

O sujeito nas relações entre poesia e tradução

Fernanda Maria Romano¹ (USP)

Palavras-chave: poesia, tradução, linguagem, alteridade, recriação

Introdução

Ao situar, historicamente, a concepção de “sujeito lírico”, em a *Poesia Lírica*, Salete de Almeida Cara (1989, p.7) ressalta que “na poesia moderna (e na teoria), mesmo que não haja um ‘eu’ explícito no poema, o sujeito é concebido como aquele elemento do texto que amarra todas as escolhas de linguagem que formam tal poema”. Essa linguagem poética, logicamente, tende a se configurar no meio cultural do qual ela faz parte.

Em se tratando de poesia traduzida, como poderíamos estabelecer esse sujeito “que amarra todas as escolhas de linguagem” num contexto que implicaria tanto o meio da “língua-fonte”, quanto o da “língua-meta”? Talvez pudéssemos falar em um terceiro meio, um meio híbrido onde fronteiras se encontrem, permitindo o livre deslocamento do sujeito nesse novo espaço propiciado, principalmente, pelas relações estabelecidas entre linguagem e alteridade.

Procuraremos, assim, neste trabalho, evidenciar esse trânsito do sujeito manifestado em três diferentes traduções de um famoso poema chinês de Li Bai, realizadas por três diferentes autores portugueses: António Graça de Abreu e Gil de Carvalho, contemporâneos, e António Feijó (1859-1917).

1 Tradução como “recriação”

Antes de buscarmos esse sujeito nas relações entre poesia e tradução, é imprescindível que fundamentemos a conceituação de tradução que privilegiamos. Acreditamos que o ato tradutório seja, acima de tudo, um processo de “recriação” ou, ainda, de “transcrição” como apregoa Haroldo Campos (1992). Esse autor (1992, p. 33) afirma que “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”. Ele fundamenta, inicialmente, essa idéia, propondo o ponto de vista de Albercht Fabri de que a linguagem literária é a “sentença absoluta”, não tendo outro conteúdo que não seja a sua estrutura e por isso não poderia ser traduzida. O que se traduz, segundo Fabri, é a “não-linguagem”, pois o local da tradução seria “a discrepância entre o dito e o dito”. Essa “não-linguagem” ficaria, então, a cargo da comunicação cultural como Homi K. Bhabha (2005, p.313) observa: “a tradução é a natureza performativa da comunicação cultural”. A tradução se daria, assim, em um espaço híbrido que, permitindo a alteridade, não teria senhor, nem compromisso, mas revelaria a fluência dessa “não-linguagem”.

Além de Haroldo de Campos, gostaríamos de citar alguns dos teóricos que, da mesma forma, evidenciam o aspecto criativo da tradução como: Walter Benjamin, Paulo Rónai e Roman Jacobson.

Benjamin (2001, p. 209), também, aponta para “um elemento não-comunicável” presente em todas as línguas “dependendo do contexto que se encontra – simbolizante ou simbolizado. Simbolizantes são apenas o que se encontram nas construções finitas das línguas;

¹ Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. E-mail fernandayo@uol.com.br

simbolizados, os que estão no devir das próprias línguas”. Nesse “devir das próprias línguas” é que, a nosso ver, a tradução encontraria seu espaço. Um espaço além do “simbolizante”, pois tenderia ao infinito; às possibilidades e ao pressuposto de uma escolha.

Rónai (1976) lembra que se o poeta exprimiria o inexprimível, o pintor reproduziria o irreproduzível, o estatutário fixaria o infixável, não seria surpreendente se o tradutor se empenhasse em traduzir o intraduzível. Ao abordar a questão da fidelidade na tradução, esse autor (1976, p.7) considera que o tradutor “seria obrigado à fidelidade igual, senão maior, para com o outro idioma para o qual traduz”. Rónai (1976, p.10) prossegue, ainda, dizendo que não haveria equivalências absolutas, uma vez que “uma palavra, expressão ou frase do original podem ser freqüentemente transportadas de duas maneiras, ou mais, sem que se possa dizer qual das duas é a melhor”. Dessa forma, segundo ele, não existiria “uma única tradução ideal de determinado texto. Haverá traduções boas, mas não a tradução boa de um original”.

Roman Jakobson (1969) afirma que a poesia por definição é “intraduzível” e só seria possível “a transposição criativa”. A partir desse sintagma sugerido por esse autor, Haroldo de Campos (1992) usa um termo que ele mesmo criou para definir tradução de poesia: “transcrição”. Jakobson (1969, p. 68), ainda, coloca que “é mais difícil permanecer fiel ao original quando se trata de traduzir para uma língua provida de determinada classe gramatical, de uma língua carente de tal categoria”. Imaginemos, por exemplo, a língua chinesa, cujos verbos não são flexionados e nem conjugados. A identificação dos tempos está sujeita ao contexto, às palavras circunstâncias, quando estas aparecem no texto. Como traduzir esse idioma para um neolatino, tentando ser fiel à literalidade?

Pois bem, como nos propusemos neste trabalho, prosseguiremos com o nosso *corpus* que se disponibilizará para que tentemos identificar nele o sujeito “que amarra todas as escolhas de linguagem” nas relações entre poesia e tradução; entre um poema chinês e três diferentes traduções para o português, a partir do pressuposto da “recriação”.

2 Poesia e tradução: um novo espaço para o sujeito

Tomemos, então, o famoso poema de Li Bai (1996, p. 41), poeta chinês da dinastia Tang, que na grafia romanizada dos caracteres pelo sistema *pinyin*, apresenta-se assim:

yù jiē yuàn

*yù jiē shēng bái lù
yè jiǔ qīn luó wà
què xià shuǐ jīng lián
líng lóng wàng qiū yuè.*

Numa tradução literal, “palavra por palavra”, teríamos o seguinte modelo elaborado por António Graça de Abreu (1996, p. 41)

jade degraus lamento

jade degraus nascer branca geada
noite longa penetrar seda meias
retirar baixar água crystal cortina
belo transparente olhar Outono Lua.

O original é um poema chinês clássico cuja forma é chamada de *jue ju*. Esse tipo de construção poética caracteriza-se por ser breve, apresentando quatro versos com cinco

caracteres cada um. Cada caractere, na língua chinesa, tem uma pronúncia monossilábica, logo cada sílaba encerra um significado. Esse significado, imbuído da imagética e da sonoridade de seu significante, associa-se ao dos demais caracteres presentes no poema, compondo um todo harmônico. Em outras palavras, teríamos o que Ezra Pound (2006, p.63) chama de “carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível”, dispondo de três meios principais: “fanopéia”, imagens; “melopéia”, sonoridade e “logopéia”, associações intelectuais ou emocionais.

Observemos, inicialmente, a transcrição fonética romanizada. Podemos perceber que a informação estética contida no original chinês manifesta-se, principalmente, num jogo sonoro, a “melopéia” assim chamada por Pound, com a presença de assonâncias, aliterações e contrapontos tonais. No primeiro verso, é o mesmo fonema vocálico /u/ que aparece na primeira e na última sílaba: “yù jiē shēng bái lǚ”. No terceiro verso, há a repetição do fonema /i/ em todas as sílabas com exceção da primeira: “què xià shuǐ jīng lián”. No quarto verso, o fonema /g/ é que se repete: “líng lóng wàng qiū yuè”.

Como a língua chinesa é uma língua de tons, também é possível perceber, nessa transcrição, que leva em conta a pronúncia mandarínica ², hoje oficial da China, uma intenção no contraponto entre eles para produzir musicalidade. Os tons são quatro: o primeiro (–); o segundo (/); o terceiro (˘); e o quarto (\). O terceiro é o mais longo; o quarto é o mais breve e o primeiro e o segundo têm uma duração média. Se observarmos os dois primeiros versos da transcrição, perceberemos uma distribuição tonal semelhante em ambos: breve, médio, médio, médio, breve, no primeiro, e breve, longo, médio, médio, breve no segundo. Nota-se, também, que esses dois versos são iniciados e terminados com o mesmo tom breve. Já nos outros dois o contraponto é obtido por meio de uma oposição entre eles. Enquanto o terceiro é iniciado com um tom breve e terminado com um médio, o quarto, ao contrário, começa com um tom médio e termina com um breve. É importante, também, evidenciar que o tom longo só aparece duas vezes no poema, pois se percebe que a construção rítmica dele estaria na alternância de tons breves e médios.

Já a “fanopéia” e a “logopéia” manifestam-se nesse poema chinês, considerando, principalmente, o que François Cheng (1995, p.15) argumenta. Esse sinólogo indica que os poetas da Dinastia Tang “procuraram tirar partido de certas virtualidades de uma língua de escrita ideográfica e de estrutura isolante”. Ele evidencia a preocupação daqueles poetas com a oposição entre “palavras plenas”, substantivos, adjetivos e verbos, e “palavras vazias”, pronomes, advérbios, preposições, conjunções, termos de comparação, partículas, etc., estabelecendo um jogo de alternâncias, para tornar os versos mais vivos, e de elipses, para torná-los mais profundos. Notemos, na tradução literal do poema, elaborada por Abreu, a presença maciça de substantivos, adjetivos e verbos, “palavras plenas” e a ausência de “palavras vazias”, principalmente, preposições. Essas elipses, segundo Cheng (1995, p. 16), engendram o “vazio” “entre os signos e atrás dos signos”, modificando “as implicações destes e, assim, a relação entre o homem e o mundo”. Uma relação que esse autor indica estar expressa na “poética chinesa, pela combinação de dois termos: *qīng* ‘sentimento interior’ e *jīng* ‘paisagem exterior’”.

A ausência de um sujeito exposto e a presença de verbos não conjugados e não flexionados permitem que os substantivos acompanhados de adjetivos, “palavras plenas” funcionem, sintaticamente, tanto como sujeitos, como complementos verbais ou, ainda, como adjuntos adverbiais. Essa indefinição do sujeito possibilita, ainda, que ele interiorize elementos exteriores, dando abertura a várias interpretações do verso, ao mesmo tempo em

² Certamente Li Bai compôs utilizando o dialeto mandarim, falado na corte imperial, pois, segundo Antonio Graça de Abreu (1996, p.17), esse poeta chegou a ser nomeado secretário redator da Academia de Hanlin, que havia sido criada pelo imperador Xuanzong. Ramón Lay Mazo (1995) informa, também, que Li Bai esteve alguns anos a serviço do imperador Ming Huang e por isso teria frequentado a corte.

que confere aos ideogramas a autonomia e a mobilidade que lhes é peculiar. Tomemos, por exemplo, o primeiro verso da quadra: “jade degraus nascer branca geadá”. Podemos, por meio de deslocamentos sintáticos, extrair dele diferentes proposições: a branca geadá nasce nos degraus de jade; os degraus de jade nascem na branca geadá; dos degraus de jade nasce a branca geadá; da branca geadá nascem os degraus de jade. O mesmo é possível constatar nos demais versos do poema.

Cheng (1995, p. 59) propõe a seguinte interpretação do poema:

A espera de uma mulher, durante a noite, diante das escadas da sua casa, espera longa e finalmente decepcionante; o seu amante não aparecerá. Por despeito, e também por causa da frescura da noite, ela retira-se para o seu quarto. Aí, através da cortina de cristal corrida, ela demora-se ainda, confiando à lua, tão próxima (pela sua claridade) e tão distante, a sua saudade o seu desejo.

Esse estudioso (1995, p.59), por outro lado, aponta que “as palavras que descrevem sentimentos como solidão, decepção, despeito, saudade, desejo de reunião, etc., estão totalmente ausentes”. Ele adverte, também, que “o sujeito pessoal, tal como o quer a tradição poética, é omitido. Quem fala? Um ‘ela’ ou um ‘eu’?”. Cheng (1995, p. 59-60), então, busca nas imagens que constituem o poema o simbolismo chinês que levaria a essa compreensão do poema:

Escadas de jade: residência de uma mulher. O jade evoca por outro lado a pele macia e fina de uma mulher.

Orvalho branco: noite fresca, hora solitária, lágrimas. Variante erótica também.

Meias de seda: corpo de mulher.

Cortina de cristal: interior do gineceu.

Ling long: (...) inicialmente evoca o barulho que fazia o tilintar dos pendentos de jade; seguidamente, é utilizada para qualificar objetos preciosos e cintilantes, e também os rostos de mulheres ou de crianças. Aqui permite uma dupla interpretação: uma mulher que olha a lua e a lua que ilumina o rosto da mulher. (...)

Lua de outono: presença longínqua e desejo de reunião (os amantes separados podem olhar a mesma lua; além disso, a lua cheia simboliza a reunião dos seres queridos).

Já Ramón Lay Mazo (1995, p.156-158), sinólogo mexicano de origem chinesa, faz outra interpretação do poema. Ele considera a “escada de jade” como a hierarquia do harém imperial, já que “jade” simbolizaria “mulher jovem e bela”. O “orvalho”, tradução preferida por esse autor, estaria congelado, simbolizando a frieza do “repúdio imperial”. O sujeito seria uma mulher, pela indicação das “meias de seda”, chorando, pois as suas lágrimas congeladas, “o orvalho”, teriam branqueado os degraus da “escada”. Ela desceria lentamente a escada, chegando ao seu quarto onde baixaria a cortina de cristal para contemplar “a lua outonal”. Segundo Mazo, as cortinas dos haréns imperiais na antiga China eram elaboradas com contas de cristal, do que ele deduz que essa mulher seria uma concubina que por sua beleza teria ocupado o lugar mais alto da “escada” ou do harém imperial. Com o passar do tempo, ela teria começado, aos poucos, a baixar de posto e com o seu pranto, umedecido a “escada”. A umidade teria se congelado com a frieza da indiferença do Imperador. A “lua” simbolizaria a beleza feminina e “outonal”, a própria palavra o sugere. A “lua outonal”, conclui esse autor, além de simbolizar as lembranças de tempos felizes idos, também, conotaria a tristeza e o fim próximo de algo que se estima na vida.

Podemos, assim, perceber que a forma de construção de um poema chinês faz do seu leitor um interpretador e, portanto, de seu tradutor um “recriador”, o que nos leva a crer que nas línguas ocidentais, como a nossa, normalmente lemos para interpretar, enquanto na poesia chinesa interpretamos para ler. É, pensando assim, que vamos, em seguida, buscar em três traduções portuguesas desse poema de Li Bai, a identificação do sujeito que “amarra todas as escolhas de linguagem” na interpretação que seus poetas-tradutores fizeram dele.

3 Linguagem e alteridade: o trânsito do sujeito na tradução

Começamos pela tradução de António Graça de Abreu (1996, p. 46)

Lamento nos Degraus de Jade

Os degraus de jade
cobrem-se de geada branca.
O frio da noite
atravessa as meias de seda.
Baixa então
a cortina de pérolas de cristal
e, através do límpido painel,
enleia o olhar na Lua do Outono.

É possível perceber nessa tradução, com exceção da palavra água, a manutenção dos demais substantivos, “palavras-cheias”, sugerindo a mesma profundidade do original. Alguns, no entanto, foram transformados em locuções adjetivas com a introdução da preposição “de”, “palavra-vazia”, definindo-se assim o núcleo de cada sujeito e de cada objeto e, portanto, a sintaxe e a semântica de cada verso. Os verbos, também, “palavras plenas”, aparecem flexionados, todavia, trocados por ações semelhantes: “nascer” foi substituído por “cobrem-se”, dando um caráter reflexivo à ação; “penetrar” por “atravessa”, aprofundando mais a imagem, uma vez que atravessar é penetrar totalmente; “retirar baixar” por apenas “baixar”, determinando uma única ação e “olhar” pela expressão “enleia o olhar”, enfatizando mais a atitude do sujeito. Apesar dessas trocas verbais, evidencia-se a manutenção de uma proximidade literal com o original, que tanto pode servir à interpretação de Cheng, a decepção da mulher à espera do amante; quanto à de Mazo, o sofrimento da concubina preterida pelo Imperador.

Quanto à forma dessa tradução, fica difícil, pela disposição dos versos, definir se teríamos uma quadra com versos bárbaros ou uma oitava com versos encadeados (*enjambement*), acentuando a cesura. Suponhamos que seja uma quadra. Não há uma métrica determinada como no original. Os efeitos sonoros, porém, obtidos na “língua-fonte”, traduzem-se em aliterações e nas assonâncias. No primeiro verso, a repetição do fonema /r/ nos encontros consonantais em “degraus”, “cobrem-se” e “brancas”; do fonema /g/ em “jade” e “geada” e dos vocálicos /a/ e /e/. No segundo verso, a repetição do fonema /s/ em “atravessa as meias de seda” e a alternância dos fonemas /a/ e /e/. No terceiro verso, é retomada a aliteração do /r/ em “cortina”, “pérola” e “cristal”. No quarto verso, a repetição das nasais /n/ e /m/ em “límpido”, “painel”, “enleia”, “na” e “outono”, dá-nos a sensação de prolongamento. No outono, temos o início das noites longas, tão longas quanto seria a “espera da amante” e o “sofrimento da concubina”. Também, ainda, nesse último verso, o fonema /l/ se repete em “límpido”, “painel”, “enleia” e “Lua”, como no original “líng lóng”. O contraponto tonal não é trasladável, mas este é compensado pelo ritmo obtido por meio da alternância de tônicas e

átonas. Por outro lado, se optarmos pela oitava, notaremos, no primeiro e no terceiro versos, rimas toantes: “jade” e “noite”, além de todo o efeito gerado pelo *enjambement*.

Quanto às imagens, percebe-se, nessa tradução, a relação entre o sujeito e o mundo, o *qing* e o *jing* de que nos fala Cheng. O “sentimento interior” do sujeito seria a mulher decepcionada com o amante que não virá ou a concubina desgostosa por ter sido preterida; a “paisagem exterior”, a lua outonal. Uma cena que se assemelha a um quadro onde nada é estático. Tudo sugere movimento, substantivos e verbos. Os “degraus” conduzem; a “geada” e a “noite” são fenômenos naturais transitórios; as “meias de seda” transparecem o caminhar; a “cortina” abre e fecha; a “lua” passa por fases; o “outono” leva ao inverno. Os verbos intuem, também, deslocamento: “cobrem-se”; “atravessa”; “baixa”; “enleia”. Por outro lado, as interpretações dessa cena são estáveis: os “degraus” permanecem ali, denunciando a decepção da “amante” ou a tristeza da “concubina” decadente; a “geada” não se dissolve porque a noite é longa. Essa cena, vale ainda observar, é metonimicamente construída, porque o original e a tradução são metonimicamente construídos, tomando a parte pelo todo: “degraus” estão por escada; “meias de seda” estão por pernas e pernas por pessoa; “olhar” pelo sujeito. É uma relação de contigüidade entre as imagens emergidas do poema, que tiveram a sua origem nos ideograma que as geraram. É oportuno observar que, a imagem “meias de seda” dá ao poema, além da sugestão da figura feminina, todo um clima de sensualidade que pode ser exalado tanto pela “concubina” de Mazo, quanto pela “amante” de Cheng. A cena se prestaria para as duas. Esse erotismo sinestésico, propiciado pelo toque da seda nas pernas, coroa as duas sinestesias que, revestem, respectivamente, a primeira e a segunda parte do poema: “o frio da noite” e “o olhar na Lua do Outono”. Ambas se desdobram em um contexto antitético “noite”, escuridão e “Lua”, claridade, “geada branca”, “pérolas”, assim como seriam antitéticos o passado e o presente da “amante” e da “concubina”.

Tomemos agora a tradução de Gil de Carvalho:

Queixa das Escadas de Jade

Nas escadas de jade cresce
Ainda o branco orvalho,
O frio que toda a noite
Encharcou umas meias de seda.

Ela desce
A persiana de cristal
E contempla a Lua
- envidraçada – do Outono.

Nota-se que nessa tradução já há um distanciamento maior da literalidade. A forma é definida por duas quadras. São versos brancos com a predominância de *enjambement*, principalmente, na segunda quadra. A musicalidade, que é menos intensa, fica por conta, essencialmente, das assonâncias na primeira quadra, com a repetição dos fonemas: /a/ e /e/ no primeiro verso; /o/ no segundo verso e das ressonâncias do /a/ no terceiro verso e do /u/ no quarto. Na segunda quadra, é notável a ressonância do /a/ no terceiro verso e do /o/ no quarto. Os substantivos e os verbos mantêm, praticamente, a mesma carga semântica da tradução de Abreu, assim como a sintaxe. O elemento novo é a identificação do sujeito por meio do pronome “ela”. As metonímias reduzem-se a apenas uma: “meias de seda” que garante a sensualidade do poema. Surge uma nova imagem “lua –envidraçada– do Outono”, para sugerir a janela que separa o “sentimento interior” do sujeito da “paisagem exterior”. Nessa tradução, também, caberiam as versões de Cheng e de Mazo.

Finalizemos com a tradução de António Feijó:

A Escadaria de Jade

Do plenilúnio à doce claridade,
Formosa e moça, a Imperatriz subia
A grande escada artística de jade
Que o relento da noite humedecia.

A fímbria do vestido, que tocava
Muito de leve nos degraus sem fim,
Nesse beijo tenuíssimo igualava
A cor do jade à alvura do cetim.

O luar vagabundo e sonolento
Tinha invadido a câmara tranqüila,
E naquele imortal deslumbramento
A Imperatriz extática vacila....

Nas cortinas, as pérolas doiradas
Andavam num radioso turbilhão,
Em diamantes enormes transformadas,
Disputando esse esplêndido clarão.

E no chão marchetado e reluzente,
Na inefável brancura do luar,
Parecia que andavam, doidamente,
As estrelas, em rondas, a dançar.

Notadamente, o poema cresceu. A quadra com versos pentassílabos foi transformada em cinco quadras de versos decassílabos. A poética parnasiana evidencia-se na rigidez da forma: esquema de rimas soantes cruzadas e, em boa parte, ricas, resultando numa musicalidade impecável. Essa poética parece ser a escolha de Feijó para traduzir a informação estética do original chinês. Evidentemente, a sintaxe e a semântica dessa tradução diferem das duas anteriores. As versões de Cheng e de Mazo não caberiam mais nela. Agora não temos mais uma mulher desgostosa à espera do amante e nem uma concubina preterida pelo Imperador. Trata-se, sim, de uma “Imperatriz” que, ao contrário das duas mulheres anteriores, tem uma posição de superioridade: “subia a grande escada”, apenas umedecida pelo “relento da noite”. Não se fala em lágrimas, nem em gelo, nem em frio, nem em outono. Não é ela que contempla a Lua, mas o luar é que invade “a câmara tranqüila”. O sujeito está bem definido: a “Imperatriz”. Essa definição pode justificar o fato de se omitirem as “meias de seda”. A noite é o cenário para a Lua. A noite já não é mais escuridão, mas o clarão do “plenilúnio”.

Conclusão

Como é possível perceber, estamos diante de três diferentes traduções portuguesas de um único poema chinês que, ao mesmo tempo, sugere três diferentes interpretações, o que nos faz lembrar as palavras de Rónai de que “não existe tradução ideal de determinado texto”. Em todas, mesmo na de Abreu que está mais próxima da literal, a recriação foi inevitável. As escolhas de linguagem foram amarradas por um sujeito que criou o seu próprio espaço, um espaço híbrido onde linguagem e alteridade se relacionam nas fronteiras da tradução cultural. Esse trânsito do sujeito que tem seu ponto de partida numa língua ideogrâmica, alcança na

linguagem ocidental o que Fabri chama de tradução da “não linguagem” ou “elemento não-comunicável” nas palavras de Benjamin, sugerindo para Cheng a mulher a espera do amante; para Mazo, a concubina preterida pelo Imperador e para Feijó, a Imperatriz.

Se fizéssemos uma análise dos ideogramas que compõem esse poema de Li Bai, poderíamos tentar desvendar a imagética intencional na escolha dos mesmos e, quem sabe, chegaríamos a novas leituras dele. Cada caractere associado a outro caractere faz do poema chinês uma “fonte inesgotável” de interpretações, pois, como declara Cheng (1995, p. 9), “o poeta não se priva de tirar partido desse poder evocador”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte : UFMG, 2005.

BAI, Li. **Poemas de Li Bai**. Tradução, Prefácio e Notas de Antonio Graça de Abreu. Instituto Cultural de Macau, 1996.

BENJAMIN, Walter. A tarefa – Renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: Werner Heidermann (Org.). **Antologia Bilíngüe – Clássicos da Teoria da Tradução** - Volume 1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina CCE/ DLLE. Núcleo de Tradução. 2001. pág 189 - 215.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CARA, Salete de Almeida. **A Poesia Lírica**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CHENG, François. **A escrita poética chinesa**. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 5-65.

FEIJÓ, António. **Poesias completas**. MARTINS, J. Cândido (Org.). Porto: Caixotim Edições, 2004.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: **Lingüística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes: São Paulo, Editora Cultrix, 1969.

MAZO, Ramón Lay. **La poesia de Li Qing Zhao**. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 152-202.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: Educação e Comunicação Editora Ltda, 1976