊNCIA-LUA-OLHAR

um outro lamento nos degraus de jade

nas escadas do fim parte daqui vento que sopra o frio
cor de jade cetim pele sutil vou conhecer a dor
a saudade chegou gongo bateu língua que se perdeu
o outono tá aí lua sem fim não o recebo mais
cor de jade cetim pele sutil vou conhecer a dor
muito tempo passou olho pr'o céu noite de verde véu
o outono tá aí lua sem fim não o recebo mais
ele culpa tem sim rasga seu véu quarto de frio azul
muito tempo passou olho pr'o céu noite de verde véu
a cortina fechou peito abriu já desconheço o amor
se transforma no céu mora em mim imperador-dragão
pr'a de noite deitar fico sozim' jade que já se foi
a cortina fechou peito abriu já desconheço o amor
na escada ninguém há de subir durmo com frio sim
não entendo por que tudo acabou língua do amor em vão
a saudade chegou gongo bateu língua que se perdeu

3.1 Sobre o silêncio (uma introdução)

Antes de apresentar meus experimentos, ainda que as análises das traduções no capítulo anterior já tragam marcas de minha leitura – ao mesmo tempo em que fazem e refazem este meu olhar sobre o texto –, pretendo pontuar e discutir de modo mais ensaístico uma característica que considero pertinente e que surgirá, em maior ou menor grau, nas minhas traduções experimentais: a manutenção do silêncio ou sua exploração como potencial criativo. Como já discutido no capítulo anterior, a concisão como elemento formal constituinte da poesia chinesa em estilo *juéjù* favorece a presença de ausências, e estas ausências – ou silêncios – podem ser realizadas no corpo outro que as recebe. Tomando a tradução como uma forma privilegiada de leitura crítica, como propõe Haroldo de Campos (2006), o corpo-tradutor faz-se este corpo outro em relação ao texto original – e suas ausências –, colocando-se como matéria viva no texto traduzido.

O silêncio é como estar presente na ausência. É como fazer-se presente na sua ausência e na presença de outro corpo em mesmo espaço e tempo ou em outro corpo em espaço e tempo diferentes. Esta é a característica textual do poema de Li Bai que mais chama atenção, exatamente por abrir possibilidades para leituras múltiplas que convergem/divergem entre si, enriquecendo o próprio texto poético. O silêncio que reverbera no poema analisado – e em outros que possam se enquadrar no modelo formal de texto poético tradicional chinês – tanto apresenta a possibilidade de uma leitura aparentemente estática em seu tempo e cultura, gerando uma aproximação com uma China “romantizada”, quanto promove a sobrevivência do próprio texto a partir dessa multiplicidade de leituras em potencial. A poesia de Li Bai pode ser reencenada como ser refém do seu tempo – por escolha –, mas também pode se permitir flutuar entre corpos e tempos diferentes, aproveitando-se talvez de uma liberdade maior do que outros textos que desejam falar demais – ou falar tudo –, em uma busca de referencialidade constante. Derrida (2014, p. 68), ao falar sobre a literatura, vai dizer que “se é possível reler tudo como literatura, alguns acontecimentos textuais se prestam a isso melhor do que outros, suas potencialidades são mais ricas e mais densas”. Pensar o silêncio como potência latente em um texto literário e/ou poético propicia, creio, uma

identidade⁵¹ não-monolítica e descontínua ao texto. Como se o texto ganhasse um aspecto de viajante sem lugar de chegada e sem lugar conhecido de partida, em constante movimento – linear ou não-linear, pouco importa – e que, como Exu, entidade importante na cosmologia das religiões afrodescendentes, mesmo parado “está em movimento”, como dirá Eduardo Jorge de Oliveira (2022, p. 9)⁵².

O silêncio é o convite para o outro. Ao silenciar, o texto fala com a voz do outro. Ao escolher ser fiel ao silêncio presente no texto de origem, quem traduz será por isso fiel à sua própria leitura e, além disso, abrirá espaço à leitura do outro. Deverá ler as ranhuras, ao mesmo tempo em que as mantém. E acredito que isto possa acontecer de algumas formas: o silêncio no texto original pode ser reverberado como silêncio no texto traduzido; ou pode ser dito com palavras escolhidas a partir da leitura crítica do tradutor; ou pode, ainda, permanecer na encruzilhada: um silêncio que é preenchido, mas que também silencia. É indispensável pensar o silêncio latente no texto poético – em especial naqueles em que sua marca é característica. Anne Carson (2023, p. 153), no ensaio “Variações sobre o direito de permanecer calado”, diz: “[n]o estudo e na prática da tradução, o silêncio é tão importante quanto as palavras”. Não há como discordar.

Carson defende ali a existência de dois tipos de silêncio, um físico e um metafísico. O primeiro se dá quando

você olha, por exemplo, para um poema de Safo inscrito num papiro de dois mil anos atrás que foi rasgado ao meio. Metade do poema é um espaço vazio. A tradutora pode criar um sentido para essa falta, ou até corrigi-la de diferentes maneiras – com espaços em branco, ou colchetes, ou conjecturas textuais –, e ela tem razão de agir assim porque não era a intenção de Safo que aquela parte do poema se perdesse no silêncio. (CARSON, 2023, p. 153)

⁵¹ O termo “identidade” é usado de modo genérico, pois este termo tem-me gerado grande desconforto em minhas leituras e escritas, pois parece-me inapropriado em graus elevados para referir-se às “identidades” que não se enquadram em qualquer matriz hegemônica identitária. Tenho usado, desde as aulas que envolviam estudos queer, o termo *anti-identidade*, a partir de uma leitura feita por Carson acerca de Gordon Matta-Clark (CARSON, 2016). Infelizmente, a discussão e utilização deste termo ficará para outra ocasião. O trabalho em que explico brevemente o uso do termo *anti-identidade* foi apresentado na monografia de conclusão da matéria “Tópicos em Linguagem, Sentido e Tradução”, do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da PUC-Rio, ministrada pelo Professor Doutor Leonardo Bérenger Alves Carneiro. O trabalho foi intitulado “Exu-Viagem, Exu-Fragmentos: uma proposta ensaística queer”.

⁵² Cito Oliveira a partir do prefácio que escreveu para *Tradução-Exu* (FLORES; CAPILÉ, 2022), livro a que remetemos o leitor para outras informações sobre Exu. Ver também SILVA (2022).

Este tipo de silêncio – papiro rasgado ou perda de parte do poema – não ocorre no poema chinês aqui analisado. Mas podemos estendê-lo às questões linguísticas? Tomada como traço compulsório do idioma e/ou de um certo paradigma poético, a ausência de marcação de gênero através de recursos linguísticos não revela, claro, um desejo do poeta chinês de manter a neutralidade do gênero de sua/seu protagonista. No entanto, o silêncio pronominal e nominal dá ao leitor/tradutor a possibilidade de preencher – ou não – este espaço silencioso. Ainda na tentativa de ler intencionalidade e desejo do poeta ao escrever seu texto, diferente de Safo, cuja intenção não era perder parte do poema (será?), haveria espaço para refletir sobre o desejo de Li Bai? Estaria o poeta chinês refém do modelo de poesia de estrutura formal concisa, que, como o tempo em relação à poesia de Safo, teria silenciado seu desejo de atribuir um gênero a a/o protagonista do poema? Ou este silêncio é um potencial que, mesmo fora da intencionalidade do poeta, permite variadas leituras e, por consequência, sua sobrevivência dentro e fora das culturas chinesas? (E, aliás, não está morto o autor desde Barthes?)

Atenhamo-nos, agora, ao silêncio metafísico de que fala Carson. Este, é claro, muito mais volátil e incapturável, fruto da sensibilidade coletiva e individual – do leitor/tradutor, e da própria carne das palavras. “O silêncio metafísico acontece no interior das palavras. (CARSON, 2023, p. 153). A pensadora canadense vai trazer um exemplo disso evocando a experiência histórica de Joanna D’Arc frente aos inquisidores durante seu julgamento:

Toda sua orientação militar e moral era advinda de uma fonte que ela chamava de “vozes”. Toda a culpabilidade do julgamento foi concentrada em torno dessa questão, da natureza dessas vozes. (...) Durante o julgamento, os juízes sempre voltavam a esse ponto crucial: insistiam em descobrir a história dessas vozes. Queriam que Joana as nomeasse, as corporificasse e as descrevesse de uma maneira que eles pudessem compreender, com imagética e sentimentos religiosos reconhecíveis, numa narrativa convencional, que pudesse ser submetida a uma refutação convencional. (...) Joana queria comunicar o choque nos nervos sem ter que traduzi-lo num clichê teológico. O que me atrai é a raiva que ela tem ao clichê. Nessa raiva há um gênio. (CARSON, 2023, p.156-7)

Decerto, a discussão que Anne Carson aborda neste texto percorre um espectro muito maior, no que tange à tradução, do que aquilo que trago aqui, mas o que destaco, dentro da proposta deste trabalho, é a noção de que há certas palavras que simplesmente silenciam. Frente à dificuldade de encarar esse silêncio, seja por ignorância, ou desejo de ignorar, como os juízes de D’Arc, seja por conveniência

mercadológica, por exemplo, o tradutor recorre ao clichê. Segundo Carson, “nós recorremos a ele porque é mais fácil do que inventar algo do zero;” e, no entanto, ela observa, algumas perguntas insistem em se insinuar no processo:

[j]á não sabemos o que pensar a respeito disso? Já não temos uma fórmula pronta para isso? Eu não poderia simplesmente mandar um powerpoint por email, ou ajeitar no photoshop uma imagem de como era, em vez de criar um desenho original? (2023, p. 157)

Os questionamentos de Carson podem se estender aos programas de inteligência artificial que têm ganhado popularidade nos discursos midiáticos. Eu não poderia simplesmente mandar o ChatGPT traduzir o texto ao invés de pensar a tradução como um processo humano e, por consequência, capaz de revolta contra o clichê? Recorramos à ferramenta clichê contemporânea e testemos a tradução do poema de Li Bai usando, então, o ChatGPT.⁵³

Lamento nos Degraus de Jade
(ChatGPT, 2023)

Nos degraus de jade, orvalho branco surge,
A noite avança, infiltrando-se nas meias de seda.
Baixo a cortina de finos fios d'água,
Observo, encantado, a lua outonal.

O objetivo não é analisar com profundidade a tradução maquinal, mas alguns elementos específicos chamaram minha atenção nessa tradução e são dignos de nota. A inteligência artificial opta pela escolha da 1ª pessoa através da conjugação do verbo *baixar* e do verbo *observar*, não faz uso de pronomes e, por fim, a escolha mais curiosa, através do adjetivo *encantado*, marca essa/e protagonista como de gênero masculino. A partir desta última, gerei um novo comando questionando sua escolha, reproduzo, a seguir, parte de sua resposta.

A escolha do gênero masculino na tradução foi apenas uma decisão de tradução para manter a consistência com o original, onde não há indicação explícita de gênero. No entanto, o poema pode ser interpretado e adaptado para qualquer gênero, conforme desejado pelo leitor. (...) A escolha de utilizar pronomes ou termos específicos de gênero em uma tradução depende do contexto e da preferência do usuário. (ChatGPT, 2023)

⁵³ Para ler os comandos dados, basta acessar a conversa na íntegra com o ChatGPT no link <https://chat.openai.com/share/ad54adc1-cbd8-4a6c-be5b-374266f8ce20>

A pseudo-transgressão feita pela máquina pode ser corrigida – se quisermos assumir a 3ª pessoa e o gênero feminino como referências – ou até mesmo justificada. Recorrer ao clichê, então, implica na morte do tradutor? Ou seja, há espaço, ainda, para o tradutor clichê? O processo de tradução, para traduções clichês, já não demanda um trabalho mais voltado para as funções de revisor de texto de máquina do que as de um tradutor, em termo estrito? A máquina consegue tocar e sentir os silêncios latentes nas veias de um poema – ou mesmo de um texto literário – e reinventá-los em outra língua? É possível o clichê dizer o silêncio? A história de Joana D’Arc nos aponta: não.

Ao analisar o poema 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*), de Li Bai, o pesquisador Lawrence Kwan-chee Yung, em sua tese de doutorado, vai defender que

essa forma [de poesia] era especialmente valorizada por apresentar emoções inefáveis, quase como um teste extremo à função da linguagem, dizendo o mínimo possível para alcançar um estado de silêncio, para “contar” ao leitor que nada é dito.⁵⁴ (YUNG, 1998, p.50)

Tem-se, portanto, no poema de Li Bai, um estado de silêncio que acaba por justificar tentativas de escape contra o clichê (ou de fúria contra ele, nos termos de Carson). Como na experiência de Joana D’Arc citada, traduzir de modo clichê frente ao indizível, talvez tivesse salvado Joana D’Arc da fogueira inquisitória. Optar pela fúria é o caminho mais difícil e complexo – diametralmente oposto à tradução maquinal e clichê –, mas talvez seja uma forma de alcançar o estado de silêncio pensado como central ao se fazer esse modelo de poesia chinesa. Olhemos para a fúria contra o clichê como trabalho similar ao do cozinheiro Ding – personagem presente em uma das passagens do filósofo taoísta 莊子 (*Zhuāngzǐ*), em conto que reproduzo na tradução de Cristiano Mahaut de Barros Barreto:

O cozinheiro *Ding* estava cortando um boi para o senhor *Wenhui*. A cada toque de sua mão, cada alçada do seu ombro, cada movimento de seus pés, cada impulso de seu joelho -zip! fiz! Ele deslizou a faca com destreza, e tudo estava em ritmo perfeito, como se estivesse realizando a dança do Bosque das Amoras ou acompanhando o som da música *Jingshou*. “Ah, isso é maravilhoso!”, disse o senhor *Wenhui*. “Imagine [um grau de] habilidade (*ji* 技) alcançar tanto!” O cozinheiro *Ding* baixou sua faca e respondeu: “O que me interessa é o *dao*,

⁵⁴ ...this form was particularly valued for presenting ineffable emotions, almost testing the function of language to the extreme, by saying as little as possible to achieve a state of silence, to ‘tell’ the reader that nothing is said.

que vai além da habilidade. Quando comecei a cortar carnes, tudo o que eu podia ver era o [próprio] boi. Três anos depois, já não vi todo o boi. E agora... – agora vejo com o espírito (*shen* 神) e não com o olhar (*mu* 目). Órgãos da percepção pararam, o espírito [para onde] deseja, se move. Sigo os padrões (*li* 理) de *tian* 天, ataco onde há espaço, oriento a faca onde há aberturas, sigo as coisas como elas são [...]” O senhor *Wenhui* disse: ‘Excelente! Eu ouvi as palavras do cozinheiro *Ding* e aprendi como cuidar da [minha] vida!’⁵⁵

O boi inteiro é o próprio poema, que se faz em suas palavras. Ao pensar as palavras e refletir, como faz Carson, sobre os silêncios que se estabelecem dentro destas palavras, podemos imaginar as infinitas ranhuras presentes, como em uma peça de carne – que já não é a totalidade do boi. Estas ranhuras, silenciosas e latentes, estão dentro das palavras-carne aguardando o trabalho do tradutor/leitor que, com sua faca afiada, como o cozinheiro *Ding*, apenas ataca o que está ali adormecido em potencial. A fúria contra o total. A fúria contra o clichê.

Se deslocarmos nosso pensamento para outro tipo de trabalho manual, também podemos destacar a leitura de que Anne Carson faz da arte produzida por Francis Bacon,

um pintor representacional. Seus temas são pássaros, cachorros, grama, pessoas, areia, água, ele mesmo; o que ele quer capturar desses temas é (nas palavras dele) “sua realidade”, ou (como disse uma vez) “sua essência”, ou ainda (como diz frequentemente), “os fatos”. Com “fatos” ele não quer dizer que pretende fazer uma cópia desses temas, como faria um fotógrafo, e sim criar uma forma sensível que traduza diretamente ao nosso sistema nervoso a mesma sensação que aquele tema provoca. Quer pintar a sensação de um jato d’água, seu choque nos nervos. Tudo o que não for isso será um clichê. (2023, p. 157-8)

O objetivo não é a representação puramente semântica – a revelação do boi ou a “fotocópia” dos degraus de jade –, mas a exploração das possibilidades da

⁵⁵ O professor Cristiano Barreto também disponibiliza em seu material de aula, a tradução para o inglês proposta por Ivanhoe (IVANHOE; VAN NORDEN, 2001.) Segue abaixo:

A butcher was cutting up an ox for Lord Wenhui. Wherever his hand touched, wherever his shoulder leaned, wherever his foot stepped, wherever his knee pushed - whit a zip! with a whoosh! – he handled his chopper with aplomb, and never skipped a beat. He moved in time to the Dance of the Mulberry Forest, and harmonized with the Head of the Line Symphony. Lord Wenhui said, “Ah, excellent, that technique can reach such height!”

The butcher sheathed his chopper and responded, “What your servant values is the Way, which goes beyond technique. When I first began cutting up oxen, I did not see anything but oxen. Three years later, I couldn’t see the whole ox. And now, I encounter them with spirit and don’t look with my eyes. Sensible knowledge stops and spiritual desires proceed. I rely on the Heavenly patterns, strike in the big gaps, am guided by the large fissures, and follow what is inherently so [...]” Lord Wenhui said, “Excellent! I have heard the words of a butcher and learned how to care for life!”

palavra-carne e suas ranhuras. É uma tentativa do transporte do acontecimento da poesia de Li Bai diretamente para os nervos do leitor – as pontas de seus dedos, seus pelos, seus lábios, seus ouvidos etc. A fúria contra o clichê através do choque nos nervos ou de uma transfusão neuroperiférica.

3.2. “lamentos degraus-jade”

lamentos	degraus-jade
degraus	jade revelam inocência
noite adentro	invade meia-seda
enquanto desce	cortina cristal
tilintar dos olhos à	lua outonal

Começamos a análise pela escolha da palavra “inocência” no fim do primeiro verso, que se opõe à ideia de maturidade, simbolizada pela possibilidade de leitura da expressão “branco orvalho”, como sugerido na tradução de Gil de Carvalho (1989) e discutido brevemente no capítulo anterior. Em minha proposta penso entender a/o protagonista como tendo mais proximidade a um certo grau de inocência e imaturidade, o que poderia sugerir, por exemplo, uma concubina que se apaixona pelo imperador, ignorando as relações hierárquicas que impossibilitam uma possível relação amorosa.

Um segundo comentário sobre as escolhas lexicais diz respeito à palavra “tilintar”, ponto também mencionado anteriormente. Com ela, se alcança o efeito onomatopeico sentido no texto em chinês – através da palavra 玲珑 (*línglóng*) que, como já citado por Abreu (s/d), é uma onomatopeia usado para sons de pedras preciosas chocando-se uma com as outras –, além de criar-se uma imagem poética interessante ao se conectar a ação do verbo *tilintar* aos olhos da/o protagonista. As lágrimas dos olhos como pedras preciosas tocando-se umas nas outras, tilintando. Ainda em se tratando do verbo *tilintar*, há uma subversão gramatical que ocorre aqui e também em outros de meus experimentos, digna de nota: sua regência. O verbo *tilintar* pode se comportar como intransitivo ou transitivo direto – regência que se estende ao seu uso nominalizado no infinitivo (diz-se, por exemplo, “ouviu-se um tilintar” ou “ouviu-se um tilintar de copos”). Porém, nessa minha tradução

crio uma ambivalência. Temos a interpretação talvez mais imediata de *à lua* como complemento nominal de fundo adverbial, caso em que a expressão “à lua” se parafraseia como “junto à lua”. Por outro lado, podemos pensar em uma extensão da regência do “tilintar” nominalizado, de modo a incluir a possibilidade de um complemento a mais, um complemento indireto (como se “tilintar” se comportasse como “entregar” em “entrega do livro ao aluno”). A licença para sua transitividade indireta justifica-se a partir do amálgama dos verbos *tilintar* e *brindar*, já que este último tem como possibilidade a transitividade indireta. Ao dizermos *brindar à lua*, podemos fazê-lo com copos de vidro apontados para cima enquanto se chocam uns nos outros. O vidro, ainda que não seja uma pedra, ao chocar-se emite som similar ao tilintar das pedras. A ação *brindar*, além disso, evoca a prestação de uma homenagem, reverência àquilo a que se brinda. O *tilintar a*, então, tenta trazer esse elemento simbólico da reverência e da admiração, a partir de uma “exportação” da regência do verbo *brindar* e das expressões comuns ligadas também a este verbo como: *um brinde aos noivos*, mas que aqui não acontece na felicidade do *tintim* dos copos, mas do chocar-se das lágrimas. São as lágrimas da/o protagonista à lua, sua ode: um tilintar à lua. Destaco porém que esta segunda interpretação habita uma zona dúbia, podendo beirar a mera idiosincrasia.

Voltemo-nos agora à autópsia de meu texto, excluindo-se o título.

degraus jade revelam inocência
noite adentro invade meia-seda
 enquanto **desce cortina cristal**
tilintar dos olhos à lua outonal

São contabilizadas 19 palavras no total, 22 se considerarmos o título, aproximando-se do número de caracteres do original em chinês (23 com o título). Do total de 19, faço uso de 3 palavras semanticamente esvaziadas (16%), mas não trago nenhum pronome. Então, antes de seguirmos para a mancha gráfica, traço considerações sobre a métrica do poema. Vejamos:

degraus jade revelam inocência	- \ / - - / - - - / -	(2)-3-6-10
--------------------------------	-----------------------	------------

noite adentro invade meia-seda	/ - / - / - / - / -	1-3-5-9
enquanto desce cortina cristal	- / - / - - / - - /	2-4-7-10
tilintar dos olhos à lua outonal	- - / - / - - / - - /	3-5-8-11

Considerando a métrica do poema, o primeiro verso é um decassílabo heróico, enquanto o terceiro verso, com acentuação nas sílabas 2, 4, 7 e 10, configura-se como gaita galega. Já os segundo e quarto verso irregulares (9 sílabas e 11 sílabas). O que destaca, porém, é que ainda que não haja um rigor métrico, tentei navegar por versos com números de sílabas aproximadamente iguais. Há uma rima perfeita entre as palavras “cristal” e “outonal”, além da aliteração sutil em /s/. Não há, portanto, uma estrutura métrica tão relevante a ser destacada ou que cause um impacto considerável, porém, relevei a utilização de número baixo de sílabas métricas.

Há, então, a escolha arbitrária no espaçamento dentro dos versos do poema – incluindo o título. Existem duas razões que justificam esta escolha. A primeira é que tento me apropriar da tradução proposta por Haroldo de Campos, potencializando-a por meio de uma reformulação da ideia da “concretização” dos degraus no corpo do poema, permitindo-me experimentar a apresentação dos degraus de modo mais “literal”. Do lado esquerdo, portanto, “lê-se” a escadaria convencional, enquanto do lado direito, observa-se a escadaria invertida. A segunda razão para esta escolha é a tentativa de trabalhar com a relação paralelística – característica formal desse estilo de poesia chinesa – e criar dois outros pequenos poemas dentro do poema traduzido. Vejamos a separação da primeira parte, incluindo o título, e sua breve análise:

lamentos

degraus

noite adentro

enquanto desce

tilintar dos olhos à

Neste primeiro recorte ficaram todas as palavras semanticamente esvaziadas do poema inteiro, porém, se focarmos nas palavras com valor semântico mais cheio, encontramos um certo sentido a ser explorado. Os *lamentos* ou o *tilintar dos olhos* acontecem porque a pessoa que acompanhava a/o suposta/o protagonista *desce os degraus noite adentro*, abandonando essa/e possível protagonista. Ao ler apenas este recorte do poema principal como outro poema independente, ocorre um estranhamento, uma ausência que as expressões contendo os conectivos chamam, por exemplo: *degraus* (silêncio), que *degraus*? Ou *tilintar dos olhos à* (outro silêncio), a quem ou a que? Estes silêncios, estes espaços, podem funcionar como pausas, a emular sensação de inacabado e justificar os lamentos, que dão nome ao poema.

A segunda parte ficaria da seguinte forma:

degraus-jade

jade revelam inocência

invade meia-seda

cortina cristal

lua outonal

Este recorte, em termos semânticos, é mais abstrato ou talvez surreal. Por não contar com nenhuma palavra semanticamente esvaziadas, o que se percebe é uma profusão de imagens que surgem – como em um sonho. Se no outro recorte do poema, com as poucas palavras concretas, conseguimos traçar uma possível história, aqui, isto não acontece. Penso no quão curioso é o efeito surreal (abstrato?) gerado pela utilização de palavras concretas (*degraus*, *jade*, *meia*, *seda*, *cortina*, *cristal* e *lua*) sem conectivos que as relacionem sintaticamente. Estas palavras orbitam em torno da única palavra claramente abstrata: *inocência*. *Inocência* que sofre ação de *jade*, mas também age sobre a *meia-seda*. Sem que haja suporte para uma explicação de lógica racional – afinal, trata-se de uma possibilidade de configurar-se como um sonho –, podemos divagar com cuidado e pensar no deslocamento da posição estática de sujeito/objeto da *inocência*.

Talvez o efeito de estranhamento causado tanto no primeiro recorte, quanto no segundo, mesmo com suas diferenças, seja uma característica a ser explorada como experimentação na tradução de outros poemas chineses que façam uso da

forma do *juéjù*. Talvez, nestes poemas dentro do poema, haja uma chama de “chinenização” do português.

3.3 “ascende suave ao sopro sereno (...)”

ascende suave ao sopro sereno
 sente na pele suas meias de seda
 cortina revela ruído-vazio
 tilintar à –lua–
 teus olh
 os
 lá
 gri
 m’

Esta tradução, por sua vez, pretende, além das propostas aplicadas à tradução anterior, simular alguns efeitos sonoros, e também comportar uma mancha gráfica que evoque a imagem da lágrima escorrendo. Para esta proposta imagética, tomei como referência a tradução de Haroldo de Campos (1969) para o famoso haicai japonês de Basho:

o velho tanque
 rã salt’
 tomba
 rumor de água

Propõe-se, então, em minha tradução, uma imagem que se enlaça à leitura do texto: a lágrima a escorrer, mas que é subitamente interrompida pela “mão-apóstrofe” da/o protagonista –, enxugando-a de seu rosto. Ainda tratando de escolhas imagéticas, também propus a escrita de “lua” entre travessões como forma de pensar o enclausuramento da/o protagonista que, ao olhar para a lua, também se vê enclausurada. Esta decisão tem por referência a tradução de Gil de Carvalho,

quando o tradutor opta por utilizar a palavra “envidraçada” entre travessões e gera o efeito simbólico similar, como discutido anteriormente.

Olhemos, agora, para a dissecação formal do poema.

ascende suave ao sopro sereno	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10
vente na pele suas meias de seda	/ - - / - - / - - / -	1-3-6-10
cortina revela ruído-vazio	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11
tilintar à –lua– teus olhos lágrim’	- - / - / - - / - / - -	3-5-8-10

As sílabas em **vermelho** representam as acentuações dos versos. Os destaques em **verde** representam as sibilantes que emulam o som do vento. Os destaques em **amarelo** representam a repetição do /ʁ/. E os destaques em **cinza** marcam os sons /t/ e /l/.

Sobre efeitos sonoros, destaco os dois primeiros versos que contam com quatro sílabas acentuadas com a consoante /s/ (sendo oito no total). Além disso, ainda se tratando dos dois primeiros versos, também faço uso do /s/ em sílabas não acentuadas. Por outro lado, exponho no terceiro verso sílabas acentuadas na vogal /i/ e algumas consoantes /ʁ/, em dialeto carioca, em sílabas não acentuadas. O uso de três das quatro sílabas acentuadas com vogal /i/ propõe contraste com as sibilantes usadas nos versos anteriores. Por fim, o último verso também traz marcações consonantais em /t/ e /l/. Para esta proposta experimental, repito o que venho falando neste trabalho: a realização fonética da onomatopeia chinesa – 玲珑 (*línglóng*) – que descreve som de pedras se chocando umas com as outras.

As acentuações são variadas dentro dos versos, mas consegui alcançar três decassílabos nos versos 1, 2 e 4, e um hendecassílabo no 3. A ideia, assim como na tradução anterior, é traduzir tomando as medidas necessárias para alcançar o efeito pretendido, sem renunciar à concisão característica do estilo de poesia chinesa. A ausência de título é uma decisão proposital em convergência com a tradução de Haroldo de Campos do haicai de Basho.

Sigamos para a contagem de palavras.

ascende suave ao sopro sereno

sente na pele *suas* meias de seda
cortina revela ruído-vazio
tilintar à lua *teus* olhos lágrim(as)

Também como no meu experimento anterior, mantenho o número baixo de palavras, sendo 22 no total, faço uso de 4 palavras semanticamente esvaziadas (18%), além de dois pronomes possessivos (*suas* e *teus*). A utilização desses pronomes é questionável. Ainda que ambos possam se referir à segunda pessoa, quando usados juntos, remetem-me à sua diferenciação gramatical. Ou seja, no segundo verso o protagonismo pertence à 3ª pessoa, enquanto no quarto verso pertence à 2ª pessoa. Aliado a isso temos a marcação de pessoa nos verbos *ascender* e *sentir* que no português normativo traz a 3ª pessoa, mas que no português falado já comporta uma possibilidade de marcação 2ª pessoa. O problema seria resolvido se trocasse ou *teus* por *seus*, ou *suas* por *tuas*, no entanto, enfraqueceria o efeito sonoro já discutido no parágrafo anterior. A decisão, portanto, foi focada na manutenção da experiência sonora. E, com isso, por que não pensar em um efeito de instabilidade pessoal dessa/e protagonista: você ou ela/e?

Por fim, a experimentação nesta tradução do poema chinês visa uma experiência visual e sonora em paralelo às leituras canônicas deste poema feitas no capítulo anterior. Para alcançar esse efeito experimental, há algum afastamento no campo lexical, por exemplo a ausência das *escadas* e, principalmente, do *jade*, o que considero uma perda em detrimento da valorização de outros possíveis ganhos a partir das escolhas tradutórias.

3.4 “adeus, muiquitã” e “lágrimas nos degraus de pedra”

adeus, muiquitã

muiquitã se perde no fundo do lago
 a luz da lua invade os trapos roídos
 encolhe o seu corpo as cortinas fecharam
 reúne-se ao brilho de Ci à distância

lágrimas nos degraus de pedra

degraus de pedra há sangue pisado
 lágrimas da noite nos pés descalços
 fecha as cortinas de contas-miçangas
 o mar ancestral distante Aruanda

Decidi analisar essas duas traduções juntas por entender que, em algum nível, conversam entre si. Observemos a análise métrica dos dois poemas e suas respectivas autópsias, isto é, contagens e classificação de palavras. Começo por *adeus, muiraquitã*:

muiraquitã se perde no fundo do lago	- \ - / - / - - / - - / -	(2)-4-6-9-12
a luz da lua invade os trapos roídos	- / - / - / - / - - / -	2-4-6-8-11
encolhe o seu corpo as cortinas fecharam	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11
reúne-se ao brilho de Ci à distância	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11

muiraquitã se perde no fundo do lago
a luz da lua invade os trapos roídos
encolhe o seu corpo as cortinas fecharam
reúne-se ao brilho de Ci à distância

Em *lágrimas nos degraus de pedra*, temos:

degraus de pedra há sangue pisado	- / - / - \ / - - / -	2-4-(6)-7-10
lágrimas da noite nos pés descalços	/ - - - / - - / - / -	1-5-8-10
fecha as cortinas de contas-miçangas	/ - - / - - / - - / -	1-4-7-10
o mar ancestral distante Aruanda	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10

degraus de pedra há sangue pisado
lágrimas da noite nos pés descalços

fecha as cortinas de contas-miçangas
o mar ancestral distante Aruanda

Começo debatendo as pontuações convergentes e que, de certa forma, já podem ser vistas nas duas traduções experimentais analisadas anteriormente. Ambas se escrevem com letras minúsculas, e se pretendem concisas, sendo “adeus, muiraquitã” maior em termos de contagem de sílabas por verso (um dodecassílabo e três hendecassílabos), de palavras no geral, são 28, contando *se perde* como uma palavra só (*perder-se*), palavras semanticamente esvaziadas são 10 (35,5%), além de 1 pronome possessivo. São números altos se comparados aos das traduções de Barros Barreto e Portugal e Xiao, e mesmo às minhas anteriores, que defendo como concisas. Por outro lado, “lágrimas nos degraus de pedra” apresenta quatro versos decassílabos (com posicionamento de acentuação arbitrário dentro do verso), 23 palavras no total sendo 6 vazias (26%). Esta tradução possui apenas uma marcação de pessoa (“fecha”), em uma conjugação ambígua que poderia sugerir, dentro da gramática normativa, uma terceira pessoa (ele/ela), ou, dentro do português brasileiro falado em grande parte do Brasil, uma segunda pessoa (você/tu), como discutido na seção anterior. “lágrimas nos degraus de pedra” conta com duas rimas entre 1º e 2º versos (*pisado* e *descalços*) e 3º e 4º versos (*miçanga* e *Aruanda*), enquanto “adeus, muiraquitã” vai apresentar uma rima toante e irrelevante entre as palavras “lago” e “fecharam” nos 1º e 3º versos respectivamente.

O grau de experimentação destas traduções acontece no plano lexical – apresentarei no final desta seção uma tabela tentando correlacionar as palavras presentes no texto original com aquelas usadas nas duas traduções propostas aqui – e, além disso, recorre-se a uma característica apontada como tradicional na poesia clássica chinesa da Dinastia Tang, que não aparece, no entanto, no poema de Li Bai estudado neste trabalho. Ao discutir características da poesia chinesa, Portugal & Xiao (2019a) vão apontar a *intertextualidade* como um aspecto relevante, observando que

mesmo o chinês falado no dia a dia faz recurso à intertextualidade, em uma linguagem cheia de citações, referências a episódios históricos e fórmulas estereotipadas. Os poetas clássicos citam-se uns aos outros, além de citar filósofos, intelectuais notáveis e episódios históricos. O recurso a referências é particularmente utilizado por alguns poetas, como Li Shangyin, Li He, Wen Tingyun, Yu Xuanji (poetas do período final da Dinastia Tang), o que é, inclusive,

objeto de artigos acadêmicos. (...) há textos cujo objeto é um episódio histórico, por exemplo. (p. 49-50)

Levando isso em conta, optei por experimentar as traduções realizando o dialogismo – ou intertextualidade – com obras relativamente contemporâneas, tanto na execução de “adeus, muiraquitã”, quanto na de “lágrimas nos degraus de pedra”, como descreverei a seguir. É importante mencionar que, além da intertextualidade manifesta de modo direto, também apresentarei trabalhos variados cujo impacto foi crucial no meu desejo de experimentar neste caminho.

Começemos por “adeus, muiraquitã”, que, em meio a múltiplas referências, tem como base óbvia o clássico de Mario de Andrade, publicado originalmente em 1938.

Antes de chegarmos a essa referência mais patente, lembremos que o muiraquitã é uma pedra típica da região amazônica e que é cercada por mitos e lendas:

A lenda afirma que o muiraquitã era oferecido como presente pelas guerreiras Icamiabas (que significa “mulheres sem marido”) aos homens que visitavam anualmente a sua taba, na região do Rio Nhamundá. Uma vez por ano, durante a festa dedicada à lua, as Icamiabas recebiam os guerreiros Guacarís, com os quais se acasalavam como se fossem seus maridos. À meia-noite, elas mergulhavam nos rios e traziam às mãos um barro verde, ao qual davam formas variadas: de sapo, tartaruga e outros animais, e presenteavam seus amados. Retirado ainda mole do fundo do rio e moldado pelas mulheres, o barro endurecia ao contato com o ambiente. Os objetos eram, então, enfiados em tranças de cabelos das noivas, e usados como amuleto pelos guerreiros. Até hoje, o Muiraquitã é considerado objeto sagrado, e acredita-se que traz felicidade, sorte e também cura a quase todas as doenças a quem o possui.⁵⁶

Anna Cristina Resque Meirelles, em estudo que nos traz informações geológicas e arqueológicas, observa, ainda, que “os muiraquitãs, também conhecidos como pedra verde, são artefatos líticos cuidadosamente esculpidos em várias formas lembrando os traços batraquianos”, sendo reconhecidos como “um dos símbolos do expressivo desenvolvimento da cultura pré-colonial amazônica” (MEIRELLES, 2011, s/p). De modo especialmente relevante para nós aqui, ela

⁵⁶ A lenda é encontrada em diversos sites e acabam por se aproximar nos pontos que realmente importam. Decidi optar por uma versão não-acadêmica, exatamente por entender que, por se considerar uma lenda de tradição oral, “academicizar” o conto ou presumir uma verdade científica, dentro dos padrões acadêmicos, talvez fosse incoerente. O texto foi retirado de um site que pretende divulgar elementos culturais da região amazônica. <https://portalamazonia.com/amazonia-az/letra-m/muiraquita> Acessado em 01 de julho de 2023.

acrescenta que, “como o jade é desconhecido na Amazônia, os muiraquitãs durante muito tempo foram considerados vestígios de antigas culturas asiáticas” (MEIRELLES, 2011, s/p)

Por fim, o muiraquitã é o objeto principal que move a história do herói Macunaíma no livro de Mario de Andrade:

Terminada a função a companheira de Macunaíma, toda enfeitada ainda, tirou do colar uma muiraquitã famosa, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. É lá que Ci vive agora nos trinques passeando, liberta das formigas, toda enfeitada ainda, toda enfeitada de luz, virada numa estrela. É a Beta do Centauro. (ANDRADE, 2013, s/p)

Em “*Macunaíma em Quadrinhos*”, a muiraquitã é sugerida da seguinte forma:



Figura 3 - ABU & X, 2016, p. 27

É interessante olhar para esta imagem e pensar sobre os caminhos que ligam a nossa pedra de jade, no berço da Amazônia, ao jade chinês, no lado oposto do mundo. Observar a figura do jacaré entalhado na muiraquitã e conectá-la ao dragão chinês entalhado em pedra de jade, admirar a palma de mão vermelha a segurar a pedra tão verde (segurar, neste caso, não fechando a pedra entre os dedos de modo a prendê-la, pelo contrário, segurar como abraço, como potência de encontro na diferença), toca-me profundamente. Sendo um tradutor de Li Bai, um amante da

cultura brasileira e chinesa e um mediador cultural entre Brasis e Chinas, gosto desta imagem, exatamente porque ela acaba por exaltar, no plano simbólico, aquilo que considero como o meu trabalho.

Voltando-me novamente para minha tradução, se a analisarmos verso por verso – ainda sem cotejar o projeto tradutório ao texto original –, é possível ler nas entrelinhas a cena final do romance de Mario de Andrade. Ao encantar-se por Uiara e embebido pela ganância e pela luxúria, Macunaíma joga-se na lagoa para possuir a mulher. Ao sair, percebe que, na verdade, havia sido atacado sob aquelas águas.

Para os primeiros versos de minha tradução “muiraquitã se perde no fundo do lago / a luz da lua invade os trapos roídos”, posso evocar o seguinte trecho da obra:

Macunaíma sentou numa lapa que já fora jabuti nos tempos de dantes e andou contando os tesouros perdidos embaixo d'água. E eram muitos, era uma perna os dedões, eram os cocos-da-Baía, eram as orelhas os dois brincos feitos com a máquina patek e a máquina smith-wesson, o nariz, todos esses tesouros... O herói pulou dando um grito que encurtou o tamanho do dia. As piranhas tinham comido também o beijo dele e a muiraquitã! Ficou feito louco. (...) Macunaíma campeava campeava. Achou os dois brincos achou os dedões achou as orelhas os nuquiiris o nariz, todos esses tesouros e prendeu todos nos lugares deles com sapé e cola de peixe. Porém a perna e a muiraquitã não achou não. Tinham sido engolidos pelo Monstro Ururau que não morre com timbó nem pau. O sangue coalhara negro cobrindo a praia e o lagoão. E era de-noite. (ANDRADE, 2013, s/p)

O próximo verso, “encolhe o seu corpo as cortinas fecharam”, tem a função de sugerir simbolicamente a morte ou o fim, pela metáfora frequente do cair do pano teatral – ausente até aqui nas cortinas que compuseram as traduções da cena oriental que o poema de Li Bai nos tem levado a frequentar. Além disso, temos o movimento de encolher o corpo, ou curvá-lo para dentro – em posição fetal – que pode evocar a ideia de dor, resignação, morte.

O último verso “reúne-se ao brilho de Ci à distância” sacramenta esta morte ou esta partida para o céu e a transformação de Macunaíma em estrela, assim como Ci – a mulher que lhe dera o muiraquitã –, também transformada em estrela.

Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez em encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior. Dizem que um professor naturalmente alemão andou falando por aí por causa da perna só da Ursa Maior que ela é o saci... Não é não! Saci inda pára neste mundo espalhando fogueira e trançando crina de bagual... A

Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu. (ANDRADE, 2013, s/p)

Destaco, porém, que não se trata “apenas” da intertextualidade com a obra de Mario de Andrade. Jamais defenderia chamar minha tradução de adaptação das cenas finais de Macunaíma. Acredito que a encruzilhada de possibilidade entre a poesia de Li Bai traduzida – como será visto no final deste subcapítulo –, o livro de Mario de Andrade, as lendas e histórias sobre a lua, a experiência da saudade, além de minha experiência – como tradutor – e a do leitor de sensibilidade à noite e suas infinitas metáforas, essa encruzilhada é que faz mover as engrenagens que geraram esta tradução e suas possíveis leituras.

A tradução “lamentos nos degraus de pedra”, por outro lado, vai ser impactada por um acervo de obras mais amplo, como o Cais do Valongo e o poema “Navio Negreiro”, que, no contexto brutal da escravização, tomam o mar como símbolo de nostalgia, para os que foram trazidos à força, e melancolia, para aqueles que aqui nasceram – sem apagar ou romantizar a violência da travessia. As pedras que aqui se justapõem às da escadaria no poema de Li Bai são aquelas do Cais do Valongo. O Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, foi o principal porto de entrada para africanos escravizados no Brasil e nas Américas no século XIX. Por ali “passou cerca de um milhão de africanos em cerca de 40 anos”, diz-nos o texto no site do IPHAN – aterrado no século XX, suas ruínas brotaram da terra em 2011, durante escavações realizadas para a construção de um outro porto, dito Porto Maravilha: “foram encontrados milhares de objetos (partes de calçados, botões feitos com ossos, colares, amuletos, anéis e pulseiras em piaçava de extrema delicadeza, jogos de búzios) e peças usadas em rituais religiosos”⁵⁷ O Cais do Valongo passou então a integrar

o Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana, que estabelece marcos da cultura afro-brasileira na região portuária, ao lado do Jardim Suspenso do Valongo, Largo do Depósito, Pedra do Sal, Centro Cultural José Bonifácio e Cemitério dos Pretos Novos”⁵⁸.

É um lugar calçado por pedras:

⁵⁷ <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/> Acessado em 01 de julho de 2023.

⁵⁸ Ibid.



Figura 4 - Cais do Valongo, retirado do site do Iphan

Nestas pedras há, simbolicamente, o “sangue batido”, resíduo da violência extrema que o povo preto sofreu em terras brasileiras.

Trago então outras obras que me impactaram na minha escrita da tradução experimental. A intertextualidade, então, acontece no plano histórico, no caso, sobre aquilo que essas obras expressam. Começo, então, pela Parte V do poema de Castro Alves intitulado “Navio Negreiro”, de 1868.

Senhor Deus dos desgraçados!
 Dizei-me vós, Senhor Deus!
 Se é loucura... se é verdade
 Tanto horror perante os céus?!
 Ó mar, por que não apagas
 Co'a esponja de tuas vagas
 De teu manto este borrão?...
 Astros! noites! tempestades!
 Rolai das imensidades!
 Varrei os mares, tufão!
 (...)
 São os filhos do deserto,
 Onde a terra esposa a luz.
 Onde vive em campo aberto
 A tribo dos homens nus...
 São os guerreiros ousados
 Que com os tigres mosqueados

Combatem na solidão.
 Ontem simples, fortes, bravos.
 Hoje míseros escravos,
 Sem luz, sem ar, sem razão...
 (...)

Ontem a Serra Leoa,
 A guerra, a caça ao leão,
 O sono dormido à toa
 Sob as tendas d' amplidão!
 Hoje... o porão negro, fundo,
 Infecto, apertado, imundo,
 Tendo a peste por jaguar...
 E o sono sempre cortado
 Pelo arranco de um finado,
 E o baque de um corpo ao mar...

Ontem plena liberdade,
 A vontade por poder...
 Hoje... cúm'lo de maldade,
 Nem são livres p'ra morrer...
 Prende-os a mesma corrente
 — Férrea, lúgubre serpente —
 Nas roscas da escravidão.
 E assim zombando da morte,
 Dança a lúgubre coorte
 Ao som do açoute... Irrisão!...
 (ALVES, 2013, p. 22-24)

No trecho da obra de Castro Alves, além das constantes menções à travessia e ao mar, gostaria de destacar também o uso das referências temporais “hoje” *versus* “ontem”, sendo *hoje*, o presente, conectado a situações de escravidão e *ontem*, o passado, a situações de liberdade em um lugar do tempo que não se sabe a não ser pela memória. Aqui se destaca o sentimento de nostalgia ou melancolia.

Em seguida, trago partes de duas músicas da escola de samba Paraíso do Tuiuti, começando pelo samba de 2018, intitulado “*Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*”.

Ê, Calunga, ê! Ê, Calunga!
 Preto-velho me contou
 Onde mora a senhora liberdade
 não tem ferro nem feitor
 (PARAÍSO DO TUIUTI, 2018)

Nesta, encontramos referência à palavra *Calunga*. Luis da Câmara Cascudo vai apontar, em seu “*Dicionário do Folclore Brasileiro*”, que a palavra *Calunga* “[n]o idioma quioco vale dizer *mar*, e aparece nessa acepção nos cantos de

macumba e candomblés cariocas e baianos aos *santos d'água*” (CASCUDO, s/a, p. 230, grifos do autor) e completa dizendo que “[s]ignifica a Morte, o Inferno, o Oceano, Senhor (título de respeito), exclamação de surpresa e de encanto, etc.” (CASCUDO, s/a, p. 230). Já o *Glossário de Bantuismos Brasileiros Presumidos* (ANGENOT; ANGENOT; MANIACKY, 2013) vai trazer um apanhado de definições dadas para palavra “Calunga”, das quais destaco duas: a de Antônio Houaiss, que a descreve como “divindade associada ao mar, que é também considerado ‘o grande cemitério’, à morte ou ao inferno” (p. 65); e a de Yeda Pessoa de Castro, que, entre os sentidos atribuídos a língua-de-santo, vai incluir “mar; fundo da terra, o abismo; interjeição Salve! Viva!” (p. 64).

Também destaco a utilização do termo “Preto-velho”, uma entidade que trabalha nas linhas da Umbanda. Os Pretos-velhos “[r]epresentam os espíritos de negros escravos que se notabilizaram por sua humildade, sabedoria e magia. São conhecidos como Vovô/Vovó, Tio/Tia e Pai/Mãe” (BAÇAN, 2012, p. 49). O site *Santuário Nacional da Umbanda* vai dizer que “[os pretos-velhos são] espíritos dos negros escravizados que resistiram ao cativeiro, (...) guardam muita maturidade e sabedoria das mais elevadas esferas de luz”, acrescentando que se apresentam “geralmente curvados, com passos lentos e curtos, como pessoas idosas”⁵⁹.

Como a proposta deste trabalho não é discutir características desta entidade com a profundidade que merece, tomemos as duas explicações basilares como norte para entendê-la como um resgate ancestral – não à toa, muitas consultas com pretos-velhos demandam um intérprete. A mensagem ancestral é como um acesso a tempos imemoriais. Quando o preto-velho conta que “onde mora a senhora liberdade / não tem ferro nem feitor”, não me parece apenas uma constatação assentada no presente, mas também um resgate de um lugar passado do qual o povo preto foi tirado à força. Esse lugar é onde mora a *senhora liberdade*. Esta interpretação me transmite um sentimento de melancolia/nostalgia.

O último destaque relacionado a esta tradução também é proveniente de uma letra da Paraíso do Tuiuti intitulado “*Ka Riba Tí Āe – que nossos caminhos se abram*”, do ano de 2022.

Meu sangue negro que escorre no jornal

⁵⁹ <https://santuariodeumbanda.com.br/site/locais-para-oferendas/casa-dos-pretos-velhos/> acessado em 02 de julho de 2023.

Inundou um oceano até a Pedra do Sal
(PARAÍSO DO TUIUTI, 2022)

Este trecho destaca a ideia do mar ou do oceano como um grande cemitério⁶⁰ na travessia das pessoas escravizadas traficadas das nações africanas até sua chegada na região do Cais Valongo – que, como visto, abarca também a Pedra do Sal. O mar, então, em minha tradução funciona simbolicamente como o lugar para onde se olha e gera o sentimento de melancolia/nostalgia, não apenas por sua característica histórica e simbólica para as/os possíveis protagonistas desta tradução, mas também por sua característica física, que se assemelha ao céu noturno: uma imensidão que se perde. Além disso, se pensarmos a lua e sua solidão dentro desse céu noturno (em presença), poderíamos também traçar paralelos entre a lua e os corpos que se perderam na travessia? Levando a/o protagonista, ao olhar na direção do mar, não observar o mar em si, mas os corpos ancestrais perdidos (em ausência)?

A palavra Aruanda, que fecha a minha tradução, tem como algumas definições, a partir do *Glossário de Bantuismos Brasileiros Presumidos*, como “céu” e “terra sagrada”; na teogonia da umbanda, é “a terra perdida pelos antepassados, que (...) se tornou a terra luminosa a ser reencontrada” – e é a “África mítica, termo que aparece em cânticos rituais e do folclore afro-brasileiros”, em linguagem popular (ANGENOT; ANGENOT; MANYAKI, 2013, p. 17).

No romance *Tambores de Angola*, de Robson Pinheiro Santos, o personagem Arnaldo explica para o protagonista que, após ouvir o ponto “A Aruanda é longe, / E ninguém vai lá. / É só os preto-velho / Que vai lá e torna a voltar” (SANTOS, 1998, p. 124), fica curioso acerca do nome *Aruanda*. O personagem explica:

Aruanda, meu amigo, significa, hoje, o plano espiritual onde se reúnem os espíritos responsáveis pelos trabalhos da umbanda. É um plano belíssimo e também é uma colônia espiritual, para onde são conduzidos espíritos para serem recambiados ao caminho do bem, sob as bênçãos e as orientações de pretos-velhos e caboclos, que se apiedam de nossos irmãos encarnados e desencarnados, atuando como instrumentos de Deus para o despertar de seus filhos. (PINHEIRO SANTOS, 1998, p. 124-125)

⁶⁰ Cf. (PEREIRA, 2019)

O que destaco de minha leitura é a possibilidade de Aruanda funcionar como uma espécie de céu cristão ou Nosso Lar kardecista – comparação meramente ilustrativa, já que são cosmologias diferentes, ainda que se toquem em algum nível –, ao mesmo tempo que Aruanda pode ser lida como uma terra perdida para onde se deve retornar. É dentro destas possibilidades que faço uso da palavra “Aruanda” em minha tradução experimental.

Finalizo adicionando que a instabilidade em determinar quem é esta/e protagonista – no poema original – é um traço que, a meu ver, dá condições favoráveis à experimentação tradutória, estendendo-se para relações de saudade/melancolia/nostalgia que se materializam em outro lugar, outros corpos, outras histórias. É o que tento fazer na tradução “lágrimas nos degraus de pedra”. Sabendo meu lugar, presto esta reverência tentando realizar poeticamente um sentimento que transcende o poema original – e sua cultura, história, historicidade etc. O dialogismo desta tradução viaja entre outras formas de contestação literárias ou poéticas – caso do poema de Castro Alves, das músicas da Paraíso do Tuiuti e do poema “Cemitério Marinho” de Edimilson Pereira que, apesar de não estar presente no corpo deste trabalho, também exerceu impacto na produção desta tradução experimental. A intertextualidade, repito, se dá no plano histórico trágico que figura a construção de nosso país e acaba fazendo-se nos textos citados acima.

Voltemo-nos à referência à lua ou ao mar nas duas traduções. Tentei resgatar uma forma de transcendência à língua, talvez com algum nexos com a enigmática (e hoje criticada) proposta benjaminiana de alcançar um estágio pré-babel. Lua/mar, para além das próprias palavras nas línguas em que se concretizam, parecem-me gerar uma experiência que se compartilha nos diferentes corpos e suas histórias dentro dos referidos textos. A metáfora das palavras. O silêncio das palavras. Ou as palavras como bolsas⁶¹ ancestrais que guardam em si silêncios metafísicos, nos termos de Carson, e sentidos metalinguísticos. A proposta destas traduções é transferir – em uma transfusão neuroperiférica, diretamente nos nervos – dores que se fazem nos corpos, nas peles, nos olhos e como elas são ditas, para um outro lugar.

Além disso, quando olhamos para a cultura e para a história de onde vem o original, observamos que a lua ocupa um lugar central não apenas na poesia de Li

⁶¹ Para um aprofundamento na imagem das palavras como bolsas, sugiro a leitura do texto escrito por Ursula Le Guin “A ficção como cesta” (LE GUIN, 2022).

Bai, mas também na própria biografia do autor. Lembremos, como já discutido no primeiro capítulo deste trabalho, que uma das versões de sua morte é, exatamente, o afogamento pela tentativa de alcançar o reflexo da lua na água. Ha Jin (2019) vai dizer que “[a] lua na poesia de Li Bai também está associada à sua casa ou lugar de origem, e como um farol compartilhado por pessoas em todo lugar, é universal e sempre confiável”⁶² (s/p). A lua portanto, como visto também no outro poema de Li Bai, 静夜思 (*jìngyèsī*), citado no primeiro capítulo deste trabalho, vai estar em relação paralelística de semelhança no campo simbólico com a terra natal.

levanto os olhos ao
abaixo os olhos

brilho da lua
saudade de casa

Tendo discutido todas essas ideias no que tange às traduções “adeus, muiraquitã” e “lágrimas nos degraus de pedra”, apresento por fim, respectivamente nos quadros (a) e (b) seguir, o cotejamento dessas duas traduções com o poema chinês original, (O), e sua tradução caractere a caractere como já exposto no capítulo anterior.

Título:

(a) adeus, muiraquitã

(b) lágrimas nos degraus de pedra

(O)	玉(Jade)	阶(Degraus; Escada)	怨(Ressentimento)
(a)	muiraquitã	x	adeus
(b)	pedra	degraus	lágrimas

Na tradução (a), os “degraus” são suprimidos, mas há uma relação de proximidade física entre a pedra de jade e a muiraquitã. Na tradução (b), a relação entre “pedra” e “jade” se dá no plano simbólico: jade é, também, uma pedra, mas o

⁶² “[t]he moon in Li Bai’s poetry is also associated with one’s home or native place, and as a beacon shared by people everywhere, universal and ever reliable” (JIN, 2019, s/p)

meu destaque em termos de paralelismo é a relação de oposição simbólica entre o valor da pedra de jade, na cultura chinesa, e a pedra que é um minério sem valor comercial. Enquanto a pedra de jade é usada para ornamentar o palácio imperial, na China, aqui, como vimos no Cais do Valongo, calçava o local onde pisavam os escravizados. Tanto “adeus” na tradução (a) e “lágrimas” na tradução (b) entram em um campo simbólico da palavra “ressentimento”.

1º verso:

(a) muiraquitã se perde no fundo do lago

(b) degraus de pedra há sangue pisado

(O)	玉(Jade)	阶(degraus)	生(nascer, criar)	白(branco)	露(orvalho, sereno)
(a)	muiraquitã	X	perder-se	fundo do lago	
(b)	pedra	degraus	há	sangue pisado	

O primeiro verso, tanto na tradução (a) quanto na (b), repete, assim como no original, parte da expressão do título. O verbo “haver”, na tradução (b), cria uma leve relação com “nascer” já que o que nasce, passa a existir e por existir, “há”. A escolha do verbo “haver” conjugado sustenta a métrica do poema (decassílabo). A tradução (a) recorre ao verbo “perder-se” em relação de oposição no campo simbólico ao do verbo “nascer” (oposição que se mitiga talvez se lembramos, com Noel Rosa, que quem acha vive se perdendo). Mas, por ora, fiquemos com *o muiraquitã perdido*, portanto, deixando de se fazer “vivo” para aquele que o perdeu. Além disso, na parte final do verso da tradução (a), tento manter uma relação por elementos da natureza relacionados à água: *lago* e *sereno*, enquanto a tradução (b) percorre o campo das cores contrastando o branco do orvalho ao vermelho-sangue.

2º verso:

(a) a luz da lua invade os trapos roídos

(b) lágrimas da noite nos pés descalços

(O)	夜(noite)	久(muito tempo)	侵(penetrar, encharcar)	罗(meia)	袜(seda)
(a)	luz da lua	X	invadir	trapos roídos	
(b)	(lágrimas) da noite	X	(nos)	pés descalços	

Neste verso há uma proximidade semântica entre “luz da lua” na tradução (a) e “noite” na tradução (b) em relação ao texto original. Tanto “trapos roídos” quanto “pés descalços”, assim como a relação “pedra” *versus* “jade”, funcionam de modo paralelo às “meias de seda” em grau de oposição. Se, por um lado, as “meias de seda” simbolizam um certo nível de riqueza ou de influência dentro de um determinado sistema hierárquico (dentro da corte dinástica, por exemplo), “trapos roídos” e “pés descalços” vão trazer a ideia de pobreza, miséria, penúria. O verbo “invadir” na tradução (a) é bem próximo ao verbo original, enquanto vislumbro um problema na tradução (b), cujo verso não traz um verbo. O acréscimo da palavra “lágrimas”, ainda na tradução (b), também poderia configurar-se como um problema, mas acredito que, neste caso, há uma relação direta com a temática do poema original.

3º verso:

(a) encolhe o seu corpo as cortinas fecharam

(b) fecha as cortinas de contas-miçangas

(O)	却(recolher)	下(abaixar)	水(água)	晶(cristal)	帘(cortina)
(a)	encolher	Fechar	corpo		cortina
(b)	Fechar		contas-miçangas		cortinas

As traduções (a) e (b) trazem uma relação bem próxima ao verso original. O termo “corpo”, porém, não aparece no original, mas funciona como parte do assunto com o qual a tradução experimental (a) dialoga – como exposto anteriormente. Já “contas-miçangas” relaciona-se por paralelismo cultural com as “cortinas de cristal” pensando no contexto em que as/os protagonistas se encontram.

4º verso:

(a) reúne-se ao brilho de Ci à distância

(b) o mar ancestral distante Aruanda

(O)	玲(belo)	珑(transparente)	望(olhar à distância)	秋 (outono)	月(lua)
(a)	brilho		à distância	x	Ci
(b)	x	x	distante	x	mar/ Aruanda

O 4º verso, no original, além de trazer a questão semântica, também conta com a beleza fonética na emulação do som ao qual se refere. Esta referência não aparece em nenhuma das duas traduções. Além disso, assim como no 2º verso, este verso na tradução (b) não traz um verbo. Ainda que haja consideráveis perdas no 4º verso de ambas as traduções, defendo que há, por outro lado, um ganho rico no plano simbólico ao traçar paralelos entre o “*brilho de Ci*” – personagem de Macunaíma que se transforma em estrela – na tradução (a), e “*mar*” / “*Aruanda*”, na tradução (b), com a lua do poema original.

As duas traduções, conluo, não apenas atingem a proposta de dialogismo com situações literárias e históricas, como também tentam conservar, no plano simbólico, marcas lidas no texto chinês original.

3.5 “Gratidão no Palácio” e “mágoas degraus de jade”

Gratidão no Palácio

O Arco-Íris alcança o interior do palácio.

A alvorada seca as lágrimas que cobrem seu corpo.

E elx abre a janela de contas-vitral.

E elx observa os primeiros raios de sol da primavera.

mágoas degraus de jade

nos degraus de jade nasce o frio-orvalho
 noite úmida invade meias de seda
 ele desce as cortinas de cristais d'água
 belo rosto a olhar lua outonal límpida

As duas traduções experimentais analisadas aqui, à primeira vista, parecem diametralmente opostas em termos de escolhas tradutórias. Existe, no entanto, um pequeno eixo que conecta essas traduções, um aspecto que funcionará como uma rasura, ou possibilidade de rasura, na matriz cis-heteronormativa, tema que tem despertado meu interesse. Antes, porém, de adentrar a discussão ensaística que esta escolha específica proporciona, falemos, primeiro, sobre outras escolhas, além das características formais de cada tradução.

“Gratidão no Palácio” abandona qualquer compromisso métrico, apesar de contar com dois dodecassílabos (1º e 3º versos); também não se preocupa em suprimir as palavras vazias ou minimizar o número total de palavras visando a concisão do texto original. Esta tradução abandona a estética de igualdade das letras minúsculas, adicionando as maiúsculas onde a gramática normativa exige, assim como a pontuação no fim dos versos. Todas essas decisões tradutórias são razoavelmente obedientes aos padrões e aceitáveis, tendo sido tomadas como tentativa de colocar o foco onde realmente há uma experimentação relevante. A primeira delas é a relação, no campo semântico, de total oposição ao texto original.

Se no original há o *frio*, a *lua*, a *noite*, a *mágoa*, a *saudade*, o *outono*, “Gratidão no Palácio” vai trazer o *calor*, o *sol*, a *alvorada*, a *gratidão*, o *encontro*, a *primavera*. Ao colocar tais características ao lado do pronome “*elx*” – como será discutido nos próximos parágrafos – a escolha experimental visa produzir um efeito de “saudade do futuro” ou “saudade do porvir”, como um desejo de pertencimento que as pessoas que se entendem como *queer*, estranhas/estrangeiras, não-pertencentes ao que a matriz cis-heteronormativa prevê, podem ter. É como um grito: “isso é o que queremos” ou “isso é o que esperamos”.

Por outro lado, “mágoas degraus de jade”, recorre às propostas estéticas já experimentadas em minhas traduções anteriores; vejamos a análise métrica e a contagem de palavras.

nos degraus de jade nasce o frio-orvalho	- - / - / - / - / - / -	3-5-7-9-11
noite úmida invade meias de seda	/ - / - - / - / - - / -	1-3-6-8-11
ele desce as cortinas de cristais d'água	/ - / - - / - - - \ / -	1-3-6-(10)-11
belo rosto a olhar lua outonal límpida	/ - / - / \ - - \ / -	1-3-5-(6)-(9)-10

nos **degraus** de **jade** nasce o **frio-orvalho**

noite úmida invade meias de **seda**

ele desce as **cortinas** de **cristais d'água**

belo rosto a **olhar lua outonal límpida**

São 28 palavras no total – considere a contração *d'água* como apenas uma –, sendo 7 (25%) consideradas semanticamente esvaziadas, além do pronome *ele*. Esta tradução, portanto, adequa-se ao controle do número de palavras e à supressão de palavras semanticamente esvaziadas. No que tange à métrica, conservo alguma regularidade (os três primeiros versos contam com 11 sílabas, enquanto o último conta com 10 sílabas).

Com exceção do pronome “ele”, tentei manter certa fidelidade semântica – a partir do léxico – ao original. A decisão foi tomada com propósito de deixar o estranhamento por conta “apenas” da utilização do pronome “ele” quando, na verdade, a ausência do pronome – como visto nas traduções de Barreto e Portugal/Xiao – ou a utilização do pronome “ela” seriam o mais “correto”. Portanto, com suas singularidades, tanto “Gratidão no Palácio”, quanto “mágoas degraus de jade” dividem o grau de experimentalismo subversivo mais agudo na figura da/o protagonista. Sendo mais específico: no gênero social desta/e protagonista.

A subversão de pessoa no protagonismo do poema de Li Bai não é novidade, tendo já sido feita por Ezra Pound. Ao usar os pronomes da língua inglesa “*I*” e “*my*”, Pound retorce a figura da/o protagonista e coloca em cena outra figura que, até então, permanece em estado de total ausência: o narrador/eu-lírico. Porém, se pensarmos criticamente sobre a não-marcação de pessoa no protagonismo do poema original, não seria já uma transgressão qualquer marcação de pessoa no poema traduzido? O tradutor de língua portuguesa, ao marcar pessoas no verbo, também não estaria transgredindo? Talvez. Mas, voltemo-nos aos pronomes. Não

há como saber se o/a narrador/a do poema (de gênero desconhecido) é, ele/a mesmo/a, a/o protagonista ou se ele/a narra uma terceira pessoa (também de gênero desconhecido) por característica da língua chinesa. Mesmo os pronomes “ela”, “*she*” ou “*her*” rasuram a ideia original, assim como o “*I*” de Pound. Há de se destacar, porém, que a rasura proposta pelo pronome de 3ª pessoa do feminino é irrelevante neste caso, já que corresponde a uma expectativa de performatividade de gênero dessa/e protagonista, representada não apenas pelas meias de seda, mas também pela sofrência amorosa.

O pronome, com seu resquício semântico, quando realiza ou “pronomeia” aquilo que deve ser “pronomeado” ou realizado é irrelevante em termos subversivos. Em se tratando do poema de Li Bai, tomemos como referência as próprias leituras e algumas das traduções do poema. Usar “ela” em qualquer tradução deste poema – afinal, por obviedade cis-heteronormativa, apenas “ela” pode vestir meias de seda e apenas “ela” pode sofrer pelo amado – é pronunciar o vazio e falar o silêncio que se faz presente na ausência do texto original. É dizer o que não está dito, pautado por padrões normativos de comportamento; é desrespeitar o corpo do leitor que se faz/fará presente na leitura do texto. O que agrava a situação é que o silêncio é preenchido para reafirmar e manter vivíssima a matriz hegemônica cis-heteronormativa. Ao trazer o novíssimo pronome inclusivo “*elx*” (pode ser lido como “*elu*”) ou o pronome “*ele*” (quando esta matriz rechaça a performatividade determinada como feminina no corpo que o discurso médico/biológico declara como masculino, “*ele*”), o resquício semântico destes pronomes aliado à sua característica dêitica os transforma em uma força subversiva em potencial. É esta força que motiva a experimentação nas duas traduções propostas.

“Gratidão no Palácio” faz uso da grafia “*elx*” e de uma possível pronúncia como “*elu*” – parte de uma proposta de língua inclusiva – para rasurar a matriz cis-heteronormativa. Tenho ressalvas quanto ao uso cotidiano da proposta pensando em parâmetro de função comunicativa da língua, o que me leva a constantes questionamentos sobre minha posição em relação à sociedade e em relação a própria reprodução dos pensamentos cis-heteronormativos – esta discussão não cabe no escopo do trabalho. Mas acredito que o estranhamento no uso corrente da língua pode ser atenuado gradualmente a partir de sua aplicabilidade em textos literários e

poéticos, como esta tradução experimental. O “x” foi escolhido seguindo os parâmetros defendidos por Borba e Lopes (2018):

O X, destarte, condensa em si diversas camadas significantes que, como veremos, parecem ser transpostas para a língua: em alguns círculos, entende-se essa intervenção linguística como um ato quase pornográfico que macula a língua e deve ser censurado. Assim como filmes de pornografia, esses usos são classificados como *X-rated*. Apesar dos discursos proibicionistas, o X persiste em vários contextos como forma extrema de negação da dicotomia de gênero. Nesse sentido, o uso do X por coletivos feministas e LGBTIQ, bem como os discursos sobre seu uso, indicam que isso que entendemos por língua é um terreno movediço, sem pontos fixos de sustentação, um fenômeno repleto de zonas de indeterminação que são rodeadas por práticas de vigilância e punição. (p. 247-248)

A decisão de rasurar a língua a partir do uso de “elx” na tradução proposta acompanha o desejo de pouco-a-pouco desarticular a binaridade na constituição política das identidades de gênero e em qualquer estrutura que dela faça uso para manter-se hegemônica.

Se “Gratidão no Palácio” questiona a matriz hegemônica a partir da tentativa de desarticulação da binaridade de gênero presente na língua, “mágoas de graus de jade” o faz usando da própria binaridade presente na língua (ele *versus* ela)⁶³. A crítica, porém, percorre o caminho da expectativa social sobre um corpo cuja identidade biológica se dá na declaração médica ao nascimento “É um menino” ou “É uma menina.”⁶⁴ Essa expectativa acomoda características sociais ditas como masculinas para os meninos e feminina para as meninas. Aqui não cabe o estudo dessas atribuições de gênero durante a Dinastia Tang – possivelmente na capital – no tempo em que Li Bai escreveu o poema. O ponto crucial aqui é entender a tradução e a cultura que recebe essa tradução quando ela é feita.

Ao realizar esse breve estudo de traduções do poema 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*), de Li Bai, seja pelas notas de rodapé, seja pela colocação de “ela” ou de “dama” – no caso da tradução de Haroldo de Campos (1996) –, julgo possível afirmar a presença desta expectativa hegemônica, totalmente questionável em tempos atuais – não à

⁶³ Isto me remete ao que considero o paradoxo da bissexualidade dentro da estrutura binária heterossexual *versus* homossexual. Ora, a bissexualidade, por não se comportar dentro da binaridade da sexualidade supracitada questiona esta binaridade ao mesmo tempo que a reafirma a partir de seu próprio nome: **bissexualidade**. É uma das propostas interessantíssimas que me levam a crer, junto à ideia de “língua” saussuriana, que o sistema tem valor dentro dele mesmo e, portanto, só pode ser questionado a partir dele mesmo, com suas contradições. Não há espaço para a discussão, é claro, mas se de interesse for o estudo da bissexualidade, sugiro a leitura de GOLDMAN (1996).

⁶⁴ Cf. BUTLER, 2003.

toa, as traduções da década de 2010 analisadas já não comportam essa marcação, acompanhando o silêncio do original. Ora, revelar ao leitor o gênero dessa/e protagonista – preencher esse silêncio – apenas para reafirmar um poder hegemônico a partir da aceitabilidade social do uso de meias de seda ou da temática canônica do poema original (só as mulheres sofrem por amor?) é uma perda contemporânea. Por outro lado, preencher esse silêncio com um pronome que quebra essa expectativa social – um homem sofrendo por amor e vestindo meias de seda – gera uma rasura que é o que se propõe essa tradução experimental.

3.6 玉 – RESSENTIMENTO-DEGRAU-JADE

玉

RES-SENTIMENTO-D E G R A U-JADE

DE

GRAU

JADE

NASC

ER

ORVA

LHO-BR

ANCO

NOITE-L O N G A-MEIA-SEDA-INVADIR

REC

OLHER

A

BAIX cris

AR tal

ÁGUA ti

COR lin

TINA tar

OUTONO-TRANS PARÊNCIA-LUA-OLHAR

Este experimento, ainda que não seja o último presente neste capítulo, foi o último a ser produzido depois de muitas releituras e retrabalhos nesta pesquisa. Posso afirmar que implica em uma grande radicalização e, das traduções que fiz, é aquela em que mais tentei me aproximar do que consideraria tornar o português mais chinês, aplicando, também, a ideia de Haroldo de Campos no que tange à reimaginação da poesia chinesa tendo como elemento norteador a pictografia dos caracteres.

Apresento dois títulos: o caractere 玉 (yù), que significa jade, sem nenhuma marcação romanizada, portanto, ilegível, em termos linguísticos, para os não falantes de chinês; e a tradução do título do poema original, como já parte do próprio corpo do poema, *RES-SENTIMENTO-DEGRAU-JADE*.

A mancha gráfica do poema apresenta duas características: a primeira é a escolha do uso de letras maiúsculas em todo texto, excetuando-se “cristal-tilintar”, toda grafada em letras minúsculas, por razões que em breve discutirei. A opção de utilizar as letras garrafais neste poema – como usuário diário de redes sociais, as letras maiúsculas sempre me trazem sensação de grito, por isso tendo a evitá-las – se justifica pela melhor compreensão das linhas que formam o caractere 玉 (yù), sendo esta a segunda característica na mancha gráfica do poema. Tentei aqui, através da disposição das palavras, do uso de letras maiúsculas combinadas às minúsculas, concretizar o caractere principal do poema do Li Bai do qual traduzi: 玉 (yù). O experimento, porém, vai além de sua mancha gráfica. Vamos observar uma autópsia um pouco mais detalhada, se comparada àquelas que venho apresentando aqui.

A tradução conta com o título em chinês, como já citado anteriormente: 玉 . Em seguida, para organizar os versos, tomemos como referência as linhas do poema dispostas de modo horizontal e vertical. Organizarei as palavras de modo tradicional para melhor entendimento.

1º verso (1ª linha horizontal): Ressentimento Degrau Jade

2º verso (1ª linha vertical): Degrau Jade Nascer Orvalho Branco

3º verso (2ª linha horizontal): Noite Longa Meia Seda Invadir

4º verso (2ª linha vertical): Recolher Abaixar Água Cortina

5º verso (palavras minúsculas): Cristal Tilintar

6º verso (3ª linha horizontal): Outono Transparência Lua Olhar

Ao separar por cores utilizando a mancha originalmente proposta para tradução, temos a disposição dos versos da seguinte forma:

RES-SENTIMENTO-D E G R A U-JADE

DE
GRAU
JADE
NASC
ER
ORVA
LHO-BR
ANCO

NOITE-L O N G A-MEIA-SEDA-INVADIR

REC
OLHER
A
BAIX cris
AR tal
ÁGUA ti
COR lin
TINA tar

OUTONO-TRANS PARÊNCIA-LUA-OLHAR

Cada uma dessas cores representa um verso com uma métrica particular. Divido-os agora verso a verso para fazermos as marcações necessárias e entendermos suas acentuações. Para facilitar a leitura e a compreensão, suprimi os “-” que unem as palavras e organizei as letras em maiúsculas e minúsculas conforme a escrita padrão.

Ressentimento de grau jade	- \ - / - - / / -	(2)-4-7-8
----------------------------	----------------------	-----------

Degrau jade nascer orvalho branco	- \ / - - / - / - / -	(2)-3-6-8-10
Noite longa meia seda invadir	/ - / - / - / - - /	1-3-5-7-10
Recolher abaixar água cortina	- - / - - / / - - / -	3-6-7-10
Cristal tilintar	- / - - /	2-5
Outono transparência lua olhar	- / - \ - / - / - /	2-(4)-6-8-10

Como constatado, faço uso de quatro versos decassílabos, sendo dois deles martelo-agalopado (acentuações nas sílabas 3, 6 e 10), outro heróico e, por fim, um quarto de acentuação mais arbitrária. A tradução conta também com um octossílabo, que seria o título, além do verso destacado, uma redondilha menor. A opção de manter um rigor métrico é parte da tentativa de se aproximar do ritmo do poema chinês original, além da proposta de radicalidade sem recorrer ao verso excessivamente livre.

O verso destacado “cristal tilintar” está grafado em letras minúsculas por duas razões: a primeira diz respeito exatamente à questão métrica, sendo marcado graficamente como o único verso que escapa ao decassílabo – excetuando-se o título –, a segunda razão responde à questão visual do experimento. Se optasse por utilizar também letras maiúsculas nesse verso, acredito que a leitura do caractere 玉 como o corpo do poema ficaria prejudicada. Além disso, é importante mencionar que não há uma ordem “certa” para se ler os versos. Eu decidi, na análise acima, colocá-lo entre os versos “recolher abaixar água cortina” e “outono transparência lua olhar” de modo arbitrário. Esta arbitrariedade, no entanto, se justifica pela minha percepção de que, posicionado entre esses dois decassílabos, há uma quebra sutil de ritmo – uma forma de anúncio ao último verso –, além de proporcionar três rimas: *abaixar*, *tilintar*, *olhar*.

Sigamos então para a contagem de palavras. Não é necessário recortar a tradução para saber que não há qualquer palavra semanticamente vazia, tampouco pronomes. São utilizados apenas verbos, adjetivos e substantivos. Além disso, contando o título, faço uso de 23 palavras, exatamente o mesmo número de caracteres também contando o título do poema em chinês. Tentei escapar de flexões morfossintáticas, porém o adjetivo *longa*, flexiona-se a partir de sua ligação sintática com o nome *noite*. Os verbos estão todos no infinitivo em tentativa de emular uma suspensão temporal, cabe ao leitor, caso queira, preencher esse silêncio.

Abaixo, retomo o quadro de tradução pensado a partir de Barros Barreto (2011a) e Abreu (s/d), relacionando os caracteres, grifados em negrito, suas respectivas traduções, grifadas em itálico, e às palavras usadas no meu experimento, marcadas de vermelho.

玉 (yù)	階 (jiē)	怨 (yuàn)	x	x
<i>Jade</i>	<i>Degraus</i>	<i>Ressentimento;</i> <i>Lamento</i>	x	x
Jade	Degrau	Ressentimento	x	x
玉 (yù)	階 (jiē)	生 (shēng)	白 (bái)	露 (lù)
<i>Jade</i>	<i>Degraus</i>	<i>Nascer</i>	<i>Branco</i>	<i>Orvalho</i>
Jade	Degrau	Nascer	Branco	Orvalho
夜 (yé)	久 (jiǔ)	侵 (qīn)	羅 (luó)	襪 (wà)
<i>Noite</i>	<i>Longo; Muito</i> <i>Tempo</i>	<i>Encharcar;</i> <i>Penetrar</i>	<i>Seda</i>	<i>Meia</i>
Noite	Longa	Invadir	Seda	Meia
卻 (què)	下 (xià)	水 (shuǐ)	晶 (jīng)	簾 (lián)
<i>Recolher;</i>	<i>Abaixar; Abaixo</i>	<i>Água</i>	<i>Cristal</i>	<i>Cortina</i>
Recolher	Abaixar	Água	Cristal	Cortina
玲 (líng)	瓏 (lóng)	望 (wàng)	秋 (qiū)	月 (yuè)
<i>Belo</i>	<i>Transparente</i>	<i>Olhar</i>	<i>Outono</i>	<i>Lua</i>
x	Transparência	Olhar	Outono	Lua
Tilintar		x	x	x

É possível perceber que há uma ligação muito próxima entre minhas escolhas e as traduções literais dos caracteres. Apenas reorganizei as palavras de modo a construir a mancha gráfica em forma de 玉 (yù) e gerar os efeitos sonoros a partir da métrica proposta. O caractere 玲 (líng) é o único que, no experimento, não recebe uma palavra com equivalência literal. Esta decisão foi tomada pensando a manutenção da métrica e contagem de sílabas equivalente ao poema original, além de fazer uso da palavra *tilintar*, que seria uma tradução da também palavra dissílaba 玲瓏 (línglóng)

Sendo assim, esta tradução contempla decisões experimentais tomadas a partir das análises e leituras do poema original e de suas traduções presentes neste trabalho. Sinto que ao traçar diversas limitações pelas quais deveria me guiar como tradutor do poema original, consegui – ainda que buscando radicalidade – uma aproximação satisfatória para reproduzir em português o poema original de Li Bai.

3.7 “um outro lamento nos degraus de jade”

um outro lamento nos degraus de jade

nas escadas do fim parte daqui vento que sopra o frio
 cor de jade cetim pele sutil vou conhecer a dor
 a saudade chegou gongo bateu língua que se perdeu
 o outono tá aí lua sem fim não o recebo mais
 cor de jade cetim pele sutil vou conhecer a dor
 muito tempo passou olho pr'o céu noite de verde véu
 o outono tá aí lua sem fim não o recebo mais
 ele culpa tem sim rasga seu véu quarto de frio azul
 muito tempo passou olho pr'o céu noite de verde véu
 a cortina fechou peito abriu já desconheço o amor
 se transforma no céu mora em mim imperador-dragão
 pr'a de noite deitar fico sozim' jade que já se foi
 a cortina fechou peito abriu já desconheço o amor
 na escada ninguém há de subir durmo com frio sim
 não entendo por que tudo acabou língua do amor em vão

a saudade chegou gongo bateu língua que se perdeu

O último experimento é uma radicalização total, aproximando-se ao que António Feijó fez no final do século XIX, com a ressalva de que Feijó domestica o poema chinês, em termos de Lawrence Venuti (2008), enquanto este experimento tem como seu mote de radicalização exatamente trazer a tradução formatada a partir de uma forma métrica pouco conhecida em português: a “métrica Sycorax”, como será debatido nos próximos parágrafos. É, além disso, uma reverência ao trabalho de Capilé e Flores (2022), *Uma A Outra Tempestade* e seu ensaio sobre a tradução-exu (FLORES; CAPILÉ, 2022).

Adequando-se à forma métrica, houve a necessidade de preenchimento lexical muito além do concebido no original. Defendo, inclusive, que estão, tradução e original, em lugares opostos, já que o poema chinês preza pela concisão, enquanto este experimento alonga-se e caracteriza-se, também, por sua repetição quase redundante. Porém, tentei encontrar palavras que convergem em campos semânticos semelhantes, por exemplo: *escada, vento, frio, jade, cetim, véu, cortina, saudade*, entre outras, para me aproximar das palavras do original, enquanto, por outro lado, faço uso de outras palavras como *gongo* e *imperador-dragão*, neste caso, em conversa com elementos culturais chineses. A “língua que se perdeu”, além da referência indireta ao poema de abertura do trabalho de Capilé e Flores, *Uma A Outra Tempestade*, é também um ensaio na direção do pensamento de uma língua que precede a língua que permite dizer “o amor em vão”. Uma língua ancestral que não captura as relações e os sentimentos, e, por não capturar, impossibilita seu uso em vão e sua conseqüente morte. O que precede a língua não pode morrer porque não está vivo na língua (e, portanto, na carne das pessoas). Como discutirei a seguir, a métrica escolhida tem relação direta com esta ideia de ancestralidade.

Destaco, então, as primeiras quatro estrofes do poema de Capilé e Flores, intitulado “Sycorax”:

Tempestades virão. Chuva já foi. Raio que vem, virá.
 Tempestades já vi. Outras virão. Quem conviver verá.
 Não me entendem assim? Falo falaz língua de escravidão
 que vocês usarão. Falo os confins, falo no fim de mim.

Tempestades já vi. Outras virão. Quem conviver verá.

Outros nomes virão. Como escapar (falta de mágica)?
 Mas vocês usarão. Falo os confins, falo no fim de mim.
 Destes nomes em vão? Fui-me daqui. Fica o melhor de mim.

Outros nomes virão. Como escapar (falta de mágica)?
 Kamona, Caliban. X que será. Entre línguas viveu.
 Destes nomes em vão? Fui-me daqui. Fica o melhor de mim.
 Esta nossa morreu. Viva será dentro de um corpo ao léu.

Kamona, Caliban. X que será. Entre línguas viveu.
 São tempestades, ó. Chuva já foi. Raio que vem, virá.
 Esta nossa morreu. Viva será dentro de um corpo ao léu.
 Não me entendem assim Falo falaz língua de escravidão.
 (CAPILÉ; FLORES, 2022, p. 21)

A métrica de minha tradução experimental é a mesma utilizada neste poema, métrica cujo nome optei por dizer: “métrica Sycorax”. Há de se destacar, porém, que esta forma não foi inventada por Capilé e Flores, mas trazida à vida, em português, por eles.

Sycorax (...) surge em cena, utilizando uma forma raramente empregada na poesia lusófona: o pantum, forma de origem malaia, trazida à poesia ocidental por via do inglês e do francês. Trata-se de uma sequência de quartetos em que o segundo e o quarto versos de cada estrofe reaparecem – idênticos ou com ligeiras alterações – como o primeiro e terceiro versos da estrofe seguinte. Tipicamente, o esquema de rima do pantum é *abab*, mas [Capilé e Flores] adotam uma forma bem mais livre (...). Também a métrica é surpreendente: a maioria dos versos tem 16 sílabas métricas, cada um dividido em três partes, seguindo a fórmula 6+4+6 (...) O efeito deste verso estranho, com seu ritmo inusitado, porém regular, é perfeitamente adaptado ao teor misterioso da fala de Sycorax(...). (BRITTO, 2022, p. 13)

Para ilustrar as repetições apontadas por Britto, destaco abaixo:

1º quarteto: versos (a), (b), (c), (d)

2º quarteto: versos (b), (e), (d), (f)

3º quarteto: versos (e), (g), (f), (h)

4º quarteto: versos (g), (i), (h), (c)

É importante destacar que o poema continua com mais cinco quartetos, seguindo o mesmo padrão de repetição tendo alternâncias apenas com a repetição do verso (c) e uma repetição do verso (a) na última estrofe. Não esbocei a continuidade da análise porque a tradução experimental do poema chinês se limita

aos quatro primeiros quartetos – o que não impede a continuidade e uma reformulação da tradução no futuro.

Optei por não utilizar rimas no final dos versos, ocorrendo, em raríssimas ocasiões, rima interna. Tentando acompanhar a simetria visual da poesia chinesa traduzida, suprimi as letras maiúsculas e os espaços entre os quartetos, além de toda a pontuação. Existe uma marcação de narrador em primeira pessoa – conversando com a tradução de Pound – e uma marcação, ou sugestão de marcação, de gênero masculino, quando este protagonista diz “sozim”. Esse narrador também sugere uma terceira pessoa – seu amado –, a partir do uso de “ele”. Temos aqui, então, uma relação entre dois homens.

Há, no entanto, algo a se mencionar no que tange a este narrador ou a extensão de suas possibilidades. Ao correlacionarmos o mistério de Sycorax, no poema de Flores e Capilé, como personagem/narradora, e o mistério da/o protagonista e/ou narrador do poema de Li Bai, talvez haja uma ligação que justifique esta narração na tradução a partir desta métrica misteriosa ou ancestral – ambos, curiosamente, são personagens que existem no silêncio textual. Por outro lado, ao trazer essa narração em primeira pessoa em métrica Sycorax – ancestral – para os lábios de um “ele” apaixonado pelo imperador, imagino a possibilidade de transcendência à própria língua frente à desilusão que “amor” – algo que pode existir só pela língua (o amor desnomeado, o amor anterior, o amor não-vivo, portanto, impossibilitado de morrer ou de causar a própria desilusão) – conserva em potencial. Esta métrica ancestral também alude à ideia de continuidade infinita. Parece-me coerente dizer que, a partir da repetição e da musicalidade, a linearidade e a finitude são totalmente retorcidas e transformadas em espiral. As ideias dentro do poema são espirais e são “para sempre”, ultrapassando a própria finitude da vida humana e suas invenções (as próprias palavras e o próprio poema). “Libera-se, doendo, o antigo amor, plantado na matéria” (ROSA, 2013, p. 68).

Considerações Finais

Esta pesquisa dedicou-se, de modo geral, à análise tanto do poema original de Li Bai, 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*), quanto de algumas de suas traduções para o inglês e para o português, buscando alternativas para novos experimentos tradutórios deste mesmo poema chinês em língua portuguesa. Os resultados alcançados no último capítulo não estão fechados, demandam novas visitas e revisitas, mas reconheço que uns como, 玉 RESENTIMENTO-DEGRAU-JADE e *adeus, muiraqitã* possuem menos arestas que outros, como *Gratidão no Palácio*, cuja materialidade ainda me parece muito bruta, pouco lapidada. Destaco ainda o experimento *um outro lamento nos degraus de jade*, que também cede seu nome a este trabalho de pesquisa, e que, pelo qual, cultivo um carinho especial. Talvez este carinho se dê pela sua característica espiralar, deixando-o sempre em constante construção potencial, e afirmo: poderia experimentar contar um livro inteiro sobre os lamentos nos degraus de jade utilizando-me desse esquema formal. Talvez se dê pela musicalidade que o método Sycorax provoque em meus nervos – um dos ritmos mais bonitos que já ouvi. Ou talvez se dê por ambas as razões.

Se presto referência a essa forma que se concretiza em um potencial espiralar-infinito, também preciso mencionar o modelo de poesia chinesa mote desta pesquisa, o *juéjù*, cuja característica potencial infinita reside exatamente no oposto da repetição e sonoridade de Sycorax: o silêncio. Silêncio este também debatido durante todo este trabalho. Trazer esse modelo à luz a partir desta pesquisa, também significou servi-lo à mesa no sentido antropofágico. Por meses tudo aqui esteve em disputa. Ao projetar essas linhas sobre o *juéjù*, penso em não apenas enriquecer o acervo de trabalhos sobre poesia chinesa, mas também, principalmente, acendê-lo como poesia brasileira em potencial.

Durante o percurso muitas perguntas surgiram em minha cabeça, questionamentos acerca de meus próprios pensamentos defendidos inclusive nesta pesquisa. Sei muito pouco das coisas. Algumas dúvidas permaneceram, seja por minha ingenuidade, seja por falta de tempo ou espaço. Por exemplo, dúvidas sobre o que são as *palavras vazias* chinesas e como transpor ou domesticar essa ideia estrangeira ao português. Ou então a busca constante de elementos para pensar a

questão pronominal, tangenciada pelas situações sociais contemporâneas e, no caso específico do poema de Li Bai, por sua ausência textual. Outras sinalizações importantes surgiram no meio do caminho, como a popularização do uso das IA's como ferramenta aliada nos processos criativos (o ChatGPT foi lançado oficialmente no dia 30 de novembro de 2022). E junto dela, o questionamento sobre a tradução experimental como uma zona limítrofe entre a tradução humana e a tradução maquinal ou a tradução *maquinumana*. Há muitas leituras e pesquisas a serem feitas. Conviver com a pergunta também é mote para os próximos passos – meus ou dos outros.

Por fim, voltemo-nos à pergunta que se demonstrou central ao tratarmos do poema 玉阶怨 (*yùjiēyuàn*): *quem olha a lua de outono?* A própria pergunta é ela mesma sua resposta. Lidemos com isso como tradutores, leitores, apreciadores de poesia chinesa, ou tudo isso junto. A vacuidade do saber afirmativo gera uma instabilidade desconfortável, o que nos movimenta a buscar respostas que satisfaçam as nossas necessidades – recorrendo ao clichê, Carson novamente –, quando a própria pergunta e suas instabilidades são o norte para o saber. Não é fácil, mas sigamos na luta e na contemplação de sua beleza inquieta.

É clichê defendermos que uma pesquisa não está fechada, que é um projeto em constante construção tanto através das leituras dos outros sobre o próprio texto, quanto das reverberações que esse texto causa nos outros. As perguntas (e suas reverberações) contemplam a minha forma de ler a realidade. Gosto das perguntas. Esse recurso retórico, porém, colocou-me perdido em diversos momentos durante a escrita desta pesquisa e estar perdido, às vezes, penso, é uma condição minha quando se trata de propor conhecimento. Eu estou sempre perdido. No entanto, não acho que estar perdido seja um problema definitivo e, se tomei as palavras de Noel Rosa no capítulo anterior, trago agora o verso de Chico César: “perdido fica perguntando, vai só procurando e acha sem saber”. O trabalho não está fechado, repito, mas espero que, por um breve momento, nós tenhamos nos achado mesmo sem saber tanto.

Referências Bibliográficas

ABREU, António Graça de. **Das Traduções de um Poema de Li Bai**. Disponível em <<http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30003/1414>> Acessado em: 14 de julho de 2023.

ABU, Angelo; X, Dan. **Macunaíma em Quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2016.

ALVES, Castro. **O navio negreiro e Vozes d'África**. [recurso eletrônico] – Brasília: Câmara dos deputados, Edições Câmara, 2013.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANGENOT, GERALDA DE LIMA V.; ANGENOT, Jean-Pierre; MANIACKY, Jacky. **Glossário de Bantuismo Brasileiros Presumidos**. Revista Eletrônica Língua Viva, número 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/linguaviva/article/view/724/772> acessado em 02 de julho de 2023.

BAÇAN, L P. **Dicionário dos rituais afro-brasileiros**. [edição eletrônica] – Londrina: L P Baçan, 2012.

BARROS BARRETO, Cristiano. **Lamento nas Escadas de Jade: uma nova tradução para o português**. Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores, n. 23, p. 117-136, 2011a.

_____. **Pensares sobre a escrita chinesa**. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro, 2011.

_____. **Observações sobre História das ideias linguísticas na China.**
Material inédito, s/d.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921).** Org. Jeane Marie Gagnebin; Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2ª ed. - São Paulo: Duas Cidade; Editora 34, 2013.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: **Problemas de linguística geral I.** Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri; Rev. Prof. Isaac Nicolau Salum. 4ª ed. - Campinas: Pontes, 1995.

BORBA, Rodrigo; LOPES, Adriana Carvalho. **Escritura de gênero e política de *différance*:** imundície verbal e letramento de intervenção no cotidiano escolar. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v.21, n.esp., p. 241-285, 2018.

BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: **Obras Completas.** Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1988, p. 255-260.

BRITTO, Paulo Henriques. Capítulo 1: Algumas Considerações Teóricas. In: **A Tradução Literária.** 5ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. Prefácio: Mais Uma Tempestade. IN: CAPILÉ, André. **Uma A Outra Tempestade:** tradução-exu / André Capilé, Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero:** feminismo e subversão da identidade. 22ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. **Estrutura da Língua Portuguesa.** 30ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

_____. Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa. In: **Ideograma: Lógica, Poesia Linguagem**. Org. Haroldo de Campos; Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem & outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

_____. **Escrito sobre Jade**: poesia clássica chinesa / reimaginada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais. Org. Trajano Vieira. 2. ed. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? In: **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2011.

CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. **Uma A Outra Tempestade**: tradução-exu. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. **Tradução-Exu**: ensaio de tempestades a caminho. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

CAPPARELLI, Sérgio; SUN, Yuqi. Li Bai. In: LI, Bai; DU, Fu; WANG, Wei. **Poemas Clássicos Chineses**: Li Bai, Du Fu, Wang Wei. Trad. Sérgio Capparelli e Sun Yuqi. Porto Alegre: L&PM, 2012.

CARVALHO, Dannel. **As genitálias da gramática**. Revista da Abralín, v. 19, n. 1, p. 1-21, 2020.

CARVALHO, Gil de. **Uma Antologia de Poesia Chinesa**. Trad. Gil de Carvalho. Ed. 265. Lisboa: Cooperativa Editora e Livreira, 1989.

CARSON, Anne. Variações sobre o direito de permanecer calado. In: _____. **Sobre aquilo em que mais penso**. Tradução de Sofia Netrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.

_____. Cassandra Float Can. In: _____. **Float**. New York: Alfred A. Knopf, Publisher, 2016.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10^a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/a.

CHAPPEL, Hillary; PEYRAUBE, Alain. **The History of Chinese Grammars in Chinese and Western Scholarly Traditions**. *Language & History*. 57:2, p. 107-136, 2014.

Chung Kuo, Cina. Direção de Michelangelo Antonioni. 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLA3Zdb1e3tAydrnbmq0KcGvpy65dBGa>

COOPER, Arthur. **Li Po and Tu Fu Poems**. Trad. Arthur Cooper. Illustrated ed. - London: Penguin Books, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Eu Maior. Direção de Fernando Schultz, Paul Schultz. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ns1q6a8JvjQ>

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Formas de escada de jade. In: **Algo infiel**: corpo performance tradução. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

GOLDMAN, Ruth. Who Is That Queer Queer? Exploring Norms Around Sexuality, Race, and Class in Queer Theory. IN: BEEMYN, Brett; ELIASON, Mickey (Eds.). **Queer Studies, A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology**. New York: New York University Press, 1996.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. 13ª ed. 8ª impressão - São Paulo: Editora Ática, 2005.

GORMLEY, Antony. **Blind Light, Hayward Gallery, 2007**. s/d. Disponível em <<https://www.antonygormley.com/works/making/blind-light>> Acesso em: 23 mar. 2023.

IPHAN. **Cais do Valongo – Rio de Janeiro (RJ)**. s/d. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/>> Acesso em: 01 jul. 2023.

IVANHOE, Philip; VAN NORDEN, Bryan. **Readings in Classical Chinese Philosophy**. New York: Seven Bridges Press, 2001.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: **Linguística e comunicação**. 1ª ed. - São Paulo: Cultrix, 1976.

JIN, Ha. **The Banished Immortal: A Life of Li Bai (Li Po)**. English ed. - New York: Pantheon, 2019.

LIMA, Rocha. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa / Rocha Lima**. 49ª ed. - Rio de Janeiro: José Olímpio, 2011.

LISPECTOR, Clarice. “Literatura de vanguarda no Brasil”. In: _____. **Outros escritos**. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 96

LIU, James J. Y. **The Art of Chinese Poetry**. Paperback Edition - Chicago/London: The University of Chicago Press, 1966.

MANO BROWN. **Racionais: Das Ruas de São Paulo Pro Mundo**. Direção: Juliana Vicente. Participação: Edi Rock, Ice Blue, DJ KL Jay, Mano Brown. Produção: Preta Portê Filmes, Cosa Nostra. São Paulo: Netflix, 2022. Streaming.

MARTINS, Helena. Escrever de Volta: Anne Carson, Emily Dickinson. **Remate de Males**, Campinas-SP, v.38, n.2, pp. 703-725, jul./dez. 2018.

MEIRELLES, Anna Cristina Resque. **Muiraquitã e contas do Tapajós no imaginário indígena**: uma análise químico-mineralógica dos artefatos dos povos pré-históricos da Amazônia. 2011. Orientador: Marcondes Lima da Costa. (Doutorado em Geoquímica e Petrologia) – Programa de Pós-Graduação em Geologia e Geoquímica, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

MENDES CADAXA, A. B. **Escadaria de Jade**: Antologia de poesia chinesa Século XII a.C. - Século XIII. Trad. A. B. Mendes Cadaxa. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.

NORMAN, Jerry. **Chinese**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. X de Exu ou a arte de traduzir (n)as encruzilhadas. In: **Tradução-exu**: ensaio de tempestades a caminho / Guilherme Gontijo Flores, André Capilé. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

OWEN, Stephen. **The Great Age of Chinese Poetry**. New Haven/London: Yale University Press, 1981.

PARAÍSO DO TUIUTI. **Meu Deus, meu Deus. Está extinta a escravidão?** Autores: Moacyr Luz, Claudio Russo, Dona Zezé, Anibal e Jurandir. 2018.

_____. **Ka Ríba Tí Yē – que nossos caminhos se abram**. Autores: Cláudio Russo, Moacyr Luz, Anibal, Píer, Alessandro Falcão, Julio Alves. 2022.

PEREIRA, Edimilson da Silva. Cemitério Marinho. IN: **Poesia + (antologia 1985-2019)**. São Paulo: Editora 34, 2019.

PORTAL Amazônia. **Muiraquitã**. 2023. Disponível em: <<https://portalamazonia.com/amazonia-az/letra-m/muiraquita>> Acesso em: 01 jul. 2023.

PORTUGAL, Ricardo Primo. Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang: Apresentação, Alguns poemas. **Scientia Traductionis**, n.13, p. 201-212, 2013

PORTUGAL, Ricardo Primo; XIAO, Tan. **Antologia da Poesia Clássica Chinesa: Dinastia Tang**. Org. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao; Trad. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. 2a ed - São Paulo: Editora Unesp; Beijing: Blossom Press, 2019.

_____. Introdução. In: **Antologia da Poesia Clássica Chinesa: Dinastia Tang**. Org. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao; Trad. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. 2a ed - São Paulo: Editora Unesp; Beijing: Blossom Press, 2019a.

_____. Li Bai. In: **Antologia da Poesia Clássica Chinesa: Dinastia Tang**. Org. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao; Trad. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. 2a ed - São Paulo: Editora Unesp; Beijing: Blossom Press, 2019b.

POUND, Ezra. **Cathay**. Trad. Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1995.

ROSA, João Guimarães. Entremeio com o vaqueiro Mariano. In: _____. **Estas Estórias**. E-Book. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. Disponível em: [Flipbook](#)

SANTOS, Robson Pinheiro. **Tambores de Angola**. 3ª Ed. Belo Horizonte: Casa dos Espíritos, 1998.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTUÁRIO Nacional da Umbanda. **Casa dos Preto-Velhos**. s/d. Disponível em: <<https://santuariodeumbanda.com.br/site/locais-para-oferendas/casa-dos-pretos-velhos/>> Acesso em: 2 jul. 2023.

SILVA, Vagner Goncalves da. **Exu**: Um Deus afro-atlântico no Brasil. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

VENUTI, Lawrence. 2008. **The Translator's Invisibility**: A History of Translation, 2nd edition. London and New York: Routledge.

YUNG, Lawrence Kwan-chee. **The China which is here**: translating classical Chinese poetry. 1998. (PhD Thesis in Translation Studies) – Centre of British and Comparative Cultural Studies, University of Warwick, Coventry, 1998.