UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE LITERATURA PORTUGUESA

FERNANDA MARIA ROMANO

António Feijó e Camilo Pessanha: interlocuções poéticas em traduções

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2013

FERNANDA MARIA ROMANO

António Feijó e Camilo Pessanha: interlocuções poéticas em traduções

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: **Prof^ª. Dr^ª. Mônica Muniz de Souza Simas**

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R759a Romano, Fernanda Maria
Antônio Feijó e Camilo Pessanha: interlocuções
poéticas em traduções / Fernanda Maria Romano ;
orientadora Monica Muniz de Souza Simas. - São
Paulo, 2013.
171 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Literatura Portuguesa (crítica e interpretação).
2. tradução. 3. Feijó, Antônio, 1859-1917. 4. Pessanha,
Camilo, 1867-1926. 5. Poesia Chinesa. I. Simas,
Monica Muniz de Souza , orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Fernanda Maria Romano

António Feijó e Camilo Pessanha: interlocuções poéticas em traduções

Tese apresentada ao Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção de título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu esposo Yo

AGRADECIMENTOS

À tão estimada Prof^a. Dr^a. Mônica Muniz de Souza Simas, de cujo inesgotável saber pude desfrutar um pouco durante esses anos em que tão generosamente orientou o meu mestrado e o meu doutorado, o meu muito obrigada. Seu nome será sempre para os meus ouvidos a suave e doce melodia entoada numa “flauta de jade”.

Ao Prof^o. Dr. Helder Garmes agradeço as valiosas contribuições dadas a este trabalho durante o meu exame de qualificação e o inestimável incentivo ao meu projeto de pesquisa em seus primórdios. Sem esta sua atenção, talvez, eu não tivesse chegado até aqui.

À Prof^a. Dr^a. Ho Yeh Chia, que também participou da banca do meu exame de qualificação, quero expressar o meu carinho e a minha gratidão pela imensa e fundamental colaboração prestada ao meu trabalho.

Aos professores da USP, em especial, à Prof^a. Dr^a Lilian Jacoto, à Prof^a. Dr^a. Maria Helena Garcez, à Prof^a. Dr^a. Annie Gisele Fernandes, ao Prof^o Dr. Horácio Costa, ao Prof^o Dr. Emerson Inácio e ao Prof^o Dr Francis Aubert a minha admiração e a minha gratidão.

Aos colegas da USP, Cibele, Carla, Roberta, Renata, Danilo, Ronaldo, Regina, Juliana, Joana, Mônica, Lucilene, Alessandra, Orivaldo, agradeço a amizade e tudo o que aprendemos juntos.

Ao meu inesquecível pai, à minha linda mãe, aos meus queridos irmãos, às minhas amadas filhas e a todos os meus familiares, que compreenderam a importância da realização deste meu objetivo, agradeço o incentivo e o carinho.

Ao meu querido esposo, que leu esta tese nos meus pensamentos, o meu amor.

RESUMO

Romano, F. M. **António Feijó e Camilo Pessanha: interlocuções poéticas em traduções**. 2013. 169 p. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A proposta desta tese é fazer uma leitura do *Cancioneiro Chinês*, obra que contém poemas chineses traduzidos por António Feijó da versão francesa de Judith Gautier, e das *Elegias Chinesas* traduzidas por Camilo Pessanha a partir dos originais. Nosso objetivo é identificar, nos procedimentos desses autores presentes em suas *reimaginações*, os diferentes deslocamentos culturais, linguísticos e poéticos que se estabelecem no trânsito entre a poesia Oriental e a poesia Ocidental. Para tanto, buscamos, em teóricos da tradução, sinólogos e tradutores de poesia chinesa, reflexões e conceitos que alicercem este nosso estudo.

Palavras-chave: António Feijó; Camilo Pessanha; Tradução de Poesia Chinesa; Literatura Portuguesa; Textos, contextos e intertextos.

ABSTRACT

Romano, F. M. **António Feijó and Camilo Pessanha: poetic interlocutions in translations.** 2013. 169 p. Doctoral Thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

The purpose of this thesis is to interpret a reading of *Cancioneiro Chinês*, a work that contains Chinese poems translated by António Feijo from Judith Gautier's French version and of *Elegias Chinesas*, translated by Camilo Pessanha from the original texts. Our objective is to identify, from the procedures of these authors present in their *re-imaginings*, the different cultural linguistics and poetics deslocation which establish the exchange between Oriental and Occidental poetry. Therefore, we search, from the scholars of translation, sinologists and translators of Chinese poetry, reflections and concepts that form the fundamentals of this study.

Keywords: António Feijó; Camilo Pessanha; Translation of Chinese Poetry; Portuguese Literature; Text, context and intertexts

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 TRADUÇÃO DE POESIA CLÁSSICA CHINESA	17
2.1 Aspectos da língua chinesa.....	18
2.2 Especificidades da poesia clássica chinesa.....	21
2.3 Considerações sobre o ato de traduzir	31
3 ANTÓNIO FEIJÓ E O <i>CANCIONEIRO CHINÊS</i>	41
3.1 Uma poética de confluências	42
3.2 Uma tradução a partir de <i>outra</i>	45
3.3 <i>Cancioneiro Chinês</i> : uma leitura.....	50
3.4 Poemas de Li Bai (李白), Le Livre de Jade e o Cancioneiro Chinês.....	65
4 CAMILO PESSANHA E AS <i>ELEGIAS CHINESAS</i>	111
4.1 Uma poética do signo, da imagem e da sugestão	112
4.2 Uma tradução a partir do original.....	116
4.3 <i>Elegias Chinesas</i> : uma leitura	120
4.4 <i>Elegias Chinesas</i> e seus poemas originais.....	126
5 CONCLUSÃO.....	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	156

1 INTRODUÇÃO

A presente tese tem como objetivo identificar, no *Cancioneiro Chinês* de António Feijó e nas *Elegias Chinesas* traduzidas por Camilo Pessanha, interlocuções poéticas propiciadas por deslocamentos linguísticos e culturais envolvendo o Ocidente e o Oriente.

Em seu famoso texto *Die aufgabe des übersetzers*, “A tarefa do tradutor”, publicado em 1923, como prefácio de sua tradução dos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, Walter Benjamin afirma que, nas traduções, a “vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento”¹. A inesgotabilidade do *texto fonte*, que nos parece implícita nesse pensamento de Benjamin, sugere-nos buscar, nas traduções de nossos dois autores, os diferentes “desdobramentos” de uma poesia clássica chinesa tão cronologicamente distante e com características muito peculiares.

De certo modo, este trabalho almeja dar um prosseguimento à pesquisa realizada, entre 2005 e 2008, culminando com a dissertação de mestrado — *Camilo Pessanha: travessias entre poesia e tradução*². Naquele estudo, ao examinarmos as *Elegias Chinesas* traduzidas por este autor português, procuramos, entre outros, evidenciar: a poética emanada do deslocamento linguístico cultural; as implicações culturais e linguísticas na tradução da língua chinesa; as especificidades da poesia clássica chinesa; o grau de proximidade entre *texto fonte* e *texto de chegada*; dialogismo entre a tradução e o repertório do poeta-tradutor. Tais enfoques são aqui retomados, de uma forma espiralada, como propulsores de um aprofundamento aberto ao leque de aspectos propiciados pela afluência entre culturas, abarcando agora não só as *Elegias Chinesas* traduzidas por Pessanha diretamente dos originais, como também, o *Cancioneiro Chinês*, obra que reúne poemas chineses traduzidos por António Feijó a partir da versão francesa de Judith Gautier.

O *Cancioneiro Chinês* foi publicado em 1890. Sua segunda edição, em 1903, revista e ampliada, traz, entre outros, comentários feitos por Luiz de Magalhães³, poeta e amigo de Feijó, no periódico português, *A Província*. Esse crítico enfatiza, em seu texto, a relação entre a poesia de Feijó e a chinesa, declarando: “aquilo não é uma versão: é uma adaptação, ou

¹ BENJAMIN, Walter. *A tarefa – Renúncia do tradutor*. Trad. Susana Kampff Lages. In: Antologia Bilingue – Clássicos da Teoria da Tradução - Volume 1. Werner Heidermann (org.). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina CCE/ DLLE. Núcleo de Tradução, 2001, p. 195.

² ROMANO, Fernanda. *Camilo Pessanha: travessias entre poesia e tradução*. São Paulo, 2008 (Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa) – FFLCH-USP.

³ MAGALHÃES, Luiz de. O *Cancioneiro* e a crítica. In: FEIJÓ, António. *Cancioneiro Chinês*. 2ª Edição. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmãos, 1903, p. 121-123.

melhor, uma reconstituição. O tradutor identifica-se de tal forma com a natureza da poesia exótica que interpreta que todas essas páginas mais parecem originaes do que vertidas”⁴.

Essas traduções de Feijó teriam partido, conforme já dissemos, da versão francesa de poemas chineses, boa parte da época da Dinastia Tang 唐 (618 - 907), feita por Judith Gautier (1845-1917) em *Le Livre de Jade* (1867). Esta obra não só inspirou outras traduções no próprio Francês, como também, em outros idiomas — inglês, alemão, russo, espanhol, italiano, além do nosso. Vale lembrar que, no Brasil, Machado de Assis, inspirado nas traduções da autora, fez sua versão de oito poemas, a *Lira Chinesa*, constando em *Falenas* (1870). Assim, seria possível, também, afirmar que a motivação de Feijó para o seu *Cancioneiro Chinês* teria origens não só nessa influência do Oriente na literatura europeia, como também, no prestígio da Literatura Francesa na época⁵.

Diferentemente de Feijó, Camilo Pessanha, contando com o apoio de seu amigo, o sinólogo José Vicente Jorge⁶, ao traduzir as oito *Elegias Chinesas* (1914), teve como *texto fonte* os originais de poemas da Dinastia Ming 明 (1368-1644). Como é de conhecimento, esse poeta viveu um longo período de sua vida em Macau, uma das justificativas do seu interesse pela poesia chinesa. Essas traduções foram publicadas no jornal macaense, *O Progresso*, em edições de setembro e outubro de 1914. Danilo Barreiros⁷, genro de José Vicente Jorge, em seu artigo *Camilo Pessanha Sinólogo*, ressalta que o poeta “embelezou com a expressão harmónica e musical da sua própria poesia” as traduções das *elegias*, imprimindo-lhes sua “magia poética”.

A repercussão positiva dessas duas traduções deve-se, também, à motivação e à dedicação de seus autores nessa tarefa. Feijó⁸, em carta ao amigo Luís de Magalhães, informa: “os chineses estão traduzidos – todos. Vou agora dar-me à pachorra de os reler e os corrigir, a ver se lhes consigo dar a máxima pureza e perfeição. Tenho-lhes muito amor porque me deram muito trabalho (...)”. Da mesma forma, Pessanha em carta enviada ao diretor de *O Progresso*, para prefaciá-las, escreve:

⁴ MAGALHÃES, 1903, p.122.

⁵ Para uma visão bem elucidativa desse interesse pelos ditames franceses e pelo Oriente, ambos com grande expressividade literária no século XIX e princípios do XX, sugerimos duas importantes obras de Álvaro Manuel Machado: *O Francesismo na Literatura Portuguesa* e *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*.

⁶ PESSANHA, Camilo. *Elegias Chinesas* (Prefácio). In: *China estudos e traduções*. Prefácio de Daniel Pires. Lisboa: Vega, 1993, p. 77-78.

⁷ BARREIROS, Danilo. Camilo Pessanha Sinólogo. In: *Revista de Cultura* nº 25. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 212.

⁸ FEIJÓ, António. *Cartas a Luís Magalhães*. Apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p.170.

“(...) entrego hoje ao mesmo semanário umas poucas dúzias de pequenas composições chinesas, com cuja decifração tenho entretido o ócio dos últimos seis anos de residência em Macau – os primeiros da velhice –, tirando desse esforço (em boa verdade se diga) horas de um tão suave prazer espiritual que dele o não esperava tamanho.”⁹

A tônica desses comentários que destacamos a respeito das duas obras, tanto de seus críticos quanto de seus autores, é a presença nelas do empenho e da poesia de seus tradutores. Não foram, contudo, apenas essas versões que compuseram o repertório desses dois poetas, como é possível verificar, a seguir, em breves relatos biográficos de ambos.

António Feijó nasceu em Ponte de Lima, Portugal, em 1859. Fez seus primeiros estudos em sua terra natal, prosseguindo-os no Liceu de Braga. Coursou Direito na Universidade de Coimbra, na qual se matriculou em 1877. Com Luís de Magalhães inaugurou naquela mesma cidade, em 1880, a *Revista Científica e Literária*. Decidiu-se, em seguida, pela carreira diplomática e, em 1886, assumiu, no Brasil, o cargo de cônsul, onde permaneceu até 1890. Em 1891, foi transferido para a Suécia, onde se casou nove anos depois. É em Estocolmo que o poeta, em 1917, vem a falecer. Dentre suas poesias publicadas destacam-se: *Transfigurações* (1822); *Líricas e Bucólicas* (1884); *À Janela do Ocidente* (1885); *Cancioneiro Chinês* (1890); *Ilha dos Amores* (1897); *Bailatas* (1907); *Sol de Inverno* (1922) e *Novas Bailatas* (1926). Essas obras foram depois reunidas em edições sob o título de *Poesias Completas*, com destaque à “promovida pelos amigos e admiradores do poeta limiano com o concurso da Câmara Municipal de Ponte de Lima”, em 1939, e publicada, em Lisboa, pela Livraria Bertrand. A edição mais recente, de que se tem notícia, cabe à organização e à fixação de texto de J. Cândido Martins publicada no Porto, em 2004, pelas Edições Caixotim. Martins, ainda, num respeitável trabalho, coletou poemas, “nunca antes reunidos em livro”¹⁰, como informa esse estudioso da obra de Feijó, e os publicou, em 2005, pela mesma editora, sob o título de *Poesias Dispersas e Inéditas*, no qual há outros poemas chineses traduzidos a partir de *Le Livre de Jade* e que não foram incluídos no *Cancioneiro Chinês*.

Camilo Pessanha nasceu em 1867, em Coimbra, e faleceu, em Macau, em 1926, tendo construído, assim, a sua obra nesses dois territórios. Formou-se em Direito, em 1891, na Universidade de Coimbra, contudo trabalhou pouco nessa área. Em 1893, prestou o concurso

⁹ PESSANHA, 1993, p. 75.

¹⁰ MARTINS, Cândido J. António Feijó: a poesia quase toda ou os projetos inacabados. In: FEIJÓ, António. *Poesias Dispersas e Inéditas*. Direção, Prefácio e fixação do texto e notas de J. Cândido Martins. Porto: Edições Caixotim, 2005, p. 7.

para uma vaga de professor no Liceu de Macau e foi aprovado. Em 1894, portanto, mudou-se para aquelas terras, onde assumiu a cadeira de professor de Filosofia e onde residiu até o fim de sua vida, o que pode ser chamado de um exílio voluntário. Autor de uma obra exígua, Pessanha teve, em 1920, seus poemas reunidos em um livro sob o título de *Clepsydra*, seis anos após as publicações de suas *Elegias Chinesas*. Nosso poeta demonstrava, também, seu interesse pela cultura chinesa na sua coleção de obras de arte sínica; nas conferências sobre literatura e estética chinesa, em outras traduções que realizou, além de ter relatado ao pai, em uma carta, assim que chegou a Macau, “já se sentir animado para escrever sobre a China” ¹¹.

Dois aspectos chamam a nossa atenção nesses breves relatos: a viagem muito presente na biografia dos dois poetas e a diferença na extensão dos respectivos repertórios, entretanto, ambos de significativa relevância para a Literatura Portuguesa. Assim, a importância do legado desses autores para esta pesquisa tem seu peso, principalmente, na interação, mencionada antes, entre a poesia de ambos e as respectivas traduções, envolvendo os deslocamentos culturais em que estão inseridas.

Antes, contudo, de procedermos ao estudo do nosso objeto, propriamente dito, julgamos necessário um apoio teórico para podermos realizar a leitura das traduções de nossos dois poetas. No capítulo inicial, portanto, faremos uma explanação sobre a Poesia Clássica Chinesa e sobre a Tradução Literária, evidenciando desta as implicações inerentes à versão de uma língua ideogrâmica para uma alfabética. Não se trataria aqui de um trabalho específico sobre Tradução ou sobre Poesia Chinesa, mas de uma busca de conceitos norteadores em ambas. Para tal, retomamos da nossa dissertação do mestrado ¹², dentre outros autores, François Cheng em *A escrita poética chinesa*, obra em que esse estudioso faz uma exposição da poesia clássica chinesa, evidenciando aspectos estéticos e semânticos que caracterizam aquela poesia. Esse autor, também, “a rede semiótica” que se forma na China entre poesia, caligrafia, pintura e mitos ¹³. No que se refere à análise de um poema chinês, Cheng considera três aspectos a serem evidenciados: “os processos passivos”, baseados nas ideias de “cheio” e “vazio” ¹⁴, ou seja, de “palavras plenas (os substantivos e os dois tipos de verbos: verbos

¹¹ PIRES, Daniel. Prefácio. In: *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. Organização, prefácio e notas de Daniel Pires. Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992, p. 17. Pires, em nota, na mesma página, informa que a carta é “datada de 8 de maio de 1894, publicada no livro citado de António Dias Miguel”. Essa obra Pires indica a referência na p. 9: “In *Camilo Pessanha: Elementos para o Estudo de sua Biografia e da sua Obra* de António Dias Miguel, Lisboa, Edição de Álvaro Pinto (Ocidente), 1956”.

¹² Pelo seu caráter basicamente informativo, este capítulo sobre Poesia Chinesa e Língua Chinesa, salvo reformulações e acréscimos baseados em novas leituras e em novas reflexões, teve algumas partes transcritas da nossa dissertação de mestrado, já citada, que se fizeram indispensáveis para a construção deste nosso texto.

¹³ CHENG, François. A escrita poética chinesa. *Revista de Cultura* nº 25. Tradução por Ana Peres de Sousa. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p.7.

¹⁴ Ibidem, p. 16.

de ação e verbos de qualidade)” e de “palavras vazias (o conjunto de palavras-utensílio: pronomes pessoais, advérbios, preposições, conjunções, termos de comparação, partículas, etc.)”; “os processos activos”, relacionados à estrutura formal da poesia em seus aspectos fônicos e sintáticos; “as imagens”, percebidas nas relações metafóricas (similaridade) e metonímicas (contiguidade) dos ideogramas ¹⁵. Paralelamente, revisitamos algumas obras e buscamos outras que possibilitam uma exposição sobre aspectos fundamentais da língua chinesa. Em seguida, tratamos da Tradução Literária, tentando identificar, em alguns de seus consagrados teóricos, pensamentos que possam, também, abranger especificidades próprias da poesia clássica chinesa. Para esse tema, então, partimos de um dos livros mais recentes de Umberto Eco ¹⁶, *Dire quasi la stessa cosa (Quase a mesma coisa)*, em que esse autor se propõe a fazer uma leitura de traduções de suas próprias obras, sem a pretensão de criar uma teoria que realize o “sonho babélico” ou que proclame o “anti-babel”, mas que considere a “negociação” como elemento prioritário no processo tradutório. Tomamos, da mesma forma, João Barrento, em *O Poço de Babel: para uma Poética da Tradução Literária*, em que esse autor nos indica, entre outras reflexões, a importância de buscarmos “os invisíveis do texto”¹⁷. Abordar esses dois autores contemporâneos será importante para embasar uma visão atualizada da tradução literária. Percorremos, também, alguns importantes teóricos trabalhados no mestrado como: Walter Benjamin, já citado no início desta introdução; Homi Bhabha, em *O Local da Cultura*, identificando a tradução como “a natureza performativa da comunicação cultural” ¹⁸; Haroldo de Campos, em *Metalinguagem e outras metas; Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem; A arte no horizonte do provável*, confirmando a tradução como um processo de “transcrição” ¹⁹ ou “reimaginação” ²⁰, no caso de versão de poesia chinesa. Assim, ratificando essa ideia de recriação, numa versão literária, nossas pesquisas têm confirmado que, na tradução de poesia, por mais próxima que a versão esteja do original, a informação cultural e a informação estética são, na maioria das vezes, intraduzíveis. Em se tratando, principalmente, de traduções cuja *língua fonte* é ideográfica e

¹⁵ CHENG, 1995, p. 44.

¹⁶ ECO, Humberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

¹⁷ BARRENTO, João. *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2002, p. 16-17.

¹⁸ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 3ª reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 303.

¹⁹ CAMPOS, Haroldo de. A minha relação com a tradição é musical. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 266.

²⁰ Idem. A quadratura do círculo. In: *A Arte no Horizonte do Provável*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 121.

a *língua de chegada* ²¹, alfabética, a dificuldade é bem mais acentuada.

No capítulo seguinte, tratamos de António Feijó e do *Cancioneiro Chinês*, buscando, nos vínculos que se estabelecem entre a versão francesa e o original e a versão portuguesa em relação à francesa e o original, a poesia que surge desse trânsito linguístico-cultural. Uma dificuldade, todavia, impôs-se à nossa pesquisa, pois a versão de Gautier não apresenta os *textos fonte* o que deixou árdua a procura de alguns originais chineses indispensáveis para este nosso trabalho. Para a nossa análise, o *Cancioneiro Chinês* é tomado como um todo nas considerações mais abrangentes, no entanto, nas mais específicas, confrontando originais e versões, optamos pelas traduções de quatro poemas de Li Bai (李白). Além de ser considerado um poeta imortal e um dos maiores da poesia clássica chinesa, esse autor apresenta certas semelhanças com Feijó, no seu fazer poético. Tal constatação é possível detectar, por exemplo, nas palavras do editor ²² de *Poetry and Prose of the Tang and Song* ²³, afirmando que o consagrado poeta chinês usava as formas de versos convencionais da época na sua poética, conhecida pela sua imagética lírica inovadora e pela grandeza na beleza da linguagem, características essas que nos remetem também ao nosso poeta. Além do *corpus*, são relevantes, também, neste capítulo, as *Cartas a Luís de Magalhães*, escritas pelo poeta limiano, obra com apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó, editada em dois extensos volumes, 738 cartas, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, em 2004. Em algumas dessas missivas, Feijó menciona o *Cancioneiro Chinês*, dando-nos pistas de sua prática tradutória. É interessante notar, também, nessa correspondência, o contexto cultural de um Brasil na década de 80 do século XIX, sentido e expresso pelo próprio Feijó. De 1886 a 1890, período em que o nosso poeta é cônsul nestas terras e no qual teria, também, sido escrito parte do *Cancioneiro Chinês*, há uma grande mudança na estrutura política e social do país com a Abolição da Escravatura, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889. O poeta participa, assim, do auge da crise do Império. Por essas correspondências, ainda, durante a sua estada no Brasil, Feijó demonstra a sua inadaptação ao país, principalmente, ao clima, e o seu constante desejo de ser transferido para Xangai.

No último capítulo, abordamos Camilo Pessanha e as *Elegias Chinesas*, investigando, igualmente, a poesia que desponta das relações constituídas entre *texto fonte* e *texto de*

²¹ Da terminologia utilizada por diversos estudiosos para referirem-se ao texto original, ao texto traduzido e às respectivas línguas, optamos, como se tem visto, pelas expressões — “texto fonte” e “texto de chegada” sugeridas por Umberto Eco em *Quase a mesma coisa*, 2007, p.199-201 e, conseqüentemente, adotamos “língua- fonte” e “língua de chegada”.

²² Publisher’s Note. In: *Poetry and Prose of the Tang and Song*. Trad. Yang Xianyi e Gladys Yang. Beijing: Foreign Languages Press, 2005, p. 17.

²³ “Poesia e prosa na Tang e Song” (tradução nossa).

chegada. Tanto em nossa análise, como no confronto entre originais e traduções, partimos da obra toda, pois esta é composta por apenas oito *elegias*, para depois nos determos em quatro delas, cujas autorias são atribuídas por Pessanha a poetas da Dinastia Ming 明, os quais serão nomeados adiante. Diferentemente do *Cancioneiro Chinês*, essas versões de Pessanha são acompanhadas, na sua publicação, não só pelos originais chineses, como, também, por notas explicativas, oportunas para o entendimento e a contextualização histórico-geográfica dos *textos* fonte. É relevante, também, neste capítulo, a carta, já citada, enviada por Pessanha ao jornal de Macau, *O Progresso*, para prefaciá-las suas *Elegias* a serem publicadas. Nela o poeta revela procedimentos usados nas traduções e sua apreciação sobre os originais.

Nossa intenção não é fazer uma análise exaustiva de todas as instâncias dos poemas aqui apresentados. Destes serão evidenciados apenas os aspectos que se fazem relevantes para a fundamentação de nossas considerações. No que se refere à verificação do grau de proximidade entre originais e traduções de nossos autores, optamos por dar ênfase às *palavras plenas*, ou seja, tentar verificar se essas permanecem nas respectivas traduções e, assim, podermos analisar as recorrências. É oportuno para essa prática, o fato dos versos na poesia clássica chinesa serem formados, na maioria das vezes, por uma sequência de *palavras plenas*. Para exploração semântica de cada ideograma ²⁴, buscamos, primeiramente, a grafia fonética romanizada, *pinyin* (拼音), dos caracteres, pois é assim que estão ordenados nos dicionários, para depois procurarmos os respectivos significados. Essa decifração pressupõe o reconhecimento de 214 radicais chineses, uma vez que, só depois de identificar o radical no ideograma, podemos localizar o índice que parte dele e, por meio da contagem dos traços desse mesmo caractere, conseguir encontrar a sua transcrição. Para essa tradução literal nos apoiamos em dicionários, chinês-inglês, pois, infelizmente, há, ainda, pouquíssima disponibilidade de dicionários chinês-português, portanto, neste trabalho, as traduções do inglês para o português referentes aos caracteres foram feitas por nós. A intenção dessa busca é levantar os significados possíveis de cada ideograma presentes nos originais e, de domínio deles, identificar, por meio das escolhas de nossos poetas tradutores, as possíveis informações estéticas e semânticas dos originais, mantidas, omitidas ou recriadas nos textos de chegada. Essa pesquisa, ideograma por ideograma, torna-se viável por se tratar de poesia clássica chinesa, em que, de certa forma, boa parte dos caracteres teriam um significado autônomo no

²⁴ Esse procedimento, também, tem sido utilizado por boa parte dos tradutores de poesia clássica chinesa, bons conhecedores ou não daquela língua, e que supomos ter sido a via de Pessanha, mas, certamente, não a de Feijó, todavia, quem sabe, a de Judith Gautier ajudada por Tin-Tun-Ling. Por se tratarem de textos antigos, vários ideogramas presentes nos poemas são de uso arcaico.

verso. Alexandre Li Ching ²⁵ nos informa que o *wényán* (文言), a língua de estilo antigo, seria mais sucinta, monossilábica e de sentido conciso e o *báihuà* (白話), língua falada hoje, apresentaria palavras dissilábicas e polissilábicas, portanto, formadas por mais de um caractere.

Esse processo possibilitaria, assim, uma leitura da poesia “reimaginada” do trabalho dos nossos artesãos, mesmo porque, no que se refere à tradução de poesia chinesa, seria “impossível”, como nos demonstra Hervey Saint-Denys ²⁶, permanecer somente no literal, uma vez que “certos caracteres exprimem por vezes todo um quadro que não pode ser dado a não ser por perífrase. Certos caracteres exigem uma frase inteira para serem correctamente interpretados”. Outrossim, devido à escassez de uma metodologia para a análise e classificação dos procedimentos de tradução de poemas em uma língua ideográfica para uma alfabética, propomos e aplicamos aqui uma, cuja nomenclatura é inspirada em conceitos de teóricos e tradutores eleitos em nosso capítulo inicial e que consideramos conveniente para o nosso objeto.

Na conclusão, tentamos evidenciar as relações que se estabelecem entre os deslocamentos geográficos, culturais, linguísticos e poéticos presentes no percurso das traduções de nossos dois autores.

Desse modo, o nosso olhar sobre o *Cancioneiro Chinês* de António Feijó e as *Elegias Chinesas* traduzidas por Camilo Pessanha pretende auscultar esse encontro da poesia oriental com a ocidental, propiciado por um processo que, imbuído de demarcações fronteiriças, envolvendo diferentes culturas — portuguesa, chinesa, francesa e brasileira— entrelaça linguagem e alteridade, engendrando continuidades.

²⁵ CHING, Alexandre Li. *A estrutura da língua chinesa*. 1ª ed. Fundação Oriente, 1994, p.13-16.

²⁶ SAINT-DENY, Hervey, apud CHENG, ops. cit., p. 63.

2 TRADUÇÃO DE POESIA CLÁSSICA CHINESA

[...] no decorrer de minhas experiências de autor traduzido, sentia-me continuamente dividido entre a necessidade de que a versão fosse “fiel” ao que escrevera e a descoberta excitante de como o meu texto poderia (aliás, às vezes deveria) transformar-se no momento mesmo em que fosse recontado em outra língua. E se às vezes percebia impossibilidades – que de algum modo eram resolvidas –, com maior frequência percebia possibilidades: ou seja, percebia como, no contato com outra língua, o texto exibia potencialidades interpretativas que passaram despercebidas por mim mesmo, e como, às vezes, a tradução podia melhorá-lo (digo “melhorar precisamente em relação à intenção que o próprio texto manifestava de improviso, independente da minha intenção originária de autor empírico).²⁷

Umberto Eco

Conforme já mencionado, na introdução deste trabalho, tanto o *Cancioneiro Chinês* de António Feijó, quanto as *Elegias Chinesas* traduzidas por Camilo Pessanha tiveram como fonte, direta ou indireta, a Poesia Clássica Chinesa. Diferenciado por características assaz peculiares, esse fazer poético milenar, aguçado na Dinastia Tang (唐), norteou dinastias seguintes, fazendo da poesia, como afirma Edward C. Chang²⁸, “a forma de arte mais popular da China”²⁹. Assim, pensando nessas obras de nossos dois autores e nos aspectos culturais, linguísticos, semânticos e estéticos, envolvidos na tradução literária, algumas intrigantes questões se fazem aqui presentes:

— como o universo dessa poesia clássica chinesa poderia ser traduzido para o universo da poesia ocidental?

— quais seriam, nesse caso, as “potencialidades” do *texto fonte* e as “possibilidades” do *texto de chegada*?

Essas perguntas, no entanto, permanecem, várias vezes, em aberto, quando adentramos nos estudos dos que consideramos principais teóricos da tradução no Ocidente. Salvo alguns estudiosos, principalmente, os empreendedores desse tipo de tradução, os demais constroem suas considerações não abrangendo essa discussão. Mesmo assim, se pretendemos identificar os desdobramentos culturais e poéticos nas traduções de Feijó e de Pessanha, é fundamental nos situarmos, não só na Literatura Chinesa, como também, nesse universo da Teoria da

²⁷ ECO, Umberto. *Quase a Mesma Coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2007, p. 15 e 16. Título Original: *Dire quasi la stessa cosa*.

²⁸ CHANG, Edward C. *How to read a Chinese Poem: a Bilingual Anthology of Tang Poetry*. Translated and annotated by Edward C. Chang. North Charleston, South Carolina, USA: Book Surge Publishing, 2007, p. 6.

²⁹ Tradução nossa.

Tradução, cujos estudos têm tomado, através dos tempos, diferentes caminhos. Tal plurivisão histórica nos convoca a sondar nela subsídios para a elaboração do nosso entendimento sobre esse tema a fim de fazermos as devidas transferências para a complexidade inerente à tradução de uma língua ideogrâmica para uma alfabética. Esse estudo, também, colabora para uma composição do perfil desses nossos poetas tradutores, assim como, para uma conceituação compreendendo a diversidade do nosso objeto.

Pensamos, portanto, em iniciar este capítulo com uma breve explanação a respeito da Poesia Clássica Chinesa, evidenciando suas especificidades, assim como, as implicações culturais e linguísticas envolvidas em sua tradução. Optamos, como se vê, por uma exposição informativa, um tanto quanto didática, por se tratar de um tema bem específico e, ao mesmo tempo, de um instrumento fundamental para a nossa análise do *corpus*.

2.1 Aspectos da língua chinesa

Existem na China inúmeros dialetos para uma mesma escrita, ou seja, chineses de diferentes regiões podem não se entender oralmente, mas conseguem fazer a mesma leitura dos ideogramas. Há, no entanto, hoje uma língua oficial naquele país que é o Mandarim, chamada por eles de *pǔtōnghuà* (普通話). Para facilitar a apreensão da pronúncia dos caracteres, foi aprovado, na China, em 1958, o projeto de romanização dos caracteres baseada no Mandarim, por meio do *pinyin* (拼音), sistema alfabético de transcrição fonética, do qual já falamos em nossa Introdução. Sobre essa medida, Wang ³⁰ ressalva que “o governo chinês tomou o cuidado de esclarecer que o *pinyin* não substitui os caracteres, mas ajuda a aprender a pronúncia” e, ainda, “deixar de usar os caracteres privaria as futuras gerações de uma rica herança cultural”. Nos capítulos, em que apresentaremos a transcrição fonética que fizemos dos ideogramas de originais do *Cancioneiro Chinês* e das *Elegias Chinesas*, teremos uma ilustração da aplicação do *pinyin*.

Por essa romanização dos caracteres, percebemos que muitas palavras se repetem e, várias vezes, o significado delas pode divergir apenas por uma simples variação tonal. Essa diversidade de tons presentes no chinês falado surpreende e, muitas vezes, encanta aqueles que apreciam o efeito musical provocado pela alternância ou reincidência dos mesmos, pois cada caractere representa, praticamente, uma única sílaba com um único tom. Essa sonoridade

³⁰ WANG, William. Escrever com arte, literalmente. *Biblioteca entre Livros* nº 5. São Paulo: Editora Dueto, p. 54.

somada à imagética dos ideogramas dá à poesia chinesa características peculiares. Os tons no Mandarim são, basicamente, quatro e distinguem-se pelos seguintes sinais de acentuação: —; /; V; \. Vejamos o exemplo abaixo que Alexandre Li Ching menciona para elucidá-los:

mā (1º tom ou tom uniforme), ‘mãe’
 má (2º tom ou tom ascendente), ‘cânhamo’
 mǎ (3º tom ou tom descendente e ascendente), ‘cavalo’
 mà (4º tom ou tom descendente), ‘insultar’³¹

François Cheng³², em *A escrita poética chinesa*, completa essa classificação dos tons, indicando que, enquanto o primeiro é “uniforme”, os demais são “obliquos”. Quanto à intensidade de cada tom, Ching³³ ressalta que a duração dos quatro não é a mesma: “o terceiro tom é o mais longo, o primeiro e o segundo são médios e o quarto mais breve”. Há um exemplo de Harlee G. Greel, citado por Yu-Kuang Chu, em *Interação entre Linguagem e Pensamento Chinês*, que ilustra bem a diferença entre cada tom a partir de uma comparação muito interessante com as quatro formas de dizer “yes” em inglês:

O primeiro tom é como o do modo de responder *yes* a uma lista de chamada (um tom alto, ligeiramente prolongado). O segundo é como o tom que vai se elevando, quando se diz *yes* para responder a alguém que está batendo à porta, enquanto se está ainda absorvido pelo que se está fazendo. O terceiro tom assemelha-se ao do *ye-es* pronunciado por alguém que concorde dubitativamente com alguma coisa enquanto ainda a vai considerando mentalmente, vindo o tom elevado para baixo e subindo levemente no fim. Finalmente, o quarto tom é o de um *yes* pronunciado como réplica positiva, breve e segura, terminando incisivamente.³⁴

Quanto à escrita chinesa, nos questionamos, às vezes, sobre a distinção entre caracteres e ideogramas. Chu³⁵ explica que “o chinês é escrito em termos de símbolos, chamados ‘caracteres’” e que estes “não são representações fonéticas e sim ideogramas”.

³¹ CHING, Alexandre Li. *A estrutura da língua chinesa*. 1ª ed. Fundação Oriente, 1994, p. 28.

³² CHENG, François. *A escrita poética chinesa*. *Revista de Cultura* nº 25. Tradução por Ana Peres de Sousa. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 7.

³³ CHING, op. cit., p. 29.

³⁴ GREEL, Harlee G. Apud CHU, Yu-Kuang. *Interação entre linguagem e pensamento chinês*. In: CAMPOS, H. (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2000, p. 205.

³⁵ CHU, Yu-Kuang. *Interação entre linguagem e pensamento chinês*. In: CAMPOS, H. (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2000, p. 208.

Afirmações como essa nos fazem deduzir que os caracteres não seriam necessariamente ideogramas, mas estes seriam sempre caracteres, ou seja, nem toda escrita que utilizasse caracteres produziria ideogramas. Na prática, o que constatamos é que os dois termos são usados, algumas vezes, com a mesma conotação.

Segundo já foi mencionado, há por volta de 214 radicais na escrita chinesa. Eles aparecem, muitas vezes, em vários ideogramas, indicando uma relação entre eles e facilitando a sua identificação. Os radicais, em sua maioria, são ideogramas e quando acrescidos de outros traços formam significações relacionadas ou derivadas. Um caractere chega a apresentar mais de 30 traços. Para facilitar a assimilação da língua escrita houve, também em 1958, uma simplificação de vários ideogramas chineses, diminuindo seu número de traços. Alguns lugares, porém, como é o caso de Hong Kong, Macau e Taiwan, continuam com a escrita tradicional.

Quanto à gramática da língua chinesa, achamos oportuno citar algumas características morfológicas presentes nela que são observadas por Yu-Kuang Chu, William Wang, e Suo Ying Wang em suas respectivas obras:

- O chinês é uma língua não-flexionada. As palavras não sofrem modificações de acordo com o número, o gênero, o caso, o tempo, a voz ou o modo.³⁶
- Os verbos chineses não têm conjugação mantendo-se invariáveis em todos os casos.³⁷
- Em chinês, os verbos também não têm regências.³⁸
- Na maioria das vezes, o contexto indica claramente o tempo e o modo do verbo, ou o caso e número do substantivo.³⁹
- Em chinês não existe artigo, enquanto quase todas as línguas europeias têm artigo definido e artigo indefinido, dos quais o definido não tem tradução correspondente e fixa em chinês e o indefinido costuma ser traduzido como o numeral ‘um’. Com influências das línguas ocidentais, agora surgem mais e mais frases chinesas que usam ‘um’ equivalente ao artigo indefinido das línguas ocidentais(...).”⁴⁰
- O adjetivo em chinês é invariável, logicamente, não há concordância numérica nem genérica entre o substantivo e o adjetivo.⁴¹

³⁶ CHU, 2000, p.207.

³⁷ WANG, Suo Ying. *O Português para um Chinês - Abordagem Simultânea sobre os Métodos de Ensinar Português aos Chineses*. Instituto Rainha D. Leonor, 1991, p. 33.

³⁸ Ibidem, p. 35.

³⁹ WANG, W, p.50.

⁴⁰ WANG, op. cit., p. 41.

⁴¹ Ibidem, p.40.

— De modo geral, as frases chinesas são pelo menos mais curtas do que as frases das línguas ocidentais, incluindo o português. A concisão da frase chinesa resulta de muitos motivos, dos quais, um consiste, penso eu, em que o chinês não tem conjunção integrante, nem pronomes relativos, os quais servem para constituir orações relativamente grandes.⁴²

— As palavras chinesas não são classificadas em partes do discurso, como as inglesas. Uma palavra pode ser usada como substantivo, adjetivo, advérbio ou verbo, dependendo de sua função na sentença. Elas, entretanto, se repartem em duas classes gerais: “sólidas” e “vazias”. As palavras “sólidas” possuem um significado por si mesmas, enquanto as ‘vazias’ são usadas apenas como preposição, conectivos, interjeições ou partículas interrogativas.⁴³

Com essa breve explanação sobre a língua chinesa, pudemos ter uma ideia do ponto de partida linguístico das traduções que compõem o nosso *corpus* e das implicações lexicais atinentes à versão de uma língua ideogrâmica para uma alfabética. Um poeta, no entanto, ao traduzir poemas, não verteria somente palavras e frases, mas também, poesia. Em seguida, portanto, faremos, da mesma forma, uma concisa apresentação das particularidades da poesia clássica chinesa e as implicações de sua tradução, com o intuito, inclusive, de nos equiparmos um pouco mais para a leitura do nosso objeto.

2.2 Especificidades da poesia clássica chinesa

Segundo comentamos em nossa introdução, os poemas que originaram *Le Livre de Jade* e, por conseguinte, *O Cancioneiro Chinês*, teriam sido, em boa parte, da época da Dinastia Tang (唐, 618-907) e as *Elegias Chinesas*, da Dinastia Ming (明, 1368-1644). A poesia desta época teria se baseado nos modelos clássicos da dinastia Tang e é deles que vamos falar agora.

Primeiramente, é importante entendermos um pouco do conceito de poesia na antiga cultura chinesa. Edward C. Chang⁴⁴ ainda em *How to read a Chinese Poem: a Bilingual Anthology of Tang Poetry*⁴⁵, comenta que, naquela época, a definição de poesia era direta e simples, ou seja, uma forma verbal de expressão, transmitindo o que alguém sente no coração.

⁴² WANG, S.Y, p. 43.

⁴³ CHU, 2000, p. 207- 208. Nessa citação, Chu faz uso do termo “sólidas”, para qualificar, segundo ele, palavras que “possuem um significado por si mesmas”. Tal definição faz-nos entender que “sólidas” seriam, então, aquelas que exercem a função de pronomes, de substantivos, de adjetivos, de verbos ou de advérbios.

⁴⁴ CHANG, 2007, p. 4

⁴⁵ “Como ler um Poema Chinês: uma Antologia Bilingue da Poesia Tang” (Trad. nossa).

Esse estudioso nos fornece, também, o sentido “etimológico” do caractere que significa poesia, 詩 (shī), e que seria composto de duas partes, 言 (yán) e 寺 (sì). Segundo Chang, o elemento fonético 寺 (sì) foi originalmente escrito 志 (zhì), significando “sentimentos no coração” e o radical 言 (yán) tendo algo como “palavras ou discurso”. Portanto, indica o sinólogo, o caractere 詩 (shī), sugere que aquela poesia seria o discurso do coração, ou melhor, a linguagem do coração. Chang ainda aponta que a primeira definição de poesia pode ser encontrada no *Livro das Canções*: “When it is in the heart, it is *zhi* (志); when *zhi* is expressed in words, it is poetry”⁴⁶.

Voltemos a um passado mais remoto ainda. François Cheng ⁴⁷ remete-nos aos primórdios da literatura chinesa, relatando-nos que os primeiros signos aparecem gravados em “escamas de tartarugas”, “ossos de búfalo”, “vasos sagrados” e “utensílios de bronze”. Esse sinólogo ressalta a “autonomia” dessa escrita que, em suas palavras, “se recusa a ser um simples suporte da língua falada (...) durante cerca de quarenta séculos”. Os ideogramas, a nosso ver, trariam, em si, leituras que, muitas vezes, transcenderiam o nível fonético, chegando a desfazer os limites dicotômicos entre *significado* e *significante* ⁴⁸, ou seja, o *significante* seria, nesses casos, também o *significado* e vice-versa. Se tomarmos, por exemplo, o caractere 日, veremos que ele não só traria em si a sua leitura fonética “rì”, que nos levaria a entendê-lo como “sol”, como também, pela sua natureza pictográfica, leríamos, em seus traços, estilizados pelo tempo, o conceito do grande astro.

Cheng explica que, de motivos inicialmente ligados “à dança sagrada e ao trabalho do campo regulado pelo ritmo das estações”, essa literatura foi passando por “metamorfoses” que trouxeram “uma linguagem poética profundamente original”. De tal linguagem poética, expressa por meio de ideogramas e da relação entre eles, Cheng faz o seguinte comentário:

Os ideogramas apresentam-se não como marcas impostas arbitrariamente, mas como seres dotados de vontade e de unidade interna [...] cada ideograma é monossilábico e invariável, o que lhe confere uma autonomia e uma grande mobilidade de se combinar com outros ideogramas. ⁴⁹

⁴⁶ CHANG, 2007, p. 4.

⁴⁷ CHENG, 1995, p. 5.

⁴⁸ Ferdinand de Saussure, em seu famoso *Cours de Linguistique Générale*, vê o “signo” linguístico como “a combinação do conceito e da imagem acústica”, denominando-os, respectivamente de “significado” e “significante”. Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye. Col. Albert Redlinger. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blickstein. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 81.

⁴⁹ CHANG, op. cit., p.7.

Providos, portanto, dessa autonomia e dessa mobilidade, os ideogramas, no universo de seus significados, atribuem dinamismo à poesia chinesa. Caberia, portanto, ao poeta harmonizá-los no verso, ao leitor interpretá-los e ao tradutor torná-los possíveis, em nosso caso, numa língua latina. Lembramo-nos aqui da declaração de António Graça de Abreu ⁵⁰, como veremos depois, dizendo sentir-se “diante de um *puzzle*” quando se põe a traduzir, pela primeira vez, um poema chinês.

Não seria apenas dessa combinação de ideogramas que os versos chineses nasceriam. Haveria, também, toda uma relação, naquele país, entre a “poesia”, a “caligrafia”, a “pintura” e os “mitos”. Cheng ⁵¹ menciona que lá um “artista dedica-se à tripla prática, poesia-caligrafia-pintura, como a uma arte completa onde todas as dimensões do seu ser são exploradas: canto linear e sistema espacial, gestos encantatórios e palavras visualizadas”. Ele nos informa, ainda, que “inspirados pela escrita ideográfica e por ela determinados, poesia, caligrafia, pintura e mitos formam uma rede semiótica complexa e unida ao mesmo tempo: obedecem ao mesmo processo de simbolização e a certas regras de oposições fundamentais”.

A *caligrafia*, afirma Cheng ⁵², “exalta a beleza visual dos ideogramas” e, por isso, talvez “tenha se tornado uma arte maior”. O calígrafo, comenta ele, alternando traços grossos e finos, encontraria o próprio ritmo e a própria unidade, entrando em comunhão com o Universo, e expressaria “os múltiplos aspectos de sua sensibilidade: força e ternura, entusiasmo e quietude, tensão e harmonia”.

A *pintura*, na tradição chinesa, Cheng ⁵³ nos informa que ela receberia o nome de “poesia silenciosa”. Ela coabitaria com a caligrafia, pois “são ambas artes do traço” e “do mesmo pincel”, prossegue ele. E, mais ainda, “todos os elementos pictóricos são desenhados com um traço”. Esse sinólogo procura demonstrar, também, a íntima relação da *poesia* com a *pintura*, declarando: “numerosos poetas se entregavam à pintura, enquanto que todos os pintores se deveriam dedicar a ser poetas”. Para exemplificar essa rede, Cheng cita Wang Wei, pintor e poeta, que influenciou com a própria pintura a organização dos signos na própria poesia, levando o poeta Su Dong Po a dizer dele: “os seus quadros são poemas e os seus poemas são quadros” ⁵⁴. Para começar a desvendar um signo, em um poema chinês, seria necessário, assim, considerá-lo a partir da sua espacialidade, o que daria a ele uma

⁵⁰ ABREU, António Graça de. Prefácio. In: *Poemas de Li Bai*. Tradução, Prefácio e Notas de Antonio Graça de Abreu. 2ª ed. Instituto Cultural de Macau, 1996, p. 37.

⁵¹ CHENG, 1995, p.7-8.

⁵² Ibidem, p. 8

⁵³ Ibidem, p. 10-12

⁵⁴ SU, Dong Po, apud, CHENG, op. cit., p. 10.

relação íntima com a pintura. Sobre essa relação, Cheng ⁵⁵ faz a seguinte explanação, apontando dois conceitos presentes nela: “o do sopro rítmico” e o “da oposição cheio-vazio”. Esse autor explica que o primeiro, tanto na poesia como na pintura, restabeleceria o homem na “corrente vital universal, a qual deve circular através da obra e animá-la completamente” enquanto que o segundo, na pintura, marcaria o espaço preenchido e o não preenchido do quadro, ou mesmo no interior da obra pintada, onde se alternam traços grossos e traços finos. Assim, indica ele, “num quadro, o ‘vazio’ introduziria o infinito e o ‘sopro rítmico’ de que o universo está animado”, unindo “o tempo e o espaço, o dentro e o fora e, finalmente, o sujeito (...) e o mundo”, enquanto, na poesia, “a noção de ‘vazio-cheio’ estaria na alternância das palavras ‘plenas’ (verbos e substantivos) e das ‘palavras vazias’ (palavras secundárias tais como pronomes pessoais, preposições, termo de comparação, partículas, etc.)”.

Quanto aos *mitos* na poesia chinesa, Cheng ⁵⁶ aponta o “poder mágico dos caracteres” nos talismãs e a presença da escrita em práticas religiosas. Ele cita o exemplo dos templos confucionistas que, ao invés de figuras ou ícones, são venerados cinco caracteres inscritos numa placa: “céu-terra-rei-pais-mestre”. Prossegue esse autor explanado que: “a exploração da escrita pelos mitos não se limita apenas ao plano gráfico. Todo um jogo fônico contribui também para criar objetos e figuras de poder mágico”. O mesmo aconteceria com a poesia chinesa que, segundo ele, buscaria a simbolização dos elementos da natureza, do cosmos e do mundo humano e, como o mito, ela empregaria o mesmo sistema de correspondências: números, cores, sons, etc.

A partir dessas reflexões preliminares, Cheng indica três aspectos a serem observados na análise da poesia clássica chinesa: “os processos passivos”; “os processos ativos” e as “imagens”.

Os “processos passivos”, segundo esse autor,⁵⁷ estariam fundamentados no contraste entre “cheio” e “vazio”, ou seja, como já citamos acima, entre “palavras plenas (os substantivos e os dois tipos de verbos: verbos de ação e verbos de qualidade) e as palavras vazias (o conjunto de palavras-utensílio: pronomes pessoais, advérbios, preposições, conjunções, termos de comparação, partículas, etc.)”. Tal oposição, elucida Cheng, dar-se-ia em dois níveis: o “superficial”, pela alternância de “palavras plenas” e “palavras vazias”, tornando o verso mais vivo e ritmado e o “profundo”, pela redução de “palavras vazias”, introduzindo “na língua uma dimensão em profundidade, justamente a do verdadeiro “vazio”.

⁵⁵ CHENG, 1995, p. 11-12.

⁵⁶ Ibidem, p. 12-15.

⁵⁷ Ibidem, p.15-28.

Cheng ainda lembra que há poetas que chegam a substituir “palavras plenas”, na maioria verbos, por “palavras vazias” para “inserir o vazio no pleno”. Assim, completa o sinólogo, um verbo poderia ter três estados: “dinâmico”, utilizado como ação; “estático”, utilizado como qualidade e “vazio”, substituído por uma “palavra vazia”. Essa inserção do “vazio” no “pleno” é identificada por Cheng em quatro formas de elipse. A primeira seria a dos pronomes pessoais, cuja ausência premeditada faria o sujeito interiorizar elementos exteriores, como, por exemplo, os complementos circunstanciais. Esse autor, entre outras, toma a seguinte quadra para elucidar essa constatação:

Cume do Monte de incenso Taça
Sol crepuscular descer do Monte
Haver alto ermita morar
Lua clara subir cume ⁵⁸

Cheng ⁵⁹ sugere que o leitor restabeleceria os dois últimos versos assim: “Ao pôr-do-sol, ele (o ermita) desce da montanha; e sobe ao cume quando a lua se levanta”. No entanto, esse autor prossegue alertando-nos de que a intenção do poeta seria a identificação do “ermita” com os elementos cósmicos e, dessa forma, “sol” e “lua” deixariam de ser, simplesmente, complementos temporais e o passeio diário do “ermita” seria “o próprio movimento do cosmos”.

A segunda, considera Cheng ⁶⁰, seria a da preposição cuja falta conferiria ao substantivo posição de sujeito da frase, como “montanha vazia” ao invés de “na montanha vazia”; “musgos tenros” ao invés de “sobre os musgos tenros”. No caso de eliminarmos a preposição “a” depois do verbo, juntamente com a omissão do sujeito pessoal, esclarece esse sinólogo, objeto e sujeito estarão numa relação de reciprocidade. Para ilustrar essa afirmação Cheng cita dois versos do poeta Du Fu (杜甫):

Estrelas suspender planície selvagem alargar
Lua levantar grande rio correr ⁶¹

⁵⁸ CHENG, 1995, p.16

⁵⁹ Ibidem, p. 16-17.

⁶⁰ Ibidem, p. 20.

⁶¹ DU, Fu, apud CHENG, op. cit., p. 22.

Esse sinólogo ⁶² faz algumas considerações a respeito desse dístico: há um paralelismo existente entre esses versos, que apresentam uma “sucessão regular de nomes e verbos”; não há marcas formais, portanto, os verbos podem ser “transitivos ou intransitivos ao mesmo tempo”; “no segundo verso, por exemplo, o primeiro verbo”, em chinês, pode ser traduzido por “surgir” ou “elevantar” e o verbo o segundo verbo por “correr” ou “arrastar”, permitindo as seguintes traduções:

1. “A lua surge e o rio corre”;
2. “A lua levanta-se sobre o rio e o rio corre”;
3. “A lua eleva o rio e faz precipitar as suas ondas”;
4. “A lua levanta-se sobre o rio e a sua claridade ‘corre’ ao sabor das ondas”;
5. “A lua que o rio arrasta, levanta-se.” ⁶³

A partir dessas possibilidades, Cheng ⁶⁴ conclui: “a elipse do elemento pós-verbal torna os verbos ‘livres’; eles aplicam-se aos dois sujeitos ao mesmo tempo (a lua levanta-se, a lua faz subir o rio; o rio corre, o rio arrasta a lua)”.

A terceira estaria na omissão de complementos de tempo. Cheng ⁶⁵ comenta que “sendo o chinês uma língua não flexiva, o tempo do verbo é expresso por elementos anexos ao verbo como: advérbios, sufixos, partículas modais”. Na omissão desses indicadores de tempo ou na justaposição de tempos diferentes, explica esse estudioso, o poeta romperia a lógica linear, misturando passado e presente.

A quarta far-se-ia presente na lacuna de termos comparativos. Cheng ⁶⁶ demonstra que a omissão deles criaria “uma relação de tensão e de interação”, a partir de uma brusca aproximação. Dentre os exemplos dados por ele, destacamos dois versos de outro poema de Du Fu (杜甫):

Sol-lua aves em cativoiro
Céu-terra lentilhas sobre a água ⁶⁷

Por essa lacuna do termo comparativo, Cheng ⁶⁸ observa a possibilidade de “uma dupla leitura”. O primeiro verso poderia ser traduzido por: “o sol e a lua são eles próprios como aves em cativoiro” ou por “no tempo que passa (em chinês: sol-lua), eu sou prisioneiro

⁶² CHENG, 1995, p. 22

⁶³ Ibidem

⁶⁴ Ibidem

⁶⁵ Ibidem, p.23-24

⁶⁶ Ibidem, p. 24

⁶⁷ DU, Fu, apud CHENG op. cit., p.25.

⁶⁸ CHENG, op. cit., p. 25.

como uma ave em cativeiro”. O segundo verso despertaria, também, duas traduções: “entre o céu e a terra, sou como as lentilhas sobre a água” ou “o próprio universo (em chinês: céu-terra) é mutável e incerto como lentilhas sobre a água”.

Esse dístico também apresentaria uma ocultação dos verbos, o que de acordo com Cheng ⁶⁹ os versos teriam uma “presença bem maior”, pois o poeta privilegiaria certos elementos, “dando-lhes uma mudança definitiva ou fixando um estado em que os elementos coexistem ao mesmo tempo que se implicam”. Cheng ⁷⁰ fundamenta essa sua colocação, citando o seguinte verso de Li Shang Yin (李商隱):

Mar de esmeralda céu azul noite-noite coração ⁷¹

Comenta esse sinólogo ⁷² que é desse modo que “Li Shang Yin canta o destino da deusa Zheng E, prisioneira na lua. Entre o céu e o mar brilha, todas as noites, este coração amante que sofre” ⁷³. E acrescenta que “o verso, tal como ele se apresenta em chinês, tem uma presença bem maior do que se estivesse acompanhado por uma indicação verbal” ⁷⁴.

A respeito desses “processos passivos”, Cheng ⁷⁵ nos dá, ainda, exemplos em que o poeta substituiria intencionalmente uma “palavra-plena” por uma “palavra-vazia”, geralmente um verbo, com o intuito de “introduzir no verso o ‘vazio’”. Destacamos aqui um dístico de Li Shang Yin (李商隱) e outro de Du Fu (杜甫):

Folhas amarelas *sempre* vento-chuva
Pavilhão verde *em si* ecos de música ⁷⁶

Em face da vida vivida *que* rosto envergonhado
Ao fundo da tristeza *além disso* fim de ano ⁷⁷

Numa primeira leitura desses versos, já estaríamos em condições de imaginar os possíveis verbos que teriam sido substituídos por essas “palavras-vazias”, em itálico, ou que poderiam substituí-las.

⁶⁹ CHENG, 1995, p. 25.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ LI, Shang Yin apud CHENG, op. cit., p. 25.

⁷² CHENG, op. cit., p. 25.

⁷³ 嫦娥, escrita em chinês da deusa Zhang E.

⁷⁴ CHENG, op. cit., p.25.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ LI, apud CHENG, op. cit., p.25

⁷⁷ DU, Fu apud, CHENG, op. Cit., p 26.

Cheng ⁷⁸ completa a sua explanação sobre “processos passivos”, enfatizando, ainda mais, a importância do “vazio no pensamento estético chinês”. Esse sinólogo considera que, “possuindo a dimensão do vazio, o homem apaga a distância com os elementos exteriores; e a relação secreta que apreende entre as coisas, é a mesma que ele próprio mantém com elas”.

Os “processos ativos” ⁷⁹, segundo Cheng, referem-se “às formas e regras prosódicas conscientemente procuradas e definidas pelos poetas”. O nosso interesse direto estaria na poesia da Dinastia Tang (唐, 618-907), pois os poemas do *Cancioneiro Chinês* que iremos analisar, no momento em que cotejaremos os originais com as respectivas traduções, francesa e portuguesa, são do poeta Li Bai (李白), um grande representante daquela época, e as *Elegias Chinesas* traduzidas por Camilo Pessanha são de autores da Dinastia Ming (明 1368-1644), período no qual a poesia seguiu os ditames da Tang. Nesta época, paralelamente à poesia de *estilo antigo*, denominada de *gu ti shi* (古體詩), uma construção com mais flexibilidade formal, foram introduzidas três formas rigorosas de poesia, também, chamadas de *estilo moderno*: *lu shi* (律詩), *jue ju* (絕句) e *ci* (詞). A primeira seria composta de oito versos com a mesma extensão, contendo cada um deles cinco ou sete caracteres. A segunda teria quatro versos, também, de igual tamanho, com cinco ou sete caracteres. A terceira seria uma forma de poesia cantada que, segundo Ramón Lay Mazo ⁸⁰, teve seu início no final da Dinastia Tang, alcançando ao máximo de popularidade na Dinastia seguinte, a *Song* (宋 907-1279). Esse sinólogo ⁸¹, também, relata que esse tipo de poesia demonstra os sentimentos do poeta, tanto de alegria e amor, quanto de tristeza e dor expressos por meio da natureza. Quanto a essas formas de poesia, ainda, Cheng ⁸² observa que o *jue ju* (quadra) nada mais é que “um *lu shi* (oitava) amputado” e acrescenta que “na rede de formas, o *lu shi* (oitava regular) pode ser tomado como referência a partir da qual todas as outras ganham sentido”. Esse autor ⁸³ prossegue, destacando o paralelismo presente no segundo e no terceiro dísticos dessas formas clássicas de poesia. Ele nos lembra de que o “contraste entre versos paralelos e versos não paralelos” é próprio de um “sistema formado por elementos opostos a todos os níveis: fônico, lexical, sintático, simbólico, etc.”. Em seu ensaio, esse sinólogo trabalha esses

⁷⁸ CHENG, 1995, p.27.

⁷⁹ Ibidem, p. 28.

⁸⁰ MAZO, Ramon Lay. La Poesia de Li Qing Zhao - Breve explicación sobre la poesia lírica Ci. *Revista de Cultura* n ° 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 164.

⁸¹ Ibidem, p. 161.

⁸² CHENG, op. cit, p. 30.

⁸³ Ibidem, p. 30-31.

níveis, observando sucessivamente a “cadência”, a “rima”, o “contraponto tonal” e os “efeitos musicais”.

A “cadência”, explica Cheng ⁸⁴, seria sentida, principalmente, na cesura, depois da segunda sílaba, nos versos pentassilábicos e depois da quarta sílaba nos versos heptassilábicos, estabelecendo uma oposição entre os números pares, duas ou quatro sílabas antes da cesura e números ímpares, três sílabas depois da cesura. Esse autor lembra que nessa oposição entre números pares e números ímpares, pode estar subentendida a ideia do *yin* (陰), número par e do *yang* (陽), número ímpar, o próprio ritmo do Universo para os chineses. Além de marcar o ritmo, a cesura teria um papel sintático, agrupando palavras de um mesmo verso “em segmentos que se opõem ou mantêm ligações de causa e efeito”. Cheng cita dois versos de Du Fu (杜甫) para demonstrar essas relações estabelecidas pela cesura:

País destruir / monte-rio permanecer (oposição)
Lamentar tempo / flores verter lágrimas (causa e efeito) ⁸⁵

Numa composição clássica, apareceriam, quase matematicamente, o “contraponto tonal” e a “rima”. Esta cairia sempre nos versos pares, acentuando a oposição entre os pares e os ímpares, informa Cheng. ⁸⁶; aquele se daria numa alternância entre o primeiro tom, “uniforme” e “longo”, e os três outros tons “oblíquos”: “ascendente; descendente e ascendente e descendente” ⁸⁷. Já os *efeitos musicais*, Cheng ⁸⁸ sugere que eles podem ser obtidos na poesia chinesa por meio de repetições fonéticas, produzindo, segundo o que entendemos, efeitos semelhantes às nossas aliterações e assonâncias.

Quanto às imagens na poesia chinesa, comenta Cheng ⁸⁹ que elas estariam na base da linguagem, participando, ativamente, tanto no próprio ideograma, pois “cada ideograma é de certo modo uma metáfora em potência”, como na relação com outros ideogramas, pois “sendo cada ideograma invariável e formando uma só unidade, goza de uma liberdade na sua combinação com outros ideogramas”. Para ilustrar essa linguagem figurada sugerida pelos ideogramas, Cheng ⁹⁰ nos dá alguns exemplos dos quais destacamos: 忠 (*zhōng*, lealdade), “ideograma formado por dois elementos”: 心 (*xīn*, coração) e 中 (*zhōng*, meio); 矛盾

⁸⁴ CHENG, 1995, p. 31.

⁸⁵ DU, Fu, apud, CHENG, op. cit., p. 31.

⁸⁶ CHENG, op. cit., p. 31.

⁸⁷ Ibidem, p. 31-32.

⁸⁸ Ibidem, p. 33-34.

⁸⁹ Ibidem, p.44.

⁹⁰ Ibidem, p. 44-45.

(*máodùn*, contradição), “termo com dois caracteres que formam metáforas”: 矛(lança) e 盾(escudo); 滿月(*mānyuè*, lua cheia), “sintagmas que formam expressões simbólicas: reunião de seres separados”. É interessante notar em 忠(*zhōng*, lealdade), o que falávamos, anteriormente, a respeito do *significante* ser também o *significado*, ou seja, 中, que em *pinyin* lê-se *zhōng*, cujo conceito é meio, traz em seus traços algo que nos remete a ele. Como se vê, 中 é no ideograma 忠, também, a sua chave de leitura: *zhōng*, enquanto 心(*xīn*, coração) compõe apenas o significado. Essa expressão imagética contida na escrita chinesa se intensifica, a nosso ver, na leitura de um poema, sugerindo que os ideogramas pareceriam lançar para o Universo os seus significados ao mesmo tempo que buscariam nele a própria identidade.

Esses aspectos da poesia clássica chinesa aqui apresentados são, relativamente, distantes da nossa experiência ocidental de leitura de poemas, principalmente, no que se refere às “imagens” provenientes do jogo ideogrâmico e aos “processos passivos” de construção do verso. Há, no entanto, nos “processos ativos”, algumas correspondências com o nosso fazer poético, como os efeitos musicais obtidos por meio de aliterações, assonâncias e rimas. Tais especificidades formais da poesia clássica chinesa são para o seu tradutor um desafio, cabendo a ele transformar as informações estéticas do original nas possibilidades da *língua de chegada*.

Ler um poema clássico chinês, portanto, é quase um desvendamento. Os ideogramas precisam ser perscrutados para podermos penetrar em seus significados. Eles não aparecem estanques no poema. O poeta dá a eles o sopro de vida. Uma vida autônoma que permite o seu trânsito livre pelos versos, cabendo ao leitor a interpretação, também, desses movimentos. Cheng faz uma colocação que poderia nos ajudar a começar entender um pouco dessa poesia chinesa: “Quando o poeta nomeia uma árvore, ela é não só a árvore particular que ele viu, mas também a Árvore na sua essência”⁹¹.

Essa rápida imersão que tentamos fazer no universo da poesia clássica chinesa, teve como principal objetivo munir-nos de um conhecimento mínimo necessário para situarmos, nesse peculiar fazer poético milenar, os originais do *Cancioneiro Chinês* e das *Elegias Chinesas* e, destarte, podermos buscar, a seguir, em conceitos de teóricos da tradução e de tradutores de poesia chinesa, subsídios para a leitura dos desdobramentos poéticos dos *textos fonte* nos *textos de chegada* de nossos dois poetas.

⁹¹ CHENG, 1995, p.27.

2.3 Considerações sobre o ato de traduzir

Um dos destaques da atualidade sobre tradução é o livro de Umberto Eco, *Quase a mesma coisa*, já citado em nossa introdução e na epígrafe deste capítulo, em que esse respeitável nome do mundo literário contemporâneo levanta, entre outras, questões convergindo para a sua conclusão de que “dizer quase a mesma coisa é um procedimento que se coloca (...) sob o signo da negociação”⁹². Para alicerçar seu ponto de vista, Eco parte, principalmente, de uma leitura de traduções de suas próprias obras, ou seja, na postura de “autor traduzido”⁹³, a fim de pormenorizar e ilustrar a “negociação”. Este termo, aparentemente simplificador, está longe de reduzir o ato tradutório a uma tranquila troca. Pelo contrário, em sua obra, esse autor discorre sobre toda a complexidade envolvida nele, admitindo que:

(...) a negociação nem sempre é uma tentativa que distribui perdas e ganhos com equanimidade entre as partes jogo. Também posso considerar satisfatória uma negociação em que concedi à contraparte mais do que ela me concedeu e, contudo, considerando meu propósito inicial e sabendo que já parti em condições de nítida desvantagem, considerar-me igualmente satisfeito.⁹⁴

Essa possibilidade de “negociação” defendida por Eco pode, em princípio, contrariar as expectativas de posicionamentos mais conservadores. Primeiramente, precisamos demarcar a distinção existente entre a tradução de textos referenciais e a tradução literária, objeto de nosso estudo. Aquela, certamente, deve primar pela máxima fidelidade ao original, enquanto esta é assunto mais complexo e exige de nós, críticos e leitores, um despojamento de alguns pré-conceitos. Não podemos, no entanto, negar que um texto traduzido, como qualquer outro, submete-se à nossa percepção, à nossa expectativa e à nossa apreciação. Assim, nos perguntamos: qual seria o nosso imaginário sobre tradução? Qual a nossa postura ao lermos um texto literário traduzido? Buscamos o autor? O tradutor? A obra em si? Procuramos nele o meio cultural da *língua fonte*, ou o da *língua de chegada*? Em se tratando de poesia e, mais ainda, de tradução de poesia, envolvendo duas culturas tão distintas como a do Oriente e a do Ocidente, essas questões tornam-se, ainda mais, desafiantes, onde fronteiras se encontrariam, criando um espaço novo, favorecido, principalmente, pelas relações estabelecidas entre

⁹² ECO, 2007, p.11

⁹³ Ibidem, p.15

⁹⁴ Ibidem, p. 107

linguagem e alteridade, propiciando, também, uma tradução cultural. Homi K. Bhabha, em seu texto *Como o novo entra no mundo*, afirma que “a tradução é a natureza performativa da comunicação cultural”⁹⁵.

Quanto a essa questão da fidelidade, Eco⁹⁶ assegura que ela “tem a ver com a persuasão de que a tradução é uma das formas da interpretação”. Esta última palavra pareceria, a princípio, conferir ao ato um grau intenso de subjetividade, contudo, esse autor, em seguida, ressalva que a tradução “deve sempre visar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar [...] a intenção do texto, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu”⁹⁷. Mais adiante, Eco⁹⁸ acentua que “traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual”, podendo produzir “efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono-simbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte”.

A “negociação” proposta por Eco, baseada numa analogia, seria mais tranquila entre línguas semelhantes na sintaxe, na semântica e no próprio fazer poético. Todavia, quando esses sistemas são, acentuadamente, diversos, como ela se daria? Ao comentar trechos da sua tradução de Sylvie de Nerval, Eco nos dá umas pistas:

(...) várias vezes no curso da minha tradução desses trechos renunciei à reversibilidade lexical e sintática por ter considerado que o nível realmente pertinente era o métrico e nele apostei as minhas fichas. Portanto, não me preocupava tanto com uma reversibilidade literal, quanto com a obtenção do mesmo efeito que, segundo a minha interpretação, o texto pretendia provocar no leitor.⁹⁹

Tal percepção do “nível realmente pertinente”, mencionada por Eco, seria essencial na tradução de poemas em *língua fonte* ideogrâmica. O paralelismo, por exemplo, é recorrente em certas formas da poesia chinesa clássica e não reconhecê-lo no *texto de chegada* seria desconsiderar o “nível realmente pertinente”. Sabemos, no entanto, que nem sempre é possível usar na tradução de um poema, os mesmos recursos estéticos utilizados no *texto fonte*. Nesse caso, a “negociação” precisaria ser mais ampla. Pensemos, por exemplo, em um

⁹⁵ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 3ª Reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 303.

⁹⁶ ECO, 2007, p. 17.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem, p. 91.

verso em Mandarin no qual se perceba uma intencionalidade do autor em dar um efeito estético ao semântico por meio da alternância de palavras de tons ascendentes e de tons descendentes. Como fazer uma tradução para a nossa língua mantendo a mesma intencionalidade, se não estivermos providos das mesmas nuances de tonalidade? Suponhamos que o intuito do poeta fosse enfatizar sentidos antitéticos presentes, digamos, em “alegria” e “sofrimento”. O tradutor, então, numa “negociação” mais dilatada, procuraria, na *língua de chegada*, outro recurso estético que pudesse expressar a mesma intenção, como, por exemplo, a alternância de vogais abertas e fechadas. Portanto, se estivéssemos, por exemplo, diante de um poema em Mandarin com uma informação intensamente estética, o *texto de chegada* teria que apresentar também o mesmo peso estético para dar conta da tradução. No caso, porém, dos recursos do original serem intraduzíveis, buscar-se-ia, então, outros na *língua de chegada* para compensá-los. Deste modo, ao se traduzir poesia não se estaria partindo de um texto prevalecendo a função referencial da linguagem, portanto, a preocupação excessiva com a “reversibilidade literal”, poderia prejudicar a leitura possibilitada pela função poética que lhe é inerente. Um poeta-tradutor, ainda, ao fazer a sua versão, lançaria mão, algumas vezes, de palavras e expressões mesmo que essas não correspondessem a um sinônimo interlingual, mas que teriam uma relação semântica, até distante, do termo original, ou seja, o poeta-tradutor “negociaria” com os recursos da *língua de chegada* termos que segundo ele caberiam melhor no texto.

Além dessa preocupação com a “negociação” na tradução do “nível realmente pertinente”, tão defendida por Eco e muito cabível para o nosso objeto, encontraremos, em *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária* de João Barrento, o cuidado com o que este autor chama de “os invisíveis do texto”:

(...) estão implicadas no processo de tradução do texto dito literário todos os níveis da língua, numa interação que visa produzir efeitos de sentido e de linguagem que fazem apelo à reconstituição, não apenas do nível de superfície do texto, mas também das ausências significantes, dos brancos, dos ritmos, da alusão, da denotação – em suma, de tudo aquilo a que chamarei os invisíveis do texto. Na tradução do texto literário, a ‘fidelidade’ refere-se, assim, sobretudo ao respeito destas instâncias instáveis e ocultas.¹⁰⁰

Essa procura dos “invisíveis do texto” remete-nos, por exemplo, à imagem do iceberg, desgastada, mas oportuna para elucidarmos um pouco mais tal conceito. Nesta figuração, a

¹⁰⁰ BARRENTO, João. *O Poço de Babel. Para uma Poética da Tradução Literária*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2002, p. 16-17.

parte imergida seriam os “invisíveis do texto”. Por conseguinte, a tradução deveria apreender o todo, assim como um navegador não conseguiria acreditar que o iceberg se reduziria à parte visível.

Esse interessante conceito de Barrento sugere-nos, também, algumas respostas a questões referentes à tradução de poesia clássica chinesa. Quando um tradutor, por exemplo, está diante de uma quadra, *jue ju*, com 20 caracteres representando 20 “palavras plenas”, é imprescindível que ele faça a leitura dos “invisíveis do texto” presentes na ausência de “palavras vazias”, ou seja, na inserção intencional do “vazio no pleno”, abordada por Cheng, por meio da omissão de pronomes pessoais, de preposições, de indicadores de tempo, de termos comparativos e até de verbos. Camilo Pessanha ao traduzir o terceiro verso da primeira quadra da terceira *Elegia Chinesa*, “Sobre o Terraço”, denotaria, em certo sentido, esse processo de perscrutar os “invisíveis do texto”:

Já sopra da nona lua o vento lamentoso.¹⁰¹

No *texto fonte* temos cinco caracteres no verso:

九月悲風發¹⁰²

Tomemos agora a tradução literal, caractere por caractere¹⁰³, levando em conta a gama de significados que cada um possa ter:

nove	lua	tristeza	vento	despachar
	mês	melancolia	novidade	emitir
		desgosto	notícia	desenvolver
			costume	pronunciar

Pessanha, como é possível notar, fez algumas escolhas dentro do potencial da *língua fonte*, trazendo-as para as possibilidades do *texto de chegada* e vice-versa. Os caracteres de “nove” e de “lua”, por exemplo, explicitariam no verso original o mês de setembro, contudo, pela experiência que teria tido com calendário lunar, na China, Pessanha utilizaria a “nona lua” para transmitir o cenário outonal em que se constrói o poema, trazendo para o *texto de*

¹⁰¹ PESSANHA, Camilo. *Oito elegias Chinesas*. In: Revista de Cultura n° 25: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 222.

¹⁰² Ibidem. Segundo as notas de Camilo Pessanha que acompanham as traduções das *Elegias*, o autor do texto original desta é Uang-T’ing-Hsiang.

¹⁰³ Tradução nossa a partir de dicionários Chinês-Inglês.

chegada essa forma sínica de expressar as estações do ano, propiciada pela potencialidade da *língua fonte*. Outra escolha, agora possibilitada pelos recursos da *língua de chegada*, é o hipérbato. Nosso tradutor prefere antepor o sujeito ao verbo como reforço da expressão semântica. Assim, no encontro de duas culturas; nas “potencialidades” do *texto fonte* e nas “possibilidades” da *língua de chegada*, surgiria o “novo”: um verso resultado dessa busca do âmago do *texto fonte*.

Como pudemos constatar, é notória a complexidade de uma língua baseada em ideogramas, como a chinesa. A concepção da palavra escrita é totalmente peculiar sem paralelo nas línguas ocidentais. Essa complexidade se intensifica se o texto em questão for poético e, mais ainda, se a intenção for vertê-lo para uma língua alfabética. É oportuno que a esta altura transcrevamos o que pensam tradutores de poesia chinesa.

António Graça de Abreu, no prefácio à obra em que reúne vários poemas de Li Bai por ele traduzidos para o português, faz uma comparação entre a tradução de um poema chinês e a desmontagem e a remontagem de um quebra-cabeça:

Ao tentar traduzir, pela primeira vez, um poema chinês, tenho a sensação de estar diante de um *puzzle*, com as peças todas muito bem montadas, mas em chinês, ininteligível, de impossível leitura. É preciso desmontar o *puzzle* e, com as mesmas peças, montar outra, em português, inteligível, de possível leitura. Começo o trabalho, mas apetece desistir, as peças não encaixam, ou sobram ou faltam. Vou procurar ferramentas, dicionários, explicações, traduções em línguas mais semelhantes à nossa. Burilam-se e compõem-se as peças, avança-se pacientemente e o *puzzle* acaba por encaixar. Mas já é outro *puzzle*, sem a magia e a força do original. ¹⁰⁴

Mario B. Sproviero ¹⁰⁵ ao prefaciá-la obra em que reúne as traduções que fez de poemas de Laozi, reflete sobre a dificuldade de se traduzir “duas culturas distantes no tempo e no espaço”. Esse autor considera que “a tradução deve transmitir as ideias da obra original, e o estilo e o modo de escrever do tradutor devem ter as mesmas características do texto de partida.” Por outro lado, apesar de deixar claro que primou por uma tradução literal, ele admite que a obra de Laozi possa ser também traduzida “mais livre e determinada pela pesquisa cultural”.

¹⁰⁴ ABREU, op. cit., p. 40.

¹⁰⁵ LAOZI. *Dao De Jin*. Trad. Mario Bruno Sproviero. 1ª edição. São Paulo: Hedra, 2002, p. 22.

Sproviero ¹⁰⁶, ainda, em *Alguns tópicos e problemas de tradução da língua chinesa*, faz, como sugere o título, um levantamento das dificuldades que encontramos na tradução dessa língua oriental. Ao comentar as três “regras de ouro” propostas por A.F. Tytler em 1790, determinando que a tradução deva ser fiel e apresentar o mesmo estilo e o mesmo nível de dificuldade do original, esse autor se coloca a favor da primeira, admitindo, todavia ser “preciso observar que as ideias do original pressupõem um contexto que no contexto cultural da tradução não é conhecido”. Já as outras duas regras de Tytler, ele as rebate, alegando: “o que seria um estilo costumeiro em chinês, não o é em outra língua” e que não veria “nenhum problema em que o texto traduzido possa ser o mais claro possível desde que não seja deslocado o sentido”.

Em sua conclusão, Sproviero faz uma menção especial às dificuldades que envolvem a tradução de uma poesia chinesa:

No caso da poesia, as dificuldades são maiores. Só o lógico-abstrato pode ser traduzido sem mudanças essenciais. Na poesia, como na canção, som e conteúdo constituem uma totalidade inseparável, e, no caso chinês, há ainda o casamento (indissolúvel?) entre conteúdo, forma oral e forma escrita; por isso, a tradução é apenas uma aproximação do original. ¹⁰⁷

Haroldo de Campos ¹⁰⁸, em *A quadratura do círculo*, apresenta o seu pensamento sobre tradução de poesia chinesa, seguido da sua versão para o português de poemas pertencentes ao *Livro das Odes*:

Já disse que traduzir poesia chinesa para um idioma ocidental seria algo tão impossível como a quadratura do círculo (Siegfried Behrsing, cit. Por W. Mc-Naughton, Ezra Pound et la littérature chinoise). É da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Para quem aborda a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação, essa superlativação das dificuldades que lhe são intrínsecas só pode acrescer-lhe, na medida proporcional, o fascínio. ¹⁰⁹

¹⁰⁶ SPROVIERO, Mário Bruno. *Alguns Tópicos e Problemas de tradução da Língua Chinesa*. In: Revista de Estudos Orientais. Nº 5. Depto. de Letras Orientais. FFLCH-USP, 2006. p. 40-41.

¹⁰⁷ Ibidem, p.55.

¹⁰⁸ CAMPOS, Haroldo de. A quadratura do círculo. In: *A Arte no Horizonte do Provável*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 121-128.

¹⁰⁹ Ibidem, p, 121.

Em se tratando de tradução de poesia chinesa, Campos admite preferir o termo “reimaginar”¹¹⁰ a “traduzir”. Como metodologia para essa “reimaginação” ele¹¹¹ destaca duas fases: “a) exame do texto original, com auxílio de uma versão intermediária (literal ou não); b) estudo dos principais ideogramas, segundo o método poundiano de hiperetimologia (detectar neles, sempre que couber, o casulo metafórico original e desvelá-lo poeticamente)”. Como pudemos notar, a tradução literal não é para esse poeta um fim e sim uma ferramenta para a leitura dos campos semântico e estético de cada ideograma a ser *reimaginado* na *língua de chegada*.

Ainda, ao falar de Haroldo de Campos, é importante mencionar os estudos de Ernest Fenollosa e de Ezra Pound sobre a tradução de uma língua ideogrâmica para uma alfabética. O poeta brasileiro fundamentou parte de seus conceitos sobre tradução literária, a partir do pensamento desses dois estudiosos americanos. Campos comenta que “Pound, legatário cultural de Fenollosa, foi também, enquanto tradutor-inventor de poesia chinesa, o seu mais e providencial executor testamentário”¹¹². Gostaríamos de destacar algumas assertivas do ensaio de Fenollosa detentoras de uma visão da poesia chinesa a partir de uma ótica ocidental:

A poesia deve reproduzir o que é dito, não o simplesmente significado. A significação abstrata fornece uma vividez restrita, enquanto a plenitude da imaginação a fornece na intriga. A poesia chinesa impõe o abandono de nossas estreitas categorias gramaticais, para que acompanhem o texto original com abundância de verbos concretos.¹¹³

Já não é suficiente mostrar que a poesia chinesa se aproxima dos processos da Natureza em virtude de sua forma vívida, da riqueza dessa forma figural? Se procurarmos acompanhá-la em inglês, teremos de usar palavras altamente carregadas, palavras cuja sugestão vital esteja em interação, tal como a Natureza.¹¹⁴

Essas “palavras altamente carregadas” ressaltadas por Fenollosa remeter-nos-iam ao que Pound¹¹⁵, em *ABC da Literatura*, chama de “carregar a linguagem de significado até o

¹¹⁰ CAMPOS, 1977, 121.

¹¹¹ Ibidem, p. 122.

¹¹² CAMPOS, Haroldo de. Ideograma. Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa. In: *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Haroldo de Campos (org.). 3ª ed. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 41.

¹¹³ FENOLLOSA, Ernest. Os Caracteres da Língua Chinesa como Instrumento para poesia. Trad. Heloysa de Lima Dantas. In: *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Haroldo de Campos (org.). 3ª ed. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1994, Ibidem, p. 126.

¹¹⁴ Ibidem, p. 135.

¹¹⁵ POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006, p.63.

máximo grau possível”, dispondo “de três meios principais”: “fanopéia”, imagens; “melopéia”, sonoridade e “logopéia”, associações intelectuais ou emocionais. Em outro momento de seu livro, este mesmo autor considera: “e no entanto o máximo de fanopéia (a projeção de uma imagem virtual sobre a mente) é provavelmente alcançado pelos chineses, em parte devido à particular espécie de sua linguagem escrita” ¹¹⁶. De fato, esses meios assinalados por Pound iriam ao encontro das explanações de François Cheng, apontadas no início deste capítulo, em que este sinólogo discorre sobre a rede semiótica em que se estabelece a poesia chinesa, envolvendo a pintura, a caligrafia e os mitos.

Tentamos, assim, ouvir um pouco esses teóricos e poetas-tradutores, inclusive de poesia chinesa. Nota-se, sobretudo nas reflexões desses últimos, que haveria certo consenso de que a tradução literal, por si só, seria limitada e, por isso, não daria conta de expressar, em outra língua o universo linguístico, cultural e poético do *texto fonte*. Portanto, a partir dessas reflexões e conceituações aqui apresentadas, tentaremos nortear a nossa leitura das traduções de António Feijó e de Camilo Pessanha, considerando o ato de traduzir, como um processo possibilitado, principalmente, nas palavras de teóricos aqui citados, pela percepção da “intenção do texto”, dos “invisíveis do texto”, do “nível realmente pertinente do texto”.

Quanto ao pensamento de nossos poetas sobre tradução, faremos uma abordagem mais aprofundada nos capítulos dedicados a eles. De António Feijó, podemos encontrar algumas esporádicas declarações em cartas ao amigo Luís de Magalhães. Já de Camilo Pessanha temos mais informações. Este poeta, ao entregar as *elegias* a serem publicadas no jornal *O Progresso*, em Macau, encaminhou uma carta ao diretor desse periódico contendo um verdadeiro depoimento sobre o seu percurso ao traduzi-las.

Para finalizar esse capítulo achamos conveniente citar a síntese bem prática que Haroldo de Campos faz sobre o perfil do tradutor de poesia:

O tradutor de poesia deve dominar as formas poéticas em sua língua, Além disto, a meu ver, deve ter pelo menos uma iniciação (se possível, uma assessoria de especialistas e/ou de boas edições bilíngues) na língua do original. Deve, por outro lado, enfronhar-se no contexto histórico-cultural dos textos que traduz, nas discussões críticas que suscitaram (caso da Comédia ou do Fausto), sem, no entanto, render-se à “ilusão da objetividade” (denunciada, entre outros, por H.R. Jauss), segundo a qual seria possível reprimar uma época histórica em estado “virginal”,

¹¹⁶ POUND, 2006, p.45.

“autêntico”, sem qualquer interferência dos “cortes sincrônicos” sucessivos e das questões propostas pelo presente de criação.¹¹⁷

Vamos agora, já introduzindo os dois capítulos seguintes, que tratarão, especificamente, do *Cancioneiro Chinês* e das *Elegias Chinesas*, tentar inserir António Feijó e Camilo Pessanha nesse perfil do tradutor sugerido por Campos e que consideramos sugestivo para este nosso trabalho. Primeiro, “deve dominar as formas poéticas em sua língua”. De “dominar”, também, subentende-se lidar com elas, portanto ser poeta. Disso não há dúvidas quanto aos nossos poetas. Segundo, “deve ter pelo menos uma iniciação (...) na língua original”. Conforme, Danilo Barreiros¹¹⁸, em *Camilo Pessanha sinólogo*, nosso poeta conhecia por volta de 3.500 caracteres. Já Feijó, como se sabe, escreveu seu *Cancioneiro Chinês* a partir da tradução francesa de Judith Gautier em *Le Livre de Jade*. Do francês, certamente, esse poeta tinha conhecimento, pois, como indica Rui Feijó¹¹⁹, na apresentação da recolha das cartas de Feijó ao amigo Luís de Magalhães, o poeta “(...) conhecia a poesia não só de língua francesa (como então e até há bem pouco tempo era normal em Portugal) mas também de língua inglesa(...)”. Quanto ao conhecimento de Feijó a respeito da poesia chinesa, ressaltamos as palavras de Magalhães¹²⁰: “sobre as traduções em prosa de Judith Gautier e embebendo-se, num estudo profundo do assunto, do espírito do lirismo chinês, ele fez essa paciente e admirável reconstrução que é o *Cancioneiro*, dando à poesia nacional um verdadeiro e raro exemplar da arte do Verso”. Terceiro, deve ter “se possível uma assessoria de especialistas”. No *Cancioneiro Chinês*, considerando a primeira versão de Judith Gautier, veremos que o interesse dessa autora pela China encontraria, talvez, explicações, principalmente, no fato de seu pai, o famoso escritor, Théophile Gautier, ter colocado como seu professor e de sua irmã o chinês Tin-Tun-Ling, cujos conhecimentos da língua chinesa teriam sido de auxílio nas traduções francesas. Já nas *Elegias Chinesas*, Barreiros¹²¹, assim como o próprio Pessanha¹²², destacam a fundamental contribuição do sinólogo, José Vicente

¹¹⁷ HAROLDO, Campos de. A minha relação com a tradição é musical. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 266.

¹¹⁸ BARREIROS, Danilo. *Camilo Pessanha sinólogo*. In: Revista de Cultura n.º. 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 210.

¹¹⁹ FEIJÓ, Rui. Apresentação. In: FEIJÓ, António. *Cartas a Luís de Magalhães*. Volume I. Apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó. Posfácio de Luís de Magalhães. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 10.

¹²⁰ MAGALHÃES, Luís de. Posfácio. In: FEIJÓ, António. *Cartas a Luís de Magalhães*. Volume II. Apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 507.

¹²¹ BARREIROS, op.cit. p. 212.

¹²² PESSANHA, Camilo. *Elegias chinesas* (Prefácio). In: *China. Estudos e Traduções*. Prefácio de Daniel Pires. Lisboa: Veja: Gabinete de Edições, 1993, p. 77.

Jorge, amigo do poeta. Quarto, “deve (...) enfronhar-se no contexto histórico-cultural dos textos que traduz”. No caso de Feijó o “enfronhar-se” deu-se na própria Europa, vivendo lá uma atmosfera orientalista finissecular. Já Pessanha, privilegiado pela sua residência em Macau, mostrava interesse pela cultura chinesa, colecionando obras de arte sínicas, proferindo conferências sobre literatura e estética chinesa, relatando ao pai, em uma carta, seu entusiasmo em escrever sobre a China, além do simples fato de ter escolhido morar naquele país. Quinto, não deve “render-se à ‘ilusão da objetividade’ (...), segundo a qual seria possível repristinar uma época histórica em estado ‘virginal’, ‘autêntico’, sem qualquer interferência dos ‘cortes sincrônicos’ sucessivos e das questões propostas pelo presente de criação”. Procuraremos ilustrar esse último aspecto no decorrer deste trabalho. Assim, esse exercício que fizemos, tentando situar nossos autores nos pressupostos de Campos, ajuda-nos a tecer o perfil de ambos como poetas-tradutores e a introduzir os nossos dois próximos capítulos onde trabalharemos, especificamente, *O Cancioneiro Chinês* e as *Elegias Chinesas*.

3 ANTÓNIO FEIJÓ E O *CANCIONEIRO CHINÊS*

*E agora os homens já me entendem, quando,
Tocado de saudade,
Vou as minhas canções acompanhando
Com a flauta de jade.*¹²³

É, praticamente, impossível ler o *Cancioneiro Chinês* e não notar nele a poesia de António Feijó. Todo o cabedal poético desse autor manifesta-se nos versos de suas traduções sem que se dilua a ideia primeira de Judith Gautier, em *Le Livre de Jade*, versão francesa de poemas chineses e texto de partida do nosso poeta, como já foi dito. Com apreço e aprimoramento, Feijó dedicou-se, durante anos, à tarefa de trazer para a língua portuguesa e, mais ainda, para a sua poesia, esses poemas aos quais chegou a denominar de “meus chineses”.

Iniciaremos este capítulo com dois tópicos, que destacarão, respectivamente, as especificidades da poesia de António Feijó dentro do cenário da Literatura Portuguesa e o contexto linguístico-cultural em que se desenvolveram essas traduções, para que possamos situar esses aspectos nessa passagem da poesia chinesa para o nosso idioma..

No que se refere ao estudo propriamente dito do *Cancioneiro Chinês*, optamos em tomá-lo, primeiramente, no seu todo, destacando e analisando as escolhas e a poesia de Feijó em algumas traduções representativas das partes em que se subdivide o livro, para, em seguida, por se tratar de uma tradução em segunda via, cotejá-las com as versões francesas. Essa análise permitirá não só a verificação do grau de proximidade entre as duas traduções, como também, a percepção da poética construída nesse trânsito cultural, linguístico. Como um segundo passo, procuraremos cotejar as duas versões, francesa e portuguesa, com os respectivos originais chineses, pois algumas questões se fazem distinguir nesta etapa do nosso trabalho: teria Judith Gautier mantido a chave-semântica desses poemas? Em que medida os *textos fonte* chineses estariam presentes na versão francesa e, conseqüentemente, na portuguesa? Quais as informações estéticas e semânticas dos textos de Gautier e como teria tentado Feijó mantê-las ou “negociá-las” com os recursos da *língua de chegada*? Num universo de vários poetas chineses traduzidos por Gautier, em *Le livre de Jade*, selecionamos,

¹²³ FEIJÓ, António. “Os sábios dansam” (3ª estrofe). *Cancioneiro Chinês*. Lisboa: Tavares Cardoso e Irmãos, 1903, p. 37. O original chinês é do poeta Li Bai e foi traduzido por Judith Gautier em *Le Livre de Jade*, sob o título: *Les Sages dansent*. Ver: GAUTIER, Judith. *Le Livre de Jade*. Librairie Plon. Paris: 1933, p.233.

para tentar responder a essas indagações, quatro poemas de Li Bai (李白), dos nove traduzidos deste autor por Feijó.

3.1 Uma poética de confluências

Habitados a ler António Feijó sob a égide do Parnasianismo, muitas vezes não percebemos o quanto esse poeta excedeu os limites dessa escola literária. Apesar do esmero formal, sua poesia não se contenta apenas com os rígidos ditames da “arte pela arte”, fazendo do verso um espaço de busca do belo; de domínio da linguagem e de expressão de imagens para a sua essência, por vezes, romântica, por vezes, finissecular. Verlaine colocou a música “*avant toute chose*”, mas Feijó mostrou-nos uma poesia, também, capaz de cantar letra e música. J. Cândido Martins¹²⁴, crítico e estudioso da obra de nosso poeta, nos fala dessa melodia: “cantando sensualmente o amor e a mulher, a natureza e a morte, a saudade e as ruínas, a crença no progresso ou o pessimismo finissecular, a nível temático [...]”. O ritmo e as rimas de suas composições dão-nos a sensação de uma orquestra acompanhando sinfonicamente palavras e imagens que se entrelaçam, fluindo no poema. Este é o termo: “fluir”. Seus signos “deslizam” dentro das estrofes, milimetricamente, construídas. Assim, Feijó vivia aperfeiçoando seus versos, como o músico afinando, constantemente, seu instrumento ou o como ourives de Bilac, “limando e aprimorando”, entretanto, suas palavras não seriam apenas a medida certa para o verso certo; elas se ajustam e se congregam em imagens líricas e emotivas, fazendo do todo um canto melodioso e pleno de significado. Martins destaca considerações de importantes poetas da Literatura Portuguesa sobre essa postura poética de Feijó:

Apenas a título de exemplo, António Nobre refere-se a Feijó como “impecável artista”; Antero de Quental, em registro epistolar, louva-lhe “uma mestria de forma verdadeiramente rara”; Alberto de Oliveira distingue-o como “poeta lírico no mais alto sentido”; Delfim Guimarães considera-o “artista primoroso”; e Eugénio da Castro celebra o poeta liminiano no soneto “Amor e Glória”, tal como Teófilo Carneiro no soneto “O Regresso do Rouxinol”.¹²⁵

¹²⁴ MARTINS, J. Cândido. António Feijó: exemplaridade de uma poética caleidoscópica. In: FEIJÓ, António. *Poesias Completas*. Direção, Prefácio e fixação de texto de J. Cândido Martins. Porto: Edições Caixotim, 2004, p. 15.

¹²⁵ Ibidem, p.8-9.

Esse estudioso, dando-se conta, também, dessa síntese de diferentes sensibilidades literárias presentes na obra do poeta limiano, afirma tratar-se essa de “uma poética caleidoscópica e de caráter manifestamente sincrético, em constante movimento por entre as várias orientações estético-literárias que marcaram a poesia finissecular do último quartel do século XIX e dos primórdios de novecentos” ¹²⁶. Martins prossegue tentando situá-la nas especificidades literárias dessa época:

A considerável recepção crítica da obra de Feijó tem realçado, muito justamente, alguns traços que a singularizaram no panorama da literatura portuguesa, no complexo período de transição entre os dois séculos. Do ponto de vista estético, avulta a influência exercida por uma considerável sucessão/ confluência de poéticas finisseculares: do legado idealista e romântico-positivista à revitalização parnasiana; do simbolismo integrador e do decadentismo agônico e finissecular até às tendências saudosista e vitalista do neo-romantismo, já nos alvares do modernismo ¹²⁷

Estamos, assim, diante de uma poesia como expressão dessa “confluência” de tendências, marcando o final do século XIX, alicerces do modernismo “alvorecendo”. Esse sincretismo na obra de Feijó permite lê-la, ainda, a partir de diferentes abordagens. Albino Forjaz de Sampaio ¹²⁸, por exemplo, afirma que “além de poeta, António Feijó era também um pensador. Há disseminados pelas suas poesias pensamentos que mostram bem não ser ele um poeta que fizesse a sua poesia apenas de palavras”. Martins, nessa mesma acepção, observa:

Na agilidade métrica e estrófica, na inventiva metafórica e imagética, na ressonância filosófico-existencial, na rara sensibilidade expressiva, a poesia de Feijó caracteriza-se genericamente por um lirismo emotivo e tenso, por uma expressão fluente e elegante, sem os excessos da erudição ou da veia popular; mas também longe do sentimentalismo ultra-romântico ou do formalismo estéril, sem renegar nunca a funda herança que a envolve. ¹²⁹

Citemos, como exemplo dessa “confluência de poéticas”, um dos mais famosos poemas de Feijó, fazendo parte de *Líricas e Bucólicas*, 1984, que poderá ilustrar essa

¹²⁶ MARTINS, 2004, p.8-9.

¹²⁷ Ibidem, p.12.

¹²⁸ SAMPAIO, Albino Forjaz de. *António Feijó: a sua vida e a sua obra*. Lisboa: Empresa do Diário de Notícias, 1931,

¹²⁹ MARTINS, op. cit., p.15

intensidade imagética manifestada nos rigores da forma Parnasiana e numa temática, ao mesmo tempo, baudelairiana e finissecular:

PÁLIDA E LOIRA

Morreu Deitada no caixão estreito,
Pálida e loira, muito loira e fria,
O seu lábio tristíssimo sorria
Como um sonho virginal desfeito

— Lírio que murcha ao despertar do dia,
Foi descansar no derradeiro leito,
As mãos de neve erguidas sobre o peito,
Pálida e loira, muito loira e fria...

Tinha a cor da rainha das baladas
E das monjas antigas maceradas,
No pequeno esquife em que dormia...

Levou-a a Morte em sua garra adunca!
E eu nunca mais pude esquecê-la, nunca!
Pálida e loira, muito loira e fria...¹³⁰

A estética desse soneto copiosa em rimas ricas e até raras fechando versos decassílabos sáficos, cujas cesuras, na quarta, na oitava e na décima sílabas, conferem a eles um ritmo de alta musicalidade, remeter-nos-ia, imediatamente, à “deusa forma”. Somos, no entanto, paralelamente, surpreendidos por imagens e sentimentos permeando o poema e fazendo sua leitura oscilar do Ultrarromantismo ao Decadentismo. Os sentimentos do sujeito, que, de certa forma, parece um observador nas três primeiras estrofes, despontam, no último terceto, num “grito” de desabafo com a recorrência enfática do “nunca”: “e eu nunca mais pude esquecê-la, nunca!”. A descrição subjetiva que percorre quase todo o poema na terceira pessoa do discurso, transforma-se nessa intensa exposição do sujeito: “levou-me a Morte em sua garra adunca! / E eu nunca mais pude esquecê-la, nunca!”. A emoção toma conta do desfecho. Imagens criadas nos quartetos e terceto anteriores já carregam, veladamente, sentimentos profundos e inegáveis de consternação, diante do óbito, nos adjetivos: “pálida”, “de neve”, “fria”, preparando-nos, assim, para esse final de tanto sentimento. O grau de expressividade do sujeito, diante do corpo fenecido, entra em gradação ascendente no

¹³⁰ FEIJÓ, António. *Poesias Completas*. Prefácio e fixação de texto de J. Cândido Martins. Porto: Edições Caixotim, 2004, p. 89.

superlativo do terceiro verso do primeiro quarteto: “o seu lábio tristíssimo sorria”. Tais impressões, longe de tentarem delinear a existência real do cadáver, propiciam a construção de uma grande sinestesia que prevalece no poema: “pálida e loira, muito loira e fria...”. Esse verso, permitindo o cruzamento de campos sensoriais distintos, repete-se nas estrofes, trazendo para si os demais qualificadores abstratos que permeiam o soneto, para juntos sugerirem uma imagem maior, de plena subjetividade: a da morte na sua concretude. Semelhante mescla de adjetivos — “pálida”, “loira”, “neve”, “fria” —, levando à sensação térmica e à cor concreta da morte, em que não há mais diferença entre cabelos e corpo, sugere-nos as *Correspondances* de Baudelaire ¹³¹: “*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*”. No poema de Feijó, essa figuração não expressaria apenas a atração decadente por temas fúnebres, mas também o fascínio pela idealização da mulher virginal inatingível. Essa abordagem, recorrente no Romantismo, aparece, intensamente, no último verso do primeiro quarteto e no primeiro do segundo: “como num sonho virginal desfeito” / “lírio que murcha ao despontar do dia”, confirmando, assim, uma visão da mulher expressa por meio de imagens oníricas e enlevadas.

Similar heterogeneidade de Feijó, mesclando emoção, erudição, habilidade de versejar e atração por uma temática, oscilando do medievalismo romântico às tendências do período de transição entre os dois séculos, estende-se nas escolhas e na elaboração de seu *Cancioneiro Chinês*, conforme tentaremos demonstrar, a seguir, ao entrarmos diretamente no estudo dessa obra. Antes, porém, pretendemos discorrer sobre os procedimentos de nosso poeta na realização das traduções e situá-los nos deslocamentos culturais e linguísticos em que estão envolvidos.

3.2 Uma tradução a partir de outra

Pela cronologia e pelo conteúdo de cartas do poeta ao amigo, Luís de Magalhães ¹³², e ao irmão, José António de Castro Feijó ¹³³, podemos deduzir que as traduções de Feijó de *Le Livre de Jade* tiveram seu início antes do poeta ser transferido para o Brasil para o cargo de cônsul, entre 1886 e 1890, e foram, praticamente, concluídas neste país.

¹³¹ BADEULAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Edition établie par Jacques Dupont. Paris: Flammarion, 1991.

¹³² FEIJÓ, António. *Cartas a Luís de Magalhães*. Volumes I e II. Apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

¹³³ FEIJÓ, António. *Cartas íntimas de António Feijó*. Organização de Francisco Teixeira Queirós. Separata de O INSTITUTO, vol. 123°. Coimbra: Tip. Da Coimbra Editora, Limitada, 1961.

O livro de Judith Gautier teve sua primeira publicação em 1867, seguida de outras cinco, de que se tem notícia, sendo a mais recente em 2004. Os originais são, na maioria, de vários poetas clássicos chineses com destaque a dois renomados da Dinastia Tang (唐), Li Bai (李白) e Du Fu (杜甫). *Le livre de Jade*, como já dissemos em nossa introdução, não só inspirou outras traduções no próprio Francês, como em outros idiomas.

Gautier tem um repertório expressivo na literatura francesa o que a faz sobressair como mulher escritora de sua época. Além de traduções, essa autora escreveu romances, poesias, peças teatrais, denotando uma versatilidade literária. Uma de suas obras que, também, nos interessa diretamente é *En Chine*. Nesse livro, a autora aborda uma China em tom de admiração, remetendo-nos à tese de Raymond Schwab ¹³⁴, em *La Renaissance Orientale*, de que o contato com o Oriente teria dado ao Ocidente o seu segundo renascimento. Gautier tece um panorama rápido da cultura sínica, com temas como literatura, língua, música, poesia, costumes, cerimônias, estabelecendo, algumas vezes, analogias com o Ocidente, como nesta passagem sobre o chá: “*les Chinois prennent le thé sans sucre, et ne préparent pas comme nous; ils se servent rarement de théière; c’est dans la tasse même qu’on place les feuilles, et chacun les laisse infuser à son goût*” ¹³⁵. *En Chine* contribui não só para se tentar o desvendamento do contexto imaginário em que são construídas as traduções de Gautier, como também, para a leitura da poesia que delas surge.

O interesse dessa escritora francesa pela China encontraria explicações não só por aquele país estar em voga na Europa do século XIX, motivando vários escritores daquele continente a tematizá-lo em suas obras, mas, principalmente, conforme já comentamos, no fato de seu pai, o famoso escritor Théophile Gautier, ter colocado como seu professor o chinês Tin-Tun-Ling, cujos conhecimentos da língua chinesa a teriam auxiliado nas traduções. Joanna Richardson ¹³⁶, em *Judith Gautier – A Biography*, cita as seguintes palavras de Suzanne Meyer-Zundel, amiga e confidente de Gautier: “*Judith Gautier knew Chinese at an age when young girls are learning to pick up their first long dress. The whole of the Orient attracted her (...) Judith Gautier was a Chinese scholar*” ¹³⁷. Meyer-Zundel também afirma,

¹³⁴ SCHWAB, Raymond. *La Renaissance Orientale*. Paris: Payot, 1950.

¹³⁵ GAUTIER, Judith. *En Chine*. Middlesex: The Echo Library, 2008, p.35. “Os chineses tomam o chá sem açúcar e não o preparam como nós; eles se servem raramente com bule; é dentro da própria xícara que eles colocam as folhas e cada um faz a infusão a próprio gosto” (Tradução nossa).

¹³⁶ MEYER-ZUNDEL, Suzanne, apud RICHARDSON, Joanna. *Judith Gautier – A Biography*. Londres: Quarter Books Limited, 1986, p. 56.

¹³⁷ “Judith Gautier conheceu a língua chinesa numa idade quando as jovens meninas estão aprendendo a usar o seu primeiro vestido longo. Ela ficou atraída por todo o Oriente [...] Judith Gautier foi uma estudiosa da China” (Tradução nossa).

conforme relata, ainda, Richardson ¹³⁸, que *Le Livre de Jade* teria sido a obra que a escritora francesa teria tido mais prazer em escrever.

Sobre a forma como António Feijó teria conduzido as suas traduções, o que temos são algumas pistas colhidas em revelações esparsas nas suas missivas, principalmente, naquelas dirigidas ao grande amigo Magalhães e em declarações deste e de outros, por ocasião da primeira publicação do *Cancioneiro Chinês*.

As considerações de Feijó sobre as suas traduções, nessas correspondências, transparecem uma grande preocupação com a perfeição, ou seja, em certos momentos o poeta afirma que “os chineses estão prontos”, e em outros, que já deu ou ainda falta dar a eles a “última demão”. No final de dezembro de 1885, de Portugal, Feijó escreve:

Estou resolvido a publicar muito em breve o Cancioneiro Chinês. O livro precisa dum prefácio e duma nota explicativa. A nota escrevo-a eu; o prefácio... Tive uma idéia: o coronel Tcheng-Ki-Tong, adido à embaixada chinesa em Paris, literato distintíssimo, autor dum livro *Les chinois peints pour eux mêmes*, é um amigo do Conde de S. Mamede. Escrevi hoje a este pedindo-lhe que escrevesse ao Coronel para que ele fizesse um artigo sobre o *Livre de Jade* de Judith Walter ¹³⁹ com o fim de servir de prefácio a uma tradução portuguesa desse livro. ¹⁴⁰

Por essas palavras de Feijó, preocupando-se com o prefácio da obra, teríamos a impressão de que o *Cancioneiro Chinês* já estivesse pronto, no entanto, em outra carta, aos sete de fevereiro de 1987, do Rio Grande Sul, Brasil, o poeta declara: “Tenho continuado com mais ou menos felicidade as minhas traduções chinesas, e qualquer dia, quando tiver um vagar, mando-te algumas para a Província, se a Província ainda se conserva fiel...” ¹⁴¹. Dois meses depois, ao enviar alguns poemas traduzidos ao amigo faz questão de frisar que às traduções faltam retoques: “O livro está quase todo traduzido — falta apenas uma terça parte. Se algumas das que envio não prestarem inutilize-as. Não me foi possível dar-lhes a última demão” ¹⁴².

¹³⁸ RICHARDSON, 1986, p. 58.

¹³⁹ FEIJÓ, António. *Cartas íntimas de António Feijó*. Organização de Francisco Teixeira Queirós. Separata de O INSTITUTO, vol. 123°. Coimbra: Tip. Da Coimbra Editora, Limitada, 1961, p. 177 e 178. Nesta carta ao irmão José António de Castro Feijó, nosso poeta, também, esclarece: “Judith Walter, Judith Gautier e Judith Mendes, são tres nomes distintos da mesma formosa e entelligente creatura. Walter foi o pseudonymo que adoptou para o primeiro livro; como teve um grande sucesso, passou a assignar-se Gautier que era o nome do Pae, o grande escriptor; Depois casou-se com Catulle Mendès; mais tarde divorciou-se (...) e voltou a usar o nome de família.”

¹⁴⁰ FEIJÓ, 2004, vol. I, p. 122.

¹⁴¹ Ibidem, p.160-161.

¹⁴² Ibidem, p. 165.

Esse cuidado com o aprimoramento dos versos é perceptível na maioria das correspondências em que o *Cancioneiro Chinês* é mencionado. Assim, em junho e setembro do mesmo ano, informando, reiteradamente, em carta, a Magalhães que as traduções estão prontas, Feijó chega a transparecer quase uma obsessão pela perfeição: “os meus chineses estão prontos – ando a poli-los e a envernizá-los. Logo que aí chegar conto publicá-los se o Moraes ou qualquer outro quiser editar.”¹⁴³

Em maio de 1888, do Rio Grande do Sul, em outra missiva ao amigo, Feijó insiste na imagem da palavra “demão” para expressar o refinamento de suas traduções: “[...] por isso já dei a última demão aos poemas chineses, e aguardo apenas um momento de bom humor para organizar definitivamente um novo volume de versos que não me parecem de todos maus.”¹⁴⁴. Se nos detivermos na imagem dessa palavra, perceberemos nela um pouco do processo de trabalho do nosso poeta, ou seja, assim como o pintor vai dando tantas demãos de tinta quantas necessárias a fim de encobrir até última e mais imperceptível imperfeição, Feijó iria aprimorando seus versos. Essa parece uma tarefa interminável, pois, dois anos depois, de volta a Ponte de Lima, sua terra natal, Feijó novamente escreve ao amigo, demonstrando, ainda mais, sua busca pela sobre-excelência:

Os chineses estão prontos, mas digo-te que tenho suado sangue porque tive de refundir muitas traduções e em alguns deles fazer emendas capitais. Creio que sairão jeitosos, para não dizer perfeitos, porque se viessem outras provas ainda faria novas alterações. É uma desgraça, mas em suma, na minha estética *um vers n'est jamais bien quand'il peut être mieux*.¹⁴⁵

Todo esse laborioso empenho Feijó, no intuito de traduzir poemas *Le Livre de Jade*, apareceria nas colocações acima muito mais voltado para uma recriação, pontuando a estética, do que uma busca da literalidade. Nota-se que, nas cartas ao amigo Magalhães, os originais, em si, não são mencionados. A esse respeito, na introdução à reimpressão em inglês do *Cancioneiro Chinês* realizada pela Kissenger Publishing's Rare Reprints, Jordan Herbert Stabler¹⁴⁶, colega de Feijó em Estocolmo, Suécia, no longo período em que este desempenhou funções diplomáticas naquele país, afirma que os versos traduzidos parecem tão novos, “*fresh*”, quantos os originais:

¹⁴³ FEIJÓ, 2004, p. 177

¹⁴⁴ Ibidem, p. 194

¹⁴⁵ Ibidem, p. 233.

¹⁴⁶ STABLER, Jordan Herbert. Introduction. “O Cancioneiro Chinês” (*The Book of Chinese Songs*). In: FEIJÓ, Antonio Castro. *Songs of Li-Tai-Pe: From the Cancioneiro Chines of Antonio Castro Feijo (1922)* Kissenger Publishing's Rare Reprints. New York: Edgar H. Wells & Co, 1922, p. 4.

O “Cancioneiro Chinês” pode ser considerado como uma reconstrução – ainda Feijó identificou-se tanto com a verdadeira natureza da poesia Oriental, interpretada por ele, que seus versos parecem tão frescos quanto os originais. Ele teve êxito em seguir os três cânones dos Poetas da Dinastia Tang – lucidez, simplicidade e eloquência – que resultou na reprodução com exatidão do espírito das obras-primas.¹⁴⁷

Palavras semelhantes a essas são proferidas por Magalhães, em um artigo no periódico, *Província*, em 26 de dezembro de 1890, por ocasião da primeira edição do *Cancioneiro Chinês*, confirmando tal simbiose entre as traduções e a poesia de Feijó: “aquilo não é uma versão: é uma adaptação, ou melhor, uma reconstituição. O tradutor identifica-se de tal forma com a natureza da poesia exótica que interpreta que todas essas páginas mais parecem originaes do que vertidas”¹⁴⁸. É possível perceber, também, por essas palavras de Stabler e de Magalhães, que apesar de o *Cancioneiro Chinês* configurar-se como o resultado de uma tradução em segunda via, o universo cultural chinês parece manter-se, também, como referência para o nosso poeta.

Para a segunda edição do *Cancioneiro Chinês*, 1903, António Feijó, de Estocolmo, continuou aperfeiçoando suas traduções como se vê na carta de quatro de junho do mesmo ano ao amigo Magalhães:

Fico esperando com curiosidade a tua opinião sobre o *Cancioneiro*. As alterações que lhe fiz não foram grandes: uma simples escovadela para tirar a poeira de alguns adjetivos. Em todo o caso parece-me que ficou melhor, e creio que o livro não envelheceu.¹⁴⁹

Nessa 2ª edição há, no final do livro, comentários e notícias oriundos de sua primeira publicação em 1890. A leitura deles nos dá uma relativa ideia do que foi a repercussão dessa obra de António Feijó, além de algumas pistas da prática desse poeta em suas traduções. Vejamos os de Magalhães:

É um trabalho de artista apaixonado pelo Bello e procurando-o, ávido, pelo mundo, sem preocupações de origem ou de nacionalidade, n’essa alta esphera abstrata da Arte pura. As qualidades de graça, de finura, de simplicidade do lyrismo chinez – esse condão maravilhoso de produzir os maiores effeitos com a máxima ligeireza de toque, o contato das imagens delicadas e discretas, d’essa flexuosa e suave phantasia, illuminada e fresca

¹⁴⁷ Tradução nossa.

¹⁴⁸ FEIJÓ, António. Poesias completas. (Org.) MARTINS, J. Cândido. Porto: Caixotim Edições, 2004, p. 122.

¹⁴⁹ FEIJÓ, 2004, Vol. II, p. 71.

como uma aguada de azul n'um esmalte de transparente porcelana – eram de molde a prender o interesse e o amor de um poeta, que em tudo isso via como que o reflexo de sua própria natureza artística.¹⁵⁰

Magalhães¹⁵¹ vê, novamente, uma proximidade entre a poesia chinesa e a de Feijó, declarando que “(...) há fundas e radicaes affinidades entre os caracteres do lyrismo chinêz, revelados no *Livre de Jade* e o feitio poético do auctor das *Lyricas e Bucólicas*”.

Esse zelo de António Feijó na construção de seus versos do *Cancioneiro Chinês*, primando pela eufonia e pelo uso de imagens apuradas de profundo lirismo, somar-se-ia ao resultado, também elogiado na época, das traduções de Gautier:

Aparte os moldes poéticos, o *Livre de Jade*, que assim se domina o pecúlio publicado por Judith Gautier, é, segundo o julgamento da crítica, uma fidelíssima reprodução das composições originaes. Restituir a essas composições o encanto da primitiva forma literária, sem sacrificar, sem de leve alterar a essência ainda nas suas mais tênues cambiantes, trabalho é, sem dúvida, de enorme dificuldade. Abalançou-se a elle António Feijó, e do brilhantismo com que o seu bello talento sahiu victorioso do audaz commettimento, bem pode julgar, extasiado, quem percorrer as deliciosas páginas deste livro.¹⁵²

Essas versões francesas apresentam-se no que poderíamos chamar de poema em prosa. Algumas suposições podem ser inferidas para explicar esse tipo de construção textual que teria sido adotada pela tradutora francesa: uma sujeição à influência dessa prática Baudelairiana acentuada no Romantismo francês ou uma preocupação em dar à versão mais fidelidade ou, ainda, as duas possibilidades.

3.3 *Cancioneiro Chinês: uma leitura*

Conforme já nos propusemos, faremos neste tópico, uma leitura do *Cancioneiro Chinês*, no seu todo, levando em conta, nessa obra, os aspectos estéticos e semânticos em que se constrói a poesia de Feijó. Da mesma forma, serão evidenciadas, nas escolhas e na elaboração dessas traduções, sensibilidades que se estendem desde um romantismo medieval

¹⁵⁰ MAGALHÃES, Luís de. *Cancioneiro Chinês*. In: O *Cancioneiro* e a crítica. In: FEIJÓ, António. *Cancioneiro Chinês*. 2ª Edição. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1903, p. 122.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² *Actualidade* de 2 de novembro de 1890. In: O *Cancioneiro* e a Crítica. In: FEIJÓ, António. *Cancioneiro Chinês*. 2ª Edição. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1903, p. 124 e 125.

até as tendências do período de transição entre os dois séculos. Paralelamente buscaremos, ainda, as relações que se estabelecem entre a *reimaginação* de nosso poeta e *Le livre de Jade*.

A 2ª edição do *Cancioneiro Chinês* publicada, em Lisboa, pela Livraria e Editora Tavares Cardoso & Irmão em 1903, compondo o *corpus* desta tese, apresenta 48 poemas escolhidos e traduzidos entre os mais de uma centena do livro de Gautier. Enquanto em *Le livre de Jade* ¹⁵³ as traduções se apresentam tematicamente ordenadas em *Les Amoureux*, *La Lune*, *Les Voyageurs*, *La Cour*, *La Guerre*, *Le Vin*, *L'Automne*, na tradução de Feijó, elas mostram-se classificadas em “Primavera”, “Estio”, “Outono”, “Inverno”. Por que teria o poeta escolhido solstícios e equinócios para agrupar seus poemas do *Cancioneiro*?

É interessante perceber essa organização temática das traduções de Feijó a partir da ordenação de Gautier. Dos poemas que compõem a primeira estação, oito pertencem a *Les Amoureux*, dois a *La Lune*, um a *Les Voyageurs* e um a *Les Poètes*. Da segunda estação, quatro são de *Les Amoureux*, três de *La Lune*, dois de *La Guerre*, um de *L'Automne* e dois de *Les Poètes*. Da terceira estação, três de *Les Amoureux*, um de *La Lune*, dois de *La Guerre*, três de *Le Vin*, dois de *L'Automne* e um de *Les Poètes*. Da quarta estação, um de *Les Amoureux*, dois de *Les Voyageurs*, dois de *Le Vin*, seis de *L'Automne* e um de *Les Poètes*. Como é possível notar, há uma significativa presença de *Les Amoureux* no *Cancioneiro* com uma grande ocorrência em “Primavera”. Os poemas pertinentes a esta estação e os respectivos títulos em francês ¹⁵⁴ são:

- A folha do salgueiro / *La feuille de saule*;
- A sombra da laranjeira / *L'ombre des feuilles d'oranger*;
- Diante do espelho / *Une femme devant le miroir*;
- A flor de pessegueiro / *La fleur de pêcher*;
- O mau caminho / *Le mauvais chemin*;
- As pérolas de Jade / *Les perles de jade*;
- A uma mulher formosa / *A la plus belle femme du bateau des fleurs*;
- Navio distante / *Sur les balancements d'un navire*;
- Na foz do rio / *Près de l'embouchure du fleuve*;
- A flauta misteriosa / *La flûte mystérieuse*;
- O pescador / *Le pêcheur*;

¹⁵³ GAUTIER, Judith. *Le Livre de Jade*. Librairie Plon. Paris: 1933. Cf: logo abaixo do título de cada uma de suas versões, Gautier coloca o nome do respectivo autor chinês. No entanto, como já observamos, os poemas originais foram omitidos por ela.

¹⁵⁴ Ibidem.

— Indo para Tchi-Li / *En allant à Tchi-Li*.

Ao ver essa seleção de poemas, continuamos nos perguntando: Qual seria a intencionalidade de Feijó em agrupá-los sob o título de “Primavera”? Pensamos nessa estação como o princípio; o florescer; a expressão de sentimentos; a primeira verdade, na sua etimologia; a juventude; a disposição para o amor. A temática dominante nessa escolha de poemas seria, segundo veremos, a espera do amado ou da amada idealizados, inatingíveis, portanto, um eu-lírico, por vezes, feminino, por vezes, masculino, remetendo-nos, de certa forma, ao medievalismo romântico. Vejamos, como exemplo, a primeira estrofe de *A folha do salgueiro*:

Adoro essa mulher moça e formosa,
Que á janela, a sonhar, vejo esquecida,
Não por ter uma casa sumptuosa
Junto ao Rio Amarello construída...
— Amo-a porque uma folha melindrosa
Deixou cair nas águas, distrahida.¹⁵⁵

Temos nessa sextilha, abrindo a série de poemas primaveris, a ênfase na “mulher moça e formosa”, idealizada e inatingível, que ao colocar-se à janela e pela sua própria condição social superior, estabelece uma verticalidade, fazendo de seu declarador um vassalo cujo sentimento é nada menos que “adorar”. O sujeito, entretanto, faz questão de justificar que seu amor por aquela mulher não se deve ao fato de ela possuir uma casa “junto ao Rio Amarello”, localização privilegiada, mas porque se distraiu e “deixou cair nas águas”, “uma folha melindrosa”. Este último adjetivo, um recurso de personificação, sugere-nos uma proximidade da amada ao sujeito, por meio da “folha”.

Já, no poema seguinte, *A sombra da laranjeira*, o sentimento é feminino. Vejamos a última quadra:

— Toda corada, como um fruto ardente,
Na delícia do sonho em que se enreda,
Pensa que alguém, voluptuosamente,
Lhe despedaça a túnica de seda...¹⁵⁶

Nessas duas traduções de Feijó, construídas, melodiosamente, por meio de decassílabos heroicos e sáficos, respectivamente, e rimas ricas, temos uma ligeira sensação das cantigas de amor e de amigo. Na primeira, o sentimento masculino do sujeito, colocando-

¹⁵⁵ FEIJÓ, António. *Cancioneiro Chinês*. 2ª Edição. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1903, p.3.

¹⁵⁶ Ibidem, p.5.

se como um vassalo ao deusificar, por meio do verbo “adorar”, a sua amada já no primeiro verso, “adoro essa mulher moça e formosa” ¹⁵⁷. Ela, também, encontra-se em posição inatingível por ter “uma casa sumptuosa”, palaciana. Na segunda, o sentimento feminino daquela que sonha com a volta do amado para lhe despedaçar “a túnica de seda”.

Agora, a tradução de Gautier¹⁵⁸ referente à sextilha de Feijó em *La feuille de saule*:

La jeune femme qui rêve accoudée à sa fenêtre, je ne l'aime pas à cause de la maison somptueuse qu'elle possède au bord du Fleuve Jaune;

Mais je l'aime parce qu'elle a laissé tomber à l'eau une petite feuille de saule. ¹⁵⁹

Como é possível constatar, há muito lirismo, fluindo dessas duas traduções, além de uma notável proximidade semântica entre elas. Vejamos na sextilha de Feijó, em questão, essa similaridade com a versão de Gautier. Os substantivos-chave estão presentes em ambas, ou seja, o que Umberto Eco, como vimos, chamaria de “percepção do nível realmente pertinente do texto”. Temos, portanto, “*jeune femme*” / “mulher moça”; “*fenêtre*” / “janela”; “*maison somptueuse*” / “casa sumptuosa”; “*fleuve Jaune*” / “rio Amarelo”; “*feuille*” / folha. Assim, também, verbos significativos se fazem presentes em ambas: “*l'aime*” / “amo-a”; “*laissé tomber*” / “deixou cair”. Nota-se que a palavra salgueiro, acompanhando, no texto em francês, “*feuille*”, “*feuille de saule*”, aparece no corpo da tradução, enquanto que, em português, apenas no título, “A folha do Salgueiro”, mas o vegetal permanece implícito na imagética do poema. O adjetivo, então, utilizado pelo poeta para caracterizar “folha” é “melindrosa”, escolha, também, estética, considerando as rimas “formosa” e “sumptuosa”.

Da mesma forma, buscando, no último verso de “*L'ombre des feuilles d'oranger*” ¹⁶⁰, a respectiva quadra de Feijó, em *A sombra da Laranjeira*: “*Et elle s' imagine que quelqu'un a déchiré sa robe de soie*” ¹⁶¹, podemos notar que palavras-chave são mantidas: “*quelqu'un*” / “alguém”; “*robe de soie*” / “túnica de seda”; “*s' imagine*” / “pensa”; “*déchiré*” / “despedaça”.

¹⁵⁷ Quem não se lembra de “fremosa” nas cantigas de amor?

¹⁵⁸ GAUTIER, 1933, p. 73. Logo abaixo do título, Gautier coloca o nome do autor do original: “Tcha-Tiu-Lin”.

¹⁵⁹ “A folha do Salgueiro. A jovem mulher que sonha apoiada à sua janela, eu não a amo por causa da casa sumptuosa que ela possui à margem do Rio Amarelo; / Mas eu a amo porque ela deixou cair na água uma pequena folha de salgueiro” (Tradução nossa).

¹⁶⁰ GAUTIER, op. cit., p.97: “A sombra das folhas da laranjeira” (tradução nossa). Logo abaixo do título, Gautier coloca o nome do autor do original: “Tin-Tun-Ling”.

¹⁶¹ Ibidem. “E ela imagina que alguém tenha rasgado a sua veste de seda” (Tradução nossa).

Ainda, na série “Primavera”, faz-se presente, em outras traduções, a temática do amor inatingível, mas tendo sempre seu embrião na versão de Gautier. Vejamos um exemplo ilustrativo em “As perolas de jade”:

Vi passar uma vez perto de mim,
 Dos arbustos na álea verdejante,
 A primeira mulher do mandarim
 Lo-Wang-Li, radiosa e triumpante.

Quando o cavallo a trote caminhava
 Junto ao lago onde passou primeiro,
 — Ao clarão do luar que esbranquiçava
 As reluzentes folhas do salgueiro,—

Caíram-lhe do seio, como estrêllas,
 As perolas d’um fio alvinitente...
 Alguem foi logo pressuroso erguê-las,
 E guardou-as, partindo alegremente.

Mas eu só via o seu perfil radioso,
 Como o salgueiro, de luar tocado,
 E em vez de néveas perolas, ancioso,
 — Parti, levando o coração golpeado!¹⁶²

Na tradução de Gautier, *Les perles de Jade* ¹⁶³, podemos também constatar a manutenção de palavras-chave na versão de Feijó, mas com algumas variações curiosas:

*J’ai vu passer la première épouse du grand mandarin Lo-Wang-Li;
 elle se promenait à cheval près du lac, dans l’allée où la lune blanchit les
 feuilles de saule.*

*En se promenant elle a laissé tomber de son cou quelques perles de
 jade; un homme, qui se trouvait là, les a ramassées et s’est enfui très joyeux.*

*Mais moi, je n’ai pas ramassé de perles, parce que je regardais
 seulement le beau visage de la jeune femme, plus blanc que la lune dans les
 feuilles de saule, et je m’en suis allé en pleurant.*¹⁶⁴

¹⁶² FEIJÓ, 1903, p. 13.

¹⁶³ GAUTIER, 1933, p. 75-76. “As pérolas de Jade” (tradução nossa). Logo abaixo do título, Gautier coloca o nome do autor do original: Tchan-Tiun-Lin.

¹⁶⁴ “Eu vi passar a primeira esposa do grande mandarim Lo-Wang-Li; ela andava à cavalo perto do lago, na alameda onde a lua esbranquiçava as folhas de salgueiro /E sua caminhada ela deixou cair de seu pescoço algumas pérolas de jade; um homem, que se achava lá, as apanhou e fugiu muito feliz. / Mas eu não apanhei as pérolas, porque eu olhei somente para o belo rosto da jovem mulher, mais branco que a lua nas folhas de salgueiro e fui embora chorando” (Tradução nossa).

Como é possível notar, substantivos e verbos significativos são conservados por Feijó: “*première épouse*” / “primeira mulher”; “*mandarin Lo-Wang- Li*” / “mandarim Lo-Wang-Li”; “*cheval*” / “cavalo”; “*allée*” / “álea”; “*lune*” / “luar”; “*feuilles de saule*” / “folhas do salgueiro”; “*perles*” / “perolas”; “*un homme*” / “alguém”; “*visage*” / “perfil”; “*passer*” / “passar”; “*promenant*” / caminhava”; “*blanchit*” / “esbranquiçava”; “*tomber*” / “caíram”; “*ramassées*” / “erguê-las”; “*enfui*” / “partindo”; “*regardais*” / “via”; “*allé*” / “parti”. Nessa abordagem, presente nas duas traduções, de uma vassalagem amorosa diante de uma mulher comprometida, o sujeito vislumbra a amada em situação superior não só pela condição social, “mulher do mandarim”, mas, também, pela sua posição física, a cavalo. Paralelamente, algo de interessante há na descrição física dessa mulher: na versão de Gautier, seu rosto é belo e mais branco que a lua nas folhas de salgueiro, “*le beau visage de la jeune femme, plus blanc que la lune dans les feuilles de saule*”; na de Feijó, seu “perfil” é “radioso, como o salgueiro de luar tocado”. Aquela nos remeteria à mulher pálida, quase etérea, romântica, enquanto este lhe teceria uma imagem de resplandecência, lembrando estéticas precedentes. Por outro lado, as últimas palavras da versão portuguesa estão carregadas de muita emoção e subjetividade, “parti levando, o coração golpeado”, tanto quanto na versão francesa, “*et je m’en suis allé en pleurant*”, ou mais.

Na estação seguinte, “Estio”, os poemas de Feijó e os respectivos títulos em francês ¹⁶⁵, são apresentados assim:

- O leque / *L’éventail*;
- O imperador / *L’Empereur*;
- A escadaria de Jade / *L’Escalier de jade*;
- À sombra das árvores / *Par un temps tiède*;
- Os sábios dançam / *Le sages dansent*;
- A flor vermelha / *La fleur rouge*;
- Olhando a lua / *Un Poète regarde la lune*;
- O adeus / *Les adieux*;
- Luar nas águas / *Le Clair de lune dans la mer*;
- Pensando nela / *Un jeune Poète pense à sa bien-aimée*;
- Sobre o Rio Tchú / *Sur le fleuve Tchou*;
- A rir da natureza / *Un Poète rit dans son bateau*.

¹⁶⁵ GAUTIER, 1933.

Também aqui nos perguntamos: que critério teria norteado Feijó para agrupar essa escolha sob o título de “Estio”? Imaginamos essa, em nossa cultura latina, como uma estação cálida, vibrante, em que a natureza parece alcançar a sua maturidade. Assim, o verão, na escolha de Feijó nos sugere paixão, volúpia. Enquanto os poemas extraídos de *Les Amoureux* para compor o título “Primavera” tinham uma conotação mais idealizada do amor, em “Estio” a seleção já traz uma expressão mais sensual do amor. Notemos, por exemplo, *O Leque*:

Estava a Noiva tímida e formosa,
Na primeira manhã do seu noivado` ,
Na pequenina alcova silenciosa
Onde abraçara o seu Esposo amado.

Graciosa, o leque de charão agita,
Desopprimindo o suffocado peito;
Mas nelle, por acaso, estava escrita
Uma phrase que tinha este conceito:

“Nos dias de calor, em pleno estio,
O meu frescor suavissimo appetece...
Chega o rigor do inverno, chega o frio,
E toda a gente me desdenha e esquece”.

A Noiva leu; e nisto, de repente,
Ergueu o olhar turbada e pensativa...
Deixou-a aquelle dístico innocente
Numa vaga tristeza apprehensiva.

“É moço, — diz — o meu amado Esposo;
Por isso vem neste primeiro ardor,
Refrigerar seu coração fogado
Nas caricias subtis do meu amor.

Mas quando tiver frio o coração,
E nelle a chamma juvenil pereça,
Quando for sem desejo e sem paixão,
Talvez um dia me desdenhe e esqueça...”¹⁶⁶

Diferentemente dos poemas destacados em “Primavera”, nesse existe um espaço real para o amor: a “pequenina alcova silenciosa” em que na noite anterior os noivos se amaram. Contudo, depois de “ouvir” o espelho, o eu-lírico feminino desperta para a realidade, para a incerteza, anunciando seus sentimentos por meio do sensorial, do físico: “(...) o meu amado

¹⁶⁶ FEIJÓ, 1903, p. 29-30.

esposo; / Por isso vem neste primeiro ardor, / Refrigerar seu coração fogueiro / Nas carícias subtis do meu amor”. Essa expressão do amor em seu universo erótico atinge seu clímax na última estrofe com o uso dos substantivos: “desejo” e “paixão”. Temos assim um sentimento estival, ou seja, da mesma forma que essa estação é a realização da vida anunciada na primavera, mas com o prenúncio do outono, o amor conquistado já vive incertezas. Tomemos, agora, a respectiva tradução de Gautier denominada “*L’Éventail*”¹⁶⁷:

La nouvelle épouse est assise, dans la chambre parfumée, où, l’époux est entré, la veille, pour la première fois.

Elle tient à la main son éventail où sont écrits ces caractères: “Quand l’air est étouffant et le vent immobile, on m’aime et l’on me demande la fraîcheur; mais quand le vent se lève et quand l’air devient froid, on me dédaigne et l’on m’oublie.”

En lisant ces caractères, la jeune femme songe à son époux, et déjà de pensées tristes l’enveloppent.

“Le cœur de mon époux est maintenant jeune et brûlant; mon époux vient près de moi pour rafraîchir son cœur;

*Mais lorsque son cœur sera froid et tranquille, il me dédaignera peut-être et m’oubliera.”*¹⁶⁸

Na leitura do texto em francês, percebemos a fidelidade semântica presente na tradução de Feijó a esse comovente e, de certa forma, didático poema, marcado por algumas características da narrativa, ao exhibir, nas duas versões, elementos como tempo, espaço, conflito e o “leque”, inclusive, prestando-se a oráculo. Palavras-chave são mantidas, como: *nouvelle épouse*/ noiva; *éventail*/ leque; *caractères*/ *phrase*, etc. No entanto, o que nos chama a atenção no confronto entre *Le Livre de Jade* e o *Cancioneiro Chinês*, especialmente, neste poema, são as diferentes imagens e frases usadas pelos dois poetas para uma mesma expressão. Essa leitura de Feijó do poema em questão, novamente, nas palavras de Eco, revelaria “a percepção do nível realmente pertinente”, mesmo num processo de reimaginação. Citamos, por exemplo: *dans la chambre parfumée*/ na pequenina alcova silenciosa; *quand l’air est étouffant et le vent immobile*/ nos dias de calor, em pleno estio; *mais quand le vent se*

¹⁶⁷ GAUTIER, 1933, p. 60-61. Logo abaixo do título, Gautier coloca o nome do autor do original: “Tan-Jo-Su”.

¹⁶⁸ Ibidem. “A jovem recém-casada está sentada, no seu quarto perfumado, onde o esposo entrou, na véspera, pela primeira vez / Ela segura na mão seu leque onde estão escritos estes caracteres: ‘Quando o ar está abafado e o vento imóvel, me amam e me pedem o frescor, mas quando o ar fica frio, me desdenham e me esquecem.’ / Lendo esses caracteres, a jovem mulher sonha com seu esposo e já os pensamentos tristes a envolvem. / ‘O coração do meu marido é agora jovem e fervente, meu vem perto de mim para refrescar seu coração; / mas quando seu coração estiver frio e tranquilo, ele me desdenhará e talvez me esquecerá.’” (Tradução nossa).

lève et quand l'air devient froid/ Chega o rigor do frio, chega o frio; *le coeur de mon époux est maintenant jeune et brûlant /* é moço, — diz — o meu amado Esposo; *mon époux vient près de moi pour rafraichir son coeur /* por isso vem neste primeiro ardor, / refrigerar seu coração feroso / nas carícias do meu amor; *Mais lorsque son coeur sera froid et tranquille /* mas quando tiver frio o coração / e nelle a chama juvenil pereça.

O poema seguinte, na seleção de Feijó, *O Imperador*, também, traz esse amor que não trata mais de um fazer a corte, mas de uma temática nupcial. Reunido com os “Mandarins”, o jovem imperador, pensa na esposa que o aguarda, “no pavilhão de porcelana”, e sente o perfume dela, emanado pela brisa que a toca e o toca também. Abandona, então, a assembleia, indo ao encontro da amada. Essa imagem sinestésica realçando o olfato dá ao poema o tom sensual, concretizado, no sensorial, como se vê na última estrofe:

Diz o Filho do Ceo, d’olhos parados:
— “Vem d’ella este perfume!” — e nesse instante,
Partiu direito ao pavilhão distante,
Abandonando os mandarins pasmados!... ¹⁶⁹

Entretanto, não é apenas o amor consumado que é tratado na sessão estival. Encontra-se nela, por exemplo, o poema “À sombra das árvores”, intitulado, por Judith Gautier, “*Par un temps tiède*” ¹⁷⁰ e fazendo parte da sessão “*L’automne*” em *Le Livre de Jade*. Essas duas versões denotam uma grande proximidade semântica, apesar dos títulos serem bem diferentes. Tal dessemelhança é, praticamente, uma exceção, pois, na maioria deles, Feijó demonstra uma preocupação com a literalidade ao traduzi-los. Vejamos o encerramento de cada versão:

Qui nous dit que l’hiver n’est pas de l’autre cote du miroir, obscurcissant nos traits et couvrant de gelée blanche nos chevelures? ¹⁷¹

O Inverno póde estar do lado opposto
Do nosso espelho, que não deixa vê-lo,
Só para o brilho nos tirar do rosto,
E as nossas tranças polvilhar de gelo!¹⁷²

¹⁶⁹ FEIJÓ, 1903, p. 31-32.

¹⁷⁰ GAUTIER, 1933. P. 216-217. “Por um tempo túbio” (Tradução nossa). Logo abaixo do título, Gautier coloca o nome do autor do original: “Ouna-Tchan-Lin”.

¹⁷¹ Ibidem. Trad. nossa: “Quem nos disse que o inverno não está do outro lado do espelho, obscurecendo nossos traços e cobrindo de geada nossos cabelos?”.

¹⁷² FEIJÓ, op. cit., p. 35.

Mesmo com a pontuação final divergindo, os dois textos estão semanticamente bem próximos. A frase interrogativa, no texto francês, encontraria seu equivalente na dúvida presente na locução verbal “póde estar” do texto em português. A ideia de associar o Inverno com a última fase da vida está da mesma forma presente nas imagens das duas versões: “*obscurcissant nos traits et couvrant de gelée blanche nos chevelures?*” (obscurecendo nossos traços e cobrindo de geada nossos cabelos); só para o brilho nos tirar do rosto, / e as nossas tranças polvilhar de gelo!”. Uma questão, porém, surge quanto à classificação que os dois tradutores deram ao poema. O que faria sentido: Gautier tê-lo colocado na sessão “*L’automne*” ou Feijó, em “*Estio*”? Se “o Inverno póde estar do lado oposto do nosso espelho”, não seria, então uma referência ao verão, tornando possível a classificação de Feijó? Ainda, em “*Estio*”, a presença de três poemas de “*La Lune*” chama a nossa atenção. A essa relação do poeta com o luar, tão presente no universo lírico, Feijó opta por dar grande ênfase na estação estival. O efeito transmitido por tal escolha do nosso tradutor é de uma noite cálida de luar, ambiente propício para o amor manifestado em sua sensualidade.

Na terceira estação, “*Outono*”, os poemas e os respectivos títulos em francês, mencionados por Gautier ¹⁷³, são apresentados assim:

- Pensamentos de outono / *Pensées d’automne*;
- Casa no coração/ *La maison dans le coeur*;
- Flauta do outono/ *La Flûte d’automne*;
- Passeio no campo / *Promenade le soir dans la prairie*;
- A folha na água / *La Feuille sur l’eau*;
- O pavilhão de porcelana / *Le Pavillon de porcelaine*;
- Canção no rio/ *Chanson sur le fleuve*;
- O batel das flores / *Le Bateau des fleurs*;
- No meio do rio / *Au milieu du fleuve*;
- Canto das aves, à tarde / *Chant dss oiseaux, le soir*;
- Da janela ocidental/ *De La fenêtre occidentale*;
- O cão vencedor/ *Le Chien du vainqueur*.

Além dos dois poemas que trazem em seus títulos o tema outonal, o cenário dessa estação faz-se, explicitamente, presente em outros dois poemas dessa subdivisão. Um deles é “*Passeio no campo*” ¹⁷⁴, em que a descrição do encontro do dia com a noite percorre o poema, expressando uma propagação de luzes, cores e imagens que mais parecem closes sugeridos

¹⁷³ GAUTIER, 1933.

¹⁷⁴ FEIJÓ, 1903, p. 61-62.

pelo poente pré-hipernal. Nas duas primeiras estrofes, espaço e tempo misturam-se a fim de expressar esse espetáculo do ocaso:

Das bandas do Levante
O claro sol do outono atravessava o prado,
Mas por trás da montanha d'oeste, incendiado,
Succumbe neste instante.

Na laca extensa e fria
Do ceo, resta um clarão: nuvens que o sol colora...
Com certeza por trás d'essa montanha agora
Vae despontar o dia.

Na terceira estrofe, há a confirmação desse período pré-hipernal na imagem das árvores caducifólias:

Das arvores fronteiras,
Que a ferrugem devora e inteiramente veste,
Caem na viração da tarde rude e agreste
As folhas derradeiras.

Nas duas últimas quadras, o movimento dos pássaros no recolhimento da noite, começando com a presença do luar:

Soltando íntimos ais,
Vôa a cegonha viúva ao solitário ninho,
Julgando ir encontrar de novo esse carinho
De quem não volta mais.

Os corvos a grasnar
Procuram do arvoreda a solidão espessa,
Enquanto para a Noite esplendida começa
A accender-se o luar...

Essas imagens, expressando o ocaso, desdobram-se pelo poema, numa gradação ascendente, culminado com a noite na apoteose do “lunar”, sob o ritmo do compasso musical sugerido pela interpolação não só das rimas como, também, da métrica sonora dos versos, pois temos alexandrinos com a cesura na sexta sílaba, abrindo e fechado cada estrofe, que tem em seu interior dois versos hexassílabos. A leitura de Gautier desse poema, traduzido para

“*Promenade le soir dans la prairie*”¹⁷⁵, fornece elementos substanciais para a criação dessas imagens de um poente pré-hibernal circunscritas por Feijó. Notemos dessa autora a construção correspondente à primeira e à terceira estrofe¹⁷⁶ de nosso poeta português:

“*Le soleil d’automne a traversé la prairie*”/ “O claro sol do outono atravessa o prado; *en venant de l’est*”/ “Das bandas do levante”; “*maintenant, il glisse derrière la grande montagne de l’ouest*” / “Mas por trás da montanha d’oeste, incendiado, succumbe neste instante”.

“*Les arbres sont couverts de rouille*”/ “das arvores fronteiras, que a ferrugem devora e inteiramente veste”; “*et le vent froid du soir décroche les dernières feuilles*”/ “caem na viração da tarde rude e agreste as folhas derradeiras”.

Veríamos na versão de Feijó “o nível realmente pertinente” das imagens ser mantido dentro das possibilidades de nosso idioma: *le soleil d’automne* / o claro sol do outono; *en venant de l’est*/ das bandas do levante; *il glisse derrière la grande montagne de l’Ouest* / mas por trás da montanha d’oeste, incendiado, succumbe; *sont couverts de rouille* / a ferrugem devora e inteiramente veste; *décroche les dernières feuilles*”/ “caem [...] as folhas derradeiras”.

Com uma presença menor, temos, em “Outono”, três poemas de “*Les Amoureux*”. Em “A folha na água”, por exemplo, o sujeito expressa o sofrimento pela falta que sente da pessoa amada. Na última estrofe percebemos essa amargura do sujeito sem a esperança de tê-la de volta:

Mas vendo a folha, que boiava ao largo,
Ao pé do arbusto em que nasceu, voltar,
Penso que nunca o soffrimento amargo
D’esse perdido amor pode acabar...¹⁷⁷

Gautier, no respectivo poema, intitulado “*La feuille sur l’eau*”¹⁷⁸, identifica essa folha como sendo de salgueiro, “*saule*”, o que torna mais intensa a expressão desse sofrimento do sujeito, uma vez que essa árvore traz toda uma conotação melancólica e nostálgica. Por outro

¹⁷⁵ GAUTIER, 1933, p. 111-112. “Passeio ao anoitecer na pradaria” (Tradução nossa). Logo abaixo do título, Gautier coloca o nome do autor do original: “Thu-Fu”.

¹⁷⁶ “O sol do outono atravessou a pradaria, vindo do leste; agora, ele desliza atrás da grande montanha do oeste/ [...] As árvores estão cobertas de ferrugem e o vento frio da noite desprende as últimas folhas” (Tradução nossa).

¹⁷⁷ GAUTIER, op. cit., p. 63-64.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 64-65. “A folha sobre a água” (Tradução nossa). Logo abaixo do título, Gautier coloca o nome do autor do original: “Ouan- Tsi”.

lado, enquanto Feijó, nos dois últimos versos, fala em “soffrimento amargo” que nunca terminará, a tradutora prefere dizer “*souvenir*” (lembrança) que é uma palavra de sentido mais tênue: “*Et je pense que dans mon coeur le souvenir ne s’est jamais effacé*”¹⁷⁹

Assim, enquanto em “Primavera” e “Estio” os poemas escolhidos de “*Les Amoureux*” anunciariam, respectivamente, o amor inatingível e o amor na sua sensual concretude, em “Outono” eles apregoariam o amor no seu declínio; no distanciamento.

Na última estação, “Inverno”, os poemas, os respectivos títulos em francês e seus autores chineses, indicados por Gautier¹⁸⁰, são apresentados assim:

- A folha branca / *La Feuille blanche*;
- O albergue/ *L’ Auberge*;
- O exilado/ *L’ Exilé*;
- Os cabelos brancos / *Les Cheveux blancs*;
- Tristezas do lavrador/ *Tristesses du laboureur*;
- Bebendo em casa de Thu-Fu/ *En buvant dans La Maison de Thou-Fou*;
- As mulheres do mandarim/ *Le trois Femmes du Mandarin*;
- Esposa honesta/ *L’ Epouse vertueuse*;
- Coração triste, falando ao sol / *Le Coeur triste au soleil*;
- As flores e os pinheiros / *Les petites fleurs se moquent de graves sapins*;
- O pavilhão do rei/ *Le Pavillon du jeune roi*;
- O Cormoran/ *Le Cormoran*.

Feijó abre essa série de versões com “A folha branca”, um poema classificado como “*Les Poètes*” por Gautier. Com um texto densamente metalinguístico, o sujeito, poeta, expressa a sua impotência para escrever:

Na mão esquerda a fronte reclinada,
 Horas fitando a alvura do papel,
 A folha permanece immaculada,
 E a tinta vae seccar-se no pincel.

Creio que o meu espírito adormece...
 Se porventura não desperta mais?
 Vou pelos campos, que o sol doira e aquece,
 Orvarlhar-me nos frescos vegetaes.

¹⁷⁹ “E eu penso que dentro do meu coração a lembrança jamais se acabará” (Tradução nossa).

¹⁸⁰ GAUTIER, 1933.

D'um lado, surgem matas verdejantes,
E graciosas montanhas, do outro lado,
Polvilhadas de neves rutilantes,
Côr de nácar ao sol purificado.

Mas as nuvens, correndo pelo espaço,
Vão encobrendo o azul indefinido...
Volto de novo, acelerando o passo,
Pelo grasnar dos corvos perseguido.

E outra vez, com a fronte reclinada,
Scismo fitando a alvura do papel...
E a folha permanece immaculada,
Immaculada sob o meu pincel... ¹⁸¹

Pelas imagens sugeridas no poema, podemos inferir, para tentar entendê-lo na última estação, que se trata da senilidade do sujeito-poeta no seu esgotamento de escrever. Primeiro, a significativa repetição da imagem do branco, termo que nos remete à descoloração, aos sinais do tempo: “alvura do papel”; “polvilhadas de neves rutilantes”; “mas as nuvens, correndo pelo espaço,/ vão encobrendo o azul indefinido...”. Depois, os dois primeiros versos da segunda quadra, culminando com uma pergunta: “Creio que o meu espírito adormece... / Se porventura não desperta mais?”. A ocorrência do advérbio “mais” daria a essa questão levantada pelo sujeito a ideia do que já houve, ou seja, antes o “espírito” despertava. A imagem do “adormece” aludiria à velhice, ao inverno. Não se trataria, talvez, de uma velhice biológica, mas a exaustão do “espírito” da escrita. É oportuno notar a mesma questão na tradução de Gautier em “*La feuille blanche*” ¹⁸²: “*Mon esprit semble dormir; est-ce que mon esprit ne se réveillera pas?*” ¹⁸³. Nas duas versões, muito semelhantes entre si, podemos sentir a pergunta do sujeito quase como um brado de alguém se dando conta do que já não é mais.

A considerável presença de seis poemas de “*L'Automne*” nesse “Inverno” de Feijó faz-nos buscar, também, uma possível significação dela, quem sabe, pela proximidade dessas duas últimas estações, sendo a anterior o prenúncio da seguinte. O primeiro deles já nos faz perceber a indicação de uma imagem hiberna no próprio título: “Os cabellos brancos”. Tal sugestão parece estar visível no corpo do poema por meio da comparação feita pelo sujeito entre os ciclos da natureza e as fases da vida humana, como é possível ver, por exemplo, na terceira quadra:

¹⁸¹ FEIJÓ, 1903, p. 81-82.

¹⁸² GAUTIER, 1933, p. 250-251. “A folha branca” (tradução nossa). Logo abaixo do título, Gautier coloca o nome do autor do original: “Tchang-Tsi”.

¹⁸³ “Meu espírito parece dormir; meu espírito não despertará mais?” (Tradução nossa)

As negras andorinhas vão-se embora,
Quando as cegonhas brancas vem correndo;
Assim também às tranças cor d'amora,
Vão os cabelos brancos sucedendo ¹⁸⁴

Vejamos a versão de Gautier em “*Les Cheveux blancs*” ¹⁸⁵:

Les hirondelles noires s'en vont: les cigognes blanches arrivent; ainsi les cheveux blancs suivent les cheveux noirs; ¹⁸⁶

No cotejo dos dois textos, percebemos uma predominância da literalidade. Todavia nota-se que enquanto Gautier, para significar a juventude, opta por “*le cheveux noir*”, Feijó utiliza a imagem “tranças cor d'amora”. Provavelmente, uma escolha, também, estética, para fechar a rima com “embora”.

Em “Tristezas do Lavrador”, na imagem do plantador expressando seus sentimentos por meio de uma analogia ao ciclo da terra, notamos, na primeira estrofe, um cenário nitidamente hibernal com a presença da neve:

A neve cae na terra lentamente,
Como nuvem de brancas borboletas;
O lavrador encosta a enxada, e sente,
Num intimo soffrer, maguas secretas
A comprimir-lhe o coração paciente. ¹⁸⁷

De “*Les Amoureux*”, Feijó coloca apenas um em “Inverno”, cujo título é “Esposa honesta”. Sua leitura nos indica um amor que já não é somente o idealizado de “Primavera”, o sensual de “Estio”, o distante de “Outono”, mas um amor que é tudo isso, mas impossível. Vejamos a terceira estrofe:

Ah, se eu te visse antes de ser casada!
Que inalteráveis dias de ventura!
Mas hoje a minha vida está ligada...
Foge, esquece-me... exige-o esta amargura...

¹⁸⁴ FEIJÓ, 1903, p. 87.

¹⁸⁵ GAUTIER, 1933, p. 223-224. “Os cabelos brancos” (Tradução nossa). Logo abaixo do título, Gautier coloca o nome do autor do original: “Tin-Tun-Ling”.

¹⁸⁶ “Vão-se as andorinhas pretas; as cegonhas brancas chegam; assim os cabelos brancos seguem os cabelos negros” (Tradução nossa).

¹⁸⁷ FEIJÓ, op. cit., p. 89.

Na versão de Gautier, “*L’épouse vertueuse*”¹⁸⁸, temos, no respectivo parágrafo, a mesma ideia de um amor que não pode se realizar:

*Que t’ai-je connu avant d’être mariée! Mais éloigne-toi de moi, car
j’appartiens à - un époux.*¹⁸⁹

Essa relação sentimental entre o homem e as estações do ano, com ênfase no outono, por si mesmo, ou como prenúncio do inverno, é muito presente na poesia clássica chinesa. Se tomarmos seus grandes representantes, haveremos de nos deparar com poemas trazendo essa temática. Das oito elegias traduzidas por Camilo Pessanha, por exemplo, duas trazem o caractere do outono (秋), e uma faz uma alusão a essa estação com os caracteres (九月) significando, literalmente, nove e lua, setembro, início do outono no hemisfério norte.

Feijó, como vimos, elegeu por volta de quarenta e oito poemas dos mais de cem da versão de Gautier e os distribuiu entre as quatro estações do ano em que se organiza sua publicação. Tivemos até aqui a intenção de perscrutar um pouco o sentido dessas escolhas, das disposições delas, assim como, buscar, algumas vezes, na versão francesa, os indicadores para essa construção de Feijó propiciada, também, pelas potencialidades do *texto fonte* e pelos recursos da *língua de chegada*. Se as estações do ano, portanto, representariam os ciclos da vida e a seleção de Feijó está classificada nelas, podemos inferir sobre essa intencionalidade do poeta, não só uma busca, conforme vimos, de uma temática atinente a elas, mas, também, referente à identificação da confluência de ciclos, presente em sua obra, oscilando do medievalismo romântico ao decadentismo finess secular.

3.4 Poemas de Li Bai (李白), *Le Livre de Jade e o Cancioneiro Chinês*

Gostaríamos agora de cotejar as duas versões com os originais chineses, pois algumas questões, já levantadas, se fazem distinguir nesta etapa do nosso estudo: teria Judith Gautier mantido a chave semântica desses poemas? Como os originais chineses estariam presentes na versão francesa e, conseqüentemente, na portuguesa? Qual a informação estética desses originais e como Gautier e Feijó tentaram negociá-la e compensá-la com os recursos da *língua de chegada*?

¹⁸⁸ GAUTIER, op. cit., p. 56-57. “A esposa virtuosa” (Tradução nossa). Logo abaixo do título, Gautier coloca o nome do autor do original: “Tchang-Tsi”.

¹⁸⁹ “Que eu tivesse te conhecido antes de ser casada! Mas afaste-se de mim pois eu pertenço a um esposo” (Tradução nossa)..

O que pretendemos, portanto, fazer aqui, conforme mencionamos em nossa introdução, é detectar em que medida as *palavras plenas* dos originais chineses estariam presentes nas versões francesa e portuguesa e quais os “contornos” que seriam dados a elas, ou seja, como se desdobrou o *texto fonte* em sua versão e em sua versão da versão.

Buscamos, para tentar responder a essas indagações, quatro poemas de Li Bai (李白)¹⁹⁰ dos nove traduzidos por Feijó de *Le Livre de Jade*. Esse poeta chinês, segundo já observamos, é considerado, senão o maior, um dos maiores destaques da poesia clássica chinesa, principal motivo da nossa escolha. Começamos, então, com o seu famoso poema nomeado por António Feijó de “A escadaria de Jade”¹⁹¹. Apresentamos, em seguida, o texto original em chinês, numa leitura da esquerda para a direita como em nossa língua; a respectiva transcrição fonética romanizada pelo método *pinyin* e as traduções para a língua portuguesa de cada caractere a partir de buscas em dicionários chinês-inglês¹⁹²:

玉 階 怨

玉 階 生 白 露
夜 久 侵 羅 襪
卻 下 水 晶 簾
玲 瓏 望 秋 月¹⁹³

yù jiē yuàn

yù	jiē	shēng	bái	lù
yè	jǐu	qīn	luó	wà
què	xià	· huǐ	jīng	lián
líng	lóng	wàng	qiū	yuè

¹⁹⁰ Li-Tai-Pé adotado por Judith Gautier, em *Le Livre de Jade*, é um dos vários nomes (Li Bai, Li Bo, Li Po, Li Tai Po) pelos quais o famoso poeta chinês é conhecido. Optamos por Li Bai, pois se trata da transcrição fonética pelo *pinyin*, conforme já apontamos.

¹⁹¹ A análise que fazemos desse poema encontra-se, em parte, em nossa dissertação de mestrado já citada aqui. Ela serviu para mostrar, naquele nosso trabalho, as diferentes interpretações que um poema chinês pode sugerir.

¹⁹² Conforme informamos em nossa introdução, há pouquíssima disponibilidade ainda de dicionários chinês-português, portanto as traduções do inglês para o português referentes aos caracteres foram feitas por nós..

¹⁹³ LI, Bai. *Poemas de Li Bai*. Tradução, Prefácio e Notas de Antonio Graça de Abreu. 2.ed. Instituto Cultural de Macau, 1996, p. 38.

	jade pura beleza	escada degraus	reclamar queixar-se lamentar culpar	
jade pura beleza	escada degraus	nascer crescer vida	branco nevado brilhante claro vazio	orvalho expor mostrar reveler
noite	tempo longo longo	invadir infringir aproximar	gaze tipo de seda recolher juntar	meias
mas entretanto enquanto voltar desistir recusar recuar	embaixo próximo mais baixo abaixar	água termo genérico para rios, lagos, mares e etc.	cristal brilhante	cortina
som de pedra preciosa. (com o próximo: amável)	som de pedra preciosa	esperar olhar para visitar	outono	lua mês

Trata-se de um poema chinês da forma clássica breve denominada de *jue ju* (絕句). São quatro versos com cinco caracteres em cada um.

Podemos notar que a informação estética contida nesse original manifesta-se, principalmente, num jogo sonoro, com a presença de assonâncias, aliterações e contrapontos tonais. No primeiro verso, é o mesmo fonema vocálico /u/ que aparece na primeira e na última sílaba: “*yù jiē shēng bái lù*”. No terceiro, há a repetição do fonema /i/ em todas as sílabas com exceção da primeira: “*què xià shuǐ jīng lián*”. No quarto, o fonema /ng/ é que se repete, dando nasalidade e sonoridade prolongada ao verso: “*líng lóng wàng qiū yuè*”.

Vimos que a língua chinesa reveste-se de tons, o que possibilita, também, a percepção nessa transcrição, que leva em conta a pronúncia mandarínica ¹⁹⁴, uma intenção no contraponto entre eles para produzir musicalidade. Os tons no mandarim, para relembrar, são quatro: o primeiro (-); o segundo (/): o terceiro (V); e o quarto (\). O terceiro é o mais longo; o quarto é o mais breve e o primeiro e o segundo têm uma duração média. Se considerarmos os dois primeiros versos da transcrição, perceberemos uma distribuição tonal semelhante em ambos: breve, médio, médio, médio, breve, no primeiro, e breve, longo, médio, médio, breve, no segundo. Observa-se, também, que esses dois versos são iniciados e finalizados pelo mesmo tom breve. Já, nos outros dois, o contraponto é obtido por meio de uma oposição entre eles, pois enquanto o terceiro principia com um tom breve e finda com um médio, o quarto, ao contrário, começa com um tom médio e acaba com um breve. Pela pouca presença de tons longos no poema, conclui-se que a construção rítmica estaria acentuada, então, na alternância de tons breves e médios, remetendo-nos aos passos na “Escadaria de Jade”.

Quanto à informação semântica presente nesse original, podemos notar, lembrando a classificação apresentada por François Cheng, a presença maciça de “palavras plenas”, ou seja, substantivos, adjetivos e verbos e a ausência de um sujeito expreso, o que pode gerar diversas leituras. Vejamos, por exemplo, as diferentes interpretações de alguns sinólogos sobre esse poema. António Graça de Abreu faz a seguinte leitura:

Li Bai fala de uma mulher de elevado estatuto social que espera, em vão, o seu amado nos degraus de jade (yù / 玉 / também significa mármore de boa qualidade). A noite está fria, a dama retira-se para 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. ¹⁹⁵

François Cheng, também, nos fala sobre essa espera do amante:

A espera de uma mulher, durante a noite, diante das escadas da sua casa, espera longa e finalmente decepcionante; o seu amante não aparecerá. Por despeito, e também por causa da frescura da noite, ela retira-se para o seu quarto. Aí, através da cortina de cristal corrida, ela demora-se ainda,

¹⁹⁴ Como se sabe, Li Bai teria composto seus poemas, utilizando o dialeto *mandarin*, falado na corte imperial, pois, segundo Antonio Graça de Abreu, no Prefácio a *Poemas de Li Bai*. Tradução, Prefácio e Notas de Antonio Graça de Abreu. 2ª ed. Instituto Cultural de Macau, p.15, aquele poeta chegou a ser nomeado secretário redator da Academia de Hanlin, que havia sido criada pelo imperador Xuanzong. Ramón Lay Mazo, em Breve explicación sobre la poesia lírica *Ci*. In: *Revista de Cultura* n.º 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, 158. informa, também, que Li Bai esteve alguns anos a serviço do imperador Ming Huang e por isso teria frequentado a corte.

¹⁹⁵ ABREU, António Graça de. Prefácio. In: BAI, Li. *Poemas de Li Bai*. Tradução, Prefácio e Notas de Antonio Graça de Abreu. 2ª ed. Instituto Cultural de Macau, 1996, p.39.

confiando à lua, tão próxima (pela sua claridade) e tão distante, a sua saudade o seu desejo.¹⁹⁶

Se quisermos estabelecer uma possível relação entre a imagem da “espera”, comentada pelos dois sinólogos, e a informação estética do original, perceberemos, conforme já apontamos, a repetição do som /ng/ , dando nasalidade e sonoridade prolongada ao verso: “*líng lóng wàng qiū yuè*”. Desse prolongamento sonoro, poderíamos inferir a sugestão da prolongada espera.

Já Ramon Lay Mazo¹⁹⁷ faz outra interpretação do poema. Ele considera a “escada de jade” como a hierarquia do harém imperial, já que “jade” simbolizaria “mulher jovem e bela”. O “orvalho”, tradução preferida por esse autor, estaria congelado, simbolizando a frieza do “repúdio imperial”. O sujeito seria uma mulher, pela indicação das “meias de seda”, chorando, pois as suas lágrimas congeladas, “o orvalho”, teriam branqueado os degraus da “escada”. Ela desceria lentamente a escada, chegando ao seu quarto onde baixaria a cortina de cristal para contemplar “a lua outonal”. Segundo Mazo, as cortinas dos haréns imperiais na antiga China eram elaboradas com contas de cristal, do que ele deduz que essa mulher seria uma concubina que por sua beleza teria ocupado o lugar mais alto da “escada” ou do harém imperial. Com o passar do tempo, no entanto, ela teria começado, aos poucos, a baixar de posto e com o seu pranto, umedecido a “escada”. Essa umidade teria se congelado com a frieza da indiferença do Imperador. Assim, “lua” simbolizaria a beleza feminina e “outonal”, como a própria palavra o sugere. A “lua outonal”, conclui esse autor, além de simbolizar as lembranças de tempos felizes idos, também, conotaria a tristeza e o fim próximo de algo que se estima na vida.

Essas diferentes leituras de um mesmo texto permitem-nos entender, nesse caso, que a forma de construção de um poema chinês faria do seu leitor um interpretador e, portanto, de seu tradutor um “reimaginador”, levando-nos a crer que nas poesias em línguas ocidentais, como a nossa, normalmente, lemos para interpretar, enquanto na chinesa, interpretamos para ler.

Vejamos agora a tradução desse poema feita por Judith Gautier:

¹⁹⁶ CHENG, 1995, p. 59.

¹⁹⁷ MAZO, Ramon Lay. La Poesia de Li Qing Zhao - Breve explicación sobre la poesia lírica *Ci*. *Revista de Cultura* n.º 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 156-158.

*L'escalier de Jade*¹⁹⁸Li-Tai-Pé¹⁹⁹*L'escalier de Jade est tout scintillant de rosée.**Lentement, par cette longue nuit, la souveraine le remonte; laissant la gaze de se bas et la traîne du vêtement royal, se mouiller, aux gouttes brillantes.**Sur le seuil du pavillion, éblouie, elle s'arrête, puis baisse le store de cristal, qui tombe, comme une cascade, sous laquelle on voit le soleil.**Et, tandis que s'apaise le clair cliquetis, triste et longuement rêveuse, elle regarde, à travers les perles, briller la lune d'automne.*²⁰⁰

À primeira vista, podemos notar que Gautier faz sua versão dos quatro versos do original em quatro parágrafos. No que tange à informação semântica, nosso intuito é, primeiramente, verificar se as ideias, *palavras plenas do texto de partida*, recriadas ou não, foram mantidas pela autora francesa, para depois, constatarmos se elas estariam presentes na versão portuguesa, assim como possíveis acréscimos ou ausências.

Como metodologia de análise, tentaremos classificar os procedimentos de tradução, usando uma nomenclatura baseada em termos usados pelos teóricos e tradutores de poesia que evidenciamos em nosso primeiro capítulo. Somente para lembrar, de Umberto Eco empregaremos “**reversibilidade literal**”, expressão oportuna para nomear a tradução literal. Esse autor a utiliza ao se referir às próprias traduções, declarando que não se “preocupava tanto com uma reversibilidade literal, quanto com a obtenção do mesmo efeito que, segundo a” sua “interpretação, o texto pretendia provocar no leitor”²⁰¹. Ainda de Eco utilizaremos “**negociação**”, termo usado por ele ao afirmar que “dizer quase a mesma coisa é um procedimento que se coloca (...) sob o signo da negociação”²⁰². De Homi Bhabha,

¹⁹⁸ GAUTIER, 1933, p.107-108: “A escada de Jade” (tradução nossa).

¹⁹⁹ Como já vimos, Li Tai Pe (李太白 = Li Tai Bai em pinyin) seria uma outra forma de leitura do nome do poeta Li Bai.(李白).

²⁰⁰ “A escada de jade está toda cintilante de orvalho. / Lentamente, nesta longa noite, a soberana volta a subi-la, deixando a gaze de suas meias e a cauda de sua vestimenta real se molharem pelas gotas brilhantes. / Sobre a entrada do pavilhão, deslumbrada, ela para, depois baixa a cortina de cristal, que tomba como uma cascata, debaixo da qual é visto o sol. / E enquanto diminui a claridade, triste e longamente a sonhar, ela olha, através das pérolas, brilhar a lua do outono” (tradução nossa).

²⁰¹ ECO, Humberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007, p. 91.

²⁰² Ibidem, p. 11.

“**comunicação cultural**” de sua assertiva de que “a tradução é a natureza performativa da comunicação cultural”²⁰³. De João Barrento, “**invisíveis do texto**”, quando esse autor afirma que “estão implicadas no processo de tradução do texto dito literário todos os níveis da língua [...] não apenas do nível de superfície do texto, mas também das ausências significantes, dos brancos, dos ritmos, da alusão, da denotação – em suma, de tudo aquilo a que chamarei os invisíveis do texto”²⁰⁴. De Haroldo de Campos, “**reimaginação**”, palavra preferida por esse autor, em se tratando de tradução de poesia chinesa. Portanto, para o aproveitamento desses termos presentes nos pensamentos de nossos teóricos em nossa análise das traduções propostas neste trabalho, expomos, em seguida, a conotação prática que damos a cada um deles inspirada na conceituação de seus autores, com algumas adaptações.

1. Reversibilidade literal: quando haja o uso de sinônimos interlinguais, apresentando ou não a mesma morfossintaxe. Como vimos, a ausência de certas flexões gramaticais e as elipses de *palavras vazias* (pronomes pessoais, advérbios, preposições, conjunções, termos de comparação, partículas, etc.) na poesia clássica chinesa favorecem diversas leituras morfossintáticas.

2. Negociação: quando o termo traduzido não corresponda a um sinônimo interlingual, mas tenha uma relação semântica, mesmo que distante, com o termo original, ou seja, o tradutor buscaria, nos recursos da *língua de chegada*, palavras e expressões que, segundo ele, caberiam melhor no texto.

3. Invisíveis do texto: quando sejam introduzidas, no *texto de chegada*, palavras, expressões, ou frases que não constem, explicitamente, no vocabulário do *texto fonte*, mas que estejam imbuídas nele, levando o tradutor a deduzi-las.

4. Acréscimo: quando sejam adicionadas novas palavras, expressões ou frases no *texto de chegada*, que não estejam nem ao menos sugeridas (invisíveis) no original.

5. Ausência: quando um caractere do original não aparece traduzido no *texto de chegada*, mesmo que negociado.

6. Comunicação cultural: quando o tradutor faz questão de manter, traduzidas ou não, palavras ou expressões, que denotem aspectos do imaginário cultural da *língua fonte*, especialmente, geográficos e históricos, esclarecendo ou não em notas; adicionado ou não mais informações.

Teríamos, assim, na tradução em questão:

²⁰³ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 3ª Reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 303.

²⁰⁴ BARRENTO, João. *O Poço de Babel*. Para uma Poética da Tradução Literária. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002, p. 16-17,

*L'escalier de Jade*²⁰⁵

Reversibilidade literal: *l'escalier/ jade*

Ausência: 怨²⁰⁶

Comunicação cultural: *jade*

*L'escalier de Jade est tout scintillant de rosée*²⁰⁷

Reversibilidade literal: *l'escalier/ jade /scintillant de rosée*

Negociação: *est*

Invisíveis do texto: *tout*

Comunicação cultural: *jade*

*Lentement, par cette longue nuit, la souveraine le remonte; laissant la gaze de se bas et la traîne du vêtement royal, se mouiller, aux gouttes brillantes.*²⁰⁸

Reversibilidade literal: *cette longue nuit / la gaze de se bas*

Negociação: *le remonte*

Invisíveis do texto: *souveraine/ le / lassant/ la traîne du vêtement Royal/ mouiller aux gouttes brillantes*

Acréscimo: *lentement / la traîne du vêtement Royal*

*Sur le seuil du pavillion, éblouie, elle s'arrête, puis baisse le store de cristal, qui tombe, comme une cascade, sous laquelle on voit le soleil.*²⁰⁹

Reversibilidade literal: *s'arrête /baisse / store / cristal*

Negociação: *cascade*

Invisíveis do texto: *qui tombe*

²⁰⁵ Cf. trad. nossa: “A escada de jade”.

²⁰⁶ Proposta de possíveis traduções para 怨 (reclamar; queixar-se; lamentar).

²⁰⁷ Cf. trad. nossa: “A escada de jade está toda cintilante de orvalho”.

²⁰⁸ Cf. trad. nossa: “Lentamente, nesta longa noite, a soberana volta a subi-la, deixando a gaze de suas meias e a cauda de sua vestimenta real se molharem pelas gotas brilhantes.”

²⁰⁹ Cf. trad. nossa: “Sobre a entrada do pavilhão, deslumbrada, ela para, depois baixa a cortina de cristal, que tomba como uma cascata, debaixo da qual é visto o sol.”.

Acréscimo: *sur le seuil du pavillon / sous laquelle on voit le soleil*

*Et, tandis que s'apaise le clair cliquetis, triste et longuement rêveuse, elle regarde, à travers les perles, briller la lune d'automne.*²¹⁰

Reversibilidade literal: *regarde / lune d'automne*

Negociação: *cliquetis*

Invisíveis do texto: *Et, tandis que s'apaise le clair, triste et longuement rêveuse / à travers les perle elle, briller*

A partir dessa demonstração que fizemos, é possível notar que, em sua possível escolha de significados de cada ideograma, Gautier teria construído sua tradução mantendo as palavras-chave do original. Essa autora ainda, auscultando os “invisíveis do texto”, encontraria nos recursos da *língua de chegada* meios de expressar a sua, também, possível, leitura poética do original, apesar da aparente concisão em que se apresenta o poema chinês.

Vejamos agora a versão de António Feijó. Esse cotejo, além de tentar responder às questões levantadas há pouco, permitirá a demonstração das “estruturas de referência” da poesia clássica chinesa e “a comunicação de sentido do original” nas traduções em língua francesa e portuguesa do poema de Li Bai (李白), assim como, das potencialidades do *texto fonte* e os recursos da *língua de chegada* vislumbrados por esses poetas tradutores.

A Escadaria de Jade

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 setim.

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

²¹⁰ Cf. trad. nossa: “E enquanto diminui a claridade, triste e longamente a sonhar, ela olha, através das pérolas, brilhar a lua do outono”.

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 ²¹¹

A quadra chinesa com quatro versos pentassílabos e a versão de Gautier com quatro parágrafos foram transformadas em cinco quadras de versos decassílabos heroicos em que a cesura na quarta, na oitava e na décima sílabas confere um ritmo melodioso ao poema, sugerindo-nos os passos de uma dança: “As estrelas, em rondas, a dançar”. A poética parnasiana evidencia-se, também, na rigidez da forma: esquema de rimas soantes cruzadas e, em boa parte, ricas, intensificando a musicalidade. Quanto ao conteúdo, agora não temos mais uma mulher desgostosa à espera do amante e nem uma concubina preterida pelo Imperador nas leituras de Abreu, de Cheng e de Mazo. Trata-se, sim, de uma “Imperatriz”, como na versão de Gautier. Feijó, porém, não fala em tristeza, nem em outono e não é ela que contempla a Lua, “*elle regarde, à travers les perles, briller la lune d’automne*”, mas o luar é que invade “a câmara tranqüila”. A noite é o cenário para a Lua. A noite já não é mais escuridão, mas o clarão do “plenilúnio”. Esse trânsito do sujeito que tem seu ponto de partida numa língua ideográfica alcança, nas duas línguas neo-latinas, a percepção dos “invisíveis do texto”, sugerindo para Gautier a imperatriz “*triste et longuement rêveuse*” e para Feijó, a Imperatriz imersa no luar.

Não podemos negar que a versão de António Feijó distingue-se daquela de Gautier, tanto na informação estética, quanto na expressão imagética, no entanto, as palavras plenas que tecem o sentido do texto da tradutora francesa, aparecem em boa parte, reimaginadas ou não, na versão do poeta português, a começar pelo próprio título: “A Escadaria de Jade” (“*L’Escalier de Jade*”). Teríamos, portanto, algumas relações como: “doce claridade” e “relento” para “*scintillant de roseé*”; “formosa e moça, a Imperatriz subia” para “*la souveraine le remonte*”; “a escada artística de jade” para “*l’escalier de jade*”; “o relento da noite humedecia” para “*longue nuit [...] se moullies, aux gouttes brillantes*”; “a fimbria do tecido” para “*la gaze de se bas et la traîne du vêtement Royal*”; “deslumbramento” para

²¹¹ FEIJÓ, 1903, p. 33-34.

“*éblouie*”; extática” para “*s’arrête*”; “nas cortinas, as pérolas doiradas” para “*le store de cristal*”; “num radioso turbilhão” para “*comme une cascade*”; “esplêndido clarão” para “*on voit le soleil*”; “plenilúnio” e “inefável brancura do luar” para “*briller la lune d’automne*”.

Gostaríamos de resumir aqui algumas constatações propiciadas por esse cotejo dos três poemas:

- O sujeito, indefinido no original chinês, aparece, conforme já dissemos, como a “Imperatriz” no texto de Feijó, traduzido de “*souveraine*” no de Gautier;
- Feijó troca a imagem da “*lune d’automne*”, presente, também, no original, pela imagem do “plenilúnio”;
- Tanto Gautier, quanto Feijó intensificam o jogo cromático propiciado pelo luar e que estaria sugerido no original chinês. Na francesa, palavras e expressões como: “*scintillant de rosée*”; “*gaze de se bas*”; “*gouttes brillantes*”; “*store de cristal*”, “*soleil*”; “*clair*”; “*briller la lune*”. Na portuguesa, “plenilúnio”; “doce claridade”, “alvura do setim”; “lunar vagabundo e sonolento”; “pérolas doiradas”; “diamantes”; “esplêndido clarão”; “chão marchetado e reluzente”; “brancura do luar”; “estrelas”.

Percebe-se, ainda, nessas traduções, a relação entre o sujeito e o mundo de que nos fala Cheng ²¹², muito presente na poesia chinesa: o “sentimento interior” do sujeito nas sensações da “*souveraine*” de Gautier ou da “Imperatriz” de Feijó; a “paisagem exterior” no luar das duas versões. Percebe-se, também, que as duas versões estariam metonimicamente, construídas, ou seja, a escada pelo espaço; a Imperatriz pela mulher; as cortinas pelas janelas; o luar pela noite. É uma relação de contiguidade das imagens geradas pelos próprios ideogramas no original. É oportuno observar, ainda, que a imagem, no original, das “meias de seda” (羅襪), na versão de Gautier, “*la gaze de ses bas et la traîne du vêtement Royal*” ²¹³ e na de Feijó, “a fimbria do vestido (...) setim”, dão ao poema, além da sugestão da figura feminina, todo um clima de sensualidade. Essa indicação da presença de um eu-lírico feminino no poema pode, também, ser fundamentada pelo caractere 怨 (lamento, queixa), que aparece somente no título do original, pois esse sentimento expresso em seus traços traria uma referência à mulher.

Pretendemos aqui prosseguir com mais três poemas de Li Bai (李白), também, traduzidos por nossos autores para o Francês e para o Português, a fim de continuarmos cotejando os originais e as respectivas versões.

²¹² CHENG, 1995, p.16.

²¹³ Cf. trad. nossa: “a gaze de suas meias e a cauda de sua vestimenta real”.

Tomemos, primeiramente, um poema atribuído por Gautier a Li Bai que, nas traduções dessa autora e de António Feijó, são respectivamente intitulados: “*Chant des oiseaux, le soir*” e “Canto das aves, á tarde”. Diferentemente de “Escadaria de Jade”, um dos ícones da obra do poeta chinês, que foi traduzido para diversas línguas e cujo original é de fácil acesso, esse segundo poema exigiu de nós uma pesquisa maior para tentar localizá-lo, uma vez que, conforme já mencionado, Judith Gautier não colocou os *textos-fonte* em suas publicações. Foram dois caminhos: uma busca na obra de Li Bai e uma pesquisa na crítica e em possíveis traduções desse poema. Assim, tendo, em mãos, algumas respeitáveis coletâneas da obra desse poeta, tentamos achar, nos títulos dos poemas, a possível presença neles das palavras-chave dos respectivos títulos das duas traduções, ou de suas variações. Esse seria o primeiro passo; ou seja, a primeira filtragem, todavia, nem sempre há fidelidade literal na tradução de um título de poesia. Às vezes, o tradutor o recria, adicionando ou omitindo palavras. Assim, caso não achássemos um título pista, o segundo passo seria o de procurar o vocabulário, em questão, no corpo dos poemas. Caminho bem mais árduo. Nesse caso, não foi preciso ir tão longe, pois, nessa primeira busca, encontramos um poema com três caracteres no título, 烏夜啼, que chamou a nossa atenção. Numa tradução literal, caractere por caractere, teríamos algo como: corvo(s); noite; chorar (alusão ao grasnido). Possuímos, portanto, “corvo” e “noite” para “*oiseaux*” (pássaro) e “*soir*” (noite) de Gautier. Quanto ao “grasnido”, poderíamos pensar numa *negociação* que nossa tradutora teria feito, utilizando “*chant*”, (canto), caso “*oiseaux*” tivesse sido a escolha para a versão de “corvo”, assim “*oiseaux*” generalizaria “corvo” e “*chant*” generalizaria o silvo. Restava, então, tomar os possíveis sentidos de cada ideograma do corpo do original e tentar constatar se as palavras-chave e as ideias-chave estariam presentes na versão de Gautier.

Vejamos, então, na sequência, o original; a transcrição fonética em *pinyn* (拼音); as possibilidades de tradução, em língua alfabética, de cada ideograma do original; uma breve análise do poema de Li Bai (李白) e o cotejo com a versão de Gautier:

烏夜啼

黃雲城邊烏欲棲
 歸飛啞啞枝上啼
 機中織錦秦川女
 碧紗如煙隔窗語
 停梭悵然憶遠人
 獨宿孤房淚如雨 ²¹⁴

wū yè tí

<i>huáng</i>	<i>yún</i>	<i>chéng</i>	<i>biān</i>	<i>wū</i>	<i>yù</i>	<i>qī</i>
<i>guī</i>	<i>fēi</i>	<i>yā</i>	<i>yā</i>	<i>zhī</i>	<i>shàng</i>	<i>tí</i>
<i>jī</i>	<i>zhōng</i>	<i>zhī</i>	<i>jīn</i>	<i>qín</i>	<i>chuān</i>	<i>nǚ</i>
<i>bì</i>	<i>shā</i>	<i>rú</i>	<i>yān</i>	<i>gé</i>	<i>chuāng</i>	<i>yǔ</i>
<i>tíng</i>	<i>suō</i>	<i>chàng</i>	<i>rán</i>	<i>yì</i>	<i>yuǎn</i>	<i>rén</i>
<i>dú</i>	<i>sù</i>	<i>gū</i>	<i>fáng</i>	<i>lèi</i>	<i>rú</i>	<i>yǔ</i>

corvo noite choro

sulfurino amarelo habitat	nuvem	parede cidade	lado; borda margem	corvo	desejar querer apetite	poleiro ficar
voltar retornar	voar	(onomat.)	(onomat.)	ramo	sobre acima anterior subir	choro

²¹⁴ LI, Bai. *Seleção de poemas de Li Bai*. Organização e Notas de Ma Li Quian. Ed. San Lian, Hong Kong, 5ª Edição, 2009, p.43.
 (李白. 李白詩選. 馬里千. 三聯文庫, 香港)

máquina motor oportunidade segredo	centro dentro de em entre China	tecer	brocado brilhante	(Dinastia)	rio planície plano	mulher feminino
verde esmeralda jade discurso azul	fios gaze musselina	como ser como similar	névoa fumaça tabaco	separar dividir	veneziana janela	linguagem dialeto
cessar parar	fuso	arrependido triste chateado desespero	certo este então	lembrar	longe distante	homem pessoa
sozinho	ficar hospedar antigo	solitário	casa lar quarto	lágrima	como ser como similar	chuva ²¹⁵

A primeira observação que fazemos sobre o original refere-se à sua estrutura. Trata-se de uma estrofe de seis versos com sete caracteres em cada um. Como cada ideograma é monossilábico e tônico, teríamos, destarte, versos heptassilábicos agudos. Se examinarmos a tradução de Gautier, em seguida, veremos seis parágrafos, o que estabeleceria, de certa forma, uma relação formal com o original. Apesar do rigor métrico, esse poema de Li Bai (李白) apresenta uma estrutura não totalmente submissa aos ditames formais do *lu shi* (律詩) e o *ju ju* (絕句) ²¹⁶. Ele se encaixaria, também, na poesia denominada de *gu ti shi* (古體詩). Este tipo de construção poética, também, chamada de estilo antigo, foi muito adotado por poetas chineses clássicos. Li Bai (李白) foi um deles. Sua surpreendente capacidade de versejar tanto se destacava na elaboração de poemas dentro dos ditames do *lu shi* e do *jue ju*, chamados de

²¹⁵ Tradução nossa com o auxílio de dicionários Chinês-Inglês.

²¹⁶ Como vimos, em nosso primeiro capítulo, o *lu shi* (律詩) e o *jue ju* (絕句) são formas de poesia clássica chinesa introduzidas na Dinastia Tang. Ambos apresentam uma rigorosa métrica: o primeiro, de oito versos com cinco ou sete caracteres em cada um e o segundo, com quatro versos de, também, cinco ou sete caracteres em cada um.

estilo moderno pelos poetas da Dinastia Tang (唐), quanto na flexibilidade formal do *gu ti shi*.

No poema em questão, é possível notar, assim, uma mescla dos dois estilos.

Além da acurada métrica, os efeitos sonoros, principalmente, no contraponto tonal, são evidentes no texto. Teríamos, assim, a seguinte distribuição quanto à duração tonal dos caracteres de cada verso, baseada na classificação apontada por Alexandre Li Ching ²¹⁷: o primeiro (—), médio; o segundo (/), médio; o terceiro (V), longo e o quarto (\), breve.

médio médio médio médio médio breve médio
 médio médio médio médio médio breve médio
 médio médio médio longo médio médio longo
 breve médio médio médio médio médio longo
 médio médio breve médio breve longo médio
 médio breve médio médio breve médio longo

Nota-se, nos dois primeiros versos, um paralelismo na intensidade tonal. Esse recurso, muito usado no *lu shi* e no *jue ju*, estaria presente, também, na expressão tonal da composição de Li Bai. Uma leitura dessa uniformidade de tons médios que se mantém, de certa forma, também, no terceiro e no quarto verso, poderia interseccionar a informação estética com a informação semântica. Explicando melhor, no poema, que traz marcas de uma narrativa, os quatro primeiros versos são apenas descritivos. Temos neles uma paisagem com a presença de corvos que se recolhem, juntos, ao anoitecer e um quarto onde uma jovem, sozinha, tece o brocado. O rompimento da estabilidade desse cenário se daria no quinto verso, quando a protagonista interrompe o tear e chama, em pensamento, por alguém distante ²¹⁸. Vemos que nesse verso, diferentemente dos anteriores, já há bruscas alternâncias na intensidade dos tons. No último verso, como desfecho, a jovem dá-se conta de que apesar de evocá-lo, o seu amado não retorna, enquanto que os pássaros, ao se chamarem, voltam ao seu habitat. Na intensidade da angústia pela separação, as lágrimas da jovem são comparadas às águas da chuva no sexto verso. Percebe-se, inclusive, que o poema é encerrado com um tom longo (雨, yǔ, “chuva”), possibilitando uma alusão à longa espera e ao longo sofrimento da jovem.

Observemos, na sequência, a tradução de Judith Gautier a fim de cotejá-la com o poema de Li Bai (李白):

²¹⁷ CHING, Alexandre Li. *A estrutura da língua chinesa*. 1ª ed. Fundação Oriente, 1994, p. 29.

²¹⁸ Normalmente, nesse tipo de composição de poesia chinesa, a ausência do amado sentida pela esposa deve-se ao fato de ele ter ido para alguma guerra ou batalha.

*Chant des oiseaux, le soir*²¹⁹

Li-Tai-Pé

Au milieu du vent frais, les oiseaux chantent gaiement, sur les branches transversales.

Derrière les treillages de sa fenêtre, une jeune femme qui brode de fleurs brillantes sur une étoffe de soie, écoute les oiseaux s'appeler joyeusement dans les arbres

Elle relève sa tête et laisse tomber ses bras; sa pensée est partie vers celui qui est loin depuis longtemps.

“Les oiseaux savent se retrouver dans le feuillage; mais les larmes qui tombent des yeux des jeunes femmes, comme la pluie d'orage, ne rappellent pas les absents.”

Elle relève ses bras et laisse pencher sa tête sur son ouvrage.

*“Je vais broder une pièce de vers, parmi les fleurs de la robe que je lui destine, et peut-être les caractères lui diront-ils de revenir.”*²²⁰

Vejamos agora as relações que se estabelecem entre o poema de Li Bai (李白) e a versão de Gautier. Nos dois primeiros versos do poeta temos:

黃 雲 城 邊 烏 欲 棲
歸 飛 啞 啞 枝 上 啼

Neles há a presença dos corvos (烏) que crocitam (啞 啞) ao voltarem para os seus galhos (枝) em meio a nuvens sulfurinas²²¹ (黃 雲), e o tempo, já indicado no título, é o anoitecer (夜). Na versão de Gautier, também teríamos, no título e no primeiro parágrafo, “*les oiseaux chantent sur les branches*” (os pássaros cantam sobre os galhos), “*au milieu du vent frais*” (no meio do vento fresco), “*le soir*” (à noite).

²¹⁹ GAUTIER, 1933, p. 33-34. “Canto dos pássaros, à tarde” (tradução nossa).

²²⁰ “No meio do vento fresco, os pássaros cantam alegremente, sobre os ramos transversais. / Atrás das treliças de sua janela, uma jovem que borda flores brilhantes sobre um tecido de seda, escuta os pássaros chamando uns aos outros, felizes, dentre as árvores. / Ela levanta sua cabeça e deixa cair seus braços; seu pensamento está voltado para aquele que está longe há muito tempo. / Os pássaros sabem se encontrar dentro da folhagem; mas as lágrimas que caem dos olhos das jovens, como a tempestade, não chamam de volta os ausentes’. / Ela levanta seus braços e deixa inclinar sua cabeça sobre sua obra. / “Eu vou bordar um verso de um poema, entre as flores da vestimenta que a ele destino, e talvez os caracteres lhe digam de regressar” (tradução nossa).

²²¹ Essas nuvens sulfurinas, amarelas, poderiam significar a poeira que se levanta nas tempestades de areia frequentes em cidades próximas a regiões desérticas.

No terceiro verso do texto original, à descrição da paisagem, insere-se o sujeito:

機中織錦秦川女

Podemos perceber nele um eu-lírico feminino tecendo o brocado no tear por meio dos caracteres 織 (tecer); 秦 (brocado / brilho); 機 (tear) e 女 (mulher). Esse sujeito feminino e a ação desempenhada por ele no poema, também, estariam presentes na tradução de Gautier no primeiro segmento do segundo parágrafo:

*Derrière les treillages de sa fenêtre, une jeune femme qui brode de fleurs brillantes sur une étoffe de soie, écoute les oiseaux s'appeler joyeusement dans les arbres.*²²²

Constatamos, nessa versão da autora, a mesma leitura do original: “*une jeune femme*” (uma jovem), “*qui brode de fleurs brillantes sur une étoffe de soie*” (que borda flores brilhantes sobre um tecido de seda). Segundo o dicionário Houaiss, 2008, p. 516, “brocado” pode ser definido como “tecido de seda com largos relevos bordados com fios de ouro e /ou prata”²²³.

No quinto verso de Li Bai, temos:

停梭悵然憶遠人

Esse verso nos remete ao terceiro parágrafo de Gautier:

*Elle relève sa tête et laisse tomber ses bras; sa pensée est partie vers celui qui est loin depuis longtemps.*²²⁴

Notamos que os dois primeiros ideogramas, 停梭 (parar e fuso), do verso em questão, poderiam estar implícitos, na versão francesa, em: “*Elle relève sa tête et laisse tomber ses bras (...)*”. Essa atitude de “levantar a cabeça e deixar cair os braços” sugeriria a interrupção da atividade do sujeito. Dos ideogramas seguintes do verso, 悵憶遠人 (triste, lembrar, distante e homem), poderíamos extrair uma frase, da combinação entre eles, que expressaria

²²² Cf. trad. nossa: “Atrás das treliças de sua janela, uma jovem que borda flores brilhantes sobre um tecido de seda, escuta os pássaros chamando uns aos outros, felizes, dentre as árvores”.

²²³ *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

²²⁴ Cf. Trad. nossa: “Ela levanta sua cabeça e deixa cair seus braços; seu pensamento está voltado para aquele que está longe há muito tempo”.

similaridade a “*sa pensée est partie vers celui qui est loin depuis longtemps*” (“seu pensamento está voltado para aquele que está longe há muito tempo”).

Percebemos, claramente, no quarto parágrafo do texto francês, uma analogia que se estabelece entre o comportamento dos pássaros no entardecer e a reflexão do sujeito:

“Les oiseaux savent se retrouver dans le feuillage; mais les larmes qui tombent des yeux des jeunes femmes, comme la pluie d’orage, ne rappellent pas les absents”. ²²⁵

Esse trecho, que aparece na versão de Gautier “entre aspas” não estaria explicitado no texto original. Provavelmente, essas aspas significariam o acréscimo, ao mesmo tempo que denotariam um momento de reflexão no poema a partir da interpretação do poeta tradutor. Entretanto, nem tudo desse trecho estaria omissa no original, pois temos em “*larmes [...] comme la pluie d’orage*” (lágrimas como a tempestade) a mesma comparação que aparece no final do último verso chinês, 淚如雨, (lágrimas como chuva).

Há, ainda, na versão francesa, o último parágrafo, da mesma forma, entre aspas e, também, não mencionado no poema chinês, sugerindo, ainda, o pensamento do sujeito:

“Je vais broder une pièce de vers, parmi les fleurs de la robe que je lui destine, et peut-être les caractères lui diront-ils de revenir.” ²²⁶

Se notarmos bem, haveria, nesse trecho, que indica uma descrição do bordado que o sujeito deseja fazer, uma frase, “*et peut-être les caractères lui diront-ils de revenir*” (e talvez os caracteres lhe digam de voltar), que estaria aludida em um ideograma, 語 (algo como linguagem), no quarto verso do poeta chinês.

Assim, essa comparação que fizemos entre o poema original e a versão de Gautier convencem-nos de ter sido aquele o *texto fonte* de *Chant des oiseaux, le soir*, principalmente, pela notável proximidade semântica entre os dois. Essa nossa afirmação encontra, também, respaldo no texto *The Sources of the Texts in Mahler's "Lied von der Erde"*, em que Fusako

²²⁵ Cf. trad. nossa: “Os pássaros sabem se encontrar dentro da folhagem; mas as lágrimas que caem dos olhos das jovens, como a tempestade, não chamam de volta os ausentes”.

²²⁶ Cf. trad. nossa: ““Eu vou bordar um verso de um poema, entre as flores da vestimenta que a ele destino, e talvez os caracteres lhe digam de regressar””.

Hamao²²⁷ trata dessa tradução de Judith Gautier, confrontando-a com o que ele aponta ser o respectivo original de Li Bai, exatamente esse que apresentamos. Partindo, então, dessa premissa, vamos buscar agora os procedimentos utilizados pela tradutora nessa versão assim como fizemos em *Le escalier de Jade*²²⁸. Teríamos, assim, na tradução em questão:

*Chant des oiseaux, le soir*²²⁹

Reversibilidade literal: *soir*

Negociação: *chant / oiseaux*

Invisíveis do texto: *des/ le*

*Au milieu du vent frais, les oiseaux chantent gaiement, sur les branches transversales*²³⁰

Reversibilidade literal: *sur*

Negociação: *Au milieu du vent frais/ oiseaux /chantent/branches transversales*

Invisíveis do texto: *gaiement*

Ausência: 城, 邊, 欲²³¹

Derrière les treillages de sa fenêtre, une jeune femme qui brode de fleurs brillantes sur une étoffe de soie, écoute les oiseaux s'appeler joyeusement dans les arbres.²³²

Reversibilidade literal: *fenêtre / femme/*

Negociação: *Derrière les treillages/ brode de fleurs brillantes sur une étoffe de soie / oiseaux/ s'appeler (...) les arbres*

Invisíveis do texto: *Derrière les treillages / une jeune/ qui / fleurs/ joyeusement / les arbres*

Ausência: 秦, 川²³³

²²⁷ HAMAQ, Fusako. The Sources of the Texts in Mahler's "Lied von der Erde". In: *19th-Century Music*, Vol. 19, nº1 (Summer, 1995), p. 83-95. University of California Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/746721>. Acesso em: 25/03/2010.

²²⁸ A explicação dessa nomenclatura, que se baseou em conceitos de autores que evidenciamos em nosso primeiro capítulo, encontra-se no início da análise do poema anterior *Le escalier de Jade*.

²²⁹ Cf. trad. nossa: "Canto dos pássaros, à tarde".

²³⁰ Cf. trad. nossa: "No meio do vento fresco, os pássaros cantam alegremente, sobre os ramos transversais".

²³¹ Proposta de possíveis traduções: 城 (paredes; cidade), 邊 (lado; borda), 欲 (desejar; querer).

²³² Cf. trad. nossa: "Atrás das treliças de sua janela, uma jovem que borda flores brilhantes sobre um tecido de seda, escuta os pássaros chamando uns aos outros, felizes, dentre as árvores".

²³³ Proposta de tradução para: 秦 (Dinastia), 川 (planície; plano).

*Elle relève sa tête et laisse tomber ses bras; sa pensée est partie vers celui qui est loin depuis longtemps.*²³⁴

Reversibilidade literal: *loin depuis longtemps.*

Negociação: *Elle relève sa tête et laisse tomber ses bras / sa pensée est partie vers celui*

Invisíveis do texto: *qui son*

*“Les oiseaux savent se retrouver dans le feuillage; mais les larmes qui tombent des yeux des jeunes femmes, comme la pluie d’orage, ne rappellent pas les absents.”*²³⁵

Reversibilidade literal: *oiseaux/ feuillage/ larmes/ pluie d’orage*

Invisíveis do texto: *“Les oiseaux savent se retrouver dans le feuillage; mais les larmes qui tombent des yeux des jeunes femmes, comme la pluie d’orage, ne rappellent pas les absents.”*

*Elle relève ses bras et laisse pencher sa tête sur son ouvrage.*²³⁶

Negociação: *Elle relève ses bras et laisse pencher sa tête sur son ouvrage.*

*“Je vais broder une pièce de vers, parmi les fleurs de la robe que je lui destine, et peut-être les caractères lui diront-ils de revenir.”*²³⁷

Reversibilidade literal: *broder*

Negociação: *caractères*

Invisíveis do texto: *“Je vais broder une pièce de vers, parmi les fleurs de la robe que je lui destine, et peut-être les caractères lui diront-ils de revenir.”*

Pode-se notar nessa análise dos procedimentos de tradução utilizados por Gautier, por meio do cotejo entre *texto fonte* e o *texto de chegada*, que não só a ideia-chave do poema de Li Bai, como também as palavras-chave que o compõem estariam presentes na versão francesa. Essa autora, numa percepção do texto e dos *invisíveis do texto*, consegue, por meio sobretudo de negociações, *reimaginar*, o original sem se distanciar da essência que o reveste.

Vejamos agora a versão de António Feijó:

²³⁴ Cf. trad. nossa: “Ela levanta sua cabeça e deixa cair seus braços; seu pensamento está voltado para aquele que está longe há muito tempo”.

²³⁵ Cf. trad. nossa: ““Os pássaros sabem se encontrar dentro da folhagem; mas as lágrimas que caem dos olhos das jovens, como a tempestade, não chamam de volta os ausentes””.

²³⁶ Cf. trad. nossa: “Ela levanta seus braços e deixa inclinar sua cabeça sobre sua obra”.

²³⁷ Cf. trad. nossa: “Eu vou bordar um verso de um poema, entre as flores da vestimenta que a ele destino, e talvez os caracteres lhe digam de regressar”.

CANTO DAS AVES, Á TARDE

Da viração embalsamada e pura,
 Entre o murmúrio delicado e brando,
 De ramo em ramo, na floresta escura,
 Andam as aves joviaes cantando.

Sentada ao pé da florea gelosia.
 A olhar para os bordados multicores,
 Menina e moça, os pássaros ouvia
 Chamando alegremente os seus amores.

E erguendo a vista que a saudade impelle,
 Com os braços inertes, lentamente,
 Fugiu-lhe o pensamento para Aquelle
 Que há longo tempo se conserva ausente.

— “As aves, á noitinha, todas ellas,
 Vâm na selva encontram-se a cantar,
 Mas lagrimas choradas por donzellas
 Os ausentes não fazem regressar!”

E no seu braço reclinando a fronte,
 A olhar para o finissimo bordado,
 Passou-lhe, como nuvem do horizonte,
 Esta ideia no espírito enlutado:

— “Nas vestes de setim que lhe destino
 Hei de bordar uma inspirada peça;
 Os versos commovidos, que imagino,
 Talvez o façam regressar depressa...”²³⁸

Feijó constrói essa sua versão em seis quadras com versos decassílabos. Nestes a cesura na quarta, na oitava e na décima sílabas dá uma cadência rítmica ao poema, permitindo-nos inferir, logo de início, os ritmos da sequência intermitente dos pontos do bordado e das lágrimas, “lágrimas choradas por donzellas”, que aparecem tanto no original como na versão de Gautier. O rigor da forma, tão almejado por esse poeta, manifesta-se, também, em rimas soantes cruzadas e, na maioria, ricas, percorrendo esse poema.

Quanto ao conteúdo dessa versão de Feijó, percebemos nele o mesmo “enredo” da versão de Gautier e do original chinês. Usamos o termo enredo, pois o poema, como vimos, apresenta aspectos da narrativa, definindo tempo, espaço, personagem, ação, conflito, clímax e desfecho. Vale ressaltar que Feijó, mesmo fiel a esse enredo, cria próprias imagens para

²³⁸ FEIJÓ, 1903, p. 73-74.

expressá-lo. Utilizando-se, logo no primeiro verso, da figura da “viração embalsamada e pura”, vento suave do entardecer, trazendo os bálsamos da “floresta escura”, o poeta, por meio de uma *negociação*, aproxima-se do “*vent frais*” (vento fresco) da versão francesa ao mesmo tempo que cria toda uma imagética para expressar a hora do ocaso. Essa similaridade vocabular com o texto francês se mantém no texto em português mesmo quando os termos escolhidos por Feijó não correspondam exatamente a um sinônimo interlingual. O nosso poeta-tradutor, por meio de *negociações*, teria também buscado, nos recursos da *língua de chegada*, palavras e expressões que segundo ele caberiam melhor no texto. O espaço nessa versão de Feijó assemelha-se ao da tradução de Gautier que, por sua vez, como vimos, aproximou-se do original. Há dois cenários no poema divididos por uma janela: a “floresta”, onde “de ramo em ramo [...] andam as aves joviaes cantando” (“*les oiseaux chantent gaiement, sur les branches transversales*”) e o cômodo, onde “sentada ao pé da flórea gelosia”²³⁹, (“*derrière les treillages de sa fenêtre*”), a jovem ouve o chamado dos pássaros, enquanto tece o seu bordado. De repente, quebrando o equilíbrio da cena, no terceiro verso de Feijó e no respectivo parágrafo de Gautier, lembra-se a jovem do amado ausente: “fugiu-lhe o pensamento para Aquelle /que há longo tempo se conserva ausente (“*sa pensée est partie vers celui qui est loin depuis longtemps*”). As duas versões, em seguida, trazem a comparação que a jovem estabelece entre o feliz reencontro dos pássaros ao anoitecer e as lágrimas das jovens que não conseguem trazer os ausentes de volta. É o próprio pranto do sujeito, o clímax do seu sofrimento.

—”As aves, á noitinha, todas ellas,
Vôam na selva e encontram-se a cantar,
Mas lagrimas choradas por donzellas
Os ausentes não fazem regressar!”

“*Les oiseaux savent se retrouver dans le feuillage; mais les larmes qui tombent des yeux des jeunes femmes, comme la pluie d’orage, ne rappellent pas les absents.*”²⁴⁰

²³⁹ Segundo o dicionário Houaiss, 2008, p. 1439, o termo “gelosia” traz os seguintes significados: “**1** grade de ripas de malha pouco aberta, que guarnece algumas janelas e portas a fim de impedir que a luz e o calor excessivo penetrem no interior da casa, e que este seja devassado da rua [...] **1.1** designação de certas persianas que se podem enrolar na parte superior da janela”. Esse dicionário prossegue dando, também, a origem etimológica dessa palavra, que seria proveniente da palavra italiana “*gelosia* ‘ciúme’ por tratar-se de recursos usados no oriente para resguardar as mulheres da visão alheia”.

²⁴⁰ Cf. trad, nossa: “Os pássaros sabem se encontrar dentro da folhagem; mas as lágrimas que caem dos olhos das jovens, como a tempestade, não trazem de volta os ausentes”.

Ao voltar, contudo, ao seu bordado, na penúltima estrofe de Feijó e no penúltimo parágrafo de Gautier: “e no seu braço reclinando a fronte, / a olhar para o finíssimo bordado” (“*elle relève ses bras et laisse pencher sa tête sur son ouvrage*”), a jovem tem uma ideia que é o próprio desfecho. Ela decide “(...) bordar uma inspirada peça; / os versos commovidos, que imagino, / talvez o façam regressar”, (“(...) *broder une pièce de vers, parmi les fleurs de la robe que je lui destine, et peut-être les caractères lui diront-ils de revenir*”).

Esse cotejo entre os três textos nos leva a afirmar que Feijó vivificou, na língua portuguesa, *Chant des oiseaux, le soir*, revestindo-o de sua poética, mas mantendo uma fidelidade à espinha dorsal da versão francesa que é a própria espinha dorsal do original chinês, como podemos, em síntese, explanar aqui:

— o sujeito feminino aparece definido no original chinês, “女”, em “*jeune femme*” no francês e em “menina e moça” em português;

— Feijó como Gautier inserem, entre aspas, dois momentos de digressão propiciados pelo pensamento do sujeito que se volta para alguém que não está presente naquele cenário. São eles: a comparação entre os pássaros que ao chamado, no anoitecer, regressam ao habitat enquanto que as lágrimas das jovens não conseguem trazer de volta os ausentes e a decisão de fazer um bordado na esperança que os dizeres, nele, tragam de volta o amado. Não consideráramos essas reflexões do sujeito como um acréscimo nas duas versões, mas a leitura que é feita das entrelinhas do original, que traz implícito, de forma concisa, a comparação e a decisão do sujeito. Seria a busca dos *invisíveis do texto*, de que nos fala João Barrento.

— como em “A escadaria de Jade”, Feijó mantém, em “Canto das aves, á tarde”, a relação entre o sujeito e o mundo de que nos fala Cheng²⁴¹, presente não só em “*Chant des oiseaux, le soir*”, como no original chinês. O “sentimento interior” do sujeito seria a “menina e moça” pensando naquele “que há longo tempo se conserva ausente”. A “paisagem exterior”, *jing*, a “floresta escura” onde os pássaros murmuram “de ramo em ramo”. Vale observar aqui a expressão “menina e moça” que Feijó usa para traduzir a “*jeune femme*” de Gautier. Ela nos remete à novela de Bernardim Ribeiro, publicada em 1554, que teve como título *Menina e Moça*. Nas palavras de Álvaro Manuel Machado²⁴², vemos uma relação entre o eu-lírico de “Canto das aves á tarde”, que sofre pelo amado distante, e a protagonista de Ribeiro: “‘A menina’ – que, ao falar de si como se de uma alma a caminho da redenção, está também a falar de seu amado ausente [...]”.

²⁴¹ CHENG, 1995, p.16.

²⁴² *Dicionário da Literatura Portuguesa*. Org. e dir. Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p.418.

— Feijó, assim como em “Escadaria de Jade”, faz sua versão em “Canto das aves á tarde” em forma de poema, utilizando-se do que Haroldo de Campos chamaria de *compensação*, ou seja, dar à tradução, por meio dos recursos da *língua de chegada*, o mesmo peso estético do *texto fonte*. Mesmo tendo tido, como partida, a tradução, em prosa, francesa, nosso poeta “(...) embebendo-se, num estudo profundo do assunto, do espírito do lirismo chinês”²⁴³, teria buscado nos recursos poéticos da língua portuguesa a *compensação* para a informação estética do original chinês, muitas vezes, intraduzível.

O terceiro poema da nossa escolha, atribuído também a Li Bai (李白) por Gautier, recebe na tradução dessa autora o nome de “*L’ Auberge*” e na de António Feijó de “O Albergue”. Assim, como em “Canto das aves, á tarde”, este também apresenta no título uma relação totalmente literal na tradução do francês para o português. Da mesma forma que procedemos com esse poema anterior para buscar o respectivo *texto fonte* chinês, fomos à antologia da obra de Li Bai a fim de procurar títulos que contivessem a ideia de “albergue”, mas sem sucesso. Tomamos, então, as palavras-chave do texto de Gautier e tentamos buscá-las em traduções de poemas de Li Bai para ver se alguma delas traria o conteúdo da versão francesa. Encontramos uma versão de Keith Holyoak²⁴⁴, que continha as ideias-chave do texto de Gautier apesar de o título ser bem diferente daquele de nossos tradutores: “*Quiet Night Thoughts*” (“pensamentos de uma noite calma”²⁴⁵). Essa tradução, como as demais do livro, é precedida do original chinês que nesse poema apresenta-se assim: 静夜思 (calma/noite/ pensamento²⁴⁶). Paralelamente, achamos, no ensaio de Fusako Hamao²⁴⁷, uma menção a “*L’ Auberge*” de Gautier elucidando, em nota, tratar-se de “*Night Thoughts*” (“pensamentos noturnos”²⁴⁸), ratificando para nós a tradução de Holyoak e o texto em chinês que a precede. Com a confirmação daquele estudioso, voltamos à antologia de Li Bai e lá pudemos achar o poema. Vejamos, então, na sequência, o texto-fonte de “*L’ Auberge*”, a transcrição fonética, *pinyn* (拼音); as possibilidades de tradução, em língua alfabética, de cada ideograma do original; uma breve análise do poema de Li Bai (李白) e o cotejo com a versão de Judith Gautier:

²⁴³ MAGALHÃES, Luís de. Posfácio. In: FEIJÓ, António. *Cartas a Luís de Magalhães*. Volume II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 507.

²⁴⁴ LI, Bai e FU, Du. *Facing the moon: poems of Li Bai e Du Fu*. Trad. Keith Holyoak. Durham NH: Oyster. River Press, 2007, p. 52-53.

²⁴⁵ Tradução nossa.

²⁴⁶ Tradução nossa.

²⁴⁷ HAMAO, 1995, p. 86.

²⁴⁸ Tradução nossa.

静夜思

牀前明月光
疑是地上霜
舉頭望明月
低頭思故鄉²⁴⁹

jìng yè sī

<i>chuáng</i>	<i>qian</i>	<i>míng</i>	<i>yuè</i>	<i>guāng</i>
<i>yí</i>	<i>shì</i>	<i>dì</i>	<i>shàng</i>	<i>shuāng</i>
<i>jǔ</i>	<i>tóu</i>	<i>wàng</i>	<i>míng</i>	<i>yuè</i>
<i>dī</i>	<i>tóu</i>	<i>sī</i>	<i>gù</i>	<i>xiāng</i>

calmo

noite

pensar
considerar

cama	antes em frente	brilho claro	lua (com o próx. = luar)	luz
duvidar suspeitar	ser (v)	terra (com o próx. = sobre o chão)	sobre	geada gelo
levantar erguer escolher	cabeça	olhar esperar visitar	brilho (com o próx. = luar)	lua

²⁴⁹LI, Bai. Seleção de poemas de Li Bai. Organização e Notas de Ma Li Quian, Ed. San Lian, Hong Kong, 5ªEdição, 2009, p.114.
(李白. 李白詩選. 馬里千. 三聯文庫, 香港)

abaixar	cabeça	pensar	razão	campo/cidade
deixar cair		considerar	velho, passado	vilarejo
		refletir	morto (com o próx. = terra natal)	lugar nativo ²⁵⁰

Esse poema de Li Bai, uma quadra com cinco caracteres em cada verso, configura um *jue ju* (絕句), que, como vimos, trata-se de uma das formas de poesia da Dinastia Tang chamada de *Estilo Moderno*. Pela transcrição fonética, *pinyn* (拼音), o que nos chamaria mais a atenção, à primeira vista, seria a presença significativa de palavras terminadas com o fonema /ng/. Apesar de tratar-se de um som recorrente no mandarim, aqui, nesse poema, como podemos constatar, sua presença é notável, pois aparece em oito dos vinte caracteres que o compõem. Esse fonema dá um som prolongado à sílaba e a presença marcante dele no poema faz-nos inferir um encontro entre a informação estética e a leitura a seguir que faremos de sua informação semântica, que acentua o prolongado estado de espírito do sujeito. Teríamos nessa quadra o cenário noturno de um aposento onde haveria uma suposta janela, possibilitando a entrada do clarão do luar, e uma cama na qual o sujeito estaria deitado. Este, ao ver o reflexo do luar no chão, imagina tratar-se de um manto de geada, mas ao levantar a cabeça vê a lua e ao abaixá-la, novamente, relembra a terra natal que deixou. Esses pensamentos do sujeito parecem mantê-lo acordado numa noite que se faz longa, para quem não consegue adormecer, dominado por um sentimento melancólico. Percebemos, também, na leitura desse original, a representação do branco presente na cena, manifestado na imagem do luar e da geada. Essa cor que, na cultura chinesa, pode ser entendida como luto e tristeza sugere-nos o pesar do sujeito que, ao sentir-se só e desterrado, percebe apenas o branco a sua frente. No chão, imagina ser o brilho do branco da geada, mas, ao levantar a cabeça, dá-se conta de que se trata do reflexo da luz esbranquiçada do luar que invade seu quarto. Nessa relação, portanto, entre os sentimentos do sujeito e o cenário exterior, há quatro elementos no poema que dão à concisão própria do *jue ju* (絕句), uma intensa significação: a “cama”, sugerindo-nos que o sujeito está só; a “geada”, indicando o gélido prenúncio de um sentimento triste; a “lua”, trazendo lembranças do que está distante e a “terra natal”, encerrando em si a razão da tristeza do sujeito. Haveria, ainda, entre “geada” e “lua”, um encontro de sentidos, no poema, despertando mais ainda no sujeito esse sentimento nostálgico. A “geada” lembraria o frio do hemisfério norte que coincide com o final de ano;

²⁵⁰ Tradução nossa com o auxílio de dicionários chinês-Inglês.

tempo de voltar à terra natal para reencontrar os familiares na expectativa do ano novo que está por vir. A “lua” traria em si, também, essa ideia do reencontro. Na China é celebrado o *Dia da Lua* no décimo quinto dia do oitavo mês do calendário lunar. Nessa data, também, os familiares reúnem-se para festejá-la. Além do mais, esse satélite da terra traz à memória a infância, o passado, a ancestralidade. Assim, aquele que está longe de casa considera que seus amigos e seus familiares, mesmo morando em outros lugares, estariam vendo a mesma lua.

Ainda, quanto à informação estética, o poema traz em seus dois últimos versos uma relação de paralelismo sintático entre eles expressa numa aproximação de ações contrárias. Temos em cada um deles um período composto por coordenação em que as duas orações assindéticas aditivas obedecem à sequência de verbo e substantivo / verbo e substantivo:

levantar erguer escolher	cabeça	olhar esperar visitar	brilho (com o próx. = luar)	lua
abaixar deixar cair	cabeça	pensar considerar refletir	razão velho /passado morto (com o próx. = terra natal)	campo/cidade vilarejo lugar nativo

Esse paralelismo, uma das características importantes do *jue ju* (絕句), que como vimos se dá também dentro de cada um desses versos (verbo e substantivo/ verbo e substantivo) teria para nós, da mesma forma, uma relação com a interpretação que fazemos do poema. Tal repetição sintática nos remete à repetição de movimento, antitético, que parece acontecer durante a noite toda: o sujeito levanta a cabeça e vê o luar; o sujeito abaixa a cabeça e pensa em sua terra natal. Não teríamos, assim, um desfecho no poema, mas a sensação da perpetuação da ação do sujeito e, por conseguinte, do seu estado de espírito, assim como se perpetua o som /ng/ até que desapareça na prolongada pronúncia da palavra.

Vejamos, agora, a tradução desse poema feita por Judith Gautier para, em seguida, confrontá-la com o original chinês.

*L'Auberge*²⁵¹

Li-Tai- Pè

*Je me suis couché dans ce lit d'auberge; la lune, sur le parquet,
jetait une lueur blanche.*

Et j'ai d'abord cru qu'il avait neigé sur le parquet.

*J'ai levé la tête vers la lune claire, et j'ai songé aux pays que je vais
parcourir et aux étrangers qu'il me faudra voir.*

*Puis j'ai baissé la tête vers le parquet, et j'ai songé à mon pays et
aux amis que je ne verrai plus.*²⁵²

Em termos de informação semântica, podemos verificar que apesar do título dado por Gautier diferir do original, os quatro parágrafos da tradutora correspondem, respectivamente, aos quatro versos de Li Bai. No primeiro verso do poeta temos a descrição do espaço:

牀前明月光

Há nele uma cama (牀) que, pela sequência do poema, entendemos o sujeito deitado nela. Esse vê a sua frente (前) da bela lua (明月), a luz (光), o que nos sugere a presença de uma janela. A tradução de Gautier, também, encerraria, no primeiro parágrafo, o sujeito deitado numa cama, “*Je me suis couché dans ce lit*” (eu me deitei nesse leito), o luar, “*la lune [...] jetait une lueur blanche*” (a lua [...] lançava um brilho branco). Aqui, também, a janela estaria subentendida.

No segundo verso, o sujeito percebe-se divagando na solidão de seu quarto:

疑是地上霜

Assim, ao ver o clarão do luar, suspeita (疑) ser (是) geada (霜) sobre o chão (地上). Da mesma forma, na versão francesa, ele imagina que haja neve sobre o chão, “*j'ai d'abord cru qu'il avait neigé sur le parquet*” (eu de início acreditei que houvesse nevado sobre o piso).

²⁵¹ GAUTIER, 1933, p. 125: “O Albergue” (tradução. nossa)

²⁵² “Eu me deitei nesse leito de albergue; a lua, sobre o piso, lançava um brilho branco./ E eu de início acreditei que houvesse nevado sobre o piso. / Eu levantei a cabeça na direção do luar, e pensei nas terras que iria percorrer e nos estrangeiros que veria. / Depois eu baixei a cabeça na direção do piso, e eu pensei na minha terra e nos amigos que eu não verei mais” (tradução nossa).

No terceiro verso do original chinês, o sujeito parece, então, se dar conta do real:

舉 頭 望 明 月

Notamos nele o movimento do sujeito que levanta (舉) a cabeça (頭) e olha (望) para a lua, o luar (明月). Gautier expressa, similarmente, o seu terceiro parágrafo:

J'ai levé la tête vers la lune claire, et j'ai songé aux pays que je vais parcourir et aux étrangers qu'il me faudra voir.

Percebemos, nessa versão, o sujeito levantando a cabeça: “*J'ai levé la tête* (eu levantei a cabeça) na direção do luar: “*vers la lune claire*”, como no texto chinês. No entanto, aqui, Gautier acrescenta: “*et j'ai songé aux pays que je vais parcourir et aux étrangers qu'il me faudra voir*” (e pensei nas terras que iria percorrer e nos estrangeiros que veria).

No último verso de Li Bai, o sujeito mostra toda a sua nostalgia;

低 頭 思 故 鄉

Há nele, agora, um movimento contrário, o sujeito abaixa (低) a cabeça (頭) e pensa (思) em sua terra natal (故鄉). A tradução francesa, em essência, repete, no respectivo parágrafo, a mesma ideia:

Puis j'ai baissé la tête vers le parquet, et j'ai songé à mon pays et aux amis que j'en verrai plus.

O sujeito faz também o mesmo movimento contrário: “*j'ai baissé la tête*” (eu baixe a cabeça) e demonstra seu sentimento nostálgico: “*j'ai songé à mon pays*” (eu pensei na minha terra). Novamente, porém, Gautier completa: “*et aux amis que je ne verrai plus*” (e nos amigos que não verei mais).

Esse cotejo entre o poema de Li Bai, 靜夜, e a tradução de Judith Gautier, “*L'Auberge*”, certifica-nos, mais uma vez, daquele ter sido o *texto fonte* desta, principalmente, pelo fato, como vimos, de essa autora ter mantido todas as palavras do original em sua tradução.

Assim como fizemos nos dois poemas anteriores, levando em conta as sugestivas expressões utilizadas pelos teóricos por nós já citados, vamos tentar agora identificar os procedimentos usados por nossa tradutora nessa sua versão:

L'Auberge

Invisíveis do texto: *L'Auberge*

*Je me suis couché dans ce lit d'auberge; La lune, sur le parquet, jetait une lueur blanche.*²⁵³

Reversibilidade literal: *lit / lune / lueur blanche*

Negociação: *sur*

Invisíveis do texto: *Je me suis couché dans ce / d'auberge / le parquet jatait une*

*Et j'ai d'abord cru qu'il avait neigé sur le parquet.*²⁵⁴

Reversibilidade literal: *sur*

Negociação: *J'ai d'abord cru / qu'il avait neigé / le parquet/*

*J'ai levé la tête vers la lune claire, et j'ai songé aux pays que je vais parcourir et aux étrangers qu'il me faudra voir.*²⁵⁵

Reversibilidade literal: *(J') ai leve la tête/ lune claire/ voir*

Negociação: *vers*

Invisíveis do texto: *Je*

Acréscimo: *et j'ai songé aux pays que je vais parcourir et aux étrangers qu'il me faudra voir*²⁵⁶

*Puis j'ai baissé la tête vers le parquet, et j'ai songé à mon pays et aux amis que je ne verrai plus.*²⁵⁷

²⁵³ Cf. trad. nossa: “Eu me deitei nesse leito de albergue; a lua, sobre o piso, lançava um brilho branco”.

²⁵⁴ Cf. trad. nossa: “Eu de início acreditei que houvesse nevado sobre o piso”.

²⁵⁵ Cf. trad. nossa: “Eu levantei a cabeça na direção do luar, e pensei nas terras que iria percorrer e nos estrangeiros que veria”.

²⁵⁶ O caractere 望 que pode significar “olhar” (*voir*), consideramos como uma *reversibilidade literal* na nossa análise apesar de estar presente na frase considerada como *acréscimo*.

²⁵⁷ Cf. trad.nossa: “Depois eu baixei a cabeça na direção do piso, e eu pensei na minha terra e nos amigos que eu não verei mais”.

Reversibilidade literal: (*J'*) ai bassé la tête / (*J'*) ai songé

Negociação: mon pays

Invisíveis do texto: puis / je / vers le parquet

Acréscimo: et aux amis que je ne verrai plus

É interessante observar, nesse cotejo que fizemos entre o original de Li Bai e a tradução de Gautier, que, segundo nossa leitura, não houve nenhuma *ausência*; todas as palavras do *texto fonte* aparecem na versão francesa. A autora soube, também, perscrutar os *invisíveis do texto* de forma tal que ao retornarmos ao *texto fonte* eles parecem estar lá gestados como é o caso de “*je me suis couché dans ce lit d’auberge*” (eu me deitei nesse leito de albergue), sugerida pelo contexto imbuído no caractere 床 (cama). .

Vejamos agora a versão de António Feijó:

O Albergue

Deitei-me nesse albergue miserável
Para um momento apenas repousar;
Pelo quarto, suavíssima, inefável,
Escorria a brancura do luar...

Imaginei, ao ver tudo inundado
D’essa luz macilenta e fugidia,
Que tivesse talvez alli nevado,
Porque a noite era límpida, mas fria.

Ergui á Lua os olhos doloridos,
Torturado por intimo soffrer,
E pensei nos países esquecidos,
Nos estrangeiros que eu iria ver.

Depois, baixei a fronte macerada,
Recordando os amigos que deixei,
A sonhar com a Patria abandonada,
Que nunca mais, que nunca mais verei!...²⁵⁸

Novamente, Feijó mantém, de certa forma, neste poema, uma semelhança estrutural com o original e com a versão francesa. Da quadra de Li Bai, traduzida em quatro parágrafos por Gautier, temos, em “O Albergue”, quatro estrofes de quatro versos cada uma. É interessante, também, ver que esse nosso autor português transforma em decassílabos o *jue ju*

²⁵⁸ FEIJÓ, António. *Cancioneiro Chinês*. 2ª Edição. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1903, p. 83.

(絶句) de versos de cinco caracteres. Essa opção métrica, privilegiando uma cesura heroica, preenche, mais uma vez, com ritmo e musicalidade, a prática tradutória desse nosso poeta, habilidade notável em seu repertório.

Quanto à informação semântica dessa versão portuguesa, percebemos uma fidelidade ao *texto fonte* francês somada ao que parece ser fruto de uma leitura que tenta, principalmente, *negociar* sinônimos e acrescentar adjetivos que, também, permitam a estética escolhida pelo nosso poeta tradutor. Tomemos a primeira estrofe de “O Albergue” seguida da fonte francesa:

Deitei-me nesse albergue miserável
Para um momento apenas repousar;
Pelo quarto, suavíssima, ineffável,
Escorria a brancura do luar...

*Je me suis couché dans ce lit d'auberge; la lune, sur le parquet,
jetait une lueur blanche.*²⁵⁹

No primeiro verso, em português, percebemos que o autor omite a palavra “cama”, que tanto aparece no original chinês (床) quanto na versão francesa (*lit*), criando, contudo, uma frase em que essa mobília mostra-se implícita no verbo: “deite-me nesse albergue miserável”. Essa construção metonímica, sobrepondo-se à denotação do respectivo parágrafo francês, parece enfatizar o substantivo seguido de seu adjetivo, “albergue miserável”. Tal qualidade que Feijó dá a “albergue”, no verso, prepara-nos para o tom melancólico que o poema vem herdando do original chinês. Esse termo, “miserável”, sugere-nos tanto a aparência do aposento, quanto o estado de espírito do sujeito que assim o aprecia. Paralelamente, o segundo verso faz-nos entender uma possível não pertença do sujeito àquele cenário, pois sua estada no “albergue” seria “para um momento apenas repousar”. Enquanto nessa versão portuguesa é enfatizada uma brevidade, “um momento apenas”, na francesa, ao contrário, temos a sensação de uma ação mais duradoura, “*Je me suis couché dans ce lit d'auberge*” (eu me deitei nesse leito de albergue), seguida da alternância de um levantar e de um baixar a cabeça numa noite que se prolonga no demorado sofrimento do sujeito. Essa ausência de um determinante de tempo no parágrafo de Gautier faz-nos perceber o sujeito inerente a esse parágrafo descritivo, a esse cenário. Nos dois últimos versos de sua quadra, Feijó mantém a comunicação de sentido da fonte francesa, “*la lune sur, sur le parquet, jetait une lueur blanche*” (a lua, sobre o piso, lançava um brilho branco), contudo acrescenta a ela

²⁵⁹ Cf. trad. nossa: “Eu me deitei nesse leito de albergue; a lua, sobre o piso, lançava um brilho branco”.

os adjetivos “suavíssima” e “ineffável”: “pelo quarto, suavíssima, ineffável, / escorria a brancura do luar...”. Nota-se que “ineffável”, além de fechar o primeiro cruzamento da rima, quebra, juntamente com as reticências que finalizam o quarteto, a linguagem denotativa que, de certo modo, prevalece no parágrafo francês.

Na segunda estrofe de Feijó há uma significativa permanência no uso de adjetivos, enquanto Gautier elabora seu respectivo parágrafo de forma mais concisa e sem nenhum qualificador:

Imaginei, ao ver tudo inundado
D’essa luz macilenta e fugidia,
Que tivesse talvez alli nevado,
Porque a noite era límpida, mas fria.

*Et j’ai d’abord cru qu’il avait neigé sur le parquet.*²⁶⁰

Nessa quadra, Feijó, também, se utiliza de parte de seus acréscimos para compor as suas rimas ao mesmo tempo que dá continuidade à descrição do cenário. Já Gautier fica mais próxima da fonte chinesa em que, laconicamente, o sujeito, no verso correspondente, limita-se a dizer apenas que suspeita ser geada sobre o chão. Assim, o texto português vai, no decorrer do poema, introduzindo frases com ênfase nos adjetivos, mas sem omitir nenhuma informação semântica da fonte francesa. Esta, como vimos, também não exclui a tradução de nenhum dos caracteres do respectivo original de Li Bai.

Na terceira estrofe de Feijó, há uma reversão literal, ainda mais expressiva, em relação à fonte francesa, mesmo assim, o sujeito, em forma de acréscimo, anuncia explicitamente o seu padecimento nos dois primeiros versos:

Ergui á Lua os olhos doloridos,
Torturado por intimo soffrer,
E pensei nos países esquecidos,
Nos estrangeiros que eu iria ver.

*J’ai levé la tête vers la lune claire, et j’ai songé aux pays que je vais parcourir et aux étrangers qu’il me faudra voir.*²⁶¹

²⁶⁰ Cf. trad.nossa: “E eu de início acreditei que houvesse nevado sobre o piso”.

²⁶¹ Cf. trad.nossa: “Eu levantei a cabeça na direção do luar, e pensei nas terras que iria percorrer e nos estrangeiros que veria”.

O segundo verso, “torturado por intimo soffrer”, dá-nos a sensação do poema ter atingido o clímax da subjetividade que Feijó vem imprimindo, desde o início, em sua versão, enquanto Gautier, mais próxima do lacônico texto de Li Bai, deixa, como este poeta, o sofrimento do sujeito ser auscultado mais nos *invisíveis do texto*.

Na quarta estrofe, Feijó diminui o número de adjetivos. Da média de quatro presentes nas anteriores, nessa o nosso poeta tradutor faz uso apenas de dois, enquanto no texto inteiro de Gautier temos somente “blanche” (branco) no primeiro parágrafo. Vejamos o desfecho das duas versões:

Depois, baixei a fronte macerada,
Recordando os amigos que deixei,
A sonhar com a Patria abandonada,
Que nunca mais, que nunca mais verei!...

*Puis j'ai baissé la tête vers le parquet, et j'ai songé à mon pays et
aux amis que je ne verrai plus.*²⁶²

Apesar da diminuição numérica de adjetivos, essa última estrofe de Feijó não deixaria de ser tão intensa quanto a anterior no que se refere ao grau expresso de subjetividade. Mesmo mantendo uma fidelidade de sentido ao devido parágrafo francês, o poema, em português, traz em seu último verso, ainda em forma de acréscimo, o brado do sujeito, enfatizado pela exclamação e as reticências e pela repetição semântica e sintática: “que nunca mais, que nunca mais verei!...”.

Confrontar esses três textos no intuito de buscar os deslocamentos culturais e linguísticos propiciados pelo processo de tradução fez-nos constatar, portanto, que a essência do *texto fonte* chinês é aqui mantida pelos dois tradutores, ou seja:

— há, tanto no original chinês como nas duas versões, um sujeito que está só, numa acomodação, e a sua frente, a lua. Esse cenário limita-se a ter uma “cama” e uma provável janela, separando o ambiente interno do externo. O sujeito, no entanto, parece não reconhecer essa fronteira e imagina ter geada ou neve sobre o chão, antes de se dar conta de que é o luar que, também não obedecendo a esse limite, invade o aposento. É interessante notar que tanto em “Escadaria de Jade”, como em “Canto das aves à tarde”, igualmente, temos, no original e nas duas versões, um ambiente interno onde está um sujeito só e nostálgico a olhar, por uma janela, a paisagem exterior. Vale lembrar que naquele primeiro há uma lua também;

²⁶² Cf. trad. nossa: “Depois eu baixei a cabeça na direção do piso, e pensei no minha terra e nos amigos que eu não verei mais”.

— da mesma forma, em “O Albergue” e nos respectivos textos de Gautier e de Li Bai, percebe-se o movimento da cabeça do sujeito que ao baixá-la vê um brilho no chão; ao levantá-la percebe o luar e ao baixá-la, novamente, já não vê nem geada e nem chão, mas pensa na terra natal. Esse momento de digressão do sujeito, também, aparece nos dois poemas anteriores analisados e acima citados.

O último poema, por nós eleito para ser analisado neste capítulo, é conferido também a Li Bai (李白) por Judith Gautier, que, na tradução dessa autora, é denominado “*La flûte mystérieuse*”. Mais uma vez, António Feijó opta por uma *reversibilidade literal* para compor o título de sua respectiva versão, que se apresenta como “A flauta misteriosa”. Do mesmo modo que procedemos, nos poemas anteriores, fomos à antologia da obra do poeta chinês, a fim de procurar títulos que contivessem a ideia de “flauta” e de “misteriosa”. Achamos um que trazia o instrumento musical: “春夜洛城聞笛” (primavera/ noite/ cidade de Luoyang/ ouvir/ flauta)²⁶³. Como vemos, havíamos encontrado “flauta”, mas não existia nada nessa frase inicial que significasse “misteriosa” ou um seu sinônimo mesmo que *negociado*. O primeiro verso desse poema, entretanto, exibia, novamente, o caractere da “flauta” (笛), acompanhado de 暗 que expressa, entre seus significados, a noção de “secreto”. Já tínhamos, portanto, no poema, a ideia do título atribuído por nossos dois tradutores. Naturalmente, precisávamos de mais palavras coincidentes, pelo menos semelhantes, para ratificarmos a nossa suposição. Achamos, então, no texto francês, oito das vinte e oito palavras (caracteres) do original. Em princípio, pareceria um número insuficiente para batermos o martelo, mas outras duas informações significativas fundamentariam, também, a nossa hipótese. Primeiro, o fato de Ferdinand Stocès²⁶⁴, notável estudioso de poesia chinesa, relacionar em seu texto, *Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier* (1845-1917), “*La flûte mystérieuse*” ao poema de Li Bai denominado “*Entendant la flûte dans la ville de Luo-yang une nuit de printemps*” (“ouvindo a flauta na cidade de Luo-yang uma noite de primavera”²⁶⁵). Segundo, a constatação de que estaria presente, na versão francesa, a mensagem central do poema chinês que, segundo nossa leitura, seria a de transmitir sons de uma noite de primavera que despertam sentimentos nostálgicos, como tentaremos demonstrar a seguir.

Vejamos, pois, na sequência, o *texto fonte* de “*La flûte mystérieuse*”, a transcrição fonética, *pinyin* (拼音); principais possibilidades de tradução, em língua portuguesa, de cada

²⁶³ Proposta nossa de tradução.

²⁶⁴ STOCÈS, Ferdinand. *Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier* (1845-1917). (Remarques sur l'authenticité de poèmes). *Revue de littérature comparée*, 2006/3 n° 319, p. 335-350, p. 337. Disponível em <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-3page-335.htm>. Acesso em 24/09/2012.

²⁶⁵ Tradução nossa.

ideograma do original; uma breve análise do poema de Li Bai (李白) e o cotejo com a versão de Gautier:

春 夜 洛 城 聞 笛

誰 家 玉 笛 暗 飛 聲
散 入 春 風 滿 洛 城。
此 夜 曲 中 聞 折 柳
何 人 不 起 故 園 情 ²⁶⁶

chūn yè luò chéng wén dí

<i>shuí</i>	<i>jiā</i>	<i>yù</i>	<i>dí</i>	<i>àn</i>	<i>fēi</i>	<i>shēng</i>
<i>sàn</i>	<i>rù</i>	<i>chūn</i>	<i>fēng</i>	<i>mǎn</i>	<i>luò</i>	<i>chéng</i>
<i>cǐ</i>	<i>yè</i>	<i>qǔ</i>	<i>zhōng</i>	<i>wén</i>	<i>zhé</i>	<i>liǔ</i>
<i>hé</i>	<i>rén</i>	<i>bù</i>	<i>qǐ</i>	<i>gù</i>	<i>yuán</i>	<i>qíng</i>

primavera
alegria
juventude
amor
vitalidade

noite
anoitecer

nome
de um rio

cidade

ouvir
cheirar

flauta
assobio

quem	lar família doméstico	jade	flauta assobio	secreto escuro escondido tristonho indistinto nebuloso	voar flutuar pairar	som tom voz rumor
------	-----------------------------	------	-------------------	---	---------------------------	----------------------------

²⁶⁶ LI, Bai. Seleção de poemas de Li Bai. Organização e Notas de Ma Li Quian, Ed. San Lian, Hong Kong, 5ª Edição, 2009, p. 273. (李白. 李白詩選. 馬里千. 三聯文庫, 香港)

perdido disperso espalhado difuso suspenso	entrar concordar renda	primavera alegria juventude amor vitalidade	vento notícias estilo maneira costume	encher preencher completar	nome de um rio	cidade
este estes	noite anoitecer	música melodia canção	entre (prep.) dentro meio enquanto durante China chinês	ouvir cheirar	quebrar dobrar virar	salgueiro
qual como por que carregar	homem pessoa	não	começar aparecer crescer levantar	razão velho	jardim (pedaço de terra)	sentimento emoção paixão situação ²⁶⁷

Esse poema de Li Bai, uma quadra com sete caracteres em cada verso, configura, como já foi explicado anteriormente, uma variação do *jue ju* (絕句). Construído com um ritmo favorecido, principalmente, pela alternância de tons próprios do mandarim, esse poema carrega em sua informação estética uma sonoridade que nos remete à essência de sua informação semântica. Falar do som de uma “flauta” (“笛”), nesse *jue ju*, seria quase o que poderíamos chamar de uma metalinguagem. O poeta, por meio de toda uma expressão eufônica, presente no significante desse poema, nos transportaria à intensa sonoridade de uma noite de primavera, percebida por ele e descrita em seus versos. Essa harmonia formal, segundo o que se verifica na transcrição fonética acima, *pinyn* (拼音), é perceptível, sobretudo, na forte ocorrência de tons médios (– e /) e longos (V) que sofrem a cesura propiciada por tons breves (\) intercalados no verso. Tal alternância tonal produz um ritmo que, associado ao significado do texto, nos permite inferir que os tons estariam falando de tons; a melodia falando de melodia. Teríamos, já no título, essa musicalidade temática no anúncio do cenário de uma noite primaveril na cidade de Luoyang, onde um sujeito, não explicitado no corpo do texto, ouve o som de uma flauta. Esse rumor que chama a atenção deste “eu” elíptico, repercute-se por todo o poema. No primeiro verso, ele procura saber de que lar viria aquele som de flauta que paira secreto no ar, mas dá-se conta, no segundo e no

²⁶⁷ Tradução nossa com o auxílio de dicionários chinês-Inglês.

terceiro verso, de que aquela melodia que tanto o encanta, seria propiciada pelo ruído do vento da primavera quebrando os frágeis galhos do salgueiro. Essa sensação que toma conta do sujeito, o faz se perguntar, no quarto verso, qual a pessoa que, diante de tal música da natureza, não começaria a se emocionar pensando na terra que deixou. Nessa relação, portanto, entre as sensações do sujeito e os rumores melodiosos de uma noite de primavera, há “seis componentes, nesse poema, que dão à brevidade própria do *jue ju* (絕句), um denso sentido: a “flauta” (笛), o “som” (聲), o “vento” (風), a “primavera” (春), a “noite” (夜) e o “salgueiro” (柳). O sujeito deixa-se encantar pelo “som” (聲), de uma “flauta” (笛) secreta que ele diz ser de “jade” (玉), pedra que traz em si uma conotação de beleza e preciosidade. A música desse instrumento de sopro, cujo toque solitário poderia ser interpretado como uma evocação, seria confundida com a melodia gerada pelo sopro do “vento” (風) quebrando os galhos do “salgueiro”(柳). Um vento que é de “primavera”(春), tempo de revitalização da natureza; tempo do sujeito sentir o chamado dos jardins (園) das terras que deixou. Essas sensações do sujeito carregariam, também, uma melancolia que parece estar manifestada na imagem do “salgueiro (柳). Essa planta, também conhecida por chorão, traz em si, entre outras significações, a ideia de um sentimento nostálgico, tornando a canção da natureza, nesse poema, uma expressão do lamento do sujeito. É interessante acrescentar que esse sentimento já estaria subentendido no primeiro verso do poema, por meio do caractere 家, que dentre seus significados está “lar”, “família”.

Vejamos, agora, a tradução desse poema feita por Judith Gautier para, em seguida, confrontá-la com o original chinês:

*La flûte mystérieuse*²⁶⁸

Li-Tai-Pé

*Un jour, par-dessus le feuillage et les fleurs embaumées, le vent
m'apporta le son d'une flûte lointaine.*

Alors, j'ai coupé une branche de saule, et j'ai répondu une chanson.

*Depuis, la nuit, lorsque tout dort, les oiseaux entendent une
conversation dans leur langage.*²⁶⁹

²⁶⁸ GAUTIER, 1933, p. 234. “A flauta misteriosa” (tradução nossa).

Podemos notar, nessa tradução, a quebra da correspondência que Judith Gautier vinha mantendo, nas anteriores, entre o número de versos dos originais e o número de parágrafos de suas respectivas versões. Quanto à informação semântica, notamos, numa primeira leitura, que haveria certo desencontro entre o texto francês e o original chinês, por outro lado, os termos que consideramos fundadores do poema de Li Bai, aparecem, também, dando estrutura à composição francesa e aproximando seu conteúdo à ideia central da fonte. Apesar de três destes cinco termos, “flauta” (笛), “vento” (風), “primavera” (春), noite (夜) e “salgueiro” (柳), terem já a sua primeira aparição no título do poema chinês: “春夜洛城聞笛”, enquanto apenas o primeiro deles está no título francês, “*La flûte mystérieuse*”, é possível perceber os demais no corpo da tradução. Tomemos o primeiro parágrafo:

*Un jour, par-dessus le feuillage et les fleurs embaumées, le vent m’apporta
le son d’une flûte lointaine.*²⁷⁰

Pela expressão em prosa nota-se a escolha de Gautier em dar à sua versão elementos da narrativa. São nítidas, nesse parágrafo, as descrições do tempo e do espaço em “*un jour, par-dessus le feuillage et les fleurs embaumées*” (“um dia, por cima das folhagens e das flores embalsamadas”). Apesar da palavra “primavera” (春) não aparecer escrita em nenhum momento do texto francês, ela estaria implícita na estação a que a expressão “*le feuillage et les fleurs embaumées*” (“as folhagens e as flores embalsamadas”) nos remete. Há ainda, nesse parágrafo, a presença de um “eu” que se coloca como objeto indireto do verbo em “*le vent m’apporta le son d’une flûte lointaine*” (“o vento me trouxe o som de uma longínqua flauta”). Essa oração introduz a ação na narrativa por meio da estabilidade do cenário quebrada pelo “vento” que traz “o som de uma flauta longínqua”. Teríamos, também, nesse texto de Gautier, a ocorrência da terceira palavra fundadora do texto chinês, “vento” (風). Se cotejarmos, portanto, esse parágrafo com os dois primeiros versos chineses, notaremos uma intrínseca semelhança entre eles. Li Bai escreve:

²⁶⁹ “Um dia, por cima das folhagens e das flores embalsamadas, o vento me trouxe o som de uma longínqua flauta. / Então, eu cortei um galho de um salgueiro e respondi uma canção. / Desde então, à noite, quando tudo dorme, os pássaros ouvem uma conversa na linguagem deles” (tradução nossa).

²⁷⁰ Cf. trad. nossa: “Um dia, por cima das folhagens e das flores embalsamadas, o vento me trouxe o som de uma longínqua flauta”.

誰家玉笛暗飛聲
散入春風滿洛城

Como já vimos, numa proposta de tradução nossa, teríamos, essencialmente, nessas duas frases, um sujeito que ouve o “som” (聲) secreto de uma “flauta” (笛) espalhado pelo “vento” (風) da primavera (春). Da mesma forma, no atinente parágrafo francês, haveria um sujeito que ouve o som de uma “flauta longínqua”, trazido pelo vento, “por cima das folhagens de das flores perfumadas”. No parágrafo seguinte, há mais ação no relato:

*Alors, j'ai coupé une branche de saule, et j'ai répondu une chanson.*²⁷¹

O sujeito, nesse período composto, decide quebrar um galho de salgueiro, “*Alors, j'ai coupé une branche de saule*”, e responder ao som da flauta com uma música, “*et j'ai répondu une chanson*”. Não fica claro, todavia, para o leitor, como teria sido produzida essa canção, ou seja, pelo som do rompimento do galho do salgueiro ou pela transformação desse pedaço de vegetal em um instrumento? É nesse parágrafo, entretanto, que a versão francesa, parece iniciar um distanciamento do sentido do original. Vejamos o respectivo verso de Li Bai:

此夜曲中聞折柳

Apesar de termos, nesse trecho do original, palavras que se fizeram presentes na tradução francesa como: “折” (“quebrar”) em “*j'ai coupé*”; “柳” (“salgueiro”) em “*saule*”, “曲” (“canção”) em “*chanson*”, o sentido dado por Gautier não estaria próximo ao do poema de Li Bai. Enquanto a autora coloca o “sujeito” como aquele que quebra o galho do salgueiro e produz uma melodia, no verso chinês seria o vento o protagonista dessa ação. Essa diferença entre os dois textos tornar-se-ia mais acentuada no desfecho de cada um. Li Bai conclui seu *jue ju* com o sujeito pensando na terra que deixou e Gautier, afirmando que “*depuis, la nuit, lorsque tout dort, les oiseaux entendent une conversation dans leur langage*” (“desde então, à noite, quando tudo dorme, os pássaros ouvem uma conversa na linguagem deles”). Numa primeira análise desse final francês, teríamos a impressão de que o sentimento nostálgico do sujeito, tão marcado no original, não estaria expresso nessa tradução, porém há dois aspectos a serem evidenciados nesse parágrafo final que mostrariam uma reaproximação dos dois

²⁷¹ Cf. trad. nossa: “então, eu cortei um galho de um salgueiro e respondi uma canção”.

textos. O primeiro seria a presença do caractere “夜” (“noite”) em “*nuit*”, que no original encontra-se no terceiro verso, mas que nos dois textos ilustraria, da mesma forma, não só o tempo cronológico, como também, toda uma conotação imbuída nessa palavra que nos transporta ao momento do dia em que nos recolhemos e as lembranças veem mais intensamente à tona. O segundo aspecto refere-se ao fato dos pássaros, desde então, ouvirem, à noite, uma conversa na linguagem deles (“*depuis, la nuit, lorsque tout dor, les oiseaux entendent une conversation dans leur langage*”). Que conversa seria essa? As aves chamam umas as outras, quando se recolhem, ao anoitecer, assim como, no primeiro parágrafo da versão, o sujeito ouviria o chamado pelo “som de uma flauta longínqua” (“*le son de une flûte lointaine*”) trazido pelo “vento” (“*le vent m’apporta*”). Uma flauta que está distante, em algum lugar para onde talvez estivessem voltados os pensamentos do sujeito.

É, portanto, nesse encontro, desencontro e reencontro entre o poema de Li Bai, “春夜洛城聞笛” e a versão de Gautier, “*La flûte mystérieuse*”, que fundamentamos a proximidade entre esses dois textos.

Como fizemos com os poemas anteriores, vamos agora tentar identificar os procedimentos usados por nossa tradutora nessa sua versão. Já que não há uma correspondência direta entre o número de versos do original e o número de parágrafos da tradução, decidimos considerar, baseados nas informações semânticas, o primeiro parágrafo de Gautier referindo-se aos dois primeiros versos de Li Bai; o segundo parágrafo ao terceiro verso; o terceiro parágrafo ao último verso. Ainda, sobre a nossa metodologia, resolvemos não classificar como *ausência* os caracteres que na versão não estivessem nem no título e nem nos parágrafos correspondentes, mas que se fizessem presentes em outras partes do texto de Gautier, mesmo que envolvidos em outro contexto. Foram, portanto, definidos como ausentes somente os caracteres que, de forma nenhuma, aparecem no texto.

La flûte mystérieuse

Reversibilidade literal: *flûte*

Negociação: *mystérieuse*.

Ausência: 洛城 ²⁷²

²⁷² Cidade de “Luoyang”.

*Un jour, par-dessus le feuillage et les fleurs embaumées, le vent m'apporta le son d'une flûte lointaine.*²⁷³

Reversibilidade literal: son / flute / vent/

Negociação: lointaine/ m'apporta / le feuillage et les fleurs embaumées

Invisíveis do texto: par-dessus le feuillage et les fleurs embaumées²⁷⁴

Acréscimo: un jour

Ausência: 誰家玉飛 / 散洛城²⁷⁵

*Alors, j'ai coupé une branche de saule, et j'ai répondu une chanson.*²⁷⁶

Reversibilidade literal: (j) 'ai coupé / saule / chanson

Invisíveis do texto: branche

Acréscimo: alors / j'ai répondu

Ausência: 此中²⁷⁷

*Depuis, la nuit, lorsque tout dort, les oiseaux entendent une conversation dans leur langage.*²⁷⁸

Reversibilidade literal: nuit / entendent

Acréscimo: depuis/ lorsque tout dort, les oiseaux / une conversation dans leur langage.

Ausência: 何人不起故園情²⁷⁹

²⁷³ Cf. trad. nossa “um dia, por cima das folhagens e das flores embalsamadas, o vento me trouxe o som de uma longínqua flauta”.

²⁷⁴ Consideramos, também, como *invisíveis do texto* a expressão “*le feuillage et les fleurs embaumées*” (“as folhagens e as flores embalsamadas”), pois ao mesmo tempo em que classificamos essa expressão como uma *negociação* da autora para significar, metonimicamente, o caractere 春 (primavera), o cenário do texto fonte, principalmente, com a presença do salgueiro (柳) nos permite afirmar que haveria “folhagens” e “flores” nas entrelinhas do original.

²⁷⁵ Proposta nossa de possíveis traduções: 誰 (quem); 家 (lar, família); 玉 (jade); 飛 (voar) / 散 (perdido, disperso, espalhado, difuso, suspenso); 洛 城 (cidade de “Luoyang”).

²⁷⁶ Cf. trad. nossa: “então, eu cortei um galho de um salgueiro e respondi uma canção”.

²⁷⁷ Proposta nossa de possíveis traduções: 此 (este, esta); 中 (prep. entre, dentro, meio, enquanto, durante, China, chinês).

²⁷⁸ Cf. trad. nossa: “desde então, à noite, quando tudo dorme, os pássaros ouvem uma conversa na linguagem deles”.

²⁷⁹ Proposta nossa de possíveis traduções: 何 (qual, como, por que, carregar); 人 (homem, pessoa); 不 (não); 起 (começar, aparecer, crescer, levantar); 故 (razão, velho); 園 (jardim, pedaço de terra); 情 (sentimento, emoção, paixão, situação).

Nessa análise que procuramos fazer sobre os procedimentos de tradução utilizados em “*La flûte mystérieuse*”, pudemos constatar que Judith Gautier teria admitido, em sua versão, caracteres fundadores do original de Li Bai, por meio de *reversibilidades literais*, *negociações* e busca de *invisíveis do texto*, apesar de, nem sempre, ter recuperado as informações semânticas de cada verso. Ao lermos o primeiro parágrafo da autora, temos a sensação de que percorreremos um caminho de similaridades, mas, a partir do segundo parágrafo, o efeito é outro. Logo no início desse trecho, o caractere 折 (quebrar) é traduzido por “*j’ai coupé*” (“eu cortei”), quando, no original, o vento é sugerido como o sujeito desse verbo. A autora, também, permitindo a ausência de vários caracteres, faz sensíveis acréscimos ao texto chinês que, também, mudariam o rumo da leitura esperada. Vale destacar o último parágrafo, em que, exceto “*nuit*” (“noite”) e “*entendent*” (“ouvem”), todas as demais palavras são adicionadas ao texto. A essas nossas constatações, todavia, queremos retomar o que, anteriormente, havíamos ressaltado sobre “*La flûte mystérieuse*”. Gautier, apesar de certos desencontros de significados, consegue imprimir em seu texto o cerne de uma mesma leitura que fazemos da essência do original, ou seja, há um sujeito que diante de um cenário primaveril ao anoitecer, ouve um som trazido pelo vento que parece ser de uma “flauta longínqua”. Uma flauta que está distante, em algum lugar para onde estariam voltados os pensamentos do sujeito. Passemos agora para a versão de António Feijó:

A flauta misteriosa

Sobre as flores e as rosas perfumadas,
Na viração que rumoreja incauta,
Escutavam-se as notas inspiradas
D’uma distante e misteriosa flauta.

Para corresponder, nesse momento,
Cortei um ramo de salgueiro e disse,
Com íntima ternura e sentimento,
Uma canção de virginal meiguice.

E à noite, quando tudo é socegado,
As aves escondidas na folhagem,
Ouviam esse diálogo travado
Na sua maviosíssima linguagem...

Como podemos verificar, Feijó faz a sua versão em três quadras com versos decassílabos atentamente rimados e ritmados, cuja intensa sonoridade que expressam, remete-nos à musicalidade temática presente no poema.

Percebemos, também, nessa versão portuguesa, uma consistente fidelidade à informação semântica do *texto fonte* francês, acrescida de inúmeras palavras e expressões adjetivas que dão a possibilidade de transformar em um substancial poema os parágrafos de Gautier, apresentados com poucos qualificadores. Vejamos a primeira estrofe de Feijó seguida do primeiro parágrafo francês:

Sobre as flores e as rosas perfumadas,
Na viração que rumoreja incauta,
Escutavam-se as notas inspiradas
D'uma distante e misteriosa flauta.

*Un jour, par-dessus le feuillage et les fleurs embaumées, le vent
m'apporta le son d'une flûte lointaine.*²⁸⁰

Apesar de o poeta ter reproduzido, em sua versão, o enredo do relato, muito presente no texto de Gautier, nessa primeira estrofe, ele omite a definição do tempo, “*un jour*” (um dia), que abre o parágrafo francês. A ausência dessa circunstância de tempo dá-nos a sensação de repetição desse cenário primaveril por toda a estação. É preciso, igualmente, considerar que, mesmo determinando, explicitamente, a ocasião, em “*un jour*”, o pronome indefinido utilizado por Gautier, também, garantiria ao texto francês uma leitura que tornaria recorrente a paisagem descrita. Feijó, ainda, nessa quadra, aproveita, com algumas variações, todos os substantivos e os adjetivos utilizados pela autora e acrescenta outros, dando ao relato um cunho assaz descritivo. No primeiro verso, as “flores” (“*les fleurs*”) são mantidas, mas “*le feuillage*” (“a folhagem”) é trocada por “rosas” e “*embaumées*” (“embalsamadas”) por “perfumadas”. No segundo verso, “*le vent*” (“o vento”) dá lugar à “viração” que seria uma brisa marítima, algo mais suave. Se pensarmos no original chinês, onde o vento de primavera quebraria os galhos do salgueiro, uma “viração”, talvez, não tivesse a mesma força. Essa “viração”, diferentemente do “*vent*” (“vento”) de Gautier, desprovido de qualquer qualificante, é acompanhada, no poema, pela oração adjetiva “que rumoreja incauta”. Ainda, nesse quarteto, reparamos que, enquanto a versão francesa restringe-se a anunciar “*le son d'une flûte lointaine*” (“o som de uma flauta longínqua”), a portuguesa substitui a palavra

²⁸⁰ Cf. trad. nossa: “um dia, por cima das folhagens e das flores embalsamadas, o vento me trouxe o som de uma longínqua flauta”.

“som” por uma metonímia, “notas inspiradas”, e completa: “duma distante e misteriosa flauta”.

Na segunda estrofe, Feijó torna mais explícita e mais emotiva a ação do sujeito, enquanto Gautier, no respectivo parágrafo, parece restringir-se ao nível referencial:

Para corresponder, nesse momento,
Cortei um ramo de salgueiro e disse,
Com íntima ternura e sentimento,
Uma canção de virginal meiguice.

*Alors, j'ai coupé une branche de saule, et j'ai répondu une chanson.*²⁸¹

Como vemos, a versão francesa inicia o parágrafo com um termo de coesão, “*alors*”, (“então”), próprio de uma linguagem que se propõe a ter uma função denotativa. Essa postura se mantém, no conciso período, com duas orações, paralelamente construídas, contendo sujeito, verbo e objeto, sem nenhum adjetivo. Já Feijó coloca mais subjetividade na quadra, como é o caso do terceiro verso: “com muita ternura e sentimento”. Essa exposição do eu não distanciaria a versão portuguesa da fonte francesa, pelo contrário, o poeta repete, no segundo e no quarto verso, todo sentido que Gautier dá ao seu parágrafo: “cortei um ramo de salgueiro e disse, / [...] uma canção [...]”.

Na última estrofe, igualmente, Feijó mantém o fio narrativo da versão francesa e parte, como esta, para o desfecho:

E à noite, quando tudo é sosegado,
As aves escondidas na folhagem,
Ouviam esse diálogo travado
Na sua maviosíssima linguagem...

*Depuis, la nuit, lorsque tout dort, les oiseaux entendent une conversation dans leur langage.*²⁸²

Nessa quadra, a mesma intensidade descritiva é mantida. Há para cada substantivo um adjetivo, sendo que o último, “maviosíssima”, pela raridade de seu uso, finaliza o poema com um toque de preciosismo. Por outro lado, a circunstância de tempo que dá início ao último

²⁸¹ Cf. trad. nossa: “então, eu cortei um galho de um salgueiro e respondi uma canção”.

²⁸² Cf. trad. nossa: “desde então, à noite, quando tudo dorme, os pássaros ouvem uma conversa na linguagem deles”.

parágrafo em francês, “*depuis, la nuit*” (“desde então, à noite”), tem só o segundo adjunto, “*la nuit*”, traduzido pelo poeta. Gautier dá, ainda, mais ênfase ao tempo, completando, “*lorsque tout dort*” (“quando tudo dorme”) e coloca o fato sem adereços, “*les oiseaux entendent une conversation dans leur langage*” (“os pássaros ouvem uma conversa na linguagem deles”). Observa-se, ainda, nesse último quarteto, que “*feuillage*” (“folhagem”), palavra que estava no princípio do texto de Gautier e que parecia ter sido substituída por “rosas”, no intuito de realçar o perfume das “flores”, é recuperada nessa última estrofe, inclusive, compondo a rima com “linguagem”, termo que, também, coroa o texto francês.

Nesse momento, em que as duas versões optam por serem encerradas por “linguagem” (“*langage*”), signo que pode sugerir várias imagens, é que ratificamos o reencontro semântico, que aventamos, anteriormente, entre as duas versões e o poema de Li Bai e que achamos oportuno retomar nessa conclusão. Afirmávamos que, apesar de certo desencontro com o original, iniciado no segundo parágrafo de Gautier, haveria, no último, algo que reaproximaria a tradução francesa da fonte chinesa e, por conseguinte, pela similaridade, as quadras de Feijó. Falávamos no fato dos pássaros ouvirem, à noite, uma conversa na linguagem deles. Julgamos que a linguagem que os pássaros entendem, ao anoitecer, é a do chamado; aquela que aproxima os que estão longe, da mesma forma que o sujeito das duas versões ouviria um apelo de reunião por meio do som de uma flauta trazido pelo vento. Um instrumento que estaria distante, em algum lugar para o qual talvez o sujeito se sentisse chamado. Algum “jardim” para onde os que os que estão longe de casa, sentir-se-iam convocados ao ouvir o mesmo vento de primavera, expresso nos versos de Li Bai, que rompe, melodiosamente, os galhos do salgueiro e se confunde com o som de uma flauta.

Esse cotejo que tentamos fazer entre os três protagonistas dessa tradução de via indireta permitiu que refizéssemos um pouco da trajetória dos deslocamentos poéticos, linguísticos e geográficos propiciados por essas traduções entrelaçadas em três diferentes culturas. Acreditamos que a afirmação de Manuela Delgado Leão Ramos²⁸³ de que o *Cancioneiro Chinês* é “a nossa mais bela joia orientalista” não só se deva ao reconhecido talento de Feijó, mas também à leitura dos originais feita por Gautier, ajudada pelo seu tutor, o chinês Tin-Tun-Ling, e por ela vivificada em uma língua ocidental latina e à poesia clássica chinesa, cujos meandros que se intercalam em meio às *palavras plenas* investem de imaginação seus leitores e de *reimaginação* os seus tradutores.

²⁸³ RAMOS, Manuela Delgado Leão. *Antônio Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*. Fundação Oriente, 2001, p. 135.

4 CAMILO PESSANHA E AS *ELEGIAS CHINESAS*

*À borda da torrente, intento fazer versos ao viço das orquídeas.
Embargam-mo as saudades, violentas empolgando-me,
do Kiang-Pei e do Kiang-Nan.²⁸⁴*

Camilo Pessanha, no tempo em que viveu em Macau, não só deu continuidade às suas criações poéticas, como também, entregou-se à tarefa de trazer para a língua portuguesa, *Elegias Chinesas* que, certamente, aguçaram sua sensibilidade artística. Segundo a declaração desse poeta na carta ao diretor do jornal macaense, *O Progresso*, prefaciando essas traduções, já citada na introdução desta tese, pode-se notar que foram para ele momentos longos e ao mesmo tempo deleitosos os despendidos com elas.

Quanto ao estudo propriamente dito desses poemas chineses traduzidos por Pessanha, o nosso intuito é, da mesma forma como fizemos com o *Cancioneiro Chinês*, considerá-los, primeiramente, no seu todo e, em seguida, confrontar quatro dessas *elegias* com os respectivos originais chineses, pois, praticamente, as mesmas questões aqui se fazem presentes: teria Camilo Pessanha mantido a chave-semântica desses poemas? Em que medida os originais chineses estariam presentes na versão portuguesa? Quais as informações estéticas e semânticas desses originais e como teria tentado Pessanha *negociá-las* com os recursos da *língua de chegada*?

Antes, contudo, de partirmos para o estudo dessas *Elegias Chinesas* vamos tentar evidenciar, da mesma forma como procedemos com o *Cancioneiro Chinês*, as especificidades poéticas desse nosso autor no cenário da Literatura Portuguesa e o contexto linguístico-cultural em que se desenvolveram essas traduções a fim de situá-los nessa passagem da poesia chinesa para o nosso idioma.

²⁸⁴ PESSANHA, Camilo. “A Noite no Pego-Dragão” (dois últimos versos). In: *China. Estudos e Traduções*. Pref. de Daniel Pires. Lisboa: VEGA, Gabinete de Edições, 1993, p. 83.

4.1 Uma poética do signo, da imagem e da sugestão

Camilo Pessanha destacou-se na Literatura Portuguesa, principalmente, pela publicação da *Clepsydra* (1920), obra que reuniu seus poemas. Essa coletânea traz especificidades que extrapolariam os limites do *Simbolismo* e do *Decadentismo* português, escolas em que se tenta inseri-la, pois na abertura para várias possibilidades de leitura, liberta-se das amarras do tempo. Assim, seu trânsito pelo limiar do século XX faz-nos perceber nela elementos que permitem considerá-la prenunciadora de uma modernidade que descobre no encontro dos dois últimos séculos, o seu gérmen. Fernando Pessoa ²⁸⁵, em *Carta convite a Camilo Pessanha* para colaborar em *Orpheu*, revista de literatura que deixou sua marca na Primeira Geração Modernista Portuguesa, revela que os poemas de Pessanha seriam para ele “fonte contínua de exaltação estética”. Óscar Lopes ²⁸⁶, em *O Quebrar dos Espelhos*, referindo-se à obra do nosso poeta, declara: “só em Sá de Miranda encontraremos uma tal fluidez espaço-temporal e modal, e isto constitui um dos traços arcaicos que, paradoxalmente, o tornam agora moderno”. Mario de Sá Carneiro ²⁸⁷, encantado com a poesia de Pessanha, admite: “ouvindo pela primeira vez os seus versos, fustigou-me sem dúvida uma das impressões maiores”. Eugênio de Andrade ²⁸⁸, em *Camilo Pessanha, o Mestre*, mencionando Fernando Pessoa, Cesário Verde, Camões e o nosso poeta, confessa: “creio que só a Camilo Pessanha amei em segredo como mestre”.

Das leituras que a *Clepsydra* abarcaria, releva-se a de uma poesia que ao mesmo tempo que dá consistência ao signo, sugere pelas imagens que constrói a partir dele. Maria Helena Garcez, no *Posfácio* à tradução de que ela, também, participa de *La Littérature Symboliste* de Henry Peyre, afirma que “a exigência de uma leitura ativa, criadora, impõe-se para os que se aproximam da obra de Camilo Pessanha. Este é, por excelência, o poeta da sugestão, o poeta que evita nomear, que é, muitas vezes, obscuro e suscetível de várias interpretações” ²⁸⁹.

Um dos temas recorrentes nos versos da *Clepsydra* é a constatação angustiante da irreversibilidade do tempo. Uma inquietude emergida da apreensão dessa liquidez em que se

²⁸⁵ PESSOA, Fernando. Carta convite a Camilo Pessanha para colaborar em Orpheu. In: BERARDINELLI, Clarice (org. intr. e notas). *Fernando Pessoa: Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguiar, 2004, p. 14.

²⁸⁶ LOPES, Oscar. O quebrar dos Espelhos. In: *Ler e depois*. Porto: Inova, 1969, p. 206.

²⁸⁷ CARNEIRO, Mário de Sá. Uma resposta de Mário de Sá Carneiro. In: *Homenagem a Camilo Pessanha*. Pires, Daniel (org. pref. e notas), Macau: IPOR e Instituto cultural de Macau, 1990, p.124.

²⁸⁸ ANDRADE, Eugênio. Camilo Pessanha, o Mestre. In: *Homenagem a Camilo Pessanha*. Pires, Daniel (org. pref. e notas), Macau: IPOR e Instituto Cultural de Macau, 1990, p.125.

²⁸⁹ GARCEZ, Maria Helena Nery. Posfácio: Do Simbolismo em Portugal e no Brasil. In: Peyre, Henry. *A literatura Simbolista*. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo, Cultrix, 1983, p. 96.

insere a existência humana e que na obra de nosso poeta é, também, expressa por toda uma imagética sugerida pela metáfora do fluir das águas. A própria *Clepsydra*, que dá nome ao livro de Pessanha, é um relógio de água usado pelos antigos para medir o tempo. Assim, como a areia de uma ampulheta, a água que vai passando é o tempo que vai se esvaindo. Tomemos, como exemplo, o seguinte poema, que não só se estende nesse tema, como também confirma essa “fonte contínua de exaltação estética” indicada por Pessoa:

Imagens que passaes pela retina
 Dos meus olhos, porque não vos fixaes?
 Que passaes como a agua cristalina
 Por uma fonte para nuca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina
 Vosso curso, silente de juncaes,
 E o vago medo angustioso domina,
 — Porque ides sem mim, não me levaes?

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
 — O espelho inútil, meus olhos pagãos!
 Aridez de sucessivos desertos...

Fica sequer, sombra das minha mãos,
 Flexão casual de meus lábios incertos,
 — Estranha sombra de movimentos vãos.²⁹⁰

Esse soneto, um identificador da obra de Pessanha, constrói-se dentro de toda uma observância estética privilegiando versos decassílabos ricamente rimados e ritmados. Tal cuidado formal parece fazer-se de berço para abrigar as imagens sugeridas nos signos que o constroem. A própria palavra “imagens” inicia o poema e, assim, de uma forma quase que metalinguística, teríamos imagens no texto sugerindo essas “imagens”. Ainda, nesse primeiro verso, chama-nos a atenção a palavra “retina” que parece suscitar um paradoxo pelo seu significado. Ela deveria “reter”, mas a pergunta que o sujeito faz no segundo verso, mostra o contrário: “porque não vos fixaes?”. Tais “imagens” que a “retina” não absorve são comparadas pelo sujeito, no terceiro e no quarto verso, à “água cristalina” que passa “para nunca mais”.

Essa transitoriedade que se faz presente na imagem da água persiste no segundo quarteto. Ela alude agora à outra água para onde o “curso” da “fonte” termina, a do “lago

²⁹⁰ PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*; poemas de Camilo Pessanha. Estabelecimento de texto, introd. crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Campinas, Editora da Unicamp, 1994, p. 112.

escuro”. O sujeito, então, expressa no terceiro verso a sua sensação diante desse “lago escuro”, desse desconhecido: “o vago medo angustioso domina”.

No primeiro terceto, percebe-se na expressão “successivos desertos” não só a antítese da água corrente, mas a sugestão da imagem do vazio, do nada que se fixa. Essa ausência intensificar-se-ia na pergunta que o sujeito faz às imagens que não são retidas: “sem vós o que são os meus olhos abertos?”. O último terceto confirma, então, essa fugacidade da vida, onde nada persiste, por meio da imagem do nada agora sugerida pela afirmação do sujeito: “fica sequer, sombra das minhas mãos”.

A *Clepsydra*, no entanto, não se restringe à imagem da água. Vejamos, por exemplo, no famoso poema “Inscrição”, uma possível sugestão à imagem do exílio.

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerme.
Oh! quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme... ²⁹¹

Paulo Franchetti ²⁹², em *Nostalgia, Exílio e Melancolia*, observa que “esta quadra, escrita provavelmente para abrir a coleção de seus versos, concentra, nas duas linhas iniciais, o tema do exílio e seu desenvolvimento nostálgico [...] a perda do país em que se deu o nascimento real ou espiritual conduz à languidez”. Esse notável estudioso da obra de Camilo Pessanha prossegue indicando que, nesse poema, “vemos apenas os dois momentos extremos: a percepção da perda e a sensação anímica de falta de energias, e de vulnerabilidade, por falta de defesas”. Franchetti ²⁹³ evidencia, ainda, a intensa substância dos signos nessa composição, afirmando que “os dois adjetivos que definem a alma exilada são os pontos focais do poema”, e explica que “é para o primeiro — lânguida — que converge toda a primeira parte da quadra. E é do segundo — inerme — que decorre toda a segunda parte, com o desejo de subtração à superfície, de absorção pelo seio da terra, onde os seres desarmados e destituídos de energia podem encontrar abrigo e proteção.”

Já em “Crepuscular”, outro poema de Pessanha, há toda uma expressão sinestésica da hora do ocaso em imagens fortalecidas pelos signos que as constituem:

Há no ambiente um murmúrio de queixume,

²⁹¹ PESSANHA, 1994, p.81.

²⁹² FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e Melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Fapesp / Ateliê Editorial, 2001, p. 36.

²⁹³ Ibidem.

De desejos d'amor, d'ais comprimidos...
 Uma ternura esparsa de balidos
 Sente-se esmorecer como um perfume.

Às madre-silvas murcham nos silvados
 E o aroma que exalam pelo espaço
 Tem delíquios de gozo e de cansaço,
 Nervosos, femininos, delicados.

Sentem-se espasmos, agonias d'ave,
 Inapreensíveis, mínimas, serenas...

Tenho entre as mãos as tuas mãos pequenas,
 O meu olhar no teu olhar suave.

As tuas mãos tão brancas d'anemia...
 Os teus olhos tão meigos de tristeza...
 É este enlanguecer da natureza,
 Este vago soffrer do fim do dia.²⁹⁴

Logo, na primeira estrofe, a audição mescla-se ao olfato. O sujeito percebe que “há no ambiente um murmúrio de queixume”. Esse rumor que parece ser contínuo e sussurrante, “de ais comprimidos”, “sente-se esmorecer como um perfume”. Tal sensibilidade olfativa permanece na segunda estrofe pelas “madre-silvas” e “o aroma que exalam pelo espaço”. Na terceira estrofe, o toque físico parece simultâneo à troca de olhares na declaração do sujeito: “tenho entre as mãos as tuas mãos pequenas / o meu olhar no teu olhar suave”. Notamos, nesse poema, também, um jogo de signos e imagens que culminam nos dois últimos versos da quadra final, onde temos uma grande metáfora para expressar a intensa significação que o poeta dá ao crepúsculo: “é este enlanguecer da natureza, / este vago soffrer do fim do dia”.

Assim como o ocaso sugere a passagem do dia para noite, fazendo dele um momento efêmero, o outono, também presente na obra desse nosso poeta, indica um período de transição entre o verão e o inverno. Se tomarmos, por exemplo, o primeiro quarteto do soneto

²⁹⁴ PESSANHA, 1994, p. 89-90.

“Passou o outono já, já torna o frio”, perceberemos que são reveladas, nesse poema da *Clepsydra*, as imagens de um outono que se rende ao inverno e de um Sol que perde sua intensidade, na mesma transitoriedade das águas límpidas dos rios. Vejamos:

Passou o outomno já, já torna o frio...

– Outomno de seu riso maguado.

Algido Inverno! Oblíquo o Sol, gelado...

– O Sol, e as águas límpidas do rio.²⁹⁵

Segundo tentaremos demonstrar, no momento em que fizemos a nossa leitura das *Elegias Chinesas*, similar presença dessas imagens temáticas construídas na *Clepsydra* seria encontrada, também, nos poemas chineses eleitos por Pessanha em suas traduções. A poesia desse nosso poeta, no entanto, não se restringe a essas imagens, ele nos deixa, em sua exígua obra, um universo temático que conota, com a substância do signo, principalmente, as tensões do homem finissecular, palco da modernidade que se estabelece.

4.2 Uma tradução a partir do original

Depois de vários anos vivendo em Macau e alguns deles dedicados à leitura e à tradução de poemas chineses, Camilo Pessanha, contando com a ajuda de seu amigo sinólogo, José Vicente Jorge, envia ao jornal *O Progresso*, em 1914, suas *Elegias Chinesas* das quais oito foram publicadas. Temos, no prefácio que introduziu suas versões nesse periódico, um verdadeiro depoimento do nosso poeta sobre o seu percurso como tradutor desses poemas da Dinastia Ming (明–1368-1644). Há, contudo, uma questão levantada por Danilo Barreiros, genro de José Vicente Jorge, e, portanto, alguém que poderia nos fornecer detalhes mais próximos do cotidiano de Pessanha que gostaríamos de abordá-la antes. Barreiros²⁹⁶, em seu ensaio, *Camilo Pessanha Sinólogo*, indaga: “mas, Camilo Pessanha tinha ou não conhecimento da língua escrita e falada para poder fazer traduções de Chinês para Português?” Esse estudioso argumenta que o poeta português teria conhecimento sobre a cultura chinesa, pelas suas aulas de História da China no Liceu de Macau, pela sua famosa coleção de peças sínicas, pela conferência sobre “Estética chinesa” proferida por ele e por

²⁹⁵ PESSANHA, 1994, p. 97.

²⁹⁶ BARREIROS, Danilo. Camilo Pessanha sinólogo. In: *Revista de Cultura* n.º. 25ª. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 210.

expor “magistralmente as peculiaridades da poesia chinesa e os obstáculos à sua tradução”. Quanto ao conhecimento da língua chinesa, escrita e falada, Barreiros argumenta que para advogar em Macau, Camilo Pessanha deveria entender o “cantonense”, língua que praticava, também, no convívio com os chineses, com a sua companheira e com as lições do amigo, o sinólogo José Vicente Jorge. Barreiros comenta, ainda, que Pessanha dominava “cerca de 3.500 caracteres”. Esse autor acrescenta que, apesar de todas as dificuldades que envolvem a tradução da língua chinesa, Camilo Pessanha “conseguiu verter para português que se saiba, três cartas, dois ensaios em prosa e oito elegias”. José Vicente Jorge, continua Barreiros ²⁹⁷, deve ter sido “indispensável para a tradução, mas que, sem a magia poética que lhe imprimiu a tradução resultaria chã e sem beleza” e completa:

Do próprio José Vicente Jorge, com que convivemos desde 1935 até à data da sua morte, em Lisboa, em 22 de Novembro de 1948, colhemos informações que nos permitem concluir ter o Poeta um profundo conhecimento teórico da língua chinesa, na sua estrutura geral e um manejo apreciável da língua falada, na sua modalidade simples e vulgar e que, quanto à língua escrita, aprendeu um razoável número de caracteres todavia não suficiente para traduzir, sem auxílio, textos eruditos, pelo que recorria à cooperação de peritos competentes, como sucedera com as *Elegias*, as composições em prosa e outras traduções nunca publicadas e cujo paradeiro se ignora. ²⁹⁸

Essa ajuda do amigo e sinólogo na realização das traduções, Camilo Pessanha, no prefácio às elegias, faz questão de retratá-la:

Finalmente, nada confiando nos recursos próprios – imperfeitas noções de simples estudioso amador, adquiridas ao acaso das horas vagas –, submeti o trabalho à censura do meu velho amigo e querido mestre sr. José Vicente Jorge, que tão distintamente dirige em Macau os serviços do expediente sínico. O ilustre sinólogo não só me fez o favor de emendar em alguns pontos a tradução, aproximando-a mais da intenção original, mas forneceu-me ainda, espontaneamente, grande cópia de notas elucidativas - as mais valiosas de entre as que acompanham cada composição, e sem as quais, como o leitor verificará, por exacta que fosse a versão, a inteligência dos textos (mesmo sob o ponto de vista puramente estético) ficaria deficiente. ²⁹⁹

²⁹⁷ BARREIROS, 1995, p.212.

²⁹⁸ Ibidem, p. 215.

²⁹⁹ PESSANHA, Camilo. Elegias Chinesas (Prefácio). In. *China. Estudos e Traduções*. Pref. de Daniel Pires. Lisboa: VEGA, Gabinete de Edições, 1993, p.77.

Nosso poeta, nessa declaração, atribui ao amigo, além da revisão da própria tradução, as “notas elucidativas”. Estas procurariam localizar as *Elegias* no contexto cultural em que estão inseridas. Veremos que, inclusive, são mantidos nas *Elegias* os nomes próprios que indicam, principalmente, rios e cidades.

Nesse prefácio às *Elegias*, Pessanha deixa, também, registrado o testemunho do seu processo de tradução dos poemas chineses:

Traduzi literalmente, - tanto quanto a radical diferença entre o génio das duas línguas o permite. Esforcei-me por não suprimir nenhuma das idéias contidas no original, por adjectiva e acessória que fosse, — embora tendo por vezes de sacrificar a essa imposição de fidelidade os longes de ritmo e a relativa simetria de forma que eu desejaria dar à tradução de cada quadra chinesa, na impossibilidade de as traduzir em quadras de versos portugueses. Menos ainda acrescentei fosse o que fosse, no intuito de relevar pormenores, ou com a preocupação de falsos exotismos. Isolei a tradução de cada um dos versos, e dentro dela conservei, nos limites do possível, às idéias e símbolos a ordem original. Isto é, da poesia chinesa busquei trasladar com exactidão o que era trasladável — o elemento substantivo ou imaginativo; — porquanto o elemento sensorial ou musical, resultando de uma técnica métrica especialíssima (em que há sabiamente aproveitados recursos prosódicos de que as línguas européias não dispõem), é absolutamente inconversível.³⁰⁰

Nota-se que mesmo demonstrando sua preocupação com a fidelidade ao texto original: “traduzi literalmente”, Pessanha abre espaço para uma *reimaginação*, completando: “tanto quanto a radical diferença entre o génio das duas línguas o permite”. E, ainda, prossegue: “busquei trasladar com exatidão o que era trasladável”, admitindo para nós, portanto, o “intrasladável”.

Camilo Pessanha, ainda neste excerto, aventa o que ele chama de “elemento sensorial ou musical”. Muito significativa na poesia clássica chinesa, como vimos em nosso capítulo referente a esse tema, é a melodia poética. Certamente os autores das elegias teriam partido do dialeto pequinês (hoje mandarim), pois as famílias abastadas preparavam seus filhos para os exames do Estado e os mais difíceis eram realizados em Pequim, sendo uma das provas decisivas a composição e criação poética³⁰¹. Logo, se essas provas eram realizadas em Pequim, certamente, lá se concentravam os poetas da época. Temos algumas pistas sugerindo que Pessanha, além da provável leitura em cantonês das elegias, teria tido a oportunidade de

³⁰⁰ PESSANHA, 1993, p. 76-77.

³⁰¹ Sobre esses exames e mais aspectos interessantes da sociedade na Dinastia Tang, ler o Prefácio de António Graça de Abreu. In: *Poemas de Li Bai*, já aqui citado.

ouvi-las em pequinês. Seu locutor, nesse caso, teria sido o próprio José Vicente Jorge. No prefácio às *Elegias*, Pessanha faz uma menção à essa ajuda do amigo:

Ainda o meu excelente amigo quis ter a benevolência de substituir, em todo esse meu inábil labor a ortografia das palavras chinesas romanizadas (isto é, escritas foneticamente em caracteres latinos), — as quais no manuscrito original estavam conformes à pronúncia cantonense —, trasladando-as para pequinense — a língua mandarínica —, em que são geralmente conhecidas pelos europeus.³⁰²

Por essa afirmação de Pessanha, parece ficar registrado que o amigo teria feito a leitura em mandarim das elegias. Conhecimento, esse sinólogo teria, pois pelas palavras de Pedro Barreiros³⁰³, seu neto, destaca-se: “para além dos dialetos cantonense e pequinense, tinha um conhecimento perfeito das línguas portuguesa, inglesa e francesa.”

Quanto à metodologia que Pessanha teria utilizado para traduzir as “elegias”, temos algumas hipóteses. Primeiro, ele teria se servido de um dicionário e, inclusive, na *Conferência sobre Literatura Chinesa*, o poeta profere: “basta abrir um dicionário sino-europeu, ordenado foneticamente, para se verificar que qualquer desses sons, ainda proferido no mesmo tom, [...] tem inúmeras significações, as mais diversas e as mais opostas.”³⁰⁴ Segundo, que esse dicionário utilizaria, possivelmente, o sistema Wade-Giles de romanização da língua chinesa, baseado no *Mandarim*, usado significativamente antes do estabelecimento do *pinyin* (拼音). Pessanha não só o menciona nas notas que acompanham as *elegias*, como também, refere-se a ele no famoso Prefácio às *Elegias*³⁰⁵.

Para finalizar esse tópico sobre o percurso traçado por Pessanha em suas traduções, achamos oportuno transcrever a apreciação feita por Pedro Barreiros, filho de Danilo e, portanto, neto de José Vicente Jorge, ao pintar as *Elegias Chinesas*, para ilustrá-las e compilá-las num livro o qual ele mesmo prefacia:

Estes oito poemas chineses fascinaram quatro gerações da minha família: o meu avô José Vicente Jorge, ‘mestre e amigo de Pessanha’, que empenhadamente lhe deu a chave das traduções; a minha mãe, que os sabia de cor e guardava o exemplar de *O Progresso*, que ofereceu a meu pai, que prontamente o copiou de forma indestrutível para lhe dar futura publicidade;

³⁰² PESSANHA, 1993, p. 78.

³⁰³ BARREIROS, Pedro. Introdução. In: JORGE, José Vicente. *Notas sobre a arte chinesa*. 2ª ed. Inst. Cultural de Macau, 1995, p.10.

³⁰⁴ Ibidem, p. 162

³⁰⁵ Ibidem, p.183-184.

eu, que como os poemas da *Clepsydra*, me entraram no espírito de pintor de poemas, entregando-me durante anos à sua interpretação plástica, declamando-os interiormente em tradução pictórica imaginada, para, depois, os passar à tela branca; o meu filho André, que desde muito novo foi introduzido pelos avós nas ‘coisas de Macau’ e, obviamente, em Pessanha e que me apoiou entusiasticamente desde a primeira hora em que lhe falei na minha ideia desta edição.³⁰⁶

4.3 *Elegias Chinesas: uma leitura*

Camilo Pessanha nos fornece, também, no já bem citado prefácio, informações relevantes sobre os *textos fonte* de suas *Elegias Chinesas*. Acharmos oportuno destacá-las neste tópico, pois elas norteiam a leitura que, em princípio, fazemos desses poemas chineses. Sobre a sua escolha, Pessanha informa:

Começarei por uma minúscula antologia de dezessete elegias da dinastia *Ming* – elegias pelo acento de dorida melencolia que a todas domina, porquanto a forma, incisiva e curta, é a de verdadeiros epigramas – seleccionadas, de entre os inúmeros e vastos cancioneros da referida época, por um dos mais delicados estetas do *Império do Meio* nos princípios do século XIX, para presente de despedida a um amigo íntimo que para longe se ausentava.³⁰⁷

Apesar de ter mencionado, nessas palavras, “dezessete elegias”, infelizmente, só temos conhecimento das oito, que foram publicadas. Além de justificar essa denominação de “elegias” dada por ele, Pessanha faz uma breve análise sobre as composições, evidenciando não só a informação estética, como também, a informação semântico-filosófica cotidas nelas:

Estas, decerto intencionalmente escolhidas, são tão parecidas na métrica — de um andamento calmo e dolente —, tão orientadas por uma comum filosofia niilista e estóica —, tão homogêneas no vibrar de uma idêntica emoção — amorosa e grave —, tão uniformes na predileção de imagens análogas e no vigoroso e rápido processo de as evocar, — que a sua leitura, no próprio original chinês, se acredita serem produção de um mesmo espírito e fragmentos de uma obra única sistematizada.³⁰⁸

³⁰⁶ BARREIROS, Pedro. Prefácio. In: PESSANHA, Camilo. *As Elegias Chinesas. Tradução poética de Camilo Pessanha, pintura de Pedro Barreiros*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1999, p. 15.

³⁰⁷ PESSANHA, 1993, p. 75

³⁰⁸ Ibidem, p. 76..

Enquanto António Feijó distribui os 48 poemas de seu *Cancioneiro Chinês* em quatro sessões temáticas nomeadas pelas quatro estações do ano, Camilo Pessanha, como vemos nas palavras acima, estabelece um elo comum entre as *elegias* por ele traduzidas. A leitura que este poeta faz dos originais é possível percebê-la não só neles, como também em suas versões, que convergem, de certa forma, para uma mesma expressão semântica. São versos que, como tentaremos demonstrar a seguir, denotam, por vezes, sentimentos de nostalgia, de melancolia, revestidos de imagens envolvendo, principalmente, o passado, o exílio, o outono, o ocaso, o fluir das águas correntes, temas estes que, por vezes, encontramos na *Clepsydra*.

Na primeira *elegia*, “Ascensão ao Miradoiro do Kiang”, temos um sujeito com sentimentos motivados pelas memórias de um período remoto. De caráter narrativo-descritivo, as duas estrofes que compõem esse poema separam-se pelo tempo: a primeira traz os verbos no pretérito e fala de uma época de glórias; a segunda com os verbos no presente expressa o vazio das ruínas, do abandono.

Este altíssimo torreão abandonado foi outrora célebre.
Aqui plantou seus estandartes, ornados de dragões, o fundador da dinastia
[Han.
Defendia-o, como inultrapassável fosso, a virtude do rei... Eram supérfluos
[os circundantes canais.
Faziam-lhe guarda as próprias tribos bárbaras. De que serviriam muralhas de
[pedra?

Hoje, como então, a montanha esplende de régia majestade.
Rolam do *Kiang* as águas; e céu e terra confundem as suas vozes outonais.
Da comoção que sente, assomando no alto, quem poderia ordenar o poema?
Pavilhão novo, pavilhão novo! – de pungentes mágoas milenárias...³⁰⁹

Como podemos perceber, a primeira estrofe dessa versão de Pessanha apresenta, logo de início, o anúncio do contraste entre um período remoto e o presente: a celebridade de “outrora” e o abandono de “hoje” – “este altíssimo torreão abandonado foi outrora célebre” – que se faz também presente no respectivo verso do original³¹⁰. Vejamos:

絕頂樓荒舊有名

Na sua transcrição fonética e em possíveis traduções de cada caractere temos:

³⁰⁹ PESSANHA, 1993, p. 81.

³¹⁰ Ibidem, p. 82. Segundo nota na p.97, Camilo Pessanha atribui a autoria desse poema a “Uang-Shau-Jen (王守仁)”.

絕 *jué* (sevidor, derrubar, extinguir, desaparecer)

頂 *dǐng* (cume, pico, topo, recolocar, substituir)

絕頂 *jué dǐng* (extremamente, totalmente, cume da montanha)

樓 *lóu* (prédio histórico, chão)

頂樓 *dǐng lóu* (telhado, sótão, cobertura)

荒 *huāng* (fora de uso, desativado, deslado, estéril, árido)

舊 *jiù* (velho, passado, fora de moda)

有 *yǒu* (ter, ser, existir, haver)

名 *míng* (nome, fama, reputação)

有名 *yǒu míng* (famoso, conhecido, célebre)

Nota-se que as palavras plenas desse verso do original ³¹¹, traduzidas literalmente ou negociadas, estariam na respectiva versão de Pessanha: 絕頂樓 em “altíssimo torreão”; 荒 em “abandonado”; 舊 em “outrora”; 有名 em célebre. Essa semelhança semântica entre o *texto fonte* e o *texto de chegada* estende-se pelo poema. O sujeito, então, prossegue narrando os feitos de um virtuoso (德) “rei” (高皇) que “aqui” (此) “plantou seus estandartes, ornados de dragões” (駐龍旌).

Na segunda estrofe, iniciada pela palavra “hoje”, presente, também, no original ³¹², (今), o sujeito narrador dá-se conta de que a paisagem não mudou: “hoje, como então, a montanha esplende de régia majestade” (山色古今) e “rolam do Kiang as águas” (江流); “céu e terra confundem suas vozes outonais” (天地變秋聲). Trata-se, assim, de um cenário que transmite certa melancolia não só sugerida pela imagem do outono, mas, principalmente, pelo fluir das águas do rio, ou seja, ao mesmo tempo que a natureza parece se manter a mesma, enquanto o “altíssimo torreão” não é mais “célebre”, o movimento das águas que “rolam” conotariam a transitoriedade na liquidez do tempo.

Na segunda *elegia*, “À noite, no Pego-Dragão”, observamos, também, um sentimento nostálgico, contudo diferente daquele da primeira *elegia*, ou seja, enquanto em “Ascensão no

³¹¹ Proposta de tradução nossa para carceres do respectivo original, literalmente traduzidos ou negociados, na versão de Pessanha: 德 (virtude); 高皇 (altíssimo imperador); 此 (aqui); 駐龍旌 (colocar / símbolo do dragão / estandarte).

³¹² Idem: 今 (água); 山色古今 (montanha/ colorida / antigamente e hoje); 江流 (fluir / rio); 天地變秋聲 (céu / terra / transformar-se / outono / voz)

Miradoiro do *Kiang*” o sujeito sente a falta do passado, nesta é a saudade terra natal que o toma:

De onde vem este perfume de flores, embalsamando a noite puríssima?
Entre bouças e fragas, uma cabana de ola, perto da qual um arroio
[murmura...

Como de costume, o eremita parte ao surgir a lua.
Em um covão do monte, um pássaro, poisado, ininterruptamente gorjeia.

Não lhe importa que as ervas, impregnadas do orvalho lhe encharquem as
[alparcatas de junça.
As suas vestes de ligeiro cânhamo, soergue-as, enviesando, a brisa
[primaveril...

À borda da torrente, intento fazer versos ao viço das orquídeas.
Embargam-mo as saudades, violentas empolgando-me, do *Kiang-Pei* e do
[*Kiang-Nan*.³¹³

Notam-se, primeiramente, na versão de Pessanha, imagens do *texto fonte* ³¹⁴, traduzidas literalmente ou *negociadas* ³¹⁵, que constroem uma percepção sinestésica do sujeito que se sente enlevado por um cenário primaveril (春): o olfato na pergunta do primeiro verso “de onde vem este perfume das flores, embalsamando a noite puríssima” (何處花香夜清); a audição em “um arroio murmura” (溪聲), um “pássaro [...] gorjeia” (鳥鳴); o tato na sensação da umidade do “o orvalho (露) e da “brisa primaveril”(春風). O sentido maior, intuído no texto, no entanto, seria o da visão: o sujeito enxerga-se no “eremita” que “como de costume [...] parte ao surgir da lua” (人月出每孤往). É primavera, tempo de pôr-se a caminho.

No último dístico da segunda estrofe ³¹⁶, temos o sentimento nostálgico, nos dois textos, revelado por meio da metalinguagem: “intento fazer versos ao viço das orquídeas” (欲寫 蘭). É o desejo que o sujeito tem de fazer poesia na poesia, mas as saudades o

³¹³ PESSANHA, 1993, p. 83.

³¹⁴ Ibidem, p. 80. . Segundo nota na p.97, Camilo Pessanha atribui a autoria desse poema também a “Uang-Shau-Jen (王守仁)”.

³¹⁵ Proposta de tradução nossa para caracteres do respectivo original, literalmente traduzidos ou negociados, na versão de Pessanha: 春 (primavera); 何處 (onde); 花 (flor); 香 (perfume); 夜 (noite); 清 (pura); 溪 (arroio); 聲(som); 鳥 (corvo); 鳴 (gorjear); 露 (orvalho); 春(primavera);風 (vento); 人 (homem);月 (lua); 出 (surgir);每 (sempre); 孤 (solitário); 往(partir).

³¹⁶ Idem: 欲 (desejar); 寫 (escrever); 蘭 (orquídeas); 無限 (infinito; imensurável); 情 (sentimentos).

impedem: “embargam-mo as saudades, violentas empolgando-me”. É notável a presença da hipérbole, na versão, por meio do adjetivo “violentas”, para intensificar “as saudades” do sujeito. Esses sentimentos estariam também no original, expressos, com a mesma veemência, nos caracteres (無限情).

A afirmação que citamos de Camilo Pessanha a respeito da homogeneidade temática e imagética entre as *elegias* e “que a sua leitura, no próprio original chinês, se acredita serem produção de um mesmo espírito e fragmentos de uma obra única sistematizada” não só parece procedente nessas duas traduções que apresentamos como nas demais que foram publicadas em *O Progresso*. Destas, vejamos, a seguir, apenas a ideia central para ilustrar, por meio de todo o conjunto, tal assertiva de nosso poeta tradutor, uma vez que algumas delas serão retomadas adiante.

Na terceira *elegia*, “Sobre o terraço” ³¹⁷, há, também, o sentimento nostálgico na imagem do outono que se aproxima, pois “já sopra a nona lua o vento lamentoso”; “cobrem nuvens a vastidão dos dois *Kuangs*” e “declina, pálido, o sol”. O sujeito, então, lamenta estar “desterrado da pátria e sem notícias dela” e, na profundidade de sua nostalgia afirma: “para essas bandas volvo de continuo os olhos”.

Na quarta *elegia*, “Em U-Ch’Ang” ³¹⁸, o sujeito na primeira estrofe anuncia que “em *Hsian-Hsiang* é já quase outono” e ele se sente “sozinho, na cidade de *U-Ch’ang*”. Na segunda estrofe, o sentimento nostálgico é expresso nas lembranças do sujeito, “e lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna / ao sentir perto as águas do *Kiang* e do *Han*”.

Na quinta *elegia*, “Evocações do passado” ³¹⁹, o sujeito, novamente, sente-se um “forasteiro”, transmitindo ao poema o mesmo tom nostálgico, ao lamentar, já no primeiro verso, a sua peregrinação em vão: “mas baldada romagem”. Não há mais nada, tudo se perdeu no passado: “os afamados cânticos”; “as beldades se retiraram”. Na solidão em que se encontra, o sujeito no último dístico declara: “deste abandono, – só eu penetro bem a essência, / – Do *Kiang* à borda, desgarrado e triste”.

Na sexta *elegia*, “Fantasia da Primavera” ³²⁰, o sujeito expressa o tempo e o espaço com ênfase na hora do ocaso e na paisagem fluvial: “cai o sol no imenso horizonte, em flor, do *Kiang*”. Trata-se de um “viandante” que sonha com o retorno à terra natal escoltado pelas “flores soltas” dos “mil chorões, à volta das ruínas do palácio real de *Ch’u*”.

³¹⁷ PESSANHA, 1993, p.85.

³¹⁸ Ibidem, p.87.

³¹⁹ Ibidem, p.89.

³²⁰ Ibidem, p. 91.

Na sétima *elegia*, “Soledade”³²¹, o sujeito transparece a solidão que sente por estar longe de sua terra natal e declara: “deleita-me a solidão desta choupana... / mas dói-me ao recordar vozes amigas. Na segunda estrofe, temos as imagens do ocaso, “desce o sol, em um poente de cirros amarelos”, e da volta dos gansos na primavera, “oiço os gansos selvagens darem o alarme p’ra o regresso. Até os pássaros retonam para a estação estival, mas o sujeito permanece em sua solidão.

Na oitava e última *elegia*³²², “Queixumes das esposas do ‘Hsiang’”, o próprio título já demonstra o lamento do isolamento em que vivem as inúmeras esposas do imperador. Na primeira estrofe, às imagens fluviais, em “norte do *Hsiang*” e “planos do Sul do Lai”, juntam-se símbolos de beleza, “orquídeas”, “ágata” e “jade”, que nos remetem a essas mulheres. Na segunda estrofe, entretanto, esse cenário de cores e brilhos que sugerem a presença do sol é trocado pela descrição do poente, “sobe a névoa, entre as sombras do *Tsang-u* / baixa o sol entre as brumas do *Ting-tang*”. A esse momento sombrio do dia que prenuncia mais uma noite de solidão, as “lágrimas” dessas mulheres são representadas pela imagem das “penas do bambu”.

Assim, a melancolia que perdura da primeira à última *elegia* é tão contínua como é contínua a ausência do passado no “torreão abandonado”; a “solidão” em meio a recordações de “vozes amigas” e nas “queixas das esposas de *Hsiang*”; a nostalgia da terra natal sentida pelo eremita que “parte ao surgir da lua”, pelo desterrado “sem notícias”, pelo forasteiro “sozinho, na cidade de *U-Ch’ang*”, pelo peregrino na sua “baldada romagem”, pelo “viandante” que sonha com o “regresso” escoltado pelas “flores soltas” dos “mil chorões”. Da mesma forma que são contínuas as águas que “rolam do *Kiang*” e as sensações do ocaso e do outono. Essas constantes que procuramos evidenciar nessa breve leitura que fizemos dessas *elegias* remetem-nos, portanto, às afirmações de Pessanha citadas no início deste tópico de que elas seriam “tão homogêneas no vibrar de uma emoção [...], tão uniformes na predilecção de imagens análogas e no vigoroso e rápido processo de as evocar, – que a sua leitura, no próprio original chinês, se acredita serem produção de um mesmo espírito e fragmentos de uma obra única sistematizada”.³²³

³²¹ Ibidem, p. 93.

³²² PESSANHA, 1993, p. 95

³²³ Ibidem, p. 81.

4.4 *Elegias Chinesas* e seus poemas originais

Assim como procedemos em nosso estudo do *Cancioneiro Chinês*, pretendemos agora cotejar as *Elegias Chinesas* traduzidas por Camilo Pessanha com os respectivos *textos fonte*. Nossa intenção aqui, portanto, é detectar: em que medida as *palavras plenas* dos originais chineses estariam presentes na tradução portuguesa e quais os “contornos” que lhes seriam dados, ou seja, como teria se manifestado o *texto fonte* no *texto de chegada*. Vale lembrar que, diferentemente de Feijó que fez as suas versões a partir das traduções de Judith Gautier, Pessanha partiu diretamente dos originais chineses. Elegemos, para tentar responder a tais questões, quatro *Elegias* das oito traduzidas por Camilo Pessanha que, a nosso ver, mais contemplam, uma temática também presente na *Clepsydra*, conforme já comentamos e que retomaremos mais adiante.

A primeira *elegia* de nossa escolha está ordenada como a “quarta” e é nomeada por Pessanha, “Em *U-Chang*”. Enquanto, nem o *Cancioneiro Chinês* e nem a versão de Judith Gautier apresentam os originais chineses, o que resultou numa grande busca nossa daqueles textos, as traduções de Pessanha, publicadas em *O Progresso*, trazem os *textos fonte*, além de notas de rodapé, contendo, principalmente, autores e nomes de cidades e acidentes geográficos. Vejamos, pois, na sequência, o *texto fonte* ³²⁴, cuja autoria, segundo nota de Camilo Pessanha ³²⁵, é atribuída a Hsii-Chên C’hing (徐禎卿), a transcrição fonética, *pinyin* (拼音) e as principais possibilidades de tradução ³²⁶, em língua portuguesa, de cada ideograma do original:

³²⁴ Decidimos transcrever os originais chineses da mesma forma em que foram publicados em *O Progresso*, ou seja, a leitura se faz do modo antigo, da direita para a esquerda, de cima para baixo. Consequentemente, as transcrições fonéticas e as possíveis traduções de cada ideograma, também, se apresentam assim. Logicamente, a versão de Pessanha se lê como estamos habituados.

³²⁵ PESSANHA, 1993, p. 99.

³²⁶ As traduções de todos os ideogramas resultaram da pesquisa em dicionários chinês-inglês.

不 重 高 洞
 知 以 齋 庭
 天 桑 今 葉
 外 梓 夜 未 在
 雁 念 雨 下 武
 昌
 何 淒 獨 瀟 作
 事 其 臥 湘
 樂 江 武 秋
 長 漢 昌 欲
 征 情 城 生³²⁷

<i>bù</i>	<i>chóng</i>	<i>jīn</i>	<i>dòng</i>	
<i>zhī</i>	<i>yǐ</i>	<i>gāo</i>	<i>tíng</i>	
<i>tiān</i>	<i>sāng</i>	<i>zhāi</i>	<i>yè</i>	
<i>wài</i>	<i>zǐ</i>	<i>yè</i>	<i>wèi</i>	
<i>yàn</i>	<i>niàn</i>	<i>yǔ</i>	<i>xià</i>	<i>zài</i>
				<i>wǔ</i>
<i>hé</i>	<i>qī</i>	<i>dú</i>	<i>xiāo</i>	<i>chāng</i>
<i>shì</i>	<i>qí</i>	<i>wò</i>	<i>xiāng</i>	<i>zuò</i>
<i>yuè, lè</i>	<i>jiāng</i>	<i>wǔ</i>	<i>qiū</i>	
<i>cháng, zhǎng</i>	<i>hàn</i>	<i>chāng</i>	<i>yù</i>	
<i>zhēng</i>	<i>qíng</i>	<i>chéng</i>	<i>shēng</i>	

usado na forma
negativa
não

repetir
dobrar
de novo

alto
avançado;
superior.

buraco, caverna
(com o próx.:
nome de lago)

saber
conhecer
notificar
ter consciência de

usar
de acordo com
para;
porque;

construção
dieta
jejum.

pátio
pátio de um
castelo
tribunal
.

céu
paraíso

amoreira
(ao lado do próx. =
terra natal)

moderno
hoje
agora.

folha
página;

³²⁷ PESSANHA, op. cit., p. 86.

lado de fora estrangeiro externo	catalpa	noite	ainda não não	localização, em permanecer existir depende
ganso selvagem.	pensar ler em voz alta lembrar recordar	chuva	cair embaixo próximo desistir	militar artes marciais (ao lado do próx. U- Ch'ang)
denota interrogação; quando, onde, quem	muito frio triste melancólico	somente único sozinho	som de chuva e vento (nome de rio)	próspero vicejar florescer
questão caso coisa trabalho, negócio responsabilidade	ele, ela, eles elas dele, dela, deles, dela aquele	deitar agachar sentar	Nome de um rio da província de Hunan	fazer escrever compor considerar
música feliz alegre divertir;	rio O rio Changjiang (Yangtze)	militar artes marciais (ao lado do próx U- Ch'ang)	outono tempo de colheita	.
longo comprimento sempre, constante (ao lado do próx. caractere: longa marcha, expedição) mais velho crescer)	Dinastia Han língua chinesa Nome do rio Han	prosperar vicejar florescer	desejar querer	.
jornada expedição viagem ³²⁸	sentimentos, emoção carinho, gentileza situação, condição	cidade muros da cidade	nascer dar à luz crescer	.

O poema original aparenta uma forma clássica de poesia, *lu shi* (律詩), pois teríamos, em princípio, oito versos de igual tamanho, com cinco caracteres em cada um. Conforme já discutiremos em nosso capítulo sobre tradução de poesia chinesa, essa construção poética, introduzida na Dinastia Tang (唐), juntamente com outras formas como o *jue ju* (絕句), uma quadra de cinco ou sete caracteres em cada verso, o *gu ti shi* (古體詩), com menos rigores introduzidos, a *ci* (詞), uma poesia cantada, foram notadamente adotadas por poetas chineses

³²⁸ Tradução nossa a partir de dicionários Chinês-Inglês.

clássicos. Lu Kanru e Feng Yuanjun ³²⁹, em *Breve história da literatura clássica chinesa*, indicam que durante a Dinastia Ming (明), os melhores poetas da Tang (唐) foram considerados modelos.

Quanto à informação semântica, entre as interpretações que o poema em chinês sugere, percebemos um cenário de prenúncio de outono, em que as folhas das árvores ainda não caíram. É noite e o sujeito está triste, pois essa estação é para ele melancólica, na medida em que noticia a chegada do inverno, tempo de reunião familiar. De sua moradia vê a chuva caindo e sente a própria solidão na cidade. A água escoando traz-lhe lembranças de sua terra natal e do rio que por ela corre. Ao olhar para o céu, o sujeito não entende a alegria dos gansos selvagens ao emigrarem em busca do calor.

Vejamos agora a tradução desse poema feita por Camilo Pessanha:

Em U-Ch'ang

Em *Hsian-Hsiang* é já quase outono,
Embora não caia ainda a folha nos jardins do *Tung Ting*.
É noite, e da minha mansarda oiço chover,
– Sozinho, na cidade de *U-Ch'ang*.

E lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna.
Ao sentir perto as águas do *Kiang* e do *Han*...
Vá entender alguém a grulhada dos gansos,
– O festivo alvoroço com que emigram! ³³⁰

Em notas ³³¹ cujas referências aparecem numeradas no poema, Camilo Pessanha, além de nos informar, como já vimos, o nome do autor, elucida alguns ideogramas de nomenclatura geográfica. Assim, o nosso poeta tradutor nos explica, por exemplo, que o dois caracteres, 武昌, que aparecem no título e no corpo do poema, nomeiam a cidade de “*U-Cháng*”. Pessanha, também, esclarece que “*Hsio-Kiang* (瀟江)”, um dos braços do rio “*Hsiang-kiang* (湘江)”, é “que banha essa região” e este “atravessa a província do sul a norte e deságua no lago do *Tung-Ting* (洞庭)”.

Quanto ao texto propriamente dito de Camilo Pessanha, podemos notar que o poeta também mantém oito versos dispostos em duas estrofes. No que se refere à informação

³²⁹ KANRU, Lu; YUANJUN, Feng. *Breve história da Literatura Chinesa*. 1.ed. Beijing: Edições em Línguas Estrangeiras, 1986, p. 80.

³³⁰ PESSANHA, 1993, p. 87.

³³¹ Ibidem, p. 99-100.

semântica, num cotejo entre *texto fonte* e *texto de chegada*, podemos perceber, também, que as *palavras plenas*, em sua maioria, foram mantidas pelo tradutor, a começar pelo título, que nos dois traz a cidade de U-Cháng (武昌). Assim, continuando, nos dois primeiros versos de Hsii-Chên C'hing (徐禎卿), lendo de forma horizontal, temos:

洞 庭 葉 未 下
瀟 湘 秋 欲 生

Neles há a presença de caracteres que Pessanha verteu para o seu texto, nos dois primeiros versos, também, como: o lago *Tung-Ting* (洞庭), as folhas ainda não caídas (葉未下), a região do *Hsian-Hsiang* (瀟湘), o outono (秋). Comparemos:

Em *Hsian-Hsiang* é já quase outono,
Embora não caia ainda a folha nos jardins do *Tung Ting*.

Nos dois seguintes versos temos:

高 齋 今 夜 雨
獨 臥 武 昌 城

Nesse segundo dístico, também, notamos caracteres que o nosso poeta traduziu, como a moradia (高齋), a noite (夜), a chuva (雨), a solidão do sujeito (獨), na cidade (城) de “U’Cháng” (武昌). Assim, conferindo nos respectivos versos de Pessanha:

É noite, e da minha mansarda oiço chover,
– Sozinho, na cidade de *U-Ch’ang*.

O terceiro dístico do original constrói-se assim:

重 以 桑 梓 念
淒 其 江 漢 情

Pessanha, no respectivo dístico, novamente lança mão das palavras plenas do original, como: a amoreira (桑) e a catalpa (梓) e o sentido de terra natal desses dois caracteres juntos

(桑梓); o pensar nas lembranças (念), a melancolia (淒) no tom do poema, os rios *Kiang* (江) e *Han* (漢) e o sentimento emotivo do sujeito (情). Confrontemos com o texto em português:

E lembrem-me a amoreira e a catalpa da casa paterna.
Ao sentir perto as águas do *Kiang* e do *Han*...

No último dístico do original temos:

不 知 天 外 雁
何 事 樂 長 征

Nesses últimos dois versos do *texto fonte*, mais uma vez, as palavras plenas se fazem notórias no texto de Pessanha, como o sujeito que olha para o céu (天) e não entende (不何) a alegria (樂) dos gansos selvagens (雁) na longa marcha, emigração (長 征). Vejamos, então, o respectivo dístico de nosso poeta:

Vá entender alguém a grulhada dos gansos,
– O festivo alvoroço com que emigram!

Uma vez que pudemos constatar essa presença importante do *texto fonte* na versão, vamos, agora, buscar os possíveis procedimentos de tradução utilizados por Pessanha, utilizando a mesma metodologia de análise que aplicamos no estudo do *Cancioneiro Chinês*, baseada nas sugestivas expressões utilizadas pelos teóricos da tradução que evidenciamos em nosso primeiro capítulo. Da mesma forma, também, buscamos, no levantamento que fizemos dos significados de cada ideograma, aqueles que mais se aproximariam dos termos escolhidos por Camilo Pessanha. Começamos, então, pelo título e, em seguida, tomamos cada dístico como unidade textual. Essa nossa escolha é justificada, principalmente, pelo paralelismo, na maioria das vezes, existente entre os versos de um dístico chinês, e pelos deslocamentos semânticos e acomodações morfossintáticas que, como se nota nas traduções de Pessanha, estendem-se, algumas vezes, nessa unidade textual, não se mantendo no mesmo verso em que se originaram.

Tomemos assim a tradução em questão:

Em U-Ch'ang

Reversibilidade literal: Em / U-Ch'ang

Ausência: 作³³²

Comunicação Cultural: U-Ch'ang

Em *Hsian-Hsiang* é já quase outono,
Embora não caia ainda a folha nos jardins do *Tung Ting*.

Reversibilidade literal: *Hsian-Hsaing* / Outono / ainda não / caía/ a folha /*Tung Ting*

Negociação: nos jardins

Invisíveis do texto: é já quase

Acréscimo: embora,

Ausência: 欲; 生³³³

Comunicação Cultural: *Hsian-Hsiang* / *Tung Tin*

É noite, e da minha mansarda oiço chover,
– Sozinho, na cidade de *U-Ch'ang*.

Reversibilidade literal: noite / chover / sozinho / na cidade de U-Ch'ang

Negociação: é /da mansarda /

Invisíveis do texto: minha / oiço

Ausência: 臥³³⁴

Comunicação Cultural: U-Ch'ang

E lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna.
Ao sentir perto as águas do *Kiang* e do *Han*...

Reversibilidade literal: a amoreira e a catalpa / sentir

Negociação: lembram-me / casa paterna,

Invisíveis do texto: perto as águas

Comunicação Cultural: *Kiang* / *Han*.

Vá entender alguém a grulhada dos gansos,

³³² Proposta nossa de possíveis traduções para 作 (fazer, escrever, compor, considerar).

³³³ Proposta nossa de possíveis traduções para 欲 (desejar, querer); 生 (nascer, dar à luz, crescer).

³³⁴ Proposta de possíveis traduções para: 臥 (deitar, agachar, sentar).

– O festivo alvoroço com que emigram!

Reversibilidade literal: gansos / emigram

Negociação: vá entender alguém / a grulhada / o festivo alvoroço

Nessa análise que procuramos fazer sobre os procedimentos utilizados na versão, é possível afirmar que, por meio de *reversibilidades literais*, *negociações*, busca de *invisíveis do texto* e, principalmente, *comunicações culturais*, Camilo Pessanha mantém ideogramas que formam o eixo do poema, como, por exemplo: 葉 (folha); 秋 (outono); 夜 (noite); 雨 (chuva); 獨 (sozinho); 城 (cidade); 念 (lembrar); 情 (sentir); 雁 (gansos selvagens). Há outros, que por aproximação de sentido, Pessanha dá a eles outra roupagem como os ideogramas 高 (alto) e 齋 (construção) que tornam-se “mansarda”; 長 (longo) e 征 (marcha), “emigram”; 樂 (alegria/ música), “festivo alvoroço”. É importante ressaltar, segundo já indicamos, que um mesmo ideograma pode encerrar vários significados, dependendo do contexto em que esteja inserido. Essa gama de possibilidades aumenta a lida do tradutor, pois uma escolha que esteja fora do contexto do poema, não só pode comprometer as demais, como pode distanciar, involuntariamente, a tradução do seu original. Pessanha, também, acrescenta algumas palavras, dada a significativa diferença estrutural e sintática das duas línguas, como: “embora”; “ainda”; “perto”.

Numa leitura dessa versão de Pessanha, podemos perceber toda uma imagética que esse poeta tradutor recria nesse seu texto, ao mesmo tempo que, conforme constatamos, a informação semântica do original se manifesta expressivamente nele. No primeiro verso, “Em Hsian- Hsiang é já quase outono”, a palavra “quase” anuncia algo que, inevitavelmente, virá, o outono. Um outono que “embora não caia ainda, a folha nos jardins do *Tung Ting*”. Essa imagem do outono, no poema, estaria associada à “noite”: “é noite, e da minha mansarda oiço chover”. E, assim, em sua “mansarda”, sentindo a “noite” e recluso devido ao mau tempo, só resta ao sujeito expressar a sua solidão: “sozinho, na cidade de U-Ch’ang”.

O sentimento nostálgico aparece, na segunda estrofe, nas lembranças do sujeito: “e lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna”. Uma nostalgia associada à imagem da água corrente: “ao sentir perto as águas do *Kiang* e do *Han*”. São lembranças que fluem como a água e se diluem nela diante da impotência do sujeito. Como antítese a esse seu momento melancólico, o sujeito, longe da “casa paterna” não consegue entender, no último dístico, “o festivo alvoroço com que emigram” os “gansos”.

A segunda *elegia* da nossa escolha, atribuído também a Hsii-Chên C'hing (徐禎卿) por Pessanha, recebe na tradução desse autor o nome de “Fantasia da Primavera” e é a sexta na ordem. Vejamos, pois, na sequência, o *texto fonte*, a transcrição fonética, *pinyn* (拼音); principais possibilidades de tradução ³³⁵, em língua portuguesa, de cada ideograma do original:

不 楚 行 渺
 遺 王 人 渺
 飛 宮 相 春 春
 花 外 顧 江 思
 送 干 欲 空
 客 條 沾 落
 歸 柳 衣 暉 ³³⁶

<i>bú</i>	<i>chǔ</i>	<i>háng, xíng</i>	<i>miǎo</i>	
<i>yí</i>	<i>wáng</i>	<i>rén</i>	<i>miǎo</i>	
<i>fēi</i>	<i>gōng</i>	<i>xiāng, xiàng</i>	<i>chūn</i>	<i>chūn</i>
<i>huā</i>	<i>wài</i>	<i>gù</i>	<i>jiāng</i>	<i>sī</i>
<i>sòng</i>	<i>gān, gàn</i>	<i>yù</i>	<i>kōng, kòng</i>	
<i>kè</i>	<i>tiáo</i>	<i>zhān</i>	<i>là, luò</i>	
<i>guī</i>	<i>liǔ</i>	<i>yī</i>	<i>huī</i>	

usado na forma
negativa
não

nome de um
antigo lugar
distinto
claro
sofrimento

fila
negócio
profissional
capaz
viajar, andar
tudo certo
(ao lado do próx.
caractere:
pedestre)

vasto
imenso
remoto
vago

perder
deixar para trás
conceder
restante

rei
grande
(ao lado do
próximo
caractere: palácio
imperial).

ser humano
pessoa

vasto
imenso
remoto
vago

³³⁵ As traduções de cada ideogramas resultaram da pesquisa em dicionários chinês-inglês.

³³⁶ PESSANHA, 1993, p. 87.

voar flutuar pairar	palácio	cada um o outro mutualmente preocupar-se aparência retrato foto	primavera alegria juventude amor vitalidade	primavera alegria juventude amor vitalidade
flor florecer desabrochar gastar	lado de fora estrangeiro externo	virar e olhar para tratar cuidar levar em consideração.	rio o rio Changjiang (Yangtze)	pensar considerar pensamento
acompanhar escoltar entregar enviar despedir presentear.	seco limpo fazer escudo talo tronco dizer respeito a	desejar querer esperar	vazio oco antigo instrumento de cordas céu, ar	
visitante convidado cliente viajante passageiro	galho tira. artigo item	umedecer úmido .	deixar de fora, deixar para trás cair afundar declinar	
voltar retornar regressar	salgueiro	roupa vestuário.	Sol luz do Sol brilhante glorioso	

O poema original apresenta uma quadra com sete caracteres em cada verso, sugerindo-nos um tipo de composição clássica chinesa denominada, como já vimos, de *jue ju* (絕句). Favorecido por uma musicalidade propiciada, também, pela própria estrutura monossilábica de cada ideograma, a qual, segundo Yu-Kuang Chu ³³⁷, dá ao discurso chinês um ritmo de “toque de tambor”, o poema, em questão, como pudemos verificar na transcrição fonética, *pinyn* (拼音), prima por versos que privilegiam tons longos (V) e médios (— /) intercalados por escassos tons breves (\). Essa configuração tonal parece harmonizar-se à própria informação semântica do poema, intensamente, provida de imagens descritivas e sentimentos

³³⁷ CHU, Yu-Kuang. Interação entre linguagem e pensamento chinês. In: CAMPOS, H. (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem* 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 204

duradouros. O espaço é exposto, no primeiro verso do poema, como se estivéssemos diante de uma tela: um rio que segue suas águas num cenário primaveril e crepuscular. Subitamente, no segundo verso, a essa paisagem junta-se um peregrino que para diante dela ao perceber-se com a veste úmida. Nesse momento do ocaso, belo e ao mesmo tempo melancólico, pois o dia se despede e é a hora de se recolher em casa, esse errante, no segundo dístico, pensa em sua terra natal e nos salgueiros ao redor do Palácio Imperial que nessa estação estariam floridos, uma segunda tela que contemplamos. Tomado pelo sentimento nostálgico que essa planta, também conhecida por chorão, inspira, o sujeito, então, imagina as “flores soltas” flutuando e fazendo-lhe escolta no seu regresso, uma outra tela à nossa frente.

Vejamos agora a tradução desse poema feita por Camilo Pessanha:

Fantasia da Primavera

Cai o sol, no imenso horizonte, em flor, do *Kiang*.

Pára o viandante a olhar. A chuva, que do arvoredo ainda goteja, vai-lhe
[repassando a túnica...

Oh! Se dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio real de *Ch'u*.

As flores soltas me fizessem cortejo, à despedida, no regresso à pátria!³³⁸

Nesse poema, também, aparecem enumeradas duas notas inseridas por Pessanha. A primeira delas ³³⁹ refere-se à locução “霑沾衣”, que, segundo esse autor, “emprega-se geralmente conjugada com o caractere 淚, expressa ou subentendida, significando *regar de pranto o vestido*”. Essa informação faria sentido na leitura que fizemos do original chinês, pois não está nele explícito o motivo da veste (衣) umedecida (沾), mas há a evidência do sentimento nostálgico em que está mergulhado o sujeito. Na segunda nota ³⁴⁰, Pessanha nos esclarece que “Ch'u” (楚) seria um “principado, ou reino feudatário”.

Quanto à tradução, podemos notar que Pessanha, também, dispõe seu texto numa quadra e conserva a maioria das *palavras plenas* do original, a começar pelo próprio título, 春思, revertido para “Fantasia da Primavera”. Assim, tentando cotejar o *texto fonte* e o *texto de chegada*, numa leitura horizontal, dístico por dístico, temos:

渺渺春江空落暉

³³⁸ PESSANHA, 1993, p.91.

³³⁹ Ibidem, p. 102.

³⁴⁰ Ibidem, p. 102.

行人相顧欲沾衣

Nos dois respectivos versos de Pessanha, percebemos a ocorrência de caracteres significativos como: imenso (渺), primavera (春), rio (江), por do sol (落暉), pedestre (行人), olhar (顧), veste (沾), úmida (衣). Vejamos:

Cai o sol, no imenso horizonte, em flor, do *Kiang*.
Pára o viandante a olhar. A chuva, que do arvoredo ainda goteja, va-lhe
[repassando a túnica...

No dístico seguinte temos:

楚王宮外千條柳
不遺飛花送客歸

Nesses dois versos, também, percebemos uma boa parte dos caracteres presentes na versão de Pessanha como: palácio imperial de Chu (楚王宮); lado de fora(外); galhos (條), salgueiro (柳); deixar para trás (遺); flutuar (飛); flores (花); escoltar, despedir (送), viajante (客), regressar(歸). Verifiquemos:

Oh! Se dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio real de *Ch'u*,
As flores soltas me fizessem cortejo, à despedida, no regresso à pátria!

Da mesma forma que fizemos no poema anterior, levando, também, em conta as sugestivas expressões utilizadas pelos teóricos por nós já citados, vamos tentar agora identificar os procedimentos usados por Camilo Pessanha, dístico por dístico dessa sua versão:

Fantasia da Primavera

Reversibilidade literal: primavera

Invisíveis do texto: fantasia ³⁴¹

³⁴¹ Entendemos que o tradutor tenha aqui percebido, implícito no poema, que essas imaginações do sujeito seriam mais que simples pensamentos (思), decidindo chamá-los de “fantasias”.

Cai o sol, no imenso horizonte, em flor, do *Kiang*.

Pára o viandante a olhar. A chuva, que do arvoredado ainda goteja, vai-lhe repassando a

[túnica...

Reversibilidade literal: cai o sol / imenso / *Kiang* / viandante / olhar / túnica

Negociação: em flor

Invisíveis do texto: pára

Acréscimo: A chuva que do arvoredado ainda goteja, vai-lhe repassando ³⁴²

Ausência: 空 / 相 / 欲³⁴³

Comunicação Cultural: *Kiang*

Oh! Se dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio real de *Ch'u*,

As flores soltas me fizessem cortejo, à despedida, no regresso à pátria!

Reversibilidade literal: à volta das / palácio real de *Ch'u*; flores; soltas; fizessem cortejo; despedida; regresso

Negociação: mil chorões ³⁴⁴ / me ³⁴⁵

Acréscimo: Oh! / mil/ ruínas / pátria

Ausência: 不 / 干 ³⁴⁶

Comunicação Cultural: *Ch'u*

Pudemos concluir que Pessanha conserva, literalmente ou por meio de negociações, praticamente, todas as ideias dos caracteres do original. Assim como no *texto fonte*, o nosso tradutor insere, no primeiro verso, o espaço e o tempo: “cai o sol, no imenso horizonte, em flor, do *Kiang*”. No segundo verso, da mesma forma, é apresentado um sujeito, um peregrino: “pára o viandante a olhar. A chuva, que do arvoredado ainda goteja, vai-lhe repassando a túnica...”. No segundo dístico, porém, enquanto no original o peregrino é novamente citado,

³⁴² O tradutor busca criar uma imagem para a umidade da veste (沾衣) e em nota, conforme já citamos, ele explica que a locução 露沾衣, “emprega-se geralmente conjugada com a palavra 淚, expressa ou subentendida, significando *regar de pranto o vestido*”

³⁴³ Propostas de possíveis traduções para: 空 (vazio, oco, antigo instrumento de cordas, céu, ar), 相 (cada um, o outro, mutuamente, aparência, retrato, foto, preocupar-se); 欲 (desejar, querer, esperar).

³⁴⁴ Decidimos considerar uma negociação “mil chorões”, pois entendemos que Pessanha tenha buscado, nos recursos da língua de chegada, uma imagem para galhos (條) de salgueiro (柳); Esta planta é também conhecida por chorão devido à disposição de seus galhos, que parecem lágrimas escorrendo.

³⁴⁵ Nota-se que, enquanto no primeiro dístico tínhamos um “narrador” em terceira pessoa falando do sujeito, “o viandante”, no segundo dístico há uma mudança para a primeira pessoa e o sujeito poético passa a ser “me”. Já no texto original apenas o peregrino é o sujeito. Resolvemos, então, tratar o “me” como uma negociação que o tradutor teria feito para introduzir no texto, a partir do discurso direto, o desejo do sujeito.

³⁴⁶ Propostas de possíveis traduções para: 不 (não); 干 (seco, limpo, escudo, talo, dizer respeito a).

mantendo-se um “narrador” observador, na versão portuguesa, como já indicamos em nota, há uma mudança para a primeira pessoa, com o uso do pronome “me”: “as flores soltas me fizessem cortejo, à despedida, no regresso à pátria!”. Em princípio, pensamos numa introdução do discurso direto no poema, ou seja, o “viandante” a imaginar o seu retorno à terra natal. Contudo, essa mudança do foco poderia suscitar outra visão. E se tivéssemos, na versão de Pessanha, o viandante e o observador? Alguém, que ao ver o peregrino, reconhece-se nele? Quanto à temática, a versão parece trazer, ainda mais acentuada, a melancolia que perpassa por todo o poema, principalmente, na imagem “das ruínas do palácio real de *Ch’u*”. Essas “ruínas”, que entram como um *acréscimo* que nosso tradutor insere no poema, carregam em si toda uma figuração de algo que já foi. Elas podem representar memórias do sujeito, imbuídas desse sentimento nostálgico que o leva a “fantasiar”, no último dístico, um cortejo das “flores soltas”, desprendidas “dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio de *Ch’u*, saudando-o “à despedida, no regresso à pátria”. O “*Kiang*” e a “chuva” estariam no cenário como a lembrança da água que flui e passa, assim como o tempo que deixa só “ruínas”. No entanto, não há nada que o “viandante” possa fazer diante dessa irreversibilidade do tempo. Ele “para [...] a olhar” o ocaso “no imenso horizonte” e não se distancia do “arvoredo” que “ainda goteja” e lhe umedece a “túnica”.

A terceira *elegia* que selecionamos para compor essa nossa análise das traduções de Camilo Pessanha é denominada por esse autor de “Soledade”, sendo a sétima na ordem. Em nota ³⁴⁷, o nosso tradutor nos informa que o autor do original seria Pieng-Kung (邊貢). Vejamos, então, na sequência, o original em chinês, a transcrição fonética, *pinyn* (拼音) e principais possibilidades de tradução, em língua portuguesa, de cada ideograma do original:

嗽 落 鶯 幽
 嗽 日 啼 寂
 北 黃 非 耽
 來 雲 故 蓬
 雁 暮 國 戶 幽

 二 陰 草 淒 寂
 月 風 色 涼
 有 碧 亂 懷
 歸 海 春 舊
 音 深 心 吟 ³⁴⁸

³⁴⁷ PESSANHA, 1993, p. 102.

³⁴⁸ Ibidem, p. 94.

<i>áo</i>	<i>là, luò</i>	<i>yīng</i>	<i>yōu</i>	
<i>áo</i>	<i>rì</i>	<i>tí</i>	<i>jì</i>	
<i>běi</i>	<i>huáng</i>	<i>fēi</i>	<i>dān</i>	
<i>lái</i>	<i>yún</i>	<i>gù</i>	<i>péng</i>	
<i>yàn</i>	<i>mù</i>	<i>guó</i>	<i>hù</i>	<i>yōu</i> <i>jì</i>
<i>èr</i>	<i>yīn</i>	<i>cǎo</i>	<i>qī</i>	
<i>yuè</i>	<i>fēng</i>	<i>sè</i>	<i>liáng; liàng</i>	
<i>yǒu</i>	<i>bì</i>	<i>luàn</i>	<i>huái</i>	
<i>gūi</i>	<i>hǎi</i>	<i>chūn</i>	<i>jiù</i>	
<i>yīn</i>	<i>shēn</i>	<i>xīn</i>	<i>yín</i>	
grito de dor gemer	deixar de fora, para trás, cair, afundar (ao lado do próx. por do sol)	pássaro verdelhão	tranquilo isolado recluso	
grito de dor gemer	Sol dia	chorar canto do pássaro	só, sozinho solitário;	
norte discordar	amarelo solferino	errado não é (não ser)	demorar satisfazer	
vir chegar surgir	nuvem	antigo, anterior razão, causa amigo, conhecido	fofo desarrumado bagunçado	
ganso selvagem	anoitecer crepúsculo poente	país estado nação	porta caseiro família, lar, casa	tranquilo isolado recluso
dois (ao lado do próx. caractere: fevereiro)	encoberto nebuloso sombra .	grama, relva palha áspero rápido	muito frio, triste (ao lado do próx. deprimente, melancolia, sensação de vazio)	só sozinho solitário;
lua mês.	vento novidade costume	cor aparência	frio fresco	

ter haver existir ser	verde, azul jade (ao lado do próx. caractere: mar azul)	confuso desordem	mente lembrar, recordar (ao lado do próx. sentir falta de velhos tempos ou velhos amigos)
voltar retornar regressar	oceano mar	primavera alegria juventude amor, vitalidade	passado velho anterior
som barulho rumor notícias ³⁴⁹	fundo profundo difícil	coração mente sentimentos centro	gemer gritar entoar recitar.

O poema original aparenta uma forma clássica de poesia, *lu shi* (律詩), pois teríamos, em princípio, oito versos de igual tamanho, com cinco caracteres em cada um. Além da musicalidade propiciada, principalmente, pelo jogo tonal, o texto expressa uma junção de planos sensoriais, ou seja, temos um cruzamento de sons e de cores na informação semântica do poema — os rumores dos pássaros e o cromatismo do crepúsculo. Há um sujeito isolado, sozinho, mas tranquilo em sua casa. De repente, tomado por uma sensação de vazio, uma melancolia, sente a falta de velhos amigos. No canto do pássaro, na cor da grama, as lembranças da terra natal se fazem presentes. É hora do ocaso e o sol se põe entre as nuvens amarelas do crepúsculo que encobrem o mar azul profundo. É fevereiro e ouvem-se os gritos dos gansos selvagens que retornam no prenúncio da primavera.

Vejamos, em seguida, a versão que Pessanha deu a esse poema.

Soledade

Deleita-me a solidão desta choupana...
Mas dói-me ao recordar vozes amigas.
Sim, geme o verdelhão, — mas em país de exílio.
Conturba-me a cor da relva o coração, que remoça.

Desce o sol, em um poente de cirros amarelos.
Passam nuvens sobre o mar, — que é mais ferrete.
Segunda lua... E, na algaravia dos grasnidos,
Oíço os gansos darem o alarme p'ra o regresso. ³⁵⁰

³⁴⁹ Tradução nossa a partir de dicionários Chinês-Inglês.

³⁵⁰ PESSANHA, 1993, p. 93.

Pessanha, em notas que acompanham essa sua tradução³⁵¹, informa o nome científico, “*drilus sinensis*”, do “verdelhão”; indica que os caracteres 故國 (antigo reino) sugerem o “país natal”; explica o calendário lunar chinês, para elucidar o mês de fevereiro nos caracteres 二月 (segunda lua) e fala dos deslocamentos dos “gansos” no outono e na primavera.

Quanto à tradução, percebemos que, mais uma vez, Pessanha, mantendo também, oito versos, traz para o seu texto as ideias dos caracteres dorsais do *texto fonte*, inclusive o próprio título, 幽寂, que, fielmente, é vertido para “Soledade”. Assim, tentando cotejar o *texto de chegada* com o *texto fonte*, numa leitura horizontal, dístico por dístico, temos:

幽寂耽蓬戶
淒涼懷舊吟

No respectivo dístico de Pessanha, percebemos a ocorrência das ideias expressas por caracteres fundadores como: satisfazer (耽), recluso e solitário (幽寂), casa (戶), melancolia (淒), recordar velhos tempos e velhos amigos (懷舊). Vejamos:

Deleita-me a solidão desta choupana...
Mas dói-me ao recordar vozes amigas.

No dístico seguinte temos:

鶯啼非故國
草色亂春心

Nesses dois versos, também, percebemos, presentes na versão de Pessanha, uma boa parte de ideias manifestadas pelos caracteres que os compõem, como: o canto do pássaro (鶯啼), conturbar-se (亂), cor da relva (草色), coração (心), juventude (春). Verifiquemos:

Sim, geme o verdelhão – mas em país de exílio.
Conturba-me a cor da relva o coração, que remoça.

No terceiro dístico temos:

落日黃雲暮
陰風碧海深

³⁵¹ PESSANHA, p. 103.

Pessanha, novamente, tece sua versão com boa parte de ideias expressas por palavras plenas do original, como: pôr do sol (落日), poente (暮), nuvem (雲), amarelo (黃), encoberto de nuvens pelo vento (陰風), mar azul profundo (碧海深). Notemos:

Desce o sol, em um poente de cirros amarelos.
Passam nuvens sobre o mar, – que é mais ferrete.

No último dístico do original temos:

嗷嗷北來雁
二月有歸音

Pessanha encerra essa sua versão conservando, como nos disticos anteriores, ideias expressas pela maioria dos caracteres do original. Assim temos: segunda lua (二月), gritos (嗷嗷), gansos selvagens (雁), som (音), voltar (來), regressar (歸). Verifiquemos:

Segunda lua... E, na algaravia dos grasnidos,
Oíço os gansos darem o alarme p’ra o regresso

Como vimos fazendo, nos poemas precedentes, vamos agora procurar identificar, dístico por dístico, procedimentos utilizados por Camilo Pessanha nessa sua versão:

Soledade

Reversibilidade literal: soledade ³⁵²

Deleita-me a solidão desta choupana...
Mas dói-me ao recordar vozes amigas.

Reversibilidade literal: deleita-me / solidão/ recordar

Negociação: choupana / dói-me /vozes amiga

Ausência: 蓬³⁵³

³⁵² Entre as significações do termo “soledade”, segundo o dicionário Houaiss, está: “lugar ermo, deserto, solitário: retiro”. Camilo Pessanha teria então conseguido, numa só palavra, abranger os dois caracteres do título original: 幽 (isolado, recluso) e 寂 (solitário).

Sim, geme o verdelhão, – mas em país de exílio.
 Conturba-me a cor da relva o coração, que remoça.

Reversibilidade literal: geme³⁵⁴ / verdelhão / conturbar-me a cor da relva o coração que remoça

Negociação: país de exílio

Comunicação Cultural: verdelhão / país de exílio

Desce o sol, em um poente de cirros amarelos.
 Passam nuvens sobre o mar, – que é mais ferrete.

Reversibilidade literal: desce o sol/ poente /amarelos /mar

Negociação: cirros / passam nuvens sobre /ferrete³⁵⁵

Segunda lua... E, na algaravia dos grasnidos,
 Oiço os gansos darem o alarme p’ra o regresso.

Reversibilidade literal: segunda lua / gansos / regresso

Negociação: algaravia dos grasnidos /darem o alarme

Invisíveis do texto: oiço

Ausência: 北

Comunicação Cultural: segunda lua /gansos.

Assim, como no *texto fonte*, haveria, na versão de Pessanha, um sujeito distante de sua terra natal. Esse sujeito, aqui claramente expresso em primeira pessoa, demonstra sentir-se dividido entre o prazer de estar retirado na tranquilidade de uma moradia e a melancolia por estar longe dos que lhe são caros: “deleita-me a solidão desta choupana.../ Mas dói-me ao recordar vozes amigas”. No verso seguinte, o choro do pássaro é abordado pelo sujeito como se houvesse um interlocutor aguardando uma resposta: “Sim, geme o verdelhão, – mas em país de exílio”. Há uma ressalva a essa dor do pássaro, ou seja, ela existe, “mas em país de

³⁵³ Proposta de possíveis traduções para: 蓬(fofo, desarrumado, bagunçado).

³⁵⁴ O caractere do original que significa “gemer” (吟) está no dístico anterior.

³⁵⁵ O termo “ferrete” refere-se à expressão “azul-ferrete” que significa um azul bem escuro, fechado. Decidimos considerar essa versão uma “negociação”, pois entendemos que Pessanha ao usar apenas “ferrete”, teria buscado na língua de chegada um adjetivo que aludisse à cor do mar para traduzir os caracteres: 碧海深 (mar azul profundo).

exílio”, tornando esse verso um espaço de identificação do sujeito com o “verdelhão”. No quarto verso, “o coração [...] remoça”, pois o verde da vegetação lhe traria recordações dos tempos de juventude, confundindo-o: “conturba-me a cor da relva o coração, que remoça”.

Na segunda estrofe, temos, mais uma vez, o sentimento nostálgico do sujeito associado à imagem do ocaso: “desce o sol, em um poente de cirros amarelos”. Esse colorido do encontro do dia com a noite faz com que esse tipo de nuvens altas, delicadas e brancas, assumam o contorno dourado dos reflexos solares. Tal paisagem de luzes e cores é contrastada pelas “nuvens sobre o mar — que é mais ferrete”. O azul-ferrete é bem escuro, fechado. Nos dois últimos versos, temos a presença dos “gansos”, na “segunda lua”, “fevereiro”. É quase primavera e essas aves “na algaravia dos grasnidos”, dão “o alarme pr’a o regresso.” O sujeito, no entanto, continua “em país de exílio”. Novamente, pudemos constatar que Camilo Pessanha constrói a sua versão bem próxima à informação semântica do original, privilegiando, inclusive, a leitura sinestésica de sons e de cores muito presente nele.

A última *elegia* da nossa seleção é, segundo Camilo Pessanha ³⁵⁶, de autoria de “Li-Mang-Iang (李夢陽), também conhecido por Tien-tz’ü (天賜)” e recebe, na tradução desse autor, o nome de “Queixumes das Esposas do ‘Hsiang”. Esta é a oitava na ordem e a última de que se tem notícia. Vejamos, pois, na sequência, o *texto fonte*, a transcrição fonética, *pinyin* (拼音); principais possibilidades de tradução, em língua portuguesa, de cada ideograma do original:

不	雲	淥	采	
知	起	水	蘭	
篁	蒼	含	湘	
竹	梧	瑤	北	湘
苦	夕	彩	沚	
				妃
惟	日	微	攀	
見	落	風	木	怨
淚	洞	托	澧	
痕	庭	玉	南	
深	陰	音	潯	³⁵⁷

³⁵⁶ PESSANHA, 1993, p. 103.

³⁵⁷ Ibidem, p. 92.

<i>bú</i>	<i>yún</i>	<i>lù</i>	<i>cǎi</i>	
<i>zhī</i>	<i>qǐ</i>	<i>shuǐ</i>	<i>lán</i>	
<i>huáng</i>	<i>cāng</i>	<i>hán</i>	<i>xiǎng</i>	
<i>zhú</i>	<i>wú</i>	<i>yáo</i>	<i>běi</i>	
<i>kǔ</i>	<i>xī</i>	<i>cǎi</i>	<i>zhǐ</i>	<i>xiǎng</i>
				<i>fēi</i>
<i>wéi</i>	<i>rì</i>	<i>wēi</i>	<i>qiān</i>	<i>yuàn</i>
<i>jiàn</i>	<i>là, luò</i>	<i>fēng</i>	<i>mù</i>	
<i>lèi</i>	<i>dòng</i>	<i>tuō</i>	<i>lǐ</i>	
<i>hén</i>	<i>tíng</i>	<i>yù</i>	<i>nán</i>	
<i>shēn</i>	<i>yīn</i>	<i>yīn</i>	<i>xún</i>	

usado na forma negativa não	nuvem	clara (água), coar (ao lado do próx. Rio Lushui)	colher, coletar juntar. escolher	
saber conhecer estar ciente informar	levantar subir começar aparecer	água termo genérico para rios, lagos e mares, etc.	orquídea	
bambu bosque de bambu	verde escuro azul cinza	conservar, conter guardar para si mesmo	rio da província de Hunan.	
bambu	espécie de planta plátano	jade preciosa	norte descordar.	rio da província de Hunan.
sofrimento, dor amargura privações	crepúsculo anoitecer	cor, coloração variedade prêmio	ilhota ilhéu	esposas concubinas do imperador
somente só mas	Sol dia.	suave, leve minúsculo (com o próx.. brisa suave)	apreender agarrar aproveitar	reclamar queixar-se culpar
ver encontrar aparecer	deixar de fora, deixar para trás cair, afundar declinar	vento novidade costume	árvore madeira	

lágrima (ao lado do próx. sinal de lágrima)	buraco cavidade caverna	confiar algo a alguém segurar em uma mão	nome de um rio
sinal cicatriz	pátio, pátio de um castelo tribunal .	jade pura bonita.	sul
fundo profundo difícil ³⁵⁸	encoberto nebuloso sombra	som rumor notícia	margem de um rio

O poema original apresenta uma forma clássica de poesia, *lu shi* (律詩), pois teríamos, em princípio, oito versos de igual tamanho, com cinco caracteres cada um. Como, na elegia anterior, esse *texto fonte* traz uma expressão sinestésica evidente pelo jogo de cores, nas nuances da “jade” (瑤彩), e de sons, no rumor melódico (音) obtido pela brisa suave (微風) repercutindo na “jade” (玉) e na sensação de choro, de gemido, gerada pelo contato do vento com as folhas do bambu (竹苦). Além dessa percepção visual e auditiva que o poema desperta, é notória a presença da imagem da água, não só em sua transparência, águas claras (淥水), como na fluidez do curso de rios (湘, 澧) e do sinal de lágrimas (淚痕) escorridas.

No título do original já temos a definição das protagonistas da elegia, as esposas do imperador com o sofrimento, a queixa, que carregam dentro de si (妃怨). Os dois primeiros dísticos são, praticamente, descritivos. Eles “desenham” as paisagens da província onde se estende o império: as pequenas ilhas do norte (北沚) das quais se colhem orquídeas (采蘭); as margens de rios ao sul (南澗) de onde se extrai a madeira (攀木); as águas claras (淥水) que conservam as cores de jade (瑤彩); a brisa suave (微風) que tira uma melodia dessa pedra (音玉). No terceiro dístico, é expressa a hora em que o sol declina (日落) e que essas belas paisagens são cobertas pela névoa que se levanta (雲起). Vem a noite (夕) e a natureza agora se recolhe, assim como se recolhem as esposas do imperador, mas por serem inúmeras sempre estão sós em seus leitos. No último dístico, esse sofrimento (苦), razão de suas queixas, é expresso no poema na imagem do som de choro produzido pelo contato do vento

³⁵⁸ Tradução nossa a partir de dicionários Chinês-Inglês.

nas folhas do bambu (竹). Um gemido que essas mulheres compreendem bem, pelos “sinais de lágrimas” (淚痕) que trazem no rosto.

Vejamos agora a versão de Camilo Pessanha:

Queixumes das Esposas do “Hsiang”

Ilhéus do Norte do *Hsiang*, onde as orquídeas se ceifam!
Plainos do Sul do *Lai*, onde se talham as essências de preço!
As águas, puras, têm cromatismos de ágata;
Subtil, a brisa vibrações de jada.

Sobe a névoa, entre as sombras do *Tsang-u*.
Baixa o sol entre as brumas do *Tung-ting*...
As penas dos bambus, quem é que as sabe?
Mas bem se lhes vêem os sinais das lágrimas.³⁵⁹

Camilo Pessanha³⁶⁰ insere, também, nesse poema, algumas notas importantes para a compreensão contextual como: *Hsiang-kiang* (湘江) seria o nome de um rio que “atravessa a província do sul a norte e deságua no lago do *Tung-Hing* (洞庭)”; “*蘭*, ou *蘭花* é uma orquídea [...] tida em alto apreço na China [...] símbolo das virtudes mais enaltecidas na moral chinesa”; “*澧* - o rio *Lai*, no *Hu-nam*” (湖南), “afluente do lago *Tung-Ting*”.

Quanto à tradução, podemos notar que além de apresentar uma estrutura semelhante à do original, com oito versos, Camilo Pessanha procura, com fidelidade, trazer para a nossa língua essa elegia chinesa. Assim, conforme temos feito com os poemas anteriores, tentaremos agora cotejar o *texto de chegada* com o *texto fonte*. Numa leitura horizontal, dístico por dístico, temos:

采 蘭 湘 北 沚
攀 木 澧 南 澗

Notamos, nesses dois versos iniciais, a presença significativa de caracteres que foram vertidos literamente por Pessanha, no respectivo dístico, aproximando-o, sensivelmente, da informação semântica do original, como: as ilhas do norte (北沚); a colheita das orquídeas (采蘭); a extração da madeira (攀木). Comparemos:

³⁵⁹ PESSANHA, 1993, p. 95.

³⁶⁰ Ibidem, p. 103(remetendo-nos à nota 15, página 99) - 104.

Ilhéus do Norte do *Hsiang*, onde as orquídeas se ceifam!
Plainos do Sul do *Lai*, onde se talham as essências de preço!

No dístico seguinte temos:

淥水含瑤彩
微風托玉音

Pessanha, também, traz para os seus respectivos versos, caracteres substanciais para a manutenção do sentido do original, como: as águas claras (淥水); as cores de jade (瑤彩); a brisa suave (微風); a melodia da pedra de jade (玉音). Cotejemos:

As águas, puras, têm cromatismos de ágata
Subtil, a brisa vibrações de jada.

No terceiro dístico temos:

雲起蒼梧夕
日落洞庭陰

Notamos, também, nesses dois versos, caracteres chave que se fazem presentes na versão portuguesa, tornando-a muito próxima do original, como: a névoa que se levanta (雲起); o declínio do sol (日落). Vejamos:

Sobe a névoa, entre as sombras do *Tsang-u*.
Baixa o sol entre as brumas do *Tung-ting*...

O último dístico apresenta-se assim:

不知篁竹苦
惟見淚痕深

Nesses dois versos finais, assim como os precedentes, percebemos neles caracteres fundamentais na construção de sentido que estão presentes a versão de Pessanha, como: a ideia do sofrimento (苦), o bambu (竹) e os sinais das lágrimas (淚痕). Vejamos:

As penas dos bambus, quem é que as sabe?
Mas bem se lhes vêem os sinais das lágrimas

Da mesma forma que abordamos as *elegias* anteriores, vamos agora identificar os procedimentos utilizados por Camilo Pessanha na respectiva versão:

Queixumes das esposas do *Hsiang*

Reversibilidade literal: queixumes / esposas

Comunicação Cultural: *Hsiang*

Ilhéus do Norte do *Hsiang*, onde as orquídeas se ceifam!
Plainos do Sul do *Lai*, onde se talham as essências de preço!

Reversibilidade literal: ilhéus do norte / orquídeas / ceifam / sul /

Negociação: plainos / talham / essências de preço

Comunicação Cultural: *Hsiang* / *Lai*

As águas, puras, têm cromatismos de ágata;
Subtil, a brisa vibrações de jada.

Reversibilidade literal: águas / têm / cromatismos / subtil / brisa / vibrações de jade

Negociação: puras / ágata

Ausência: 托

Comunicação Cultural: ágata, jada

Sobe a névoa, entre as sombras do *Tsang-u*.
Baixa o sol entre as brumas do *Tung-ting*...

Reversibilidade literal: sobe a névoa / baixa o sol

Negociação: sombras / brumas

Comunicação Cultural: *Tsang-u* / *Tung-ting*

As penas dos bambus, quem é que as sabe?
Mas bem se lhes vêem os sinais das lágrimas

Reversibilidade literal: penas dos bambus / mas / veem / sinais das lágrimas

Negociação: quem é que as sabe? ³⁶¹ / bem

Assim como nas elegias anteriores aqui analisadas, nessa é possível notar, também, uma sensível proximidade do *texto de chegada* com o *texto fonte*. Pessanha procura dar à sua versão a mesma informação semântica e a mesma expressividade do *texto-fonte* com relevância à mescla de sensações cromáticas e sonoras e à imagem da água na sua fluidez muito presentes naquele texto.

Na construção textual dessa tradução, percebemos os mesmos elementos da narrativa que se fazem presentes no respectivo original. Há um sujeito, parecendo ser um narrador em terceira pessoa, que se estende, por toda a primeira estrofe, na descrição de paisagens cortadas por rios: “Ilhéus do Norte de *Hsiang*” e “Plainos do sul do *Lay*”. Nesses cenários são evidenciados a beleza das “orquídeas”, da “ágata”, da “jada”, da “água” e o colorido que as envolve. Na segunda estrofe, porém, toda essa luminosidade submete-se ao ocaso e à nevoa que a encontre: “sobe a névoa, entre as sombras do *Tsang-u*” e “baixa o sol entre as brumas do *Ting-tang*”. A essas imagens melancólicas do poente associam-se, nos dois últimos versos, os “queixumes das esposas do *Hsiang*”, que trazem os sinais de lágrimas por viverem a solidão das noites ³⁶² e que, por esse motivo, entenderiam “as penas dos bambus” ³⁶³.

A temática que emerge dessas elegias, envolvendo o exílio, a saudade da terra natal, a presença das águas correntes, o ocaso, é possível encontrá-la em poemas da *Clepsydra*. Tal confluência estabeleceria um diálogo entre a poesia de Pessanha e essas composições chinesas. Parece, às vezes, até difícil distinguir o sujeito da *Clepsydra* do sujeito das *elegias traduzidas*. Teríamos, sim, a sensação de estarmos auscultando um mesmo sujeito. O mesmo sujeito que viu “a luz em um país perdido”³⁶⁴ e se sente perdido, “sozinho, na cidade de *U-Ch’ang*”; que se lembra da “amoreira e a catalpa da casa paterna” e desabafa: “temo de regressar/ e mata-me a saudade/ mas de me recordar/ não sei que dor me invade”³⁶⁵ que “em *Hsian-Hsiang* e já quase outono” e “passou o outomno já, já torna o frio”³⁶⁶; que evoca as

³⁶¹ Numa primeira leitura desse dístico somos levados a pensar que o caractere que o inicia 不(não) teria sido omitido na versão. No entanto, a nosso ver, o tradutor, teria achado mais indicado, substituir a expressão “不知” pela expressão interrogativa “quem é que as sabe?”, a qual traria imbuída uma resposta negativa.

³⁶² Como vimos, no respectivo texto-fonte, as esposas do imperador, por serem inúmeras sempre estão sós em seus leitos.

³⁶³ Observamos, também, na análise do texto-fonte, que o vento, batendo nas folhas de bambu, provoca um ruído que é associado ao choro.

³⁶⁴ “Inscrição” (*Clepsydra*).

³⁶⁵ “Depois das bodas de oiro” (*Clepsydra*).

³⁶⁶ “Paisagens de inverno II” (*Clepsydra*).

“águas claras do rio! Águas do rio”³⁶⁷ e sente “perto as águas do *Kiang e do Han*”. Camilo Pessanha nos revelaria, portanto, na tradução em suas *Elegias Chinesas*, a experiência de um rompimento dos limites do signo em seus aspectos estruturais e culturais que envolvem a *língua fonte* e a *língua de chegada*.

³⁶⁷ Idem.

5 CONCLUSÃO

No desenvolvimento deste trabalho, as relações que procuramos estabelecer entre *texto fonte* e *texto de chegada* abrangeram separadamente *O Cancioneiro Chinês* e as *Elegias Chinesas*, uma vez que os respectivos originais não coincidem. Como pudemos constatar, na abrangência de pressupostos ético-estéticos e linguísticos em que estão inseridas essas traduções de António Feijó e de Camilo Pessanha, ao mesmo tempo que demonstram características peculiares, apresentam, também, semelhanças, as quais pretendemos sintetizar a seguir. Nossos autores, ambos portugueses, experimentaram de certa forma, um “exílio voluntário”: Camilo Pessanha, Macau; Antonio Feijó, Brasil e Suécia, portanto, nesses dois casos, as traduções teriam sido feitas em situação de deslocamento. Pessanha fez sua versão a partir dos originais chineses, enquanto Feijó, da tradução francesa de Judith Gautier. Esta teve a colaboração do chinês, seu tutor, Tin-Tun-Ling e Pessanha, do sinólogo e amigo, José Vicente Jorge. A publicação das *Elegias Chinesas* é acompanhada dos originais na *língua fonte*, enquanto o *Cancioneiro Chinês* só apresenta os poemas em língua portuguesa. Nem mesmo *Le Livre de Jade* traz os respectivos poemas chineses.

Existe entre as obras de nossos dois poetas um significativo espaço de contemporaneidade, inserido-as em um mesmo contexto histórico, político, social e literário em mutação que envolve o final do século XIX e o início do século XX. Sujeita a significativas transformações a poesia assiste a todas essas mudanças, como também protagoniza as suas.. Ela adentra no século XX, levando na bagagem, entre outros, o legado de Baudelaire, o *spleen*, a música de Verlaine e novas referências estéticas. Feijó é lido, muitas vezes, como um poeta parnasiano; Pessanha, como um simbolista. Ambos, no entanto, transcenderiam os limites dessas duas escolas literárias. Feijó parece trazer uma síntese para nós de todas essas tendências, como bem lembra J. Cândido Martins, já aqui citado. Esse estudioso da obra de nosso poeta define-a como “uma poética caleidoscópica e de caráter manifestamente sincrético, em constante movimento por entre as várias orientações estético-literárias que marcaram a poesia finissecular do último quartel do século XIX e dos primórdios de novecentos”³⁶⁸. Camilo Pessanha, também, transparece certa confluência de especificidades em sua obra, no entanto o que chama a nossa atenção é o domínio que esse poeta tem do signo e das imagens. Maria Helena Garcez, já aqui também citada, alerta que “a

³⁶⁸ MARTINS, J. Cândido. António Feijó: exemplaridade de uma poética caleidoscópica. In: FEIJÓ, António. *Poesias Completas*. Direção, Prefácio e fixação de texto de J. Cândido Martins. Porto: Edições Caixotim, 2004, p.8-9.

exigência de uma leitura ativa, criadora, impõe-se para os que se aproximam da obra de Camilo Pessanha. Este é, por excelência, o poeta da sugestão, o poeta que evita nomear, que é, muitas vezes, obscuro e suscetível de várias interpretações”³⁶⁹.

Todas essas referências nossos poetas trouxeram, também, para a suas traduções que tiveram como fonte, indireta ou direta, a poesia clássica chinesa. Tal construção textual milenar, como vimos, tem características singulares. Os ideogramas para serem entendidos no verso precisam ser auscultados não só em seus significados, mas também na imagética que emerge de seus caracteres, permitindo-nos afirmar que enquanto a nossa poesia é lida para ser interpretada, a chinesa teria que ser interpretada para ser lida.

Quanto à poesia que esses autores deixam transparecer em suas versões, podemos concluir que ela traz certas marcas do repertório de cada um. Feijó, principalmente, na acurada preocupação com a construção primorosa de versos e de imagens; Pessanha, na elaboração de imagens sugeridas na substância do signo e numa temática que, por vezes, encontramos na *Clepsydra*. Não há como negar que, num processo de recriação, esses poemas chineses traduzidos passaram a fazer parte do repertório de nossos autores e, portanto, do repertório da Literatura Portuguesa.

Não tivemos, por nenhum momento, a pretensão de julgar a qualidade das traduções aqui apresentadas, mesmo por que, qual seria o critério para avaliá-las nesse aspecto? Um poema não teria compromissos com uma linguagem referencial, ele pertence ao universo da imaginação. Essa proposição faz sentido se tomamos o pensamento de Haroldo de Campos, já citado nesta tese, de que traduzir um poema chinês é reimaginá-lo em outra língua. Mário Laranjeira³⁷⁰, num dos pensamentos que compõem a conclusão de seu livro, *Poética da Tradução*, destaca que “traduzir um poema é traduzir a sua ‘significância’”. Foi, portanto, buscando as “significâncias” dos originais chineses que norteamos toda a nossa leitura das respectivas traduções, nos dois últimos capítulos desta tese. Uma vez levantadas essas “significâncias”, a nossa intenção foi tentar verificar, por meio do grau de proximidade entre *texto-fonte* e *texto de chegada*, os procedimentos de nossos tradutores. Assim, além de terem demonstrado, na maioria de suas versões, semelhanças semânticas com os originais, nossos poetas deixaram impressas em suas “reimaginações” a leitura que tentamos fazer nesta tese dos deslocamentos culturais, linguísticos e poéticos presentes nelas.

³⁶⁹ GARCEZ, Maria Helena Nery. Posfácio: Do Simbolismo em Portugal e no Brasil. In: Peyre, Henry. *A literatura Simbolista*. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo, Cultrix, 1983, p. 96.

³⁷⁰ LARANJEIRA, Mário. *A Poética da Tradução*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 147.

Há de se reconhecer que traduzir uma poesia em língua ideogrâmica para uma língua alfabética, como a nossa, exige um rigoroso exercício linguístico e poético. Então, perguntamos: diante da complexidade com que se apresenta para nós a poesia clássica chinesa, é realmente possível traduzi-la? Não é só possível, como pode ser sedutor. Conforme o já citado em nossa introdução, nossos poetas responderiam melhor a essa questão. Feijó, referindo-se às suas traduções, declara em carta ao amigo Magalhães: “tenho-lhes muito amor porque me deram muito trabalho”. Pessanha, no prefácio que acompanha as *elegias* traduzidas revela: “tirando desse esforço (em boa verdade se diga) horas de um tão suave prazer espiritual que dele não esperava tamanho”.

Apesar de já ter tido suas raízes em nosso mestrado, esta pesquisa, segundo entendemos, sugere continuidades. Há vários autores, alguns já citados aqui, a serem estudados que traduziram poesia chinesa para a língua portuguesa, dentre eles: Cecília Meireles; Yao Jingming; Machado de Assis, Haroldo de Campos, Antonio Graça de Abreu, Mário Bruno Sproviero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

António Feijó

Ativa

FEIJÓ, António. *Cancioneiro Chinês*. 2ª Edição. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1903.

_____. *Cartas a Luís de Magalhães*. Vol. I e II. Apresentação, transcrição e notas Rui Feijó. Posfácio Luís de Magalhães. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2004.

_____. *Cartas íntimas de António Feijó*. Prefácio e organização de Francisco Teixeira Queirós. Separata de O INSTITUTO, vol. 123º. Coimbra: Tip. Da Coimbra Editora, Limitada, 1961.

_____. *Poesias Completas*. Lisboa: Livraria Bertrand, 2ª edição, 1939.

_____. *Poesias Completas*. Prefácio e fixação de texto de J. Cândido Martins. Porto: Edições Caixotim, 2004.

_____. *Poesias Dispersas e Inéditas*. Direção, Prefácio e fixação de texto de J. Cândido Martins. Porto: Caixotim Edições, 2005.

_____. *Sol de Inverno seguido de Vinte poesias inéditas*. Introdução, bibliografia e notas Álvaro Manuel Machado. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1981.

_____. *Songs of Li-Tai-pe: From The Cancioneiro Chinês of Antonio Castro Feijó(1922)*. An interpretation from the Portuguese by Jordan Herbert Stabler. Kessinger Publishing's Rare Reprints. New York: Edgar H. Wells & Co, 1922.

Passiva

Comemorações do 1º Centenário do Nascimento do Poeta António Feijó: Catálogo da Exposição Biblio-iconográfica. Organização e Realização da Câmara Municipal de Ponte de Lima. Prefácio de A. de Souza Machado. Ponte de Lima: 1959.

DUARTE, Silva. *António Feijó e a Suécia*. Lisboa: Casa Portuguesa, 1961.

FEIJÓ, Rui. Apresentação. In: *Cartas a Luís de Magalhães*. Vol. II. Apresentação, transcrição e notas Rui Feijó. Posfácio Luís de Magalhães. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2004, p. 7-12.

FEIJÓ, Tony de Castro de. Carta do filho de António Feijó a Luís de Magalhães. In: *Cartas a Luís de Magalhães*. Vol. I. Apresentação, transcrição e notas Rui Feijó. Posfácio Luís de Magalhães. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2004, p. 503-504.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Introdução*. In: FEIJÓ, António. *Sol de Inverno seguido de vinte poesias inéditas*. Introdução, bibliografia e notas Álvaro Manuel Machado. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981, p. 11-31.

MAGALHÃES, Luís de. Cancioneiro Chinês .In: O Cancioneiro e a crítica. In: FEIJÓ, António. *Cancioneiro Chinês*. 2ª Edição. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1903, p. 121-123.

_____. Posfácio: António Feijó. In: *Cartas a Luís de Magalhães*. Vol. II. Apresentação, transcrição e notas Rui Feijó. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2004, p. 505-511.

_____. Prefácio. In: FEIJÓ, António. *Sol de Inverno*. Paris -Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1922, p. I - XXXIII.

MARTINS, J. Cândido. António Feijó: a poesia quase toda ou os projectos inacabados. In: FEIJÓ, António. *Poesias Dispersas e Inéditas*. Direção, Prefácio e fixação de texto de J. Cândido Martins. Porto: Edições Caixotim, 2005, p. 7-32.

_____. António Feijó: exemplaridade de uma poética caleidoscópica. In: FEIJÓ, António. *Poesias Completas*. Direção, Prefácio e fixação de texto de J. Cândido Martins. Porto: Edições Caixotim, 2004, p. 15.

O CANCIONEIRO E A CRÍTICA. In: FEIJÓ, António. *Cancioneiro Chinês*. 2ª Edição. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1903, p. 121-135.

OLIVEIRA, Alberto D'. António Feijó, o que morreu de amor. In: FEIJÓ, António de. *Poesias Completas*. Lisboa: Livraria Bertrand, 2ª edição, [s.d.], p. 325-341.

QUEIRÓS, Francisco Teixeira de. Prefácio. In: FEIJÓ, António. *Cartas íntimas de António Feijó*. Organização de Francisco Teixeira Queirós. Separata de O INSTITUTO, vol. 123º. Coimbra: Tip. Da Coimbra Editora, Limitada, 1961, p. V.

QUEIROZ, Francisco de. *António Feijó e os poetas contemporâneos da Ribeira Lima*. Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1936.

RAMOS, Manuela Delgado Leão. António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português. Lisboa: Fundação Oriente, 2001.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. *António Feijó: a sua vida e a sua obra*. Lisboa: Empresa do Diário de Notícias, 1931.

STABLER, Jordan Herbert. Introduction "O Cancioneiro Chinês" (*The Book of Chinese Songs*). In: FEIJÓ, Antonio Castro. *Songs of Li-Tai-Pe: From the Cancioneiro Chines of Antonio Castro Feijo (1922)* Kissenger Publishing's Rare Reprints. New York: Edgar H. Wells & Co, 1922.

Judith Gautier

Ativa

GAUTIER, Judith. *Chinese Lyrics from the book of Jade*. Translated from the French by James Whittall. Kessinger Publishing's Legacy Reprints. New York: B. W. Huebsch, 1918.

_____. *En Chine*. Middlesex: The Echo Library, 2008

GAUTIER, Judith. *Le Livre de Jade*. Imprimerie Nationale Éditions, 2004.

_____. *Le Livre de Jade*. Libraire Plon. Paris: 1933.

_____. *The Book of Jade (1901)*. Kessinger Publishing's Rare Reprints. New York: Doxey's.

Passiva

HAMAO, Fusako. The Sources of the Texts in Mahler's "Lied von der Erde". In: *19th-Century Music*, Vol. 19, nº1 (Summer,1995), p. 83-95. University of California Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/746721>. Acesso em: 25/03/2010.

STOCÈS, Ferdinand. Sur *les sources du Livre de Jade de Judith Gautier (1845-1917)*. (Remarques sur l'authenticité de poèmes). *Revue de littérature comparée*, 2006/3 nº 319, p. 335-350, p. 337. Disponível em <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-3page-335.htm>. Acesso em 24/09/2012.

RICHARDSON, Joanna. *Judith Gautier – A Biography*. London: Quartet Books, 1986.

YU, Pauline. Travels of a Culture: Chinese Poetry and the European Imagination. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 151, NO. 2, june 2007. Disponível em www.amphilsoc.org/sites/default/files/1510206.pdf. Acesso dia 30. 09. 2011.

Camilo Pessanha

Ativa

PESSANHA, Camilo. Caderno de Poemas. *Revista de Cultura* nº11/12. Instituto Cultural de Macau, 1990, p. 143-157.

_____. *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. Organização, Prefácio e Notas de Daniel Pires. Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992.

PESSANHA, Camilo. *As Elegias Chinesas*. Tradução poética de Camilo Pessanha. Organização e Pintura de Pedro Barreiros. Lisboa: Gradiva, 1999.

_____. *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro, Ana de Castro Osório* Recolha, transcrição, introdução e notas Lancastre, Maria José. Imprensa nacional- Casa da Moeda: 1984.

_____. *China. Estudos e Traduções*. Prefácio de Daniel Pires. Lisboa: Vega, 1993.

_____. *Clepsidra e outros poemas de Camilo Pessanha*. Org. e intr, crítico-bibliográfica por João de Castro Osório. Lisboa, Ática, 1969.

_____. *Clepsidra e outros poemas*. Edição crítica, fixação de texto, introdução e notas de Bárbara Spaggiari. Lello Editores, 1997.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*; poemas de Camilo Pessanha. Estabelecimento de texto, introdução, crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

_____. *Clepsydra*: poemas de Camilo Pessanha. Organização, apresentação e notas por Paulo Franchetti. Cotia- SP: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Oito elegias chinesas*. Revista de Cultura nº 25: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 219-229.

Passiva

ANDRADE, Antonio e PIRES, Daniel (coord.). *70º Aniversário da publicação da Clepsidra*. Instituto Português do Oriente.

ANDRADE, Eugénio. Camilo Pessanha, o Mestre. In: *Homenagem a Camilo Pessanha*. Pires, Daniel (org. pref. e notas), Macau: IPOR e Instituto Cultural de Macau, 1990, p.125

ANTOLOGIA DE POETAS DE MACAU. Sel. e org. Jorge Arrimar e Yao Jingming. Instituto Camões, Instituto Cultural de Macau e Instituto Português do Oriente. 1999.

BARREIROS, Danilo. *Camilo Pessanha sinólogo*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 209-217.

_____. Camilo Pessanha, José Vicente Jorge e as *Elegias Chinesas*. In: *As Elegias Chinesas*. Tradução poética de Camilo Pessanha. Organização e Pintura de Pedro Barreiros. Lisboa: Gradiva, 1999, p. 16 a 24.

BARREIROS, Pedro. Introdução. In: *As Elegias Chinesas*. Tradução poética de Camilo Pessanha. Organização e Pintura de Pedro Barreiros. Lisboa: Gradiva, 1999.

_____. Introdução. In: JORGE, José Vicente. *Notas sobre a arte chinesa*. 2ª ed. Inst. Cultural de Macau, 1995.

CARNEIRO, Mário de Sá. Uma resposta de Mário de Sá Carneiro. In: *Homenagem a Camilo Pessanha*. Pires, Daniel (org. pref. e notas), Macau: IPOR e Instituto cultural de Macau, 1990.

COSTA, Horácio. *Água, vacío y poesia em Gorostiza y Pessanha*. USP. [s.n.t.]

_____. *Poemas prismáticos: Pessoa e Pessanha*. USP. [s.n.t.]

CUNHA, Celso. Sobre o decassílabo em Camilo Pessanha. In: *Língua e Verso*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1990.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e Melancolia*. São Paulo: Fapesp / Ateliê Editorial. 2001.

_____. *O essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

_____. *Camilo Pessanha e Fernando Pessoa*. In: Voz Lusíada nº 7/8. São Paulo, 1997, p.78-88.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *A inscrição e a Clepsidra* (Uma leitura da poesia de Camilo Pessanha). In: *Letras e Letras*, nº 53, 21/8/1991.

_____. Posfácio: Do Simbolismo em Portugal e no Brasil. In: Peyre, Henry. *A literatura Simbolista*. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo, Cultrix, 1983, p. 91-105

GTHEM. *Camilo Pessanha: O fazedor de estrelas*. Macau: Direção dos Serviços de Educação e Juventude, 1999.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A metáfora cósmica em Camilo Pessanha*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1982.

GUIMARÃES, Fernando. Camilo Pessanha e os Caminhos de transformação da Poesia Portuguesa. In: *Simbolismo Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1982, p. 25-34.

JARDIM, Maria Antónia. *Camilo Pessanha um educador épico-ético*. Fundação Macau, 2000.

LEMOS, Esther de. *A Clepsidra de Camilo Pessanha; notas e reflexões*. 2ª ed. Lisboa, Editorial Verbo, 1987.

LOPES, Óscar. Pessanha – O quebrar de espelhos. In *Ler e Depois*. Porto: Inova, 1970.

MACHADO, Álvaro Manuel. Orientalismo e simbolismo – Antônio Feijó, Eugênio de Castro, Camilo Pessanha. In: *O mito do oriente na literatura portuguesa*. Lisboa, Biblioteca Breve/ Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983. (série literatura).

MATTAR, João. *O Processo Simbólico na Clepsidra de Camilo Pessanha*. São Paulo. Centro de Estudos Portugueses da USP, 1996.

OLIVEIRA, Antonio Falcão Rodrigues de. *O Simbolismo de Camilo Pessanha*. Lisboa: Edições Ática, 1979.

OLIVEIRA, Fernando Correia de. *500 anos de contactos luso-chineses*. Fundação Oriente. 1ª edição, 1998

PÂRIS-MONTECH, Christine. *L'imaginaire de Camilo Pessanha*. Centre Culturel Calouste Gulbenkian. Paris, 1997.

PASCOAL, Isabel. Introdução. In: *Clepsidra*. Introdução por Isabel Pascoal. Editora Ulisseia. [s.d.], p. 9-29.

PESSOA, Fernando. Carta convite a Camilo Pessanha, para colaborar em Orpheu. In: *Fernando Pessoa Obra em Prosa*. BERARDINELLI, Cleonice (org.) Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004, p. 417-419.

PIRES, Daniel. *Uma carta inédita de Camilo Pessanha*. . In: Revista de Cultura nº 11/12. Edição: Instituto Cultural de Macau: 1990, p. 159-161.

_____. *A imagem e o verbo: Fotobiografia de Camilo Pessanha*. Instituto Cultural de Macau do governo da R.A.E. de Macau e Instituto Português do Oriente, 1. ed., 2005.

_____. Prefácio. IN: *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. Organização, prefácio e notas de Daniel Pires. Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992.

RAMOS, Manuela Delgado Leão. *Antônio Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*. Fundação Oriente, 2001.

RUBIM, Gustavo. *Experiência da alucinação; Camilo Pessanha e a questão da poesia*. Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em Dois Tempos*. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora, 2007.

SEABRA, José Augusto. *Camilo Pessanha e as miragens do texto*. In: Revista de Cultura nº11/12. Macau. Edição: Instituto Cultural de Macau: 1990, p. 137-142.

SPAGGIARI, Bárbara. *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*. Trad. Carlos Moura. Portugal, Biblioteca Breve, 1982.

Cultura e língua chinesas / Tradução / Outros

ABREU, António Graça de. Prefácio. In: *Poemas de Li Bai*. Tradução, Prefácio e Notas de Antonio Graça de Abreu. 2ª ed. Instituto Cultural de Macau, 1996.

AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini. *O Conceito de Transculturação na obra de Angel Rama*. In: *Mestiçagem, Hibridismo e outras misturas*. Org. Benjamim Abdala Junior.

AMORA, Antonio Soares. *Presença da Literatura Portuguesa IV- Simbolismo*. 3ª edição. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

AMORA, Antonio Soares; MOISÉS, Massaud; SPINA, Segismundo. *Presença da Literatura Portuguesa*. Difusão Européia do Livro, 1969.

ARIA, BARBARA e GON, RUSSEL ENG. *The Spirit of the Chinese Character*. San Francisco, CA: Chronicle Books LLC, 1992.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução – A teoria na prática*. 4ª.ed. São Paulo. Ática, 2005.

ASSIS, Machado de. Lyra Chinesa. In: Falenas. In: *Poesias Completas*, Rio de Janeiro, São Paulo: Livro do mês, 1944, p. 135 – 141.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADEULAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Edition établie par Jacques Dupont. Paris: Flammarion, 1991.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. 1. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

BARRENTO, João. *O Arco da Palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.

BARRENTO, João. *O Poço de Babel*. Para uma Poética da Tradução Literária. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002.

BARRETO, Luis Felipe. O orientalismo conquista Portugal. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 273 – 291.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; Fiorin, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa – Renúncia do tradutor*. Trad. Susana Kampff Lages. In: Antologia Bilíngüe – Clássicos da Teoria da Tradução - Volume 1. Werner Heidermann (org.). Universidade Federal de Santa Catarina CCE/ DLLE. Núcleo de Tradução. Florianópolis, SC, 2001. p. 189 - 215.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours*. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 3ª reimpressão. Belo Horizonte : UFMG, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O pensamento e exigência de descontinuidade*. In.: A Conversa Infinita -1 – A Palavra Plural. Trad.: Aurélio Guerra Neto. Escuta.

BLANCHOT, Maurice. *Uma palavra plural*. . In: A Conversa Infinita -1 – A Palavra Plural. Trad.: Aurélio Guerra Neto. Escuta.

BLOOM, Harold. *A angústia da Influência*. Lisboa: Ed. Cotovia, 1991.

BORNHEIN, Gerd. *A descoberta do homem e do mundo*. In: NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. *Que é Literatura Comparada*. Trad. Célia Berrentini. Editora Perspectiva.
- BUENO, Alexei. Introdução. In: PO, Li; FU, Tu. *Poemas Chineses*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996, p. 7 -16.
- CALDERÓN, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literários*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 307-308.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4ª. Ed. São Paulo: Ed. Prespectiva, 1977.
- _____. Ideograma. Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fennolosa. In: *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Haroldo de Campos (org.). 3ª ed. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. (org). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. 3ª. ed. São Paulo: EDUSP. Editora da Universidade de São Paulo, 2000...
- _____. *Para além do princípio da saudade – A teoria benjaminiana da tradução*. In: Folhetim nº 412, 9 de dezembro de 1984, p. 6-8.
- _____. *Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa / reimaginada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais*. Organização de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- _____. *Minha relação com a poesia chinesa*. In: Revista de Cultura nº 25 Edição: Instituto Cultural de Macau., 1995, p. 231-240.
- _____. *Paul Valery e a poética da tradução*. In: Folhetim, 27 de janeiro de 1985, p. 3-5.
- CÂNDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4ª edição. São Paulo: Editora Humanitas, 2004.
- CARA, Salete Almeida de. *A Poesia Lírica*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CAYLEY, John. Chinese Classical Poetry. In: *An Encyclopaedia of Translation*. Chinese-English, English-Chinese. Edited by Chan Sin-Way and Pollard, David Hong Kong: The Chinese University Press, 2001, p 758 – 772.
- CEVASCO, Maria Elisa. Estudos Culturais X Estudos Literários. In: *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 138-153.

CHANG, Edward C. *How to Read a Chinese Poem. A Bilingual Anthology of Tang Poetry*. Translated and Annotated by Edward C. Chang. North Charleston, South Carolina, USA: Book Surge Publishing, 2007.

CHENG, Christina Mil Bing. *Macau: a Cultural Janus*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1999.

CHENG, François (editor); Verdier, Fabienne (calligrapher). *In Love with the Way: Chinese poems of the Tang Dynasty*. Boston & London: Shambhala, 2002.

_____. A escrita poética chinesa. In: *Revista de Cultura* nº 25. Tradução por Ana Peres de Sousa. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 5-65.

_____. *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*. Seuil: Edition du Seuil, 1996.

_____. Preface. In: *In Love with the Way: Chinese poems of the Tang Dynasty*.

CHING, Li. *A estrutura da língua chinesa*. 1. ed. Fundação Oriente, 1994.

_____. *Antologia da poesia chinesa de Qu Yuan até os nossos dias*. In: *Revista de Cultura* nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 69-150.

CHU, Yu-Kuang. Interação entre linguagem e pensamento chinês. In: CAMPOS, H. (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2000

CHUN, Wang. *A literatura macaense de expressão portuguesa*. Trad. Maria Trigos. In: *Revista de Cultura* nº 23. Edição do Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 67-83.

CIDADE, Hernani. *O conceito de poesia do Parnaso ao Simbolismo*. In: *O conceito de poesia como expressão da cultura*. São Paulo: Livraria Acadêmica. Saraiva e C.A – editores, 1946, p.247 a 280.

COOPER, Arthur. *Li Po and Tu Fu poems*. Poems selected and translated with an introduction and notes by Arthur Cooper. Chinese calligraphy by Shui Chien-Tung. London: Pinguin Books, 1973, p. 15-101.

COSTA, Horácio. *Mar abierto: ensayos de literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Quase a Mesma Coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2007.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EOYANG, Eugene e YAO-FU, Lin. *Translating Chinese Literature*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1995.

FENG, Yao. À sombra da realidade. In: FENG, Yao e BONCIVINO, Régis (organizadores e tradutores). *Um Barco Remenda O Mar: Dez Poetas Chineses Contemporâneos*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.p. 21 – 25.

_____. Encontro de Línguas: os desafios da tradução. In: FENG, Yao e BONCIVINO, Régis (organizadores e tradutores). *Um Barco Remenda O Mar: Dez Poetas Chineses Contemporâneos*. São Paulo, Martins Fontes, 2007. P. 137 – 147.

FENOLLOSA, Ernest. Os Caracteres da Língua Chinesa como Instrumento para poesia. Trad. Heloysa de Lima Dantas. In: *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Haroldo de Campos (org.). 3ª ed. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 2000..

FONSECA, Márcio Alves. Michel Foucault e a Constituição do Sujeito. São Paulo: EDUC, 1995.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Veja, Passagens, 1992.

FRANCHETTI, Paulo. *Uma antologia de poesia chinesa* – selecção e trad. de Gil de Carvalho. Colóquio – Letras nº101, jan/fev de 1998, p. 208 - 211.

FULVIA M.C., Moretto. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: EDUSP/ Perspectiva, 1989.

GARMES, Helder (org.). *Oriente, Engenho e Arte*. Alameda Casa Editorial. São Paulo: 2004.

_____. Quando o ocidente descobriu a China. In: *Biblioteca entre livros*. Revista nº 5. São Paulo: Editora Duetto, p. 70-75.

GODINHO, Vitorino Magalhães. *Que significa descobrir*. In: NOVAES, Adauto, org. *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Simbolista*. São Paulo: Editora Atlas, 1994.

_____. *A Estética Surrealista*. São Paulo: Editora Atlas, 1995.

_____. *A Poética do Indizível*. Teorias Estéticas do Simbolismo. São Paulo: Editora Unimarco, 2001.

_____. *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

GOROSTIZA, José. *Morte sem fim e Outros Poemas*. Horácio Costa trad. EDUSP. São Paulo: 2003.

GUERRA, Joaquim A. de Jesus. *O Livro dos cantares*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 251-260.

GUILLERMAZ, Patricia. *La poésie chinoise des origens à la révolution*. Marabout Université'. Verviers, Belgique: Gerard & C°, 1966.

GUIMARÃES, Fernando. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 1982.

_____. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HATHERLY, Ana. *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho, Lisboa, 1979.

HAUSER, Arnold. *História da Arte e da Literatura*. São Paulo: 1. ed. 4ª tiragem. Martins Fontes, 2003.

HO, Yeh Chia. Cápsulas de conhecimento oriental. In: *Biblioteca entre livros*. Revista nº 5. São Paulo: Editora Duetto, p. 38-41.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo deste 1780 – Programa, mito e realidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.

HOLYOAK, Keith. Introduction. In: LI, Bai; DU, Fu. *Facing the moon: poems of Li Bai and Du Fu*. Translated by Keith Holyoak. Durham, New Hampshire, 2007, p. XIII-XXII.

HSUAN-AN, TAI. *Ideograms e a cultura chinesa*. São Paulo: Realizações Editora, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos lingüísticos da tradução*. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2. ed. : São Paulo, Editora Cultrix, 1969.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Morreto, Fúlvia M. L. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2006.

JORGE, José Vicente. *Notas sobre a Arte chinesa*. 2. ed. Instituto Cultural de Macau, 1995.

KANRU, Lu; YUANJUN, Feng. *Breve história da Literatura Chinesa*. 1.ed. Beijing: Edições em Línguas Estrangeiras, 1986.

LABORINHO, Ana Paula. Por uma Literatura de Macau. In: *Antologia de Poetas de Macau*. Org. JINGMING, Yao e ARRIMAR, Jorge. Trad. JINGMING, Yao e LIN, Ding Wen. Macau: Instituto Camões, Instituto Cultural de Macau, Instituto Português do Oriente, 1999, p. 17 – 21.

LAGES, Susana Kampff. A tarefa do tradutor: leituras. In: *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 163-227.

_____. *A tarefa do tradutor e o seu duplo: A teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade*. In: Caderno de Tradução nº III. G.T. de Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.

LAOZI. *Dao De Jin*. Trad. Mario Bruno Sproviero . 1ª edição. São Paulo: Hedra, 2002.

LARANJEIRA, Mario. *Poética da Tradução*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

LEED, J. Eric. *The mind of the traveler*. Trad. IANNI, Octávio In: *A metáfora da viagem*. Petrópolis: Vozes, 1996.

LEITE, Sylvia. Entre a filosofia e a religião, a sabedoria. In: *Biblioteca entre livros*. Revista nº 5. São Paulo: Editora Duetto. p. 34-37.

LÉVINAS, Emmanuel. *O Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

LI, Bai. *Poemas de Li Bai*. Tradução, Prefácio e Notas de Antonio Graça de Abreu. 2.ed. Instituto Cultural de Macau, 1996.

LI, Bai; DU, Fu. *Facing the moon: poems of LiBai and Du Fu*. Translated by Keith Holyoak. Durham, New Hampshire, 2007.

LI, Bai. *Seleção de poemas de Li Bai*. Organização e Notas de Ma Li Quian. Ed. San Lian, Hong Kong, 5ª Edição, 2009.

(李白. 李白詩選. 馬里千. 三聯文庫, 香港)

LI, Po; TU, Fu. *Li Po and Tu Fu poems*. Poems selected and translated with an introduction and notes by Arthur Cooper. Chinese calligraphy by Shui Chien-Tung. London: Pinguin Books, 1973.

_____. *Poemas Chineses*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

LIP, Evelyn. *1000 Character Classic*. Singapore: Asiapac Books, 2008.

LOPES, Oscar. *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Volume I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henry. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Edições 70. [S.l.:sd.]

MACHADO, Álvaro Manuel. *O mito do Oriente na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Amadora Portugal: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1983.

_____. (org. e dir.) *Dicionário Da Literatura Portuguesa*. Lisboa. Editorial Presença, 1996.

MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. Trad. Vera Regina Rebello Terra. [S.l.: s.n] Editorial Labor do Brasil, S. A.

MAZO, Ramón Lay. La poesia de Li Qing Zhao. Breve explicación sobre la poesia lírica Ci. In: *Revista de Cultura* nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 152-202.

MIQING, Liu. Aesthetics and Translation. *An Encyclopaedia of Translation*. Chinese-English, English-Chinese. Edited by Chan Sin-Way and Pollard, David Hong Kong: The Chinese University Press, 2001, p. 1-13.

MOISÉS, Massaud. *A criação Literária*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1971.

_____. *A Literatura Portuguesa através dos Textos*. 28ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

_____. *A Literatura portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004, p. 137-138.

_____. *Literatura: Mundo e Forma*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

MORRETO, Fúlvia M. L. (org., trad. e notas). *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciências Sociales, 1983.

OSÓRIO, João de Castro. *O Além-Mar na Literatura Portuguesa*.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. 3. ed. Barcelona: Tusquets editores, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Tradução de Augusto de Campos é “ato de amor”. In: Folha de S. Paulo, 20/09/1992, 6-8.

PEYRE, Henri. *A literatura Simbolista*. Trad. Garcez, Maria Helena Nery e Constantino, Maria Clara Rezende Teixeira (trad.). São Paulo: Cultrix, 1983

PINE, Red (Translation and Preface). *Poems of the Masters. China's Classic Anthology of T'ang an Sung Dynasty Verse*. USA: Cooper Canyon Press.

PIRES, Benjamin Videira. *As influências mútuas portuguesas e chinesas*. In: Revista de Cultura nº 6. Edição do Instituto cultural de Macau, 1988, p. 84-91.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

POUND, Ezra. *A B C of Reading*. London: Faber and Faber, 1961.

_____. *ABC da Literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

PUBLISHER'S NOTE. *Poetry and Prose of the Tang and Song*. XIANYI, Yang; YANG, Gladys (translators). Beijing, China: Foreign Language Press, 2005, p.5-6.

ROCHA, André. *Presença do Oriente na Literatura Portuguesa*. In: Revista de Cultura nº 4. Edição do Instituto cultural de Macau, 1988, p.47-51.

RODRIGUES, Antonio Edmilson M.. *O ato de descobrir ou a fundação de um “mundo novo”*. In: Tempos Modernos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Educação e Comunicação Editora Ltda, 1976

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. A ética como prática de subjetivação: esboço de uma ética e estética da alteridade. In: PIVATTO, Pergentino S. (Org.). *Ética: crise e perspectiva*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SAID, Edward W. *Orientalismo – o oriente como invenção do ocidente*. Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SARAIVA, Antonio José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Ed., 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye. Col. Albert Redlinger. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHWAB, Raymond. *La Renaissance orientale*. Paris: Payot, 1950.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p.163.

SIMAS, Monica. *Identidade e memória no espaço literário de língua portuguesa em Macau*. In: Garmes, Helder, org. Oriente, Engenho e Arte. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2004.

SIMAS, Monica. *Margens do Destino: Macau e a literatura em língua portuguesa*. São Paulo: Yendis Editora, 2007.

_____. Rasuras de Fronteiras na Poesia Portuguesa–Macau. In: FERNANDES, Annie Gisele e SILVEIRA, Francisco Maciel (organizadores). *A Literatura Portuguesa: visões e revisões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Transição e trânsitos culturais em Macau*. Revista Eletrônica de literaturas de Língua Portuguesa. Ed. I, jan. 2008. Disponível em www.revistasarara.com/int_pente_finoTexto06.html. Acesso em 03/10/2011.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: Abdala Junior, Benjamin, org. *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 113-133.

SPENCE, Johnathan D. *Em busca da China Moderna: quatro séculos de história*. Trad.: Tomás Rosa Bueno e Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SPROVIERO, Mário Bruno. Alguns Tópicos e Problemas de tradução da Língua Chinesa. In: *Revista de Estudos Orientais*. nº 5, abril 2006. Depto de Letras Orientais — FFLCH-USP, p. 37-58.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas, 1991, p.282.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

VALE, Maria Manuela. *Espaço de encontro: Macau na literatura portuguesa*. In: *Revista de Cultura* nº 29. Edição do Instituto Cultural de Macau, 1996, p. 63-80.

VALERY, Paul. *Discurso sobre a Estética — Poesia e Pensamento*.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esqueda; Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

WANG, Suo Ying. *O Português para um Chinês - Abordagem Simultânea sobre os Métodos de Ensinar Português aos Chineses*. Instituto Rainha D. Leonor, 1991, p. 33.

WANG, William. Escrever com arte, literalmente. In: *Biblioteca entre Livros* nº 5. São Paulo: Editora Duetto, p. 50-55.

WEINBERGER, Eliot; OCTAVIO, Paz. *Nineteen ways of looking at Wang Wei*. How a Chinese poem is translated. Kingston, Rhode Island & London: Asphodel Press, 1987.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 2ª Edição. [S.l.: s.d]: Publicações Europa-América.

WERNER, E. T. C. *Myths and legends of China*. Dover Publications, Inc. New York, 1994.

WILLIAMS, C.A.S. *Chinese Symbolism and Art Motifs*. Hong Kong: Tuttle Publishing, 2006.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Estudo sobre a Literatura Imaginativa de 1870 a 1930. Trad. Edmund Wilson. São Paulo: Ed. Cultix, sd.

XIANYI, Yang; YANG, Gladys (translators). *Poetry and Prose of the Tang and Song*. Beijing, China: Foreign Language Press, 2005.

XUNCHU, Zhou; QUIANG, Tong. *Li Bai – Collection of Critical Biographies of Chinese Thinkers*. Translated by Curtis D, Smith. Nanjing: Nanjing University Press, 2010.

YING, Wang Suo. *O Português para um chinês: Abordagem Simultânea sobre os métodos de ensinar português aos chineses*.

ZHILIANG, Wu. *Segredos da sobrevivência – História política de Macau*. Edição Associação de Educação de Adultos de Macau. 1ª edição, 1999.

ZORABICHIVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.