

# ANÁLISE DA TRADUÇÃO POÉTICA DE CHINÊS PARA PORTUGUÊS À LUZ DA TEORIA DE PAULO HENRIQUES BRITTO - O CASO DO POEMA DE LI BAI

Shiqi He<sup>1</sup>

Guangzhou Xinhua University

Qingxia Lin<sup>2</sup>

Dalian University of Foreign Languages

## Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar a tradução do poema clássico chinês *Degrans da Escada de Jade*, de Li Bai, realizada pelo poeta brasileiro Haroldo de Campos, à luz da teoria de tradução de Paulo Henriques Britto. Por meio de abordagem qualitativa e comparativa, examinam-se três aspetos essenciais da tradução poética – forma, rima e imagens – com foco na estratégia de compensação utilizadas para lidar com perdas decorrentes das diferenças linguísticas e culturais entre o chinês e o português. Os resultados revelam que, embora a tradução se afaste da estrutura tradicional do original, Campos consegue preservar a carga emocional e o impacto poético do texto-fonte, através de recriações formais e imagéticas. Assim, a tradução de Campos não se configura como mera transposição linguística, mas como uma reinterpretação poética que equilibra fidelidade e criatividade, contribuindo para a reflexão sobre as possibilidades e os limites da tradução da poesia clássica chinesa para o português.

**Palavras-chave:** tradução poética; poesia clássica chinesa; Paulo Henriques Britto; Li Bai; Haroldo de Campos

## Abstract

This paper aims to analyze the translation of Li Bai's classic Chinese poem *The Jewel Stairs' Grievance* by Brazilian poet Haroldo de Campos, in light of Paulo Henriques Britto's translation theory. Using a qualitative and comparative approach, three essential aspects of

<sup>1</sup> ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6101-1888>; Email: [291138551@qq.com](mailto:291138551@qq.com)

<sup>2</sup> ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6357-3914>; Email: [113713399439@qq.com](mailto:113713399439@qq.com)

poetic translation are examined—form, rhyme and imagery—with a focus on the compensation strategy employed to deal with losses resulting from linguistic and cultural differences between Chinese and Portuguese. The results reveal that, although the translation departs from the traditional structure of the original, Campos succeeds in preserving the emotional charge and poetic impact of the source text through formal and imagery recreations. Thus, Campos' translation is not a mere linguistic transposition, but a poetic reinterpretation that balances fidelity and creativity, contributing to the reflection on the possibilities and limits of translating classical Chinese poetry into Portuguese.

**Keywords:** poetic translation; classical Chinese poetry; Paulo Henriques Britto; Li Bai; Haroldo de Campos

## 1. Introdução

No contexto da globalização, as relações entre a China e os países lusófonos ficam cada vez mais próximas, em particular na área do intercâmbio económico e cultural. A tradução entre o chinês e o português remonta ao século XVI, a atividade da tradução sistemática, porém, começou a partir do final do século XIX, e a maioria sendo concluída através do francês e do inglês, como línguas intermediárias. Por exemplo, a coleção de poemas chineses *Le Livre de Jade*, publicada pela escritora francesa Judith Gautier em 1867, despertou o interesse dos europeus pela poesia chinesa. Baseado nesta obra, o poeta português António Feijó publicou em 1890 a sua versão intitulada “Cancioneiro Chinês”, sendo esta a primeira vez que a poesia clássica chinesa foi traduzida para português (Ren, 2021).

Com o desenvolvimento da tradução da poesia chinesa para o português, os poemas de Li Bai também começaram a ser conhecidos pelos leitores de língua portuguesa, tornando-se uma parte importante do intercâmbio cultural. Li Bai (701-762), também conhecido como Li Po ou Li Bo no Ocidente, foi um dos maiores poetas chineses da dinastia Tang (618-907), e junto com Du Fu e Wang Wei, é considerado um dos “três maiores poetas da dinastia Tang”. Os poemas de Li Bai são caracterizados pelo estilo romântico, repletos de imaginação e reflexão filosófica, e são considerados uma das representações da poesia clássica chinesa. As suas obras foram traduzidas em várias línguas,

particularmente, na versão em português, o seu estilo romântico e as suas imagens únicas passaram a ser o foco do estudo de tradução (Costa, 2024).

Apesar das diferenças significativas entre o chinês e o português, muitos teóricos da tradução ofereceram teorias ricas para os estudos de tradução, as quais desempenham um papel importante na redução das diferenças entre as duas línguas e culturas. Paulo Henriques Britto, poeta e tradutor brasileiro, propõe um quadro com profundidade teórica e aplicabilidade prática para a tradução poética, o que contribui para que a crítica da tradução se afaste de julgamentos subjetivos e se aproxime de uma avaliação objetiva.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a tradução do poema clássico chinês *Degrans da Escada de Jade*, de Li Bai, realizada pelo poeta brasileiro Haroldo de Campos, à luz da teoria de tradução de Paulo Henriques Britto. Por meio de abordagem qualitativa e comparativa, examinam-se três aspetos essenciais da tradução poética - forma, rima e imagens - com foco na estratégia de compensação utilizada para lidar com perdas decorrentes das diferenças linguísticas e culturais entre o chinês e o português.

## **2. Enquadramento Teórico e Revisão de Literatura**

### **2.1 Teoria da Tradução de Paulo Henriques Britto**

Britto (2006) propôs duas abordagens para a tradução poética: correspondência formal e correspondência funcional. Em comparação com a equivalência dinâmica de Nida, tanto Britto quanto Nida colocam a experiência do leitor no centro da tradução. Nida (1982: 24) define a equivalência dinâmica como “the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language.” Na mesma linha, Britto (2012: 28) também afirma que “o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como ‘a mesma coisa’ que o original e, ... permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original”. Vale destacar que Britto utiliza o termo “correspondência” enquanto Nida emprega “equivalência”. Britto (2006: 3) explica que “a palavra ‘equivalência’ supõe uma relação muito mais forte do que ‘correspondência’”, a última permite algumas diferenças na forma ou no conteúdo, desde que as características centrais permaneçam semelhantes.

De acordo com Britto (2012: 132-133), “O significado do texto é, na grande maioria dos casos, fundamental; mas os elementos formais podem ser tão importantes quanto o significado, e em alguns poemas sua importância é até maior”, uma vez que a fidelidade à estrutura formal do texto original é considerada essencial para preservar a poeticidade. Embora a ideia de “reprodução perfeita do original” seja um ideal historicamente presente no campo da tradução, Britto (2006) considera que a tradução total é inviável e atribui ao tradutor a tarefa de identificar, hierarquizar e recriar os elementos poeticamente significativos do texto-fonte.

Britto (2002) propõe, no seu artigo *Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia*, um modelo de avaliação da tradução poética, que mede graus de correspondência e perda em diferentes níveis entre o original e a tradução, como semânticos, sintáticos, fonéticos e rítmicos, etc. Ele introduz as noções de “correspondência”, “perda” e “compensação”, fornecendo assim à crítica da tradução uma terminologia e critérios operacionais. Britto (2002: 7) observa que, “Quanto maior a correspondência ponto a ponto entre os componentes de um dado elemento do original e os componentes de sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda.”

Para enfrentar essas perdas, Britto (2002: 6) recorre à noção de compensação ao descrever certos efeitos do texto traduzido como “uma espécie de compensação para as perdas ocorridas nos outros níveis: um efeito criado em português para compensar os que não foi possível recriar a partir do original”. Em outras palavras, quando certos efeitos da obra de partida não podem ser diretamente transmissíveis devido às diferenças entre as línguas, o tradutor pode compensar essas perdas por meio da criação de novos efeitos, garantindo assim a transmissão eficaz da atmosfera poética. Como afirma o próprio autor (2012: 18-19), “traduzir - principalmente traduzir um texto de valor literário - nada tem de mecânico: é um trabalho criativo.”

O modelo de Britto está em grande parte alinhada com os Estudos Descritivos da Tradução, pois ele oferece um quadro para entender as decisões e estratégias de tradução, baseando-se na análise de práticas de tradução concretas, em vez de simplesmente estabelecer normas dizendo aos tradutores como devem traduzir. Essa abordagem descritiva serve como uma base para os Estudos Prescritivos da Tradução, pois, ao analisar

práticas de tradução específicas, podemos identificar padrões universais que orientam futuras práticas tradutórias e fornecem parâmetros e critérios objetivos para a definição da qualidade tradutória.

Em termos de estratégia de tradução, Britto (2012) defende uma escolha flexível entre domesticação e estrangeirização, destacando três fatores a serem considerados: (i) o prestígio do autor - quanto maior for, maior a tendência à estrangeirização; (ii) o público-alvo - para leitores de menor sofisticação ou infantojuvenis, tende-se à domesticação; (iii) o meio de divulgação - que igualmente condiciona a escolha estratégica.

Castro (2019) faz uma avaliação altamente positiva da contribuição teórica de Britto. Ela considera que a proposta tradutória de Britto oferece diretrizes valiosas para a elaboração de estratégias de tradução, ajudando o tradutor a realizar uma análise do texto-fonte antes da tradução, de modo a priorizar os elementos mais relevantes e assegurar que a tradução reproduza, tanto quanto possível, a forma e o estilo da obra original. Além disso, a sua teoria também é aplicável à crítica de traduções, permitindo uma avaliação objetiva dos pontos fortes e fracos na tradução, minimizando a influência de preferências subjetivas nos critérios de julgamento.

## 2.2 Revisão de Literatura

A tradução da poesia clássica chinesa, em especial das obras de Li Bai, tem sido alvo de atenção considerável por parte de estudiosos nacionais e internacionais. Entre as diversas abordagens teóricas, as estratégias de “estrangeirização” e “domesticação” propostas por Lawrence Venuti são as mais representativas. A “estrangeirização” visa preservar as particularidades culturais do texto fonte, criando uma sensação de “estranhamento” no leitor da língua-alvo, enquanto a “domesticação” busca adaptar o texto a expressões mais familiares da cultura alvo, com o intuito de aumentar a compreensão e a aceitação.

No contexto da tradução da poesia das dinastias Tang e Song (960 d.C.-1276 d.C.), essas duas estratégias continuam a ser altamente aplicáveis, especialmente ao lidar com elementos poéticos de forte carga simbólica, como as imagens de cores e cenas naturais. Na prática, os tradutores empregam frequentemente uma combinação de técnicas como

tradução literal, tradução livre e notas de rodapé. Por exemplo, na tradução para o português do poema A Cachoeira da Montanha Lushan de Li Bai, a linha “Não é o rio de prata caindo do alto do céu?” ilustra uma estratégia eficaz que combina tradução literal e notas culturais, preservando as imagens enquanto transmite o simbolismo cósmico comum na poesia clássica chinesa (Chen, 2020).

Outra importante abordagem teórica é o conceito de “reconstrução da tradução” proposto por Haroldo de Campos e Walter Benjamin. Essa teoria rompe com a visão tradicional de tradução como uma simples transposição linguística, enfatizando-a como um processo de recriação estética e poética. Nesse contexto, a “super-fidelidade” não se refere à correspondência literal da forma linguística, mas à reestruturação rítmica, da sintaxe paralela e do estímulo à imaginação, de modo a transmitir a poeticidade e a beleza do poema original (Portugal, 2024). Por exemplo, a tradução do poema Sob a lua, nuvens são cambraia reproduziu as características de paralelismo estrutural e concisão do ritmo da poesia chinesa, reforçando a expressão poética no contexto da língua portuguesa (Martha, 2013).

Além disso, vários estudos focam-se nos desafios da transposição dos elementos imagéticos e culturais na tradução da poesia de Li Bai. Tomando como exemplo o poema À despedida de um amigo, as imagens como “montanhas verdes” e “águas cristalinas” não são meras descrições naturais, mas símbolos da filosofia e estética chinesas. O tradutor precisa não apenas de competência linguística, mas também de perspicácia cultural, utilizando recursos como notas culturais ou reinterpretação metafórica para transmitir o significado simbólico profundo do poema original. Da mesma forma, no poema Canção de Chang Gan, a estrutura rítmica e os paralelismos da frase precisam de ser reproduzidos por meio da mobilização adequada dos recursos rítmicos da língua portuguesa, alcançando uma combinação entre fidelidade formal e expressão criativa (Portugal, 2024).

Além disso, na dissertação de Vinicius Dias Costa (2024), o autor foca-se na análise dos múltiplos textos traduzidos de *Degraus da Escada de Jade* de Li Bai, abrangendo versões em inglês e em português, com destaque para a tradução de Campos. Costa, influenciado por Campos, enfatiza a importância da visualidade e da ideografia do poema original, sugerindo que o tradutor não só pode, mas deve explorar a forma visual e o potencial

simbólico dos caracteres chineses, utilizando-os como um meio para desencadear a recriação poética. Para Costa, essa abordagem de “imagem-poesia” oferece ao tradutor um caminho criativo para aceder à atmosfera original e a tensão simbólica do poema, permitindo que a tradução vá além da mera conversão linguística, tornando-se numa recriação artística autónoma.

Portanto, a tradução da poesia de Li Bai transcende a simples conversão da forma linguística, devendo ser vista como uma prática de intercâmbio cultural, recriação artística e diálogo entre línguas. O tradutor precisa não apenas de transmitir o significado das palavras, mas também de construir uma ponte eficaz entre a tensão cultural e a expressão estética do poema original.

### **3. Introdução à Poesia da Dinastia Tang e ao Poema *Degraus da Escada de Jade***

#### **3.1 A Poesia da Dinastia Tang**

A dinastia Tang (618-907) é considerada o período mais brilhante na história da literatura chinesa, especialmente no campo da poesia. A sociedade Tang caracterizava-se por abertura e inclusividade, em que os literatos valorizavam a liberdade e a individualidade. Nesse contexto, os poetas alcançaram um nível extraordinário de sofisticação, tanto em termos de forma quanto de conteúdo. Poetas como Li Bai, Du Fu e Wang Wei foram os grandes mestres dessa época, e as suas obras abordam uma ampla variedade de temas, que vão desde a aspiração e o amor até questões sociais e políticas. A poesia Tang é reconhecida por musicalidade, uso de paralelismo e construção de imagens vívidas. Esse legado continua a influenciar profundamente a literatura chinesa e mundial, sendo considerado um modelo de excelência poética.

A estrutura da poesia clássica chinesa, especialmente durante a Dinastia Tang, é baseada em formas codificadas e refinadas, resultando em dois principais estilos poéticos: o “Estilo Novo” (jintishi) e o “Estilo Antigo” (gutishi). No “Estilo Novo”, destacam-se principalmente o poema regulado de oito versos (lüshi), com versos de cinco ou sete caracteres e métrica rigorosa, e o poema curto de quatro versos (jueju), considerado uma versão condensada do lüshi. O uso do paralelismo, ou seja, a correspondência entre versos e os seus elementos gramaticais e semânticos, é um recurso fundamental, que contribui

para o equilíbrio e a harmonia do poema. Em termos de estrutura sintática, o paralelismo cria uma leitura “vertical” e “horizontal”, onde os versos se refletem e se complementam, criando muitas vezes um efeito de “eco semântico”. Além disso, os versos seguem um padrão de alternância tonal e de rima, com o uso de recursos sonoros como aliterações e assonâncias, os quais intensificam a musicalidade do poema (Portugal, 2013).

### 3.2 O Poema *Degraus da Escada de Jade*

O poema *Degraus da Escada de Jade*<sup>3</sup> foi criado por Li Bai na dinastia Tang, um período de grande prosperidade cultural e artística na história da China. Li Bai, como um dos poetas mais representativos da época, expressava com frequência nas suas obras ideais de liberdade, aspirações e emoções. Este poema é fruto da confluência entre a sua sensibilidade pessoal e o ambiente sociocultural em que vivia. O poema, sem dúvida um desafio para tradutores, constitui um exemplar do estilo wuyan jueju (poema curto em versos de cinco caracteres) e reflete não apenas a concisão estilística característica da poesia da dinastia Tang, mas também um elevado grau de harmonia métrica, imagética e emocional.

O poema *Degraus da Escada de Jade* em caracteres chineses simplificados (com transcrição em pinyin):

玉阶怨 (yu jie yuan)  
玉阶生白露 (yu jie sheng bai lu)  
夜久侵罗袜 (ye jiu qin luo wa)  
却下水精帘 (que xia shui jing lian)  
玲珑望秋月 (ling long wang qiu yue)

A tradução literal dos vocábulos presentes no poema é a seguinte: 玉阶(degraus da escada de jade), 怨(lamento), 生(nascer), 白露(orvalho branco), 夜(noite), 久(longo), 侵(penetrar), 罗袜(meias de seda), 却(voltar), 下(abaixar), 水精帘(cortina de cristal), 玲珑(transparência), 望(olhar), 秋月(lua de outono).

O poema *Degraus da Escada de Jade* é um poema típico do género “poesia feminina de

3 A tradução foi proposta por Haroldo de Campos no livro *Escrito sobre Jade* (2009).



lamento no palácio”, que, por meio de uma linguagem concisa e imagens delicadas, retrata a solidão e a saudade de uma mulher da corte pelo seu amado durante a noite. No primeiro verso, o poeta apresenta o ambiente ao descrever o orvalho da noite que se forma sobre os luxuosos degraus de jade. O verso seguinte evoca a imagem da longa noite em que o orvalho penetra as meias de gaze da protagonista. Nos dois últimos versos, a mulher volta para o quarto para abaixar a cortina de cristal e contempla a lua de outono.

Embora não apareçam palavras explícitas como “solidão” ou “lamento”, o poema transmite plenamente a solidão da mulher do palácio por meio de um ambiente silencioso, gestos sutis e imagens friorentas. Essa forma contida de expressão é um exemplo clássico da técnica poética chinesa conhecida como “transmitir emoção por meio da paisagem”, conferindo à poesia uma profundidade e uma ressonância duradouras.

### 3.3 A Tradução do poema de Haroldo de Campos

Haroldo de Campos, como um dos principais representantes do movimento da Poesia Concreta no Brasil, é amplamente conhecido pela sua teoria e prática da transcrição. A sua abordagem tradutória não se prende ao sentido literal do texto original, mas busca recriar, na língua de chegada, estética e imagens da poesia. Na sua obra tradutória *Escrito sobre Jade*, Campos demonstra uma profunda compreensão do poema *Degraus da Escada de Jade*, bem como uma notável capacidade de recriação poética. A sua tradução permanece fiel à carga emocional e à atmosfera do original, ao mesmo tempo que mobiliza os recursos expressivos da língua portuguesa para revelar as emoções sutis e as imagens presentes no poema. É possível observar, na sua tradução do poema, um tratamento singular dos aspetos formais, métricos e imagéticos.

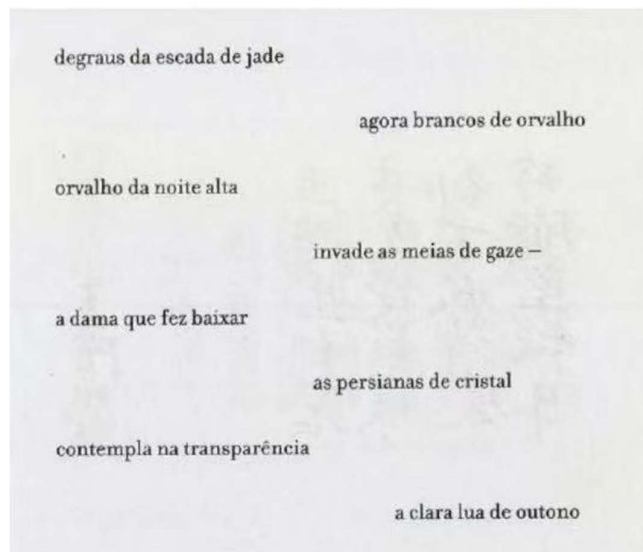


Figura: Versão em português traduzida por Campos (Costa, 2024)

#### 4. Análise da Tradução de *Degraus da Escada de Jade* de Haroldo de Campos à Luz da Teoria de Paulo Henriques Britto

##### 4.1 Análise de Forma

Conforme Britto (2002: 6), “O nível primeiro de correspondência seria, evidentemente, uma tradução literal, o que raramente é possível em tradução poética”.

No caso do poema em questão, os itens lexicais centrais no texto original são os substantivos 玉阶 (yujie), 怨 (yuan), 白露 (bailu), 夜 (ye), 罗袜 (luowa), 水精帘 (shuijinglian), 秋月 (qiuyue) e os verbos 生 (sheng), 侵 (qin), 下 (xia), 望 (wang). Na tradução portuguesa, temos os substantivos “escada de jade”, “orvalho branco”, “noite”, “meias de gaze”, “persianas de cristal”, “clara lua de outono” e os verbos “invade”, “fez baixar”, “contemplar”. No entanto, de modo geral, o grau de correspondência lexical não é muito elevado, uma vez que o substantivo-chave 怨 (yuan) e o verbo 生 (sheng) foram omitidos na tradução. No que diz respeito aos adjetivos, 久 (jiu) foi traduzido como “alta”, e 玲珑 (linglong) foi vertido como “transparência”. É importante observar que a expressão “noite alta” corresponde, no original, a um uso característico do contexto poético, não sendo comum na língua portuguesa do cotidiano. Quanto aos advérbios, o termo 却 (que), que aparece no início do terceiro verso, foi omitido na tradução de Campos.

No nível sintático, observa-se que a estrutura original sofreu alterações. No primeiro verso em chinês, 玉阶 (yujie) funciona como sujeito, 生 (sheng) como verbo e 白露 (bailu) como objeto direto. Já na tradução portuguesa, mantém-se o sujeito “degraus de escada de jade”, mas o verbo predicativo aparece de forma implícita, por meio da construção “brancos de orvalho”. Aqui, “brancos” atua como predicativo, indicando o estado dos degraus, enquanto “orvalho” está sugerido, sendo ele que faz com que os degraus fiquem brancos. Em outras palavras, o verbo 生 (sheng) não é traduzido literalmente, mas sugerido semanticamente através da imagem criada. No segundo verso no original, 夜 (ye) é o sujeito, 久 (jiu) é um advérbio, 侵 (qin) o verbo, e 罗袜 (luowa) o objeto. Na tradução, há certa modificação: o verbo e o objeto correspondem bem ao original, mas o sujeito “noite” não aparece como sujeito sintático, e sim como parte de uma locução prepositiva. O verdadeiro sujeito do verso em português torna-se o orvalho, que assume a função de agente da ação. No terceiro verso, o original inicia-se com o advérbio 却 (que), seguido do verbo 下 (xia) e do objeto 水精帘 (shuijinglian). Na tradução, o tradutor introduz explicitamente o sujeito “dama” no início do verso. Por fim, no quarto verso, o adjetivo 玲珑 (linglong) aparece no início da frase, seguido do verbo 望 (wang) e do objeto 秋月 (qiuyue). Na versão em português, 玲珑 (linglong) é transformado em uma locução prepositiva “na transparência” que modifica o verbo “contemplar”, servindo como marcador de modo ou de atitude da ação verbal.

O texto original adota a quadra pentassilábica, ou seja, uma estrutura composta por quatro versos, cada um com cinco caracteres, organizados em pares que formam paralelismos. O número fixo de sílabas e versos não só constitui a base rítmica do poema, mas também possui uma função estética, sugerindo uma sensação de ordem e restrição, que se relaciona intrinsecamente com o tema de lamento palaciano expressado na poesia.

A tradução de Campos adota uma estrutura de poesia livre, com versos fragmentados visualmente, em vez de buscar uma correspondência direta com a estrutura do original em quatro versos no nível formal. A mudança de forma quebra as restrições métricas do original, reconstruindo a poesia com o ritmo natural da língua de chegada e a forma visual típica da poesia moderna. O tradutor priorizou a transmissão do conteúdo em relação à

correspondência formal, o que é uma condição necessária para alcançar uma correspondência funcional.

No entanto, sob uma perspectiva crítica, essa reconstrução formal resulta na dissolução da tensão interna entre a forma e o conteúdo do poema original. No original, a interação entre a forma rigorosa e a emoção contida é uma característica importante da estética da poesia clássica chinesa. A forma livre de Campos, ao oferecer flexibilidade expressiva, sacrificou o valor estético sustentado pela estrutura rígida.

#### 4.2 Análise de Rima

De acordo com Britto (2002: 3), “o esquema de rimas - o elemento poético mais regular - deverá ser recriado na tradução”.

Na poesia clássica chinesa, a rima desempenha um papel essencial na construção da musicalidade do poema. A rima chinesa tradicional é determinada por sistemas fonéticos antigos, especialmente os registrados em tratados como o Pingshui Yun. Nesses sistemas, os caracteres que pertencem ao mesmo grupo rímico são considerados rimados, independentemente da sua pronúncia moderna. Em jueju, é comum o uso da chamada “rima nos versos pares”, ou seja, o segundo e o quarto verso terminam com caracteres que pertencem ao mesmo grupo rímico.

Na tradição literária da língua portuguesa, a rima ocorre quando há a repetição do som da última vogal tônica do verso e dos sons que vêm depois dela. Em outras palavras, considera-se que dois versos rimam quando apresentam sons idênticos a partir da sílaba tônica final. Por exemplo, nos seguintes versos “É dor que desatina sem doer É um não querer mais que bem querer”, as palavras “doer” e “querer” rimam perfeitamente, pois ambas possuem a mesma vogal tônica (e) e os mesmos fonemas finais (-er).

No poema original em chinês, há um uso do modelo de “rima nos versos pares”. O segundo verso termina com o carácter 袜 (wa) e o quarto com 月 (yue). Ambos, segundo o sistema fonético clássico do Pingshui Yun, pertencem à mesma categoria de

rima oblíqua<sup>4</sup>. Isso significa que os dois versos do poema rimam perfeitamente, conferindo ao texto uma musicalidade característica da poesia clássica chinesa.

Já na versão portuguesa, a estrutura de rimas clássica não é mantida. O segundo verso termina com “orvalho” e o quarto com “gaze”, que não rimam entre si, pois as suas terminações são foneticamente distintas: -alho e -aze. Da mesma forma, nas estrofes seguintes, os pares “baixar/cristal” e “transparência/outono” também não estabelecem nenhuma rima consonante ou toante segundo a definição tradicional portuguesa de rima.

Além da musicalidade, a rima final no poema original contribui para expressão emocional. A correspondência sonora entre as rimas “袜” (meia) e “月” (lua) estabelece uma conexão distante, mas inevitável: as “meias” nos pés e a “lua” no céu estão, através da rima, intimamente ligadas. Esse eco sonoro simboliza o estado psicológico da protagonista, mantida fisicamente no palácio, cujos sentimentos de lamento, acabam por ser projetados para a lua distante. A rima, aqui, participa na construção do significado, conectando imagem concreta e corporal (meias de seda) com imagem abstrata e emocional (lua de outono), formando um todo poético completo. A tradução de Campos, com o seu formato livre, devido à ausência dessa correspondência sonora, rompe com essa ligação interna construída pela rima. Embora “meias de gaze” e “lua de outono” ainda apareçam na tradução, elas perdem a conexão fatalista que a sonoridade estabelecia no poema original, dependendo das associações subjetivas do leitor.

Além disso, a rima no poema original é de certo modo uma manifestação da restrição formal e do controle emocional. A rima regular no final, como parte da estrutura rítmica, cria uma tensão estética com os sentimentos de lamento subjacentes. O equilíbrio entre a “liberação” da emoção e a “contenção” da forma representa a estética clássica chinesa de “tristeza sem sofrimento”. A renúncia de Campos à rima torna a expressão emocional do poema traduzido mais personalizada e irrestrita, o que, sem dúvida, está em consonância com a estética da poesia moderna, mas representa uma divergência do estilo estético específico do poema original.

<sup>4</sup> Rima oblíqua (仄声/zesheng) refere-se às rimas de tons oblíquos, incluindo os tons subida (上声/shangsheng), descida (去声/qusheng) e entrante (入声/rusheng). Essas rimas eram essenciais em lǚshi e jueju, garantindo a musicalidade e o paralelismo tonal dos versos.

### 4.3 Análise de Imagens

O poema *Degraus da Escada de Jade* é repleto de imagens, por meio das quais o poeta consegue transmitir sentimentos profundos e criar uma atmosfera poética singular. Portanto, a reprodução dessas imagens-chave na tradução é indispensável.

No texto original, destacam-se algumas imagens centrais, tais como: 玉阶 (degraus da escada de jade) representa o ambiente luxuoso da corte, mas também simboliza frieza e solidão. 白露 (orvalho branco) simboliza a passagem do tempo e a profundidade da noite, além de evocar a frieza do ambiente, contribuindo para acentuar a solidão da protagonista. 罗袜 (meias de seda) são atingidas pela umidade da noite, o que reforça a sensação de frieza do ambiente e acentua a melancolia da personagem. 水精帘 (cortina de cristal) indica o luxo do palácio, carrega também uma conotação de isolamento e separação, sugerindo a solidão da protagonista. “秋月” (lua de outono), um símbolo recorrente na poesia clássica chinesa, aqui funciona como metáfora do sentimento de saudade e da distância emocional. As imagens mencionadas acima precisam ser fielmente recriadas na tradução, caso contrário, o tradutor corre o risco de enfraquecer, em certa medida, a ambiência poética do original.

De maneira geral, Campos adotou a estratégia de estrangeirização para a tradução da maioria das imagens no poema, como “玉阶” (degraus da escada de jade), “罗袜” (meias de gaze) e “秋月” (lua de outono). Esse tratamento, em certa medida, preserva a identidade cultural das imagens, permitindo que a tradução carregue as informações culturais essenciais do “outro”, evitando a homogeneização excessiva que poderia resultar em uma banalização cultural. Ao manter esses símbolos culturais, o tradutor tenta introduzir elementos da estética clássica chinesa no português e direcionar os leitores da língua-alvo para a heterogeneidade e a singularidade da cultura da língua de origem.

No entanto, “水精帘” foi traduzido como “persianas de cristal” em vez de “cortina de cristal”, o que se apresenta como um exemplo típico da estratégia de domesticação. Por um lado, para os leitores de português não familiarizados com a cultura palaciana chinesa, “persianas de cristal” oferece uma imagem visual concreta e torna a cena mais fácil de ser imaginada, diminuindo assim a barreira cultural da leitura. Por outro lado, o contexto histórico específico (a corte da dinastia Tang) que a imagem original carrega desaparece

diante do impacto de uma imagem moderna como “persiana de cristal”. O cenário da poesia é, de forma invisível, transferido de um pavilhão clássico oriental para um espaço mais ocidental e moderno. Isso não só enfraquece a sensação de autenticidade histórica do poema, mas também dilui o sistema estético cultural único que sustenta o poema.

#### **4.4 Análise da Tradução de Haroldo de Campos conforme a Estratégia de Compensação de Paulo Henriques Britto**

Britto propõe a estratégia da compensação, segundo a qual, diante de elementos linguísticos que não podem ser diretamente transpostos para a língua de chegada, o tradutor deve recorrer a outros recursos que compensem essa perda. No caso da tradução poética, essa estratégia implica, com frequência, ajustes no ritmo, na métrica, nas imagens e na estrutura sintática, com o objetivo de reproduzir, tanto quanto possível, os efeitos estéticos e funcionais semelhantes na língua-alvo.

Em primeiro lugar, o poema original é composto por quatro versos, com cinco caracteres por verso, o que confere ao texto um ritmo conciso, pausas regulares e uma elevada simetria formal. Embora a tradução de Campos adote a forma da poesia livre, com versos variando entre quatorze e dezasseis sílabas, o tradutor compensa a perda da cadência original por meio do controle do ritmo prosódico e do uso de pausas visuais. Por exemplo, Campos emprega vírgulas e quebras de linha em momentos estratégicos, criando um efeito de cesura que reproduz, de forma aproximada, o ritmo breve do poema original em chinês.

Em termos de rima, o poema original adota o modelo de “rima nos versos pares”. Apesar de não manter uma rima estrita na tradução, Campos utiliza a estratégia de assonância<sup>5</sup> para criar vínculos auditivos entre os versos. Por exemplo, as palavras como “jade”, “gaze”, “orvalho” e “invade”, embora não rimem formalmente, estabelecem uma harmonia interna que conserva, em parte, o efeito sonoro do original.

Além disso, Campos realiza ajustes nas imagens poéticas, reforçando a visualidade do texto. Por exemplo, 玉阶 (yujie) é traduzido como “degraus da escada de jade”, mantendo-se fiel ao sentido literal, enquanto 水精帘 (shuijinglian) torna-se “persianas de

<sup>5</sup> Assonância é a repetição de fonemas idênticos ou similares em palavras ou sílabas próximas, sejam sons vocálicos ou consonânticos.

cristal”, uma adaptação que atualiza a imagem clássica para o contexto moderno. Embora essa mudança implique certa perda de carga cultural, a introdução de elementos descritivos como “agora” e “brancos” contribui para a intensificação da percepção visual e para a adequação da imagem ao universo poético da língua portuguesa.

Em síntese, embora Campos não tenha recriado com precisão a estrutura formal do poema original, ele emprega múltiplos procedimentos de compensação, como a construção rítmica, a coordenação sonora e o reforço imagético, que permitem alcançar, na língua de chegada, uma equivalência estética ao texto de partida. Essa abordagem revela a sua fidelidade tanto ao conteúdo quanto à forma, característica marcante da sua filosofia de tradução.

## 5. Considerações Finais

O presente estudo realiza uma análise da tradução do poema clássico chinês *Degraus da Escada de Jade* de Li Bai, realizada por Haroldo de Campos, à luz da teoria de tradução de Paulo Henriques Britto. Através de abordagem qualitativa e analítico-comparativa, são examinados três eixos fundamentais da tradução poética: forma, métrica e imagens poéticas, com especial atenção aos procedimentos de compensação utilizados para lidar com as perdas inevitáveis no processo tradutório.

A tradução de Campos preserva parcialmente os elementos essenciais do texto de partida. Campos reinterpreta as imagens centrais e adapta certas expressões à realidade do leitor lusófono moderno, ainda que, com isso, sacrifique parte da sonoridade, da métrica fixa e da sintaxe paralelística do poema original. Esse afastamento, no entanto, não representa uma perda absoluta, mas sim uma reformulação estética condizente com os parâmetros da poesia concreta.

Campos aplica com habilidade a estratégia de compensação, ajustando os recursos formais, rítmicos e imagéticos para recriar efeitos poéticos que se aproximam dos do texto chinês. Tais estratégias revelam uma compreensão sofisticada das exigências culturais e linguísticas envolvidas na tradução de poesia, especialmente entre línguas com estruturas tão distintas como o chinês e o português.



A estratégia de compensação aplicada demonstra a complexidade da tradução poética e evidencia a habilidade do tradutor em equilibrar fidelidade e criatividade. A tradução de Campos, longe de ser uma simples transposição interlinguística, configura-se como uma reinterpretação poética, fiel à carga emocional do poema de Li Bai, embora distante da sua forma tradicional. Essa abordagem ilustra, de modo exemplar, a aplicabilidade dos princípios de Britto à crítica e à prática tradutória, especialmente no campo da poesia.

Por fim, este estudo pretende contribuir para o aprofundamento da reflexão sobre os desafios e as possibilidades da tradução de poesia clássica chinesa, revelando a importância de estratégias tradutórias que não apenas preservem elementos formais e simbólicos, mas também assegurem uma experiência estética e emocional equivalente para o leitor da língua-alvo.

## Referências

- Britto, P. H. (2012). *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- <https://pt.scribd.com/document/531057900/A-Traducao-Literaria-Paulo-Henriques-Britto>
- Britto, P. H. (2006). Correspondência formal e funcional em tradução poética. Souza, Marcelo Paiva de, et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL/Flor&Cultura, 55-64.
- <https://pt.scribd.com/document/491471463/Correspondencia-formal-e-funcional>
- Britto, P. H. (2002). Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. *Krause, Gustavo B. As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Faperj/Caetés/UERJ.
- <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/234813/27979>
- Chen. (2020). O Uso e as Estratégias de Tradução de Termos Relativos a Cores Em Poemas Chineses Das Dinastias Tang e Song.
- [https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/43863/1/ulfl\\_tm.pdf](https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/43863/1/ulfl_tm.pdf)
- Castro, Camila de Oliveira. *Teoria e prática da tradução poética: traduzindo Stéphane Mallarmé* [D]. Universidade de Brasília, 2019.
- [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/27931/1/2019\\_CamilaDeOliveiraCastro\\_tcc.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/27931/1/2019_CamilaDeOliveiraCastro_tcc.pdf)
- Martha, D. J. B. (2013). Poesia-ideograma: a lua móvel de Li Bai reimaginada por Haroldo de Campos. *Cadernos de literatura em tradução*, (14), 153-172.

<https://revistas.usp.br/clt/article/view/97012/96047>

Costa, V. D. (2024). *UM OUTRO LAMENTO NOS DEGRAUS DE JADE: a poesia de Li Bai em tradução (Doctoral dissertation, PUC-Rio)*.

<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/68565/68565.PDF>

Nida, E. A., & Taber, C. R. (Eds.). (1982). *The theory and practice of translation* (Vol. 8). Leiden: Brill.

<https://pt.scribd.com/document/717996932/The-Theory-and-Practice-of-Translation-Nida-Eugene-A-Taber-Charles-R-Z-Library#page=30>

Portugal, R. P. (2024). *O vórtex da tradução: Ezra Pound e a escritura poética chinesa*.

[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/50590/1/RicardoPrimoPortugal\\_DISSERT.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/50590/1/RicardoPrimoPortugal_DISSERT.pdf)

Ren, Q. (2021). *A Tradução Portuguesa dos Poemas de Du Fu: Um Caso de Tradução Indirecta* (Master's thesis, Universidade NOVA de Lisboa (Portugal)).

<https://run.unl.pt/bitstream/10362/129540/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Ren%20Qiaoliang.pdf>