

## ***More 3 ways of looking at Wang Wei – Percurso de tradução para o português de poema clássico chinês***

Ricardo Primo Portugal<sup>1</sup>

UnB/DF

**Resumo:** Apresentação de percurso de tradução de poema chinês clássico de Wang Wei, a partir do comentário crítico de diferentes propostas e concepções tradutórias, com base em artigo de Eliot Weinberger e Octavio Paz, sob a perspectiva, principalmente, de Haroldo de Campos e Ezra Pound, mencionando ainda considerações de François Cheng e outros autores. Defende-se que a tradução de poesia clássica chinesa evidencia categoricamente a intraduzibilidade da poesia e, por extensão, a necessidade da *transposição criativa*.

**Palavras-chave:** Tradução de poesia chinesa para o português e outras línguas ocidentais. Transposição criativa (transcriação). Tradução como criação e como crítica. Haroldo de Campos, Eliot Weinberger, Octavio Paz, François Cheng.

## ***More three ways of looking at Wang Wei – an itinerary of translation of a classical Chinese poem to Portuguese language***

**Abstract:** Description of an itinerary of translation of a classical Chinese poem written by Wang Wei, discussing different available versions and viewpoints on translation, with reference to Eliot Weinberger and Octavio Paz's article on the matter, and based on Haroldo de Campos and Ezra Pound's theoretical perspectives, also mentioning François Cheng and other authors. It is argued that the translation of classical Chinese poetry shows categorically the untranslatability of poetry and, by extension, the need for creative transposition.

**Keywords:** Translation of classical Chinese poetry to Portuguese and other Western languages. Creative transposition ("transcreation"). Translation as creation and literary criticism. Haroldo de Campos, Eliot Weinberger, Octavio Paz and François Cheng.

### **Introdução**

O título deste trabalho faz referência a *19 ways of looking at Wang Wei*<sup>2</sup>, conhecido artigo publicado em 1987 pelo poeta estadunidense Eliot Weinberger, com colaboração de Octavio Paz, que discute métodos de tradução de poesia chinesa, através da exposição comparativa de 19 diferentes versões, para o inglês, francês e espanhol, de um único texto exemplar: o pequeno poema *O Retiro dos Cervos*, de Wang Wei. Este quarteto clássico (*jueju*) é um dos mais traduzidos do mestre da Dinastia Tang (618-907), considerada o "período de ouro" da poesia clássica chinesa. A participação de Octavio Paz no opúsculo

<sup>1</sup> Poeta e tradutor. Graduado em Letras, UFRGS, é mestrando em Literatura na UnB. Publicou: *A face de muitos rostos* – Patuá, 2015. *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang* - UNESP, 2013 (56º Prêmio Jabuti). *Zero a sem – haicais - 7Letras*, 2011. *Poesia completa de Yu Xuanji* - UNESP, 2011. *De-Passagens* - Ameop, 2004.

<sup>2</sup> WEINBERGER, E.; PAZ, O. 1987.

é a descrição de seu próprio percurso tradutório através de três versões, as quais – como avalia Haroldo de Campos<sup>3</sup> –, são, mais que progressivas, complementares na transposição de um texto de grande complexidade e densidade de significação.

*O Retiro dos Cervos* aparece também na *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang*<sup>4</sup> (UNESP, 2013), obra que preparamos com traduções nossas, amostra com pouco mais de 200 poemas da copiosa produção daquela era de mestres, poetas e artistas (mais de 2.200 autores citam-se em antologias imperiais chinesas). Com a 2ª edição da *Antologia*, em 2020, publicação conjunta da UNESP e da casa editorial chinesa Blossom Press (朝华), tivemos a oportunidade de revisar diversas traduções, e aquele foi o único, dos 27 poemas de Wang Wei constantes da coletânea, a receber nova versão. Contudo, ao proceder a nova leitura no final de 2021, senti necessidade de revisá-lo mais uma vez; não surpreende que tradutores experientes como Octavio Paz e François Cheng tenham-lhe dedicado mais de uma tentativa de recriação.

A seguir, descrevo o percurso de transposição criativa que me conduziu pelas – afinal – três versões que obtive de *O Retiro dos Cervos*, poema cujo vasto campo de intraduzibilidade projeta-se à sobrevida de milênios, desde sua mínima mancha gráfica.

### **Algumas considerações gerais sobre o artigo de Eliot Weinberger (EW)**

As primeiras versões do poema de Wang Wei que o poeta estadunidense comenta (como a sugerir um estágio inicial da tradução da poesia chinesa no Século XX, sobretudo para o inglês) seguiam a tendência a conformá-lo a modelos literários convencionais da poesia ocidental na transição ao Modernismo. Procuravam, segundo EW, “explicar ou melhorar” o original – isto é, acrescentar-lhe preciosismos ou “ajustes” de significado e estilo. Pende-se frequentemente a um certo exotismo (que delimita o lugar peculiar do estrangeiro oriental, na literatura de recepção), derivando para atmosferas vagas e nebulosas (“*etereal mists and half-perceptions*”). Mesmo em textos do início do Modernismo, a poesia clássica chinesa (e japonesa) é vertida amiúde com alguma feição de “*chinoiserie*”.

Segundo EW, as principais impropriedades incorridas por tradutores seriam: (1) inserção de “eu-lírico” (“eu/mim”), em um texto que, contrariamente, vale-se de código peculiar de objetivação da linguagem, consubstanciado na supressão de pronomes; (2) uso de vocábulos de detalhamento, “explicativos”, ou adjetivações elegantes, termos abstratos ou sentimentais, quando o modelo chinês prima pela concisão, polissemia e

---

<sup>3</sup> CAMPOS, H. 1997.

<sup>4</sup> PORTUGAL, R.; TAN, X. 2020.

natural ambiguidade; (3) modificações de sentido, para “precisar” o texto (portanto, buscaram-se muletas na *função referencial* da linguagem<sup>5</sup>); (4) uso de estruturas lógico-comparativas (expressões do tipo “*como se*”...); (5) a desatenção a recursos sonoros, aliteração e assonância; (6) a reorganização do texto conforme modelo sintático inglês e ocidental, em detrimento do código peculiar de paralelismo do poema clássico chinês, que trabalha a parataxe, valorizando o eixo paradigmático da linguagem, com interrupções da linearidade sintática<sup>6</sup>.

Expressamente, Weinberger aponta a existência de uma “tradução típica” de poesia chinesa em língua inglesa, anterior ao reconhecimento atingido por *Cathay*, de Ezra Pound – livro que contribuiu para a divulgação do texto que, em grande parte, serviu-lhe de inspiração: as anotações do orientalista Ernest Fenollosa sobre caracteres chineses como instrumento para a poesia<sup>7</sup>. Hugh Kenner corrobora a percepção de EW quanto ao impacto daquela obra de Pound na ambiência literária, quanto à concepção de tradução de poesia – e não apenas chinesa: em sua opinião, antes de *Cathay* traduziam-se poemas de outras tradições “para algo” (“*into something*”) já existente ou conhecido em inglês<sup>8</sup>. E acrescenta:

*“Pound never translates ‘into’ something already existing in English. The Chinese or Greek or Provençal poem being by hypothesis something new (...), Pound had both the boldness and the resource to make a new form, similar in effect to that of the original, which permanently extends the bounds of English verse”<sup>9</sup>.*

Curiosamente, após a subsequente generalização do verso livre modernista no Ocidente, a tendência indicada por Kenner se manteve, mas assumiu outro formato, passando-se a traduzir “*into something*” frouxamente livre, sem concepção estrutural. O problema não é, bem entendido, a liberdade formal em si mesma (que permitiria, justamente, construir experiências singulares de forma, aproximativa a aspectos do original), mas a lassidão técnica, a transposição intuitiva e fácil, de pouca exigência crítica-interpretativa. Lembre-se da conhecida observação de T.S. Elliot, citada por Pound: “nenhum verso é livre para quem se disponha a fazer um bom trabalho”. A questão é mencionada por Haroldo de Campos:

---

<sup>5</sup> Referência à teoria das funções da linguagem, cf. expresso por Roman Jakobson, em *Linguística e Poética*: JAKOBSON, R. 1989.

<sup>6</sup> Segundo François Cheng, o paralelismo chinês estabelece uma codificação sintática específica no poema: “*Du point de vue linguistique, on peut dire que le parallélisme est une tentative d’organisation spatiale des signes dans leur déroulement temporel*”. CHENG, F. 1996.

<sup>7</sup> O texto de Fenollosa encontra-se publicado em português, em CAMPOS, H. (Org.), 2000.

<sup>8</sup> Kenner, H., introdução. In: POUND, E. *Translations*. 8a. Ed., s/d.

<sup>9</sup> Idem.

“(…) Um fato bastante lamentável na produção poética mais jovem brasileira é que houve uma grande perda de competência técnica. (…) Eu noto, por exemplo, no caso das traduções, que as pessoas não têm noção nenhuma de métrica, não se estuda, não se aprende.”<sup>10</sup>

Aquele “fato bastante lamentável” acompanha a generalização do paradigma literário modernista na cultura de massas e sua vulgarização. Firmou-se certa confusão do verso livre com “uma espécie de prosa cortada”, que contaminou em dada medida mesmo a prática tradutória. A *leitura prosaica* da poesia parece dispensar a análise crítica estrutural, a identificação de recursos formais, uniformizando o tratamento dispensado a todo e qualquer texto de partida. Generalizou-se uma compreensão do verso livre que o erige em pretexto para a adoção universal e acrítica da coloquialidade na escrita, a favorecer comodamente a tradução conteudística pouco criteriosa, a “*transposição palavra por palavra*”.

A “moda” alcançou até mesmo a poesia chinesa recente em algum nível: Mao Zedong, poeta de sólida formação teórica – baseada nos modelos clássicos de sua cultura, o *wenyen* –, referiu-se à questão na *Carta a Chen Yi*, de 1965, um dos mais importantes escritos sobre literatura do líder chinês, que recomendava aos poetas contemporâneos do país o retorno ao estudo da teoria literária clássica e das obras dos mestres da Dinastia Tang, para compreender claramente a diferença estrutural entre prosa e verso<sup>11</sup>.

Em outro sentido, Haroldo de Campos, como Ezra Pound, filiou-se à tradição teórica que alia a tradução à recriação e à crítica, enquanto leitura minuciosa e atenta da linguagem do texto de partida, na identificação de sua estrutura, recursos estéticos e efeitos de significação. A tradução, assim, encontra a criação poética, na elaboração de um escrito novo, que corresponda à percepção do texto de partida em sua unicidade, diferença e ineditismo; torna-se renovação das melhores obras do passado, sua incorporação revivificada ao presente da cultura de acolhimento, em perspectiva crítica sincrônica, a expandir o repertório poético da língua de chegada.

De fato, a concepção de Pound quanto à tradução e, de resto, a própria criação poética recebeu novos e importantes influxos do estudo de Fenollosa, abrindo para os modernistas estadunidenses perspectiva renovada sobre o alcance do trabalho poético, a partir da expansão dos recursos expressivos trazida pelo contato com a tradição chinesa. Escreveu Zhaoming Qian que o interesse de Pound (e William Carlos Williams) na poesia e na cultura chinesas jogou papel fundamental na transição da obra daqueles poetas para uma fase superior do Modernismo (“*toward high Modernism*”) por volta de 1920. Qian assinala a afirmação, entre aqueles autores, de um “orientalismo” não-etnocêntrico, no

---

<sup>10</sup> CAVALCANTI, J. 2019.

<sup>11</sup> MAO, Zedong. 2017.

qual “*China and Japan are seen not as foils to the West, but as crystallizing examples of the Modernists’ realizing Self*”<sup>12</sup>.

É bem conhecido o fato de que o processo de aproximação às formas da Ásia Oriental – sobretudo Japão e China – é uma tendência internacional da arte moderna desde o final do Século XIX, verificável também na Europa, que participaria de um deslocamento mais amplo da consciência ocidental. Em relação ao tema, lembra Haroldo de Campos<sup>13</sup> que Derrida assinalou o “sentido pioneiro do trabalho de Fenollosa para o ‘deslocamento’ das ‘categorias fundadoras da língua e da gramática da *epistémé*’, em que o Ocidente se encontraria ‘enclausurado’”, como se verifica no trecho a seguir, em que o filósofo francês argumenta com base em citação do estudioso estadunidense:

“Questionando uma a uma as estruturas lógico-gramaticais do Ocidente (e de início a lista das categorias de Aristóteles), mostrando que nenhuma descrição correta da escrita chinesa pode tolerá-las, Fenollosa lembrava que a poesia chinesa era essencialmente uma escrita. Notava, por exemplo: ‘Se desejarmos empreender o estudo preciso da poesia chinesa, ser-nos-á preciso (...) guardarmo-nos da gramática ocidental, de suas estritas categorias de linguagem, de sua complacência para com os nomes e os adjetivos. Precisamos buscar, ou pelo menos ter sempre em mente, as ressonâncias do verbo em cada nome. Evitaremos o ‘é’ para introduzir um tesouro de verbos desdenhados. A maior parte das traduções transgride todas essas regras’. (...)” (*De la Gramatologie*, 1967, trecho transcrito em português por HC.).

A tradução da poesia chinesa e japonesa tem servido de especial desafio aos poetas contemporâneos ocidentais, por colocar de maneira particularmente evidente o problema da transposição criativa. Trata-se do intercâmbio e traslado entre textos de sistemas formais e semânticos (e de culturas e tradições) de diferença diametral. Assim, o problema da intraduzibilidade essencial da poesia apresenta-se aqui em seu estado mais palpável.

### **Haroldo de Campos (HC): o “programa” da tradução poética do chinês**

Pound, com base em Fenollosa, sugere princípios fundamentais de um programa de tradução de poesia chinesa, desenvolvidos em sua própria obra tradutória, a qual, no decorrer da vida, voltou-se cada vez mais a textos clássicos chineses. A questão é retomada com maior consistência teórica por Haroldo de Campos. O poeta e pensador brasileiro – que dedicou ao problema da tradução de poesia a centralidade de sua extensa e variada

---

<sup>12</sup> QIAN, Z. 1995.

<sup>13</sup> CAMPOS, H. 2000.

obra<sup>14</sup> – desenvolveu projetos de tradução de autores de relevância para a literatura mundial de diversos idiomas. E entre aqueles projetos, o voltado a obras chinesas e japonesas compôs um conjunto de particular abrangência e profundidade, desdobrando-se ocasionalmente ao longo de toda a sua obra.

Campos, como Pound, manifesta o entendimento de que a tradução da poesia escrita a partir de caracteres chineses tem problemas específicos, cuja complexidade, contudo, traz luz a aspectos essenciais da tradução de poesia em geral. E não apenas apresentou transposições de vários poetas clássicos, acompanhadas de ricos comentários críticos, como também preparou e editou em português obras teóricas fundamentais ao trabalho interpretativo que deve, invariavelmente, acompanhar a transposição criativa como atividade crítica.

Uma proposta estrutural geral para a tradução de poesia chinesa foi esboçada por Haroldo de Campos em *A Quadratura do Círculo*<sup>15</sup>:

(1) “(...) manter a síntese e extrema concisão e a ambiguidade de uma linguagem regida não pela lógica aristotélica, mas por uma ‘lógica da analogia’ ou ‘lógica da dualidade correlativa’(...)” (2) “Procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica da arte poética chinesa clássica”. (3) “Valorizar o aspecto visual da tradução do poema ideográfico num idioma ocidental, replicando assim certos efeitos do original que geralmente se perdem nas versões (...), tirando partido dos recursos tipográficos da poesia nova, como por exemplo o uso sistemático da caixa-baixa e a espacialização, interna e externa, do texto”.

## O caractere chinês como instrumento para a poesia

O vínculo inextricável entre a escrita ideogramática e a poesia chinesa é ressaltado também por François Cheng:

“Mais do que simples suportes de som, os ideogramas se impõem com todo o peso de sua presença física. Signos-presença, e não signos-utensílio, eles chamam a atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam.”<sup>16</sup>

O “ritmo gestual” dos caracteres, a que se refere o estudioso sino-francês, relaciona-se com a caligrafia e a pintura. A escrita chinesa traz ao poema ritmos de outras

---

<sup>14</sup> TÁPIA, M. 2013.

<sup>15</sup> CAMPOS, H. 1977.

<sup>16</sup> Citado em CAMPOS, H. 2000.

linguagens além daquele da cadeia de fala, estritamente linguístico. Nesse sentido, um texto poético escrito em chinês depassa o “signo linear e discreto”, em manifestação multisemiótica. E com base, precisamente, em um poema de Wang Wei, Cheng explicita o efeito do princípio do paralelismo na poesia clássica chinesa:

Dispondo simetricamente palavras de um mesmo paradigma, o poeta chinês criou uma linguagem ‘completa’, na qual estão presentes as duas ordens (a do espaço e a do tempo), uma vez que a dimensão paradigmática (“espacial”) não é rasurada à medida que progride o discurso linear e temporal, como na linguagem ordinária. Trata-se de linguagem de dupla leitura (lê-se simultaneamente na horizontal e na vertical).<sup>17</sup>

### O poema *O Retiro dos Cervos*, de Wang Wei

A seguir, apresentamos exposição do poema de Wang Wei, no texto chinês, acompanhado de transliteração e indicações dos significados dos caracteres chineses em português<sup>18</sup>

鹿	柴
lù	chái
cervo(s)	dique/cercado
	retiro/refúgio

空	山	不	见	人
kōng	shān	bù	jiàn	rén
vazio	montanha	não/negação	ver	pessoa/alguém
但	闻	人	语	响
dàn	wén	rén	yǔ	xiǎng
mas	ouvir	pessoa/alguém	fala/voz	ruído/som

<sup>17</sup> Idem. Explicação geral, com exemplificações, do princípio do paralelismo chinês pode ser encontrada em CHENG, F., 1996, e PORTUGAL, R; TAN, X. 2020.

<sup>18</sup> Utilizamos os caracteres simplificados, norma da República Popular da China, depois da reforma ortográfica do início do Século XX. Para a transliteração, usamos o sistema *pinyin*, da República Popular da China. A língua tem quatro tons, indicados com sinais, sobrepostos às sílabas, como segue: 1º tom, alto e contínuo (longo), como em *mā*. Segundo tom, ascendente e medial, como em *má*. O 3º tom é descendente e depois ascendente, em altura grave: *mǎ*. O quarto tom é descendente longo, desde altura elevada: *mà*.

返	景	入	深	林
fǎn	jǐng/yǐng	rù	shēn	lín
voltar/tornar contrário	luminosidade/ sombra	entrar	escuro profundo	bosque/floresta
复	照	青	苔	上
fù	zhào	qīng	tái	shàng
repetição outra vez retorno	brilhar/brilho refletir/reflexo	verde azul cinza-escuro	musgo/ líquen	acima/em cima sobre v. subir/ascender

### Comentário crítico

Wang Wei (701-761) alcançou reconhecida excelência tanto na poesia, como na pintura, a caligrafia e a música, realizando como ninguém o ideal da Dinastia Tang (618-907) do artista completo. Grande expoente da corrente budista *Chang* (*Zen*) na poesia chinesa, foi especialmente produtivo no *jueju*, quarteto clássico, forma fixa reduzida que se consolida naquele período, cuja concisão e densidade serviu-lhe a contento para a realização de uma poesia de estados meditativos.

Segundo Weinberger, o quarteto que analisamos integra série de 20 poemas motivados por cenários próximos ao rio Wang; *Retiro dos Cervos* é um topônimo. Os poemas foram escritos como componentes de longo rolo pictorial paisagístico, *hua juan* (画卷) – espécie de painel pintado em rolo de papel ou tecido desdobrável, para exposição em superfície horizontal, gênero característico da arte chinesa clássica. O *scroll* – que reunia poesia, caligrafia e pintura, um conjunto multisemiótico – foi objeto de reproduções, cópias (e traduções) por séculos; o original se perdeu. Portanto, o poema que observamos agora é fragmento de obra maior, remanescente de séculos de transcrições. O inequívoco prestígio do poeta também pelas gerações que o sucederam, a grande quantidade de reproduções, permitiriam atestar a provável fidelidade do texto que chegou a nossos dias, desde sempre um clássico de sua cultura.

## Aspectos estruturais

*O Retiro dos Cervos* é modelar na forma *jueju*, segundo François Cheng<sup>19</sup>, que se refere a esse poema como exemplo de procedimentos clássicos, como a elipse do pronome pessoal (1ª pessoa), a presentificar, em relação à meditação budista, a identificação do olhar do poeta à paisagem ou evento da natureza que representa, a dissolução do “eu”: o sujeito do discurso, mais que “*oculto*”, torna-se “*ausente*”. Não apenas o *jueju*, mas toda a poesia do chamado “estilo novo”, da Dinastia Tang (*jintishi*), observa código de concisão da expressão linguística e objetivação semântica, com tendência à supressão de “palavras vazias” (conceito da teoria literária chinesa, referente a pronomes pessoais, preposições, vocábulos de comparação, partículas), ao mesmo tempo que resguardando o ritmo, relacionado à noção taoísta do “sopro vital” (*qi* – 气).

O poema tende a acentuar isoladamente cada caractere, saturando-o de significado e polissemia, acentuando visualidade e sentido, a sugerir a combinação de leituras horizontais e verticais do texto; ressaltam-se, enfim, à apresentação fragmentária, que ressalta o eixo paradigmático da linguagem. Apresentam-se, sobretudo, sensações que se sucedem e confundem em sinestesia.

O poema é organizado semanticamente por eixos de oposições:

1. Luminosidade: claro/escuro; brilho/sombra; luz/reflexo;
2. Sonoridade: ruído/silêncio
3. Movimento e posição: descida/subida; alto/baixo; entrada/saída; retorno/repetição (do retorno);
4. Presença: cheio/vazio;
5. Profundidade: profundo/superficial; denso/rarefeito.
6. A primeira palavra do poema, sua “abertura”, é *kong* – 空: vazio. A última é *shang* – 上: sobre, em cima; subir/ascender. Pelas posições inicial/terminal, esses dois vocábulos, por assim dizer, *encontram-se*, remetem-se um ao outro.

Essa estrutura em oposições estabelece um padrão semântico/sensorial de alternância/circularidade, referindo-se abstratamente às passagens e retornos da luminosidade mortiça do pôr-do-sol entre árvores, galhos, folhagens e musgos na floresta – a rigor, o único acontecimento concreto relatado, apenas a descrição de um fato da natureza observado pelo poeta, que desaparece no texto.

---

<sup>19</sup> CHENG, F. 1989.

O poema evolui em duas fases semânticas, pelos dois dísticos que compõem o quarteto. O primeiro expõe, em frases simples, de estrutura natural, sensações imediatas do espaço da montanha. O segundo dístico ressalta a visualidade, descrevendo percepção complexa e ambígua, de repetição de brilhos entre luz e sombra, do crepúsculo na floresta.

## **Duas versões, e mais uma**

### **Principais opções de tradução:**

1. Pontuação, marcas sintáticas – De acordo com as percepções de Haroldo de Campos, evitamos sinais de pontuação (pontos, vírgulas, alternâncias de maiúsculas e minúsculas etc.), considerando, principalmente, tratar-se de um *jueju*, poema curto e sintético, em ordem direta, com ênfase em estruturas paratáticas, as quais se expõem com mais clareza sem sinais de pontuação (que configuram, afinal marcas lógicas). A supressão da pontuação perturba a linearidade e discreção da leitura. Por um lado procura-se, assim, destacar unitariamente os morfemas na exposição gráfica, valendo-nos da liberdade eletiva praticada pela poesia contemporânea quanto a códigos de pontuação. Por outro, alude-se à apresentação gráfica do chinês clássico, que não usa sinais de pontuação. Assim, apresenta-se, dubiamente, a antiguidade e a novidade do texto traduzido, apontando a leitura crítica sincrônica que embasa a tradução. Recorde-se, a propósito, a observação de Octavio Paz sobre o papel da incorporação de textos muito antigos na renovação modernista da literatura:

“Algo que tem milênios de velhice também pode ter acesso à modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra. Ungido pelos mesmos poderes polêmicos que o novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo.”<sup>20</sup>

A supressão ou eliminação de marcas convencionais de pontuação em traduções de poemas chineses para línguas ocidentais é recurso utilizado por diversos autores contemporâneos. No artigo de Weinberger, podem-se verificar alguns exemplos, como nas versões de Kenneth Rexroth e de François Cheng. A propósito, Haroldo de Campos optou por substituir os sinais de pontuação por espaçamentos na página, recurso característico do Concretismo<sup>21</sup>. Vejamos sua tradução:

---

<sup>20</sup> PAZ, O. 2013.

<sup>21</sup> CAMPOS, H. 1997.

## O REFÚGIO DOS CERVOS

montanha vazia      não se vê ninguém  
ouvir só se ouve      um alguém de ecos  
raios do poente      filtram na espessura  
um reflexo ainda      luz no musgo verde

Há diversos achados preciosos na tradução de HC, principalmente: (1) o encontro feliz da mais espontânea coloquialidade em português com a reprodução literal do texto chinês, no primeiro dístico (*não se vê ninguém*); (2) o espaçamento entre os versos imita a estrutura “em espelho”, de oposições em circularidade, que organiza semanticamente o original.

De nossa parte, preferimos a total ausência de pontuação – mesmo seu ressurgimento, sob o *disfarce* do espaçamento. Maior, assim, o efeito de estranhamento, a indicar ruptura da lógica intrínseca à divisão sintática, pelo aparente choque entre a linearidade gráfica do discurso e a redução de marcas lógico-sintáticas, o que se assemelha ao rompimento sintático provocado pelo paralelismo codificado do poema clássico chinês. No original de Wang Wei, a densidade única de cada palavra ressalta apenas pela justaposição na página sem pontuação. Além disso, em nossa percepção, a concisão do poema resguarda-se mais, “tipograficamente”, pelo verso sem espaçamentos, reduzido à menor área gráfica possível na página.

2. Estrutura sonora e aspectos semânticos. A poesia clássica chinesa é bem harmonizada sonoramente; o aspecto fônico do texto é orquestrado para atuar na significação. Além de atentar a esse fato, procuramos trabalhar aliterações para reconstruir sentidos e aspectos sensoriais do original, ou compensar a impossibilidade de representá-los textualmente. O texto traduzido é bastante aliterado, mas em reduzido elenco de fonemas, com alternâncias dentro de um padrão repetitivo. Remete-se à significação do poema, que desenvolve a circularidade e duplicidade da entrada e retorno da “luz sombria/luz poente/luz em fusão com a sombra” –, nos interstícios entre espaços livres/abertos e interrompidos/cerrados.

A seguir, as duas versões publicadas da tradução do poema de Wang Wei, na *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang* (2014), e em sua segunda edição, revista (2020).

Versão 1

*O retiro dos cervos*

vazia a montanha ninguém se vê  
entanto rumores vozes se ouvem  
torna a luz poente até o bosque denso  
ainda ilumina o musgo verde sobre

Versão 2

*O retiro dos cervos*

vazia montanha ninguém se vê  
no entanto rumores ouvem-se vozes  
torna a luz poente entra ao bosque denso  
mais ilumina o musgo o verde e sobre

## Descrição e comparação das duas versões

### Primeiro dístico

O uso de sinestésias é marcante, desde o primeiro verso, apresentando a vastidão da montanha vazia, a sensação física (táctil), de falta de presença humana, sua ausência à visão. O segundo verso, auditivo, acrescenta-se à sensorialidade do primeiro, pela contaminação dos sentidos provocado pelo paralelismo entre enunciados sensoriais. Também pelo verbo para *ouvir* (*wen* – 聞), que em outros contextos significa *cheirar*, e algum traço desse significado parece atualizar-se pelo uso em sucessão sinestésica, pouco depois do verbo também sensorial *ver* (*jian* – 见) no primeiro verso. O traço de ambiguidade e indefinição sensorial repete-se no verso seguinte, (ressalta *jing/ying* – 景, palavra que comporta significações opostas, tanto *luz*, como *sombra*).

O primeiro verso traduzido, literalmente, começaria por *montanha vazia* (em chinês, a ordem natural da locução nominal é o adjetivo anteposto ao substantivo, como no inglês). No entanto, é significativo no poema o fato de que sua primeira palavra é *vazia/o* (*kong* – 空) – Haroldo de Campos lembra que esse caractere é encimado pelo radical pictórico para *caverna*, a sugerir o ambiente de mata cerrada. *Vazio* é vocábulo bastante utilizado por Wang Wei, de conotação importante no budismo *Chang* e no Taoísmo. Campos decide manter essa palavra em sua versão (diversos tradutores trocam *vazia* por

*deserta*, preocupação que parece obedecer a leitura “romantizada”, conforme aduzem Paz e Weinberger), mas na posição natural do adjetivo, após *montanha*. De minha parte, nas duas versões que publiquei, nas edições da *Antologia UNESP*, procurei acomodar a inversão da ordem em português, priorizando a codificação da estrutura do texto (ressaltar *vazia* pondo no início) à da locução.

1ª versão:

vazia a montanha ninguém se vê

2ª versão:

vazia montanha ninguém se vê

Na segunda versão, retirou-se o artigo definido de *montanha*, procurando seguir a regra de concisão do original chinês, que suprime ao máximo as “palavras vazias” (artigos, preposições, pronomes). Contudo, trocou-se um problema por outro: *vazia montanha* é simples locução nominal, e, em português, está na ordem inversa (adjetivo+substantivo), o que se contradiz com a naturalidade – até oralidade – dos versos de Wang Wei, a que conviria, em princípio, a ordem direta. A primeira versão tinha resolvido melhor esse problema, pois introduzia, oculta, uma oração subordinada: *vazia [estava/está/é...] a montanha*.

A seguir, o segundo verso, nas duas edições:

1ª versão:

entanto rumores vozes se ouvem

2ª versão:

no entanto rumores ouvem-se vozes

Na primeira tentativa, *entanto*, conjunção de uso menos comum, produz, na leitura atual e coloquial, percepção de ruptura sintática (como se fosse redução de *no entanto*); na verdade, é conjunção de existência independente, dicionarizada, mas de pouco uso coloquial. Trata-se de adversativa de sentido mais amplo que *no entanto*. Vali-me do exemplo de Carlos Drummond de Andrade: “Lutar com palavras/é a luta mais vã./Entanto lutamos,/mal rompe a manhã.” Em Drummond, o uso de *entanto* no contexto constrói ambiguidade entre os significados de *no entanto* (*apesar disso, porém...*); *enquanto* (*ao tempo que..., simultaneamente*); e mesmo um eco semântico de *em tanto lutamos* (isto é: *por tanto lutarmos...*). A sensação é perturbadora; parece atualizar conjuntamente todos

aqueles significados, sem definir precisamente nenhum. E todas as palavras a que alude parecem “lutando entre si”, reprimidas e ressurgindo no mesmo lugar sintático.

A lição brilhante de Drummond se impôs a nossa tradução. Observe-se, ainda, a polissemia do termo chinês *dan* [但], conjunção adversativa de uso largo, que pode ser *mas/porém/ainda...*; e também o advérbio *apenas/somente/meramente*, significado que lhe atribuem diversos tradutores, como François Cheng, Haroldo de Campos e Octavio Paz. Cheng, em uma de suas versões, chega a derivá-lo ao adjetivo plural *sós/solitários*:

*Seuls résonnent quelques échos de voix*

Afinal, o contexto do poema aproxima aqueles sentidos, em significado geral de “ressalva, exceção”; uma conjunção adversativa mais ampla em português, então, é adequada. O uso de *entanto* aporta ambiguidade semântico/sintática. Além disso, ao presentificar ao leitor a adversativa mais comum *no entanto* (possível associação inconsciente), aparenta um corte supressivo de “palavra vazia” (a preposição *no*), desta vez a “mutilar” morfologicamente uma conjunção – classe de palavras que impõe a lógica sintática ocidental – a sugerir “violência tradutória” que acentuaria a diferença do texto de partida.

A segunda proposta daquele verso deu preferência à conjunção *no entanto*, mais usual. A mudança procurava, primeiro, favorecer a coloquialidade. Segundo, tentou-se outro formato de harmonização sonora (nos versos de cima e de baixo – 1º e 3º --, o fonema /n/ e nasalizações se repetem; além disso, *no entanto* está em paralelismo a *montanha*, no verso de cima, ecoando-a melhor sonoramente). Terceiro, escolheu-se “naturalizar” o início do verso, chamando mais atenção, na leitura, à sua parte final, que teve reorganizada a sonoridade: o objetivo foi o de reproduzir mais ritmadamente os sons fricativos de falas ao longe, ouvidos como cochichos (fonemas /s/, /v/) colocando o *se* separado de *vozes* (na primeira versão, sucedia-o imediatamente), enfatizando, também, o fonema /v/. Também ocorreu-me terminar o verso com a vogal aberta /ó/, para priorizar a assonância interna com o início do verso seguinte /*torna*/. O poema apresenta movimento circular, contínuo e alternante, entre luz e sombra, o que essa mudança de traçado sonoro poderia, talvez, apontar melhor. Esse esquema, de rima/assonância interna, é também aproximado ao do original chinês (/xiang/, no final do 2º verso, e /fan/, no começo do 3º verso, ambos em 3º tom).

Nesta versão do 2º verso, novamente, ocorre o problema da ordem menos natural para o português do Brasil: *ouvem-se vozes*. Pareceria “mais Wang Wei” a solução da primeira versão: *vozes se ouvem*. Também uma certa circularidade sonora realizava-se melhor na primeira versão, *ruMOres VOzes se OUVem*. Além disso, o final da primeira

versão deixava, residualmente, quase-rimas entre *ninguém se VÊ* (1º verso), *vozes se ou- VEM* (2º verso), e *bosque dENso* (3º verso) cujos sentidos se fundem em sinestesia, efeito que se perde na segunda.

### Segundo dístico;

- 3º verso

Nas duas edições da *Antologia*, temos:

1ª versão:

torna a luz poente até o bosque denso

2ª versão:

torna a luz poente entra ao bosque denso

O primeiro hemistíquio deste terceiro verso refere-se à luz do poente, mortiça, ensombrecida ou derivando à sombra, efeito de claro-escuro. Em seguida, aquela luz/sombra penetra no bosque denso/escuro. O primeiro termo, *fan* (返), é *voltar/retornar; contrário/avesso*.

Em nossas versões, começo pelo vocábulo *torna*, que tem sentido de voltar, mas aporta o significado adicional reflexivo, de retornar sobre si mesmo, virar-se. Essa reflexividade é traço de significado presente em todo o segundo dístico do poema, no qual há diversos índices de duplicação, repetição ou ambivalência. Assim é o próximo caractere/palavra, *jing/ying* (景), cuja utilização atual mais comum é no sentido de *iluminar/brilhar*, guarda a possibilidade de usos no sentido oposto, que trazia simultânea e alternadamente, principalmente ao tempo dos clássicos da Dinastia Tang: *luz/sombra, claro/escuro, iluminar/escurecer*. Há traduções que escolhem, neste verso, o sentido *sombra, escuridão*. Por exemplo, em François Cheng:

*Ombres retournent dans la forêt profonde – 1977*

Cheng também apresenta transposição literal do poema, na qual escreve a seguinte nota, sobre o início deste verso:

*ombre retournée = lumière du couchant*

A maioria das versões citadas por Weinberger optam pela *luz*:

*Por los ramages la luz rompe. – Octavio Paz, 1a versão 1974*

*La luz poniente rompe entre las ramas. Octavio Paz, 2a versão, 1978*

*Bosque profundo. Luz poniente: Octavio Paz, 3a versão, 1984*

*The low rays of the sun*

*Slip through the dark forest, - Kenneth Rexroth, 1970*

*late sunlight enters the deep wood, - Burton Watson, 1971*

*Un rayon du couchant pénétrant au fond – François Cheng, 1977*

*returning sunlight*

*enters the dark woods; - Gary Snyder, 1978*

Nas duas versões publicadas na *Antologia*, mantém-se invariável o primeiro hemistíquio do verso, *torna a luz poente*, que resgata pela aliteração (repetições de /t/, /n/, /o/...--/orna-ente/) a circularidade, ou ida e volta da luminosidade. Participa desse efeito o jogo de repetição sonora entre os termos inicial e final do segmento, tendo *luz* isolada ao centro (a palavra *luz* é “escurecida” nesse contexto, acentuando-se sua sonoridade na vogal fechada /u/) O artigo definido *a* é, aqui, “palavra vazia” que poderia ter sido suprimida sem prejuízo.

Quanto ao segundo hemistíquio, a 2ª versão da *Antologia* é mais satisfatória, porque integra a palavra *entra*, que aparece literalmente no original (*rù – λ*), e acentua a ocorrência do movimento em duas direções, positivo, de *entrada* (ida), logo *após* ao de *retorno* (vinda). Ou seja: o poeta inverteu a ordem natural do movimento, de ir e depois voltar – em implícito, trata-se da repetição de movimento já ocorrido. O verso de Wang Wei é bastante carregado e intenso, rico em oposições de movimento e luminosidade; mas tudo ocorrendo na permanência de um único fluxo, o irradiar-recolher do sol poente.

Em nossa segunda versão, a palavra *entra* permitiu harmonizar o eco das redundâncias sonoras praticamente por todo o verso – melhor, portanto, que *até*, na primeira versão, que dilui a tensão e simplifica o movimento em apenas uma direção, além de destoar, pela vogal aberta. Outro efeito do verso original de Wang Wei, construído pela tensão de sua carga de oposições concentradas, é a sensação espacial de infiltração, ou irrupções de luz em meio ao emaranhado de oclusões da floresta, alternância de interrupções e fugas de raios do poente entre os galhos, o que, na tradução, procura-se representar

também sonoramente, pelas aliterações repetitivas, com encontros consonantais e nasalizações, e assonâncias vocálicas.

O quarto verso, nas versões da *Antologia UNESP*:

1ª versão:

ainda ilumina o musgo verde sobre

2ª versão:

mais ilumina o musgo o verde e sobre

O verso, no original chinês, começa com *fu* (复): *de novo, outra vez, em retorno, ainda (mais, outra vez)*; e *zhao* (照), *brilhar, refletir, clarear, iluminar*. Em seguida, *qing* (青), *verde (também azul ou cinza-escuro)*; e *tai* (苔), *musgo, líquen*. E então, ao final deste verso e do poema – portanto, em posição de destaque –, há o vocábulo *shang* (上), que tem motivado algum debate entre tradutores. O vocábulo significa, em chinês, *acima, sobre* (advérbio de lugar, preposição locativa); mas há também usos verbais, como *subir, ascender*.

A maioria das traduções lidam com o termo como dispensável partícula posicional, de pouca relevância no contexto – o que importa no verso é, como indica François Cheng, “o efeito dourado dos raios do ocaso sobre o musgo verde”, que corresponderia a “iluminação e comunhão em profundidade com a essência das coisas”, significação associada ao imaginário budista<sup>22</sup>. Weinberger discute essa interpretação, citando duas traduções de poetas contemporâneos, que incorporam o vocábulo em posição de destaque.

1. A de Gary Syder (1978), que apresenta o 4º verso como:

*Again shining  
on the green moss, above.*

2. A de Octavio Paz, à sua terceira versão (1984):

*alumbra el musgo y, verde, asciende.*

---

<sup>22</sup> CAMPOS, H. 1997.

Weinberger relata sua surpresa com a solução de Snyder, que põe em destaque palavra que “*everybody else read as ‘on’*”. Consultado pelo articulista, Snyder explicou-lhe sua leitura: a razão para “*moss, above*” é que o sol está entrando (“em inclinação de poente”; por isso está dito “*again*”) no bosque, e iluminando musgos acima, *nas árvores* (não ao chão abaixo, *nas rochas*). Indica-se, assim, leitura que destaca a inclinação do sol, a oposição de planos altos/baixos na cena, e o retorno da luz como “elevação”.

Por sua vez, Octavio Paz explica que sua escolha procura acentuar a experiência espiritual do *Zen*, de iluminação, elevação à luz. Segundo Haroldo de Campos, o poeta mexicano sustenta que a luz poente vinda do oeste, em Wang Wei, é metáfora para o Paraíso do Oeste, que corresponde ao Buda. Segundo Paz, inclusive o nome do poema – *Retiro* ou *Refúgio dos Cervos* – seria alusão ao “Parque dos Cervos”, local onde Gautama Buda pregou pela primeira vez<sup>23</sup>.

A leitura contextual imediata, em chinês atual, do segmento 青苔上 é naturalmente [acima/encima/sobre] o musgo verde. Contudo, o vocábulo *shang* (上) é altamente polissêmico, em língua na qual a polissemia já é ocorrência bastante generalizada, com as palavras tendendo a aparecer, por assim dizer, “soltas”, propensas a diferentes funções, menos apegadas a classes gramaticais estanques<sup>24</sup>. A considerar-se o ambiente simbólico do poema, a referência ao universo cultural budista *Chang*, e ainda a sintaxe inusual dos versos organizados por paralelismo, a leitura daquele vocábulo em função verbal irrompe juntamente a outros sentidos.

O vocábulo *shang* (上), neste caso, corresponderia ao conceito tradicional, presente na análise literária chinesa, de “olho do poema”, *shiyān* (诗眼), que indicaria palavra-chave (ou expressão, verso-chave) no texto, a partir da qual se abre perspectiva mais precisa e sucinta para a leitura da totalidade do poema, ou sua percepção mais vívida. Outra acepção seria, aproximadamente, a de “lugar do poeta no texto”, ponto central de leitura. O conceito é atribuído ao poeta Su Shi (苏轼), da Dinastia Song (960-1279) – também chamado Su Dongpo.

Procuramos atualizar em tradução o uso polissêmico de *shang* (上). Por essa percepção, desde minha primeira versão apeguei-me ao vocábulo *sobre*, isolado e terminal, como tradução para este termo. A solução impôs-se a mim; nenhuma outra possibilidade, mais “domesticante” ou normalizadora, menos “estranha” ou rupturista, pareceu-me aceitável. Nas duas versões que publicamos – *ainda ilumina o musgo verde sobre; e mais*

<sup>23</sup> CAMPOS, H. Idem.

<sup>24</sup> Rápida consulta a um pequeno dicionário de bolso Xinhua (op.cit.) aponta 21 funções/sentidos para o vocábulo *shang* – (上) no quarto tom, inclusive algumas verbais.

*ilumina o musgo o verde e sobre* – (versão que alude a recursos da Poesia Concreta, procurando isolar os termos e acentuar a visualidade, e também equalizar os termos *musgo*, *verde*, *sobre* como receptores do efeito de *ilumina*), o termo aparece em suspenso, funcionalmente impróprio e ambíguo, a fechar uma frase inconclusiva. Pensei em normalizar o final, trocando por *sobe*, ou *ascende*, como na última versão de Paz; mas então, resolver-se-ia a ambiguidade, com perda em polissemia. Pois o poeta mexicano, confrontado com a variedade do uso chinês do termo (que, em espanhol e português, cobre funções que pedem diferentes palavras: preposição locativa, advérbio de lugar, e verbo), escolheu um dos usos, o verbal, perdendo os demais. Snyder, por seu turno, escolheu também, mas o advérbio de lugar ou preposição *above*.

O desconcerto de *sobre* nessa posição é que se trata, afinal, de termo deslocado, em português, de sua função sintática usual; tem classe de preposição (transita para função de advérbio locativo, dependendo do contexto), e não se usa isoladamente em final de frase. Na verdade, procedeu-se aqui à importação do uso (multifuncional/polissêmico) chinês, traduzido para o português em sua acepção mais comum e restrita (a preposição locativa *sobre*), mas usado na *função* polissêmica que teria no contexto chinês. Ou: importou-se a *funcionalidade* polissêmica do termo chinês, a pluralidade de sentidos imposta pelo contexto do poema, preenchendo-a, no entanto, com uma palavra de sentido mais restrito em tradução, de uma só *classe*.

Diversas justificativas para este *sobre* me ocorrem. Primeiramente, o uso dessa preposição isolada ao final da frase acontece no português coloquial urbano do Brasil, mesmo que em pouca frequência; assemelha-se – e talvez o imite, ou por ele seja influenciado – ao uso terminal da preposição na língua inglesa (outro ganho, na tradução: sugere um difuso uso estrangeiro ou internacionalizado). Segundo, ao deixar a frase inconclusa, impõe à leitura uma suspensão e busca de finalização imaginária, e mesmo a retomada da leitura, um chamado a novo encontro com a circularidade inerente ao texto, com seu início (“*vazio/a*”). Terceiro, faz assonância com o segundo verso, na primeira versão (que termina em *se ouve*), e ecos com outros termos, retornando a seus significados – *rumores*, *poente*; assim, encerra-se um nexos interno ao poema, construído prioritariamente por sonorização, no esvaziamento ou incompletude de sentido lexical, compensando-se pela sobreposição do significante, que se relaciona com o contexto por aliterações.

Mas sobretudo, o uso do termo nessa posição assume uma quebra sintática “estrangeirizante”. O resultado perturba, a deixar a frase final fragmentária, a aportar incompletude e, nisso, sugere *o efeito da norma estranha de um texto outro*, que se perde por trás de resíduo ou ruína, súbita intrusão em ponto frágil da muralha da língua. O

“olho do poema”, aqui, parece sair do texto, apontar para *fora*; como se aludindo a um texto prévio recoberto, que ressurgiu a um “ponto de raspagem” no palimpsesto do antiquíssimo texto traduzido.

Na verdade, trata-se de recurso tradutório antigo. Por exemplo, São Jerônimo, na *Vulgata*, traduz do hebraico a primeira frase da Torre de Babel:

*11.1. Erat autem terra labii unius, et sermonum eorundem.*

Jerônimo traduz a metonímia bíblica para o significado “idioma” não como *língua*, mas como *lábio*, em importação *imprópria* ao latim do termo hebraico; a palavra fica suspensa entre duas línguas: é latim “errado”, ou hebraico “errático”. Também teria sido essa a opção de Chouraqui (“*une seule lèvre*”). É sabido que Jerônimo optou, em diversos trechos da *Vulgata*, por hebraizar o latim. Conforme Campos, Meschonic referiu-se à solução de Jerônimo como “*tradução regressiva*”, considerando-a não-apropriada.

A versão de Haroldo de Campos<sup>25</sup>, usando por base, além do texto hebraico, a *Vulgata*, e também a tradução francesa de Chouraqui:

*1. Eis toda a terra § uma língua-lábio una §§§ E palavras § unas*

HC preferiu construir criar palavra composta, a abrigar o vocábulo da língua de chegada e a tradução do vocábulo importado, seu vestígio espúrio: “*língua-lábio*”. Em todas as alternativas acima, a tradução desconcerta, invasão – vívida –, da língua de partida. O original traduzido se aproxima demais, a ponto de pervadir o texto de chegada. São rendições do original que *se rendem* a sua intraduzibilidade. A tradução é fortemente “estrangeirizante”, a “deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira” (cf. Rudolf Panitz, citado por Walter Benjamin).<sup>26</sup>

Por fim, minha terceira versão, a mais atual, do poema de Wang Wei, ficou como segue:

*O retiro dos cervos*

vazia a montanha ninguém se vê

<sup>25</sup> CAMPOS, H. 2004. Os exemplos da *Vulgata* e da tradução de Chouraqui são citados por Campos, na mesma obra.

<sup>26</sup> BENJAMIN, W. 2011.

entanto rumores vozes se ouvem  
torna luz poente entra ao bosque denso  
ainda ilumina verde o musgo e sobre

No primeiro dístico, retomo o formato da primeira versão. O terceiro verso tomo da segunda versão (suprimo, apenas, o artigo definido desnecessário, antes de *luz*).

Quanto ao quarto verso, retomo, da primeira versão, *ainda ilumina*, repetição sonora que sugere o brilho continuado, imagem que se reforça, em seguida, pela anteposição do adjetivo *verde* – que permitiria também leitura substantivada –; acentua-se, assim, a visualidade, o aspecto imediatamente aspectual-sensorial do brilho, associado à percepção de cor. Aquele “o” antes de *musgo*, e a conjunção aditiva “e” antes de *sobre* estão como a espacializar e permitir também leitura isolada desses termos, não obstante comporem agora uma frase sintaticamente mais articulada: a iluminação espalha-se espacialmente em reflexo verde, recai no musgo e acima (*sobre*), sugerindo, também, o sentido de *ascensão do olhar* – pretenderia, ainda, insinuar a sugestão da forma verbal *sobe* na palavra final, fortalecida com o acréscimo da conjunção aditiva *e*. Essa estrutura da frase suaviza a ruptura sintática, acrescentando-se mais claramente possível leitura de termo oculto: *sobre* “ele” (o musgo). A quebra sintática de *sobre* isolado ao final parece acolher-se melhor pelo contexto, e se harmoniza, ainda, pelo ambiente sensorial do poema, além da aparente “mutilação” da conjunção (*no*) *entanto*, no segundo verso – isto é: não seria o único termo, no texto, a sugerir ruptura sintática.

### **Algo mais sobre a relação entre aliteração e sensorialidade**

No decorrer de minhas três versões, a tradução evoluiu no sentido da maior restrição da pauta sonora. A versão final fecha-se em certa monotonia; é marcante a repetição dos mesmos sons, em aliterações e assonâncias de tons em geral fechados; nenhum /a/ tônico aparece. Esse esquema sonoro imita a aparente constância ou invariabilidade imagética do poema. O original descreve sensações mescladas de presenças e ausências, sombras e luzes que se cruzam, manchas de claros e escuros, e por dentro desses opostos, a luz poente que pervade, brilha e recolhe. O poema apresenta cintilações que se alternam a escuros, o dia no encontro da noite, a “caverna” (ou sua sensação de espaço recoberto, entre/sob as árvores e folhagens) sob o sol que adentra e declina. O poema penderia à pintura abstrata, figura simples e constante, com poucos elementos, que se espelham e alternam.

## BIBLIOGRAFIA

- 吴正裕.毛泽东诗词全编鉴赏[M].北京:人民文学出版社,2017年 [Poesia Completa de Mao Zedong, edição ampliada.]
- 程孟辉.新华大字典[M].北京:商务印书馆国际有限公司,2004年:第789页 [Dicionário Xinhua.]
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34. 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo. *Escrito sobre jade. Poesia clássica chinesa reimaginada*. Cotia: Ateliê editorial, 2009.
- CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo. *Eden. Um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Haroldo. (Org.). *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Entrevista*. Londrina: Galileu edições, 2019.
- CHENG, François. *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- GENNETTE, Gérard. *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- KENNER, Hugh. *Introduction*. In: Pound, Ezra. *Translations*. 8ª ed. New York. New Directions. S/d.
- QIAN, Zhaoming. *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*. London: Duke University Press, 1995.
- TÁPIA, Marcelo, NÓBREGA, Thelma Médici. (org.) *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- WEINBERGER, Eliot; PAZ, Octavio. *19 Ways of Looking at Wang Wei*. Kingston, Rhode Island and London: Asphodel Press, 1987.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PORTUGAL, Ricardo; TAN, Xiao. *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang*. São Paulo: Unesp, 2013.
- PORTUGAL, Ricardo; TAN, Xiao. *Antologia da Poesia Clássica Chinesa – Dinastia Tang*. 2ª ed., revista. São Paulo/Pequim: Unesp/Blossom Press, 2020.