

MENINA ACANHADA: UMA TRADUÇÃO DO *SHĪJĪNG*

Cristiano Mahaut de Barros Barreto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
cristianombb@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objeto central a tradução do poema intitulado “Menina Acanhada” que fez parte da mais antiga coleção poética da China, o *shĭjĭng* (詩經), compilado por volta de 600 a.C. O texto original em chinês é discutido em suas dimensões formais e de significado, acompanhado dos princípios que nortearam uma tradução que atravessa um período de mais de 2.500 anos e cuja cultura de partida é tão distinta da nossa quanto a língua chinesa clássica é do português brasileiro. À tradução adicionou-se de um farto paratexto onde questões caras às teorias da tradução irão inevitavelmente mostrar-se refletidas. Trata-se eminentemente de um trabalho de prática tradutória onde tais conceitos teóricos são apenas pincelados. Adotou-se um partido teórico que priorizou a tradução estrangeirizante sobre a domesticante, abrindo aos olhos do leitor o estranhamento de quem se coloca diante de um texto vindo de outra cultura e língua ao mesmo tempo que evidencia a visibilidade do tradutor e da prática tradutória.

Palavras Chaves: poesia chinesa, *shĭjĭng*, prática tradutória, tradução de poesia.

Abstract: The present article has as its central object the translation of a poem entitled “Shy Girl” which is part of the oldest surviving collection of Chinese poetry, the *shĭjĭng* (詩經), compiled around 600 b.C. The original text in Chinese is discussed in its formal dimension and in its meaning, together with the principles that guided this translation, which in itself bridges a period of more than 2.500 years and has a departing culture so distinct from ours as the classical Chinese language is from Brazilian Portuguese. To the translation was added a copious paratext where the questions dear to the theories of translation will inevitably appear. It is basically a text of translation practice, where the theoretical concepts are

only briefly mentioned. I adopted a theoretical standpoint that chooses foreignizing translation over a domesticating one, provoking on the reader the strangeness due to someone who faces a text from another culture and language, as well as putting in evidence the visibility of the translator and of the translation practice.

Keywords: Chinese poetry, *shījīng*, translation practice, poetry translation.

Introdução

A tradição poética chinesa carrega uma história de mais de 2.500 anos. Pode-se dizer que ela se inicia com a mais antiga coleção ainda existente de poemas chineses, o *shījīng* (詩經), literalmente, “Clássico da Poesia” (muitas vezes traduzido para o português como “Livro das Odes”), compilado por volta de 600 a.C. A partir deste momento a arte poética chinesa irá evoluir e se diversificar em sua forma e métrica, temas e estilos.

Apesar de sua importância, relativamente pouca poesia chinesa clássica (e menos ainda, contemporânea) tem sido traduzida para o português. Este artigo pretende introduzir brevemente alguns aspectos fundamentais da tradição poética clássica na China e apresentar a tradução de um poema da coletânea *shījīng*.

O presente artigo é basicamente um trabalho de prática tradutória. Acredito que através desta tradução questões que perpassam as práticas e teorias tradutórias se evidenciem para o leitor, mesmo que os conceitos relacionados às teorias da tradução não apareçam aqui de forma explícita. O partido teórico aqui adotado, em linhas bem gerais, é aquele que privilegia a tradução estrangeirizante sobre aquela domesticante, de forma a colocar o leitor um pouco mais próximo de um texto que originalmente foi escrito alheio à sua cultura de chegada, mas que foi submetido às inevitáveis mudanças ocorridas ao longo de qualquer processo tradutório. Essa

estrangerização, como nos mostra Lawrence Venuti (1995), não necessariamente passa pelo uso de estrangeirismos, mas pela ruptura de padrões linguísticos na cultura de chegada. No caso específico deste trabalho, passou pela adaptação, na medida do possível, da estrutura rímica e formal do poema chinês para o português ao mesmo tempo que procurou-se atentar ao que hoje entendemos ser seu significado.

A poesia chinesa

O *shījīng* foi compilado por volta de 600 a.C. (na dinastia Zhou, *zhōucháo* 周朝). O trabalho colecionou 305 (alguns dizem 311) poemas divididos nos seguintes tipos de poesia²:

(TABELA 1) – A estrutura do *shījīng*

風	fēng	160 canções folclóricas (literalmente, “ares” ou “ventos”, aludindo ao significado de “canções” em chinês clássico)
小雅	xiǎoyǎ	74 “pequenas” <i>elegantiae</i> (ou odes tradicionalmente cantadas em festividades na corte)
大雅	dà yǎ	31 “grandes” <i>elegantiae</i> , cantadas em cerimônias mais solenes da corte
頌	sòng	40 hinos e encômios, cantados em sacrifícios aos deuses e aos espíritos ancestrais

Embora tradicionalmente seja atribuído a Confúcio a compilação do *shījīng*, hoje esta hipótese é considerada muito improvável. Os poemas mais antigos do *shījīng* parecem remeter ao início da dinastia Zhou em 1122 aC. Como fica claro pela tipologia exposta acima, eram poemas para serem recitados ou cantados com acompanhamento musical, abordando temas religiosos, cerimoniais e

populares. Como as canções folclóricas foram compostas em um ambiente social que pré-datou a moral confuciana, a relação entre homens e mulheres não casados era não apenas aceita como até encorajada.

A poesia contida no *shījīng* não teve sua metrificação tão regulada quanto nos períodos posteriores, em especial durante a Dinastia Tang e o chamado “Período das Seis Dinastias”. Entretanto algumas características observadas ao longo da história da poesia chinesa já podem ser identificadas e formam uma espécie de fio condutor desta tradição. Brevemente podemos destacar:

- Dicotomia entre a produção do poetas “profissionais” (os *literati*), profundamente estudados nos caminhos da corte e da língua chinesa, e a produção poética “popular” e autodiadata, sendo que em muitas ocasiões esta última era apropriada e adaptada pelos próprios *literati*. No caso específico do *shījīng*, cuja autoria original não se pode precisar, e cujos poemas foram submetidos a compilações e re-escritas em diversas vertentes de comentaristas, esta dicotomia aparece subjacente a todo o trabalho.
- Atenção estrita aos onze temas canônicos da poesia clássica chinesa, nomeadamente: Amor e Cortejo; A Linda Mulher; A Mulher Abandonada; Encômio e Conselho; O Homem Errante; Descrição das Coisas; Paisagens; Agricultura e Reclusão; Viagem Imaginária ao Mundo Celestial; Lembranças; e Dificuldades e a Injustiça³. Tradicionalmente, a poesia clássica chinesa não experimentou o ímpeto iconoclasta que perpassou o trabalho de vários poetas ocidentais. Não se deve esquecer que o poeta chinês se via como elemento importantíssimo desta sociedade constituída sob princípios de harmonia e equilíbrio, confucionista responsável e quase sempre com ligações estreitas com a corte e o *establishment* imperial.

- Uso de imagens que, ainda que tenham uma ressonância universal, assumem outro papel na sociedade e no imaginário chinês. A *guerra*, por exemplo, dificilmente foi vista como empreendimento heróico e patriótico, mas sim como um dever a ser cumprido, de dor e de lamento. A *viagem* através do interior da China, conquanto mantivesse seu lado bucólico e idealizado, esteve ligada às dificuldades de transporte dentro de um estado tão vasto e de acidentado terreno. O *tempo* foi muitas vezes sofridamente percebido em sua passagem, uma vez que a maior parte dos poetas chineses não acreditava na imortalidade de sua alma. A *história* foi concebida como a expressão da existência coletiva do povo chinês, e a sucessão das dinastias foi tomada em contraste com a permanência da Natureza. O *amor* não era platônico, não liberou o homem de suas responsabilidades morais, foi considerado pelo poeta chinês como essencial e uma experiência valiosa, mas não ao ponto que pudesse ser elevado acima de todos os outros sentimentos e obrigações.⁴
- Aproximação na filosofia oriental do Céu e do Homem, ao ponto de identificá-los metafisicamente, negando a separação do sujeito e do objeto. Para o poeta Du Fu é perfeitamente cabível “uma flor dividir suas lágrimas”, já que o Céu/Natureza pode governar, sentir ou ecoar o comportamento humano. A Natureza portanto não foi vista como a “manifestação física do seu Criador, mas algo que é em virtude de si mesma⁵”, ela não é benigna ou ameaçadora e o Homem não foi olhado lutando pela sua sobrevivência, mas em harmonia como parte do todo da Natureza.

E do ponto de vista de metrificação e prosódia, identificamos⁶:

- A contagem de sílabas foi fundamental e por vezes foi integrada à definição do estilo a que pertenceu o poema em

questão (por exemplo, os poemas *sao* eram basicamente compostos por linhas hexa- e heptassilábicas).

- As variações de tons (no chinês clássico: estável, *ping*, crescente, *shang*, cadente, *qu* e entrante, *ru*) envolviam não somente modulações no tom (como no chinês contemporâneo), mas também o contraste entre sílabas longas e curtas, se aproximando neste aspecto do verso quantitativo latino, enquanto que a mudança do tom equivaleria às variações de tonicidade características da prosódia em português.
- A rima era mais simples do que a portuguesa, pois normalmente envolvia apenas a rima das vogais (as consoantes finais em chinês são apenas -n e -ng para todos períodos e -p, -t, -k para *tons entrantes* no chinês medieval e antigo). A rima também não necessitava de vogais idênticas, e muitas vezes vogais com pronúncia similar foram usadas (como no par *lian-shan*).
- Em alguns estilos poéticos as rimas normalmente ocorriam nas linhas pares e muitas vezes a mesma rima foi utilizada para todo o poema. Já em outros produzidos em períodos mais tardios (como os estilos *ci* e *qu*), a rima por vezes mudava duas ou três vezes ao longo do poema e ocorria de forma menos previsível.
- As aliterações eram normalmente confinadas a duas sílabas, em geral em grupos dissilábicos. Paralelamente, os grupos compostos em que duas sílabas rimam entre si também foram usados em profusão, embora não sejam rimas no sentido estrito da palavra, já que, como vimos, a consoante final (se houver) pode variar e as vogais não precisavam ser pronunciadas identicamente.

-
- Regras de acentuação apareceram nos versos regulados, com combinações entre tons nivelados (1º e 2º tom) e tons oblíquos (3º e 4º tom) além do tom “entrante” do chinês clássico. Todavia, mesmo após o aparecimento dos versos regulados, versos em forma “livre” continuaram a prosperar na produção poética chinesa. No *shījīng* em particular não havia regulação dos tons.
 - O conceito de ritmo semântico foi fundamental na poesia chinesa. Ele baseou-se nos padrões de pausas entre as unidades sintáticas dentro de uma linha de verso (similarmente à cesura da poesia ocidental). Como cada unidade lexical do chinês clássico corresponde a uma sílaba fonética, as pausas podiam ser estritamente previsíveis e reguladas. Por exemplo, um binômio com dois caracteres podia funcionar como uma unidade sintática fechada e um tópicos, que podia ser comentado nos caracteres que se seguiam à pausa dentro do verso. Cada gênero poético privilegiou uma ou outra combinação de ritmo semântico.
 - Há basicamente dois princípios estruturais na poesia clássica chinesa:
 1. lógico-temporal (narrativa denotada em chinês de *fù*), usado nas grandes odes e nos hinos do *shījīng* e característico da poesia com uma linha narrativa e um *continuum* descritivo que se estendia por várias linhas do poema;
 2. analógica-associativa (chamado na crítica poética chinesa de *bǐ-xīng*), ainda mais proeminente no *shījīng*. Aparecia frequentemente num formato em que víamos duas linhas de descrição de uma paisagem natural e duas (ou mais) de expressão emocional, apreciadas em conjunto através de uma relação analógico-associativa. Estes dois modelos estruturais são complementares e

em geral é difícil classificar um poema que seja “puramente” no modo *fù* ou puramente *bì-xīng*.

- Finalmente, não podemos esquecer o que muitos críticos chamam da “mais importante característica da poesia chinesa”: o *paralelismo* sintático e semântico entre os versos, que se tornou mais e mais intrincado a partir do período das Seis Dinastias e atingiu o ápice na poesia controlada da Era Tang. Tal paralelismo estará exemplificado nos versos traduzidos.

O poema

O poema escolhido no *shījīng* apareceu na compilação feita por um certo “mestre Mao” na dinastia Han (206 aC-220 dC). Tradicionalmente os 305 poemas do *shījīng* seguem uma “numeração Mao” e o escolhido é o Mao número 42, parte dos “Odes de Bei” (*bèifēng*, 邶風), um das 15 coleções de “ares/canções” (ou odes) que compõe as “Lições do Estado” (*guófēng*, 國風, literalmente “os ares/canções do Estado”), a maioria composta de poemas sobre o amor, geralmente considerados pelos leitores e especialistas os mais interessantes do *shījīng*.

Primeiramente, o poema é apresentado, junto a sua transliteração em *pinyin* e a tradução literal aproximada, caractere a caractere.

靜女	jìng nǚ	quieta/tranquila • mulher/menina
靜女其姝	jìng nǚ qí shū	tranquila • menina • sua/dela • beleza
俟我於城隅	sì wǒ yú chéng yú	esperar • eu • em • muralha • canto ⁹
愛而不見	ài èr bú jiàn	esconder/cobrir • e • não • ver/aparecer
搔首踟躕	sāo shǒu chí chú	coçar • cabeça • hesitante/incerto ¹⁰
靜女其嬈	jìng nǚ qí luán	tranquila • menina • sua/dela • bonita/atraente
貽我彤管	yí wǒ tóng guǎn	dar (como) presente • eu • vermelho • haste ¹¹

彤管有煒	tóng guǎn yǒu wěi	vermelho • haste • tem • vermelho brilhante ¹²
說懌女美	yuè yì rǔ měi	contente/feliz ¹³ • você/menina • linda
自牧歸蕘	zì mù guī tí	desde • pasto • voltou • broto
洵美且異	xún měi qiě yì	realmente • linda • e • diferente/sur preendente
匪女之為美	fěi rǔ zhī wéi měi	não • você/menina • (nota ¹⁴) • (nota ¹⁵) •linda
美人之貽	měi rén zhī yí	linda • pessoa • (nota ¹⁶) • dar (como presente)

Análise do significado

Este poema foi escrito na época do Chinês Arcaico e, como vimos, faz parte de um dos primeiros textos ainda existente da cultura chinesa, junto com o Livro das Mutações (o *yìjīng*, 易經, mais conhecido hoje com o I Ching) e o Livro dos Documentos (ou Clássicos da História, *shūjīng*, 書經). Não só os termos usados são muito diferentes em suas acepções atuais (se é que são ainda usados hoje), como a gramática e a sintaxe são radicalmente outras.

O poema nos mostra alguns minutos de uma relação entre uma menina/mulher e outra pessoa. Na primeira estrofe vemos a apresentação de uma cena. Discretamente distante da multidão e das outras pessoas (evidenciado pelo canto da muralha, que se situa nos limites da cidade), a menina deveria estar esperando pelo seu amante/namorado¹⁷. Ela não aparece e ele a espera impaciente. Ela é reticente, sabemos que é uma menina discreta pelo termo quieta/tranquila (*jìng*, 靜). Na última linha da 1ª estrofe, com o namorado andando sem rumo à sua espera, o ritmo do poema diminui, o que prepara o leitor para a próxima estrofe.

Nas segunda e terceira estrofes o poema se volta para os sentimentos do namorado. Ele vê a beleza da menina refletida nos pro-

saicos presentes que ela lhe dá (o caule vermelho, o broto), que por serem tão simples e mundanos, acentuam a atração que a menina exerce sobre o namorado. O vermelho do caule que é tão destacado, a ponto de ser referido como um “vermelho-brasa”, simboliza a vivacidade da menina e a traz mais para perto mais do leitor. Sabemos que não é a primeira vez que eles se encontram: no pasto, também longe das vistas alheias, ela já tinha trazido outro presente para seu namorado. Novamente, apenas um broto, que por si só não poderia ser mais comum, mas que imbuído dos sentimentos da menina pelo namorado, é lindo e “surpreendente” (yì, 異). A impaciência do jovem ao esperar pela menina aparece quando ele começa a se dirigir diretamente ao broto (“não é você (broto) que é bonita!”). A metáfora vai ao extremo com um maravilhoso jogo de palavras que só poderia ser feito em chinês clássico: embora ele pronuncie *rǔ* (汝, “você”), o poema é escrito com o termo *nǚ* (女), que hoje basicamente é usado para referir-se a uma mulher/menina/filha e já foi também usado como pronome pessoal da 2ª pessoa, “tu/você”. No 8º verso o poeta escreve que se enche de felicidade com a beleza de “nǚ”, que tanto pode ser da menina, mas também “você”, se referindo à haste, citada logo antes no 7º verso. Esta ambiguidade aproxima ainda mais a menina dos objetos metafóricos, e enfatiza o choque de uma negação impactante nos últimos dois versos, usado como sublimação do amor do namorado para além dos presentes recebido de sua amada, na própria menina.

As imagens sugeridas pelo poema são vívidas e simples: o canto da muralha (ou torre, numa outra interpretação possível) sugere intimidade e segredo; a haste pode sugerir a beleza singela e floral, ou música e alegria, na interpretação alternativa de um instrumento musical; o pasto sugere a liberdade e o frescor da Natureza e o broto sugere a pele imaculada da menina, além de pureza e juventude. Em geral as imagens são delicadas, assim como a atitude do namorado no seu amor pela menina, mais gentil e delicado do que passional.

Séculos de comentaristas esmiuçaram todos os poemas do *shijing*, inclusive este aqui apresentado. Alguns trabalhos vêm

neste poema a sátira a uma antiga rainha muito diferente da menina modesta e gentil descrita em suas linhas. Mas talvez essa interpretação queira ir muito além do que nos diz o poema... Outros comentaristas criticaram a atitude da menina ao aceitar ir neste encontro ilícito, no que seria uma contradição com seu comportamento modesto, mas estes esquecem que diante dos olhos do namorado a menina jamais poderia ser vista como imoral ou imodesta.

Aspectos formais

Formalmente o poema é muito regular em termos de número de caracteres por verso, quatro, fugindo do padrão por duas vezes apenas. Podemos especular que o poeta quis, com esta duas linhas mais longas completar o total “redondo” de 50 caracteres para todo o poema (exclusive o título).

Na leitura “atual” do poema o esquema rímico é bastante regular em se tratando de um poema chinês clássico, com o seguinte esquema rímico: *aaxa, bbcc, ddx*. A pronúncia do chinês arcaico pode apenas ser inferida¹⁸, mas não há dúvida que o poeta quis trazer algum tipo de regularidade rímica para o poema.

O poeta não poupa adjetivos elogiosos à menina, que seguem com ímpeto crescente ao longo do poema: “linda” (*měi*, 美) é usado 4 vezes nas últimas 5 linhas, beleza (*shū*, 姝) logo no 1º verso, bonita/atraente (*luán*, 嬋) no 5º.

Formalmente o poema começa com uma exposição (*fù*) na primeira estrofe e uma série de comparações/metáforas (*bǐ*) nas 2ª e 3ª estrofes. Os paralelismos estão presentes: o 1º e 5º verso, sintaticamente idênticos abrem a 1ª e a 2ª estrofe e bem no meio do poema, a repetição de “caule vermelho” (*tóng guǎn*, 彤管) une as duas metades do poema. O fechamento do poema é reforçado pela repetição de “linda” (*měi*, 美) no final do penúltimo verso e no início do último.

Incomum na poesia clássica dos *literati* e na poesia regulada dos Tang, o sujeito do poeta aparece explicitado pelo pronome “eu” (wǒ, 我) já no 2º verso. Outro detalhe, como iremos ver, é o esquema um pouco menos estrito de paralelismos e uma maior presença de termos “gramaticais”. Semanticamente, apesar das lindas metáforas e construções poéticas, este poema não carrega as ambiguidades e imagens implícitas (“escondidas”) que aparecerão frequentemente nos poemas da Era Tang.

A seguir apresenta-se a tradução proposta para o poema

Menina Acanhada
 Menina cheia de graça, mimosa
 Devia aguardar-me na muralha rochosa
 Porém se resguarda, e não desabrocha
 Eu coço a cabeça, e andejo a esmo
 Menina cheia de graça, formosa
 Regalou-me uma haste vermelhosa
 Haste vermelhosa, fulgor ardente
 Feliz e ledó pela tua lindeza
 Dos pastos me deu um broto-bambu
 Deveras lindo, pois raro incomum
 Não és tu mesmo, o broto, que vejo lindo
 Linda és tu, menina que mo ofertou

A mesma traduções com as sílabas poéticas e tônicas marcadas em *itálico>, o esquema rímico indicado (na tradução e no original) e, na última coluna, o número de lexemas “não gramaticais” (substantivos, adjetivos, advérbio, verbos e pronomes) de cada verso¹⁹.*

- | | | | | | |
|---|---|----|--|-----|---|
| 1 | <i>Me/ni/na/</i> <i>che/ia/</i> <i>de/ gra/ça,</i> <i>mi/mo/sa</i> 2-4-7-10 | a | | a | 4 |
| 2 | <i>De/via/</i> <i>a/guar/dar/-me/</i> <i>na/ mu/ra/lha/</i> <i>ro/cho/sa</i> 2-5-9-12 | a | | a' | 5 |
| 3 | <i>Por/rém/</i> <i>se/ res/guar/da,</i> <i>e// não /de/sa/bro/cha</i> 2-5-7-10 | a' | | x | 4 |
| 4 | <i>Eu/ co/ço a/ ca/be/ça//,</i> <i>e an/de/jo a/ es/mo</i> 2-5-8-10 | x | | a'' | 5 |

5	Me/ni/na/ che/ia/ de/ gra/ça, // for/mo/sa	2-4-7-10	a		b	4
6	Re/ga/lou/-me u/ma/ has/te /ver/me/lho/sa/	3-6-10	a		b	4
7	Has/te/ ver/me/lho/sa, // ful/gor/ ar/den/te	1-5-8-10	b		c	4
8	Fe/liz/ e/ le/do/ pe/la/ tua/ lin/de/za	2-4-8-10	b'		c	4
9	Dos/ pas/tos/ me/ deu/ um/ bro/to/-bam/bu	2-5-7-10	c		d	5
10	De/ve/ras/ lin/do, // pois/ ra/ro in/co/mum.	2-4-7-10	c'		d	4
11	Não/ és/ tu/ mes/mo, o// bro/to, // que/ ve/jo/ lin/do	2-4-6-9-11	x		c6	
12	Lin/da és/ tu, // me/ni/na/ que/ mo o/fer/tou	1-(2)-3-5-8-10x		d	6	

Optou-se pela tradução das linhas com 4 caracteres em decassílabos e as linhas de 5 caracteres em um dodecassílabo e um hendecassílabo. Há obviamente um forte contraste no tempo de leitura/declamação dos dois poemas, mas em geral procurou-se se ater à regularidade de quatro lexemas “não gramaticais” por linha “normal” (excetuando as duas linhas mais longas, 2ª e 11ª), o que foi conseguido exceto em três casos (linhas 4, 9 e 12). A tradução foi fiel ao original em não criar *enjambements*. Neste poema não cabe muito a análise de seus pés, já que os acentos dentro dos versos são bastante irregulares, mas podemos perceber que (excluindo os versos “longos”) exceto no 6º e 12º versos temos quatro acentos por linha (assim como são quatro os caracteres do texto chinês). Em nenhuma das linhas temos um ritmo completamente binário ou ternário e talvez possamos equacionar esta indefinição acentual com a estranheza da leitura do poema chinês para um brasileiro, muito embora esta alternância de pés binários e ternários tenha sido completamente fortuita.

Na tradução o paralelismo entre os 6º e 7º versos é mantido (um termina como começa o outro), apenas o mesmo efeito entre os 11º e 12º versos não ficou perfeito, já que o adjetivo “lindo” teve que ser mudado para “linda,” por uma questão de concordância. Finalmente, aquele entre o 1º e 5º verso foi mantido (iniciam-se no original com “*jìng nǚ qí*” seguido de um verbo-adjetival, na tradução “Menina cheia de graça”, seguida de um adjetivo), mas na tradução, por minha escolha, não há igualdade entre o início destas linhas e o título do poema.

A tradução também conseguiu ser bastante fiel ao esquema de rimas original: três rimas na 1ª estrofe (uma delas é incompleta, porém note-se que nas rimas em chinês apenas a vogal está rimando), uma rima no primeiro dístico da 2ª estrofe e uma rima consonantal na tônica no segundo dístico. Fecha-se com rima incompleta na 3ª estrofe, onde a tradução ficou mais longe do original. A tradução tem algumas aliterações que lembram assonâncias e repetições do original: /m/ nos versos 1,2,5 e 12, /gw/ nos versos 2 e 3, /l/ nos versos 6 e 8, /t/ no verso 7 e /b/ no verso 9.

Tabela 2: Comparação Semântica

quieta/tranquila • mulher/menina	Menina <i>Acanhada</i>
<i>tranquila</i> • menina • sua/dela • beleza	Menina cheia de graça, <i>mimosa</i>
esperar • eu • em • muralha •	<i>Devia</i> aguardar-me na muralha <i>rochosa canto</i>
esconder/cobrir • e • não • ver/ aparecer	<i>Porém</i> se resguarda, e não desabrocha
coçar • cabeça • hesitante/incerto	<i>Eu</i> coço a cabeça, e andejo a esmo
<i>tranquila</i> • menina • sua/dela • bonita/atraente	Menina cheia de graça, <i>formosa</i>
dar (como) presente • eu • vermelho • haste/caule	Regalou-me uma haste vermelhosa
vermelho • haste/caule • tem • vermelho brilhante	Haste vermelhosa, <i>fulgor ardente</i>
contente/feliz • você/menina • linda	Feliz e ledor pela tua lindeza
desde • pasto • <i>voltou</i> • broto	Dos pastos <i>me deu</i> um broto- <i>bambu</i>
realmente • linda • e • diferente/ surpreendente	Deveras lindo, <i>pois</i> raro incomum
não • você/menina • em si mesma • linda	Não <i>és tu</i> mesmo, o broto, que vejo lindo

linda • pessoa • teu • dar (como Linda és tu, menina que mo ofertou presente)

Omissões

Inclusões e Modificações

Antes de examinarmos a tabela acima é importante observar que os termos *inclusões*, *exclusões* e *modificações* numa leitura superficial poderiam apontar para uma visão imanentista do significado (da qual absolutamente não compartilho) e da tradução como transporte desse significado, transporte que seria supostamente capaz de retirar “pedaços” do significado original e de inserir outros, alheios a ele. Estas são questões bastante complicadas que constituem justamente um dos núcleos dos estudos sobre a tradução e a linguagem. Entretanto, para fins de simplicidade, na discussão do poema chinês em questão, adotamos o que recomenda o poeta e professor Paulo H. Britto no seu artigo “Lícidas: diálogo mais ou menos platônico em torno de ‘Como reconhecer um poema ao vê-lo’ de Stanley Fish”: “Em algum momento da série temos que agir *como se* estivéssemos tendo acesso direto ao sentido de um texto [...] na prática todos nós fazemos isso” (BRITTO, 1995: 148). Ou seja, a despeito das questionamentos teóricos acerca do significado e do seu “acesso”, precisamos poder agir, imaginariamente, “como se” pudéssemos interpretar o significado no texto feito pelo escritor, mesmo que teoricamente saibamos da sua inexistência:

Uma coisa é absolutizar o sujeito ou o significado como se fazia no século passado. Outra coisa é você ter consciência de que os conceitos, como o de sujeito ou de significado, não podem ser absolutizados, apresentam problemas graves, mas para determinados fins práticos são ficções que permanecem úteis – mais ainda, indispensáveis (BRITTO, 1995: 149).

Assim de posse deste aviso, podemos continuar com a comparação do “significado” entre as duas versões do poema, em chinês e em português.

Uma vez que estamos comparando duas línguas sintaticamente muito diferentes, não foram marcadas as inclusões óbvias e necessárias para que o texto em português faça sentido, apenas aquelas que me pareceram opcionais. Como optei por um metro relativamente longo (decassílabo), foram feitas mais inclusões do que (as poucas) exclusões. Em especial, fiz modificações usando “mimo-sa” e “formosa” e a inclusão de “rochosa” para fechar a rima no 1º hemistíquio e de “bambu” para a rima incompleta na 3ª estrofe. “Vermelhosa”, até onde sei, foi uma criação lexical, e também motivada pela rima e assonância. Do lado das exclusões, a mais importante foi o tranquila/calma (*jing*, 靜) que o poeta repete do título do poema no primeiro e quinto verso. Podemos equacionar indiretamente uma menina “cheia de graça” com uma menina tranquila, acanhada e tímida, mas ainda que a correspondência não seja exata, talvez não devamos falar exatamente em “exclusão”.

Um desafio foi manter a ambiguidade citada no 8º verso. Percebe-se nas outras traduções mostradas adiante que todos os tradutores optaram pela leitura mais “óbvia”, considerando que o poeta estava falando da menina. A tradução aqui representada mantém a ambiguidade (“feliz e ledo pela *tua* beleza”, o ‘tua’ pode se referir à haste vermelhosa ou à menina), ambiguidade esta que só é resolvida, e de maneira bastante enfática, criando um forte contraste, nas duas últimas linhas do poema: “não és tu mesmo, o broto, que vejo lindo // linda és tu, menina que mo ofertou”.

Conclusão

A tradição poética chinesa é extremamente rica e oferece um contraponto de alteridade e contraste muito marcante em relação

à nossa tradição ocidental. O presente trabalho procurou mostrar um pouco desta diversidade, apresentando algumas características marcantes prosódicas e contextuais da poesia chinesa, em especial da poesia do *shījīng*, base sobre a qual organizaram-se as prioridades que nortearam a tradução aqui apresentada.

Esta tradução, como já comentado no início do artigo, procurou adotar uma estratégia não-domesticante, chamando a atenção para os aspectos formais do poema original que se contrastam com a nossa prosódia em português. Ao mesmo tempo tomou-se o cuidado em se ater o quanto possível ao sentido que apreendeu-se do original e às sutis ambiguidades do poema chinês, resultando num poema que encontra-se num equilibrado compromisso entre o poema *jìng nü* do *shījīng* e o poema “Menina Acanhada.”

Notas

1. As palavras em chinês neste trabalho estão transliteradas em itálico pelo método pinyin, padrão usado na China continental com os quatro tons marcados através dos diacríticos do pinyin, respectivamente: 1º tom (alto) com traço sobre a vogal, 2º tom (crescente) com acento agudo, 3º tom (decrecente/crescente) com acento circunflexo invertido e 4º tom (decrecente) com acento grave.

2. Veja-se ZONG-QI (2008), pág 13.

3. Cf. ZONG-QI (2008), págs 1-3.

4. Sobre estes conceitos do pensar chinês, veja-se LIU (1962), págs 50-60.

5. LIU (1962), pág 49.

-
6. Para esta discussão, basicamente veja-se ZONG-QI (2008), págs 6-9 e LIU (1962), págs 20-38.
7. Apesar de na grafia pinyin a vogal ser igual, sua pronúncia não é a mesma. A pronúncia IPA aproximada nos dois casos é [lien] e [ʃan].
8. Posteriormente sobre a articulação desses três termos emblemáticos fù (賦), bǐ (比) e xīng (興) se constituirá o pensamento chinês sobre os processos figurativos, irremediavelmente ligados à poética chinesa. Para mais detalhes, veja-se YU (1981) e OWEN (1992), págs 256-8.
9. *chéngyú* (城隅) em chinês contemporâneo seria descrito como *chéngde jiǎoluò* (城的角落), “um canto/esquina da muralha”. Alguns estudiosos preferem usar “torre” da muralha ao invés de “canto da muralha”, como um lugar mais sensato para marcar um encontro amoroso.
10. No mandarim atual se usa o termo dissilábico *chíchú* para designar “incerteza” e “falta de rumo”, sempre em conexão com andar ou algum outro tipo de movimento, evidenciado pelo radical de “andar” (zú, 足) nos dois caracteres compostos.
11. O caule ou haste de uma planta, formato de tubo, “reed” ou “stalk” em inglês. Um *site* em chinês na internet dá a tradução para chinês contemporâneo de “haste de artemísia”. É possível até mesmo a interpretação de que não seja a haste de uma planta, mas sim de um instrumento musical ou de um pincel.
12. Tradução literal de wǒi (熒) seria “cor das brasas”, “vermelho fulgurante”, ou “glowing red” em inglês. Esse é um verso complicado, pela confusão em português do brilho do vermelho com o brilho das brasas (também vermelhas). Um *site* em chinês traduz (literalmente) por: “o brilho (da cor vermelha) semelhante ao brilho do fogo.”
13. O dicionário *ABC Chinese-English Comprehensive Dictionary* dá para o composto *yìyuè* (懌悅) a tradução “delighted”, “pleased”. Os dois caracteres separados tem uma acepção similar, de “estar extremamente feliz”. Todavia o caractere para *yue*⁴ que consta no poema é 說 e não 悅.

14. *zhī* (之) é um marcador gramatical complexo em chinês clássico. Entre outras funções, pode ser um pronome demonstrativo “este”, “esta”, pronome pessoal “ele/a”, “para ele/a”; pronome anafórico usado como objeto; marcador de genitivo (de 的) em chinês atual) e marcador de subordinação de sentenças. Aqui ele age como ligação entre “não é você (broto)” e “ser por si mesma linda”

15. *wei* (為) também é um marcador gramatical multifuncional. Aqui seria traduzido como “on behalf of” e “ser por si mesmo”.

16. *zhī* (之) aqui pode ser interpretado como um marcador de genitivo (o presente de uma linda pessoa)

17. De agora em diante a menina/mulher será referida simplesmente como “menina” e o amante/namorado como “namorado”.

18. A leitura do poema na reconstrução feita por Bernard Karlgren indica o seguinte esquema rímico: *aaxa, bbcc, dede*, portanto bastante próximo à leitura atual. Para um estudo detalhado da fonologia do chinês arcaico e medieval, veja-se SCHUESSLER (2007).

19. Ao final de cada verso os números indicam o acento tônico primário, ao passo que o número entre parênteses caracteriza acento tônico secundário.

Bibliografia

BARNES, Archie. *Chinese Through Poetry*. London: Alcuin Academics, 2007.

BRITTO, Paulo H. Lícidas: diálogo mais ou menos platônico em torno de “Como reconhecer um poema ao vê-lo”, de Stanley Fish. In: *paLavra* n. 3. Rio de Janeiro: PUC-RJ, p. 142-150, 1995.

DeFRANCIS, John, editor. *ABC Chinese-English Comprehensive Dictionary* (ABC 汉语大词典) Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003 (versão eletrônica).

FULLER, Michael A. *An Introduction do Literary Chinese*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

LIU, James J. Y. *The Art of Chinese Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

OWEN, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard, 1992.

SCHUESSLER, Axel. *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.

VENUTI, Lawrence. A Invisibilidade do Tradutor. In: paLavra n. 3. Rio de Janeiro: PUC-RJ, p. 111-134, 1995. Tradução de Carolina Alfaro.

WANG, John C. Y, WU Sue-mei, JIANG Shaoyu e HSUEH Frank F.S. *Classical Chinese Primer – 古文入門*. Hong Kong: Chinese University Press, 2007.

YU, Pauline. Metaphor and Chinese Poetry. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol 3 (jul 1981).

ZONG-QI, Cai, Editor. *How to Read Chinese Poetry: a guided anthology*. New York: Columbia University Press, 2008.