



Textual shifts e equivalência entre poéticas: Os *Cancioneiros* e o *Clássico dos Poemas* comparados

Textual shifts and equivalence between poetic systems: The *Cancioneiros* and the *Classic of Poems* compared

Giorgio Sinedino

Universidade de Macau

Macau, China

giorgiosinedino@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2370-2104>

Resumo: A tradução literária português-chinês deve investigar critérios de “equivalência poético-cultural” entre os respectivos sistemas literários. Com base em estudos de caso, ilustra-se como ela pode ser instrumentalizada enquanto estratégia/modelo de tradução. Ao assumir o texto como unidade de tradução, é possível trasladar o “Literário” (as características que definem uma obra como literatura em seu próprio sistema) mediante *textual shifts*. Este argumento é desenvolvido em quatro seções. A introdução apresenta o problema e as premissas básicas do estudo. A segunda seção sustenta que uma visão estritamente linguística do fenômeno tradutório não basta para tratar do “Literário”. Acrescenta-se um “nível textual” (supralinguístico) à teoria tradutória de Catford. Propomos a tese de que diferenças culturais e de prática poética também orientam “deslocamentos” no que se refere à composição e performance de poemas traduzidos (*textual shifts*). A terceira seção aplica o conceito de “equivalência poético-cultural” às poéticas em português e chinês. A Península Ibérica medieval e a China arcaica possuem contextos socioeconômicos e institucionais afins, fundamentando analogias sobre o poetizar e as funções sociais das composições. A última seção instrumentaliza o conceito de “equivalência poético-cultural” num estudo comparado de obras selecionadas dos *Cancioneiros* e do *Clássico dos Poemas*. Estabelece-se compatibilidade em três níveis: conteúdo, forma e teoria. Conclui-se que é possível utilizar textos equivalentes como referenciais ou modelos para a tradução literária mediante *textual shifts*, aproximando tais sistemas literários.

Palavras-chave: tradução literária; poéticas comparadas; *textual shifts*; *Clássico dos Poemas*; *Cancioneiros*.

Abstract: Portuguese-Chinese literary translation should inquire into the criteria of “poetic-cultural equivalence” between their literary systems. Based on a set of case-studies, this paper demonstrates how such equivalence can be converted into translation strategies/models. If the text is taken as translation unit, it is possible to transfer its “Literariness” (the features that define it as a literature in its own system) through *textual shifts*. This argument is developed in four sections. The introduction presents the problem and its basic presuppositions. The second section maintains that a strictly linguistic understanding of translational phenomena is not enough to deal with the “Literariness”. A “textual level” (supralinguistic) is added to Catford’s theory of translation. We claim that cultural and poetic differences orient “dislocations” regarding the composition and performance of translated poems (*textual shifts*). The third section applies the concept of “poetic-cultural equivalence” to Portuguese and Chinese language poetics. Medieval Iberian Peninsula and Ancient China share comparable socioeconomic and institutional features, so that there are analogies in terms of what writing poems means, as well as their social functions. The last section applies the concept of “poetic-cultural equivalence” to a comparative study of texts selected from the *Cancioneiros* and the *Classic of Poems*. They are comparable in three levels: content, form and theory. We conclude that it is possible to use equivalent texts as references or models to literary translation performed through *textual shifts*, thereby making their literary systems converge mutually.

Keywords: literary translation; comparative translation; textual shifts; *Classic of Poems*; *Cancioneiros*.

I. Introdução

A transmissão de literatura chinesa em língua portuguesa ainda está dando seus primeiros passos, o que parece ser devido, sobretudo, às limitações dos respectivos estudos sinológicos. Contudo, nota-se que mesmo nos países ocidentais com uma Sinologia mais madura, tal tradição literária não se arraigou para muito além da comunidade de especialistas e entusiastas de seu nicho. O que as obras chinesas têm de “Literário” está condicionado às peculiaridades de sua proveniência, bastando para que tais obras sejam traduzidas, mas sendo insuficiente para serem devidamente integradas ao sistema literário de chegada. Disso decorre uma situação tal, que obras veneradas por milênios na China terminam quase ignoradas pelo grande público em tradução. Fora de seu contexto autóctone, os méritos que garantiram a sua canonização não são imediatamente compreensíveis, ainda que seu texto tenha sido competentemente traduzido.

Dentre os problemas de pesquisa que essa conjuntura cria, o presente artigo abordará a traduzibilidade de certos elementos supralinguísticos que, indubitavelmente, integram a noção de “obra de partida”. Postularemos que há um nível de equivalência “poético-cultural”, cuja manipulação exige que o tradutor realize estudos preparatórios em sede de história literária e literatura comparada. Nosso argumento será desenvolvido como um modelo prático, através de um estudo de caso. Cotejaremos composições das mais antigas antologias poéticas em português e chinês, a saber, os *Cancioneiros* galego-portugueses e o Clássico dos Poemas 詩經. Defenderemos a tese segundo a qual, sopesadas as diferenças de língua, de etologia e de códigos estético-poéticos, a comparação justifica-se por uma profunda compatibilidade de forma, conteúdo e teoria, o que entendemos ser “equivalência em nível textual”. Consequentemente, esses elementos podem

integrar não só os critérios de seleção de material a ser vertido, mas também a própria estratégia de tradução.

Dividiremos nossa pesquisa em quatro partes, incluindo esta introdução. A segunda parte explorará teoricamente o problema da “equivalência poético-cultural”, propondo o conceito de *textual shifts* como referência/método para a tradução literária. A terceira argumentará que “equivalência poético-cultural” significa aproximar dois sistemas literários de modo a que suas obras se tornem mutuamente representáveis e inteligíveis. Argumentaremos como isso é possível no caso da tradução português-chinês, dando o exemplo das mais antigas antologias poéticas desses idiomas. A última seção demonstrará como atuam os *textual shifts* na prática, comparando de três parelhas de obras dos *Cancioneiros galego-portugueses* e do *Clássico Poemas*, instrumentalizando a “equivalência poético-cultural” nos níveis de conteúdo, forma e teoria.

2. A questão da “equivalência poético-cultural” e os *textual shifts*

A tradução literária impõe dificuldades que transcendem uma visão predominantemente linguística do fenômeno tradutório. Provavelmente, foi essa constatação que levou Walter Benjamin a iniciar “Die Aufgabe des Übersetzers” com o paradoxo de que obras literárias (*Kunstwerk*) assumem um valor intrínseco em seu sistema literário para além de seu conteúdo linguístico (*Mitteilung*). Portanto, dispensar-se-iam quaisquer considerações que recaíssem sobre seus destinatários, o que, com ironia, inclui seus potenciais tradutores (Benjamin, 1977). Ao desenvolver hermeneuticamente o referido trecho de Benjamin, Antoine Berman critica um postulado da “Escola da Recepção”, segundo que o público do texto de chegada tem uma influência formadora sobre ele. Berman argumenta, coerente com Benjamin, que ser traduzido é parte do “ciclo vital” de uma “obra de arte”. Disso depreendemos que um texto literário pode ser traduzido simplesmente por sua natureza “poética” (isto é, de “criação”) e não por qualquer intuito que possua enquanto linguagem (Berman, 2008).

Assim, critica-se a teoria e prática tradicionais da tradução literária. Embora se reconheça a importância comparativamente maior do nível estilístico como sintoma do “Literário” numa obra de partida, no final, sua tradução pouco difere formalmente da dos demais tipos de texto. Isso ocorre não apenas por se priorizarem os níveis lexical e semântico, padrão em qualquer trabalho tradutório, mas ainda pelos desenvolvimentos recentes da Estilística, que pressagiam o desfazimento do conceito de “Literário”. Por um lado, ao ser renomeado com a categoria neutra de “ficção”, não mais se diferencia entre as “Belas Letras” e “literatura popular”, também se obscurecendo as fronteiras entre o que costumava ser prosa literária e outros domínios hoje chamados de “não-ficção” (por exemplo, Leech & Short, 2007). Por outro, ao abandonar a tradição retórica, a Estilística Cognitiva esvazia o conceito de “Literário”, identificando os mesmos fenômenos estilísticos em qualquer tipo de texto (por exemplo, Gibbons & Whiteley, 2018).

Seja como for, o conceito de “Literário” é indispensável na tradução literária, por distinguir a obra cujo significado total somente pode ser apreendido em sua relação com o respectivo sistema literário ao longo do tempo. Ao analisar o fato de que determinados textos literários são traduzidos e retraduzidos, Meschonnic fala da tradução como *mouvement de textes*. Ele observa que uma tradução é mais do que uma versão do original, ao registrar um tipo de leitura desse original

conforme as características de sua época e sociedade. A sucessão de traduções – inclusive intralingüísticas – sugere os motivos e formas pelas quais a obra original continuou a interagir com o público no tempo e espaço. Consideradas em conjunto, as retraduções registram a historiografia do original, donde a necessidade de complementação recíproca entre os domínios da linguística e da literatura (Meschonnic, 1999).

Se invertermos o ângulo de análise do *mouvement de textes*, enfocando a obra original em relação às suas retraduções, compreendemos melhor o paradoxo proposto por Walter Benjamin. Apesar de o original continuar relativamente fixo no tempo, há “algo mais” que lhe garante uma existência continuada: o seu caráter “Literário”. Não importa se a definição deste termo varie em termos de sistema e/ou época. Importa que as obras literárias transcendem sua literalidade, exercendo “autoridade” sobre o público (Meschonnic prefere *exemplarité*). Isso é relevante para a tradução literária, pois o fato de uma obra ser traduzida ao longo do tempo serve de índice de sua vitalidade e influência.

Como situar essa discussão na tradução de literatura chinesa para línguas ocidentais? Meschonnic analisa quatro traduções de uma poesia de Meng Haoran 孟浩然 (689–740), poeta da dinastia Tang. Intitulada 春曉 (^{chūnxiǎo} Lit. “Aurora Primaveril”), ela foi elaborada na forma 五言絕句 (^{wǔ yán jué jù} Quarteto pentassilábico “Jueju”). Elencam-se algumas características formais básicas, como padrões tonais, rima, parataxe e elipse, tratadas como valores poéticos essenciais do poema chinês. As estratégias de tradução variam da tentativa de representar as características prosódico-sintáticas do original, preferida pelo crítico, à sua domesticação a formas poéticas e dicção francesas, que suscitam aberto desprezo dele. Insatisfeito com essas versões, Meschonnic propõe traduzir ideograma a ideograma, com concessões módicas à sintaxe francesa, garantindo um mínimo de inteligibilidade. A obra original é convertida numa espécie de ícone, com sua tradução servindo de legenda ou didascália (Meschonnic, 1999).

A discussão prática sobre a tradução de Meng Haoran, inclusive a versão proposta por Meschonnic, não fazem jus à exposição do “movimento de textos”. A razão evidente é a de que ele continua adstrito ao plano linguístico da tradução, privilegiando léxico, sintaxe e estilística, na medida em que a estilística original pode ser representada. A razão profunda é a de que, por um lado, é impossível compensar a incompatibilidade de recursos linguísticos entre os idiomas envolvidos; por outro, há um abismo separando as tradições poéticas, donde nenhuma das traduções conduzir ao mesmo tipo de apreciação do valor “Literário” do original.

Expliquemos resumidamente o que queremos dizer. “Aurora Primaveril” está incluída na antologia *Trezentos Poemas Tang* 唐詩三百首, organizada por Sun Zhu 孫洙 (1711–1778), talvez a mais amplamente difundida na China moderna (Sun, 1959). Isso comprova a “autoridade” do poema, criando expectativas de que não é facilmente substituível por outra composição sobre a primavera. De fato, há dois princípios essenciais de composição que distinguem a obra por sua beleza de conteúdo/forma. Primeiro, os versos alternam-se em descrever aquilo que o poeta consegue perceber (ver/ouvir) ou não, criando um “ritmo psicológico” (Yu, 2005, p. 333). Segundo, alternam-se em expressar o que o poeta sente em relação a aspectos da primavera, tristeza ou alegria, donde seu encanto dúvida (Tui Shi & Zhao, 2010).

Questões como essas remetem a códigos estético-poéticos que integram a “obra literária”. Servem-lhe de pressuposto, orientando o poeta na seleção de tema e imagens, também a expressar pensamentos e emoções. No contexto original, os leitores de Meng Haoran apercebiam-se da intenção autoral com facilidade, através dos princípios essenciais de composição, ecos de outras composições etc., bem conhecidos por todos. Por analogia, o leitor ocidental entende por que Meschonnic despreza o uso do alexandrino e rimas forçadas naquela tradução “dum manual para ensino de chinês a estrangeiros”: sua total inadequação ao tratamento do material.

Assim, vale pensar como incorporar os códigos estético-poéticos à teoria da tradução literária. Por conveniência, aproveitamos o edifício construído por Catford em *A Linguistic Theory of Translation*, uma descrição sucinta e objetiva da dimensão linguística do processo de tradução. Nela, já é possível calibrar artisticamente o texto de chegada. Destaca-se a dicotomia de tradução plena e parcial, no que se refere ao uso, integral ou não, do material textual de partida. Também ajuda a dicotomia de tradução total e restrita, em que se consideram ou não elementos contextuais. Nesta última distinção podemos incluir a “tradução limitada” (“bounded translation”), que prioriza um ou mais níveis listados por Catford: grafo-fonológico; léxico; sintático (Catford, 1965). Contudo, tal teoria carece de ferramentas para reproduzir o “Literário” do original quando isso não é linguisticamente possível no idioma de chegada. Trata-se de uma dificuldade praticamente invisível para quem distingue entre metodologias tradutórias literária e linguística em sistemas literários menos distantes um do outro, como se depreende de outra teoria sofisticada (Levy, 2019).

Para buscar a “equivalência poético-cultural”, pode ser necessário manipular os fundamentos do texto de partida, não excluindo, em casos extremos, forma e conteúdo. Isso parece demasiado arbitrário, segundo a teoria e prática tradicionais, que normalmente definem equivalência na categoria sintática da “frase” (Catford, 1965). Mas também é certo que a defesa intransigente da “frase” como base de equivalência pode se converter numa tautologia, já que Catford trata de comunicação linguística em geral, não concebendo níveis supralinguísticos (Catford, 1965). Ao trabalharmos com tradução literária, devemos considerar o “significado/significância” do texto de partida em relação ao seu próprio sistema literário. É útil estudar a situação relativa do original ao conjunto de obras como um todo, definível em termos de gênero, tema, forma etc.

Desta forma, assumimos a hipótese de que há nível de equivalência que contempla o texto como um todo, a que chamamos de “nível textual”. Para entendermos qual a sua utilidade, voltemos à teorização de Catford para discutir o importante conceito de *shifts*. Esse teórico demonstra que diferenças de língua e hábitos de expressão exigem “deslocamentos” da correspondência formal de nível e categoria linguística durante a atividade tradutória (Catford, 1965). A julgar a experiência de tradução literária português-chinês, parece-nos que diferenças culturais e de prática poética ainda exigem “deslocamentos” no plano do texto como um todo. Esse plano é supralinguístico, pois reflete considerações sobre elementos não necessariamente verbalizados na obra traduzida; ademais, trata do “Literário” numa outra cultura, cujas exigências, muitas vezes tácitas, distinguem-no dos demais usos linguísticos. No exemplo de Meng Haoran, um quarteto *jueju* não pode, objetivamente, ser traduzido como tal em português. Além disso, a estética dicotômica, no caso do perceber/não-perceber e do se alegrar/entristercer-se com a primavera, tampouco é parte do patrimônio poético em língua portuguesa, de modo que um leitor-padrão não o percebe sem ajuda para além do texto de partida. Como, então, desenvolver tais “deslocamentos”?



Primeiramente, é necessário inverter os níveis de análise, assumindo o “nível textual” como ponto de partida, vindo o “estilístico” a seguir e, na ordem, os níveis linguísticos em sentido estrito. A primeira decisão numa estratégia de tradução é definir o que “representa” a obra formalmente, em nosso exemplo, o quarteto *jueju*, na tradição poética da língua de chegada. É preciso realizar um estudo de história e crítica literárias para tornarmos inteligível esse poema, buscando sua equivalência no plano supralinguístico da forma/gênero. A seguir, é necessário explorar a substância da composição, utilizando a estética literária disponível na poética da língua de chegada, no intuito de “representar” o tanto quanto possível a sensibilidade artística e intenção autoral do original. Juntos, os dois viabilizam o que entendemos por “equivalência poético-cultural”. Em casos mais extremos, como o de Meng Haoran, ela pode ser priorizada em relação ao estrato linguístico da obra de partida, o que marcaria um *textual shift*.

3. Delimitando “equivalência poético-cultural” nas poéticas primevas em português e chinês

Esboçada a nossa hipótese, passamos ao estudo de caso, para ilustrar o que seria, na prática, “equivalência poético-cultural” na tradução português-chinês. Ao invés de trabalharmos com “original + traduções”, um exercício de literatura comparada parece ser uma forma mais objetiva de debater o que pode representar a obra de partida na cultura de chegada. Com isso, dois originais servem de modelo e inspiração para o tradutor em qualquer direção. Não se defende, óbvio, que as obras comparadas sejam similares textualmente. Considerando-se que a poética em português e chinês são tradições independentes, “equivalência” significa aproximar-las a um ponto em que os textos se tornam representáveis e inteligíveis mutuamente nos sistemas literários um do outro. Assim delineiam-se referenciais objetivos para o trabalho de tradução, que gerará a obra de chegada mediante *textual shifts*.

Estruturaremos o argumento sobre a “equivalência poético-cultural” comparando poemas provenientes das coletâneas mais antigas em suas respectivas tradições. Por um lado, temos obras dos *Cancioneiros galego-portugueses*, em que estão reunidas as primeiras composições claramente literárias da tradição lusófona, remontando aos séculos XIII e XIV. Por outro, escolhemos textos do *Clássico dos Poemas* 詩經, uma antologia organizada e transmitida por Confúcio (551–479 a.C.) e seus discípulos, recolhendo obras datáveis de um período de meio milênio entre a fundação da dinastia Zhou (séc. XI a.C.) e a primeira metade da era da Primavera e do Outono (aprox. 771–403 a.C.). Antes disso, contudo, resumiremos como delimitar uma área de “compatibilidade poético-cultural” entre as duas poéticas. Assim, argumentaremos primeiro que existe similaridade em termos dos panos de fundo socioeconômico e institucional. Como corolário dessas condições, torna-se possível buscar termos comuns entre as duas antologias.

Os contextos socioeconômicos da Península Ibérica medieval e China arcaica criam condições para a “compatibilidade poético-cultural”. Segundo a visão marxista da literatura, as relações de produção (“base”), indispensáveis à subsistência coletiva, influenciam as instituições de uma sociedade (“superestrutura”), em que se situa a literatura enquanto prática social. Numa crítica “marxiana” do Marxismo, Raymond Williams compartilha a intuição segundo que o nexo entre vida econômica (“base”) e literatura (“superestrutura”) não é de “determinação mecânica”, mas o de

“mediação flexível”, pelo que a obra literária resulta de um processo a um tempo “material” e “imaginativo”, permanecendo ligado à base, e gerando variações de significado (Williams, 1977). Desta forma, um poema serve de índice para o que chama de “estruturas de sentimento”, o solo comum das experiências coletivas num tempo/lugar. Por um lado, devido às mudanças socioeconómicas, de tais “estruturas” deduzem-se os “estilos”, padrões gerais de escrita literária, incluindo usos linguísticos, preferências estéticas etc. Por outro, em meio às características literárias dominantes de uma época, as “estruturas de sentimento” também permitem respostas individuais (Williams, 1977).

Aplicando o esquema de Raymond Williams, constatamos que, a despeito da diferença de cerca de dois milênios, a Península Ibérica dos *Cancioneiros* e a China do Clássico dos Poemas assemelham-se em termos de “base”, enquanto sociedades majoritariamente rurais, patriarcais e com um nível incipiente de burocratização. Destacamos o sistema de divisão da sociedade em “estatutos” rígidos, que sacramentava um sistema de privilégios e imunidades para as classes governantes – inclusive do trabalho produtivo. Essa é a lógica tanto dos “estaments/estados” na Península Ibérica (O’Callaghan, 1975), como das “Quatro divisões do Povo” 四民 (Gu, 2006, pp. 439–440) na China. Também se destaca a crescente separação física entre as elites governantes e os agricultores, donde o desenvolvimento das cidades, florescimento do comércio e dinamismo de novos estratos sociais (O’Callaghan, 1975; Von Glahn, 2016).

No nível institucional (“superestrutura”), tanto a Península Ibérica medieval como a “China” arcaica consistiam num sistema de países vinculados “feudalmente” uns aos outros, cuja tendência à anomia era controlada por uma concepção ritualizada de realeza – seja o conceito de *Imperator*, decalcado do direito romano (O’Callaghan, 1975), seja o “Filho do Céu” da casa de Zhou 天子 (Shaughnessy, 1999). Nas épocas em questão, contudo, os dois agregados políticos estavam em constante transformação territorial, pelas interações entre clãs aristocráticos que buscavam maximizar os seus domínios. É interessante acentuar que a história de Portugal como país distinto da “Espanha” remete a meados do século XII, mas não se pode falar dele como um estado territorial claramente consolidado e suficientemente distinto das outras entidades políticas peninsulares no período que nos interessa (Disney, 2009). Tampouco estava evidente que a “China” estava a caminho da unificação imperial. Pelo contrário, a tendência era de maior desorganização do sistema “feudal/federativo” criado pela Casa de Zhou, agravada pelo surgimento de entidades políticas periféricas às linhagens aristocráticas que tinham fundado aquela ordem (Hsu, 1999).

Esboçada a compatibilidade em termos de “base” e “superestrutura”, podemos nos voltar para questões de análise literária, explicando como, nos dois contextos, se produziu um sentido análogo de “ser poeta/poetizar” e funções sociais análogas para o tipo de composições que estudaremos mais adiante.

Sobre os *Cancioneiros*, Saraiva e Lopes (2010) destacam que eles são mais corretamente definidos como poesia peninsular “polidialectal” numa língua românica comum. De fato, essas composições em galego português situam-se na periferia de um sistema de transmissão cujos modelos e práticas sociais remetem à poética trovadoresca provençal. Apesar de que, obviamente, os poetas/poemas galego-portugueses não sejam meras cópias-carbono dos *trobadors* e *joglars* occitanos, é certo que existe um padrão ultimamente domesticado como “trovadores” e “jograis”

(Paterson, 1993): Na Península Ibérica, encontramo-los integrados à chamada “cultura de corte” por laços de patrocínio – e imitação pelos patronos – o mesmo tipo de interdependência provençal (Paterson, 1993). É certo que *trobadors* de destaque passaram pelas cortes de Castela e Catalunha, estabelecendo um critério de bom-gosto poético (Paterson, 1993), tendo sido decisivo o contato direto dos artistas galego-portugueses com a poética occitânea nas cortes de Fernando III e Afonso X ao longo do século XIII (Tavani, 2002). Esse processo é detalhado por Pidal (1962), que narra a queda de qualidade dos artistas provençais, ao mesmo tempo que poetas de língua galego-portuguesa prosperam sob melhores condições de patrocínio e expansão militar de Castela.

O *Clássico dos Poemas* não difere dos *Cancioneiros* enquanto produto de um ambiente “polidialectal” cujas obras enfeixam-se a práticas socioeconômicas e instituições comuns a um largo espaço geográfico. Dada a natureza feudal da China no período pré-Zhou, a existência de diversas cortes nobres, o ambiente de imitação/emulação cultural, os nexos de patrocínio etc. são todos elementos comuns com a Península Ibérica no tempo dos *Cancioneiros*. Contudo, esse quadro fundamentalmente análogo está camuflado por duas peculiaridades da história literária chinesa posterior ao período da Primavera e do Outono. Por um lado, a classe dominante dos intelectuais-burocratas, que tem em Confúcio seu arquétipo, não só se converteria à criação de poesia (fato verificável nos *Cancioneiros*), mas se apropriaria desse tipo de arte, fazendo dela uma marca exclusiva de estatuto social. Por outro lado, toda a diversidade humana das obras do *Clássico*, incluindo marcas dialetais, costumes locais, origens socioeconômicas etc. é homogeneizada pela ideologia político-moral embutida na antologia. Podemos sintetizar quatro dimensões desse problema através de declarações de Confúcio que se tornaram programáticas para o estudo do *Clássico dos Poemas* nos milênios seguintes:

Primeiro, no final de sua vida, Confúcio afirma (9.15) “[ter colocado] as ‘Odes Elegantes’ e ‘Hinos Sacrificais’ em seu lugar” 子曰：「吾自衛反魯，然後樂正，『雅』、『頌』各得其所。」 (Li, 1999a, p. 133), normalmente interpretado como referência ao seu trabalho de edição do *Clássico dos Poemas*. Odes e Hinos correspondem às duas últimas partes do *Clássico*, recolhendo, respectivamente, textos utilizados no ceremonial da corte de Zhou e nos rituais de culto aos antepassados. Diferentemente dos *Cancioneiros*, organizados por um duplo critério de “autor + gênero de composição” (cf. Manuscritos, em Lopes & Ferreira, 2011a), as três partes do *Clássico dos Poemas* deixam de lado a identidade dos poetas para destacarem o projeto de pacificação de “Tudo sob o Céu” sob a hierarquia feudal (Li, 1999b). Mesmo assim, um estudo comparado das obras confirma sua compatibilidade, permitindo-nos desconsiderar a finalidade editorial imposta no caso do *Clássico*.

Segundo, Confúcio enfatiza (2.2) que “as trezentas [e tantas composições dos] Poemas, se resumidas num único mote, esse é o de que: ‘não há incorreção em seu pensar’” 子曰：「詩三百，一言以蔽之，曰『思無邪』。」 (Li, 1999a, p. 15–16). Como os *Cancioneiros*, a primeira divisão do *Clássico* – os “Ventos dos Feudos” 國風 contém poemas de caráter satírico e amatório. Nada obstante, o axioma confuciano foi desenvolvido numa doutrina que suprime qualquer “impropriedade” através de alegorias moralizantes. Essa ortodoxia hermenêutica, baseada na chamada Tradição Mao (atribuída a Mao Heng 毛亨, floruit séc. III a.C., e sucessores), consolidou-



se na segunda metade da dinastia Han (Pi, 1954). Ela continuou inconteste até o século X de nossa era, quando os intelectuais da dinastia Song começaram, ainda timidamente, a defender a leitura literal das composições em detrimento das glosas (Pi, 2008). Por fim, foi essa prática que veio a se tornar usual em nossos dias, tendo absorvido elementos críticos do materialismo histórico dialético, à exemplo de Gao Heng (2019). Sem dúvida, como veremos nos estudos de caso, a literalidade respalda maior correspondência com os *Cancioneiros*.

Terceiro, Confúcio é retratado ensinando o seu filho (16.13) que “caso não se memorizem os Poemas, não haverá meios para se expressar” 曰：『學詩乎？』對曰：『未也。』『不學詩，無以言。』鯉退而學詩 (Li, 1999a, p. 261–262); tal ideia é desenvolvida em (13.5) afirmando que “[se depois de] recitar os trezentos Poemas, dar-lhe um cargo administrativo e não tiver sucesso; encarregá-lo de embaixadas aos Quatro Cantos e não conseguir improvisar, mesmo [que tenha memorizado] muitos [poemas], o que poderá se fazer dele?” 曰：「誦詩三百，授之以政，不達；使於四方，不能專對；雖多，亦奚以為？」 (Li, 1999a, p. 196). Isso revela o uso social dos Poemas para além das circunstâncias que lhe deram origem. Na própria época de Confúcio, era comum utilizar citações alusivas de trechos de poesias, destacadas de seu contexto original, como um idioleto dos intelectuais-burocratas durante suas funções (Kern, 2010). Ademais, tal prática consolidou-se no tempo, formalizando a recitação/criação poética como pressuposto para o trabalho burocrático e socialização da elite.

Quarto, os *Analectos* registram (7.18) que “a linguagem Ya utilizada pelo Mestre, [incluindo] Poemas, Documentos, prática dos Ritos, tudo isso é linguagem Ya” 子所雅言，詩、書、執禮，皆雅言也. A glosa oficial explica que “Linguagem Ya” quer dizer 正言其音, ou seja, “falar com a pronúncia correta” (Li, 1999a). Dada a variedade de dialetos e a inexistência de uma escrita padronizada na época de Confúcio, “pronúncia correta” era a utilizada na corte do “Filho do Céu”, na capital. É irônico que a primeira seção do Clássico, os “Ventos dos feudos”, compilam obras oriundas de quinze Cidades-estados e adjacências, distribuídas pela área central da China antiga, compreendida entre os rios Amarelo e Azul. O uso de “pronúncia correta” implica não só a apropriação por uma classe, mas o ato estudado de suprimir as discrepâncias de região a região. Esse elemento ideológico, de “uniformidade” da cultura chinesa, está imbricado na maneira como o Clássico foi transmitido à posteridade dos intelectuais-burocratas por milênios. Comprova-o um mapa incluído em *Shiqi* 詩緝, uma edição crítica do Clássico do século XIII (Yan & Li, 2020), mostrando a localização dos quinze feudos dos “Ventos” na China de então. Ao invés do interesse antropológico pelas diferenças de cultura local no período da Primavera e Outono, o cartógrafo assimila a realidade arcaica à de seu próprio tempo (Song Meridional), como uma cultura homogênea em crise, ameaçada por elementos estrangeiros.

Registradas essas quatro questões, continua possível delimitar um espaço seguro de “equivalência poético-cultural” onde *Cancioneiros* e Clássico dos Poemas sejam tratados como referenciais, mesmo modelos, para a tradução mútua. Uma razão é que as temáticas gerais são largamente compatíveis. Sem dúvida, comparado aos *Cancioneiros*, o Clássico dos Poemas apresenta um repertório mais diversificado, com obras religiosas, de edificação moral, de espírito marcial, do



mundo do trabalho etc. Nesse particular, ele é mais adequadamente comparado à produção poética na Península Ibérica pelo fim da Idade Média como um todo. Como a sistematização de Le Gentil (2011) demonstra, além dos temas amatórios (de fundo cortês ou não), também há poesia religiosa, moral, de cavalaria etc., permitindo-se explorar um certo grau de “equivalência” obra a obra, por analogia, com suas contrapartidas chinesas.

Nesse contexto maior, os *Cancioneiros* e o *Clássico* mantêm uma ligação mais estreita pelo impulso poético fundamental: sua finalidade expressiva. Na edição crítica do século XIII mencionada acima, há uma lista dos motivos para todas as composições do *Clássico dos Poemas* (Yan & Li, 2020).

Nela, repetem-se com frequência os verbos 美 ^{měi} e 刺 ^{cì}. O primeiro quer dizer “elogiar” (lit. “achar algo belo”) e o segundo, “criticar” (lit. “espinhar”). Grosso modo, “Elogio e crítica” também estão na base dos gêneros essenciais dos *Cancioneiros*. De um lado estão as cantigas “de amor” e de “amigo”, cuja finalidade expressiva é a de exaltar a pessoa querida, respeitadas as convenções poéticas e peculiaridades etológicas das duas categorias (Tavani, 2002). Já as cantigas de “escárnio/maldizer” têm finalidade igual, de depreciar a pessoa inimiga, segundo um conjunto de valores coletivos (Tavani, 2002). Admitirmos que o comentário pessoal, positivo ou negativo, é a finalidade expressiva principal tanto dos *Cancioneiros*, como do *Clássico dos Poemas* (especificamente, os “Ventos”) não significa empobrecê-los teoricamente. Ao contrário, esse é um passo para identificar o caráter de ambas poéticas como lírico em sentido amplo. Embora possamos encontrar elementos narrativos (“épicos”) e performativos (“dramáticos”) nessas duas antologias, eles não são priorizados nem por uma, nem pela outra. Desta forma, não apenas encontramos uma importante zona de intersecção entre ambas as estéticas, ainda identificamos um princípio elementar de apreciação, que deverá orientar nossa comparação dos textos e, por derradeiro, a tradução de ambos.

4. Das composições “equivalentes” como referência/modelo para textual shifts em tradução literária: um estudo comparativo dos *Cancioneiros* e do *Clássico dos Poemas*

A seguir, desenvolveremos as considerações da seção anterior através de três estudos de caso, emparelhando uma obra dos *Cancioneiros* a outra do *Clássico dos Poemas* para explicar a “equivalência poético-cultural”.

Nossa hipótese é a de que, sopesadas as diferenças de língua, de etologia e de códigos estético-poéticos, a comparação revelará uma profunda compatibilidade entre as três parelhas. Pode-se então instrumentalizar a “equivalência poético-cultural” no trabalho de tradução, seja sob forma de estratégias, seja, utilizando as próprias composições como modelos para o texto de chegada. Nesse sentido, dividiremos a análise em três partes, cada uma concernindo a um tema de crítica literária: conteúdo, forma e teoria.

4.1 Conteúdo: persona autoral, situação dramática e código poético

No primeiro estudo de caso, temos poemas atribuídos a reis. “Um tal home sei eu” é obra de D. Dinis I (1261–1325), lembrado na história portuguesa como “lavrador” e “poeta”. O primeiro epíteto deve-se à imagem de bom soberano que cuidou da população, incentivando a agricultura. O segundo, ao interesse e promoção da “alta-cultura”. Suas composições continuam a gerar interesse



do grande público, provando sua vitalidade e autoridade (Don Denis, 2021). *Guanju* 關雎 é tradicionalmente considerada uma composição de Ji Chang 姬昌, Rei Wen de Zhou (*floruit* séc. XI a.C.) (Li, 1999b). Ressalte-se que mesmo os revisionistas da dinastia Song não desafiam essa autoria (Zhu & Zhao, 2017). Porém, em tempos modernos, predomina a visão de que o autor é um jovem nobre (Cheng & Jiang, 2018). Seja como for, Wen goza de uma imagem similar a Dinis I: interessado no bem-estar e prosperidade do povo e cultor de virtudes literárias, atribuindo-lhe o desenvolvimento dos Oito Trigramas que compõem o *Clássico das Mutações* 易經. *Guanju* caracteriza-o também como rei-poeta:

Quadro I: Estudo I (Conteúdo)

Un tal home sei eu, ai bem talhada (Lopes & Ferreira, 2011b)	周南•關雎 (Li, 1999b, p. 25-32; Xiang, 1997, p. 960)
Um tal home sei eu, ai bem talhada, que por vós ten'a sa morte chegada; veedes quem é, seed'en nembrada: eu, mia dona.	guānguān j ū jiū zài hé zhīzhōu 關關雎鳩，在河之洲。 yǎotiāoshūn ū jūn zīhǎoqíu 窈窕淑女，君子好逑。 cēn c īxingcài zuōyōuli úzhī 參差荇菜，左右流之。 yǎotiāoshūn ū wùmèiqiúzhī 窈窕淑女，寤寐求之。
Um tal home sei [eu] que preto sente de si [a] morte [chegada] certamente; veedes quem é, venha-vos em mente: eu, mia dona.	qiúzhībùdé wùmèi s īf ú 求之不得，寤寐思服。 yōuzāiyóuzāi zhuǎnzhuǎnfānzhāi 優哉遊哉，轉 轉 反側。
Um tal home sei [eu], aquest'oíde, que por vós morre, vó'lo [en] partide; veedes quem é, nom xe vos obride: eu, mia dona.	cēn c īxingcài zuōyōucǎizhī 參差荇菜，左右采之。 yǎotiāoshūn ū qín s èyōuzhī 窈窕淑女，琴瑟友之。 cēn c īxingcài zuōyōumào zhī 參差荇菜，左右芼之。 yǎotiāoshūn ū zhōng g ūyè zhī 窈窕淑女，鐘鼓樂之。

Fonte: Autor (2025)

Ambos os textos são canções de amor em voz masculina e a situação dramática é praticamente idêntica. O poeta de “Um tal home” descreve-se como às portas da morte (cf. verso 2/três cobras), sinalizando agonia em amar alguém indiferente ao sofrimento dele (cf. verso 3/três cobras). Para comparar, a exposição poética de *Guanju* estrutura-se em duas “cenás”: a visão de falcões-pescadores fazendo a corte nas margens de um rio (simbolizando “fidelidade conjugal”) e o sofrimento do poeta, que não consegue dormir e faz música. Tais cenas são construídas por justaposição, via de regra com os dois primeiros e os dois últimos versos de cada estrofe descrevendo-as alternadamente. Para os intérpretes do século XX, é possível analisar a primeira



“cena” como uma alegoria, em que o poeta vê sua amada no rio, talvez sem que ela o saiba (Cheng & Jiang, 2018). Desse modo, seriam duas partes de um mesmo enredo separados no tempo como dia e noite.

Tanto o “morrer”/poetizar de Dinis como a insônia/musicar de Ji suscitam a tensão de desejo não consumado. A leitura ortodoxa de *Guanju* põe essa questão de lado, enfatizando a finalidade de se casar e construir uma família. De fato, talvez exista intento moralizante com os termos ^{jūn zǐ} 君子, que descreve um “homem-bom” (moralmente e por estatuto), e ^{shūn ū} 淑女, que também define uma “mulher-boa”, refinada e fiel. Contudo, o verso 1/3^a estrofe deixa claro que o poeta não conquistou a sua amada. E temos ^{yǎo yǐ} 窺窕, cujos ideogramas querem dizer “bela por dentro” e “por fora”, confirmando o interesse físico pela amada.

Acima de tudo, as imagens do apaixonado insone e a dos instrumentos masculino e feminino tocando juntos (verso 4/duas últimas estrofes) confirmam o propósito amatório. Em “Um home sei eu”, a escolha vocabular é explícita: “bem talhada” fala do corpo da amada, a única razão citada pelo poeta para a sua paixão. “Eu, mia dona”, o refrão do poema, reflete a situação pela ordem dos termos: “eu” está ao lado de “mia dona”, com a interessante contradição de que o poeta já é possuído por sua amada (“dona”), mas ainda não a possuiu.

O segundo estudo de caso traz canções de amor em voz feminina. Nos *Cancioneiros*, é comum que poetas assumam uma *persona* do outro sexo, explorando sua respectiva visão de mundo, valores e estética. No caso de “Vaiamos, irmana”, o trovador profissional Fernando Esquio atua nesse papel. Contudo, o caso é diferente em *Baizhou* ^{bǎizhōu} 柏舟, ou “canoa de cipreste”, poema incluído nos “Ventos de Yong” ^{yōngfēng} 鄭風. A tradição ortodoxa aponta que o poema foi feito por Gong Jiang 共姜, esposa do marquês Gong do país de Zheng, fazendo dela uma das primeiras “poetisas” conhecidas da história chinesa (Li, 1999b).

De acordo com os antigos costumes daquele país, as mulheres não tinham nome próprio, sendo referidas por seu estatuto na família do marido (Gong) e pelo nome do clã de onde provinham (Jiang). Tal autoria foi posta em dúvida a partir da dinastia Song (Zhu & Zhao, 2017). Curiosamente, não se rejeitou de forma aberta a autoria feminina em si, que foi acatada pela nova crítica, segundo os valores modernos de liberdade de escolha do parceiro (Cheng & Jiang, 2018). Mesmo assim, não se pode excluir que seja uma *persona* do poeta. Malgrado registros ocasionais de poetisas na China arcaica, não existe um tesouro consistente para justificá-lo como prática estabelecida. Além disso, encontramos um poema homônimo no Clássico, tratando de uma situação semelhante, em que a tradição contudo reconhece autoria masculina (Cheng & Jiang, 2018). Logo, a estética das *personas* femininas é um aspecto importante do conteúdo das duas composições (Quadro 2).

Passando à situação dramática, “Vaiamos irmana” retrata duas moças indo à beira do lago procurar o amado de uma delas. Isso sugere ser uma moça ainda solteira, que precisa de acompanhante para sair de casa. O objetivo de dormir na beira do lago é aparentemente inconsistente com o caçar do amigo, até que o termo “folgar” (verso 1/2^a cobra) esclarece que não se trata de uma simples excursão. Como trataremos a seguir, “caçar” tem um sentido alegórico dos jogos amatórios. As circunstâncias de *Baizhou* são semelhantes, a despeito dos problemas hermenêuticos. Neste poema, a companheira da poetisa de “Vaiamos” é substituída pela “canoas de



cipreste” do título chinês. “Vagando [ao sabor da correnteza]” (verso 1/ambas estrofes), também representa o desejo de escapar da vigilância das pessoas sob cuja autoridade se vive. A leitura tradicional enfatiza o verso 4/ambas as estrofes (“Mãe! Céu! Por que não me perdoam?”) para distorcer o enredo, argumentando que a poetisa foge para evitar suas segundas núpcias, isto é, em fidelidade ao marido falecido. A nova interpretação coloca esse verso no contexto de toda a composição: o juramento de fidelidade eterna ao seu amado. Ele é um jovem que ainda não chegou à maioridade (21 anos), o que se identifica pelos dois pequenos coques feitos com a mecha da testa (verso 3/ambas estrofes).

Quadro 2: Estudo II

Vaiamos , irmana , vaiamos dormir (Lopes & Ferreira, 2011c)	酈風•柏舟 (Li, 1999b, p. 213-215; Xiang, 1997, p. 975)
Vaiamos, irmana, vaiamos dormir nas ribas do lago u eu andar vi a las aves meu amigo.	fàn b ī bāizhōu zài b ī zhōng hé 汎彼柏舟，在彼中河。 dǎn b ī liǎngmáo shí wéi wǒ y í 髣彼兩髦，實維我儀。 zhī s ī shǐ mít à 之死矢靡它。
Vaiamos, irmana, vaiamos folgar nas ribas do lago u eu vi andar a las aves meu amigo.	mǔ y ē tiānzhī b ù liànggréngzhī 母也天只，不諒人只。
Nas ribas do lago u eu andar vi, seu arco na mão as aves ferir, a las aves meu amigo.	fàn b ī bāizhōu zài b ī h é c è 汎彼柏舟，在彼河側。 dǎn b ī liǎngmáo shí wéi wǒ t è 髣彼兩髦，實維我特。 zhī s ī shǐ mít è 之死矢靡慝。
Seu arco na mano as aves ferir e las que cantavam leixa-las guarir, a las aves meu amigo.	mǔ y ē tiānzhī b ù liànggréngzhī 母也天只，不諒人只。
Seu arco na mano a las aves tirar e las que cantavam non'as quer matar a las aves meu amigo.	

Fonte: Autor (2025)

Os dois poemas assumem um código amatório relacionável. No caso de “Vaiamos irmana”, as quatro últimas cobras falam da “caça”. No verso 2 delas, aprende-se que o amigo não deseja matar as aves, mas apenas “ferir”/“atirar” com seu arco e flecha. Isso provavelmente tem um sentido sexual, pois, como ilustra o verso 2/últimas duas cobras, as aves que “cantam” (têm deleite em serem “flechadas”) não “morrem” (são bem “curadas” pelo caçador). Resumindo, o “entregar-se” consuma o elogio às proezas venatórias do amigo. Em Baizhou, a tensão erótica também existe, embora mais bem encoberta pela *persona* feminina. É a circunstância da fuga romântica que sugere a possibilidade de união sexual, sem mencioná-la. A moça em causa jura fidelidade eterna ao seu amado imberbe, fora do ambiente do clã, uma união ilegítima. Notem-se os dois versos finais de cada estrofe, em que a poetisa se descreve como imperdoável pela mãe e pelo Céu, o que significa que ela está cometendo um ato que viola uma relação uxória legítima.

O terceiro estudo de caso trata de outro gênero, canções que criticam injustiças sociais. O intento poético dirige-se não ao elogio da pessoa amada, mas à crítica da pessoa odiada. Isso exige uma *persona* artística específica. Apesar de que os textos satíricos pareçam dar voz a um desamparado alvo de injustiças, “Pero el-Rei” é obra de alguém protegido por suas relações políticas, senioridade e segurança material. Estevão da Guarda não era um trovador profissional, isto é, patrocinado enquanto artista, mas um fidalgo (homem-bom) das mais altas esferas da corte portuguesa. Por isso, as linhas gerais de sua biografia são bem conhecidas (Lopes & Ferreira, 2011e). Ele era parte do séquito do Rei Dinis, portanto habituado ao ambiente de corte, com suas intrigas e disputas políticas. No contexto chinês, em comparação, a hermenêutica tradicional considera *Shuoshu* 穀鼠 uma composição popular em que “os habitantes da cidade ‘espinham’ o seu soberano pelo excesso de impostos” (Li, 1999b, p. 436). Essa visão foi admitida pelo revisionismo Song (Zhu & Zhao, 2017, p. 35) e potencializada contemporaneamente pelo Marxismo-leninismo, donde *Shuoshu* ter sido reinterpretado como um reflexo da luta de classes na China feudal (Cheng & Jiang, 2018, p. 324–325). De fato, a *persona* poética é a de um camponês que sustenta os seus administradores com os frutos de sua lavoura. Mas isso suscita dúvidas legítimas com relação ao autor real: Como justificar as qualidades formais da composição, se vinda de um agricultor? Mesmo que isso seja possível, qual o “poeta do povo” que ousaria correr os riscos envolvidos – penas solidárias para ele e seu próprio clã? É mais provável que o autor chinês seja alguém com o estatuto de um Estevão da Guarda:

Quadro 3: Estudo III (Conteúdo)

Pero el-Rei há defeso (Lopes & Ferreira, 2011d)	魏風•穀鼠 (Li, 1999b, p. 436-438; Xiang, 1997, p. 998)
Pero el-rei há defeso que juiz nom filhe peito do que per ant'el há preito, vedes o que hei apreso: quem s'ajudar quer do Alho faz barata d'alg'e dá-lho.	shuòshǔshuòshǔ wúshíwōshū 穀鼠穀鼠，無食我黍。 sānsuiguanrǔ mòwókēngù 三歲貫女，莫我肯顧。 shíjiāngqùrǔ shìbìlètǔ 逝將去女，適彼樂土。 lètǔlètǔ yuàndéwōsuō 樂土樂土，爰得我所。
Pero que é cousa certa que el-rei pôs tal defesa, ond'a bom juiz nom pesa, dizem que, per encoberta, quem s'ajudar quer do Alho faz barata d'alg'u'e dá-lho.	shuòshǔshuòshǔ wúshíwōmài 穀鼠穀鼠，無食我麥。 sānsuiguanrǔ mòwókēndé 三歲貫女，莫我肯德。 shíjiāngqùrǔ shìbìlèguó 逝將去女，適彼樂國。 lèguólèguó yuàndéwōzhí 樂國樂國，爰得我直。
Pero em tod'home cabe, em que há sem e cordura, que se aguarde tal postura, vedes que diz quen'o sabe: quem s'ajudar quer do Alho barata d'alg'u'e dá-lho.	shuòshǔshuòshǔ wúshíwōmiào 穀鼠穀鼠，無食我苗。 sānsuiguanrǔ mòwókēnái 三歲貫女，莫我肯奈。 shíjiāngqùrǔ shìbìlèjiāo 逝將去女，適彼樂郊。 lèjiāolèjiāo shuǐhīyōngháo 樂郊樂郊，誰之永號
Em prata ou em retalho ou em dobras em bisalho.	

Fonte: Autor (2025)



Passando à situação dramática, “Pero el-Rei” é construído como um grito de indignação contra um juiz corrupto. O poeta recorre a uma instância mais elevada, o soberano (verso 1/1^a cobra; verso 2/2^a cobra), esperando que freie os abusos de seu desafeto. No verso 1/3^a cobra, ele funda seu pleito num sentimento moral “universal”, com clímax na absoluta desesperança da finda. *Shuoshu*, é essencialmente, uma composição idêntica, em que o administrador local substitui o juiz da cantiga como antagonista, funções análogas nos devidos contextos. A resolução do conflito também é análoga: a sede de justiça. O poeta chinês simula sua fuga da região em que está submetido ao magistrado, da mesma maneira que o português lesado pelo juiz canta na esperança de suas palavras chegarem aos ouvidos do rei.

Nestas duas poesias, o código poético é o inverso das composições amorosas. A pessoa odiada é referida por apelidos ou descrições demeritórias. O “alho” de “Pero el-Rei” não só era sobrenome real do juiz, mas também refere um vegetal malcheiroso. A sátira envolve integrar o sobrenome a palavras que aludem ao recebimento de suborno (o “dá-lho” do verso 2/refrão; “retalho” e “bisalho”, destacados como últimas palavras da finda etc.). O “ratazana” do título chinês é um apelido irônico, sem referência à identidade real do administrador. No entanto, há um tipo de sarcasmo verbal comparável ao de “alho”, no momento em que a “ratazana” come escondida os grãos estocados pelo poeta. Na China Antiga, os impostos normalmente eram pagos em grãos, pelo que “ratazana” alegoriza alguém que toma mais do que lhe é devido. Tanto o derrotado injustamente no processo, como o agricultor nos dois poemas pressupõem haver um tipo de justiça moral, respectivamente, nos versos 1-3/3^a cobra da cantiga e versos 3-4/cada estrofe do poema chinês.

4.2 Forma: métrica, prosódia e figuras

É de saber comum que os *Cancioneiros* e o *Clássico dos Poemas* compartilham a origem musical, supostamente popular. Dentre os estudos de caso, a melodia de “Vaiamos irmana” chegou-nos, havendo gravações modernas (La Batalla, 1984). A transmissão musical do Clássico é um pouco mais complexa. Confúcio (8.15) refere-se à performance de *Guanju* (Li, 1999a). É intrigante que, malgrado o consenso acadêmico moderno na China rezar que os “Ventos” sejam canções populares, *Guanju* aparece plenamente assimilada pela música ritual de corte, em que os instrumentos, “sinfônicos”, incluem conjuntos de sinos e placas de pedra – um contraste nítido com a simplicidade dos utilizados nas *Cantigas* (por exemplo, Riquer, 2010). Entretanto, a primeira bibliografia imperial, de meados da dinastia Han, já não registra qualquer partitura (Ban & Yan, 1962). Seja como for, elas foram reconstituídas ao longo da história da China e compiladas durante a dinastia Qing nas *Partituras Completas do Clássico dos Poemas sob Comissão Imperial* qīndìng shī jīng yuè pǔ quánshù 欽定詩經樂譜全書, recentemente modernizadas como partituras simplificadas (Wu, 2023).

Retornemos aos estudos de caso. As cores identificam os padrões rimáticos, definidos estrofe a estrofe, enquanto os quadriláteros em *Guanju* apontam as “expectativas frustradas”.



Quadro 4: Estudo I (Métrica/Prosódia)

Un tal home sei eu, ai bem talhada (Lopes & Ferreira, 2011b)	周南•關雎 (Li, 1999b, p. 25–32; Xiang, 1997, p. 960)
Um tal home sei eu, ai bem talhada, que por vós ten'a sa morte chegada; veedes quem é, seed'en nembrada: <i>eu, mia dona.</i>	關關雎鳩、在河之洲。 窈窕淑女、君子好逑。
Um tal home sei [eu] que preto sente de si [a] morte [chegada] certamente; veedes quem é, venha-vos em mente: <i>eu, mia dona.</i>	參差荇菜、左右流之。 窈窕淑女、寤寐求之。
Um tal home sei [eu], aquest'óide, que por vós morre, vó'lo [en] partide; veedes quem é, nom xe vos obride: <i>eu, mia dona.</i>	求之不得、寤寐思服。 悠哉悠哉、輾轉反側。
	參差荇菜、左右采之。 窈窕淑女、琴瑟友之。
	參差荇菜、左右芼之。 窈窕淑女、鍾鼓樂之。

Fonte: Autor (2025)

Quadro 5: Estudo II (Métrica/Prosódia)

Vaiamos , irmana , vaiamos dormir (Lopes & Ferreira, 2011c)	鄘風•柏舟 (Li, 1999b, p. 213–215; Xiang, 1997, p. 975)
Vaiamos, irmana, vaiamos dormir nas ribas do lago u eu andar vi <i>a las aves meu amigo.</i>	汎彼柏舟、在彼中河。 髡彼兩髦、實維我儀。 之死矢靡它。 母也天只、不諒人只。
Vaiamos, irmana, vaiamos folgar nas ribas do lago u eu vi andar <i>a las aves meu amigo.</i>	
Nas ribas do lago u eu andar vi, seu arco na mão as aves ferir, <i>a las aves meu amigo.</i>	
Nas ribas do lago u eu vi andar, seu arco na mão a las aves tirar, <i>a las aves meu amigo.</i>	汎彼柏舟、在彼河側。 髡彼兩髦、實維我特。 之死矢靡慝。 母也天只、不諒人只。
Seu arco na mano as aves ferir e las que cantavam leixa-las guarir, <i>a las aves meu amigo.</i>	
Seu arco na mano a las aves tirar e las que cantavam non'as quer matar <i>a las aves meu amigo.</i>	

Fonte: Autor (2025)



Quadro 6: Estudo III (Métrica/prosódia)

Pero el-Rei há defeso (Lopes & Ferreira, 2011d)	魏風•碩鼠 (Li, 1999b, p. 436–438; Xiang, 1997, p. 998)
<p>Pero el-rei há defeso que juiz nom filhe peito do que per ant'el há preito, vedes o que hei apreso: quem s'ajudar quer do Alho faz barata d'alg'e dá-lho.</p>	<p>碩鼠碩鼠、無食我黍。 三歲貫女、莫我肯顧。 逝將去女、適彼樂土。 樂土樂土、爰得我所。</p>
<p>Pero que é causa certa que el-rei pôs tal defesa, ond'a bom juiz nom pesa, dizem que, per encoberta, quem s'ajudar quer do Alho faz barata d'alg'u'e dá-lho.</p>	<p>碩鼠碩鼠、無食我麥。 三歲貫女、莫我肯德。 逝將去女、適彼樂國。 樂國樂國、爰得我直。</p>
<p>Pero em tod'home cabe, em que há sem e cordura, que se aguarde tal postura, vedes que diz quen'o sabe: quem s'ajudar quer do Alho barata d'alg'u'e dá-lho.</p>	<p>碩鼠碩鼠、無食我苗。 三歲貫女、莫我肯勞。 逝將去女、適彼樂郊。 樂郊樂郊、誰之永號。</p>
Em prata ou em retalho ou em dobras em bisbalho.	

Fonte: Autor (2025)

Em ambas as antologias, a métrica segue o ritmo criado por um número limitado de formas fixas. As composições galegas mais comuns eram de dez sílabas na medida velha, servindo de modelo para a acentuação das outras escansões. Eram também comuns os eneassílabos e endecassílabos (Le Gentil, 2011), sendo os octossílabos influência castelhana (Le Gentil, 2011). As cobras eram constituídas de uma quantidade normalmente pequena de versos, terminando com um refrão. Versos e refrão têm escansões diferentes, refletindo mudanças na melodia (Le Gentil, 2011). Há uma correlação importante entre métrica e princípio de composição, configuradas no “dobre” e suas espécies (como o “leixa-pren”), que convertem a anáfora numa verdadeira regra de escrita poética. “Dobre” significa repetir uma palavra ou um grupo de palavras nas mesmas posições de um mesmo verso de diferentes cobras (Le Gentil, 2011). Ou seja, os versos das cantigas têm uma larga dose de repetição, com pequenas variações, como se depreende das três composições estudadas. Sintaticamente, nota-se ainda a exploração radical do enjambement que, na poética galego-portuguesa, recebe o nome de “ateúda”. De fato, em todos os exemplos, as estrofes podem ser lidas como um único período completo. Os padrões rimáticos são bastante claros: “cobras singulares” no caso de *Um tal home* (aaa/bbb/ccc) e de *Pero el-Rei* (abba/cddc/effe), enquanto *Vaiamos irmana* tem “cobras alternadas” (aa/bb/aa/bb/aa/bb).

Ainda mais do que as cantigas, as composições chinesas observam um padrão de isometria estrita, por motivos essencialmente linguísticos: os versos do Clássico dos Poemas em geral têm quatro sílabas/palavras, em regra lidas aos pares. Há eventuais exceções, como o verso 5/ambas estrofes de *Baizhou*, o que provavelmente é justificado por variações do ritmo musical. Nesse

contexto, são os dísticos que, via de regra, têm sentido gramatical completo, praticamente inexistindo enjambement (cf. pontuação dos textos originais, *supra*). A despeito da relativa monotonia métrica e sintática, o poeta primevo da China potencializa o uso da rima 韻 como principal recurso rítmico e estilístico. É interessante notar que, nessa conjuntura, a arte poética do Clássico envolve repetição e surpresa mediante frustração das expectativas num grau muito mais alto do que o *Cancioneiro*. Devemos buscar aqui a margem de “equivalência” com a poesia galego-portuguesa. Esse é um assunto muito complexo, que tentaremos resumir em três pontos:

Comecemos falando das posições da rima na frase. Primeiro vem o tipo básico de “rima final”, que cai na última sílaba/palavra de um verso – uso análogo ao da poética portuguesa. Um segundo caso é o da rima que cai antes de palavras-função, como nas 2^a, 4^a e 5^a estrofes de *Guanju* e no verso 4/ambas as estrofes de *Baizhou*. Sem dúvida, as palavras-função também “rimam”, mas o fato de não terem conteúdo lexical parece forçar o poeta chinês a, instintivamente, carregar o termo anterior, criando um padrão de duas palavras rimadas. Ainda há o caso interessante das cesuras, em que se dispensa a rima, mantendo-se o valor fonológico como assonânciam. Por exemplo, em *Guanju* percebe-se recorrência das mesmas palavras (especialmente 爵子 e 淑女) sem que necessariamente estejam assinaladas como rimantes. Isso tem a ver com uma característica da performance, em que a declamação destaca as palavras finais do verso que acaba junto com a estrutura sintática – a chamada *end-stopped line* (Wang, 2014).

Em segundo lugar vêm os padrões rimáticos nas estrofes, com dois tipos análogos aos dos cancioneiros. Por um lado, temos *Guanju*, com um único padrão de rimas por estrofe, o que pode ser prontamente comparado a *Um tal home*. Por outro, temos dois ou mais padrões por estrofe, de que há muitas variações tanto no Clássico dos Poemas, como no dos Cancioneiros (Wang, 2014). Neste ponto, não há diferenças fundamentais entre as duas poéticas.

Por fim vêm a distribuição das rimas na obra como um todo (Wang, 2014). Este é o ponto de maior interesse, porque a língua chinesa potencializa o seu caráter tonal para criar variações dentro de um padrão. *Guanju* mais uma vez serve de exemplo. Nas duas primeiras estrofes, notamos a criação de um padrão para as rimas da primeira, com o importante detalhe da expectativa frustrada no verso 3 (sem rima), explorada subsequentemente. A seguir, notamos a mudança do padrão na segunda estrofe para a dupla rima no fim de cada dístico. Na terceira estrofe, repete-se o lugar das rimas em relação à primeira, com o detalhe de que a rima muda qualitativamente, do grupo 幽 para o grupo 职. Na quarta, observa-se o mesmo fenômeno, da repetição do lugar das rimas e mudança qualitativa, com a surpresa sendo que não mais é o grupo 职, mas o grupo 之. A quinta escapa à regra duplamente: seguindo o padrão das estrofes pares, com duas rimas e mudando para um outro grupo, 繢.

4.3 Teoria: gêneros e crítica

Discutida a compatibilidade das obras estudadas em termos de conteúdo e forma, resta aproximar as respectivas poéticas. No presente artigo, restringimo-nos a alinhavar um conjunto de



generalizações baseados num estudo de caso sobre dois textos influentes na transmissão textual das duas antologias comparadas. Seguimos o raciocínio de que, embora a teorização seja pautada por interesses e formas de pensar determinados culturalmente, é possível estabelecer um diálogo consistente entre as duas tradições literárias, suprindo deficiências de ambos os lados.

Resumamos primeiro a situação geral dos opúsculos. O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* inicia-se com um tratado simples, com menos de duas mil palavras, apelidado de “Arte de Trovar”. O manuscrito, acéfalo, começa do terceiro capítulo (incompleto), de um total de seis. No que se refere ao conteúdo, o terceiro capítulo trata dos gêneros e formas poéticas; o quarto resume conceitos de organização estrutural do poema; o quinto, esquemático, atém-se a dois detalhes da escrita, o uso dos tempos e das rimas; o último capítulo, ainda mais superficial, trata dos erros de composição (Tavani, 1999). Já o *Clássico dos Poemas* inclui um apontamento teórico editado como glossa/comentário inicial ao primeiro poema da coletânea na Tradição Mao. Por tal razão, ele é conhecido como o “Grande introito” 大序. Como sói na teoria literária chinesa, é um texto muito breve, que não chega a seiscentos ideogramas. Na hermenêutica canônica, não se descreve a sua estrutura, donde especularmos que tenha três “parágrafos”. Parte-se do sentido de Guanju, para explorar a natureza e função da poesia, elencando-se os seis conceitos fundamentais do Clássico (Li, 1999b). O segundo parágrafo expõe as três divisões da coletânea, “Ventos”, “Odes” e “Hinos” (Li, 1999b). Por fim, ilustra-se o motivo para a ordem dos “Ventos”, relacionando-se os dois primeiros feudos à “Doutrinação Política” dos Reis de Zhou (Li, 1999b).

À primeira vista, não há uma visão intelectual e ideológica comum entre os dois textos. Com efeito, a “Arte de Trovar” reflete o gosto medieval por classificações desenvolvidas sob um método legalista/escolástico. Em contraste, o “Grande Introito” é marcado pela prioridade confuciana de destacar o valor moral e a aplicação política dos poemas. Mesmo assim, é possível defender que ambas as poéticas tratam da poesia principalmente como um exercício de “elogio e crítica”, haja vista, na “Arte de Trovar”, a ênfase nas cantigas de amor/amigo e escárnio/maldizer (cap. III, 4–6) em detrimento dos demais tipos de composição, referidos como “outras cantigas”/“outrossi”/“outra maneira” (cap. III, 7–9) (Tavani, 1999). Como vimos, os dois gêneros fundamentais dos *Cancioneiros* estão situados no eixo “amor/ódio”, donde o poetizar servir para “elogiar/criticar”. No caso do “Grande Introito” ocorre o mesmo, mas o tema é desenvolvido pela distinção entre poemas Corretos/Alterados 正變 que perpassa o breve texto. A visão chinesa presume que um poema reflete a situação político-moral de que surge, de modo que, quando a sociedade é governada eticamente, o poeta canta os seus méritos (Correto). Em caso contrário, critica os tempos (Alterado).

Olhando mais de perto a função de “criticar”, encontramos mais um ponto de convergência entre as duas poéticas: ambas dão valor a se proteger dos riscos políticos. Como criticar pode ser perigoso em sociedades hierarquizadas que funcionam sob a lógica do patrocínio, há formas artísticas para tanto. O “Grande Introito” é explícito: “[quem usa dos Ventos” para criticar] di-lo sem incorrer em crime; quem o ouve, entende o bastante para se precaver [dos próprios erros]” (Li, 1999b, p. 15–16). Na “Arte de Trovar”, há uma distinção adicional entre a “crítica” de inferiores sociais, em que se usa o “maldizer”, e a crítica de superiores, com o “escárnio”. A exemplo de “Pero el-Rei”, “escárnio” significa usar “palavras cobertas que tenham dois entendimentos” (Tavani, 1999, p. 42).

Esse texto ainda recomenda escrever os poemas no passado ou no futuro, pois “quem fala contra outrem, convém de falar em algum desses tempos” (Tavani, 1999, p. 51). Sem dúvida, apesar das diferenças em relação à poética chinesa, os *Cancioneiros* também parecem ter uma visão elitista da posição social do trovador, independentemente dos fatos, vide a crítica feita à chamada “cantiga dos trovadores vilãos”, em que há “má linguagem” – não douta (Tavani, 1999, p. 44).

Já a função de “elogiar” é mais difícil de tratar teoricamente. Em primeiro lugar, a parte transmitida da “Arte de Trovar” não trata da questão. De qualquer maneira, seja nas cantigas de amor ou de amigo, “elogiar” é entendido em sentido estrito como o elogio da pessoa amada, sobretudo com finalidade carnal. No caso chinês, pelos motivos explicados, nota-se a tendência de enfatizar os aspectos morais do “elogio”, inclusive alegorizando a atração entre os sexos como a busca de homens talentosos por um governante sábio, vide *Jianjia* 蕤葭 (Li, 1999b). Isso não é de todo diferente da leitura moralizada do *Cântico dos Cânticos* no Cristianismo, pelo que um estudo mais profundo dos paralelos com a poesia chinesa exigiria incluir também a poesia religiosa e o encômio de soberanos na poética galego-portuguesa medieval.

Numa última nota sobre as questões técnicas e estilísticas, é interessante tratar as abordagens teóricas dos dois opúsculos como complementares, criando perspectivas instigantes para o tradutor literário envolvido com esses textos. Uma força da “Arte de Trovar” é o destaque à reflexão sobre a forma do poetizar, notando-se o desenvolvimento de um vocabulário e discurso sobre compor um poema no capítulo quarto (Tavani, 1999). Mesmo que seja um tratamento utilitário, isso levanta um tema quase intocado no “Grande Introito”. Por exemplo, embora a estrutura e sintaxe do verso no *Clássico dos Poemas* sejam relativamente translúcidas, persiste o desafio de explicar a concepção das estrofes e sua relação com as rimas – o que foi desenvolvido indutivamente ao longo dos séculos, mas sem produzir uma teoria geral. Em compensação, a poesia dos *Cancioneiros* assimilou procedimentos retóricos que permanecem intocados pela “Arte de Trovar”. Justamente, essa é uma das maiores realizações do “Grande Introito”, que construiu hermeneuticamente uma doutrina sobre as três “figuras retóricas” centrais para a poesia chinesa antiga – “exposição poética” 賦 ^{fù}, “metáfora” 比 ^{bì} e “evocação” 興 ^{xìng} (Li, 1999b, 13–15). Por exemplo, a última delas pode ser adaptada ao contexto ibérico como chave interpretativa na leitura de “Vaiamos irmana”, especialmente no que concerne à função do meio natural no enredo venatório. Como vimos, é um elemento simbólico dos jogos de amor não legitimados socialmente.

5. Conclusão

Considerados os desafios para maior difusão e recepção de literatura entre português e chinês, o presente texto defende que a tradução literária deve investigar critérios de “equivalência poético-cultural” entre esses sistemas literários. Isso pode ser instrumentalizado pelo que chamamos de *textual shifts*. Dada a complexidade do assunto, optou-se por estudos de caso retirados dos *Cancioneiros* galego-portugueses e do *Clássico dos Poemas* para ilustrar o que são tais *Textual Shifts* na prática. Eles servem para definir estratégias e modelos com vistas a transladar para a obra de chegada o “Literário”, aquelas características que definem uma obra como literatura no seu próprio sistema.

O argumento foi desenvolvido em quatro seções, incluindo uma introdução, que apresentou o problema e as premissas básicas do estudo. Ao enfatizar que uma visão estritamente linguística da tradução literária não é plenamente satisfatória para transladar o “Literário”, a segunda seção do texto explorou teoricamente a questão da “equivalência poético-cultural” como um “movimento de textos” entre sistemas literários. O texto como um todo, incluindo o código estético-poético que o produziu, deve ser tratado como ponto de partida supralinguístico para a busca dessa equivalência. Por motivos de conveniência, aproveitou-se o modelo teórico de Catford, acrescendendo-lhe um “nível textual” que lhe serve de base. Propomos a tese de que diferenças culturais e de prática poética também orientam “deslocamentos” no que se refere à composição (e performance) de poemas, o que chamamos de *textual shifts*.

A terceira seção aplicou o conceito de “equivalência poético-cultural” às poéticas em português e chinês. Com base na teoria cultural de Raymond Williams, esboçou-se como a Península Ibérica do fim da Idade Média e a China do período da Primavera e do Outono possuem características afins em termos de contextos socioeconômicos e institucionais, enquanto sociedades rurais, patriarcais e “estamentais/burocratizadas”. Analisou-se então por que há um sentido análogo para o “poetizar”/“ser poeta”, bem como funções sociais análogas para as composições.

Por meio de estudos de caso, a última seção instrumentalizou o conceito de “equivalência poético-cultural” em relação a três parelhas de obras selecionadas dos *Cancioneiros galego-portugueses* e do *Clássico dos Poemas*. Analisou-se a compatibilidade delas em três níveis: conteúdo, especificamente em relação a persona autoral, situação dramática e código poético; forma, incluindo métrica, prosódia e figuras; teoria, no que se refere a gêneros e crítica. Concluímos que é possível aproximar tais poéticas, sopesadas as diferenças de língua, de etologia e de códigos estético-poéticos. Isso ilustra como funcionariam os *textual shifts* em tradução, utilizando “obras equivalentes” como referenciais ou modelos para a tradução literária.

Referências

- Ban, G., & Yan, S. G. (1962). *Hanshu*. Zhonghua Book Company.
- Benjamin, W. (1977). *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Suhrkamp Verlag.
- Berman, A. (2008). *L'âge de la traduction*. Presses Universitaires de Vincennes.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford University Press.
- Cheng, J. Y., & Jiang, J. Y. (2018). *Shijing zhuxi*. Zhonghua Book Company.
- Disney, A. R. (2009). *A History of Portugal and the Portuguese Empire*, vol. I: from beginnings to 1807. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139175357>
- Don Denis. (2021). *Cantigas*. Carocci.
- Gao, H. (2019). *Shijing Jinzhu*. (3a ed.). Shanghai Chinese Classics Publishing House.
- Gibbons, A., & Whiteley, S. (2018). *Contemporary Stylistics: Language, Cognition, Interpretation*. Edinburgh University Press.
- Gu, Y. W. (2006). *Rizhilu jishi*. Shanghai Chinese Classics Publishing House.
- Hsu, C. Y. (1999). The Spring and Autumn Period. In M. Loewe & E. L. Shaughnessy (Eds.), *The Cambridge History of Ancient China: from the origins of civilization to 221 B.C.* Cambridge University Press. <https://doi.org/10.2307/2652246>

- Kern, M. (2010). Early Chinese literature, beginnings through Western Han. In K. I. Sun Chang & S. Owen (Eds.), *The Cambridge History of Chinese Literature, Vol I: To 1375* (pp. 1–115). Cambridge University Press.
- La Batalla. (1984). *Cantigas d' amigo* [Album]. EMI-Valentim de Carvalho.
- Le Gentil, P. (2011). *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la Fin du Moyen Age* (Vols. 1–2). Slatkine.
- Leech, G., & Short, M. (2007). *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. (2a ed.). Routledge.
- Levý, J. (2019). *The art of translation*. (P. Corness, Trad.). Shanghai Foreign Language Education Press.
- Li, X. Q. (Ed.). (1999a). *Lunyu Zhushu*. Peking University Press.
- Li, X. Q. (Ed.). (1999b). *Maoshi Zhengyi*. Peking University Press.
- Lopes, G. V., & Ferreira, M. P. (Coords.). (2011a). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA.
- Lopes, G. V., & Ferreira, M. P. (Coords.). (2011b). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA.
- Lopes, G. V., & Ferreira, M. P. (Coords.). (2011c). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA.
- Lopes, G. V., & Ferreira, M. P. (Coords.). (2011d). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA.
- Lopes, G. V., & Ferreira, M. P. (Coords.). (2011e). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier.
- O'Callaghan, J. F. (1975). *A History of Medieval Spain*. Cornell University Press.
- Paterson, M. L. (1993). *The World of the Troubadours: Medieval Occitan society, c.1100–c.1300*. Cambridge University Press.
- Pi, X. R. (1954). *Jingxue tonglun*. Zhonghua Book Company.
- Pi, X. R. (2008). *Jingxue lishi*. (2^a Ed.). Zhonghua Book Company.
- Pidal, R. (1962). *Poesía juglaresca y juglares*. (5a ed.). Espasa Calpe.
- Riquer, M. (2010). *Leggere i trovatori*. Edizioni Università di Macerata.
- Saraiva, A. J., & Lopes, O. (2010). *História da literatura portuguesa*. (17a ed.). Porto Editora.
- Shaughnessy, E. L. (1999). Western Zhou History. In M. Loewe & E. L. Shaughnessy (Eds.), *The Cambridge History of Ancient China: from the origins of civilization to 221 B.C.* (pp. 292–351). Cambridge University Press.
- Tavani, G. (1999). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Edições Colibri.
- Tavani, G. (2002). *Trovadores e jograis*. Editorial Caminho.
- Tui Shi, H. T. (Ed.), & Zhao, C. P. (2010). *Tangshi sanbai shou quanjie*. Fudan University Press.
- Von Glahn, R. (2016). *The Economic History of China: from antiquity to the nineteenth century*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139343848>
- Wang, L. (2014). *Shijing yundu Chuci yundu*. Zhonghua Book Company.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.
- Wu, Y. X. (2023). *Yue jiao Chong guang*. Southwest University Press.
- Xiang, X. (1997). *Shijing cidian*. Sichuan People's Publishing House.
- Yan, C., & Li, H. (2020). *Shiqi*. Zhonghua Book Company.

Yu, S. Z. (Ed.). (2005). *Tangshi sanbai shou xiangxi*. (2a ed.). Zhonghua Book Company.
Zhu, X., & Zhao, C. Z. (2017). *Shiji zhuan*. Zhonghua Book Company.

Notas editoriais

Contribuição de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: G. Sinedino
Coleta de dados: G. Sinedino
Análise de dados: G. Sinedino
Discussão dos resultados: G. Sinedino
Escrita – revisão e aprovação: G. Sinedino

Conjunto de dados de pesquisa

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Declaração de disponibilidade dos dados da pesquisa

Os dados desta pesquisa, que não estão expressos neste trabalho, poderão ser disponibilizados pelo(s) autor(es) mediante solicitação.

Licença de uso

Os autores cedem à *Cadernos de Tradução* os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial nesta revista. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (por exemplo: publicar em repositório institucional, em website pessoal, em redes sociais acadêmicas, publicar uma tradução, ou, ainda, republicar o trabalho como um capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. A revista *Cadernos de Tradução* é hospedada pelo [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

Editores do número especial

Xiang Zhang – Li Ye

Editores de seção

Andréia Guerini – Willian Moura

Revisão de normas técnicas

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Histórico

Recebido em: 30-04-2025
Aprovado em: 08-06-2025
Revisado em: 30-06-2025
Publicado em: 09-2025



Cadernos de Tradução, 45(Número Especial 3), 2025, e108400
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. ISSN 2175-7968
DOI <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2025.e108400>