

Caminhos da tradução literária: estudo descritivo de alguns poemas de Li Bai (李白) em português europeu

Han Xiao*

Universidade do Porto, Faculdade de Letras

Resumo: Neste artigo levamos a cabo um estudo descritivo da tradução para português europeu de alguns poemas de Li Bai e refletimos sobre as estratégias do tradutor, sinólogo, face a questões de contexto cultural levantadas pelos poemas traduzidos.

Palavras-chave: Li Bai, poesia clássica chinesa, diálogos interculturais, domesticação, estudo descritivo

Abstract: In this article we carry out a descriptive study of the translation into European Portuguese of some poems by Li Bai and we reflect on the strategies of the translator, sinologist, in the face of questions of cultural context raised by the translated poems.

Keywords: Li Bai, classic Chinese poetry, intercultural dialogues, domesticating, descriptive study

1. Desde a década de 70 que os estudos de tradução abandonaram uma perspetiva linguística para se focarem num conjunto variado de questões culturais e contextuais, que ultrapassam as práticas discursivas e os sistemas linguísticos. A tradução de um texto, literário ou não, é hoje encarada como um ato de construção de pontes interculturais, e de resistência à homogeneização que o uso generalizado da língua inglesa tende a criar. As especificidades culturais e os patrimónios literários dos povos podem colocar grandes dificuldades aos tradutores e talvez possamos mesmo aceitar que nem tudo se pode traduzir ou que há perdas, como escreve Umberto Eco em *Dizer quase a Mesma Coisa: Sobre a tradução*, “que podemos definir como absolutas” (Eco 2005: 96). Mas o mesmo Eco também nos diz que, nalguns casos, as perdas podem ser compensadas.¹ Sobretudo quando os textos em tradução vêm de culturas muito distantes, não só por causa da geografia e de modos de vida diferentes dos nossos ou por causa de imagens cristalizadas ou de estereótipos que resistem à mudança (uma certa ideia de Oriente, como estudou Edward Saïd na famosa obra *Orientalism*, de 1978). É o que acontece quando se traduzem poetas chineses clássicos, como é o caso de Li Bai. A tradução de poesia, em geral, é um campo que suscita reflexões profundas. Devido às diferenças de fundo cultural, tradições históricas e estruturas linguísticas, uma mesma composição poética pode apresentar significados e efeitos totalmente diferentes, conforme as diferentes versões linguísticas. Portanto, o estudo da tradução de poesia não só contribui para uma compreensão mais profunda da própria poesia, mas também revela interações e conflitos entre culturas diferentes, promovendo assim a comunicação e aproximação entre povos muito afastados no tempo ou no espaço.

Neste texto, debruçamo-nos sobre quatro poemas de Li Bai (701-762) traduzidos diretamente do chinês em português europeu, para através de um estudo descritivo das estratégias translatórias usadas pelo tradutor, discutirmos as questões culturais envolvidas e as soluções encontradas. Desta forma, podemos compreender mais abrangentemente os desafios enfrentados pela tradução de poesia chinesa para o português e sugerir perspetivas nesta forma de comunicação intercultural.

Os quatro poemas escolhidos para este estudo são: 29º “O pavilhão de Laoding” (劳劳亭), 067º “Em louvor do vinho” (词牌名), 098º “Difíceis os caminhos de Shu” (蜀道难) e 099º “No pavilhão de Xie Tiao, adeus ao mandarim Li Yun, meu tio” (宣州谢朓楼饯别校书叔云). Estes poemas (que aparecem na página com numeração a anteceder o título) são retirados do livro *Cem Poemas de Li Bai* (701-762), por António Graça de Abreu (2021), que é uma obra (re)organizada com seleção de poemas, a partir de um volume anterior do tradutor, *Poemas de Li Bai* (1996). Para efeitos da análise detalhada subsequente das traduções, segue-se uma breve introdução ao poeta Li Bai (701-762) e ao tradutor.

2. Li Bai (também conhecido por Li Po ou Li Bo) foi um proeminente poeta romântico da China durante a dinastia Tang (618 - 906), período esse que foi considerado o apogeu da poesia chinesa. Sendo uma das figuras mais representativas da cultura poética chinesa, as obras de Li Bai foram traduzidas para o inglês logo na primeira metade do século XVIII pelo poeta inglês Soame Jenyns, sendo seguido por muitos missionários, diplomatas e sinólogos britânicos, como John Francis Davis, James J. Legge, Robert Douglas e Herbert Allen Giles. No século XX, a tradução da poesia de Li Bai entrou numa nova fase, com melhorias na qualidade das traduções e com o surgimento de tradutores profissionais e de poetas-tradutores. Além das obras conhecidas de Ezra Pound, como *Lustra* (1913) e *Cathay* (1915), que quebraram as convenções métricas para transmitir o “espírito” original das obras, o estudioso japonês Shigeyoshi Obata também contribuiu significativamente para as traduções dos poemas de Li Bai para o inglês, com sua obra *The Works of Li Po, the Chinese Poet* (1922), publicada nos Estados Unidos.

Em *How I Began* (1913: 707), Ezra Pound expõe parcialmente a sua visão sobre tradução, argumentando que a fidelidade completa não é possível nem importante. Na perspectiva de Pound, o tradutor é sempre um recriador do poema que traduz, dando-lhe uma nova vida (segundo o lema “make it new”), embora reconheça a dificuldade em traduzir a musicalidade de poemas de outros tempos. Através da obra *Cathay*, que como sabemos, é uma obra composta por poemas traduzidos do chinês a partir de anotações de Ernest Fenollosa, podemos compreender a sua própria teoria de tradução.² Pound editou o livro *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (do manuscrito de Fenollosa) através do qual se familiariza e se deixa fascinar com os caracteres chineses, mas não dominava a língua chinesa. No livro *Cathay*, Pound dá-nos a sua interpretação de uma época da cultura chinesa, usando a sua imaginação e a arte de criação de imagens dinâmicas e concretas (pois ele hostilizava a abstração). Muitos críticos consideram o poema aí incluído “The River Merchant’s Wife: A Letter”, onde Pound recria as emoções aí contidas, uma obra prima e um exemplo da melhor tradução de um poema de Li Bai. O grande poeta e amigo de Pound, T.S. Eliot escreveu que Ezra Pound era “the inventor of Chinese poetry for our time.” (Eliot 1959: 14). Na linha de Ezra Pound, poetas brasileiros como Haroldo de Campos e outros defenderam que a tradução é sempre uma forma de recriação ou de “transcrição”.

Em Portugal, e muito antes de Pound, o escritor português Eça de Queirós também se encantou com as poesias de Li Bai, afirmando: “Mas o que é o sonho? O que são as visões? São as atitudes fantásticas e desmanchadas que a sombra dá às verdades. Já pensava assim o poeta Li Tai-pé que escrevia sobre as coisas santas da China...” (1866; 2000: 77).³ As poesias de Li Bai contêm muitos dos importantes ícones da cultura clássica chinesa. Como disse a poetisa Natália Correia: “Os Poemas de Li Bai, expoente da poesia chinesa que, passando por enigmática, nela, poesia, mostra a sua alma, porque a poesia é o lugar do espírito onde a alma dos povos tem a sua

morada”.⁴ A poesia da dinastia Tang condensa muito da filosofia e da visão do mundo da cultura chinesas, refletindo a profunda contemplação da vastidão do universo e da maravilhosa natureza pelos filósofos clássicos da China, ao mesmo tempo que representa a sensibilidade dos antigos em relação às almas puras e às emoções sutis. A transmissão desses elementos sutis para outro contexto linguístico e cultural é um desafio monumental para todos os tradutores.

3. Até ao presente momento, o tradutor António Graça de Abreu publicou em língua portuguesa três volumes da produção poética de Li Bai, sendo o último livro *Cem Poemas de Li Bai* (2021), uma versão mais apurada e reduzida do que as duas anteriores.⁵ As duas primeiras edições foram publicadas, respetivamente, em 1990 e 1996, ambas intituladas *Poemas de Li Bai*. Notavelmente, a primeira edição acabou recebendo o Prémio Nacional de Tradução de 1990, concedido pelo PEN Clube Português/Associação Portuguesa de Tradutores. Antes disso, alguns poetas e tradutores portugueses haviam traduzido esporadicamente poemas de Li Bai, mas não havia uma compilação organizada e traduzida de suas obras. A mais recente edição, *Cem Poemas de Li Bai* (já esgotada), pode ser vista como uma seleção cuidadosa das edições anteriores por ele organizadas. Para lá da inclusão dos poemas originais - num volume bilingue, que é sempre de louvar -, há que salientar a importância da introdução detalhada sobre Li Bai, a sua vida e as características estilísticas dominantes da sua obra poética.

A profunda paixão e compreensão de António Graça de Abreu pela poesia de Li Bai estão estreitamente ligadas à sua trajetória pessoal e profissional, que bem cedo o levou ao continente asiático. Nascido no Porto em 1947, com um mestrado em História da Expansão e dos Descobrimentos Portugueses, este tradutor é um escritor e historiador português especializado em sinologia, isto é, o estudo da civilização chinesa. Não só trabalhou como professor de língua e cultura portuguesas em Pequim entre 1977 e 1983; entre 1990 e 2004, ano após ano, foi orientador dos cursos sobre a história e cultura da China e de Macau, na Missão de Macau em Lisboa, depois Delegação Económica e Comercial de Macau. Em 1985, por iniciativa do Instituto Cultural de Macau, traduziu a peça clássica chinesa *O Pavilhão do ocidente* (西廂记) de Wang Shifu (1260-1336), que não só tem grande valor cultural como também permite ao povo português compreender melhor a cultura chinesa. Publicou ainda *Poemas de Bai Juyi* (1991), *Poemas de Wang Wei* (1993) e *Poemas de Han-Shan* (2009). Em 2013 publicou dois livros autobiográficos, *Toda a China* (2 vols.), onde relata as suas viagens e experiências pessoais na China ao longo de mais de três décadas, e que tem também um grande valor etnográfico e documental (não faltam descrições de montanhas, de templos, de costumes chineses). É, sem dúvida, um dos mais relevantes construtores de pontes entre a Europa e a China, pois trabalha a partir *de dentro*.⁶ No seu contínuo trabalho de tradução, que mostra bem o seu domínio da

língua chinesa (ao contrário de outros tradutores ocidentais), forneceu anotações detalhadas sobre matérias de índole histórica e cultural que os textos implicam – e, sobretudo, os textos clássicos de qualquer cultura, que levam quase sempre a trabalhos filológicos. Por isso, as suas traduções são obras de referência de muitos estudiosos ou simples amantes da poesia chinesa.

Na tradução dos poemas de Li Bai, António Graça de Abreu experimentou diversas possibilidades e caminhos. Além de consultar (como nos informa) as traduções já existentes em inglês e francês, ele fez tradução direta do chinês (o que ainda hoje é raro) e procurou decompor cada linha poética dos poemas de Li Bai em caracteres ou palavras individuais em chinês, para então as reorganizar em português. Entre outros objetivos, percebemos da leitura das traduções que Graça Abreu procurou respeitar o processo de justaposição e a simplicidade, típicos da poesia chinesa.

4. Na comparação entre os textos poéticos selecionados e a tradução feita por Graça Abreu recorreremos aos conceitos de “domesticação” (*domesticating*) e “estrangeirização” (*foreignizing*) propostos por Lawrence Venuti em *The Translator’s Invisibility: a history of translation* (2017). Neste livro *The Translator’s Invisibility* (e em muitos outros estudos que elaborou), Lawrence Venuti expõe essas duas formas ou coordenadas de abordagem à tradução (que incluem nuances várias, graus intermédios). A inovação desta proposta reside no desenvolvimento de teorias heterodoxas da tradução a partir de uma perspetiva cultural e culturalista articulada com teorias pós-estruturalistas e pós-coloniais. A língua e a escrita já não são apenas encaradas como sistemas simbólicos, mas também partes formadoras de culturas e de visões do mundo. A tradução surge, neste quadro, como ato(s) de comunicação linguístico-cultural, que entra numa vasta rede num mundo cosmopolita e globalizado.⁷

O processo de domesticação na tradução é, como a designação sugere, sempre orientado para o contexto de chegada dos textos, visando a inteligibilidade e a comunicação com os leitores de outra culturas; assim, toma como alvo a língua de chegada ou os leitores dos textos em tradução, e adota as expressões a que os leitores da língua de chegada estão habituados, a fim de transmitir o conteúdo do original. A tradução “domesticada” (a mais generalizada) tem de ser entendida na aceção ampla de “refração”, segundo a terminologia do teórico André Lefevere; abarca também todo o aparato textual, editorial e crítico, que a tradução literária engendra, desde paratextos (introdução, prefácios, posfácios, etc.) a notas breves nas badanas e nas contracapas dos livros, passando por entrevistas aos tradutores, ensaios, e eventuais operações de marketing que a publicação do volume traduzido desencadeia.

A estrangeirização, em oposição à domesticação, é um termo que designa um processo de maior aproximação à cultura de partida, com o tradutor a manter certas expressões mais próximas dos textos e da língua de partida. Na tradução, isto significa que os leitores têm de “adaptar-se” às características linguísticas da

cultura estrangeira, incorporando léxico e expressões por vezes muito estranhas; exige-se assim um trabalho mais ativo do leitor, um leitor culto. A estratégia de estrangeirização visa preservar e transmitir ao máximo as diferenças das culturas nacionais.

Historicamente, a estrangeirização e a domesticação podem ser vistas como extensões conceituais, mas não idênticas, de traduções diretas e literais. De acordo com Venuti, a domesticação consiste em “trazer o autor original para a cultura da língua traduzida”, enquanto a estrangeirização implica “aceitar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro e trazer o leitor para a situação estrangeira” (1995).

Depois de compreender esta informação, podemos analisar especificamente como os tradutores aplicam as estratégias da estrangeirização e domesticação, e, por vezes, a combinação dos dois processos, tanto a nível microtextual (léxico, sintagmas, frases), como aos textos na sua globalidade, e que dificuldades de tradução cultural surgem pelo caminho.

Começamos por recordar que o vocabulário básico da língua chinesa é escasso, quando comparado com o português e que a língua chinesa é monossilábica, com palavras simples compostas por sobreposição ou justaposição de poucos caracteres. Mas a escassez de vocábulos é, de certa forma, compensada pelos quatro tons, que criam não só pronúncias diferentes dos mesmos caracteres, mas múltiplos significados e outras palavras, muitas vezes marcados pela incerteza, que o contexto verbal pode clarificar. Mas, nem sempre, pois a língua chinesa tem outra característica a não esquecer: é muito rica em metáforas e expressões alusivas ou indiretas.

Na poesia, se um poeta deseja conectar o mundo objetivo dos objetos materiais com o mundo subjetivo dos estados mentais (mais abstrato), além de selecionar as palavras apropriadas, às vezes também cria novas palavras que correspondam à atmosfera poética com base no significado intrínseco de cada caractere chinês. Isso reflete a expressão criativa da poesia chinesa, utilizando a menor unidade linguística - o caractere - para despertar a vitalidade global do poema. No entanto, para os tradutores da língua chinesa para línguas ocidentais, essa é uma atividade muito desafiadora.

A estratégia de estrangeirização mais comum nas traduções consiste na manutenção dos nomes específicos do texto de partida, e na preservação da pronúncia das palavras originais na tradução, de acordo com as regras de pronúncia do *Pinyin* (que corresponde à romanização da língua chinesa oficializada nos anos 1950).⁸

5. Atentemos no poema no poema nº 29, *O Pavilhão de Laoding*; os dois caracteres “劳劳” designam o nome do pavilhão e o último caractere “亭” significa “pavilhão”. Ao longo da história da China, este pavilhão tem sido, desde a sua construção, um lugar onde as pessoas se despedem e se encontram. O caractere único “劳” tem o significado de “distante” na literatura antiga e a sua repetição (duas vezes) acentua o efeito de

distância e de afastamento. Esse procedimento tão simples descreve uma cena de despedida e, ao mesmo tempo, cria um ritmo e uma musicalidade de difícil tradução para português. Portanto, se considerarmos apenas o título como um nome comum e designação de um local real e o traduzirmos literalmente, obteríamos “O Pavilhão de Lao Lao”. As informações culturais implícitas por detrás do nome desse lugar são extremamente sutis ou discretas; a explicação da localização geográfica deste pavilhão nas notas de rodapé é muito importante para os leitores; mas também seria a descrição e explicação da pronúncia para que os leitores pudessem compreender melhor o estado de espírito do poeta.

Vejamus outro exemplo na última linha do mesmo poema: “um só ramo verde de salgueiro”. O caractere “柳” corresponde a “salgueiro” em português, e, por isso, é importante preservar a denotação e a referência a esta planta na tradução.⁹ No entanto, se o leitor se prender apenas ao significado literal, ele perderá a simbologia associada a esta árvore e os pensamentos subtis do poeta na escrita do poema. Na cultura chinesa, o salgueiro desempenha um papel muito importante nos poemas de despedida. Como é explicado pelo tradutor em notas de rodapé, a pronúncia de “柳” é muito semelhante à de outro caractere “留”, diferindo apenas no tom. Como “留” tem o significado de “ficar”, os antigos costumavam oferecer ramos de salgueiro como presente de despedida, expressando assim, delicadamente, a tristeza por verem a outra pessoa partir. As notas de rodapé são aqui fundamentais para que os leitores entendam costumes e aspetos das tradições culturais da China e possam comparar essa tradição com a simbologia cultural do salgueiro nas respectivas culturas. Uma pesquisa rápida on-line sobre o salgueiro permite-nos saber que ela é uma árvore carregada de história e com simbologia variável, desde tempos antigos, nas culturas ocidentais.

Além da estrangeirização na tradução de nomes geográficos, o tradutor também adota esta estratégia, ao lidar com termos saturados de informação histórica. Por exemplo, o poema n.º 99, intitulado “No pavilhão de Xie Tiao, adeus ao mandarim Li Yun, meu tio” (宣州谢朓楼饯别校书叔云 Xuān zhōu xiè tiǎo lóu jiànbié xiào shū shū yún) é também um poema de despedida, mas o tom emocional da voz poética é completamente diferente da do poema anterior, expressando agora uma emoção mais vibrante e exuberante. Tomemos como exemplo a frase “Vossos escritos recordam os do período Jian’an, mais a pujança, o estilo belo de Xie Tiao” (蓬莱文章建安骨, 中间小谢又清发). Se traduzirmos literalmente esta frase, o texto em português seria quase ininteligível: “escritos de Peng Lai e ossos de Jian’an, os textos de pequeno Xie Tiao têm um estilo fresco e inovador.” Esta frase contém três termos que exigem interpretação cultural: “Peng Lai” (蓬莱), “Jian’an” (建安) e “pequeno Xie Tiao” (小谢朓). Por isso, o tradutor recorre a nota de rodapé para explicar dois termos, deixando, estranhamente, um de fora (蓬莱); nada é dito sobre “Peng Lai”, situado em início da frase.¹⁰

Além disso, mesmo com a inclusão de duas notas de rodapé explicando que “Jian’an” se refere ao período Jian’an e apresentando Xie Tiao como poeta, os leitores ainda têm dificuldade em compreender por que razão esse período histórico e essa pessoa são convocados para o texto – o que pode fazer com que sintam que o pensamento do poeta é vago e impreciso. É, portanto, difícil captar a tonalidade emocional do poema. Na verdade, durante a dinastia Han Oriental (25 - 220) dc, a instituição governamental responsável pela guarda de livros estava localizada no Monte Peng Lai. Posteriormente, durante a dinastia Tang (618- 907), o toponímico Peng Lai passou a ser utilizado para se referir a esse departamento governamental. O amigo de que Li Bai se estava despedindo trabalhava nesse departamento; então, “escritos de Peng Lai” refere-se, por via metonímica, aos escritos desse amigo. Segundo, a palavra “ossos” em chinês tem o significado de “estilo”, e os escritos do período Jian’an são geralmente elogiados pelo seu estilo vigoroso e robusto, algo que era admirado na época de Li Bai. Portanto, na primeira metade da frase, o sujeito poético elogia habilmente o amigo, afirmando que os seus escritos são de alta qualidade. A menção a Xie Tiao, na segunda metade da frase, é devido ao grande respeito do poeta por Xie Tiao, e ousa comparar-se a ele, referindo-se a si mesmo como Xie Tiao. Ou seja, “pequeno Xie Tiao”. Apesar do adjetivo “pequeno”, há claramente um auto-elogio.

Resumindo, nesta linha poética elogiam-se tanto os escritos do amigo quanto as habilidades do próprio Li Bai, e fá-lo convocando um profundo contexto histórico e cultural. Dado o caráter extremamente conciso da poesia chinesa, é um grande desafio para o tradutor manter a concisão e veicular conteúdos que os leitores portugueses não conhecem.

O recurso a estratégias de domesticação está bem evidente no poema nº 67, “Em louvor do vinho” (词牌名). Em primeiro lugar, é importante esclarecer que o que surge como título deste poema, 词牌名, Ci Pai Ming, não é, com rigor, um título, mas sim a designação de uma forma poética tonal fixa e complexa (como, por exemplo, em português, o soneto).¹¹ A expressão Ci Pai Ming “词牌名” significa literalmente “traga mais vinho” ou “sirva mais vinho”, que é um convite para beber. No entanto, também é o nome de uma melodia acompanhada por um instrumento de sopro tradicional, que remonta a uma obra musical da dinastia Han (202 A.C. - 220 A.D.).

Muitos dos poemas da antiga China (como, aliás, acontece na antiga Grécia) foram originalmente escritos para serem cantados e são musicais. Como eram acompanhados por música, a maioria dos poemas tinham as suas próprias partituras musicais. Cada partitura pertencia a uma certa tonalidade, semelhante às tonalidades musicais contemporâneas como Dó maior, Sol maior, etc., e essa combinação de melodia e ritmo é chamada de tonalidade poética.

Portanto, o poema “词牌名” (Ci Pai Ming) é um exemplo disso, e muitos outros poemas podem ser encontrados sob o título-*umbrella*, “Em louvor do vinho”, desde que sigam a mesma tonalidade poética. Além disso, através da designação da forma

poética, podemos inferir logo desde o início que o ritmo e a melodia deste poema são alegres, assim como o cenário em que o poeta se encontra, quando o escreve. E, naturalmente, o próprio conteúdo do poema: o vinho e a partilha.

Geralmente, os tradutores optam por traduzir Ci Pai Ming como um título que remete para um poema específico, pois explicar cada Ci Pai Ming não funciona muito bem fora da China. Isso ocorre porque seria necessário ir muito além da língua e explicar questões de ordem poético-musical e cultural, pressupondo um grupo restrito de leitores, de preferência ligados à Universidade e a cursos de Humanidades. Portanto, um dos caminhos reside na escolha de títulos temáticos, que orientam os leitores e lhes permitem compreender as composições poéticas. Em inglês, por exemplo, encontramos, na tradução do poema, o título “Bring in the Wine”.

No poema em análise “词牌名” (Ci Pai Ming), merece a nossa atenção a linha que se refere a duas pessoas “岑夫子, 丹丘生”. Graça Abreu traduziu-a como “Amigo Cen, caro letrado Daqiu”, explicando o significado literal do poema, mas apagando a conotação cultural por detrás do mesmo. “夫子” era um antigo termo chinês usado para manifestar o respeito por um estudioso ou professor, à imagem do que acontece com “confúcio”, que é a transliteração de “孔夫子” (Kong Fu Zi); Kong é o seu apelido. Assim, aqui Li Bai expressa o seu respeito por este estudioso, cujo apelido é Cen. Em “丹丘生”, 丹丘 é o nome do homem que sobressai. O último caractere chinês “生” era um termo de afeto utilizado por um ancião para se dirigir a um júnior, e também significava estudante. Portanto, podemos compreender por que é que Li Bai não usou o apelido do homem para se dirigir a ele: existe uma diferença de idade implícita. Este tipo de interpretação detalhada também requer um conhecimento profundo da cultura chinesa antiga - e por vezes, nem mesmo os jovens chineses a dominam. No entanto, neste caso, o significado geral do poema não é afetado pela ausência do conhecimento cultural de fundo, pelo que naturalmente o tradutor dispensa a explicação destas especificidades culturais. Temos de admitir que a excessiva informação histórica e cultural pode sobrecarregar o texto traduzido e diminuir o interesse dos leitores ocidentais que procuram a poesia clássica chinesa.

As palavras chinesas podem ser invertidas nas frases e combinadas livremente, pois a sintaxe é muito flexível. Em português, pelo contrário, a colocação e a combinação das palavras é muito mais limitada pela estrutura gramatical, o que faz com que cada tradutor, ao se deparar com o mesmo verso de um poema chinês, possa responder de maneira diferente às lacunas estruturais, resultando em ênfases distintas nas suas traduções. Portanto, o cenário ideal seria ler um mesmo poema através das obras de diferentes tradutores, a fim de apreender as várias possibilidades presentes no poema original em chinês - e Graça Abreu parece ter feito estas leituras.

Por outro lado, um dos traços recorrentes na poesia clássica chinesa é a criação de correspondências fónicas e gráficas entre os caracteres e as palavras (que são dispostas na frase, ocupando posições equivalentes), gerando ecos e ressonâncias

rítmicas e de sentido. Por exemplo, em *Difíceis os caminhos de Shu*, existe uma linha em que a sintaxe chinesa é simétrica, e esta simetria cria frequentemente um efeito fónico belo e agradável:

上有六龙回日之高标
下有冲波逆折之回川。

Lá no alto, os penhascos tocam a carroça
Dos seis dragões que arrasta o sol.
Lá em baixo, revolteia a torrente,
Despedaça-se em ondas de espuma.
(Abreu 2021: 203)

Os significados de “上” e “下” são “acima” e “abaixo” respetivamente, o que aponta para uma oposição em termos espaciais. O caractere “有” que se segue a “上” e “下” (no 1º e 2º versos) significa “ter”. A repetição do verbo nestas duas frases permite uma leitura coerente. “六龙回日” refere-se a uma história lendária, mas o tradutor não a explica na nota de rodapé. A parte correspondente “冲波逆折” é também uma expressão substantiva. “高标” é um substantivo que significa um pico e “回川” é também uma palavra substantiva que significa um rio com redemoinhos. O mesmo caractere “之” desempenha funções diferentes; funciona primeiro como pronome, e, de seguida, como conector, e liga os dois sujeitos e objectos, tornando a frase inteira mais fluida e bem estruturada. O uso de 之, tal como a repetição do verbo 有 (ter), também acrescenta um sentido de ritmo ao poema. Esta diferença na estrutura gramatical entre chinês e português é o que John Catford chama de intraduzibilidade linguística, e para compreender o poema original é necessário um certo conhecimento da gramática chinesa antiga a fim de apreciar plenamente todo o poema a partir dos caracteres individuais.

Outra perda de significado devido a diferenças na estrutura gramatical é encontrada em “Em louvor do vinho”. As duas primeiras linhas do poema começam com “君不见...” que se traduz diretamente como “Não vê...”. Esta expressão “君不见” encontra-se em muitos textos antigos e implica uma pergunta retórica: não consegue ver? Esta repetição da questão retórica na abertura de duas linhas do poema é escolhida pela sua simetria estrutural, mas também contribui para o impacto do texto e a agitação emocional do poema. Contudo, Graça Abreu opta por omitir completamente a tradução destes três caracteres chineses nas duas ocorrências, de modo que o leitor não pode apreciar a grandiosidade do poema, a exuberância emocional e a linguagem fluente ao ler a tradução.

Outra vertente dos poemas que convoca a cultura chinesa diz respeito aos quantificadores, ou formas de referência da intensificação de vivências, que poderão soar muito estranhos aos ocidentais, se não houver formas de equivalência

nas respetivas culturas. Vejamos um exemplo a partir do poema Ci Pai Ming. Aí encontramos a frase “会须一饮三百杯”, que Graça Abreu traduziu do seguinte modo “beber trezentos copos, de um trago, / e ficar feliz.” (p. 164). Embora a tradução literal esteja correta, os falantes de português podem ficar confusos com o uso do número cardinal “trezentos” copos. Como é possível beber tanto? A ideia já generalizada de quem tem um conhecimento mínimo de Li Bai – do modo como ele, e outros poetas chineses clássicos, celebram a embriaguez – sairá erroneamente reforçada.¹²

Na realidade, o número trezentos é apenas um conceito, uma expressão hiperbólica, e não deve ser lido literalmente como um número específico e rigoroso. Do mesmo modo, nas últimas linhas do poema há a frase “斗酒十千恣欢虐” (vinte mil taças de vinho precioso e raro) e “斗” é utilizada como medida, sendo, nos nossos dias, um dou equivalente a dez litros. Por sua vez, “十千” significa dez mil e implica que o preço é elevado. Esta frase diz-nos que de que o vinho é caro, mas o poeta expressa um sentimento de indulgência e de desculpabilização, sugerindo que o preço do vinho não deve impedi-los de beber. Havendo na língua portuguesa expressões hiperbólicas, como “mil desculpas” ou “trinta e um”, que não denotam uma dada realidade, mas que conotam o excesso ou intensidade, talvez fosse possível traduzir “trezentos copos” por uma expressão mais conforme à cultura portuguesa.

6. Considerações Finais

Uma das funções da tradução consiste em quebrar as barreiras da comunicação, utilizar símbolos linguísticos limitados para transmitir informação linguística ilimitada. Como forma de expressão artística, a tradução literária requer a inventividade do tradutor e o recurso a uma linguagem (ou língua) especial para se aproximar do pensamento e emoções dos poemas em tradução. No caso da literatura clássica, a questão é mais complexa, pois os poetas convocam tradições e aspetos do passado histórico e mítico, obrigando os tradutores a um estudo que vai muito além dos textos literários.

Há inúmeras notas de rodapé na antologia de Graça Abreu, *Cem Poemas de Li Bai*, e, ao contrário do que Umberto Eco diz sobre as notas (que elas são um sinal de “derrota” do tradutor),¹³ elas são de grande utilidade para os leitores e integram a atividade translatória, como refrações, no sentido de André Lefevere. As notas justificam-se sempre que a interpretação de um poema as exigirem. Mas, como atrás escrevemos: a sobrecarga de notas explicativas também pode afastar os leitores de poesia, que procuram um determinado efeito estético e menos conhecimentos de ordem histórico-cultural. Uma possibilidade interessante de tradução, sobretudo em casos de culturas muito distanciadas no espaço e no tempo, consistiria na publicação de menos poemas, mas que incluíssem variantes de tradução do mesmo.

Cabe ao tradutor, esse importante mensageiro de todos os tempos e lugares, que atravessa as fronteiras das línguas e das culturas, decidir como ultrapassar os

obstáculos que enfrenta, acreditando sempre que as culturas não são estanques nem fechadas. O mundo contemporâneo é, mais do que nunca, um mundo globalizado, de circulação de bens materiais e de objetos artísticos variados, com destaque para os textos literários.

Notas

* Han Xiao é estudante de mestrado da FLUP. Encontra-se a elaborar a sua dissertação de mestrado dedicada à tradução de Du Fu para língua portuguesa. Licenciatura em Estudos Portugueses na Universidade de Jiaotong de Lanzhou, na China, no ano de 2022. Trabalhou de seguida como intérprete (tradução de chinês para português e vice-versa) na área do comércio. Interesses de investigação: tradução e interpretação, literatura portuguesa e poesia clássica chinesa.

Nota de Agradecimento:

Expresso a minha mais sincera gratidão à minha orientadora, Maria de Lurdes Sampaio, pelo auxílio prestado na escrita final deste artigo. A sua revisão foi fundamental para me aproximar ainda mais do universo dos leitores de língua portuguesa.

¹ Umberto Eco afasta-se de posições como a de John Catford, que em *A linguistic theory of translation*, define dois tipos de intraduzibilidade na tradução: a intraduzibilidade linguística, que inclui trocadilhos e estruturas gramaticais ambíguas, e a segunda, que decorre de aspetos socioculturais e é causada por fatores não linguísticos, tais como diferentes costumes sociais e diferentes contextos epocais.

² Relembramos que o livro foi publicado com referência ao nome por que Li Po era conhecido no Japão, com esta nota logo na folha de rosto: FOR THE MOST PART FROM THE CHINESE OF RIHAKU, FROM THE NOTES OF THE LATE ERNEST FENOLLOSA, AND THE DECIPHERINGS OF THE PROFESSORS MORI AND ARIGA. Na verdade, segundo muitos estudiosos atuais, Pound tinha uma visão idealizada dos caracteres chineses, ao considerá-los como “derivados da natureza”, ignorando toda uma história de evolução da língua chinesa e o distanciamento em relação à etimologia.

³ Cf. “Misticismos”, in *Gazeta de Portugal*, 23 dez. 1866, posteriormente integrado em *Prosas Bárbaras*. E como sabemos, Eça de Queirós voltou ao tema China na novela livro *O Mandarim* (1880), mas aí, a dimensão de paródia predomina, dando-nos uma visão muito negativa da China.

⁴ O texto dessa intervenção foi apresentado pela poeta em Lisboa, no auditório da Missão de Macau, no dia 6 de Julho de 1990 e depois foi publicado no jornal *Hoje Macau*, de 26 de Abril de 2016. Acesso em <https://hojemacau.com.mo/2016/04/26/na-apresentacao-de-li-bai-a-poesia-e-o-lugar-do-espírito-onde-a-alma-dos-povos-tem-a-sua-morada/>

- ⁵ O primeiro livro de poemas, *Poemas de Li Bai*, veio a lume em 1990, o segundo em 1996, ambos publicados pelo Instituto Cultural de Macau, enquanto o último volume (a terceira edição), intitulado *Cem Poemas de Li Bai* (2021), foi publicada pela editora Lua de Marfim. Comparativamente com as duas primeiras edições, o conteúdo da terceira edição assemelha-se mais a uma antologia. Embora o número total de poemas traduzidos tenha sido reduzido, Graça de Abreu expandiu o prefácio e acrescentou novas notas a alguns poemas, tornando mais fácil a compreensão de Li Bai pelos leitores portugueses.
- ⁶ Pedimos de empréstimo esta imagem a Tobias Döring, citado por António Sousa Ribeiro, “A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade: Pós-colonialismo, fronteiras e Identidades” que a relaciona com o conceito de fronteira: “Dito de outro modo: a razão cosmopolita que é a do tradutor é, ao mesmo tempo, inerradicalmente, uma razão fronteiriça. Nesse sentido, a função do tradutor, para usar a sugestiva expressiva de Tobias Döring, não é a de um ‘go-between’, mas sim de um ‘get between’, cuja tarefa não é levar a trazer, mas antes, literalmente, intrometer-se, meter-se no meio”. In *Eurozine*, julho, p. 6. In <https://www.eurozine.com/a-traducao-como-metafora-da-contemporaneidade/>
- ⁷ Sobre a metáfora da rede, cf. o estudo de João Barrento, “Literaturas em rede: Tradução e Globalização”, do livro *O Poço de Babel: Para uma Poética da Tradução Literária*. Para o que se convencionou chamar “cultural turn” nos estudos e práticas da tradução contribuíram autores como André Lefevere, Susan Bassnett, José Lambert, Itamar Even-Zohar, entre muitos outros.
- ⁸ No prefácio ao livro *Cem Poemas de Li Bai*, António Graça de Abreu explica: “na transliteração dos nomes próprios, topónimos, dos caracteres em geral, foi utilizado o sistema pinyin, a grafia romanizada dos caracteres chineses...” (Abreu 2021: 4).
- ⁹ Na tradução, Graça de Abreu desdobra a linha original chinesa a linha original chinesa 不遣柳条青 em dois versos: “e não deixa desabrochar / um só ramo verde de salgueiro.” (Abreu 2021: 116)
- ¹⁰ Na nota nº 143, escreve Graça Abreu: “Xie Tiao (464-499) construiu este pavilhão em Xuanzhou, na província de Anhui. Foi mandarim, calígrafo e porta – um dos mais admirados por Li Bai –, especialista nos versos regulares pentassilábicos. Morreu na prisão acusado de crimes que nunca cometeu.” (Nota 143) O período Jian’an (196-219) era, na dinastia Tang, considerado uma das grandes épocas da poesia chinesa.” (Abreu 2021: 205)
- ¹¹ Para compreendermos o que acontece neste texto, poderemos recorrer à distinção entre títulos temáticos e remáticos: os primeiros assinalam os assuntos tratados e os segundos assinalam a forma poética.
- ¹² Como nos dizem os estudos sobre Li Bai e sobre outros poetas clássicos chineses – como é o caso de Du Fu, grande amigo de Li Bai – é constante a glorificação do vinho nos seus poemas, sem qualquer censura ou condenação pública. Beber muito vinho não era então sinónimo de “bebedeira” ou de alcoolização, mas uma forma de êxtase ou transe, referida através de um termo particular, *zui*. Li Bai e Du Fu fazem parte de um grupo de poetas que Du Fu cantou no célebre poema “Os Oito Imortais do Vinho”.
- ¹³ Cf. *Dizer Quase a Mesma Coisa. Sobre a tradução*: “Existem perdas que podemos definir como absolutas. São os casos em que não é possível traduzir, e se se verificarem casos do género, digamos, no decorrer de um romance, o tradutor recorre à *ultima ratio*, a de pôr uma nota de rodapé – e a nota de rodapé ratifica a sua derrota.” (Eco 2005: 96)

Bibliografia

- Abreu, António Graça de (2021), *Cem Poemas de Li Bai*, Lua de Marfim, Editora Unip. Lda.
- Barrento, João (2002), *O Poço de Babel: Para uma Poética da Tradução Literária*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Berrini, B. (Ed.) (2000), "Misticismo Humorístico". In *Eça de Queiroz Obra Completa* (Vol. 3), Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Correia, Natália, (2016), *Na apresentação de Li Bai - A poesia é o lugar do espírito onde a alma dos povos tem a sua morada*, Hoje Macau.
- Catford, John Cunnison (1965), *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*, Oxford University Press.
- Eco, Umberto (2005), *Dizer quase a mesma coisa*, tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel.
- Eliot, T. S. (1959), "Introduction" a *Ezra Pound. Selected Poems*, London, Faber & Faber.
- Liu, Xiao Li (2021), *Research about the Current Situation of English Translation of Li Bai's Poetry* (李白诗歌英译现状研究). Young Writers.
- Pound, Ezra (1913), "How I Began", in *T.P.'s Weekly*, 6th june: 707.
- Ribeiro, António de Sousa (2005), "A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade: Pós-colonialismo, fronteiras e Identidades", in *Eurozine*, julho. <https://www.eurozine.com/a-traducao-como-metafora-da-contemporaneidade/>
- Venuti, Lawrence (2017), *The translator's invisibility: A history of translation* [1995] Routledge.