

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TAO ZHENG

**Uma tradução comentada da prosa contemporânea chinesa: Eu e o Parque do
Templo da Terra, de Tiesheng Shi**

Versão Corrigida

São Paulo

2019

TAO ZHENG

**Uma tradução comentada da prosa contemporânea chinesa: Eu e o Parque do
Templo da Terra, de Tiesheng Shi**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Navarro

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Z54t Zheng, Tao
 Uma tradução comentada da prosa contemporânea
 chinesa: Eu e o Parque do Templo da Terra, de
 Tiesheng Shi. / Tao Zheng ; orientador Eduardo
 Navarro. - São Paulo, 2019.
 166 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
 concentração: Estudos da Tradução.

 1. Tradução Comentada. 2. Literatura Contemporânea
 Chinesa. 3. Modelo de Análise Textual. 4. Zhongyong.
 I. Navarro, Eduardo , orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

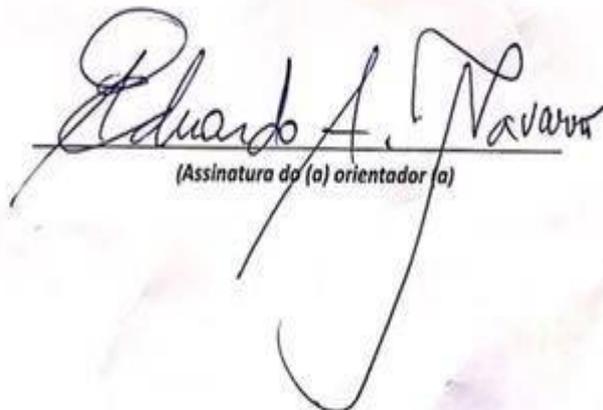
Nome do (a) aluno (a): Tao Zheng

Data da defesa: 24 / 10 / 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Eduardo de Almeida Navarro

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 24, 10, 2019


(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo apoio, incentivo, compreensão e carinho incondicionais, por permitirem que eu me dedique a fazer aquilo de que gosto, mesmo eu estando longe de casa.

Ao Prof. Dr. Eduardo Navarro, que nos anos de convivência, muito me ensinou cuidou de mim, contribuindo para toda a minha formação na USP.

Aos meus amigos brasileiros e chineses, por me apoiarem e me acompanharem durante todos estes três anos em que eu morei sozinho no Brasil.

Aos professores João Azenha Junior, Solange Pinheiro de Carvalho e Cláudia Martins, pelas valiosas sugestões dadas a este trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, pelos ensinamentos durante a pesquisa.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização do curso.

RESUMO

ZHENG, Tao. **Uma tradução comentada da prosa contemporânea chinesa: Eu e o Parque do Templo da Terra, de Tiesheng Shi**. 2019. 166 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O presente trabalho tem por objetivo principal produzir, pela primeira vez, uma tradução comentada, do chinês simplificado para a língua portuguesa, da obra em prosa contemporânea chinesa *Eu e o Parque do Templo da Terra* (em chinês simplificado: 我与地坛), escrita por Tiesheng Shi (em chinês simplificado: 史铁生) em 1989. Embora seja um escritor deficiente, o autor é considerado um dos nomes mais importantes na historiografia da literatura contemporânea chinesa, por suas reflexões profundas a respeito das questões intrínsecas da vida do ser humano. O *corpus* escolhido para esse trabalho trata-se do *magnum opus* de Shi e foi, inclusive, incluído em diversos livros didáticos da disciplina de literatura chinesa tanto para os alunos de colégio quanto para os universitários. O embasamento teórico do trabalho será sobretudo, o Modelo de Análise Textual de Christiane Nord (2005) e a obra *Zhongyong, Uma Abordagem Tradutória de Liang Shiqiu* (YAN, 2007), tentando construir um “caminho do meio” na prática de tradução, ou seja, recorrendo, no mesmo projeto de tradução, às duas abordagens distintas: a domesticação e a estrangeirização. Assim, o trabalho, também sob a orientação de outras duas teorias complementares – as Tendências Deformadoras propostas por Antoine Berman (1985) e as Modalidades de Tradução elaboradas pelo Prof. Dr. Francis Aubert (1998) – exemplificará e justificará as hipóteses específicas escolhidas para resolver os problemas tradutórios do chinês simplificado para o português. Espera-se, assim, que o trabalho possa estimular mais pesquisas sobre o tema da tradução da literatura contemporânea chinesa, que ainda é pouco divulgado e estudado no Brasil.

Palavras-chaves: Tradução Comentada; Literatura Contemporânea Chinesa; Modelo de Análise Textual; *Zhongyong*.

ABSTRACT

ZHENG, Tao. **An annotated translation of contemporary chinese prose: The Temple of Earth Park and I, by Tiesheng Shi.** 2019.166 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The present work aims to produce an annotated translation of the contemporary chinese prose, *The Temple of Earth Park and I* (in simplified chinese: *我与地坛*), from simplified Chinese into portuguese for the first time. This prose is written originally by Tiesheng Shi (in simplified chinese: *史铁生*) in 1989. Despite of being a deficient writer, because of the profound reflections about the intrinsic issues of human life, the author is considered one of the most important names in the historiography of Contemporary Chinese Literature. The *corpus* chosen for this work is Shi's *magnum opus* and it even has been compiled into various Chinese literature textbooks for both highschool and university students. The theoretical basis of the work will be primarily build on Christiane Nord's Text Analysis Model and on *Zhongyong, A Translation Approach by Liang Shiqiu* (YAN, 2007), trying to find a “middle way” for the translation practice, that is, in the same translation project, using two distinct approaches: the domestication and the extrangerization. Thus, under the guidance of two other complementary theories - the Deforming Tendencies proposed by Antoine Berman (1985) and the Translation Modalities elaborated by Prof. Dr. Francis Aubert (1998), the work will also exemplify and justify the specific hypotheses that are chosen to solve the translation problems from simplified chinese to portuguese. Therefore, It is hoped that the work can stimulate more research about the subject of Contemporary Chinese Literature Translation, which in Brazil is not well known and studied yet.

Keywords: Annotated Translation; Contemporary Chinese Literature; The Text Analysis Model; *Zhongyong*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. SHI TIESHENG E O PARQUE DO TEMPLO DA TERRA	18
2.1 O Autor: Shi Tiesheng	18
2.1.1 Shi Tiesheng e a literatura contemporânea chinesa	18
2.1.2 Biografia e realizações pessoais de Shi Tiesheng	21
2.1.3 O estilo literário e as características de escrita de Shi	24
2.2 A Obra <i>Eu e o Parque do Templo da Terra</i>	29
2.2.1 A importância e a recepção da obra	29
2.2.2 A contextualização e a criação da obra	30
2.2.3 O conteúdo e a linguagem da obra	33
2.2.4 Os tópicos da obra	35
3. MOLDURA TEÓRICA E METODOLOGIA	40
3.1 Da equivalência literal para a virada cultural	40
3.1.1 O conceito de equivalência	40
3.1.2 A Escola Funcional	43
3.2 O Modelo de Análise Textual de Christiane Nord	45
3.2.1 Na busca de resposta para as críticas contra a Escola Funcional	45
3.2.2 A metodologia do Modelo de Análise Textual	49
3.2.3 Aplicação ao <i>corpus</i> do trabalho	50
3.3 “O caminho do meio” e o <i>Zhongyong</i>	59
3.3.1 A contradição entre a domesticação e a estrangeirização	59
3.3.2 O caminho intermediário	60
3.3.3 O <i>Zhongyong</i>	62
3.3.4 O <i>Zhongyong</i> na tradução	65
3.4 As teorias complementares	71

2.4.1 A Teoria das Tendências Deformadoras de Antoine Berman	72
2.4.2 As Modalidade de Tradução de Francis Aubert	74
4. EXEMPLIFICAÇÃO DAS HIPÓTESES TRADUTÓRIAS	78
4.1 A Estrangeirização	78
4.1.1 Termos relacionados a religião	78
4.1.2 Termos carregados com determinada imagem na cultura de partida	79
4.1.3 Objetos que não existem na cultura de chegada	81
4.1.4 Trocadilho	86
4.1.5 Provérbio	88
4.1.6 Contextualização	89
4.2 A Domesticação	91
4.2.1 A domesticação no nível morfológico	91
4.2.1.1 A escolha do sentido das palavras	91
4.2.1.2 A conversão de classe gramatical	93
4.2.1.3 O sentido conotativo dos numerais em chinês	96
4.2.1.4 A tradução para as palavras das categorias linguísticas que não existem em português	97
4.2.1.5 A letra da música	105
4.2.2 A domesticação no nível sintático	106
4.2.2.1 A elipse na língua chinesa	106
4.2.2.2 A integração das orações	108
4.2.2.3 A alteração da ordem das palavras	110
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
6. TRADUÇÃO	116
REFERÊNCIAS	161

1. INTRODUÇÃO

Desde os anos 80 do século passado, após a Reforma e Abertura Chinesa¹ adotada pelo governo sucessor de Mao Zedong, devido à liberação em termos de censura intelectual e ao estímulo produzido pela economia de mercado, o desenvolvimento da literatura contemporânea chinesa ganhou um vigor sem precedentes na criação escrita, o que incentivou uma grande quantidade de escritores excelentes, que se destacaram e conquistaram fama tanto em nível nacional quanto internacional, dentre dos quais Yu Hua² e Mo Yan³ são os nomes mais conhecidos pelos leitores estrangeiros. Além desses, Shi Tiesheng, Wang Xiaobo tiveram uma influência significativa sobre o público chinês. Diferentemente dos outros escritores da sua época, que costumam construir uma ligação forte entre suas produções literárias e o contexto sócio-histórico da China, Shi Tiesheng, por sua vez, é um escritor que se retira dos movimentos predominantes do meio literário e se dedica a desenvolver seus pensamentos sobre temas da vida e da morte, as questões mais profundas da existência enquanto um ser humano. Na verdade, isso é por causa de sua experiência de pessoa com deficiência física. Devido ao seu trabalho intensivo no campo e às condições médicas de caráter lá encontradas, com apenas 21 anos de idade, Shi foi diagnosticado com uma paralisia nas pernas e teve de andar com cadeira de rodas pelo resto da vida. A súbita adversidade, no entanto, não derrubou o jovem

¹ A Reforma e Abertura Chinesa (em chinês simplificado, 改革开放, gǎi gé kāi fàng) se refere à política de reforma econômica denominada “Socialismo com características chinesas”, que foi colocada em prática na República Popular da China, desde dezembro de 1978, pelos reformistas do Partido Comunista da China, conduzido pelo primeiro-ministro na época, Deng Xiaoping. A reforma econômica chinesa liberou o país do conflito de classes que tinha começado desde o início da Revolução Cultural ordenada por Mao Zedong, e contribuiu para a notável realização chinesa na área da economia nos quarenta anos consecutivos.

² Yu Hua (em chinês simplificado, 余华, yú huá) é um escritor chinês e é considerado o nome mais famoso dentro do grupo de vanguarda na China. Os livros dele já foram traduzidos para mais de vinte línguas estrangeiras, incluindo o português. O escritor também recebeu diversos prêmios literários europeus, tais como o Prêmio Grinzane Cavour da Itália, em 1998, e A Ordem das Artes e Letras da França, em 2004.

³ Guan Moye (em chinês simplificado, 管谟业, guǎn mó yè), mais conhecido pelo pseudônimo de Mo Yan (em chinês simplificado, 莫言, mò yán) é um escritor chinês contemporâneo. Ele foi laureado com o Nobel de Literatura em 2012 e, com realismo alucinatório, funde contos populares, histórias e contemporaneidade.

indômito e, pelo contrário, contribuiu para a formação de um escritor bem-sucedido na historiografia da literatura contemporânea chinesa.

Seu maior legado, sem dúvida, foi a prosa biográfica *我与地坛* *Eu e o Parque do Templo da Terra*, publicada originalmente em 1991 na revista mensal de *上海文学* *Literatura de Xangai*. O autor, por meio de narrativa em primeira pessoa, descreve em detalhe sua convivência com esse parque abandonado do Templo da Terra, em que o ambiente solitário e isolado sintoniza com seus sentimentos internos após a desventura sofrida por causa de sua deficiência, fazendo observações da vida de diversas pessoas que ele encontrou no parque ao longo de um período de quinze anos. Na prosa, Shi também se interroga sobre as questões mais profundas da vida humana, tais como “viver ou morrer?”, “por que viver?”, “qual é o sentido de viver?” e tenta mostrar, de uma maneira metafórica e filosófica, aos leitores as suas reflexões criativas em relação a elas. Com a extensão de 14 mil caracteres, esse *magnum opus* de Shi é considerado o principal fator pelo qual os críticos literários incluem-no no palco central da literatura contemporânea chinesa, graças ao seu grande sucesso alcançado entre milhares de leitores chineses. Sua prosa também é inserida em diversos livros didáticos da disciplina de literatura chinesa tanto para alunos de colégio quanto para os universitários de letras.

Porém, sendo uma obra importante na história da literatura contemporânea e uma prosa que vem influenciando os jovens estudantes e adultos chineses, gerações após gerações, *Eu e o Parque do Templo da Terra* de Shi Tiesheng nunca foi traduzida para a língua portuguesa, o que é o caso mais comum de muitas outras obras de literatura chinesa. Por outro lado, hoje em dia, no que se refere à literatura estrangeira, a maioria dos milhares de obras traduzidas para o público brasileiro são de origem ocidental, especialmente as escritas em língua inglesa e em línguas neolatinas. No entanto, poucos livros orientais foram trazidos ao Brasil. Além disso, dentre as poucas obras orientais decodificadas em português, poucas possuem características contemporâneas ou modernas e sequer se fala de língua chinesa, enquanto se deu relativamente mais atenção às obras chinesas antigas, tais como *孙子兵法* *Arte da*

Guerra, 易经 I-Ching e 道德经 Dao De Ching. Somente nos últimos 3 anos, nas livrarias do Brasil, o povo começou a ter acesso a alguns romances chineses de perfil contemporâneo, como, por exemplo, *蛙 As Rãs* e *活着 Viver*, escritos, respectivamente, pelos autores chineses mais conhecidos mundialmente, Mo Yan e Yu Hua, como mencionamos anteriormente. Tendo isso em mente, pode-se considerar um passo enriquecedor para a área dos Estudos da Tradução no Brasil introduzir uma tradução dessa prosa de Shi Tiesheng, da literatura contemporânea chinesa, porque uma pesquisa voltada para analisar os procedimentos dela abrirá no domínio acadêmico, um espaço a mais para as discussões a respeito da problemática possível do ato tradutório da língua chinesa para o português e cujas soluções pressupostas poderão ser uma referência para os futuros trabalhos nessa área de tradução. Ao mesmo tempo, tal resgate, por meio de uma tradução comentada, poderia servir como uma pedra construtiva para proporcionar uma visão diferenciada voltada para as prosas contemporâneas chinesas, que ainda não estão presentes para o público brasileiro no momento. Além disso, é claro, uma introdução a uma literatura estrangeira como essa, por sua vez, pode estimular no Brasil uma compreensão mais profunda e abrangente da cultura chinesa, representada em diversos aspectos, como a história contemporânea da China, a religião praticada na China etc.

Justificada assim a seleção do *corpus* e do autor, nesta dissertação de mestrado, estabelecemos como objetivo geral realizar uma tradução comentada inédita da prosa originalmente escrita em chinês *我与地坛 Eu e o Parque do Templo da Terra*, de Shi Tiesheng. No que diz respeito aos objetivos específicos, eles se hierarquizam da seguinte forma:

1. Apresentar uma tradução comentada em português brasileiro, buscando suscitar uma boa recepção entre os leitores brasileiros e fazendo com que eles reflitam nas questões filosóficas da vida sob a inspiração das reflexões crônicas que o autor desenvolveu nessa prosa.
2. Proporcionar ao povo brasileiro um contato integral com a literatura contemporânea chinesa, bem como, por meio dessa tradução comentada,

apresentar uma imagem sócio-cultural da China, incluindo os objetos ligados à tradição chinesa, os termos específicos do pensamento chinês, entre outros pontos mais significativos, os quais, por muito tempo, têm sido mal-entendidos ou até ignorados no Brasil.

3. Identificar e classificar os problemas tradutórios de importância relevante, que podem se manifestar ao longo da realização desta tradução, partindo da língua chinesa para o português brasileiro. Ao mesmo tempo, localizar, no domínio de Estudos da Tradução, as teorias adequadas que se encaixarem neste tipo de pesquisa, a fim de mostrar as hipóteses justificadas como uma solução para os problemas mencionados acima, gerando subsídios para a prática de futuras traduções de mesma natureza.

Para que os objetivos propostos pudessem ser alcançados, a fundamentação teórica inicial foi construída a partir do Modelo de Análise Textual introduzido pela teórica alemã Christiane Nord. Como uma nova vertente da Escola Funcional, tal teoria de Nord, por um lado, carrega os principais legados funcionalistas ao adotar uma visão prospectiva, levando em consideração as expectativas dos receptores do texto de chegada e, por outro lado, a fim de responder às críticas contra sua escola, ao descartar o papel do material original nos procedimentos tradutórios, introduzindo uma análise detalhada nos diversos aspectos do texto de partida e uma nova regra chamada de “lealdade”, direcionando seu olhar também para a frente. No que diz respeito a esse conceito de “lealdade”, Nord considera-o como uma responsabilidade moral que o tradutor tem em relação a seus parceiros comunicativos e define-o da seguinte maneira:

O tradutor se compromete bilateralmente tanto com o texto original quanto com a situação do texto-alvo, e é responsável tanto pelo emissor de TP (ou pelo iniciador se ele/ela também é o emissor) como pelo receptor de TC. Esta responsabilidade é o que designo "lealdade" (NORD, 2005, p.32).

Ao mesmo tempo, por meio de uma análise complexa dos fatores extratextuais e intratextuais do texto de partida, a autora afirma que “não só assegura compreensão e interpretação do texto de partida (como também fazem as análises textuais pautadas

nos Estudos Literários), mas também fornece ao tradutor uma base confiável para cada decisão tradutória individual” (NORD, 2009, p.1).

No entanto, na prática de tradução, no livro *The translator's invisibility*, o estudioso de tradução norte-americano Lawrence Venuti (1995, p.20) afirma que há somente duas abordagens distintas: a domesticação e a estrangeirização, segundo o qual, a primeira possui a intenção de adaptar os traços “estranhos” e “inconsonantes” do texto de partida para os encaixar nas normas e expectativas do sistema receptor, e a segunda, porém, procura quebrar as restrições culturais no texto de chegada e preservar as características linguísticas e culturais do texto de partida. O estudioso contemporâneo chinês, Liang Shiqiu, que também é considerado o melhor tradutor das obras shakespearianas, inspirado pela filosofia clássica chinesa “*Zhongyong*”, advoga uma teoria tradutória baseada num equilíbrio dinâmico entre as estratégias tradutórias de estrangeirização e de domesticação para a prática de tradução. Assim, na verdade, Liang sugere “um caminho do meio” como uma orientação geral para o tradutor, que, na opinião dele, deve adotar um uso alternativo das duas abordagens de domesticação e estrangeirização para que “a tradução alcance um nível de ‘和而不同(*heerbutong*)’, que é o ponto perfeito de apropriação, para que o texto traduzido não provoque uma interpretação errônea do texto-fonte e que tenha acesso para entender o espírito e a essência do texto de partida” (YAN, 2007, p.110).

Embora acima já estejam explicadas duas teorias que focam mais no nível macro da tradução, com o intuito de realizar o terceiro objetivo desta pesquisa de mestrado, que é levantar as hipóteses adequadas para solucionar os possíveis desafios tradutórios da língua chinesa para o português brasileiro, seria plausível, ainda, agregar outras duas teorias complementares para construir as justificativas convincentes em um nível mais delicado. Foram escolhidas, então, a teoria das Tendências Deformadoras do teórico francês Antoine Berman (2007, p.45), que visa a “examinar o sistema de deformação dos textos ao pé da letra que opera em toda tradução e impede-lhe de atingir seu verdadeiro objetivo” e as Modalidades de Tradução elaboradas por Aubert (1998, p.103), que apresenta “uma avaliação do grau

de diferenciação ou, em outros termos, do grau de proximidade/distância entre o texto original e o texto traduzido”.

Apoiando-se inicialmente nesse conjunto de referencial teórico, a metodologia da pesquisa dividiu-se em duas etapas. A primeira etapa é a aplicação do Modelo de Análise Textual proposto por Christiane Nord. Segundo a autora (NORD, 2006, p. 352), visando a garantir, antes de mais nada, uma compreensão detalhada do texto de partida em diversas dimensões, é recomendado adotar-se uma análise textual do TP, do tipo *top-down*, não *bottom-up*. Assim, nesse modelo, Nord sugere que o tradutor invista sua atenção sobre os fatores denominados por ela como *extratextuais*: emissor, intenção do emissor, receptor, meio, lugar, tempo, motivo da comunicação e função do texto e que, no próximo passo, recorra a uma análise intratextual, focando nos fatores como tema, conteúdo, pressuposições, elementos não verbais, léxicos, estrutura de sentença e traços suprasegmentais. Nessa fase de análise do texto de partida, Nord ainda propõe, para cada um dos fatores internos e externos, um *check-list* de perguntas que devem ser feitas para oferecer um auxílio para o tradutor entender melhor a natureza de cada ponto relevante da tradução. Feitos esses trabalhos preliminares e seguindo em frente com o modelo de Nord, juntaremos todos os resultados obtidos nos passos anteriores para realizar uma análise geral na ordem de cima para baixo, ou seja, dos fatores extratextuais do macronível para os intratextuais do micronível, chegando a um levantamento da hierarquia funcional dos problemas da tradução.

A segunda etapa da pesquisa, por sua vez, é voltada para alinhar as soluções dos desafios tradutórios que serão encontrados já na primeira. Uma vez que a teoria de Nord localiza seu enfoque mais no nível macro de tradução, mapeando os problemas na transformação do TP para TC e somente orientando o tradutor para uma direção mais larga, cabe levar em consideração, em conjunto, as teorias complementares das Tendências Deformadoras de Antoine Berman e as Modalidades de Tradução elaboradas por Aubert, as quais se destacam por focar mais nos desvios específicos da tradução. Dessa forma, não somente conseguiremos apresentar uma identificação

mais precisa das escolhas tradutórias para resolver os problemas diagnosticados ao longo da aplicação do modelo de Nord, mas também registraremos as justificativas mais detalhadas com essas duas teorias suplementares.

Esta dissertação está organizada em quatro capítulos. No primeiro, à medida que, até o momento, não há registros de tradução dessa prosa *Eu e o Parque do Templo da Terra* para a língua portuguesa e, já que o autor, Shi Tiesheng também não é conhecido dos leitores brasileiros, cabe fazer uma contextualização mais elaborada desses dois aspectos. Então, em primeiro lugar, faremos uma introdução sobre o sistema de literatura contemporânea chinesa e a posição do autor nela. Em seguida, trataremos, em detalhe, dos acontecimentos relevantes da vida do autor e as realizações pessoais que ele atingiu ao longo da sua carreira, bem como um recorte das características da escrita dele, marcada por uma grande preocupação com as perguntas mais intrínsecas na vida do ser humano. Por outro lado, apresentaremos aos leitores uma introdução integral da obra, incluindo a sua importância e sua recepção no meio literário na China, a contextualização de seu desenvolvimento pelo autor, o seu conteúdo e suas características linguísticas e os principais tópicos tratados nela, a fim de justificar melhor a decisão de selecionar essa prosa como o *corpus* da pesquisa.

No segundo capítulo, construiremos um conjunto de embasamento teórico, composto pelas teorias que focam no nível macro da tradução e outras que se detalham numa análise qualitativa das escolhas tradutórias, bem como a metodologia abordada para realizar essa pesquisa. Partiremos, para tanto, na primeira seção do capítulo, do percurso que os Estudos da Tradução vêm descrevendo, principalmente do conceito de equivalência para a virada cultural proposta pelos estudiosos da Escola Funcional. A segunda seção do capítulo volta-se à descrição em detalhes do Modelo de Análise Textual de Christiane Nord (2006), que estabelece parâmetros específicos tanto no nível extratextual quanto no intratextual para uma análise complexa do texto de partida. Nessa seção também será inserida a parte da metodologia da pesquisa, que é a aplicação de tal modelo de Nord para identificar uma receita tradutória para a tradução do *corpus* escolhido. Na terceira seção, introduziremos a teoria de

Zhongyong advogada pelo teórico chinês Liang Shiqiu, que sugere um caminho intermediário para prática de tradução. Como outra teoria de nível macro para formar a moldura teórica desta pesquisa, haverá também uma explanação sobre a origem dessa teoria, servindo a antiga filosofia chinesa, o *Zhongyong*, como uma contextualização para o público que não atua na área de estudos clássicos da China. Já na última seção, incluiremos duas teorias de nível micro, que serão utilizadas como ferramentas para analisar e justificar melhor as hipóteses construídas para solucionar os desafios tradutórios do chinês para o português. Como mencionamos acima, elas são a teoria das Tendências Deformadoras propostas por Antoine Berman(1985), que propõe identificar as variações encontradas nas traduções em relação ao texto original e o modelo descritivo das Modalidades de Tradução elaboradas por Aubert(1998).

O terceiro capítulo é dedicado à análise das hipóteses tradutórias que visam a solucionar os desafios encontrados após a aplicação do Modelo de Análise Textual de Nord, feita no capítulo anterior. Na verdade, a exemplificação das escolhas tradutórias, que é realizada sob a orientação das teorias introduzidas dos níveis macro e micro, será dividida em duas partes principais: os exemplos com o emprego da estrangeirização e outros com o da domesticação. Na primeira seção, abordaremos os assuntos de termos relacionados a religião, termos carregados com determinada imagem na cultura de partida, objetos que não existem na cultura de chegada, trocadilhos, provérbios e a contextualização da prosa. Ao mesmo tempo, na segunda seção, que explicará as hipóteses tradutórias com a estratégia da domesticação, veremos os seguintes tópicos: a escolha do sentido das palavras, a conversão da classe gramatical, a tradução para as palavras das categorias linguísticas que não existem em português, a tradução da letra da música, a elipse na língua chinesa, a integração das orações e a alteração da ordem das palavras.

Por fim, no quarto capítulo, que é último, do presente trabalho, apresentamos a tradução integral da prosa *Eu e o Parque do Templo da Terra*, com o acompanhamento de sua versão original em chinês, que pode se tratar de uma referência interessante para os aprendizes dessa língua.

2. SHI TIESHENG E O PARQUE DO TEMPLO DA TERRA

1. O autor: Shi Tiesheng

2.1.1 Shi Tiesheng e a literatura contemporânea chinesa

Nesta dissertação, escolhemos traduzir o texto de *Eu e o Parque do Templo da Terra* do autor Shi Tiesheng, buscando apresentar ao público brasileiro um recorte da literatura contemporânea chinesa e, também, os aspectos culturais desse país oriental que ainda é relativamente desconhecido. No que diz respeito ao conceito de literatura contemporânea chinesa, o historiador chinês Hong Zicheng, no seu livro *中国当代文学史* *Historiografia da Literatura Contemporânea Chinesa*, introduz a seguinte definição:

Em relação à literatura chinesa do século vinte, de acordo com o consenso dos estudiosos da área, os conceitos de “literatura moderna” e “literatura contemporânea” são baseados no desenvolvimento cronológico, ou seja, a “literatura moderna” refere-se ao período do Movimento da Nova Cultura⁴ até a fundação da república em 1949 e, em contrapartida, a “literatura contemporânea” abarca as produções literárias que surgiram a partir dos anos cinquenta (HONG, 1991, p.1).

Porém, devido à influência do regime comunista, que predominava então no país, e da Revolução Cultural⁵ que se espalhou pelo país inteiro nos anos 60 e 70, a literatura contemporânea chinesa vivia com intensas restrições políticas e representava menos criatividade nas obras elaboradas nesse período. As duas vertentes que predominavam no país eram a de “literatura vermelha” e a outra de “literatura da Revolução Cultural”. Segundo Hong (1999, pp. 106-121), a primeira era

⁴ O Movimento da Nova Cultura (em chinês simplificado, 新文化运动, xīn wén huà yùn dòng) designa o movimento literário de substituir o uso oficial do chinês clássico por uma linguagem coloquial. A campanha ocorreu nos anos 10 e 20 do século vinte na China, com a finalidade de popularizar a educação básica para os analfabetos, como uma parte de modernização do país.

⁵ A Grande Revolução Cultural Proletária (em chinês simplificado, 文化大革命, wén huà dà gémìng), conhecida como Revolução Cultural Chinesa foi uma profunda campanha político-ideológica levada a cabo a partir de 1966 na República Popular da China, cujo objetivo era manter o fervor revolucionário e um estado constante de luta e superação. Porém, durante toda a campanha política e ideológica, até seu término em 1976, ela foi acompanhada por vários episódios de violências e anti-intelectualismo.

um legado dos movimentos comunistas pelos quais o país havia passado desde o Movimento da Nova Cultura e consta das obras literárias que se baseiam nas histórias reais e ficcionais no contexto comunista ou revolucionário. Por outro lado, por causa do despotismo cultural e da politização extrema que tomavam conta do país no contexto histórico da Revolução Cultural, as produções literárias eram, completamente, controladas pelo Estado, que autorizava, somente, a publicação de livros com alguns temas específicos que eram considerados propícios para a campanha de Revolução Cultural e para o regime comunista do país (Hong, 1999, pp.178-190). Assim, nos primeiros vinte e poucos anos, ou seja, desde o início dos anos 50 até o fim da Revolução Cultural em 1976, a literatura contemporânea chinesa desenvolvia-se com cadeados nos pés e, conseqüentemente, quase não produziu obras literárias que se destacassem no domínio da literatura, fosse em nível nacional ou mundial.

Porém, após a Reforma e Abertura Chinesa, tal cenário político deixou de condicionar as produções intelectuais do país e, assim sendo, houve a liberação dos controles ideológicos e o incentivo trazido pela economia de mercado, e a literatura contemporânea chinesa ganhou uma vitalidade sem precedentes em termos de criação escrita, que estimulou grande quantidade de escritores excelentes, que se destacaram e conquistaram fama nos anos oitenta e noventa do século XX. Conforme o livro de Hong (1999, pp.321-345), os escritores desse período não tinham mais medo de arriscar iniciativas mais corajosas na sua produção literária, representando uma criatividade surpreendente em todos os gêneros de literatura. No final das contas, essas obras que se escreveram nessa altura da literatura contemporânea chinesa revelam, de uma forma profunda, a mudança cultural e ideológica da sociedade chinesa, que partiu de um ambiente fechado, de regime comunista, para um mais aberto e livre. Na verdade, os escritores e as obras desse período, nos anos oitenta e noventa, não somente se tornaram o marco de referência para a história da literatura contemporânea chinesa, mas também chegaram ao público do mundo inteiro. Dentre esses escritores chineses, Mo Yan foi o nome mais conhecido mundialmente por ter

recebido o Nobel de Literatura em 2012 e, ao mesmo tempo, outros escritores desse período, como por exemplo, Yu Hua, Wang Xiaobo, por meio de seus livros traduzidos em outras línguas, também ganharam uma reputação internacional.

Shi Tiesheng, o autor do texto discutido neste trabalho de mestrado, *Eu e o Parque do Templo da Terra*, por sua vez, também faz parte desse movimento literário depois da Reforma e Abertura Chinesa. Porém, diferentemente de outros escritores do mesmo período que utilizam seus textos, particularmente, para tratar das coisas do mundo externo, como um escritor deficiente que passou mais de trinta anos em cadeira de rodas, Shi escolheu um caminho próprio, buscando chegar ao mais fundo dos corações do ser humano, embora a maioria de seus textos também contextualiza os acontecimentos políticos da história contemporânea chinesa. As suas obras, marcadas por reflexões filosóficas sobre a vida e a morte, fazem-no ser um escritor importante no sistema literário da China, em termos de popularidade entre os leitores chineses e de sua realização relevante na área de literatura. Muitos escritores e críticos literários também expressaram sua preferência pela produção literária de Shi, entre os quais Mo Yan, que diz que “Eu tenho muito respeito e admiração por Shi Tiesheng, porque ele não é somente um excelente escritor, mas também uma pessoa extraordinária” (YU, 2006, p.7). No livro *Historiografia da Literatura Contemporânea Chinesa*, Hong também fez um comentário positivo sobre Shi (1999, p.334), dizendo que ...“enquanto eliminaram o significado político do idealismo dos anos 80, as obras de Shi também tentaram recorrer às culturas tradicionais e às doutrinas de religião, procurando uma fonte que pudesse manter a pureza de nossa alma.” Ao passo que, em outro livro didático sobre a literatura contemporânea chinesa, o *中国当代文学史教程 Curso de História da Literatura Contemporânea Chinesa*, o editor Chen Sihe separou um capítulo meramente para tratar de Shi, em que ele afirma que:

Do destino desafortunado de um indivíduo para a eternidade da vida, Shi superou a inevitabilidade de uma vida finita e se entregou a uma meditação profunda sobre o fim inelutável de todos os seres humanos. Ele não se limita ao desespero de ser uma pessoa deficiente, mas procura assumir a responsabilidade de encontrar um caminho de redenção

para a humanidade inteira. Ele é um escritor com uma ambição bem grande (CHEN, 1999, p.342).

2. Biografia e realizações pessoais de Shi Tiesheng

Com a finalidade de entender, de uma forma profunda, o *corpus* do presente trabalho de mestrado, *Eu e o Parque do Templo da Terra*, seria indispensável aproximarmos-nos do autor, Shi Tiesheng, cuja experiência pessoal, na verdade, é intensivamente vinculada com esse texto. Sem um conhecimento integral e profundo sobre o autor, não conseguimos possuir o domínio total de tal texto e, conseqüentemente, não o poderíamos traduzir corretamente. Então, começamos com a apresentação do autor, incluindo as informações básicas dele que não são conhecidas no Brasil e, ao mesmo tempo, a trajetória de sua carreira profissional.

Shi Tiesheng (em chinês simplificado, 史铁生, shǐ tiě sheng) nasceu em 4 de janeiro em 1951, na cidade de Pequim, capital da República Popular da China. Desde jovem, Shi sempre foi um aluno exemplar, com boas notas na escola, e, por outro lado, também era um menino com vocação esportiva que até foi campeão numa competição escolar de 80 metros com obstáculos enquanto ainda estava no fundamental 2. Ele disse que aquilo de que gostava mais era atletismo e a literatura apenas veio depois. Com 18 anos de idade, ele foi mandado a trabalhar no campo numa aldeia no centro-oeste do país, a Baía de Qing Ping que, mais tarde, deu nome a um conto premiado dele. Na verdade, a viagem de Shi da capital para o campo no interior fazia parte da então política “A Campanha de Envio ao Campo”⁶, que influenciou uma geração inteira de jovens chineses. Por causa de seu trabalho intenso e incessante na lavoura, a Shi doía-lhe, regularmente, as costas e as pernas, mas ele não prestava

⁶ A Campanha de Envio ao Campo (em chinês simplificado: 上山下乡, shàng shān xià xiāng) foi uma política instituída na República Popular da China no final da década de 1960 e no início dos anos 1970. Como resultado do pensamento antiburguês predominante ao longo da Revolução Cultural, Mao Zedong declarou que certos jovens urbanos privilegiados (em chinês simplificado, 知青, zhī qīng) seriam enviados para as zonas montanhosas ou para as aldeias agrícolas, a fim de que pudessem aprender com os trabalhadores e camponeses dali.

muita atenção e as tratava como uma ciática comum. Um dia, ele foi pastorear gado e, desafortunadamente, tomou uma chuva imprevista. Desde então, ele ficou com febre e, à custa da escassez de recursos médicos na comuna agrícola, a situação de saúde dele tornava-se cada vez pior, o que acabou fazendo-o ser interditado num hospital. Logo depois, ele teve de regressar para Pequim para receber um tratamento melhor, só que já estava tarde demais, e diagnosticaram-lhe uma paralisia nas pernas. Naquele momento, ele tinha apenas 21 anos, 3 anos depois de ter saído de casa pela primeira vez. Shi tem uma prosa chamada *我二十一岁那年 Quando Eu Tinha 21 Anos*, em que ele descreveu os dias que passou no hospital e o que estava interagindo na cabeça dele. Assim ele escreve:

Dezenove anos atrás, meu pai ajudou-me a entrar, pela primeira vez, naquele hospital. Até lá eu ainda conseguia andar, mas somente com dificuldade, com aquele jeito que fazia outras pessoas tristes. Eu tive uma determinação: ou me recupero ou morro e, decerto, jamais andaria dessa forma (SHI, 2008, p.172).

Porém, ele não se matou nem conseguiu andar mais. Os amigos dele carregaram-no do hospital para casa e, desde então, ele começou sua vagarosa vida de 30 anos em cadeira de rodas. Classificando-se como uma pessoa deficiente, em 1974, Shi foi mandado a trabalhar numa fábrica especial que foi fundada para receber os operários como ele. Nessa fábrica local no bairro dele, o principal trabalho de Shi era pintar em caixas de madeira e ovos de pato que eram os produtos principais dessa instituição de caridade. E ele trabalhou 7 anos lá. No entanto, Shi nunca abandonou seu sonho de infância, porque também foi durante sua atuação na fábrica que ele começou a aprender a escrever e, por outro lado, principiou a frequentar o Parque do Templo da Terra. Nas próximas subseções, trataremos, em detalhe, da contextualização sob a qual Shi desenvolveu a prosa da obra *Eu e o Parque do Templo da Terra*. Mais tarde, o esforço de Shi valeu a pena e, em 1979, com seu primeiro conto, *法学教授及其夫人 o Professor de Direito e Sua Mulher*, publicado na revista de Literatura Contemporânea, ele iniciou formalmente sua carreira como um escritor. No entanto, o sucesso na literatura foi somente um consolo para a vida infeliz de Shi, porque, devido à paralisia nas pernas, a função renal dele foi

severamente danificada e, conforme o passar do tempo, ele começou a ter problemas para urinar e teve de ficar equipado com cateter urinário. Em seguida, como ele ficava muito tempo sentado todos os dias, a circulação sanguínea dele sofreu interferência e as hemorróidas começaram a torturá-lo. Mais tarde, atingiu-o a uremia e ele teve de parar de escrever. Já que, na maior parte da vida, ele estava sofrendo de um ou mais tipos de doença, no fim ele escarneceu de si mesmo: “Minha profissão é paciente, apenas escrevo alguns livrinhos no meu tempo livre” (SHI, 2008, p.182). Talvez, por causa dos muitos anos em que ele ficou doente, Shi também teve muito tempo para refletir sobre a vida, e, eventualmente, ele compreendeu o abismo dela e, diante de seu destino cruel, ele conseguiu manter otimismo,

Ir ao hospital fazer a diálise é como se fosse um trabalho e, às vezes, eu fico enjoado também, mas, depois, eu penso que os médicos e as enfermeiras têm de trabalhar com isso todos os dias e que eu preciso frequentar apenas 3 dias por semana e já sou muito mais sortudo que eles (SHI, 2006, p. 76).

Porém, de acordo com a própria compreensão dele, “a morte é um festival cuja chegada está garantida”(SHI, 2008, p.2) e, após a luta contra a morte por mais de trinta anos, no último dia de 2010 Shi finalmente abriu mão desse duelo destinado a perder e faleceu de hemorragia cerebral no hospital Xuanwu em Pequim, com 59 anos. Nove horas depois, o fígado dele se transferiu para o corpo duma outra pessoa, de acordo com seu desejo de doar os órgãos após a morte.

Considerado como um escritor contemporâneo de romance e prosa, Shi conseguiu, apesar das dificuldades físicas que teve de enfrentar na sua vida, escrever, no total, 20 contos, 8 romances, diversas prosas, 2 roteiros de filme e outras produções literárias, dentre as quais *命若琴弦* *A Vida Como Corda de Violão* foi adaptada para filme, *我的遥远的清平湾* *Minha Baía de Qing Ping* e *奶奶的星星* *As Estrelas da Vovó*, que lhe conferiram o prêmio nacional para romance de curta extensão nos dois anos consecutivos de 1983 e 1984, *老屋小记* *A História da Casa Velha* e *病隙碎笔* *As Reflexões quando eu Estou Doente* foram respectivamente honradas com os prêmios “Lu Xun de Literatura” e “Lao She de Prosa”⁷. Por outro

⁷ Prêmio Lu Xun de Literatura (chinês simplificado, 鲁迅文学奖) e Prêmio Lao She de Prosa (chinês simplificado, 老舍散文奖) são dois dos quatro prêmios mais importantes na área da literatura chinesa,

lado, como a obra mais conhecida de Shi, a prosa *我与地坛* *Eu e o Parque do Templo da Terra* que, também, é *corpus* do presente trabalho, influenciou milhares de leitores chineses por trazer reflexões profundas sobre as questões filosóficas da vida. Em virtude do bom sucesso obtido na área da literatura contemporânea, durante seus 31 anos de carreira como escritor, Shi foi chamado a assumir vários cargos de destaque, tais como o de Vice-Presidente da Associação de Escritores de Pequim, o de Vice-Presidente da Associação de Escritores com Deficiência na China, o de membro do Conselho da Associação Nacional de Escritores.

3. O estilo literário e as características de escrita de Shi

É verdade que, junto com outros escritores do mesmo período que se destacaram na história da literatura chinesa, Shi também faz parte do movimento literário que surgiu após o início da Reforma e Abertura Chinesa. Porém, o caso dele foi bem especial, cujo estilo literário não era tão idêntico aos que predominavam no meio literário da época. Pelo menos, não o era, por todo o tempo em que ele seguiu o caminho de outros colegas. Isso é porque, quando Shi iniciou sua carreira profissional como escritor, as produções literárias eram uma representação típica da ideologia predominante então na sociedade chinesa. Após o término da Revolução Cultural, a sociedade chinesa inteira começou a refletir sobre os erros cometidos durante os últimos 10 anos de caos político e, quanto à literatura chinesa, ela dirigiu-se para um gênero literário chamado “literatura reflexiva” que é, principalmente, voltada para desenvolver as observações e resumir as aprendizagens com os acontecimentos no período da Revolução Cultural. Nos seus primeiros contos, publicados no final dos anos 70, como por exemplo, *法学教授及其夫人* *o Professor de Direito e Sua Mulher*, *爱情的命运* *o Destino do Amor*, Shi utilizou as cicatrizes físicas dos protagonistas das histórias para metaforizar os danos graves que a Revolução Cultural deixou para milhares de compatriotas dele.

em homenagem aos grandes escritores chineses, respectivamente, Luxun e Laoshe, conferidos pela Associação Nacional do Escritor da República Popular da China.

Por outro lado, chegando aos anos 80, as obras de Shi também se encaixam no gênero literário de “Zhiqing⁸”, outro estilo prevalente da época, que abarca as produções literárias voltadas para descrever a vida dos jovens intelectuais mandados a trabalhar no campo, indiretamente manifestando uma interface da Revolução Cultural. Por exemplo, no conto laureado de Shi, *我的遥远的清平湾* *Minha Baía de Qing Ping*, com uma narrativa de primeira pessoa, ele apresentou, de uma forma verídica e vívida, suas memórias como um Zhiqing numa aldeia chamada Baía de Qing Ping. Porém, sua “obediência” às tendências literárias da sociedade não durou por muito tempo e a deficiência física fez-lo seguir outro percurso, desviando-se do caminho principal do meio literário de então na China.

A partir da segunda metade dos anos 80 do século passado, ele escreveu uma série de romances e prosas que procuravam tratar do tema do destino do ser humano: *山顶上的传说* *O Mito no Topo da Montanha* conta uma história de um jovem coxo que sofre desprezo de outras pessoas; *答自己问* *Auto-respostas* argumenta que, encarando um destino cruel da vida, uma pessoa é como se vivesse à beira do suicídio; *毒药* *O Veneno* insiste que um ser humano deve esforçar-se para lutar contra a conspiração do deus da morte. Outro exemplo típico dessa natureza é o romance *命若琴弦* *A Vida como Corda de Violão*, que apresenta uma história metafórica em que, segundo as instruções de um mestre, um cego foi procurar um “receituário” para curar sua cegueira, mas, no final, o cego descobriu, desesperadamente, que tal “receituário” era um papel em branco e, de súbito, também compreendeu o segredo da vida: a vida é como uma corda de violão, cujas duas pontas precisam ser fixadas para tocar uma música, ou seja, a vida necessita possuir um objetivo como uma ponta além para fazer o ser humano se sentir ocupado, mas vivo.

8 Os Zhiqing ou Juventude Rústica da China (em chinês simplificado, 知青 zhī qīng), é um termo usado na República Popular da China para se referir a jovens que tinham recebido um elevado nível de educação, especialmente aqueles que, no início dos anos 1950 até o fim da Revolução Cultural, voluntariamente ou sob coação, deixaram a zona urbana e foram “rustificados” (enviados para as zonas rurais para assumir a vida dos camponeses).

Em 1995, a editora *China Social Science Press* lançou o livro *史铁生作品集 O Conjunto das Obras de Shi Tiesheng* (2000, p.1), afirmando, no prefácio, que “Shi é uma representação típica de Literatura Pura no âmbito da literatura contemporânea chinesa”. Ao mesmo tempo, no que diz respeito ao estilo literário de Shi, os estudiosos e os críticos da área também concordam em separá-lo dos gêneros literários predominantes de seu período de atuação. O crítico literário Wang Zheng justifica-o da seguinte forma:

Muitos críticos apontam que Shi pertence ao grupo da Vanguarda⁹. Isso está certo, quando tratamos da Vanguarda no sentido de ser diferente dos cânones da literatura, porém, se concordamos com a ideia de que a Vanguarda da literatura contemporânea chinesa significa o movimento de pós-modernismo que se iniciou no final dos anos 80, Shi, como um escritor, não se identifica, nem um pouco, com essa definição. Pelo contrário, o estilo literário dele mostra alguns vestígios clássicos, porque a escrita dele procura encontrar o ponto de partida do ato de escrever, tentando decodificar a relação entre o ser humano e o idioma, as palavras e os pensamentos, a existência e a escrita. Distanciando-se do pós-modernismo, Shi recusa-se a escrever livros que não façam sentido; afastando-se do realismo, as palavras dele são escritas para ele próprio, não sendo uma reprodução da sociedade em que ele vive (...). Assim, observa-se que o estilo literário de Shi não se encaixa em nenhuma escola literária existente, mas, sim, ele cria um estilo literário próprio que, talvez, pode ser chamado de “Literatura Pura”(1993, p.30).

O estilo literário de Shi não se encaixa nos gêneros prevalentes de outros escritores da sua época, isso porque ele recorre a uma escrita singular que trata dos temas da vida e da morte, das questões mais profundas da existência enquanto um ser humano. Em relação a essas características diferenciadas da escrita de Shi, se fôssemos investigar suas raízes, talvez encontramos na sua deficiência física, ou, na terminologia dos estudos de psicologia moderna, uma Experiência de Deficiência. De acordo com o estudioso da literatura contemporânea chinesa Zhao Yong (2011, p. 16 apud Dong, 1993, p.113), isso é a experiência do sujeito de várias deficiências que podem ser emocionais ou físicas. Por outro lado, o psicólogo norte-americano Abraham Maslow define que o ser humano possui cinco categorias de necessidades: fisiológicas, segurança, afeto, estima e autorrealização. Ou seja, essas necessidades, se

⁹ A vanguarda (em francês, *avant-garde*) significa, literalmente, a guarda avançada ou a parte frontal de um exército. Seu uso metafórico refere-se a setores de maior pioneirismo, consciência ou combatividade dentro de um determinado movimento social, político, científico ou artístico.

não atendidas, podem causar uma Experiência de Deficiência. No caso de Shi, com 21 anos de idade, ele sofreu uma paralisia nas pernas, o que é considerado uma Experiência de Deficiência no nível fisiológico. Essa Experiência de Deficiência, por sua vez, também ajudou-o a adquirir uma perspectiva especial para observar a vida e, conseqüentemente, isso contribuiu para que Shi tivesse um pensamento crítico sobre a essência da vida e da morte. Assim, seria plausível concluir que, para Shi, o que teve a maior influência nas características de sua escrita foi sua deficiência física e que o contexto sócio-histórico foi deixado em segundo plano, já que as limitações físicas fizeram-no sentir-se excluído pela sociedade, e, realmente, ele foi descartado pelo mundo e só pôde trabalhar numa fábrica voltada para as pessoas com deficiência. De acordo com Shi, no livro *病隙碎笔 Reflexões quando eu Estou Doente*,

...Entre o ato de escrever e a deficiência física, há um laço inevitável (...). São justamente as dificuldades da vida que dão luz ao ato de escrever. E escrever, no final das contas, é explorar o sentido da vida, refletir nas dificuldades da vida e, também, é uma forma mais eficaz de reunir as pessoas que estão lutando para sobreviver. Nenhum ser humano é perfeito, e a deficiência física, por sua vez, é exatamente um destaque desta imperfeição humana (2006, p.226).

Na verdade, essa escrita singular de Shi consta de reflexões filosóficas sobre a vida, a morte e o amor, os assuntos mais intrínsecos do ser humano, porque o fato de ser deficiente está relacionado com os dois seguintes conceitos: o destino e os dilemas. Uma vez que foi diagnosticada como deficiente, uma pessoa sentir-se-á desesperada e, logo, pensará no próprio destino desgraçado. Quando perceber que não há como fugir de tal destino, atingi-la-á a escolha entre a vida e a morte. Nas obras de Shi, como uma pessoa deficiente que sofre por seu destino desafortunado, ele manifesta uma perspectiva de anti-herói: recusa-se ao suicídio e faz o possível para viver. À primeira vista, esse pensamento pode até parecer de personalidade covarde, porém, pelo contrário, viver também significa que uma pessoa aceita incondicionalmente seu destino desgraçado e que precisa envolver-se numa luta duradoura contra os sofrimentos da vida. Como ele disse na sua prosa *Eu e o Parque do Templo da Terra* (2009, p.2), “a morte não é algo com que se deva preocupar”. Assim, Shi advoga uma atitude resistente ao destino e à morte. E, em segundo lugar, no que diz respeito ao

dilemas, Shi propõe que, para o ser humano, há três tipos fundamentais: o ser humano é de eterna solidão, pois ele é destinado a ser incapaz de realizar uma comunicação completa com os outros; o ser humano é infeliz, pois ele nasceu com desejo que, por sua vez, nunca será totalmente satisfeito; o ser humano possui medo da morte, mas enquanto ele está vivendo, também está caminhando para própria morte. A fim de lidar com esses dilemas permanentes, ele, nas suas obras posteriores, introduz o seguinte ponto de vista: o sentido da vida está no seu processo. Eis as principais propostas de Shi para discutir as questões da vida e da morte.

Por outro lado, outra característica relevante na escrita de Shi é o uso frequente dos termos religiosos, tais como *Deus, paraíso, inferno, oração* e outros específicos do Budismo. Isso é por causa de seu perfil mais contemporâneo, como uma testemunha da Reforma e Abertura Chinesa, quando Shi recebeu a relevante influência das doutrinas cristãs do mundo ocidental, as quais, juntamente com os dogmas budistas que ele sempre aprendeu na sociedade chinesa, formularam uma filosofia religiosa de singularidade - “*cristão de dia, budista à noite*” - nas palavras dele. Pois, ele acredita que o Cristianismo explicou-nos a questão de viver pela admissão das misérias e sofrimentos na vida do ser humano e que Deus, como um símbolo de sofrimento, irá acompanhar-nos eabençoar-nos no decorrer da vida. E o Budismo, por sua vez, considera que a vida e a morte são dois lados relacionados e reversíveis e, conseqüentemente ajuda-nos a lidar com o enigma da morte. Porém, precisa-se notar também que os termos religiosos que Shi emprega nas suas obras são apenas um símbolo com aparência de religião. De acordo com o crítico literário Zhang Xiaoping,

A religião que Shi Tiesheng evidencia em seus textos é um conceito amplo. Ele está apenas mostrando que há nele uma preocupação metafísica, ou seja, um enfoque espiritual que é compartilhado por todas as religiões, mas isso não implica os ensinamentos específicos de cada uma delas, o que é completamente diferente de teísmo (ZHANG, 2010, p.15).

Na verdade, como foi mencionado acima, os temas principais dos textos de Shi são relacionados às questões do destino e dos dilemas e, dessa forma, não seria difícil de compreender que ele recorre a um pensamento pan-religioso para tentar resolvê-las,

uma vez que as religiões afirmam que o ser humano precisa aguentar os sofrimentos da vida e sempre lutar contra as dificuldades dela.

Então, devido a essa característica de escrita que apresenta um pensamento de profundidade para responder aos enigmas mais intrincados da vida, como o escritor, Shi, muitas vezes, atém assume o papel de um filósofo. Conforme o comentário de um famoso filósofo chinês, Zhou Guoping, “na China, Shi é o escritor que está mais próximo de nossa alma”.

2.2. A obra: *Eu e o Parque do Templo da Terra*

2.2.1. A importância e a recepção da obra

De acordo com o que se mencionou na subseção anterior, embora, nos anos 80 do século passado, algumas obras de Shi tenham sido laureadas com os prêmios mais valorizados na área de literatura contemporânea chinesa, Shi nunca foi considerado um escritor de importância para os críticos literários da China, em função de praticar uma escrita voltada para discutir as questões mais profundas da existência enquanto ser humano, diferentemente da escrita dos gêneros prevalentes na então sociedade chinesa. Somente após a publicação de *Eu e o Parque do Templo da Terra* foi que, aos críticos literários, Shi passou a ser considerado uma das personagens principais no palco da literatura contemporânea chinesa. Na verdade, quando essa obra Shi se lançou, pela primeira vez, na revista de *上海文学* *Literatura em Xangai* em janeiro de 1991, ela teve muito êxito tanto entre os leitores chineses em geral quanto entre os profissionais do meio literário. Na revista *小说评论* *Comentários de Romances*, único periódico chinês especializado na pesquisa de romances, um crítico, Yuan Hu, comentou que é um texto “sereno, puro e cheio de zen” (1991, p.13). A mesma revista “*Literatura em Xangai*”, na sua sétima edição de 1991, publicou outro ensaio intitulado *我所认识的史铁生* *O Shi Tiesheng que Eu Conheço*, definindo o perfil de Shi com cores fortes. Outra revista importante na área de literatura contemporânea

chinesa, *当代作家评论* *Revisão de Escritores Contemporâneos*, em seguida, também organizou uma edição especial para tratar de Shi. A partir de então, os estudos sobre Shi e suas obras começaram a ocupar um espaço significativo no mundo da literatura contemporânea chinesa, entre os críticos e os estudiosos de literatura.

A obra *Eu e o Parque do Templo da Terra* é importante na história da literatura contemporânea chinesa não só por causa de seu bom sucesso no ano de seu lançamento, mas também pela sua divulgação e aceitação ampla entre diferentes gerações de leitores chineses, ao longo dos vinte e poucos anos seguintes. Desde 1999, esse texto mais bem-sucedido de Shi, passou a ser compilado nos livros didáticos de literatura chinesa para o ensino médio, nas diferentes províncias da China. No âmbito universitário, em 1996 ele foi incluído em um dos livros didáticos das matérias *Historiografia da Literatura Contemporânea Chinesa e História da Literatura Chinesa Socialista*, organizados pelo estudioso de literatura Liu Xiqing, e, três anos depois, em 1999, outro historiador de literatura chinesa, Chen Sihe, utilizou um capítulo inteiro para analisá-lo no seu livro didático *Curso de História da Literatura Contemporânea Chinesa*. Vale ressaltar que a revista “*China Daily*”, o jornal com a maior tiragem, dentre outros, em língua inglesa na China, também listou essa obra de Shi como uma das melhores prosas chinesas no século vinte. Essa valorização pelos profissionais do mundo literário, por sua vez, contribuiu também à difusão de *Eu e o Parque do Templo da Terra*, que, conseqüentemente, influenciou os jovens estudantes chineses, gerações após gerações.

2.2.2 A contextualização e a criação da obra

Na entrevista para a revista *读写天地* *Mundo da Leitura*, o próprio autor, Shi, afirmou que “...essa prosa (*Eu e o Parque do Templo da Terra*) é um texto com caráter de autobiografia, em que eu me colocava no seu desenvolvimento e expressava minhas emoções e pensamentos com honestidade, sem ressalva nenhuma” (YU, 2006, p.6). Levando esse esclarecimento em consideração, pode-se

reconstruir a contextualização da obra para compreender melhor o que o autor queria expressar nela. Há uma frase já no primeiro capítulo da obra em que se lê que “...numa tarde, há quinze anos, empurrando minha cadeira de rodas, entrei no parque pela primeira vez, enquanto o parque se preparava para tudo que fosse necessário para uma pessoa que tinha perdido o brilho do olhar”(SHI, 2009, p.2). E, conforme a data que Shi marcou no fim de sua prosa (1989), podemos calcular que ele entrou, pela primeira vez, no parque do Templo da Terra por volta de 1974. Por outro lado, de acordo com o que já foi dito na biografia de Shi, observa-se que, em 1972, ele finalizou sua internação no hospital em Pequim e começou a andar em cadeira de rodas, três anos depois de ter sido mandado a trabalhar na roça numa aldeia afastada, no centro-oeste do país e somente em 1974 ele conseguiu um emprego numa fábrica destinada aos operários com deficiência. Dessa forma, podemos chegar à conclusão de que foi justamente no período mais difícil e angustioso para o jovem deficiente, em que lhe diagnosticaram uma paralisia nas pernas e quando ele sequer conseguia se inserir na sociedade por ser um desempregado, que ele passou a frequentar o parque do Templo de Terra onde, nos anos seguintes, desenvolveu suas reflexões sobre as questões intrínsecas do ser humano - a vida e a morte.

Outro ponto importante a respeito da contextualização da obra é que, nos primeiros anos após a paralisia nas suas pernas, a Shi sobreveio-lhe a morte inesperada de sua mãe. Em outra prosa de Shi, *合欢树 A Árvore de Seda*, há um trecho sobre sua mãe em que ele diz que “...aos 30 anos, quando meu primeiro romance foi publicado, minha mãe já não estava mais neste mundo. Alguns anos depois, quando um outro romance meu foi premiado, já havia 7 anos que minha mãe me deixara” (SHI, 2009, p.138). Já sabemos que, em 1983, conferiram o prêmio nacional para romance de curta extensão à obra de Shi *我的遥远的清平湾 Minha Baía de Qing Ping*. Então, a mãe dele deve ter falecido por volta de 1976. Ou seja, com 25 anos de idade, o então jovem não só precisava lutar contra a deficiência física, mas também superar a perda de sua própria mãe. Assim, poderíamos entender o

porquê de ele descrever, na obra *Eu e o Parque do Templo da Terra*, também a relação entre Shi e sua mãe, ainda com um tom arrependido e nostálgico.

No que diz respeito à criação da obra, conforme a marcação de data do próprio Shi, o primeiro rascunho de *Eu e o Parque do Templo da Terra* foi concluído em maio de 1989. Porém, a versão final saiu das mãos do escritor em janeiro de 1990. E só depois de mais um ano, Shi sentiu-se seguro para publicá-la. O amigo de Shi, Yu Xiao, no seu ensaio de *我的朋友史铁生* *Meu amigo Shi Tiesheng*, descreve essa exigência que Shi mantinha com suas produções literárias:

Ele escreve muito lentamente e, às vezes, leva meses para terminar um conto curto. Quando uma frase não lhe agradava, ele poderia demorar um dia só para modificá-la; e quando o texto não lhe satisfizesse, mesmo que sendo um de milhares de palavras, ele rasgá-lo-ia sem nenhuma hesitação (XU, 1998, p.15).

Assim, podemos imaginar que *Eu e o Parque do Templo da Terra* foi uma obra bem caprichada de Shi, após um ano e meio só de revisão. Ao mesmo tempo, sobre a criação dessa obra, outro fator relevante a ser mencionado é que, em 1989, com 38 anos de idade, Shi casou com a menina xangainês Ximi Chen. Se nós concordamos com a ideia de que a deficiência fez-lo questionar a vida e atêficar rebelde ao destino desafortunado, a relação amorosa acalmou-o e lhe trouxe uma tranquilidade interna para fazer as pazes com a vida. Desde as primeiras obras, o tema do amor sempre foi repetido com frequência entre as palavras de Shi. Por exemplo, no seu primeiro conto escrito em 1979, *爱情的命运* *O Destino do Amor*, ele já mostra sua ansiedade em relação a tal sentimento, dizendo que “...a idade de vinte e poucos anos, afinal, é o melhor período da vida, é a primavera (...) em que nunca se devia sequer mencionar o amor” (SHI, 2000, p.23). Porém, devido à paralisia nas pernas, o escritor viveu anos após anos em solidão, encarando sozinho o drama de ser deficiente. Assim, com a flecha atrasada de Cupido, o então jovem desventurado finalmente conseguiu realizar seu sonho e superar a inquietação com que sempre vivera. É provável que essa mudança na sua vida pessoal também tenha contribuído para a profundidade das reflexões que o escritor introduziu no *Eu e o Parque do Templo da Terra*.

2.2.3 O conteúdo e a linguagem da obra

No que concerne ao seu conteúdo, a prosa *Eu e o Parque do Templo da Terra* consiste em sete capítulos de 14 mil caracteres chineses no total, e é apresentada com uma narração em primeira pessoa. No primeiro capítulo, o autor conta como deparou com o parque do Templo da Terra e, ao mesmo tempo, ele apresenta suas reflexões sobre a vida e a morte, acompanhadas da descrição genérica da paisagem do parque. Já o segundo capítulo é voltado para a mãe dele, que, na época, dedicava todo o seu carinho e paciência para cuidar do seu filho recém-paralisado, tendo falecido subitamente com somente 49 anos de idade. O autor arrepende-se por se ter comportado de maneira infantil enquanto sua mãe ainda estava a seu lado e destaca que foi grande a pena de não a poder fazer orgulhosa por sua realização na carreira de escritor. Na próxima parte da obra, o autor utilizou vários objetos para fazer uma metáfora a vida das quatro estações, concretizando a temática do tempo. As pessoas que o autor encontrava no parque são o foco principal do quarto capítulo. Ele descreve um casal que sempre fazia uma caminhada ao anoitecer, um moço que se apaixonou por cantar, um bêbado idoso, um homem que caçava pássaros com rede, uma engenheira que cortava caminho para o trabalho e um desafortunado atleta de corrida de longa distância, os quais eram como um outro tipo de paisagem no parque ao longo dos 15 anos em que o autor frequentou-o. No quinto capítulo, o autor conta a triste história de uma menina bonita, mas com deficiência mental, e se questiona com os conceitos de deficiência e de sanidade. E, na penúltima parte da obra, o autor desenvolve seus pensamentos: *Por que viver? Qual é o sentido de viver? Por que escrever? Por que se sente sequestrado quando escreve?* No final da obra, o autor fecha a narração com um trecho meio enigmático — ele se metáforiza como uma criança que sai de casa para brincar, cujo passo à frente também é uma pegada no caminho de volta. Com a descrição das pessoas e das paisagens no parque do Templo da Terra, o autor apresenta sua convivência de 15 anos com ele e, por meio de suas

reflexões filosóficas na narração, ele também abre para os leitores uma discussão sobre a vida e a morte.

Por outro lado, a fim de entender melhor a linguagem empregada na obra, é preciso também mergulhar na história contemporânea da China. Como foi mencionado anteriormente, o Movimento da Nova Cultura expandiu-se pelo país inteiro nos anos 10 e 20 e, gradualmente, substituiu o uso oficial do chinês clássico por uma linguagem coloquial. Desde então, os escritores chineses também começaram a fazer várias tentativas para achar um estilo adequado para suas produções literárias. Nos primeiros anos dessa campanha reformista, com a intenção de se diferenciarem do estilo cotidiano da língua chinesa utilizada pelo povo em geral, os escritores chineses mantiveram a tradição de adotar uma linguagem formal nas obras literárias por eles publicadas. Porém, uma desvantagem dessa atitude era fazer os textos difíceis para ler. A partir dos anos 40 do século passado, o romancista moderno Zhao Shuli advogava o uso de linguagem coloquial nas práticas literárias, que, por sua vez, abandonaram totalmente as tradições antigas da literatura e fizeram os textos perderem muitos encantos linguísticos. Até os anos 80, o escritor chinês Wang Zengqi introduziu “o caminho do meio” para desenvolver as produções literárias, segundo o qual “...deve-se recorrer a uma linguagem vulgar, mas sem deixar para trás o charme linguístico. Ela não precisa ser sofisticada, mas é melhor ela carregar um senso estético”(ZHAO, 2006, p.14). A linguagem que Shi emprega na sua obra é um bom exemplo dessa estratégia. Diferentemente de outros escritores de Pequim, Shi não exagera o uso coloquial e também não gosta de deixar uma leitura muito pesada para seu público. Então, as principais características linguísticas de *Eu e o Parque do Templo da Terra* são a concisão e a simplicidade, sem um emprego frequente dos termos requintados a atrapalharem a compreensão do texto. Podemos entender melhor esse estilo simples de Shi com uma análise do seguinte trecho retirado do texto original:

我常以为是丑女造就了美人。我常以为是愚氓举出了智者。我常以为是懦夫衬照了英雄。我常以为是众生度化了佛祖。

Sempre penso que as feias fazem brotar as belezas. Os parvos fazem brilhar os sábios. Os covardes fazem sobressair os heróis. Os seres sencientes fazem despontar os Budas. (SHI, 2009, p.14).

A partir desse exemplo, observa-se que, ao apresentar suas reflexões filosóficas, o autor utiliza frases concisas, com palavras simples. E, em vez de utilizar uma argumentação explicativa, ele escolhe as metáforas claras e as coloca em uma ordem hierarquizada. Ele não só deixa nítido seu ponto de vista, mas, também, reserva um espaço aberto para os leitores poderem se aprofundar na perspectiva do autor.

2.2.4 Os tópicos da obra

Conforme o que foi explicado anteriormente, devido à sua deficiência física, Shi diferencia-se de outros escritores de sua época e apresenta ao público chinês uma escrita marcada por reflexões filosóficas sobre a vida, a morte e o amor, os assuntos mais intrínsecos do ser humano. A obra escolhida para o presente trabalho, *Eu e o Parque do Templo da Terra*, também se apresenta com tais características típicas de Shi. E, quanto aos tópicos dessa obra, podemos concluir que ela trata-se essencialmente das reflexões voltadas à vida. Geralmente, ao desenvolver esses pensamentos filosóficos, o escritor pode escolher dois caminhos: o argumento especulativo ou o entrelaçamento da descrição objetiva com a reflexão subjetiva. Nessa obra, Shi opta pela segunda trajetória e mostra as paisagens que ele observava no parque e as pessoas que ele encontrou ao longo do tempo, por meio das quais ele também tece, paralelamente, seus pensamentos sobre o destino e a vida.

Em primeiro lugar, vamos tentar entender qual é a função do Parque do Templo da Terra, uma vez que ele foi escolhido como o título do texto e também aparece com frequência na narrativa do autor. Na verdade, o Parque do Templo da Terra (em chinês simplificado, 地坛, dītán) localiza-se na zona norte da atual capital chinesa, com uma ocupação de 37,4 hectares. Ele foi construído em 1530 durante a dinastia Ming e antigamente servia como o local sagrado onde os imperadores chineses faziam rituais de oferecer sacrifícios ao deus da terra, com a esperança de ter um ano

favorável à prática da agricultura. Embora o parque, onde se espalham vários pontos turísticos, hoje seja um lugar movimentado para receber as pessoas que vêm passear, quando o autor conheceu-o, “...muitos anos atrás, quando o turismo ainda não tinha sido tão desenvolvido, o parque ficava desolado e arruinado como uma terra desertificada e pouco era lembrado pelas pessoas”(SHI, 2009, p.1). Era um lugar abandonado e sossegado. Na outra prosa que o autor escreveu em 2002, *想念地坛* *Saudade do Parque do Templo da Terra*, ele acrescenta:

Eu sinto saudade do Parque do Templo da Terra e, principalmente, sinto falta de sua tranquilidade (...). Assim que eu entrava no parque, meu coração clamava, como se estivesse numa divisão física, e, depois de esta ser superada, já me chegava um sopro de pureza, sereno e concreto. Em seguida, parecia-me que o tempo também começava a desacelerar, como se fosse uma filmagem em câmera lenta. E, quanto a mim, eu parava de ficar ansioso e preocupado e conseguia enxergar com nitidez todos os movimentos ao meu redor — cada vento que tocava nas folhas, cada manifestação de raiva e de ilusão, cada vislumbre de ansiedade e de perplexidade, todos os sentimentos pousados na minha mente (SHI, 2000, p.262).

Ou seja, ele considera o Parque do Templo da Terra como um lugar que lhe traz uma tranquilidade interna, um lugar onde ele livra-se do caos e estresse da vida. Ao mesmo tempo, o parque também é a casa espiritual para Shi, segundo o que disse na entrevista para a revista “Mundo da Leitura”:

(O parque é a casa espiritual que eu encontrei). Isso não está errado. Na verdade, o parque é o do Templo da Terra. Eu sempre o menciono porque eu adoro sua tranquilidade. Nos anos 80 do século passado, o parque foi um lugar vazio e sossegado, onde eu gostava de escrever e de fazer minha leitura. Foi no Parque do Templo da Terra que eu desenvolvi uma escrita pura e livre, cheia daquelas imaginações mais exageradas(...). Eu fiquei 15 anos lá e o parque teve uma grande influência na minha criação literária, proporcionando-me não só seu silêncio, mas também as inspirações para minhas obras (YU, 2006, p.6).

Por outro lado, para expressar melhor as reflexões do autor, o Parque do Templo da Terra também desempenhou um papel importante. De acordo com a teoria do "isomorfismo heterogêneo" da escola psicológica Gestalt, há uma correspondência entre a forma externa do objeto, a visão do ser humano, as emoções humanas e a arte visual e, quando essas quatro coisas sintonizam-se em sua forma, é possível estimular uma experiência estética. No caso dessa obra, há uma sintonia entre a existência arruinada do parque, o corpo deficiente do autor e os sentimentos de insegurança e

tristeza dele, os quais estabelecem uma relação de "isomorfismo heterogêneo". Nesse sentido, o Parque do Templo da Terra não é só um lugar apropriado para o autor refletir sobre a vida, mas também é um objeto perfeito para carregar e reproduzir as emoções internas dele.

Em segundo lugar, vamos dirigir atenção para o tópico da vida, que é a principal questão discutida na obra *Eu e o Parque do Templo da Terra*. Na verdade, devido ao seu perfil diferenciado, por ser um escritor deficiente, o tópico da vida e os seus temas derivados manifestam-se com mais frequências nos livros de Shi, o que também é o caso da presente obra. Já no primeiro capítulo do texto, o autor faz aquela pergunta clássica: Viver ou morrer? O escritor francês Albert Camus confirma que "...há somente uma questão séria em todas as filosofias, a do suicídio. Julgar se vale a pena viver ou não, isso já é responder a questão mais fundamental da filosofia" (ZHAO, 2011, p.10 apud CAMUS, 2010. p.58). E Shi também já responde logo no primeiro capítulo:

Quando uma pessoa nasce, já não existe uma questão discutível, mas é uma realidade que Deus nos entrega. E, ao nos entregar essa realidade, Deus já tinha prometido seu resultado. Assim, a morte não é algo com que se deva preocupar; a morte é um festival cuja chegada está garantida (SHI, 2009, p.2).

Aliás, essa reflexão do autor deve-se a um filme do famoso ator britânico Charlie Chaplin. Ao se questionar sobre qual foi o motivo de se tornar ainda otimista diante da morte, Shi responde que

...Foi o filme *Luzes da Cidade*. Quando a protagonista feminina foi salva por Chaplin numa tentativa de suicídio, ela perguntou-lhe por que não a deixou morrer. Até hoje eu ainda me lembro da resposta de Chaplin — "Por que você está com pressa, já que todos nós morremos um dia?". Eu acho que ele queria dizer que a vida é um dilema de que ninguém jamais consegue escapar e que tudo sobre a vida não passa de tentar sobreviver a esse dilema (YU, 2006, p.7).

Assim, ao longo do desenvolvimento dessa obra, o autor aprofunda-se ainda mais nas outras questões derivadas da vida, tais como a finalidade de viver, a desigualdade da vida etc.

A seguir, vamos trabalhar com o tópico das pessoas no parque. Se fizermos uma relação das personagens que aparecem nessa obra, identificam-se as seguintes: a mãe

do autor, que se preocupava muito com o filho, um casal que sempre chegava pontualmente ao parque para passear, um moço jovem que gostava muito de cantar, um velho bêbado, um atleta de corrida de longa distância que sempre foi desafortunado, uma engenheira elegante que atravessava o parque para ir ao trabalho, uma menina com deficiência mental que foi judiada por moços malvados. Excetuando a mãe do autor, essas pessoas não eram familiares ao escritor e, no texto, ele ainda disponibiliza uma parte para descrever a vida de cada uma delas. Na verdade, a maneira como essas pessoas viviam não é somente uma paisagem humana do parque, mas também é uma referência de contraste para inspirar o autor a pensar melhor na essência da vida. Assim, com o tópico das pessoas no parque, o autor retira-se de seu próprio destino limitado e adquire uma visão mais integradora da vida, motivo pelo qual se encontram, nessa obra, também reflexões profundas dele a respeito da questão da desigualdade da vida. Ele escreve que “...quando se trata do destino, não se discute justiça” (SHI, 2009, p.13). Ou seja, ele aceita a realidade de ser uma pessoa deficiente e ainda tenta convencer outras pessoas a pararem de reclamar dos infortúnios da vida e a se reconciliarem com o próprio destino.

Outro tópico relevante dessa obra é o ato de escrever. Como foi mencionado acima, logo no início da obra, diante da questão primordial “viver ou morrer”, ele já resolve optar por viver, porém, fica pendente ainda a seguinte dúvida: “A questão restante é ‘*como viver?*’, o que não se compreenderia com plenitude em um determinado instante, nem se resolveria de uma vez por todas”(SHI, 2009, p.3). Dentro do cenário complexo da questão “como viver”, nessa obra o autor recorre ao ato de escrever como a sua resposta, segundo a qual (SHI, 2009, p.15) “escrever é para viver”, “é apenas pelo fato de estar vivendo que você tem de escrever; em outras palavras, somente por estar vivo é que você tem de ser escritor”. Na verdade, uma vez que, em vez da morte, o autor escolhe viver, ele precisa localizar um sentido para essa situação de estar vivo. E o ato de escrever, por sua vez, é um meio pelo qual ele tenta achar esse sentido. Ele gosta muito do livro *O Grau Zero da Escritura*, do filósofo

francês Roland Barthes, e ele ainda comenta-o com suas reflexões crônicas no outro texto chamado *Saudade do Parque do Templo da Terra*:

O grau zero da escritura, na verdade, é o ponto de partida da vida. O lugar onde se inicia a escrita é mesmo em que se começam as dúvidas da vida, o destino que a escrita leva é também a esperança principiante de nossa alma (...) Quando Alain Robbe-Grillet lança o filme *O Ano Passado em Marienbad* ou quando Samuel Beckett escreve o roteiro para *Esperando Godot*, são considerados o grau zero da escrita, passando a questionar novamente o sentido da vida (SHI, 2000, p.264).

Assim, cabe dizer que a escrita é uma alternativa que o escritor achou para poder continuar vivendo, como ele mesmo revela numa entrevista: “Escrevo para não me matar. Eu fico grato por ter escolhido a escrita que, na verdade, salvou minha vida” (YU, 2006, p.7).

No fim, o que será o sentido da vida? A esse tópico o autor não responde de uma maneira explícita, como trata de outras, e apenas marca, no final do texto, um enigma para os leitores: “Um dia, eu irei descer a montanha com calma, segurando minha bengala. Naquele dia, de algum vale, estará subindo uma criança animada, pulando com seu brinquedo no colo. Sem dúvida, aquilo não sou eu. No entanto, aquilo não sou eu?” (SHI, 2009, p.18). Ele deixa um espaço aberto para os leitores poderem interpretar da maneira que quiserem, porém, em outro texto que ele publica no mesmo período de *Eu e o Parque do Templo da Terra*, podemos ter contato com essas suas reflexões. Ele explica que

...O sentido da vida é que você mesmo pode criar as experiências felizes e tristes e o valor da vida é que você pode participar desse processo, calmo, mas também, empolgado. Porém, a menos que você entenda a vanidade do destino, conseguirá chegar a apreciar a vida e, a menos que você enxergue o desespero da fatalidade humana, conseguirá envolver-se, de verdade, nesse processo (SHI, 2000, p.189).

Talvez, a conclusão de que “o que vale é o que está no seu processo”, que Shi tenta apresentar-nos, não passe de um clichê com que já estamos muito acostumados. Todavia, o que vale também é o caminho que ele nos indica para chegarmos a essa conclusão, a qual se desenvolve justamente nas obras dele, especialmente em *Eu e o Parque do Templo da Terra*.

3. MOLDURA TEÓRICA E METODOLOGIA

Embora na introdução deste trabalho mencionemos concisamente que nosso embasamento teórico ser ásobretudo o Modelo de Análise Textual proposto por Christiane Nord e o *Zhongyong* (“*Caminho do meio*”) na tradução, introduzido por Liang Shiqiu, neste capítulo, dedicamo-nos, em detalhe, a justificar tal escolha, bem como explicar as contribuições que as duas teorias trazem para a área de Estudos da Tradução. Tendo isso em mente, partimos primeiro da questão fundamental da tradução, isto é, “o que é a equivalência?”, e recuperaremos todo o percurso de raciocínio para construir essa moldura teórica. Ao mesmo tempo, explicaremos, passo a passo, a aplicação do Modelo de Análise Textual de Nord para identificar a estratégia tradutória adotada nesta pesquisa. Na última seção deste capítulo, faremos, também um recorte das teorias (as Tendências Deformadoras do teórico francês Antoine Berman e as Modalidades de Tradução elaboradas por Francis Aubert), as quais servirão como ferramentas suplementares para nos ajudar a construir, em um nível mais delicado, as justificativas convincentes das hipóteses tradutórias para a realização da nossa tradução.

1. Da equivalência literal para a virada cultural

1. O conceito de equivalência

Desde tempos remotos, tendo em vista a diversidade enorme de culturas e línguas do ser humano, já havia discussões a respeito das teorias de tradução para eliminar as barreiras de comunicação. A partir da sociedade moderna do século XX, o conceito de equivalência, por ser considerado uma noção fundamental nas atividades tradutológicas, sempre esteve presente no palco de debates. Os teóricos da época, talvez influenciados pelos avanços significativos que o ser humano havia feito nas áreas de exatas nas décadas anteriores, também optaram por buscar uma solução precisa nos Estudos da Tradução, defendendo que deveria existir uma equivalência

que, perfeitamente, relacionasse as palavras ou as frases de diferentes línguas. Porém, por se tratar de uma tradução de uma língua ideográfica para outra alfabética, que é o caso do presente trabalho de mestrado, o conceito de equivalência atês serviria em alguns casos específicos, porém, diante das grandes diferenças linguísticas que o português e o chinês possuem, tal prática falharia em muitas circunstâncias. Por exemplo, os verbos em chinês não se conjugam com morfemas número-pessoais nem em tempos verbais; os adjetivos em chinês não se alteram por flexões gramaticais; os substantivos não sempre possuem o mesmo domínio dos correspondentes em português.

Por outro lado, de acordo com o teórico alemão Friedrich Schleiermacher, não existe uma equivalência na tradução, mas sim as palavras com os significados mais próximos das originais:

E, quantas vezes, os mais entendidos no assunto e conhecedores da língua se opõem, convencidos de que é impossível encontrar uma expressão equivalente, quando eles querem dizer apenas qual é a mais aproximada. Isso vale tanto para as expressões vivas e pitorescas das obras poéticas quanto para as mais abstratas que designam a mais intrínseca e universal das coisas da ciência mais elevada (SCHLEIERMACHER apud HEIDERMANN, 2001, p.238).

Semelhantemente, seu amigo, o linguista prussiano Wilhelm von Humboldt também defendia que as palavras de diferentes línguas apenas podiam ser sinônimas.

Segundo o autor,

...Abstraindo das expressões que designam apenas objetos físicos, nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a uma de outra. Diferentes línguas são, deste ponto de vista, somente outras tantas sinônimas: cada uma delas exprime o conceito de modo um pouco diferente, com esta ou aquela determinação secundária, um degrau mais alto ou mais baixo na escala das sensações (HUMBOLDT apud HEIDERMANN, 2001, p.105).

À medida que, segundo os trechos citados acima, na área de tradução a tentativa de implementar o conceito de equivalência não passa de uma utopia, a tradução em si também nunca diz a mesma coisa ou, conforme o ponto de vista do intelectual contemporâneo italiano Umberto Eco (2007), “tradução é dizer quase a mesma coisa”.

Desse modo, deixando de lado a questão da equivalência de palavras e voltando para a natureza da tradução, encontra-se o comentário de Mello e Souza sobre a ética da tradução, segundo o qual,

O processo de tradução, em todas as suas fases, é um processo de negociação. Negociam-se sentidos, éticas, visões, efeitos, prazos, modos de trabalho. (...) A negociação é “minimalista”, feita em passo de formiga, mas não deixa de surtir seus efeitos (2005, p.344).

Ao mesmo tempo, Umberto Eco, no seu livro *Quase a Mesma Coisa* (2007, p.10), logo no primeiro capítulo, acrescenta à sua ideia de tratar o ato de traduzir como dizer quase a mesma coisa, a ideia de que “estabelecer a flexibilidade, a extensão do *quase* depende de alguns critérios que são negociados preliminarmente. Dizer quase a mesma coisa é um procedimento que se coloca (...), sob o signo da negociação.” Nesse livro, ele também afirma que o tradutor precisa colocar-se nessa situação da negociação e equilibrar todos os fatores envolvidos para fazer as escolhas tradutológicas.

Por outro lado, precisa-se, também, deixar bem claro que não é sempre “destruir perdas e ganhos com equanimidade entre as partes em jogo” e o tradutor pode “considerar satisfatória uma negociação” em que ele tenha concedido à contraparte mais do que a última lhe concedeu, uma vez que o “propósito inicial” e as condições relacionadas já foram levadas em consideração (ECO, 2007, p.107). Segundo as reflexões dos estudiosos citados acima, uma vez que se considere o processo de tradução como um ato de negociação, a discussão nos Estudos da Tradução desloca-se do nível da equivalência para uma nova direção, com seu foco ainda mais abrangente. Porém, nenhum dos autores definiu, de uma forma sistematizada, os fatores que estão envolvidos em tal negociação para poder orientar os tradutores a se posicionarem melhor nela. A fim de procurar uma teoria e metodologia para trazer luz ao presente trabalho de mestrado, a pesquisa do embasamento teórico seguirá a lógica de tratar a tradução como uma negociação e tentar identificar uma resposta aos estudos da Escola Funcional, cujos argumentos serão apresentados na próxima subseção.

3.1.2 A Escola Funcional

Na subseção anterior, foi discutido que o olhar na tradução não deve ser fixado apenas no aspecto do conceito de equivalência, sendo que o ato de traduzir deveria ser analisado num contexto maior de negociação, o que é idêntico ao ponto de vista da Escola Funcional, que começou a ter voz na área de Estudos da Tradução desde os anos 70 do século passado. É chamada também a “virada cultural”, essa nova perspectiva de transferir o foco de questões voltadas exclusivamente às questões linguísticas para outras relativas à situação comunicativa.

Entre os principais assuntos propostos pela Escola Funcional, o principal diferenciador é sua visão cultural sobre a tradução, segundo a qual a língua e a cultura não se separam e a primeira apenas pode ser medida no contexto maior da última. De acordo com o teórico alemão Hans Vermeer (1983), a língua não deve mais ser observada como um objeto *per se*, isolado, mas como parte de uma cultura; o texto não mais deve ser tratado como um fragmento de linguagem sem relação com nada, mas como “parte de um contínuo de mundo”. Seus colegas funcionalistas Hönig e Kussmaul acrescentam que

...A sociocultura é a raiz de toda manifestação linguística e determina em grande parte sua forma. Quem quiser, portanto, “atacar o problema pela raiz”, não deve se orientar apenas pela parte visível do texto — tronco, galhos e folhas, por assim dizer —, mas deve estar em condições de avaliar o aspecto geral do texto com base nos pressupostos socioculturais (HÖNIG e KUSSMAUL, 1982, p.45).

A partir desses trechos citados acima, observa-se que a Escola Funcional trata o processo de tradução como um fenômeno relacional, que envolve tempo, espaço, ideologia, cultura, situação, dentre outras particularidades das culturas em jogo no ato tradutório. Ao mesmo tempo, de acordo com Azenha Junior, a virada cultural nos Estudos da Tradução representa uma transição cultural

...para uma visão que, seguindo os passos da teoria da comunicação, concebe cultura como um fenômeno abrangente, que abarca todas as manifestações de um povo num ponto específico de um eixo espaço-tempo, estabelece uma relação de condicionantes recíprocas entre linguagem e cultura e inclui os elementos constitutivos da comunicação da situação: emissor, receptor, meio entre outros (AZENHA JUNIOR, 2010, p. 39).

Em contrapartida, outro fundamento que deu nome à Escola Funcional é o escopo do ato de traduzir, ou seja, o objetivo e a função de tal atividade humana. Conforme os teóricos alemães Reiss e Vermeer, no seu livro *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained* (2014, p.115), a tradução é considerada um tipo especial de ação, possuindo um objetivo específico e, por outro lado, ela classifica-se como uma espécie de comissão em que o tradutor se comporta segundo um escopo específico e, ao mesmo tempo, negocia com as condições determinadas pelo seu cliente, tais como remuneração, prazo de entrega, exigências. Ou seja, com seus olhos dirigidos para a função na recepção da tradução, a Escola Funcional retira o texto e o tradutor de um ambiente fechado que envolve meramente as palavras e as frases separadas, e os situa num plano de fundo maior em que, para definir e justificar suas escolhas tradutológicas, o tradutor precisa equilibrar o texto, o cliente, o emissor e muitos outros fatores culturais, que o fazem tornar-se um “*textdesigner*”. Conforme outra estudiosa funcionalista, Christiane Nord, a definição de *tradutor* deveria ser da seguinte forma:

O tradutor não é o emissor de mensagem de TP, mas o produtor de texto na cultura-alvo, o qual adota a intenção de outras pessoas para produzir um instrumento comunicativo na cultura-alvo, ou um documento que representa a comunicação de cultura-fonte para a cultura-alvo (NORD, 2005, p.13).

Nesse sentido, sob a visão da Escola Funcional, cabe concluir que o processo de traduzir deve ser compreendido como um deslocamento cultural, em que os textos de partida são considerados como uma parte integrante do mundo e não como um espécime isolado de linguagem. E o tradutor, que está inserido numa negociação que abarca vários fatores linguísticos e culturais, precisa decidir sua estratégia tradutória com base principal na função do texto tratado, levando em consideração também todas as outras condições concedidas a ele.

3.2 O Modelo de Análise Textual de Christiane Nord

3.2.1 Na busca de resposta para as críticas contra a Escola Funcional

A respeito da Escola Funcional, a partir de seus argumentos apresentados na subseção anterior, parece-nos que existe um caráter prospectivo que incentiva o tradutor a direcionar seu olhar para a frente e para o sistema receptor. Porém, em contrapartida, quanto ao olhar retrospectivo, essa teoria parece repelir qualquer análise mais aprofundada do texto de partida. Pelo contrário, o funcionalismo descarta o texto original e o trata como somente um “insumo” de informações. E a retroalimentação do texto original, por sua vez, é valorizada por muitos estudiosos e tradutores, como, por exemplo, o poeta norte-americano Ezra Pound, que defende o texto de partida como uma fonte de alimentação, cujos traços sonoros, imagéticos, conceituais ele pode escolher e organizar para “dar uma nova vida ao passado literário válido” (CAMPOS, 1992, p.36). Christiane Nord, da Escola Funcional, também admite essa contradição aparente de não dar importância ao texto de partida:

Para os autores de abordagens teóricas funcionalistas da tradução não é tão fácil justificar a necessidade de uma análise do texto de partida. Se o processo de translação não é determinado pelas características linguísticas do texto de partida, mas, sim, pelas exigências da tarefa de tradução, o *status* do texto de partida é fortemente relativizado, de forma que uma análise do texto de partida pode parecer supérflua à primeira vista (NORD, 2006, p. 350).

Concomitantemente, outra crítica principal contra a abordagem funcionalista coloca-se na dimensão ética, relacionada à ideia básica da Teoria do Escopo, segundo a qual, “a regra máxima de toda a tradução é a sua finalidade” (REISS & VERMEER, 1984, p.96), ou seja, os fins justificam os meios. Para Esteves (2012, p. 8), essa abordagem que é predominantemente voltada para função do texto de chegada limita o tradutor a seguir apenas uma ética baseada nos ditames dos clientes. Por outro lado, um dos autores dessa crítica é o australiano Anthony Pym, que questiona a Teoria do Escopo da Escola Funcional por lhe faltar uma ética apropriada e praticar apenas uma “ética do serviço”, segundo a qual “o tradutor presta qualquer

serviço de tradução solicitado pelo cliente, e agir dessa forma é considerado eticamente correto” (PYM, 2001, p. 131). Além disso, não concordando com a Escola Funcional por tratar a finalidade como o fator primordial da tradução, Pym chega a acusar os tradutores funcionalistas de serem “especialistas mercenários, capazes de lutar sob a bandeira de qualquer propósito que os remunerasse” (ESTEVES, 2012, p.8).

Diante dessas duas críticas à teoria funcionalista, cabe introduzir o Modelo de Análise Textual de Christiane Nord, que representa uma nova vertente da Escola Funcional. Isso, em primeiro lugar, para responder à crítica anterior de abandonar o texto de partida no processo de tradução, uma vez que Nord adota uma complexa análise textual que inclui um movimento de retroalimentação das informações de fonte, construindo um elo que conecta o olhar voltado para os aspectos prospectivos ao outro olhar que se dirige para os retrospectivos, o que sempre esteve ausente dos estudos da Escola Funcional. No seu livro *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis* (2005, p.31), Nord afirma que, se o texto de chegada não é baseado nem ligado ao texto-fonte, por mais que as condições em que tal transposição é feita sejam similares às da tradução, essa produção de texto não chega a se classificar como uma tradução propriamente dita. Isso porque a tradução, em primeiro lugar, é uma ocorrência comunicativa que os linguistas britânicos David Crystal e Derek Davy (1969, p.11) definem como uma situação fixa no tempo e no espaço, na qual, pelo menos, envolvem-se dois participantes que, por meio da comunicação, conseguem e querem se relacionar por um motivo determinado. Com base nisso, Nord (2005, pp.17-18) acrescenta que “se nós consideramos o texto como uma ação comunicativa, é óbvio que, para a análise textual, as dimensões da situação comunicativa junto com os participantes da ação têm de ser os fatores primordiais.” Portanto, ela defende que, no processo de tradução, uma análise sobre esses fatores deve ser feita primeiro na situação do TP e que tal análise poderia ser apresentada da seguinte forma:

Por meio de um modelo abrangente de análise de texto, que leva em conta os fatores intratextuais e extratextuais, o tradutor pode identificar a função do texto-fonte na sua

cultura de emissor. Comparando essa função com a (prospectiva) do texto-alvo que é exigido pelo iniciador na cultura de chegada, o tradutor conseguirá encontrar e separar aqueles elementos do TC que devem ser preservados ou adaptados na tradução (NORD, 2005, p.24).

Na opinião de Nord, essa análise textual é relevante para se fazer uma tradução, uma vez que “não só assegura compreensão e interpretação do texto de partida, como também faz as análises textuais serem pautadas nos Estudos Literários e, além disso, fornece ao tradutor uma base confiável para cada decisão tradutória individual” (NORD, 2005, p.1). Ela ainda acrescenta nas considerações finais de seu livro (2005, p.259) que esse modelo completa os dois olhares de Janus, sendo que a análise é feita tanto no texto de partida (retrospectivo) quanto no de chegada (prospectivo), e que uma comparação dos resultados dos dois lados ajudarão o tradutor a equilibrar todos os fatores envolvidos e produzir um texto-alvo mais adequado.

Por outro lado, para responder à crítica sobre a questão ética da Teoria do Escopo, ou seja, sobre a ideia de que a finalidade da tradução justifica os procedimentos adotados, Nord introduz o conceito de “funcionalidade + lealdade”. No mesmo livro (2005, p.32), a autora afirma que “a funcionalidade é um critério mais importante para a tradução, mas, definitivamente não é o único” e que se deve levar em consideração também a outra medida de lealdade, que, segundo ela, é a responsabilidade moral que o tradutor tem em relação a seus parceiros comunicativos:

O tradutor está comprometido bilateralmente tanto com o texto-fonte quanto com a situação do texto-alvo, e ele é responsável não apenas pelo emissor do TP (ou pelo iniciador se ele / ela também é o emissor) mas também pelo receptor do TC. Essa responsabilidade é o que eu chamo de "lealdade", que é um imperativo moral indispensável nas ocasiões comunicativas entre o ser humano (NORD, 2005, p.32).

Trata-se, portanto, de uma relação entre os participantes de uma ação comunicativa de tradução, enquanto o conceito tradicional de “fidelidade” da Escola Funcional se refere a uma relação de similaridade linguística entre os dois textos.

No que diz respeito às influências do conceito de “lealdade” que poderia contribuir para as práticas tradutórias, Nord (2001a, p.117) destaca uma distinção com relação à Teoria do Escopo. Isso porque, enquanto a funcionalidade oferece as condições determinadas pelas necessidades e desejos do cliente, exige que certas

características se esperem no texto de chegada. Porém, os procedimentos de tradução e as decisões tradutórias ficariam na mão do próprio tradutor, que poderia escolher entre ser ou não ser leal e responsável com relação à intenção comunicativa do autor do texto de partida. A autora também cita exemplo para explicar o conceito de lealdade de uma forma mais clara, mostrando que, quando um tradutor recebe um texto de partida em inglês traduzido do original em japonês, por não estar com uma fonte adequada e, tendo em mente a responsabilidade de ser leal à intenção do autor do mesmo texto de partida, ele pode exigir alguns materiais adicionais ou até recusar tal trabalho. Dessa forma, combinando as duas teorias de “funcionalidade” e de “lealdade”, o tradutor, segundo Nord (2005, p.33), pode equilibrar tanto as necessidades requisitadas pelo escopo do TC quanto às particularidades apresentadas no TP, e, conseqüentemente, tomar as decisões tradutórias de um jeito mais adequado e aplicável.

Assim, depois de responder as duas principais críticas sobre a teoria da Escola Funcional, encontra-se o Modelo de Análise Textual de Nord, que, por um lado, sob a orientação da regra de lealdade, direciona seu olhar para trás, respeitando a intenção comunicativa e as informações do sistema-emissor, por meio de uma análise de texto-fonte. Por outro lado, segundo os princípios funcionalistas, não deixa seu olhar prospectivo de lado, levando em consideração as expectativas dos receptores do texto de chegada. Desta forma, seria plausível e justificado adotar esse modelo de Nord no presente trabalho de mestrado, cuja finalidade é fazer uma tradução comentada, já que, tal abordagem, como uma evolução das teorias tradutórias da Escola Funcional, permite-nos resolver os problemas de tradução a partir de dois parâmetros que se integram com enfoques diferentes.

3.2.2 A metodologia do Modelo de Análise Textual

Em 1997, Nord publicou seu outro livro *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, sintetizando a metodologia do Modelo de Análise Textual em três passos:

- 1) Formalizar a tarefa de tradução, que também é denominada por Nord como o “translation brief” (Nord, 1997: 59-62). Nesse primeiro passo, o tradutor precisa fazer uma comparação entre a descrição do TP e a do TC, de acordo com as condições estabelecidas pela proposta de tradução. Nord também advoga que, para essa descrição dos dois textos, será necessário fazer uma investigação dos elementos extratextuais, os quais ela explica da seguinte forma (Nord, 2005, p.42) :

Quem? (emissor/ produtor do texto), para quem?(receptor do texto), para quê? (intenção), por qual mídia? (canal), onde? (local – pragmática espacial), quando? (tempo – pragmática temporal), por quê? (pretexto comunicativo), e com qual função? (função textual).

Para cada um desses fatores, a autora também propõe uma série de perguntas-chave, cujas respostas podem ajudar o tradutor a obter uma compreensão mais precisa do texto e selecionar quais pontos merecem uma atenção maior durante a tradução.

- 2) Análise do TP (Nord, 1997: 62-67). Depois de finalizar a comparação da descrição do TP e do TC, a autora sugere aprofundar uma análise dos elementos intratextuais do TP para decidir quais fatores serão considerados com prioridade nos procedimentos tradutórios. Conforme Nord (2005, p.42), os fatores intratextuais incluem os seguintes pontos:

sobre quê? (temática), o quê? (conteúdo), o que não é dito? (pressuposições), em que sequência? (organização textual), com quais elementos não verbais? (elementos textuais não linguísticos, como imagens e tabelas), com quais palavras? (léxico), em quais frases? (sintaxe), em qual tom? (elementos suprasegmentais)

Assim como faz com os fatores extratextuais, Nord cria perguntas-chave para cada fator intratextual a fim de auxiliar o tradutor a observar a relação entre a situação comunicativa e a microestrutura textual.

- 3) Hierarquia funcional dos problemas de tradução. Nord afirma que, a partir do resultado dos dois primeiros passos feitos na análise externa e interna do texto, encontra-se uma série de problemas de tradução que se destacam nos textos, tanto

por sua importância na compreensão do TC no ambiente receptor, quanto por apresentarem características relevantes no TP. No que diz respeito a esses problemas selecionados, Nord propõe, então, que os problemas sejam resolvidos de forma descendente, em um processo do tipo “top-down”. Segundo ela, “os problemas de tradução devem ser solucionados de forma adequada em uma hierarquia de cima para baixo, isto é do macronível pragmático e das especificidades culturais até o micronível linguístico” (NORD, 2006, p. 352).

Na seção a seguir, enfocaremos em detalhe a aplicação dessa metodologia ao *corpus* do presente trabalho.

3.2.3 Aplicação ao *corpus* do trabalho

a) O “brief” da tradução

Conforme o que foi apresentado no capítulo 1 deste trabalho, já que a tradução do texto de partida faz parte desta dissertação de mestrado, o iniciador, nesse caso, é o próprio tradutor, que também define o seguinte “brief” da tradução:

Quem? (o emissor/ produtor do texto): No TP, o emissor é o próprio autor, Shi Tiesheng. E no TC, o emissor será o mesmo, somente com o nome do tradutor impresso abaixo.

Para quê? (a intenção do texto): De acordo com Nord (2005, p.53), “a intenção é definida a partir do ponto de vista do autor, que possui um certo propósito em seu texto.” Assim, observa-se que, com o TP, o autor tem o propósito de despertar as reflexões do público-alvo. Quanto ao TC, além de tentar manter a mesma intenção do TP, levando em consideração os objetivos estabelecidos para o presente trabalho, ele também pretende introduzir as especificidades culturais da China para o leitor brasileiro.

Para quem? (o receptor do texto): o TP é direcionado para o público chinês em geral, enquanto o receptor do TC serão os membros da banca do Tradusp e os demais leitores brasileiros.

Por qual mídia? (o meio): o TP é impresso em livro, sem ilustrações. No que diz respeito ao TC, este será impresso como parte de uma dissertação de mestrado, e, futuramente, será impresso como livro.

Onde e quando? (o local e o tempo): o TP foi originalmente publicado na República Popular da China em 1991 e, depois, foi reeditado em 2008. O TC será apresentado para seu público no ano de 2019 no Brasil.

Por quê? (o pretexto comunicativo): No TP, o autor tenta registrar seus pensamentos e sentimentos pessoais sobre a morte e a vida, os quais, ao mesmo tempo, servem para despertar as reflexões de seu público. Enquanto no TC o tradutor fará uma tradução que satisfaça às exigências colocadas pelo autor original, pelo iniciador e pelos receptores, nesta dissertação de mestrado o tradutor também é o iniciador, que busca apresentar ao público brasileiro uma imagem cultural e ideológica da sociedade contemporânea chinesa.

Com qual função? (função textual): Para Nord, um texto pode cumprir uma função referencial, expressiva, apelativa e fática. Já que o TP descreve a convivência objetiva entre o autor e o parque, ele possui a função textual referencial. E, ao mesmo tempo, como o autor tenta despertar as reflexões dos seus destinatários por meio de seus pensamentos filosóficos, o TP, então, parcialmente, possui a função apelativa. Assim, cabe à tradução manter as mesmas funções textuais.

Como conclusão dessa comparação, a partir do levantamento feito acima, observa-se que, além de compartilhar a mesma função expressiva do TP, o TC ainda fará uma tentativa de apresentar ao leitor brasileiro os elementos culturais e sociais da China. Por outro lado, uma vez que os destinatários dos dois textos são diferentes, a tradução precisará tratar dos desvios linguísticos também.

b) A análise dos fatores intratextuais no TP

Segundo a orientação dada pelo Modelo de Análise Textual de Nord, deve-se aprofundar, em seguida, uma pesquisa do TP, levando-se em consideração os fatores intratextuais apresentados anteriormente:

Sobre o quê? (a temática): Para extrair a temática de um texto, Nord (2005, p. 95-96) aponta cinco maneiras: por meio do título, do título-contexto do livro, do prefácio, das características isotópicas e das proposições semânticas básicas deduzidas a partir das macroestruturas textuais. No caso do TP, o próprio título do texto, de um jeito mais simples, já mostra que a temática do texto é sobre a convivência do autor com o parque do Templo da Terra.

O quê? (o conteúdo): Na verdade, a fim de identificar o conteúdo de um livro, o tradutor deve ler o livro inteiro várias vezes. Nord (2005, pp.99-104) também recomenda três maneiras específicas para nos ajudar a analisar o conteúdo: os dispositivos de ligação (coesão), as conotações e a situação interna. As duas primeiras maneiras são iguais às que se usam em linguística, enquanto a última é empregada para se analisar a informação dada no texto (a situação interna), identificada com a situação externa. No caso de *Eu e o Parque do Templo da Terra*, embora ele possua vários capítulos, a partir dos dispositivos de ligação e das conotações das frases encontradas no TP, observa-se que o autor continua a narração com o mesmo domínio de conteúdo: descrevendo as coisas e as pessoas que ele encontra no parque do Templo da Terra e registrando suas reflexões filosóficas sobre vida com base nessas observações feitas no parque.

O que não é dito? (as pressuposições): De acordo com Nord (2005, p.105), as pressuposições são, em uma situação comunicativa, aqueles elementos que são presumivelmente entendidos pelos participantes. A palavra “pressuposição” porta uma ideia que parte do emissor, que pressupõe que os seus comunicadores compartilham consigo certas informações. Assim, quando se trata de uma tradução do chinês para o português, a maior diferença nas pressuposições encontra-se nos no arcabouço cultural que os leitores têm para entender o TP. Por exemplo, no TP, o autor pressupõe que seus leitores sejam familiarizados com os acontecimentos históricos da China, assim como com os marcadores culturais do país (termos religiosos, objetos específicos, provérbios etc). Porém, o receptor do TC, a saber, a

banca arguidora e os outros leitores brasileiros, raramente possuem o mesmo conhecimento sobre a China.

Em que sequência? (a organização textual): o TP é organizado por sete capítulos, seguindo-se os conteúdos respectivos de cada capítulo: como ele conheceu o parque; sua mãe e ele; as quatro estações no parque; as pessoas que frequentavam o parque; a história triste da menina deficiente; a questão de viver; o circuito da vida. A organização dos capítulos segue uma lógica do superficial (as pessoas e as coisas concretas) para o profundo (as reflexões abstratas do autor) e, por isso, ela precisa ser mantida no TC para assegurar a mesma função expressiva do TP.

Com quais elementos não verbais? (os elementos textuais não linguísticos): Conforme Nord (2005, p.118), diferentemente das situações de comunicação presencial, onde se usam, com certa frequência, os gestos e as expressões, uma situação comunicativa por meio escrito pode recorrer aos elementos não linguísticos, tais como as ilustrações, as fotos, algum tipo especial de formato etc, cuja finalidade é intensificar ou tirar a ambiguidade da mensagem do texto. Porém, como uma prosa padrão, o TP não registra nenhum elemento textual não linguístico.

Com quais palavras? (o léxico): O léxico é particularmente, relevante para todas as análises textuais voltadas para tradução. E a escolha do léxico refere-se ao uso dos registros específicos, os dialetos e o estilo de escrita (NORD, 2005, p.122). No texto *Eu e o Parque do Templo da Terra*, à medida que o pretexto comunicativo do autor é registrar seus pensamentos e sentimentos pessoais sobre a morte e a vida, com uma finalidade pessoal e pública, o autor emprega também uma linguagem vernácula, utilizando palavras simples do domínio padrão da língua chinesa. Uma vez que a função textual é de expressividade, o autor utiliza o recurso linguístico da metáfora para facilitar o entendimento do leitor alvo. Uma vez que o conteúdo do discurso, às vezes, trata das reflexões filosóficas do autor a respeito das questões da morte e da vida, no TP manifestam-se os termos religiosos, especialmente os budistas, que, por sua vez, podem ser difíceis de entender aos leitores brasileiros, que não possuem o mesmo conhecimento de tal religião como os leitores chineses.

Em quais frases? (a sintaxe): De acordo com Nord (2005, pp.129-130), os aspectos formais, funcionais e estilísticos das sentenças são considerados importantes quase para todas as abordagens de análise textual de tradução. A construção e a complexidade das sentenças, o percentual das orações simples e compostas, a extensão das frases, por revelarem as características textuais e a intenção do autor, todos esses fatores são de grande valor para o tradutor. No que diz respeito a esse TP, registra-se uma combinação equilibrada das frases extensas e das curtas. As frases extensas são utilizadas para descrever um cenário detalhado de paisagem, facilitando ao leitor imaginar como era o parque do Templo da Terra com que o autor conviveu por 15 anos. Nas frases curtas que, às vezes, são compostas por somente uma oração de poucas palavras, o autor manifesta seu argumento de forma afirmativa e determinante. Por exemplo, em “*世上的很多事是不堪说的 É insuportável dizer muitas coisas neste mundo* (SHI, 2008, p. 13)”, o autor afirma seu ponto de vista sobre o mundo com uma frase curta e afirmativa. Assim, o autor emprega com frequência essas frases curtas para convencer seus leitores a concordar com suas reflexões filosóficas sobre a morte a vida.

Em qual tom? (os elementos suprasegmentais): Nord define os elementos suprasegmentais como todas aquelas figuras textuais que se sobrepõem aos limites de qualquer segmento léxico ou sintático, frases e parágrafos (NORD, 2005, pp.131-132). Quanto ao presente TP, há uma letra de música que o autor transcreve para contar vividamente a história de um moço que é amante de música. Na tradução, a fim de manter a mesma função de descrever o jovem que gosta de cantar, dever-se-iam manter as rimas da letra de música para que ela ainda seja lida como uma letra de música. Por outro lado, encontra-se um uso frequente do travessão. Por exemplo, em “*我也没有忘记一个孩子—一个漂亮而不幸的小姑娘, Tamb én nã me esqueci de uma criança — uma menina bonita e desafortunada* (SHI, 2008, p.11)”, o autor utiliza o travessão para destacar as qualidades da menina: bonita e desafortunada, pois tal pontuação faz uma diferença visual para dar enfoque à parte que vêm em seguida.

c) A hierarquia funcional dos problemas de tradução

Após a síntese sobre os fatores extratextuais e a análise textual do TP, segundo Nord (2005, p. 157), podemos juntar todos resultados e realizar uma análise geral, de sequência “top-down”, para identificar os problemas tradutórios do texto *Eu e o Parque do Templo da Terra*. Seguem abaixo todos os parâmetros organizados em uma planilha:

Fatores extratextuais		
	Texto de partida	Texto de chegada
Emissor	Shi Tiesheng	Shi Tiesheng, com o nome do tradutor impresso abaixo
Intenção	Fazer o público-alvo repensar a vida.	Fazer o público alvo repensar a vida e introduzir as especificidades culturais da China
Receptor	Público chinês em geral	Os membros da banca do Tradusp e os outros leitores brasileiros.
Lugar	República Popular da China	Brasil
Tempo	Escrito em 1989, reeditado em 2008	2019
Meio	Livro impresso, sem ilustrações	Dissertação de mestrado e, futuramente, livro impresso
Pretexto comunicativo	O autor: Registrar seus pensamentos e sentimentos pessoais sobre a morte e a vida, os quais, ao mesmo tempo, servem para despertar as reflexões de seu	O tradutor: Fazer uma tradução que satisfaça as exigências do autor original, do iniciador e dos receptores e buscar apresentar ao público brasileiro uma imagem

	público.	cultural e ideológica da sociedade contemporânea chinesa.
Função do texto	referencial e apelativa	referencial e apelativa
Fatores intratextuais		
	Texto de partida	Texto de chegada
temática	A convivência do autor no parque do Templo da Terra	A convivência do autor no parque do Templo da Terra.
conteúdo	A descrição das coisas e das pessoas que o autor encontra no parque do Templo da Terra e o registro de suas reflexões filosóficas sobre a vida, com base nas observações no parque.	A descrição das coisas e das pessoas que o autor encontra no parque do Templo da Terra e o registro de suas reflexões filosóficas sobre a vida, com base nas observações no parque.
pressuposições	Os leitores são familiarizados com os acontecimentos históricos da China, assim como com os marcadores culturais do país (termos religiosos, objetos específicos, provérbios etc)	Difícilmente os leitores são familiarizados com os acontecimentos históricos da China, assim como com os marcadores culturais do país (termos religiosos, objetos específicos, provérbios etc)
organização textual	Sete capítulos com seus conteúdos respectivos	Manter a mesma do TP
elementos textuais não linguísticos	Nenhum	Nenhum
léxico	O chinês vernáculo, uma	O português brasileiro

	linguagem simples, com alguns termos específicos do Budismo	vernáculo, uma linguagem simples, explicações nas notas de rodapé para os termos budistas
sintaxe	Uma combinação das frases curtas com as extensas para diferentes tipos de situações	Adaptação linguística para se adaptar à norma culta do português.
os elementos suprasegmentais	O uso de travessão para dar enfoque. As palavras com rima nos versos da letra de canção	Reproduzir as rimas no português e manter o uso de travessão.

A partir dos elementos explicitados na tabela acima, colocando-os na ordem de cima para baixo, ou seja, dos fatores extratextuais do macronível para os intratextuais do micronível, por meio de uma comparação das análises dos textos de partida e de chegada, chega-se à conclusão de que o TC deveria manter a mesma função do TP, tentando realizar uma boa recepção para o público-alvo a respeito das questões filosóficas discutidas pelo autor no TP. Dessa forma, conforme a mudança de receptor marcado na tabela acima, já que os destinatários de TC tornam-se os leitores brasileiros, o tradutor, então, enfrenta duas dificuldades principais: as diferenças linguísticas entre o português e o chinês e o distanciamento cultural para o público brasileiro. E, ao mesmo tempo, também, para executar uma tradução equifuncional do TP, o TC deve manter a mesma temática, conteúdo, organização textual e elementos não linguísticos do TP, conforme apresentados na tabela acima.

Em relação às duas dificuldades específicas apresentadas, seria plausível, em primeiro lugar, tratando das diferenças linguísticas, que o tradutor escolhesse uma abordagem da domesticação para assegurar a compreensão dos receptores do TC, obedecendo à função principal desta tradução. No entanto, quanto ao distanciamento cultural, a teórica austríaca Elisabeth Markstein introduz um conceito de “marca cultural”, a qual ela define da seguinte forma:

Um elemento do cotidiano, da história, da política e similares de determinado povo, país, localidade que não possui correspondente dentre outros povos, em outros países ou em outras localidades”(MARKSTEIN, 1999, p. 288).

Assim entendidas, as marcas culturais far-se-iam presentes nos textos em forma de palavras e expressões que desafiam a tradução por remeterem a um referencial extralinguístico que não existe na cultura de chegada. E, para lidar com essas marcas culturais que dificultam a compreensão dos receptores-alvo, ao tradutor restam duas opções: uma abordagem domesticadora para as adaptar ou uma abordagem estrangeirizante para as destacar. À medida que o objetivo secundário da tradução é apresentar ao público brasileiro os aspectos culturais da China, cabe ao tradutor optar por uma estratégia estrangeirizante e explicativa. Assim, podemos formular a seguinte hierarquia funcional dos problemas tradutórios do TP:

1. No domínio da linguística, adaptaremos o TP para um português legível, seguindo a norma culta da língua de chegada.
2. No que diz respeito aos elementos culturais no TP, estrangeirizaremos tais conteúdos para os destacar no ambiente receptor e explicá-los, talvez, com notas de rodapé para não atrapalhar o entendimento do público alvo.

Além disso, baseando-nos no apuramento dos fatores intratextuais mostrados na tabela, podemos colocar as questões específicas nesta hierarquia funcional:

1. Domesticção: o léxico (adaptar as palavras chinesas também em uma linguagem simples em português), a sintaxe (adaptar as frases em chinês de acordo com a norma culta do português, mas respeitar a extensão respectiva de cada frase original), os elementos suprasegmentais (quanto à letra de música, reproduzir as rimas em português).
2. Estrangeirização: uma contextualização sobre os acontecimentos históricos da China para atender à pressuposição de que falta aos leitores brasileiros um conhecimento geral sobre aquele país. Com relação ao léxico: traduzir literalmente os termos budistas e outras marcas culturais, com sua respectiva explicação acrescentada na forma de nota de rodapé

Assim, após a aplicação do Modelo de Análise Textual de Christiane Nord ao texto-alvo da presente pesquisa de mestrado, chega-se à conclusão de que o tradutor deve recorrer às duas abordagens distintas: a domesticação e a estrangeirização, o que representa uma contradição e será explicado com mais detalhes nas subseções a seguir. E, por outro lado, a fim de tratar dos problemas tradutórios identificados acima, precisamos localizar mais teorias voltadas para a prática de tradução, as quais serão destacadas nas próximas subseções também.

3.3 “O caminho do meio” e o *Zhongyong*

3.3.1 A contradição entre a domesticação e a estrangeirização

A partir da conclusão tirada na subseção anterior, para realizar a tradução do TP *Eu e o Parque do Templo da Terra* será necessário empregar as duas abordagens tradutórias: a domesticação e a estrangeirização, as quais são introduzidas pelo estudioso de tradução norte-americano Lawrence Venuti. No seu livro *The translator's invisibility*, Venuti define a domesticação como “uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua-alvo e traz o autor para o ambiente dos leitores” (1995, p.20), ou seja, essa estratégia de domesticação possui a intenção de adaptar os traços “estranhos” e “inconsonantes” do texto de partida, tanto no nível da linguagem quanto no domínio da cultura. Por outro lado, ele afirma que a estrangeirização é “uma pressão etnodesviante em relação àqueles valores (da cultura-alvo) para registrar a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro, enviando o leitor para o exterior” (1995, p.20), isto é, a estrangeirização procura quebrar as restrições culturais no texto de chegada e preservar as características linguísticas e culturais do texto de partida, a fim de destacar sua heterogeneidade para os leitores-alvo.

Na verdade, essa dicotomia em termos de “domesticação” *versus* “estrangeirização” é atribuída às reflexões do filósofo alemão Friedrich Schleiermacher, que leu na Academia Real de Ciências, em 1883, o seu ensaio “*Über*

die verschiedenen Methoden des Uebersetzens" (Sobre os diferentes métodos de tradução), um dos textos mais célebres sobre tradução. Segundo ele, há apenas duas máximas dos métodos tradutórios:

Mas, agora, por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro (SCHLEIERMACHER, 1813 apud HEIDERMANN 2001, p. 57).

Assim, Schleiermacher defende que, na prática de tradução, poderia haver somente esses dois caminhos para levar o leitor ao encontro com o escritor, e acrescenta que “ambos os caminhos são tão completamente diferentes que um deles tem de ser seguido com o maior rigor, pois qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório”(2001, p.58).

Porém, essas duas estratégias tradutórias, segundo os excertos citados acima, representam uma dicotomia na prática, ou seja, ou bem o tradutor faz uma coisa ou bem faz outra; não pode haver meio-termo. Além disso, se o resultado da análise textual de Nord indica que a tradução deve seguir, ao mesmo tempo, a domesticação e a estrangeirização, manifesta-se que, evidentemente, há uma contradição detectada para a execução do presente trabalho. Então, a subseção a seguir irá em busca de outras teorias que possam justificar o âmbito prático da tradução.

3.3.2 O caminho intermediário

No tocante às duas máximas de Schleiermacher e à domesticação e estrangeirização propostas por Venuti, essa dicotomia entre as práticas tradutórias, por um lado, revela a natureza profunda do ato de traduzir e, por outro lado, provoca também muitas discussões na área de estudos da tradução. Será que as duas estratégias formam uma oposição do tipo tudo ou nada? Será que as duas abordagens não coincidem no mesmo trabalho de tradução? Será que existiria o terceiro caminho para a prática de tradução?

Por exemplo, Paulo Henrique Britto, um poeta e tradutor, reflete no seu livro de *A Tradução Literária* (2012, p.62), dizendo que “o que minha experiência me ensinou, porém, é que essas duas estratégias, na verdade, representam mais um par de ideias absolutas e inatingíveis que Schleiermacher diz ser impossível fazer: adotar posições intermediárias entre os dois extremos.” Ainda na mesma página, ele cita o exemplo de Wieland, que tentou conciliar as duas estratégias de domesticação e estrangeirização para tentar achar “o caminho intermediário” nas traduções de Shakespeare para o alemão. E para Paulo Henrique Britto, na tradução é incontornável a necessidade de procurar esse terceiro caminho:

Pois uma tradução radicalmente estrangeirizadora que mantivesse a sintaxe do idioma-fonte e cunhasse um termo novo cada vez que não fosse encontrada uma palavra que traduzisse com exatidão um termo do original, provavelmente se tornaria ilegível, como essas traduções automáticas que fazemos por meio de *sites* da INTERNET. Por outro lado, uma tradução que levasse a domesticação às últimas consequências também deixaria de ser uma tradução; se, na minha tradução de um romance inglês do século dezoito, eu transplantar a ação para o Brasil de agora, serei obrigado a fazer tantas mudanças que o texto resultante será uma outra obra, uma adaptação (BRITTO, 2012, p.62).

Coincidentemente, Liang Shiqiu, o escritor e tradutor chinês, também procura um caminho intermediário nas suas traduções das obras de Shakespeare, nas quais ele tenta agregar as duas abordagens de domesticação e estrangeirização ao mesmo tempo. Na verdade, na China, Liang foi o maior teórico que estudou e traduziu as obras de Shakespeare e as traduções dele são consideradas como “fiéis ao tom original de Shakespeare”, “estilosas e compreensíveis” (YAN, 2007, p.5). Inspirado pela filosofia clássica chinesa, *Zhongyong (a doutrina do meio)*, Liang advoga que, para a prática de tradução, também deve seguir “o caminho do meio”, tentando realizar uma tradução que harmonize os dois lados do TP e do TC. As próximas seções tratarão em detalhe do *Zhongyong* e da sua aplicação à tradução, conforme as reflexões de Liang.

3.3.3 O *Zhongyong*

O *Zhongyong* sempre foi um conceito profundo e crucial da cultura tradicional chinesa e sua justeza tem sido elogiada pelos sábios de todas as épocas. Tal ideia, originalmente, foi registrada, pela primeira vez, nos *Analectos de Confúcio* (ZHANG, 2006, p.83), o livro doutrinal que abarca os diálogos mais importantes desse grande pensador chinês com seus discípulos, 子曰：中庸之为德也，其至矣乎！民鲜能久乎！（O Mestre disse: —Como uma virtude, o *Zhongyong* devia ser a maior delas. Ao povo, falta-lho já há muito tempo). Mais tarde, no Período dos Estados Combatentes, que ocorreu de meados do século V a.C. até a unificação da China em 221 a.C, foi publicado o livro *Zhongyong* — cujo autor, normalmente, é considerado Zisi, único neto de Confúcio — que explica em detalhe as reflexões deste sobre o conceito de *Zhongyong* e, ao mesmo tempo, sistematiza a aplicação possível de *Zhongyong* na vida real, proposta pelos filósofos daquele período.

No que diz respeito à essência de *Zhongyong*, podemos começar com a análise da escrita dessa palavra em chinês, 中庸 *zhongyong*, composta pelos ideogramas 中 *zhong* e 庸 *yong*. O primeiro caractere literalmente significa “meio” em português. Porém, no contexto específico de *Zhongyong*, transmite a ideia de “apropriação” e “adequação”, ao passo que o segundo ideograma é conectado com o sentido de “utilização” e “prática”. Ou seja, os dois caracteres juntos representam uma metodologia do “caminho do meio”, uma abordagem não extrema, mas pertinente. O núcleo de *Zhongyong* é situado no 中 *zhong*, que o próprio Confúcio comenta nos *Analectos* (ZHANG, 2006, p.106):

子贡问：“师与商也孰贤？”子曰：“师也过，商也不及。”曰：“然则师愈与？”子曰：“过犹不及。（Zigong perguntou: -Entre Zizhang e Zixia, quem é melhor? O Mestre respondeu: -Zizhang ultrapassa o limite, enquanto Zixia não o atinge. Zigong disse: -Então Zizhang é melhor que Zixia? O Mestre contestou: -Ultrapassá-lo é igual a não o atingir.)

Na opinião de Confúcio, o conceito de 中 *zhong* é localizado num ponto ideal: ultrapassar e não atingir representam os dois lados extremos das coisas, os quais são ambos considerados errados. Assim, o cerne de *Zhongyong* é procurar um ponto de

equilíbrio, um ponto de perfeição que, por sua vez, é condicionado pelos fatores específicos de cada caso, ou seja, não existe o ponto perfeito para reger todas as coisas, mas, sim, um ponto adequado para cada caso individual. Então, como se faz para achar esse ponto 中 *zhong* ? No livro *Zhongyong*, registra-se o comentário de Confúcio a respeito (ZISI, 2006, p.57):

子曰:舜其大知也与,舜好问而好察迩言,隐恶而扬善,执其两端,而用其中于民,其斯以为舜乎! (O Mestre disse: -Shun pode ser considerado um pessoa sábia. Ele gosta de consultar outras pessoas e consegue identificar a essência das falas simples delas. Ele guarda os defeitos de outras pessoas e apenas divulga as virtudes delas. Ele aceita as opiniões de dois lados extremos e aplica aquela que é adequada à governança de seu povo. É por isso que ele pode ser o sábio Shun.)

Para Confúcio, a fim de evitar selecionar um caminho extremo, em princípio, uma pessoa precisa localizar as duas pontas, ou seja, as duas direções extremas. Em seguida, ela deve se recusar a escolher as extremas e tentar achar “o caminho do meio”, em que os dois lados extremos possam se completar e se restringir. Isso seria o ponto perfeito para uma situação determinada, não muito pesado nem muito leve, não muito rigoroso nem muito brando, não muito esquerdo nem muito direito. Pois, se se levasse em consideração somente um dos dois lados, poder-se-ia tomar uma atitude radical.

No livro *Zhongyong*, também se sintetizam os três princípios dessa filosofia. Em primeiro lugar, o princípio de 致中和 (*chegar ao ponto de Zhong He*). Já no primeiro capítulo do seu livro (2006, p.46), baseando-se nos ensinamentos de Confúcio, o autor Zisi resume-o da seguinte forma:

喜、怒、哀、乐之未发,谓之中。发而皆中节,谓之和。中也者,天下之大本也。和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。(Quando a felicidade, a raiva, a tristeza e a alegria não se manifestam, é o 中 *Zhong*. Quando elas se apresentam e estão de forma moderada, é o 和 *He*. O 中 *Zhong* é a base do mundo, ao passo que o 和 *He* são os princípios genéricos que o mundo segue. Se chegarem à situação dos dois, todas as coisas do mundo podem conviver em harmonia.)

A partir do trecho citado acima, cabe interpretar que, quando uma pessoa não mostra sua emoção, ela está numa situação neutra e calma, a qual se denomina o 中 *Zhong*. Porém, a todo mundo seria inevitável carregar-se de uma emoção, e quando ela se mostra adequadamente, dentro dos limites racionais, isso é chamado de

和 *He*. Caso os dois se coordenem, eis o estado 中和 *Zhonghe*. Se todo mundo conseguir atingir esse estado supremo, as pessoas ficarão mais sensatas e a sociedade, por consequência, funcionará com harmonia e perfeição. O segundo princípio chama-se 执两用中 (que literalmente significa *pegar as duas pontas e utilizar a medida intermediária*). Nesse contexto, as duas pontas referem-se às duas direções extremas, ou seja, como foi mencionado acima, uma ponta é “ultrapassar” e a outra é “não atingir”. Nenhuma delas seria adequada quando se trata da maneira como uma pessoa deve agir. Assim, a filosofia de *Zhongyong* orienta que uma pessoa deva sempre tomar o princípio de 执两用中 (*pegar as duas pontas e utilizar a medida intermediária*) para evitar seguir os caminhos radicais e tentar identificar “o caminho do meio”, o ponto de adequação. Por último, o princípio de 和而不同 (*和 He* significa, aqui, “harmonioso” em português, e 不同 *Bu Tong* se traduz por “divergente”), o que representa o espírito moral de *Zhongyong*. De acordo com o livro de *Zhongyong* (ZISI, 2006, p.129),

辟如四时之错行，如日月之代明，万物并育而不相害，道并行而不相悖。(Assim como as quatro estações se revezam, assim como o sol e a lua se substituem, todas as criaturas crescem juntas, sem se prejudicarem e os caminhos diferentes seguem em frente sem se atrapalharem.)

Ou seja, para as coisas diversificadas, há uma convivência ideal em que elas se completam, incorporem-se e equilibrem-se. O ponto perfeito de *Zhongyong* deveria ser um lugar em que se preservam as características heterogêneas de duas pontas extremas, e, ao mesmo tempo, integrem-se de uma forma condizente e harmoniosa. Esse princípio mostra que a natureza de *Zhongyong* não é localizar “o caminho do meio” de uma forma mecânica ou matemática, mas, sim, sob a orientação de 和而不同 (*o harmonioso e divergente*) que visa a encontrar um ponto de adequação para cada caso individual.

3.3.4 O *Zhongyong* na tradução

O *Zhongyong*, como uma teoria na área da tradução, foi, originalmente, introduzido pelo escritor e tradutor chinês, Liang Shiqiu, na primeira metade do século vinte. Liang nasceu na capital do país, Pequim, e, nos Estados Unidos, ele fez seus estudos de pós-graduação na Universidade de Harvard e na Universidade de Columbia. Além de ser professor universitário de língua inglesa na China, Liang, por muito tempo, atuou como um escritor de prosa, e suas obras, incluindo as traduções, tiveram mais de 20 milhões de palavras no total. O *magnum opus* de Liang foi *The Complete Works of Shakespeare*, uma tradução de todas as obras de Shakespeare, que também foi sua aplicação prática do *Zhongyong* na tradução. O confucionismo, desde cedo, enraizou-se na mente de Liang, que passou sua infância e juventude na China, quando o partido comunista ainda não tinha tomado o poder do Estado. E, ao mesmo tempo, por causa de seus estudos na Universidade de Harvard, Liang também foi inspirado pelo Neo-humanismo originalmente advogado por seu orientador Irving Babbitt. O Neo-humanismo, como uma influência significativa na discussão literária e no pensamento conservador, por sua vez, propõe um autocontrole moral para o indivíduo e promove uma revalorização das obras clássicas das filosofias orientais. De acordo com o relato de memórias de Liang,

O senhor Irving Babbitt, professor da Universidade de Harvard, era um homem sábio, com um amplo e profundo conhecimento das obras clássicas sânscritas e confucionistas. O Neo-humanismo proposto por ele era uma verdadeira integração dos pensamentos ocidentais e orientais e que me fez dirigir o olhar para os estudos clássicos (LIANG, 1989, p.74).

Dessa forma, Liang, ao longo da sua carreira como tradutor e teórico, adquiriu vislumbres da filosofia clássica do *Zhongyong* e a desenvolveu em uma teoria para orientar as práticas tradutórias.

Em relação ao *Zhongyong* como uma teoria tradutória, o professor de língua inglesa na Universidade de Nantong da China, Yan Xiaojiang, publicou o livro chamado *梁实秋中庸翻译观研究* (*Zhongyong, uma abordagem tradutória de Liang Shiqiu*), que sintetiza vários aspectos teóricos e práticos propostos por este. Segundo

ele (YAN, 2007, p.49), Liang não considera que haja uma dicotomia entre as abordagens tradutórias da domesticação da estrangeirização e afirma que, “quanto ao ato de traduzir, um tradutor pode mostrar sua preferência a uma das duas abordagens, mas, durante todo o percurso de seu trabalho, ele jamais seguirá uma única estratégia”. O tradutor de Shakespeare também advoga que há “o caminho do meio”, o caminho do *Zhongyong* na prática de tradução e que, comparado com as duas máximas propostas por Schleiermacher, esse caminho seria uma terceira abordagem para a tradução, que se situa em um uso alternativo das duas estratégias tradutórias de domesticação e estrangeirização para que elas se completem na prática. Por outro lado, essa terceira abordagem, por sua vez, não é um caminho fixado para todos os casos de tradução, mas, sim, “um caminho relativo a casos específicos”(2007, p.110), porque, de acordo com o *Zhongyong*, o pronto perfeito de 中 *zhong* varia em situações diferentes.

No mesmo livro, também se lista a justificativa de Liang ao selecionar tal caminho do meio. Em primeiro lugar, por um lado, ele está a favor da estrangeirização, pois possui o mesmo ponto de vista de outro intelectual de sua época, Qu Qiubai,

Apesar de trazer ao leitor chinês um texto escrito em língua estrangeira, a tradução é fundamental para introduzir os novos recursos linguísticos em nossa língua recém-reformada¹⁰. Há uma falta de palavras mais complexas, tanto de adjetivos quanto de verbos (...). A tradução, de fato, ajuda a transportar novas sintaxes e, também, criar novos termos que possam representar uma diferença sutil entre os sinônimos (CHEN, 2000, p.310).

Assim, para Liang, uma tradução estrangeirizante pode contribuir ainda mais para o sistema linguístico da língua de chegada e ele também afirma que (2007, p.245), com a mesma estratégia, uma tradução dos textos literários alimenta o desenvolvimento da literatura do país de chegada, pois um texto traduzido de língua estrangeira não somente importa os novos recursos literários para o sistema local, mas também incentiva uma competição entre a literatura local e a estrangeira, a qual acaba

¹⁰ Durante os anos 10 e 20 do século dezenove, havia um movimento literário de substituir o uso oficial do chinês clássico por uma linguagem coloquial, a fim de popularizar a educação básica para os analfabetos, que eram muitos na China de então.

trazendo uma nova fonte de vitalidade. Consequentemente, de acordo com tal teórico (2007, p.199), a abordagem de estrangeirização pode construir um elo que possibilite um diálogo entre duas culturas heterogêneas e chamar a atenção dos leitores por trazer uma estranheza na sua leitura. Portanto, no que diz respeito à prática da estrangeirização na tradução, Liang Shiqiu foi inspirado pelo conceito de “*Thick translation*”, apresentado, inicialmente, pelo estudioso norte-americano Anthony Appiah, que o delimita como uma tradução que “utiliza notas e glossário adicional para localizar o texto em um contexto cultural e linguístico maior”(APPIAH, 2000, p.817). Nesse sentido, Liang recomenda que o tradutor faça uma tradução literal com notas de rodapé um método específico para a estrangeirização, pois ele acredita que isso ajudaria a diminuir o distanciamento cultural e linguístico entre os textos de partida e os de chegada e, concomitantemente, preservaria também todas as vantagens mencionadas acima.

Por outro lado, Liang também valoriza a importância da estratégia de domesticação para que a tradução seja legível e compreensível dentro do sistema linguístico da língua de chegada, pois um uso impróprio da estrangeirização pode resultar em uma tradução rude, onde a estrutura sintática não se adapta aos hábitos linguísticos da língua-alvo e as palavras traduzidas não fazem sentido ou provocam uma interpretação errônea no seu ambiente receptor. Quanto a esse tipo de tradução rude, Liang (2007, p.65) lançou uma crítica forte, destacando que o desenvolvimento dos recursos linguísticos da língua é um processo desenvolvido passo a passo e que nenhuma língua existe meramente para servir às traduções. Ademais, influenciado pela perspectiva de outro escritor chinês, Lin Yutang, que advoga que “...cada idioma, tem por si, uma característica singular sua e, então, se não houvesse um tratamento de “nacionalização” na tradução, uma língua estrangeira seria ilegível para os falantes de outra língua”(LUO, 2009, p.429), Liang também recomenda que o tradutor, de acordo com a gramática e o costume linguístico do chinês, reorganize as informações que se manifestam no texto original e faça as alterações necessárias nos níveis sintático e

morfológico, a fim de que a tradução tanto seja fiel ao texto original quanto compreensível ao leitor-alvo.

A partir da justificativa apresentada acima, observa-se que Liang advoga uma abordagem intermediária de tradução que disponibiliza espaço para ambas as estratégias da domesticação e estrangeirização. No que tange à questão de como equilibrar essas duas direções extremas em um único trabalho de tradução, Liang destaca que o tradutor deve identificar e depois seguir o caminho de *中 zhong*, ou seja, *o caminho do meio*. Inspirado pela metodologia ideal proposta pela filosofia do *Zhongyong*, uma orientação chamada de *执两用中* (literalmente, “pegar as duas pontas e utilizar a medida intermediária”), que foi apresentada anteriormente, ao se tratar da teoria tradutória do *Zhongyong*, Liang afirma que o ponto de *中 zhong* ou o ponto de apropriação também se considera de suprema importância para a resolução dos problemas tradutórios. Isto é selecionar esse ponto de *中 zhong* é um tema primordial para o ato tradutório, pois Liang acredita que é somente por meio do ponto de *中 zhong* que o trabalho do tradutor pode atingir o nível de ‘和而不同’ (*o harmonioso e divergente*, ou seja, *uma tradução condizente com o texto original, mas, ao mesmo tempo, também é diferente dele*), que, sob o conceito do *Zhongyong*, é o ponto perfeito de apropriação, no qual o texto traduzido “não provoca uma interpretação errônea do texto-fonte e libera o acesso para o leitor-alvo entender o espírito e a essência do texto de partida” (YAN, 2007, p.110).

Por ser o ponto de *中 zhong* um princípio tradutório derivado da filosofia do *Zhongyong*, que trata o *中 zhong* como uma concepção abstrata e idealizada, Liang também ressalva que, na tradução, não se devem levar em consideração os métodos mecânicos nem os matemáticos para localizar esse ponto, porque ele não fica, exatamente, no meio de duas pontas extremas, a saber, a domesticação e a estrangeirização, mas, sim, mostra sua flexibilidade diante dos casos diferentes. No livro *梁实秋中庸翻译观研究 (Zhongyong, uma abordagem tradutória de Liang Shiqiu)*, o professor Yan (2007, p.121) concluiu que o ponto de *中 zhong* proposto por Liang é, de forma sucinta, “um ponto em que a tradução consegue transferir o

máximo possível o espírito e o tom únicos do texto-fonte e, por outro lado, também não atrapalha a compreensão dos leitores-alvo”.

No mesmo livro (2007, pp.263-266), Yan também fez, em ordem hierarquizada, um resumo dos princípios que Liang recomenda para identificar o ponto de *中 zhong* em determinado trabalho de tradução. Em primeiro lugar, o tradutor precisa levar em conta o princípio de “harmonia em geral”, ou seja, a tradução, como um conjunto em si, precisa ser coerente e harmoniosa. Isso é porque, dentre os ensinamentos da filosofia do *Zhongyong*, como se viu na subseção anterior, o *中和 Zhonghe* é considerado o estado supremo para todas as pessoas e todas as coisas neste mundo. E quando o *中和 Zhonghe* refere-se a um assunto, não a uma pessoa, ele passa a significar uma situação estável e adequada, em que todos os participantes, de um modo harmonioso, dialogam e completam-se. Ademais, esse conceito de *中和 Zhonghe* é construído com base em uma visão integral, a qual também coincide com uma teoria da arte lançada pelo psicólogo alemão Kurt Koffka (DENG,1986, p.412), segundo a qual,

... Uma obra de arte também é um conjunto orgânico, em que todas as partes dependem uma da outra e se completam. Por isso, quando ela chega a seu público, ela não se apresenta como as partes individuais, mas, sim, como um objeto integral.

Em outras palavras, em relação ao ato de traduzir, quando os problemas específicos e os coletivos contrariam-se, o tradutor tem de adotar uma expectativa macroscópica e procurar as soluções para os problemas específicos em um contexto maior. Liang aponta, ainda, para esse primeiro princípio, que, devido à diferença na forma entre dois sistemas linguísticos, muitas vezes o tradutor não daria conta de manter tanto a forma quanto o conteúdo idêntico ao texto original e que, por isso, como parte do conceito de “harmonia em geral” para a tradução, a transferência correta das informações do TP e a conformidade com a norma culta da língua de chegada devem ser tratadas com prioridade.

Em segundo lugar, Liang destaca que o tradutor tem de equilibrar a “nacionalização” e a “preservação”. Na verdade, o primeiro conceito aqui se refere à estratégia da domesticação e a última diz respeito a como manter as informações

culturais do TP. Sobre isso, Liang acrescenta que uma abordagem domesticadora é indispensável para conciliar as características linguísticas heterogêneas que a língua de chegada possui em relação à língua de partida e que, por outro lado, por meio dessa estratégia, o tradutor deve ainda manter a tradução compreensível e fiel ao TP. No que toca a essa fidelidade ao TP, ela não se limita somente às informações semânticas, mas também aos elementos culturais que exigem um tratamento de “preservação”. Liang considera os elementos culturais como uma janela para o leitor-alvo experimentar algo exótico, mas tal olhar para uma outra cultura, segundo ele, precisa ser introduzido de forma controlada, ou seja, a manifestação das marcas culturais na tradução deve seguir a gramática e o costume linguístico da língua de chegada para que, pelo menos, ela seja legível ao leitor-alvo.

A teoria tradutória do *Zhongyong*, assim concebida, entre a domesticação e a estrangeirização, segue “o caminho do meio” que permite um uso alternativo dessas duas abordagens e visa a atingir o ponto perfeito de apropriação para cada caso de tradução. E com a finalidade de identificar tal ponto de apropriação, Liang também aconselha que o tradutor leve em conta, em primeiro lugar, o conceito de “harmonia em geral” e, por outro lado, concilie as estratégias de “nacionalização” e “preservação”. Assim, uma tradução poderia não apenas reproduzir, de uma forma compreensível ao leitor-alvo, as informações do TP, mas também preservar o máximo possível a heterogeneidade da cultura de partida. Ou seja, essa abordagem do *Zhongyong* coincide com o resultado da Análise Textual que se apresenta na subseção 3.2.3, que levanta uma hipótese de praticar a estratégia da domesticação no domínio da linguística e, ao mesmo tempo, a da estrangeirização, para destacar os elementos culturais do TP. Dessa forma, após essa validação da hipótese assumida sob a orientação do Modelo de Análise Textual, cabe prosseguir a pesquisa nesse caminho do meio. Porém, no que diz respeito às soluções para os problemas específicos nesta tradução, parece-nos que, uma vez que ambas as estratégias da domesticação e estrangeirização apenas focam mais no nível macro do ato de traduzir, seria plausível buscar outras teorias complementares que se voltem para os detalhes da tradução, para

que o presente trabalho possa justificar os procedimentos que serão adotados no decorrer da tradução. A próxima subseção apresentará em detalhe essas teorias complementares para as escolhas específicas de tradução.

3.4 As teorias complementares

De acordo com a análise realizada ao longo deste capítulo 3 sobre a moldura teórica e a metodologia, baseando-nos no Modelo de Análise Textual e na teoria tradutória do *Zhongyong*, chegamos à conclusão de que, para traduzir o texto *Eu e o Parque do Templo da Terra*, é necessário adotar, ao mesmo tempo, as abordagens da domesticação e da estrangeirização para satisfazer todos os objetivos estabelecidos para o presente trabalho de mestrado. E, conseqüentemente, levantam-se problemas específicos que possam acontecer ao longo dessa tradução, tais como “reproduzir a letra de música em português”, “recuperar as marcas culturais no TC”, “modificar a ordem das palavras para adaptar a tradução à norma culta do português” etc. Assim, com o objetivo de elaborar uma análise mais detalhada dessas escolhas tradutórias, selecionamos duas teorias complementares que focam no nível micro dos procedimentos tradutórios: as Tendências Deformadoras propostas pelo teórico francês Antoine Berman e as Modalidades de Tradução elaboradas por Aubert.

Essas duas teorias analisam aspectos diferentes dos desvios que ocorrem no processo de tradução, isto é, o modelo de Berman é baseado no efeito que o TC tem em relação ao TP e as Modalidades de Tradução de Aubert focam no grau de proximidade ou distância entre o TC e o TP. Assim, além das direções vagas que as estratégias de domesticação e estrangeirização apresentam, como vimos nas subseções anteriores, podemos ainda utilizar essas duas teorias complementares de Aubert e Berman para as decisões tradutórias que tomaremos no decorrer desta tradução, podendo enquadrá-las, de um modo mais preciso, nas teorias que justificam o ato de traduzir. Essas decisões, ao mesmo tempo, também podem servir como hipóteses para resolver alguns problemas tradutórios que se identificam nas traduções do chinês para

o português. Em seguida, na próxima parte desta dissertação, apresentaremos brevemente as duas teorias mencionadas acima, com sua respectiva categorização sobre os desvios tradutórios, alguns dos quais serão utilizados para justificar as escolhas tradutórias que se realizarão neste trabalho.

3.4.1 A Teoria das Tendências Deformadoras de Antoine Berman

A pesquisa de Berman foi destinada à crítica das traduções literárias, conforme a qual (2007, p.45), deve-se “examinar o sistema de deformação dos textos ao pé da letra que opera em toda tradução e impede-lhe de atingir seu verdadeiro objetivo”. Ou seja, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Berman classifica uma série de Tendências Deformadoras que se manifestam no domínio das traduções e desviam os textos originais de seus objetivos respectivos. Porém, as críticas de Berman, junto com a identificação das tendências deformadoras, que são, em essência, negativas, também podem, dependendo do ponto de vista, dar à luz as reflexões positivas sobre as escolhas tradutórias.

No seu livro, o autor sintetiza treze tendências que, a partir de seu ponto de vista, concernem a todas as traduções e afirma que algumas podem convergir ou derivar de outras. Apresentaremos, a seguir, um resumo dessas Tendências Deformadoras de Berman e as suas respectivas definições (2007, pp. 48-62), que nos ajudarão a tomar mais conscientemente as decisões tradutórias para a tradução de *Eu e o Parque do Templo da Terra* :

- “1. A Racionalização. ...Recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme certa ideia de ordem de um discurso.
2. A Clarificação. ...É inerente à tradução, à medida que todo ato de traduzir é explicitante... Pode ser a manifestação de algo que não é aparente, mas ocultado ou reprimido no original. ...Visa a tornar “claro” o que não o é e não quer ser no original.

3. O Alongamento. Essa deformação é uma consequência, em parte, da racionalização e da clarificação, pois estas exigem um alongamento, um desdobramento do que está “dobrado” no original.
4. O Enobrecimento. ...Sua forma acabada é a tradução clássica. Chega-se a traduções “mais belas” (formalmente) do que o original. A estética vem aqui completar a lógica da racionalização: todo discurso deve ser um belo discurso. Em poesia, isso produz a “poetização”, na prosa, uma “retoricização”.
5. O empobrecimento qualitativo. Remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou - melhor – icônica.
6. O empobrecimento quantitativo. Remete a um desperdício lexical. ...Há desperdício quando há menos significantes na tradução que no original. É atentar contra o tecido lexical da obra, o seu modo de lexicalidade, a abundância.
7. A homogeneização. Consiste em unificar em todos os planos o tecido do original, embora esse seja originariamente heterogêneo.
8. A destruição dos ritmos. O romance, a carta, o ensaio não são menos rítmicos que a poesia. São, inclusive, uma multiplicidade entrelaçada de ritmos. A tradução tem dificuldade em quebrar essa tensão rítmica quando a massa da prosa está em movimento. De forma que, mesmo “mal” traduzido, um romance continua a nos prender. No entanto, a deformação pode afetar consideravelmente a rítmica, por exemplo, ao alterar a pontuação.
9. A destruição das redes significantes subjacentes. Toda obra comporta um texto “subjacente”, onde certos significantes-chave se correspondem e se encadeiam, formando redes sob a “superfície” do texto, isto é, do texto manifesto, dado a simples leituras. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra. Assim, ressurgem certas palavras que formam, seja pelas suas semelhanças ou pelos seus modos de intencionalidade, uma rede específica. A tradução que não transmite tais redes destrói um dos tecidos significantes da obra.

10. A destruição dos sistematismos. O sistematismo de uma obra ultrapassa o nível dos significantes: estende-se ao tipo de frases de construção utilizada. O emprego de tempos é um desses sistematismos; o recurso de determinado tipo de subordinada também. A racionalização, a clarificação e o alongamento destroem esse sistema ao introduzir elementos que, por essência, excluem.

11. A destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares. Toda grande prosa mantém relações estreitas com as línguas vernaculares. O apagamento dos vernaculares é um grave atentado à textualidade das obras em prosa.

Tradicionalmente, existe uma maneira de conservar os vernaculares exotizando-os.

12. A destruição das locuções. A prosa abunda em imagens, locuções, modos de dizer, provérbios etc., que dizem respeito ao vernacular. Ainda que o sentido seja idêntico, substituir um idiotismo pelo seu equivalente é um etnocentrismo que, repetido a grande escala, levaria à absurdidade, como em traduções francesas, nas quais os personagens se expressam com imagens francesas!

13. O apagamento das superposições de línguas. Numa obra em prosa as superposições de línguas são de duas espécies: dialetos coexistem com uma coíne (língua culta) ou várias coínes coexistem. A superposição das línguas é ameaçada pela tradução. Essa relação de tensão e de integração existente no original entre o vernacular e a coíne a língua subjacente e a língua de superfície etc., tende a apagar-se.”

3.4.2 As Modalidades de Tradução de Francis Aubert

Derivado do modelo pedagógico dos *procedimentos técnicos da tradução* (Vinay & Darbelnet, 1958), de acordo com Aubert, o Modelo Descritivo das Modalidades de Tradução é definido como “uma avaliação do grau de diferenciação - ou, em outros termos, do grau de proximidade/distância entre o texto original e o texto traduzido” (1998, p.103). Ele afirma que tal modelo focado no nível linguístico é fundamental para os estudos da tradução, visto que,

Os estudos da linguagem, considerados (com toda a propriedade) como constituindo algo mais do que a mera descrição de uma língua específica, começaram a focalizar, com maior intensidade, o discurso e as questões culturais, ideológicas e psicossociais das condições de produção do discurso, a teoria da leitura, o receptor enquanto co-autor, etc (AUBERT, 1998, p.100).

Por outro lado, Aubert ressalva (1998, p.126) que a linha de pesquisa das Modalidades de Tradução parece potencialmente relevante para os estudos da tradução, visto que esse modelo pode ajudar a “detectar as estratégias preferenciais para lidar com problemas tradutórios específicos”. E, ao mesmo tempo, ele afirma que

A prática desta metodologia pode auxiliar os estudantes de tradução a adquirirem uma percepção mais nítida e detalhada das similaridades e dissimilaridades linguísticas entre determinados pares linguísticos e culturais, desta forma estimulando o desenvolvimento da conscientização.(AUBERT, 1998, p.126)

Portanto, com o intuito de poder entender e justificar, profundamente, as escolhas tradutórias que serão feitas no decorrer da tradução e de poder classificá-las de uma forma mais precisa, seria plausível incorporar esse modelo das Modalidades de Tradução como uma teoria auxiliadora para o presente trabalho. Assim, levando em consideração que mais de uma forma de modalidade podem co-ocorrer no mesmo segmento textual, organizam-se abaixo os 13 pontos que representam a escala de diferenciação do referido modelo(1998, pp.105-110):

- “1. Omissão. Ocorre omissão sempre que um dado segmento textual do Texto-fonte e a informação nele contida não podem ser recuperados no Texto-meta.
2. Transcrição. Este é o verdadeiro ‘grau zero’ da tradução. Inclui segmentos de texto que pertencem ao acervo de ambas as línguas envolvidas (p.ex. algarismos, fórmulas algébricas e similares) ou, ao contrário, que não pertencem nem à língua fonte nem à língua meta, e sim a uma terceira língua e que, na maioria dos casos, seriam considerados empréstimos no Texto-fonte (como, por exemplo, frases e aforismos latinos – *alea jacta est*).
3. Empréstimo. Um empréstimo é um segmento textual do Texto-fonte reproduzido no Texto-meta com ou sem marcadores específicos de empréstimo (aspas, itálico, negrito, etc.).

4. Decalque. Uma palavra ou expressão tomada como empréstimo da Língua Fonte, mas que foi submetida a certas adaptações gráficas e/ou morfológicas ou que não se encontra registrada nos principais dicionários recentes da Língua Fonte.
5. Tradução literal. O conceito de tradução literal é sinônimo de tradução palavra-por-palavra.
6. Transposição: Ocorre transposição sempre que um dos três primeiros critérios formais que definem a tradução literal deixa de ser satisfeito, ou seja, sempre que ocorrerem rearranjos morfossintáticos.
7. Explícitação/ Implícitação. São duas faces da mesma moeda, em que informações implícitas contidas no texto-fonte se tornam explícitas no texto-meta (por exemplo, por meio de aposto explicativo ou parentético, paráfrase, nota de rodapé etc.)
8. Modulação. Ocorre modulação sempre que um determinado segmento textual for traduzido de modo a impor um deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície.
9. Adaptação. Essa modalidade denota uma assimilação cultural; ou seja, a solução tradutória adotada para o segmento textual dado estabelece uma equivalência parcial de sentido, tida por suficiente para os fins do ato tradutório em questão.
10. Tradução Intersemiótica. Em determinados casos, particularmente na tradução dita “juramentada”, figuras, ilustrações, logomarcas, selos, brasões e similares constantes do texto-fonte vêm reproduzidos no texto-meta como material textual.
11. Erro. Somente os casos evidentes de “gato por lebre” incluem-se nesta modalidade, e não abarca as soluções tradutórias percebidas como “inadequadas”, estilisticamente inconsistentes etc.
12. Correção. Se o tradutor optar por “melhorar” o texto-meta em comparação com o texto-fonte, considerar-se-á ter ocorrido uma correção.
13. Acréscimo. Trata-se de qualquer segmento textual incluído no texto-alvo pelo tradutor por sua própria conta, ou seja, não motivado por qualquer conteúdo explícito ou implícito do texto original.”

No próximo capítulo, com os vislumbres obtidos com as teorias tradutórias apresentadas nesta moldura teórica, o presente trabalho pretende discutir, dividindo-se entre os domínios da domesticação e da estrangeirização, as hipóteses para solucionar os problemas identificados, tanto os morfológicos e sintáticos quanto os culturais nesta tradução do chinês para o português.

4. EXEMPLIFICAÇÃO DAS HIPÓTESES TRADUTÓRIAS

Neste capítulo, de acordo com os problemas tradutórios encontrados após a aplicação do Modelo de Análise Textual de Nord, discutiremos, sob a orientação das teorias apresentadas no capítulo anterior, as possíveis escolhas para dar solução a esses problemas encontrados nesta tradução da língua chinesa para o português. A exemplificação será dividida, principalmente, em duas partes, sendo que, na primeira seção, trataremos dos exemplos que envolvem a estratégia da estrangeirização e, na outra, explicaremos os casos que pedem um emprego da domesticação. Todos os tópicos serão acompanhados por um ou dois trechos retirados da obra *Eu e o Parque do Templo da Terra*, juntamente com as justificativas detalhadas sobre a escolha de tal hipótese tradutória, sempre articulando a teoria com a prática da tradução.

4.1. A Estrangeirização

4.1.1. Termos relacionados a religião

Exemplo: 地坛离我家很近.或者说我家离地坛很近.总之,只好认为这是缘分 (SHI, 2009, p.1) .

Hipótese de tradução: *O Parque do Templo da Terra ficava próximo de minha casa, melhor dizendo, minha casa estava perto dele. Afinal, só se poderia admitir que foi carma (Yuanfen).*

Nota: Yuanfen (em chinês simplificado, 缘分, yuán fèn), pode ser traduzido como “destino e sorte condicionados pela vida passada”. O termo tem sua origem religiosa no Budismo, segundo o qual existe o fluxo incessante de renascimentos através dos mundos e das ações humanas da vida passada, influenciando os acontecimentos da vida presente.

Justificativa: Segundo Berman, no seu livro “*A Tradução e a Letra*” (2007, p. 53),

Toda obra comporta um texto 'subjacente', onde certos significados-chave se correspondem

e se encadeiam, formam redes sob a 'superfície' do texto, isto é do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto, que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra.

Não é à toa o emprego do termo 缘分 *yuanfen* pelo autor, pois ele se relaciona com a filosofia budista, cujo significado é o destino e a sorte condicionados pela vida passada, que se encaixa na doutrina do Budismo e costura uma rede subjacente de pensamento que incorporam o Budismo no texto. E, na referida prosa, o autor possui a intenção de formar uma filosofia própria, na qual os dois pilares fundamentais serão o Budismo e o Cristianismo, porque ele acredita que o primeiro ajuda-nos a lidar com a questão da morte (o Budismo considera que a vida e a morte são dois lados relacionados e reversíveis), e o segundo com a questão da vida (o Cristianismo admite a existência de sofrimento, miséria e Deus é um símbolo de sofrimento que também nos acompanha e abençoa no decorrer da vida), que se consideram como essenciais em nossa existência. Desta forma, uma tradução estrangeirizante como a do exemplo anterior, em que a tradução busca recuperar as informações subjacentes carregadas pelo termo 缘分 *yuanfen* com a explicitação na nota de rodapé seria a melhor forma de tentar preservar o máximo possível toda a carga semântica e cultural do texto de partida. Caso contrário, se fôssemos traduzi-lo de forma “pastelizada”, por exemplo, utilizando o termo “destino”, do português, destruiríamos o tecido significativo da obra, porque *destino* é um termo neutro e fica afastado do ambiente religioso e da intenção original do autor.

4.1.2 Termos carregados com determinada imagem na cultura de partida

Exemplo A:

他看见前十名的照片都挂在了长安街的新闻橱窗里，于是有了信心。（SHI, 2009, p.10）

Hipótese de tradução: *Vendo que as fotos dos primeiros dez colocados estavam na vitrina de notícias na Avenida Chang'an, ele começou a possuir autoconfiança.*

(Nota: A Avenida Chang'an (em chinês simplificado, 长安街, Cháng'ān Jiē, com o sentido de *avenida da paz durável*) é a avenida que se localiza na frente da Cidade Proibida em Beijing. Geralmente, ela é considerada como o símbolo político da China.)

Exemplo B:

出来后好不容易找了个拉板车的工作，样样待遇都不能与别人平等。（SHI, 2009, p.10）

Hipótese de tradução: *Depois que ele foi libertado da prisão, com muita dificuldade ele conseguiu um trabalho de puxar carroça, mas sempre sofria tratamentos injustos, comparado com as demais pessoas do trabalho.*

Justificativa: Nos dois exemplos citados acima, existem duas palavras carregadas com determinada imagem de cultura de partida, isto é, o termo “长安街” (Avenida Chang'an) possui uma imagem de *centro político* da China, e a profissão “拉板车” (puxar carroça), na cultura-alvo, é relacionada ao trabalho mais inferior e, muitas vezes, exercido pelas pessoas analfabetas e pobres. Porém, a relação entre a palavra e a imagem talvez seja difícil de compreender pelo leitor de outra cultura, conforme disse Liang Shiqiu, segundo o qual, “...devido às diferenças que se acham nos modos de pensar e de se expressar na cultura de chegada, o público-alvo pode ora enganar-se com a relação entre determinada palavra e sua imagem carregada, ora ignorar a existência de tal relação” (YAN, 2007, p.180). Desta forma, se traduzíssemos “长安街” para “Avenida Chang'an”, estaríamos recuperando o sentido superficial do termo e, ao mesmo tempo, estaríamos falhando ao transmitir o sentido conotativo para o leitor brasileiro, que não conseguiria relacionar o centro político da China com tal nome de avenida. Pelo menos, encontrando no texto “Avenida Chang'an”, tal imagem simbólica de polo político seria facilmente lembrada pela maioria dos brasileiros. Ou seja, estaríamos optando por um empobrecimento qualitativo, segundo Berman, conforme vimos anteriormente.

A fim de preservar o máximo possível da riqueza icônica que a palavra carrega no texto original e facilitar a associação entre a “Avenida Chang'an” com o centro político da China, cabe acrescentar uma explicação em nota de rodapé que ajude o leitor a relacionar o nome de lugar com sua representação simbólica.

Consequentemente, o leitor poderia entender melhor o contexto da história em que o amigo do autor queria que o nome dele fosse mencionado nos jornais pendurados na Avenida Chang'an, como um reconhecimento político para ele.

No segundo exemplo dado anteriormente, por outro lado, devido às suas palavras indiscretas na época da “Revolução Cultural”, o amigo do autor ficou preso na cadeia e, mesmo quando ele foi libertado anos depois, ainda sofria de preconceitos e tratamentos injustos em todos os aspectos da sua vida, como, por exemplo, na procura de um emprego. Por fim, ele apenas conseguiu um trabalho de “拉板车” (*Puxar carroça*) que era considerado uma ocupação para as pessoas da baixa sociedade. Por outro lado, por meio da expressão “puxar carroça”, na cultura de chegada, o leitor conseguiria facilmente lembrar-se das pessoas que, muitas vezes, de roupas rasgadas, puxam uma carroça com um monte de mercadorias empilhadas acima. Ao mesmo tempo, embora essa profissão não se veja com tanta frequência no Brasil, ela ainda é considerada como um emprego para as pessoas mais pobres da sociedade. Assim, mesmo sem uma explicação a mais sobre “puxar carroça”, a imagem carregada por tal expressão no texto original recupera-se naturalmente no texto de chegada, graças à semelhança das duas culturas a respeito de tal profissão e sua conotação estendida.

4.1.3 Objetos que não existem na cultura de chegada

Exemplo A: 淡褪了门壁上炫耀的朱红。 (SHI, 2009, p.1)

Hipótese de tradução: *A cor vermelha brilhante que era pomposa desvaneceu-se de men bi.*

Nota: Men bi (em chinês simplificado 门壁 mén bǐ), é um tipo de portal que se coloca isoladamente na frente dos palácios imperiais da China antiga, o qual o povo chinês naquela época acreditava que permitia só a entrada dos espíritos dos ancestrais de sua

própria família e impedia a dos fantasmas malignos. Porque, no *men bi*, os fantasmas se encontrariam com a projeção de sua própria sombra, a qual os assustaria.

Exemplo B: 他在腰间挂一个扁瓷瓶。 (SHI, 2009, p.9)

Hipótese de tradução: *Ele andava com um cantil de porcelana que pendurava na sua cintura.*

Exemplo C:

那儿有几棵大栾树，春天开一簇簇细小而稠密的黄花，花落了便结出无数如同三片叶子合抱的小灯笼。 (SHI, 2009, p.11)

Hipótese de tradução: *Ali havia algumas coreutérias que floresciaam com aglomerados de florzinhas amarelas e densas na primavera e, após as flores, cresciam inúmeras frutas que pareciam um “denglong” pequeno, formado por três folhas.*

Nota: *Denglong* (em chinês simplificado, 灯笼 *dēnglóng*), é o artesanato antigo e típico da China. Ele é composto por uma camada exterior feita de papel ou de vól e uma vela a acender no buraco interior, de um formato redondo que faz o autor associá-lo com as frutas, no texto. Para os chineses, o *denglong* não apenas servia como uma lanterna nos tempos passados, mas também é um símbolo positivo nas ocasiões de celebração, pois o formato redondo dele é relacionado à ideia de perfeição. Conforme a filosofia tradicional chinesa, a circunferência é o formato mais perfeito dentro de todos os outros e, ao mesmo tempo, representa a reunião da família.

Justificativa: Nos três exemplos apresentados acima, observam-se objetos que estão profundamente vinculados na cultura de partida, porque o 灯笼 *denglong* e o 门壁 *men bi* não são apenas objetos físicos de um outro país, mas também representam a ideologia e a filosofia heterogêneas da cultura de partida, e o 扁瓷瓶 (*cantil de porcelana*) é um recipiente achatado para líquidos, comum em todo o mundo, porém, na China, feito de porcelana, um material especial, pelo qual o país de origem é conhecido no mundo. Esses três objetos podem ser nomeados como

“ *Culture terms*”, a concepção elaborada por Eugene A. Nida, que diz que “as palavras de determinado domínio cultural são um reflexo direto e indireto duma cultura nacional em letras legíveis” (NIDA, 2005, P.106). Por outro lado, de acordo com Aixelá, eles podem ser designados como “ *Culture-Specific Items*”, cuja definição é a seguinte:

Aqueles itens textualmente atualizados, cuja função e conotação em um texto-fonte envolvem um problema tradutológico em sua transferência para um texto-alvo, sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido ou de seu *status* intertextual diferenciado no sistema de texto-alvo (AIXELA, 1996, p.58).

Ao tratar dessas palavras que, nitidamente, vêm junto com seus traços culturais, não podemos simplesmente apagar sua conotação heterogênea e adotar uma abordagem domesticadora.

No primeiro caso, se escolhêssemos a palavra “lâmpião” como tradução de 灯笼 *denglong*, ela somente recuperaria a função prática de 灯笼 *denglong*, mas falharia em transferir a intenção pela qual o autor metaforiza as frutas por outro objeto comum para o leitor chinês. De acordo com o texto original, as frutas de coreutérias possuem um formato redondo que atrai tanto as crianças quanto os adultos a recolhê-las, porque o povo chinês prefere a circunferência por sua simbolização da perfeição. Porém, com a palavra “lâmpião”, o público brasileiro não imaginaria que as frutas são redondas, nem saberia que a forma redonda é ligada à ideia de perfeição. Por outro lado, se traduzíssemos 门壁 *men bi* por “portal”, o leitor brasileiro iria pensar numa porta grande dum edifício qualquer. Porém, no texto-fonte, observa-se que o autor está descrevendo o Templo da Terra, um estabelecimento chinês de mais de 400 anos de história, ou seja, algo fortemente ligado à cultura chinesa nas dinastias feudais. 门壁 *men bi*, por sua vez, como um *design* singular de arquitetura tradicional chinesa, faz o leitor relacionar a palavra com o estabelecimento referido. Assim, uma tradução domesticadora não serviria para introduzir os elementos culturais que aparecem no texto-fonte quando o autor escreve a palavra 门壁 *men bi* e o leitor se deslocaria de um ambiente cheio de estilo arcaico e exótico para um outro banal, o que não seria fiel do ponto de vista da Escola Funcional.

Assim, nesses dois casos, se optássemos por uma estratégia de facilitar o entendimento do leitor de chegada, traduzindo 灯笼 *denglong* e 门壁 *men bi* por “lâmpião” e “portal”, respectivamente, estaríamos, segundo Berman, começando a “unificar e homogeneizar o que é da ordem do diverso e, mesmo, do disparate” (2007, p. 55) e, ao mesmo tempo, estaríamos fazendo uma “substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc, do original por termos, expressões, modos de dizer que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa, ou melhor, icônica”(ibidem, 2007, p. 53). Ou seja, estaríamos cometendo os erros tradutológicos que Berman chama de *heterogeneização* e *empobrecimento qualitativo*. Dessa forma, cabe introduzir a abordagem canonizada por Liang Shiqiu : tradução literal com explicação nas notas. Conforme Liang,

Uma tradução literal ajudaria a preservar a heterogeneidade do texto-fonte e as notas não somente serviriam para explicar determinada palavra ou objeto, mas também seria um meio sistemático para introduzir a cultura de partida e, conseqüentemente, faria o leitor interessar-se em pesquisar mais sobre o lado do texto-fonte. Assim, a tradução apresenta-se fielmente ao texto original, mas também serve como uma orientação que ajuda o leitor, de uma forma explicativa e atraente a compreender o estilo exótico de tal texto (YAN, 2007, p.195).

Por isso, nas hipóteses apresentadas acima, foi adotada uma tradução literal das palavras originais, apenas se transcrevendo os caracteres para as letras romanas, de acordo com o sistema chinês de escrita fonética: pinyin, juntamente com uma explicação detalhada sobre o *status* da palavra na cultura chinesa, oferecendo uma oportunidade para o leitor mergulhar na ideologia e filosofia diferenciadas da cultura de partida.

Porém, no exemplo B, observa-se uma outra estratégia tradutológica que é totalmente literal. Uma vez que, de acordo com os dicionários de português do Brasil, *cantil* é frasco para transporte de líquidos em viagem, sendo a mesma coisa na China. A única diferença é que, no Brasil, geralmente o cantil é feito de metal ou de plástico, ou seja, é algo mais industrializado e, ao mesmo tempo, nos anos noventa do século passado, em que a China ainda não ganhara a famosa reputação de “Fábrica do Mundo”, os objetos costumavam ser feitos manualmente e também se utilizavam mais

materiais tradicionais, como, por exemplo, a porcelana, que, segundo alguns estudiosos, até foi um termo legitimado em inglês para nomear o país em tempos remotos. Assim, aplicar uma tradução literal como “*cantil de porcelana*” não só seria compreensível para o leitor brasileiro, mas, também, causaria um certo estranhamento na combinação de palavras, porque, afinal, raramente se encontra um cantil feito de porcelana no Brasil. Contudo, por outro lado, esse estranhamento categoriza-se como um conceito estético - Distância Psicológica - introduzido pelo psicólogo britânico Edward Bullough, segundo o qual, “...a experiência estética está relacionada à distância psicológica. A fim de adquirir uma sensação estética satisfatória, o esteta precisa manter uma distância psicológica adequada do objeto” (BULLOUGH, 1957, p.91). Dessa forma, uma combinação incomum de palavras, talvez, no princípio, pode causar ao leitor uma impressão de estranheza. Entretanto, ela não atrapalha a compreensão do texto-alvo e, conseqüentemente, devido à distância psicológica criada na tradução, daria um acesso para o leitor mergulhar na cultura de partida e sentir o estilo do texto original.

De acordo com as hipóteses levantadas acima, observa-se que foi utilizada uma abordagem estrangeirizante, sendo ora uma tradução literal do texto original, ora sendo uma tradução literal com alguns acréscimos nas notas de rodapé. Em vista disso, apesar de preservar o máximo possível de fidelidade ao texto original, essa tradução também, nas palavras de Theo Hermans,

... Tem o potencial de causar um duplo deslocamento: dos termos e conceitos estrangeiros, que são sondados por meio de uma metodologia e vocabulário estrangeirizante, e da própria terminologia do descritor, a qual deve ser arrancada de sua forma familiar para acomodar tanto a alteridade quanto a semelhança (HERMANS, 2003, p.386).

Semelhante a Hermans, Liang também afirma que “a utilização de uma tradução estrangeirizante traz uma influência direta e óbvia para enriquecer a linguagem do texto-alvo e também favorece a criatividade da literatura de chegada” (YAN, 2007, p. 240). De fato, antes de tratar de metodologia tradutológica, deve-se trabalhar a heterogeneidade entre os dois textos e as duas culturas e, assim, introduzir os objetos que não existem na cultura de chegada. Uma tradução literal, com ou sem comentário,

poderia ser o elo entre o texto original e o final, onde as culturas heterogêneas percebem-se, absorvem-se e misturam-se.

4.1.4 Trocadilho

Exemplo:

譬如祭坛石门中的落日，寂静的光辉平铺的一刻，地上的每一个坎坷都被照得灿烂。（SHI, 2009, p.3）

Hipótese de tradução: *Por exemplo, o pôr-do-sol que passa pela pedra-arco do altar, quando os raios serenos preenchem todo o parque, at é cada anfractuosidade (kanke) est á refletindo com resplend ência.*

(Nota de rodapé é Kanke (em chin ês simplificado, 坎坷 kǎn kě), é uma palavra com duplo sentido que tanto designa a rua ou a terra acidentada, onde talvez haja buracos pela superfície, quanto se relaciona às dificuldades abstratas da vida, tais como desgraças e infortúnios.)

Justificativa: Trocadilho é um jogo de palavras que apresentam sons semelhantes ou iguais, mas que possuem significados diferentes, de que resulta uma figura estilística. No caso, o termo “坎坷 (kanke)” é o trocadilho em mandarim, sendo que seu sentido denotativo é “a rua ou a terra acidentada, onde talvez haja buracos pela superfície”, e seu sentido conotativo está relacionado às dificuldades abstratas da vida, tais como desgraças e infortúnios. Levando-se em consideração a contextualização da prosa, em que o personagem ou o autor foi inspirado pelas paisagens da natureza que ocorrem independentemente no parque ao longo dos seus quatrocentos anos, o autor remete a palavra “坎坷 (kanke)” não apenas a seu sentido denotativo, como uma descrição da paisagem que ele encontrou quando o pôr-do-sol iluminava toda a terra acidentada do parque, mas também faz alusão a uma imagem metafórica que lhe aparecia na mente, - todos os azares e infortúnios que ele teve na sua vida foram superados temporariamente pelo raio brilhante do pôr-do-sol, o qual o incentiva a desenvolver

reflexões filosóficas sobre a questão do viver. Em relação às práticas tradutológicas do trocadilho, o teórico britânico Catford afirma a impossibilidade de resultados para tal tentativa. De acordo com ele,

...Na intraduzibilidade linguística, as características funcionalmente relevantes incluem algumas que são, de fato, características formais da LP. Se a LC não tiver um recurso formalmente correspondente, o texto ou o item será (relativamente) intraduzível. A intraduzibilidade linguística ocorre tipicamente nos casos em que uma ambiguidade peculiar à LP é uma característica funcionalmente relevante, por exemplo, em trocadilhos da LP (CATFORD, 1965, p.94).

Catford concorda com a intraduzibilidade do trocadilho por sua convicção da não existência de uma correspondência linguística em todas as línguas, a qual seria uma pseudo-proposição aos olhos de um funcionalista. Porém, se esquecêssemos dessa impossibilidade linguística e recorrêssemos a uma abordagem de domesticação, no caso de “坎珂 (*kanke*)” (como, por exemplo, “cada buraco na terra está refletindo luz com resplandência”), o público brasileiro considerá-la-ia pura reprodução de uma paisagem bonita que está sendo vista no parque, o que faria com que o texto de chegada perdesse a graça do trocadilho, “坎珂 (*kanke*)”, e eliminasse a intenção do autor em relação à descrição dos *buracos que espelham a luz do pôr-do-sol*. Ora, quer a intraduzibilidade de trocadilhos proposta por Catford quer uma tradução pastelarizada comprovam, na verdade, que, no processo de traduzir trocadilhos, sofre-se, de certa forma, uma perda estética e literária no texto de chegada. Assim, a questão de trabalhar com trocadilhos está em como acrescentar algo para equilibrar o que se perde depois do deslocamento do TP para o TC. A fim de resolver o problema tradutório do trocadilho, o teórico belga Dirk Delabastita afirma, na introdução do seu livro “*Wordplay & Translation*”, que ele não acredita que traduzir os trocadilhos seja impossível e que ainda haja várias maneiras à disposição para os tradutores. Uma das estratégias que Delabastita demonstrou no referido livro é aquela chamada de “*Editorial Techniques*”, que é utilizar

...notas de rodapé explicativas ou notas finais, colocando-se os comentários como advertência do tradutor, uma apresentação ‘antológica’ de diferentes soluções, supostamente plausíveis para os problemas parecidos do texto-fonte, e assim por diante” (DELABASTITA, 1996, p. 134).

Desta forma, adotar uma tradução literal do trocadilho, acompanhada por uma nota explicativa, ajudaria a recuperar o que está embutido no texto de partida de acordo com o intuito do autor.

4.1.5 Provérbio

Exemplo:

随时可能完蛋的感觉比完蛋本身可怕多了，所谓不怕贼偷就怕贼惦记。（SHI, 2009, p.15）

Hipótese de tradução: *A sensação de que você poderia falhar em qualquer momento é muito mais pavorosa que o fracasso em si, conforme diz o ditado chinês: “Seremos furtados não nos atemorizaria, mas, sim, sermos observados por um ladrão”. nos atemorizaria, mas, sim, sermos observados por um ladrão”.*

(Nota: Provérbio chinês, que explica um fenômeno psicológico numa forma mais vulgar e simples: o medo em si é mais espantoso que aquilo a que ele se refere.)

Justificativa: O idiotismo é um modo de dizer que vem de uma prática linguística de longo tempo, incluindo locuções, provérbios, ditados, gírias etc, e é fortemente marcado por regionalidade e etnia, pois a maioria deles veicula um sentido ou uma experiência de determinada cultura. Dessa forma, a tradução de provérbios deveria considerar-se como um diálogo de diferentes culturas. No exemplo citado acima, o provérbio em chinês 不怕贼偷就怕贼惦记 significa que “sermos furtados não nos atemorizaria, mas, sim, sermos observados por um ladrão.”

Na verdade, muitos provérbios chineses têm sua gênese em tempos remotos de sociedades agrárias. Tomando-se o referido provérbio como um exemplo, para os camponeses chineses que viviam nas dinastias feudais, a comida e os grãos eram a questão primordial da vida e, portanto, ser furtado poderia causar consequências relevantes para uma família comum na época em que a produtividade era baixa.

Porém, se uma pessoa andasse pensando num possível furto, essa preocupação, de fato, resultaria num prejuízo mental mais grave que o furto em si.

Em português, há o provérbio “*temer a morte é morrer duas vezes*”. Se eliminássemos a heterogeneidade do provérbio original e adotássemos esse novo provérbio em português como equivalente àquele, estaríamos cometendo o erro que Berman chama de “destruição das locuções”, e sobre o qual ele afirma o seguinte:

Ainda que o sentido seja idêntico, substituir um idiotismo pelo seu equivalente é um etnocentrismo que, repetido em grande escala, levaria ao absurdo (...). Servir-se da equivalência é tentar contra a falácia da obra. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os substituem. Traduzir não é buscar equivalência. Ademais, querer substituí-las significa ignorar que existe em nós uma consciência-de-provérbio que perceberá imediatamente, no novo provérbio, o irmão de um provérbio local (BERMAN, 2007, p.60).

Assim, uma tradução literal com a explicação na nota de rodapé caberia aqui para reproduzir o provérbio fiel e correto, e, ao mesmo tempo, preservaria a heterogeneidade cultural do texto original, oferecendo ao leitor brasileiro uma oportunidade de conhecer como as pessoas de outra cultura distinta interpretam o mesmo conceito. Afinal, não seria curioso saber que o equivalente em chinês de “*Deus ajuda quem cedo madruga*” é “*Os pássaros que acordam cedo comem as minhocas*”?

4.1.6 Contextualização

Em primeiro lugar, o texto original trata de literatura contemporânea estrangeira, ou seja, no seu sistema literário de partida, há uma predefinição de que o leitor ora conhece o perfil e o *curriculum vitae* do autor, ora tem um acesso prático aos dados relacionados ao autor, já que Shi é muito reconhecido na China e se encontram facilmente informações sobre ele nos *sites* em chinês. Porém, se se reproduz um texto de Shi em outro país, em outro idioma, admite-se que ele é pouco conhecido pelo público brasileiro e, ainda menos os são os acontecimentos significativos que ele tem vivido. Shi passou sua juventude numa época cheia de episódios políticos na China. Com apenas 18 anos de idade, devido à política chamada “A Campanha de Envio ao

Campo”, cujo objetivo foi fazer os intelectuais jovens aprenderem com os camponeses, em condições extremas na zona rural, Shi foi mandado a trabalhar numa aldeia pobre no centro-oeste do país, onde ele sofreu a paralisia nas suas pernas pelo excesso de trabalho e também pelas condições miseráveis de saúde nas zonas rurais. Logo depois, ele teve de voltar para sua terra natal para procurar um tratamento médico regular e começou a trabalhar em uma fábrica estatal, organizada para acolher os operários com deficiência. Desta forma, levando-se o texto original em consideração, para o leitor brasileiro seria mais fácil entender por que o autor estava sofrendo tanta pressão para viver, numa idade cheia de ambição e arrogância, e o porquê de ele sempre ir para o parque do Templo da Terra para passar um tempo sozinho.

Por outro lado, como Shi viveu num período em que a China começou a abrir suas portas para o mundo ocidental pela execução da Reforma e Abertura Chinesa, ele tinha a tendência de incorporar algumas doutrinas ocidentais à sua ideologia baseada nos legados das tradições chinesas, o que tornou a filosofia dele um hibridismo. Se não houvesse uma contextualização dos pensamentos do autor e das características históricas da época em que ele viveu, o público brasileiro ficaria desorientado diante do fato de que o autor acredita em Deus por algum momento e volta a justificar alguns argumentos seus com as doutrinas budistas, o que, por tanto, seria normal para os leitores chineses que são ateístas em sua maioria.

Com os argumentos discutidos acima, observa-se que, devido à assimetria dos conhecimentos que os leitores chineses e brasileiros possuem para entender o texto referido, será necessário desenvolver uma contextualização para facilitar a compreensão do leitor do texto de chegada. Nas palavras de Aubert, o tradutor deveria adotar a modalidade de “acréscimo”, a qual ele descreve da seguinte forma:

Acréscimo - Trata-se de qualquer segmento textual incluído no texto-alvo pelo tradutor por sua própria conta (...). acréscimos podem ocorrer em várias circunstâncias distintas, como, por exemplo, na forma de comentários velados ou explícitos do tradutor, quando fatos que tenham ocorrido após a produção justifiquem a elucidação (AUBERT, 1998, pp.109-110).

Ao mesmo tempo, o crítico literário francês Gérard Genette também afirma que “paratextos, incluindo título, capa, epígrafe, advertência e epílogo, desempenham um importante papel na comunicação entre o autor, o texto e o leitor.” (GENETTE, 1997, p.197). Desse modo, cabe acrescentar uma breve advertência no texto-alvo, com o intuito não apenas de proporcionar uma contextualização para o leitor brasileiro que não conhece o autor chinês ou o contexto histórico da China, mas também oferece um primeiro contato para quem quiser futuramente aprofundar-se nos acontecimentos importantes da história contemporânea da China, tais como a Revolução Cultural Chinesa, A Campanha de Envio ao Campo, A Reforma e Abertura Chinesa.

4.2 A Domesticação

4.2.1 A domesticação no nível morfológico

4.2.1.1 A escolha do sentido das palavras

Exemplo A:

它等待我出生，然后又等待我活到最狂妄的年龄上忽地残废了双腿。（SHI, 2009, p.1)

Hipótese de tradução: *Ele esperou-me nascer e, depois, esperou que eu, de súbito, tivesse paralisia nas minhas pernas, em uma época em que era jovem, cheio de arrogância e ambição.*

Exemplo B:

小伙子把自行车支在少女近旁，怒目望着那几个四散逃窜的家伙。（SHI, 2009, p.12)

Hipótese de tradução: *O moço estacionou sua bicicleta ao lado da mocinha, olhando furiosamente para os malandros que fugiram para todos os lados.*

Justificativa: No primeiro caso, a combinação de palavras, em chinês, “最狂妄的年齡” significa “a idade arrogante”. No texto-fonte, o leitor chinês consegue entender o sentido metafórico desse conjunto de palavras e recuperar sua alusão a uma idade jovem. Porém, na escolha das palavras, em português, se se fizesse a tradução literal dessa metáfora, o público brasileiro não conseguiria fazer essa associação com a juventude da mesma maneira, com facilidade. Assim, observa-se que não basta manter na tradução somente o sentido idêntico das palavras do texto original, mas seria plausível clarificar o jogo de palavras para os leitores brasileiros. Quanto à clarificação da tradução, Berman afirma que ela “concerne particularmente ao nível ‘clareza’ sensível das palavras ou de seus sentidos. Onde o original se move sem problema no indefinido, a clarificação tende a impor algo definido.” (BERMAN, 2007, p.50). Ao mesmo tempo, semelhantemente à ideia de Berman, Aubert introduz também uma modalidade de tradução que se chama “explicitação”, sobre cuja função ele afirma que “informações implícitas contidas no texto-fonte se tornam explícitas no texto-meta” (AUBERT, 1998, p.107). Nesse sentido, quando se trabalhar com o sentido reprimido e metafórico de combinação das palavras do texto de partida, se ele não for possivelmente reproduzido no texto-alvo com uma tradução literal do original, a fim de facilitar a compreensão do leitor brasileiro, uma tradução domesticadora ou clarificadora, como a da hipótese acima, seria uma abordagem adequada.

A respeito do segundo caso apresentado acima, a palavra 家伙 *jiahuo* é composta por “家” (família, casa) e “伙” (companheiro, amigo), ou seja, em chinês, a palavra é uma denominação para pessoa, de maneira informal, e, dependendo do contexto, ela pode apresentar-se com tom pejorativo ou de intimidade. De acordo com o professor de português do Instituto Politécnico de Macau, Li Changsen, no seu livro *实用葡汉翻译教程 Aspectos Teóricos e práticos de Tradução - Português / Chinês* (2002),

Conforme as atitudes diferentes que as pessoas tenham, elas podem utilizar as palavras com cores emocionais distintas. Na língua portuguesa, há palavras que carregam o tom de afirmação, elogio, negação e também o pejorativo, e, portanto, na tradução do chinês para o português, precisa-se, a partir do tom expresso no texto original, escolher as respectivas palavras na língua de chegada (LI, 2002, p.316).

Deste modo, com relação ao trecho referido no texto de partida, pode-se compreender que a palavra “*家伙 jiahuo*” refere-se às pessoas que estavam judiando daquela moça com deficiência mental, quer dizer, empregou-se a palavra “*家伙 jiahuo*” como uma denominação pejorativa de pessoa. Com o objetivo de evitar o máximo possível o erro de empobrecimento qualitativo na tradução, o qual é segundo a definição de Berman, substituir uma expressão do texto original por outra na língua de chegada que não tem sua riqueza sonora ou icônica, na hipótese de tradução mostrada acima, foi dada a alternativa da palavra “*malandro*”, do português brasileiro, que é um substantivo mais próximo ao do texto original, tanto por seu tom pejorativo quanto por seu caráter relativamente informal.

4.2.1.2 A conversão de classe gramatical

Exemplo A:

我常常觉得这中间有着宿命的味道：仿佛这古园就是为了等我，而历经沧桑在那儿等待了四百多年。(SHI, 2009, p.1)

Hipótese de tradução: *Eu sempre achei que havia algo de predestinação (Suming) entre mim e o parque: como se o parque antigo estivesse à minha espera, o qual ultrapassou quatrocentos e poucos anos de vicissitudes desse longo tempo.*

(Nota: Suming (em chinês simplificado, 宿命 sùmìng), tem sua tradução possível de “predestinação”. Entretanto, esse termo encontra-se nas doutrinas do Budismo, que propõe que existem coisas que certamente acontecerão, sempre relacionadas com atos de uma vida passada. Outra possibilidade seria o termo budista *karma*, por ele remete mais à ideia de que os atos bons da vida passada resultam em bons acontecimentos na vida atual e os ruins trazem sofrimento e desgraça, o que difere da neutralidade do termo *Suming*.)

Exemplo B: 小姑娘咿咿呀呀地跟自己说着话，一边捡小灯笼。(SHI, 2009, p.12)

Hipótese de tradução: *A menininha ia balbuciar consigo mesma, enquanto pegava as frutinhas.*

Justificativa: No exemplo A, na frase acima citada, a palavra “*中间 zhongjian*” funciona como um substantivo na língua de partida e significa “meio” em português. Ou seja, se se fosse traduzir a frase inteira literalmente, no texto de chegada ter-se-ia “*Eu sempre achei que o meio disse havia algo de suming*”. Porém, a estrutura sintática da frase ficaria esquisita para o público brasileiro, sendo que a palavra “meio” não combinaria com o resto da frase. De acordo com a norma culta, o substantivo “meio” aqui seria um erro na formação duma oração em português brasileiro. Em contrapartida, a palavra “*咿咿呀呀 yiyiyaya*” é uma onomatopeia em chinês para descrever o som que as crianças fazem quando elas ainda não conseguem falar corretamente. Ademais, conforme a frase apresentada no exemplo B, a palavra “*咿咿呀呀 yiyiyaya*”, juntamente com o carácter “*地 de*” que é um formador de advérbios em chinês, serve como um advérbio no nível sintático. No entanto, com respeito à sua tradução em português, não se encontra uma onomatopeia equivalente no dicionário.

Assim, ao se tratar dessa espécie de problema tradutório, em que a tradução literal não corresponde à concordância e à sintaxe da língua portuguesa, ou em que não existe uma equivalência exata em português, Aubert apresenta uma modalidade de tradução chamada de “*transposição*”, da qual ele diz que

...ocorre sempre que pelo menos um dos três primeiros critérios que definem a tradução literal deixa de ser satisfeito, ou seja, sempre que ocorrem rearranjos morfossintáticos. Assim, por exemplo, (...), se houver uma alteração das classes gramaticais, (...) por mais ‘literais’ que os respectivos significados se apresentem, não constituirão segmentos textuais estruturalmente literais, e, sendo, assim, classificados como transposições. (AUBERT, 1998, p.107).

Por outro lado, o teórico chinês Yu Xiang (2011) denomina a conversão de classe gramatical como uma alteração heterogênea gramatical de um elemento sintático do texto de partida, cujo escopo é fazer a tradução encaixar-se em uma estrutura sintática normal e correta, obedecendo à norma culta da língua de chegada.

Semelhantemente, Li Changsen afirma a necessidade de fazer a conversão da classe gramatical na prática de tradução entre o chinês e o português:

Quanto à tradução entre o chinês e o português, às vezes é possível fazê-la equivalente sintaticamente. No entanto, devido às diferenças linguísticas que os ideogramas possuem, em muitas circunstâncias há indispensabilidade de se recorrer a uma conversão gramatical. Assim, o tradutor não deveria insistir em procurar uma equivalência entre duas línguas, mas seria recomendável aplicar uma alteração gramatical para determinados elementos sintáticos. A fim de realizar tal conversão de classe gramatical, o tradutor deveria também seguir a norma culta e os costumes linguísticos da língua de chegada, ou, em outras palavras, seria aconselhável empregar uma abordagem domesticadora para que a tradução fosse fluente para o público-alvo (LI, 2002, p.313).

Levando-se as observações acima em consideração, para o exemplo A cabe aplicar uma conversão gramatical para a palavra “*中间 zhongjian*” (meio), ou seja, na tradução em português, em vez de se manter a mesma classe gramatical, utiliza-se uma locução adverbial para que a estrutura da frase seja correta e de acordo com a norma culta. Assim, na hipótese da tradução, foi escolhido “*entre mim e o parque*” no lugar de “*中间 zhongjian*” (meio), como uma conversão de classe gramatical para encaixar a expressão na sintaxe da língua portuguesa, uma vez que a oração posterior “*como se o parque antigo estivesse à minha espera, o qual ultrapassou quatrocentos e poucos anos de vicissitudes desse longo tempo*” já menciona *o parque e eu*, sendo melhor deixar uma locução adverbial que mostra os sujeitos de uma forma mais clara, servindo como um elo para conectar essas duas orações. Ao mesmo tempo, para a frase do exemplo B, à medida que, para a palavra chinesa “*咿咿呀呀 yiyiyaya*” não há uma equivalência em português, poder-se-ia recorrer ao termo “balbuciar”, que possui um sentido de pronunciar ou falar imperfeitamente, o qual apenas pertence a outra categoria morfológica. Assim, com essa conversão de classe gramatical de uma onomatopeia para um verbo, a palavra “balbuciar” já poderia representar o sentido das palavras “*咿咿呀呀 yiyiyaya*” (a onomatopeia para descrever o som de pessoa que não fala corretamente), “*地 de*” (marcador de advérbios), “*说 shuo*” (falar) e, conseqüentemente, na tradução, essa frase, como um conjunto, também ficaria mais organizada e reproduziria perfeitamente o sentido original do TP. Em resumo, por meio de uma abordagem domesticadora que utiliza o recurso de conversão de classe

gramatical, a tradução chegar á ao leitor brasileiro com uma maior facilidade de compreensão e preservar á as informações contidas no TP.

4.2.1.3 O sentido conotativo dos numerais em chinês

Exemplo A:

心里头是没头没尾的沉郁和哀怨，走遍整个园子却怎么也想不通：母亲为什么就不能再多活两年？(SHI, 2009, p.5)

Hipótese de tradução: *Eu passeava pelo parque inteiro, com a depressão e as tristezas enraizadas na minha cabeça, mas não conseguia entender por que minha mãe não podia viver por mais um pouco de tempo.*

Justificativa: Em geral, os numerais são utilizados para descrever uma quantidade de forma precisa, porém, na língua chinesa, em diversas ocasiões, os numerais podem não significar um número exato, mas carregam um sentido conotativo com as funções de expressar um exagero, uma metáfora ou um destaque. Como se pode observar no exemplo citado acima, para “两年 liangnian” (dois anos), aqui o numeral “两 liang” (dois) escapa de seu sentido denotativo de “dois” e representa a ideia figurativa de “pouco”, ou seja, no texto original em chinês o autor não está dizendo que não entendia por que sua mãe “não podia viver por mais dois anos”. Na realidade, com o emprego do numeral “两 liang” (dois), o autor expressa a sua vontade de querer que sua mãe viva apenas mais um pouco de tempo. O referido fenômeno referente aos numerais é relativamente comum em chinês, como, por exemplo, 四面八方 (“quatro sentidos e oito direções”, em que os numerais são uma ênfase para expressar a ideia “de todos os lados”), 三思而行 (“pensar três vezes antes de se reagir”, o numeral “三 três” carrega o sentido conotativo de “várias”), 三言两语 (“três palavras e duas frases” é uma metáfora de “poucas palavras”). Porém, quando se tratar de traduzir os numerais para o português, mesmo que haja alguns casos em que se utiliza o sentido conotativo dos numerais nesta língua, tais como “mil desculpas”, “oito ou oitenta”,

não é sempre possível encontrar-se uma conexão equivalente entre os numerais de duas línguas a serem trabalhadas.

Assim, se fizéssemos uma tradução literal do numeral “*两 liang*” (dois), estaríamos transmitindo uma interpretação incorreta do texto original e, conseqüentemente, estaríamos impedindo o público-alvo de compreender a ideia exata do autor. Então, seria verossímil adotar-se uma metodologia domesticadora para explicar melhor o sentido conotativo do numeral “*两 liang*” (dois), ou seja, nas palavras de Berman, quando a tradução das palavras que, no texto original, move-se sem problema no indefinido, tenta-se impor algo definido, como uma clarificação de sentidos das palavras. Portanto, na hipótese de tradução, foi dada a alternativa de se traduzir “*两 liang*” (dois) para seu sentido figurado de “um pouco de tempo”, apresentando-se o sentido preciso da frase em chinês.

4.2.1.4 A tradução para as palavras das categorias linguísticas que não existem em português

A. As partículas modais em chinês

Exemplo A: *我想他们都在学校里吧，小姑娘也到了上学的年龄。* (SHI, 2009, p.12)

Hipótese de tradução: *Eu pensava que eles deveriam estar na escola, já que chegara a idade para a menina assistir às aulas.*

Exemplo B: *凭她的智力绝不可能把这个世界想明白吧。* (SHI, 2009, p.13)

Hipótese de tradução: *Considerando-se sua inteligência, deveria ser impossível para ela compreender este mundo.*

Exemplo C: *看我不像坏人便对他的妹妹说：“我在这儿呢！”* (SHI, 2009, p.12)

Hipótese de tradução: *Julgando que eu não tenho cara de bandido, o menino respondeu para sua irmã, “Estou aqui!”*

Justificativa: As partículas modais, de acordo com os estudos linguísticos, são caracterizadas como um tipo de *function words*, que são as palavras que nos ajudam a conectar as informações importantes e que deixam nossas sentenças gramaticalmente corretas. As partículas modais, por sua vez, não podem ser usadas separadamente e sempre são inseridas no final de uma oração, com sua função de expressar o tom e a emoção do enunciador. Geralmente, as partículas modais, por se inserirem num contexto mais abrangente, são classificadas em partículas de modo interrogativo, imperativo, exclamativo, dubitativo e afirmativo.

Na primeira oração do exemplo A, “我想他们都在学校里吧(*eu pensava que eles deveriam estar na escola*)”, a “吧 *ba*” aqui é uma partícula modal que expressa a incerteza da suposição do autor, ou seja, o autor não responde pela veracidade de sua afirmação e ele somente imagina que “eles estariam na escola”. Semelhantemente, no exemplo B, “凭她的智力绝不可能把这个世界想明白吧 (*considerando-se sua inteligência, deveria ser impossível para ela compreender este mundo*)”, a “吧 *ba*” que fica no final da frase desempenha também a função de uma partícula modal dubitativa, porque o autor não tem certeza ao afirmar sua conclusão e ele está somente apresentando uma hipótese daquilo que ele acha que possa acontecer com maior probabilidade. Em resumo, nos dois primeiros exemplos retirados do texto original, as partículas modais, conforme o contexto da frase, são classificadas como dubitativas. Já no terceiro exemplo, “我在这儿呢! (*estou aqui*)”, a partícula modal “呢 *ne*” não carrega nenhum significado concreto, mas expressa o tom exclamativo do enunciador, que, no caso do texto de partida, é o irmão mais velho, que está respondendo a sua irmã com certo ânimo. Assim, a partícula modal aqui funciona como se fosse uma interjeição para destacar a emoção do interlocutor.

De acordo com o teórico chinês Yu Xiang, no seu livro “*Tradução Português-Chinês, Teoria e Prática*” (2011), ao se tratar da questão da tradução entre

o português e o chinês, precisa-se, em primeiro lugar, ficar ciente das divergências gramaticais desses dois idiomas referidos. Ou, mais especificamente, a língua chinesa não possui tempo nem conjugação verbal, e a formação sintática é baseada nos significados das palavras escolhidas. Já o português emprega os tempos verbais tanto para referir o tempo em que a ação foi realizada quanto para mostrar com qual atitude o enunciador está atuando em determinado discurso. Ou seja, a respeito dos exemplos apresentados anteriormente em chinês, usam-se as partículas modais para transmitir a postura do interlocutor, ao passo que, na língua portuguesa, tal postura é observada no modo e tempo verbais e na pontuação empregada na oração. Assim, torna-se evidente que, a fim de tratar as partículas modais numa tradução do chinês para o português, precisa-se escolher um modo e um tempo verbal ou uma pontuação correta que apresente o mesmo tom expresso na oração do texto original, o qual é interpretado também de acordo com seu contexto.

Voltando-se para os exemplos citados acima, nos dois primeiros casos o emprego da partícula modal “*吧 ba*” expressa a incerteza da afirmação que o autor faz, a qual poderia ser reproduzida perfeitamente com o uso do futuro do pretérito na tradução em português, como se pode observar nas hipóteses de tradução listadas acima. Ao mesmo tempo, no terceiro caso, a partícula modal “*呢 ne*”, que representa o tom exclamativo no texto original, pode ser simplesmente ignorada na tradução em português, uma vez que o ponto de exclamação já se responsabiliza por essa função linguística. Quanto a tal omissão, também é uma modalidade tradutológica viável, segundo Aubert, para quem

...Ocorre omissão sempre que um dado segmento textual do Texto-fonte e a informação nele contida não podem ser recuperados no Texto-meta. Essa ressalva é de fundamental importância, pois, em numerosos casos, embora a correspondência biunívoca seja perdida, a informação como tal é perfeitamente recuperável no Texto-meta (AUBERT, 1998, p.105).

Assim, na hipótese de tradução no exemplo C, escolhemos não traduzir a partícula modal “*呢 ne*”, mas manter a utilização do ponto de exclamação no texto-meta para reproduzir o tom exclamativo do autor.

B. Os classificadores

A língua chinesa faz uso frequente dos chamados *classificadores* (o termo chinês, *量词*, liàngcí significa literalmente "palavra de medida") que, geralmente, são utilizados para quantificar as pessoas, os objetos ou as ações. A partir da classe gramatical da palavra que está sendo qualificada, podemos dividir os classificadores em dois grandes grupos: os *classificadores nominais* e os *classificadores verbais*. Ou seja, os classificadores nominais representam uma classe de substantivos que indicam alguma característica perceptível da entidade à qual a classificação se refere. Ocorrem na forma de “um demonstrativo e / ou + um numeral + um classificador”, diante do substantivo que eles modificam. Por outro lado, os classificadores verbais, juntamente com um numeral, colocam-se após os verbos que eles qualificam e funcionam como uma descrição adverbial para acrescentar os detalhes das ações às quais os verbos remetem. De acordo com Erbaugh (1986), essa classe de classificadores decorre da necessidade de especificação dos itens nas transações comerciais entre os povos, desde tempos remotos na China. Essa especificação foi causada pela necessidade de distinções superficiais entre os substantivos, visto que a língua se tornou cada vez mais homogênea, devido à maciça fusão fonética. Na verdade, os classificadores, como uma classe individual, já existem na língua chinesa há um bom tempo, o que os fez ganhar um poder maior de expressividade, isto é além de quantificarem os objetos e as ações, eles também trazem um significado adicional que, muitas vezes, é fortemente ligado à emoção ou à atitude do enunciador.

Quanto aos classificadores nominais, por sua vez, eles são divididos em dois subgrupos: os *classificadores mediadores* e os *classificadores específicos*. Os primeiros servem como uma medida de unidade, como, por exemplo, *公斤 gongjin* (quilograma), *米 mi* (metro), *升 sheng* (litro), não havendo nenhuma diferença linguística entre o português e o chinês. Porém, no texto de partida, não se encontra nenhum exemplo de uso de um classificador mediador. Ao mesmo tempo, os classificadores específicos são de utilização mais comum nas produções literárias,

como no caso do texto tratado nesta dissertação. Conforme o próprio nome diz, os classificadores específicos variam de acordo com o substantivo a ser quantificado e eles são aquelas palavras que não apenas fornecem unidades de contagem, mas também salientam alguma natureza das entidades designadas pelos nomes. No texto-fonte, há uma recorrência significativa de classificadores específicos, como, por exemplo:

“十五年前的一个下午，我摇着轮椅进入园中，它为一个失魂落魄的人把一切都准备好了。” (Hipótese de tradução: *Numa tarde, há quinze anos, empurrando minha cadeira de rodas, entrei no parque pela primeira vez, enquanto o parque se preparava para tudo o que fosse necessário para uma pessoa que tinha perdido o brilho do olhar*) (SHI, 2009, p.1).

Baseando-se no trecho citado acima, encontram-se duas expressões nominais com o emprego de classificadores específicos: 一个下午, “uma + classificador genérico + tarde” e 一个失魂落魄的人, “uma + classificador genérico + pessoa que tinha perdido o brilho do olhar”. Na hipótese de tradução, mantêm-se somente “uma tarde” e “uma pessoa que tinha perdido o brilho do olhar”, em português, omitindo-se o que corresponderia ao sentido do classificador. Isso é porque, de acordo com Saussure (2001), o mundo objetivo é semelhante para os falantes de qualquer grupo linguístico, e, devido às diferenças gramaticais existentes entre os ideogramas distintos, a descrição duma realidade idêntica pode ser apresentada em diversas formas morfológicas e sintáticas, conforme o sistema linguístico em que ela se situa. Assim, à medida que tanto “一个下午 uma + classificador genérico + tarde” e “一个(...)人 uma + classificador genérico + pessoa” em chinês, quanto “uma tarde” e “uma pessoa” referem-se à mesma realidade a ser descrita, cabe recorrer à modalidade tradutológica da “omissão”, levantada por Aubert, a fim de fazer a tradução adequar-se às regras gramaticais do português.

Porém, no texto-fonte, também há outro tipo de classificador específico que precisa ser traduzido em português, tal como, no seguinte exemplo
“蜂儿如一朵小雾稳稳地停在半空。” (SHI, 2009, p.2) (Hipótese de tradução: *A abelha parou de modo estável no ar como se fosse uma pequena flor de névoa.*)

A partir da frase apresentada acima, “一朵小雾 (uma + classificador para flor + pequena névoa) serve como uma metáfora para descrever a abelha que está parando no ar. Aqui, o classificador específico de “朵” não apenas trabalha como uma contagem de unidade, mas também qualifica a característica superficial de névoa, pois nem todos os formatos de névoa lembram uma flor, e, em chinês, pode-se falar “一团雾, um + classificador de massa + névoa”, “一片雾, um + classificador de fatia, de pedaço + névoa”, dependendo da aparência da névoa. Já que o autor escolheu o classificador “朵 duo” para ressaltar que a névoa que ele descreve no texto é do formato de uma flor, na tradução em português dever-se-ia tentar reproduzir essa imagem de névoa. Desse modo, na hipótese de tradução, empregou-se a expressão nominal “uma pequena flor de névoa” no lugar de “一朵小雾 um + classificador de fatia, de pedaço + névoa”, a qual se encaixa no sistema linguístico do português brasileiro e recupera a intenção comunicativa do autor.

Por outro lado, como se mencionou anteriormente, há outro grupo chamado de *classificadores verbais* que também se encontram com frequência no texto-fonte. Segue um exemplo típico do uso de um classificador verbal:

“他苦笑一下什么也没说。”(SHI, 2009, p.11) (Hipótese de tradução: *Ele reagiu com um sorriso forçado e não respondeu nada.*)

Aqui, o classificador verbal “下 xia” representa a ideia de “vez” em português, ou seja, um numeral “一 yi, um/uma”, junto com o classificador “下 xia, vez” são usados para descrever o verbo “苦笑 kuxiao, sorrir forçadamente”. Uma vez que, no texto-fonte, o conjunto representado por um numeral e um classificador, “一下 yixia”, funciona como uma locução adverbial, parece-nos viável reproduzi-lo do mesmo modo na tradução em português. Porém, se fizéssemos isso, a frase ficaria “ele sorriu forçadamente uma vez”, o que soa muito estranho para o público brasileiro. Levando-se em consideração o objetivo principal da tradução, que é de provocar uma boa recepção para o leitor brasileiro, seria plausível modificar a estrutura sintática dessas frases com a finalidade de fazê-las mais naturais em português. Ou, segundo Aubert, poder-se-ia recorrer a uma modalidade de tradução chamada

“modulação”, que ele define como “uma solução tradutória que resulta em uma alteração perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha fundamentalmente o mesmo efeito geral de sentido denotativo no contexto em questão” (1998, p.108). Assim, temos na hipótese de tradução “*Ele reagiu com um sorriso forçado e não respondeu nada*” uma locução nominal no lugar de uma combinação estranha de verbo+locução adverbial para deixar a frase mais adequada em português, e, por outro lado, com o emprego de “um”, recuperamos a descrição da ação que “一下 yixia” trouxe ao texto-fonte.

C. A reduplicação em chinês

Exemplo A: 过一会儿我再抬头看她就又看到她缓缓离去的背影。(SHI, 2009, p.6)

Hipótese de tradução: *Seguidamente, quando eu levantava minha cabeça para olhá-la de novo, encontrava-a, de costas, saindo devagarzinho do parque.*

Exemplo B:

将近中午, 我们又在祭坛东侧相遇, 他看一看我, 我看一看他。(SHI, 2009, p.9)

Hipótese de tradução: *Quando era quase meio dia, encontrávamo-nos novamente no lado leste do altar. Aí ele dirigia um olhar para mim e eu correspondia-lhe com meu olhar.*

Justificativa: A reduplicação, em linguística, é um processo morfológico pelo qual o radical de uma palavra (ou parte dela) é repetido de forma exata ou com pequena modificação. Ela é usada como uma flexão para indicar funções gramaticais, tais como pluralidade, intensidade, instantaneidade etc. Na língua portuguesa, segundo Araújo (2002), a reduplicação encontra-se principalmente nos registros expressivos, tais como na linguagem infantil e familiar (popó, vovó, titi) e em vocábulos onomatopáicos (piu-piu, miau-miau), embora haja também um pequeno conjunto de palavras formadas pela reduplicação de verbos (mata-mata, quebra-quebra). Já em chinês, uma língua formada por palavras monossilábicas, o uso da reduplicação

manifesta-se com uma frequência bem maior, porque a reduplicação é um recurso morfológico significativo para criar novos termos nos textos poéticos e literários, com a finalidade de tornar a linguagem mais icônica e métrica. Assim, ao se tratar da tradução entre o português e o chinês, inevitavelmente encontram-se circunstâncias em que não há uma equivalência perfeita para as palavras formadas pela reduplicação, como se observa nos dois exemplos citados acima.

No exemplo A, a palavra “*缓缓 huanhuan*” é composta pela repetição do advérbio monossilábico, “*缓 huan* (devagar)”, a qual destaca a intensidade do advérbio utilizado. Por outro lado, no caso de “*看一看 kanyikan*” do exemplo B, a reduplicação do verbo “*看 kan* (olhar)” é utilizada para marcar a instantaneidade da ação. Uma vez que estamos cientes de que nem sempre existe, na língua portuguesa, uma palavra correspondente à que se forma pelo processo de reduplicação em chinês, pelas características linguísticas distintas das duas línguas referidas, que é caso dos dois exemplos apresentados anteriormente, cabe modificar o texto-meta para outra estrutura sintática que também possa expressar o mesmo sentido denotativo do original, ou, nas palavras de Aubert, escolher o caminho da “modulação”, que é fazer uma alteração na organização semântica de superfície, embora se retenha o mesmo efeito geral de sentido contido no texto-fonte. Assim, na hipótese de tradução da primeira frase, temos a palavra “devagarzinho” no lugar de “*缓缓 huanhuan*”, pois um dos empregos do diminutivo no português brasileiro também é o de marcar a intensidade de sentido. Ao mesmo tempo, levando-se em consideração o contexto da frase utilizada, observa-se que a oração tratada é uma descrição das ações habituais do autor durante sua estada no parque no passado e, então, para se traduzir a instantaneidade do verbo “*看 kan* (olhar)” que é representado com a reduplicação de “*看一看 kanyikan*”, não se pode utilizar o tempo pretérito do português. Como uma outra solução adequada, na hipótese de tradução, em vez de se manter uma locução verbal na tradução em português, recorre-se à combinação nominal “dirigia um olhar”, que preserva a momentaneidade com o uso da reduplicação no original e se conforma com as exigências gramaticais do tempo verbal em português.

4.2.1.5 A letra da música

No texto-fonte, há uma recorrência significativa de letras de canções no trecho em que o autor descreve um jovem amante da música que ele encontrou no parque. Por exemplo:

蓝蓝的天上白云飘, 白云下面马儿跑... (SHI, 2009, p.9)

O significado dessa letra de música em chinês poder-se-ia traduzir, de uma maneira mais fiel, como “no céu azulzinho, flutuam as nuvens brancas e, debaixo das nuvens, correm os cavalos”. Porém, se escolhêssemos uma abordagem tradutológica como essa, o texto de chegada conseguiria manter-se fiel ao original, mas, ao mesmo tempo, falharia em reproduzir sua função musical na língua de chegada, o que, de acordo com Berman, seria uma destruição dos ritmos, uma vez que, na língua original, nos últimos caracteres das duas orações da letra, 飘 *piāo* (flutuar) e 跑 *pǎo* (correr), o final do primeiro ideograma rima com o do segundo, ou seja, “āo” com “ǎo”. Na tradução mencionada acima em português, por sua vez, perdeu-se a rima com o emprego das palavras “branca” e “cavalos”. Mesmo que se tente encaixar as palavras em outras ordens, a tradução não serviria como uma letra de música para o leitor brasileiro, isto é, conforme Berman, “a deformação pode afetar consideravelmente a rítmica” (BERMAN, 2007, p.56).

Assim, levando-se em consideração que o objetivo principal dessa tradução é provocar uma boa recepção no público-alvo brasileiro, se se mantiver a rima da frase como uma letra de música, seria plausível adotar uma estratégia domesticadora para adaptar a tradução de acordo com as regras rítmicas em português. Já Haroldo de Campos afirma que, “...então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 1992, p.35). A recriação, por sua vez, nunca seria idêntica ao original e, então, cabe omitir alguns elementos semânticos do texto-fonte para se dar ênfase à recuperação do ritmo em português. Portanto, no caso do exemplo discutido acima, seria eliminar o adjetivo “azul” a fim de rimar a palavra “céu” com “corcel” em português. Depois disso,

encontra-se uma hipótese de tradução mais fiel em termos de equifunção: “*uma nuvem branca paira no céu e abaixo dela galopa o corcel...*”.

4.2.2 A domesticação no nível sintático

4.2.2.1 A elipse na língua chinesa

Exemplo A: 不知有没有兼具这两个意思的字。(SHI, 2009, p.11)

Hipótese de tradução: *Não sei se existe uma palavra que expresse ambos os sentidos.*

Exemplo B:

那是个礼拜日的上午。那是个晴朗而令人心碎的上半, 时隔多年, 我竟然发现那个漂亮的小姑娘原来是个弱智的孩子。(SHI, 2009, p.12)

Hipótese de tradução: *Era uma manhã de domingo, uma manhã de céu limpo, mas tristonha, porque, depois de muito tempo, eu descobri inesperadamente que aquela menina bonita era uma criança mentalmente deficiente.*

Justificativa: Primordialmente, a elipse é caracterizada pela omissão de termos da oração sem que se prejudique a compreensão dela, dado que essa omissão é permitida pelo contexto e pelos restantes elementos gramaticais da oração. Sendo uma figura de linguagem de uso frequente, a elipse ocorre em várias línguas faladas no mundo, com a finalidade de fazer o discurso mais conciso e dinâmico e aumentar a expressividade da mensagem. No que diz respeito a uma tradução do chinês para o português, nota-se que, na língua de partida, devido aos atributos linguísticos do chinês, a elipse manifesta-se com mais frequência nas duas subcategorias seguintes: *a elipse de sujeito* e *a elipse de conjunções*, as quais não correspondem à elipse na língua de chegada. Analisaremos os exemplos citados acima com mais detalhes para apresentar a não equivalência da elipse entre as duas línguas referidas.

Quanto à elipse de sujeito em chinês, temos a frase no exemplo A, onde não se localiza o pronome pessoal “我 *wo* (eu)”. Isso é porque, na língua chinesa, nos textos

com a narração de primeira pessoa, como é o caso do texto-fonte, o sujeito “eu” geralmente é omitido da oração, característica típica da língua chinesa. Se não a levássemos em consideração e traduzíssemos a frase literalmente, ela seria “*não sabem se haver á uma palavra que expresse ambos os sentidos*”, e deixaríamos de transmitir a mesma informação do texto-fonte. Ao mesmo tempo, para o exemplo B, encontra-se uma elipse de conjunções na língua de partida, que não é adequada para a compreensão dos leitores brasileiros, pois a frase original significa, literalmente, em chinês, “*era uma manhã de domingo, uma manhã de céu limpo, mas tristonha, depois de muito tempo eu descobri inesperadamente que aquela menina bonita era uma criança mentalmente deficiente*”. Em relação a essa recorrência significativa da elipse de conjunções no idioma chinês, a professora Jiang Yu Jiang explica o seguinte:

Uma vez que, na descrição das coisas e dos acontecimentos no mundo, a língua chinesa pretende organizar-se pela coerência e pela lógica, no chinês, o fenômeno da elipse de conjunções, se comparado com outras línguas indo-europeias, registra-se com uma frequência bem maior porque a junção de orações é baseada na coerência de sentidos e não nos recursos linguísticos (JIANG, 2016, p.11).

Assim, em ambos os casos apresentados acima, o recurso da elipse, como uma figura de linguagem comum no âmbito da literatura chinesa, não atrapalha o entendimento dos leitores chineses, porém dificulta-o ao público brasileiro por desobediência à concordância gramatical em português. Por outro lado, tendo em mente que o objetivo principal desta tradução é fazer com que o ambiente receptor compreenda as provocações filosóficas do autor, cabe adaptar esse trecho com uma estratégia de domesticação, ou, mais especificamente, com as estratégias de racionalização e clarificação. De acordo com Berman, “a racionalização recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia de ordem de um discurso” (BERMAN, 2007, pp. 48-49). A respeito da definição e da função de clarificação, ele acrescenta:

Trata-se de um corolário da racionalização, mas que concerne particularmente ao nível de ‘clareza’ sensível das palavras ou de seus sentidos. Onde o original se move sem problema no indefinido, a clarificação tende a impor algo definido (...). A explicitação pode ser a manifestação de algo que não é aparente, mas ocultado ou reprimido no original. A tradução, pelo seu próprio movimento, revela esse elemento (BERMAN, 2007, pp.50-51).

Nesse sentido, para o primeiro caso, seria plausível explicitar o sujeito omitido no texto-fonte, conjugando o verbo “知 *zhi* (saber)” na primeira pessoa no português, a fim de fazer com que o sentido da tradução seja idêntico ao do original. Por outro lado, no segundo caso, na tradução em português, o acento da conjunção explicativa “porque” ajuda a recuperar a lógica implícita oculta no texto de partida, e, conseqüentemente, faz com que a leitura seja mais fluente e confortável para o público-alvo.

4.2.2.2 A integração das orações

Exemplo A:

这些人现在都不到园子里来了，园子里差不多完全换了一批新人。(SHI, 2009, p.11)

Hipótese de tradução: *Atualmente, essas pessoas não vêm mais ao parque, onde agora há quase que totalmente um conjunto de rostos novos.*

Exemplo B: 还有一个人，是我的朋友。(SHI, 2009, p.10)

Hipótese de tradução: *Houve também uma outra pessoa que era minha amiga.*

Justificativa: De acordo com o estudioso chinês Yu Xiang (2011), a língua chinesa, em vez de se organizar por hipotaxe, forma-se completamente por sentidos de palavras e pela lógica do pensar. Por outro lado, por falta de pronomes relativos e de artigos no seu repertório linguístico, ao tratar de uma ideia mais complexa, a língua chinesa tende a se dividir em várias orações, às vezes fazendo uma repetição de algumas palavras, como se pode observar nos exemplos citados acima.

No primeiro exemplo, se fosse traduzida literalmente, a frase ficaria “*Atualmente, essas pessoas não vêm mais ao parque, no parque agora há quase que totalmente um conjunto de rostos novos.*”. Em chinês, observa-se uma repetição da palavra “parque” na segunda oração da frase, a qual seria estranha para os falantes de português.

Ao mesmo tempo, no segundo caso, no texto-fonte, literalmente está escrito “*Houve tamb ém uma outra pessoa, (ele) era meu amigo*”. Como podemos perceber, a frase não está correta em português. Além de haver uma elipse de sujeito “ele” na segunda oração, no lugar de vírgula no texto original dever-se-ia inserir um ponto para marcar que a primeira oração é considerada um período simples. Porém, devido à ausência de conjugação verbal (que significa que um período composto pode ter vários verbos de mesmo grau linguístico, com a vírgula a separar as diferentes orações), pronomes relativos e artigos, tanto o emprego da repetição de palavras quanto o uso de vírgulas não são legitimados na língua de partida.

Em relação a esse problema tradutológico do chinês para o português, Li Changsen defende que se deve fazer uma integração das orações, cuja explicação segue abaixo:

Enquanto a língua portuguesa, quando exprime uma ideia mais abundante de sentidos, utiliza um período composto, em que os elementos semânticos estão subordinados para mantê-lo formalmente correto, a língua chinesa recorre a várias orações curtas, em uma ordem lógica, baseada nos sentidos de cada palavra. Ao traduzir do chinês para o português, seria plausível fazer-se uma integração dessas orações que estão conectadas pelo sentido, fazendo-se algumas modificações linguísticas e reconstruindo-se um período composto em português. Assim, a tradução ficaria de melhor qualidade e de fácil acesso para os falantes do português (LI, 2002, p.345).

Desse modo, nas hipóteses de tradução, seria adequado substituir o segundo substantivo repetido, “parque”, pelo pronome relativo “onde”, poupando-se uma repetição daquela palavra e reformando-se a frase em um período composto de oração subordinada adjetiva explicativa. Ao mesmo tempo, posicionando-se o pronome relativo “que” entre as duas orações do exemplo B, a hipótese de tradução tornar-se-ia também uma oração subordinada adjetiva, evitando-se a estranheza e o desconforto que uma tradução literal poderia causar ao público brasileiro.

4.2.2.3 A alteração da ordem das palavras

Exemplo A:

在老柏树旁停下，在草地上，在颓墙边停下，又是处处虫鸣的午后，又是鸟儿归巢的傍晚，我心里只默念一句话：可是母亲已经不在。 (SHI, 2009, p.5)

Hipótese de tradução: *Ao lado do cipreste antigo, no gramado, ou embaixo daquele muro destruído; nos crepúsculos em que os pássaros voltavam para o ninho, ou nas tardes em que se espalhavam plenamente os barulhos dos insetos, eu repetia a mesma frase mudamente: “-Mas minha mãe não está mais aqui.”*

Exemplo B: 世上的很多事是不堪说的。 (SHI, 2009, p.13)

Hipótese de tradução: *É insuportável dizer muitas coisas neste mundo.*

Justificativa: A ordem das palavras, ou seja, a ordem dos constituintes de uma frase representa a correlação entre os elementos sintáticos e é altamente ligada à expressão de sentidos denotativos em uma língua determinada. Ao se tratar de tradução entre o português, que é uma língua indo-europeia, e o chinês, que é de outro tronco linguístico, encontra-se uma relevante diferença a respeito de como processar um pensamento em palavras e, conseqüentemente, de como se organizam os elementos significativos em uma frase. No caso da língua chinesa, o teórico Xiang Yu afirma que

...Uma frase correta em chinês baseia-se na ordem das palavras e na combinação dos termos empregados, as quais são regidas por costume linguístico e pela coerência dos sentidos. A ordem das palavras, por sua vez, é uma representação da combinação dos sentidos expressos pelos elementos sintáticos de uma frase e segue determinados raciocínios lógicos. Por exemplo, quanto à lógica temporal, na língua chinesa, sempre se descrevem os atos consecutivos numa ordem cronológica, e, ao mesmo tempo, as frases organizam-se sempre na ordem de “causa-efeito, hipótese-corolário, condição-resultado”, ao se tratar das orações subordinadas. Considerando-se as duas línguas, o chinês e o português, no aspecto da ordem das palavras, a primeira possui uma ordem mais fixa, enquanto a segunda recorre a uma mais flexível (YU, 2011, p.111).

Por outro lado, para a língua portuguesa, conforme Paschoal Cegalla, em sua *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*, a colocação das palavras na frase em português é muitas vezes livre, podendo variar de acordo com o tipo da mensagem,

falada ou escrita, e das circunstâncias que envolvem o ato da comunicação. Assim, chegamos à conclusão de que, para uma tradução do português para o chinês, precisa-se reconstruir a ordem das palavras para que as frases sejam adequadas conforme o uso chinês na fala e conforme o raciocínio chinês ao se pensar. Porém, isso não significa que, em um processo contrário, o reajuste da ordem das palavras não seja importante. A partir dos exemplos citados acima, analisaremos a questão da ordem das palavras dentro de uma tradução do chinês para o português.

No exemplo A, em relação à colocação dos adjuntos adnominais numa frase, como se podem observar no texto-fonte em chinês, o adjetivo sempre fica na frente de um substantivo: 老柏树, *antigo + cipreste*; e, ao passo que as orações adjetivas também são colocadas antes dos termos a que elas se referem: 处处虫鸣的午后, *espalhava-se plenamente o barulho dos insetos + as tardes*, e 鸟儿归巢的傍晚, *os pássaros voltavam para o ninho + os crepúsculos*. Porém, no caso do português, de acordo com os princípios básicos da norma culta, os adjetivos, geralmente, ficam depois dos substantivos, e também há adjetivos que assumem significados diferentes conforme sua colocação numa frase. Quando as orações subordinadas adjetivas funcionam como adjunto adnominal, elas sempre vêm depois dos substantivos que modificam. No exemplo B, ao enunciar algo subjetivo, por exemplo, um comentário ou uma conclusão, na língua chinesa, conforme Yu Xiang (2011), a colocação de informações segue uma ordem linear da lógica, ou seja, sempre vem primeiro o tema e depois sucede a opinião sobre ele. No entanto, em português, a ordem geralmente manifesta-se invertida, isto é declara-se logo no começo do enunciado uma opinião subjetiva e, depois, acrescenta-se o assunto que está envolvido. Como podemos ver na frase do exemplo B, em chinês temos 世上的很多事是不堪说的, que literalmente fica na seguinte ordem: “*muitas coisas neste mundo são insuportáveis de dizer*”, o que poderia ser estranho para o público brasileiro, conforme o que foi explicado anteriormente.

À medida que o objetivo prioritário desta tradução é provocar uma boa recepção do texto-fonte para os leitores brasileiros, a fim de tratar essa diferença na ordem das

palavras da frase, seria plausível aplicar uma abordagem domesticadora para atenuar o desconforto e a estranheza na leitura dos receptores. Assim, nas hipóteses de tradução, a ordem das palavras foi reconstruída para adequar a frase conforme o uso linguístico da língua portuguesa, mas sem modificar o sentido expresso pelo mesmo enunciado. No exemplo A, os adjetivos e as orações subordinadas adjetivas foram recolocados depois dos substantivos a que eles referem, como “*cipreste antigo*”, “*nos crepúsculos em que os pássaros voltavam para o ninho*” e “*nas tardes em que se espalhavam plenamente o barulho dos insetos*”. Quanto ao exemplo B, a opinião subjetiva de “*insuportável*” foi transferida para o começo da oração e, assim, temos “*é insuportável dizer muitas coisas neste mundo*” para a hipótese de tradução.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve por objetivo principal realizar, em língua portuguesa, a tradução comentada da prosa literária contemporânea chinesa *Eu e o Parque do Templo da Terra*, de Shi Tiesheng. Em primeiro lugar, partimos de uma contextualização do autor e da sua obra, os quais, embora estejam muito valorizados e reconhecidos pelos leitores e pelos críticos literários chineses, ainda não foram introduzidos a outros públicos fora da China, nem foram traduzidos em nenhuma língua estrangeira. Tendo isso em mente, no segundo capítulo desta dissertação, não apenas delineamos o perfil do autor, Shi Tiesheng, incluindo sua bibliografia, suas realizações pessoais como escritor, as características de sua escrita, mas também pudemos apresentar, de forma sucinta, um recorte sobre a literatura contemporânea chinesa, que se iniciou após a fundação da República Popular da China. Por outro lado, como pressupusemos que o público não possui nenhuma familiaridade com tal prosa, inserimos uma subseção dedicada a tratar da sua contextualização, bem como outras seções para fazer uma análise detalhada dos seus aspectos literários.

Feita esta apresentação inicial, pautada nas pesquisas historiográficas e literárias, dedicamos o terceiro capítulo para construir o embasamento teórico da pesquisa. Começamos com a discussão sobre o conceito de equivalência e adotamos as teorias propostas pela Escola Funcional, que sugere uma visão cultural para lidar com os problemas de tradução. Com seu principal argumento, que é destacar a atenção para a finalidade do texto de chegada, os teóricos funcionalistas também vêm recebendo muitas críticas por não praticarem uma ética no ato de traduzir, ou seja, por escolherem um caminho em que os fins justificam os meios. Na procura de uma alternativa para compensar a falta de importância do papel desempenhado pelo texto de partida, optamos pelo Modelo de Análise Textual advogado pela estudiosa alemã Christiane Nord, que também se posiciona na vertente da Escola Funcional. Assim, ainda neste capítulo, desenvolvemos uma seção voltada para especificar as pautas trazidas desse modelo, dentre das quais, uma análise complexa do texto de partida,

guiadas por enfoques nos fatores intratextuais e extratextuais e pela regra de “lealdade” que, segundo Nord, exige que o tradutor se responsabilize pelo emissor do texto de partida. Em seguida, conforme as instruções do modelo de Nord, passamos a aplicar tal modelo ao *corpus* escolhido, descrevendo o “brief” da tradução e analisando os fatores extratextuais e intratextuais com o auxílio do questionário recomendado por Nord. Por fim, após a comparação das observações feitas nos passos anteriores, chegamos às seguintes conclusões numa ordem hierarquizada funcional:

1. Sob o domínio da linguística, devemos adaptar o TP para um português compreensível, segundo a norma culta da língua de chegada.
2. No que diz respeito aos elementos culturais do TP, devemos estrangeirizá-los para os destacar no ambiente receptor e explicá-los com notas de rodapé para não atrapalhar o entendimento do público alvo.

Diante do dilema entre se escolher entre a estratégia da estrangeirização ou a da domesticação, buscamos procurar outro apoio teórico e, assim, foi inserida uma seção voltada para apresentar o caminho intermediário para a tradução, proposto pelo tradutor de Shakespeare em língua chinesa, Liang Shiqiu. Inspirado pela filosofia tradicional chinesa do *Zhongyong*, Liang afirma que o tradutor deve recorrer a um uso alternativo das duas abordagens tradutórias máximas. Dessa forma, adquirimos outro apoio teórico para dar continuidade ao modelo de análise de Nord, levando em consideração ambas as abordagens da domesticação e da estrangeirização para solucionarmos os desafios tradutórios encontrados acima.

No quarto capítulo, exemplificamos as hipóteses tradutórias para os problemas diagnosticados com a aplicação do Modelo de Análise Textual, descritos no capítulo anterior. As Modalidades de Tradução e as Tendências Deformadoras foram usadas nessa parte como ferramentas para discutirmos o processo tradutório do texto traduzido e averiguarmos se estamos realmente seguindo as direções dadas pelos resultados obtidos anteriormente. Sabendo que tais escolhas tradutórias podem, ao final, levar às traduções que se aproximam ou que se distanciam dos textos originais, tal exemplificação também é uma forma de verificar se as hipóteses estão de acordo

com as propostas estabelecidas anteriormente. Assim, os exemplos foram divididos em duas partes: os tópicos que se aplicam à estratégia da domesticação e os outros que se encaixam na funcionalidade da estrangeirização, com as respectivas justificativas acompanhadas em detalhes.

Esta dissertação chega ao fim com a tradução da prosa *Eu e o Parque do Templo da Terra*, apresentada a seguir, que cumprirá a tarefa de realizar uma versão na língua portuguesa, pela primeira vez, o que foi apresentado como o propósito inicial deste projeto. Além disso, esperamos que este trabalho sirva de estímulo para outros pesquisadores brasileiros e estrangeiros, que também se interessem pela tradução das obras da literatura contemporânea chinesa, e que as hipóteses tradutórias identificadas nesta pesquisa sejam uma referência útil para os tradutores que trabalham com a tradução literária, ou com tradução em geral, entre o chinês e o português. Por outro lado, também desejamos que este trabalho possa despertar a atenção do público brasileiro para conhecer mais a respeito das obras da literatura contemporânea chinesa, sejam do gênero romance, sejam de prosa ou de outras formas literárias.

6. TRADUÇÃO

Após uma pesquisa sobre os contextos históricos e literários dos quais o autor e a obra fazem parte, levando-se em consideração o embasamento teórico que construímos nos capítulos anteriores, apresentamos a seguir a tradução para a língua portuguesa da obra *Eu e o Parque do Templo da Terra*, com o acompanhamento de sua versão original em chinês, que pode se tratar de uma referência interessante para os aprendizes dessa língua.

Vale-se lembrar que, nesta pesquisa, em primeiro lugar procuramos realizar uma tradução que pudesse estimular uma boa recepção entre os leitores brasileiros, fazendo com que eles repensassem, inspirados nas reflexões filosóficas do autor, nas questões profundas da vida. Ao mesmo tempo, com essa tradução, pretendemos também apresentar ao público brasileiro uma imagem sócio-cultural da China, que, por muito tempo, possuiu pouca visibilidade, ou foi mal interpretada no Brasil. Por isso, optamos por recorrer à estratégia da domesticação para tratar dos registros linguístico do chinês, facilitando a compreensão do público-alvo e, por outro lado, levando a efeito a estrangeirização, utilizamos diversas notas de rodapé com comentários e esclarecimentos sobre os elementos culturais da cultura de partida, disponibilizando, no ambiente receptor, um contato integral com a literatura contemporânea chinesa.

Eu e o Parque do Templo da Terra

Shi Tiesheng

Capítulo 1

Em diversos romances meus, eu mencionei um parque antigo e abandonado que, na verdade, era o Parque do Templo da Terra¹¹. Muitos anos atrás, quando o turismo ainda não tinha sido tão desenvolvido, o parque ficava desolado e arruinado como uma terra desertificada e pouco era lembrado pelas pessoas.

O Parque do Templo da Terra ficava próximo de minha casa, melhor dizendo, minha casa estava perto dele. Afinal, só se poderia admitir que era um carma (*yuanfen*).¹² Ele já estava ali havia quatrocentos e poucos anos antes de meu nascimento. E, para mim, depois que minha avó paterna, quando era jovem, junto com meu pai, mudou-se para Pequim¹³, minha casa sempre esteve próxima do parque — durante mais de cinquenta anos, embora tivéssemos mudado algumas vezes, nossa casa nunca se localizou longe do parque —. Aliás, cada vez mais ia-se aproximando dele. Eu sempre achei que havia algo de predestinação (*suming*)¹⁴ entre mim e o parque: como se o parque antigo estivesse à minha espera, o qual ultrapassou quatrocentos e poucos anos de vicissitudes desse longo tempo.

Ele esperou-me nascer e, depois, esperou que eu, de súbito, tivesse paralisia nas minhas pernas, em uma época em que era jovem, cheio de arrogância e ambição. Ao

¹¹Parque do Templo da Terra (em chinês simplificado, 地坛, dì tǎn) construiu-se em 1530 na dinastia Ming, e servia como o local sagrado onde os imperadores chineses faziam rituais de oferecer sacrifícios ao deus da terra, com a esperança de ter um ano favorável à prática da agricultura.

¹² Yuanfen (em chinês simplificado, 缘分, yuán fèn), pode ser traduzido como “destino e sorte condicionados pela vida passada”. O termo tem sua origem religiosa no Budismo, segundo o qual existe um fluxo incessante de renascimentos através dos mundos e das ações humanas de vidas passadas que influenciam os acontecimentos da vida presente.

¹³Pequim (em chinês simplificado, 北京, běi jīng; os caracteres literalmente significam capital do norte), é capital da República Popular da China, uma das metrópoles mais populosas do mundo, com a estimativa de 21.729.000 de habitantes segundo o censo de 2016.

¹⁴ Suming (em chinês simplificado, 宿命, sù mìng), tem sua tradução possível como “predestinação”, cuja origem encontra-se nas doutrinas do Budismo, as quais propõem que existem coisas que certamente acontecerão (destino), sempre relacionadas com atos de uma vida passada.

longo de quatrocentos anos, o *liuli*¹⁵ na cabeça dos beirais do velho palácio foi carcomido. Esse era muito ostentoso; a cor vermelha brilhante que era pomposa desvaneceu-se do *men bi*¹⁶; os muros elevados desmoronaram e, os degraus de jade foram destruídos junto com as balaustradas entalhadas de mármore. No entanto, os ciprestes que ficavam ao redor do altar tornaram-se mais exuberantes e esverdeados e, em todos os lugares, as ervas daninhas e vinhas também imensa e livremente floresceram. Nesse momento, devia ser a hora certa para eu conhecê-lo. Numa tarde, há quinze anos, empurrando minha cadeira de rodas, entrei no parque pela primeira vez, enquanto ele se preparava para tudo que fosse necessário para uma pessoa que tinha perdido o brilho do olhar. O sol, então, seguindo seu caminho primordial e inalterado, ficava mais avermelhado e gradualmente maior. Naquela luz serena que se espalhou por todo o parque, era mais fácil para uma pessoa enxergar o tempo em si e encontrar sua própria sombra.

Desde aquela tarde em que, por coincidência, deparei-me com esse parque, nunca mais eu fiquei separado dele por muito tempo. O intuito disso descobri instantaneamente, tal como o que escrevi num romance meu: “*Numa cidade povoada intensamente, é como se Deus providenciasse cuidadosamente um lugar tão sossegado quanto este.*”

Nos primeiros e poucos anos após a paralisia de minhas pernas, eu não conseguia achar emprego, não conseguia enxergar meu futuro. De repente, quase não conseguia nada na minha vida. Porém, andando com a minha cadeira de rodas, eu comecei a frequentar o parque, apenas porque ele era um lugar do outro mundo, onde eu poderia escapar do mundo da realidade. Naquele romance meu, escrevi que “*quando eu não tinha nenhum lugar para ir, sempre me acostumava a gastar um dia inteiro no parque, como se fosse ao meu trabalho. Enquanto os outros iam trabalhar,*

¹⁵ Liuli (em chinês simplificado, 琉璃 *liú lí*), significa uma espécie de cristal colorido artificial, desenvolvido na China antiga, cuja aparência costuma se apresentar com extraordinária transparência e resplandência. Normalmente os ricos ou os membros da família real utilizavam-no como decoração.

¹⁶ Men bi (em chinês simplificado 门壁 *mén bì*), é um tipo de portal que se colocava isoladamente na frente dos palácios imperiais da China antiga, o qual o povo chinês, na época, acreditava que permitia só a entrada dos espíritos dos ancestrais de sua própria família e impedia os fantasmas malignos. Isso porque, no *men bi*, os fantasmas se encontrariam com a projeção de sua própria sombra, o que os assustaria.

eu conduzia minha cadeira de rodas para cá. O parque era malcuidado. No horário de pico de trabalho, o povo cortava caminho para atravessá-lo, o que contribuía para uma animação passageira a que se seguia, logo depois, o sossego solitário.”

“No sol deslumbrantemente dourado que projetava uma sombrinha contra os muros do parque, eu ia de cadeiras de rodas para lá, reclinava o encosto da cadeira, ficava sentado ou deitado, lia um livro ou refletia sobre a vida. Às vezes, eu pegava um galho, mexia-o por minha volta, expulsando os insetos que não sabiam melhor que eu o porquê de eles terem vindo a este mundo.”

“A abelha parou estavelmente no ar como se fosse uma pequena flor de névoa; a formiga roçava tentáculos com sua cabeça que sacudia e, de súbito, virou de costas e correu, como se tivesse encontrado uma resposta certa; a joaninha cansou-se de uma caminhada longa, parou para rezar por um instante e estendeu suas asas e rapidamente voou para o ar novamente; num tronco havia uma casca largada de cigarra, tão solitária quanto uma casa vazia; o orvalho rolava e se acumulava nas folhas de gramado e, depois caiu, explodindo no chão por milhares de raios dourados.” “O parque era cheio do barulhinho do crescimento das plantas e árvores, sussurrando incessantemente.” Eis um registro verdadeiro: o parque era deserto, mas não lhe faltava vitalidade.

Apesar de haver alguns palácios aos quais eu não conseguia acesso e aquele altar no qual eu não conseguia subir, mas apenas olhá-lo de vários ângulos, estive em todas as árvores no Parque do Templo da Terra e deixei em cada metro quadrado do gramado a marca de minha cadeira de rodas. Fosse qual fosse a estação, o clima ou o horário, eu estive no parque. Algumas vezes, eu ficava por um tempinho e já saía, voltando para casa; por outras vezes, permanecia até a luz da lua encher todo o parque. Não me lembro em quais lugares do parque eu ficava pensando por horas a respeito da questão da morte, especulando pacientemente o motivo do meu nascimento. Eu vinha pensando nisso por vários anos e, finalmente, consegui compreender: quando uma pessoa nasce, já não existe uma questão discutível, mas é uma realidade que Deus nos entrega. E, ao nos entregar essa realidade, Deus já tinha prometido seu

desfecho. Assim, a morte não é algo a que se deva chegar com pressa; a morte é um festival cuja chegada está garantida. Depois de ter concluído meu raciocínio, senti-me bem aliviado e tudo o que eu estava encarando não me dava mais medo. Por exemplo, caso você tivesse de virar a noite, preparando-se para um exame, e tivesse de acordar cedo no dia seguinte para fazer o exame e, de repente, se lembrasse de que haveria férias longas à sua espera após o exame, você se sentiria mais relaxado? Ficaria agradecido por tudo isso?

A questão restante é “*como viver?*”, o que não se compreenderia com plenitude em um determinado instante, nem se resolveria de uma vez por todas. Pelo contrário, essa questão acompanhar-nos-á enquanto vivermos, como se fosse o demônio ou a namorada da nossa vida inteira. Portanto, após quinze anos, eu ainda frequento este parque antigo. Vou debaixo das árvores velhas, vou ao lado das ervas daninhas ou vou até os muros deteriorados e fico sentado silenciosamente, vou meditando, vou tentando organizar meus pensamentos, apesar dos ruídos que ficam ao redor de meus ouvidos, vou procurando enxergar a profundidade de minha alma. Por quinze anos, a condição física desse parque foi danificada arbitrariamente pelas pessoas que não o entendiam. Ainda bem que havia coisas que ninguém conseguiu alterar. Por exemplo, o pôr-do-sol que passa pela pedra-arco do altar, quando os raios serenos preenchem todo o parque, e até cada anfractuosidade (*kanke*)¹⁷ está refletindo com resplendor. Por exemplo, no momento mais solitário do parque, em que vêm as andorinhas cantando alto, o que faz com que o mundo fique mais desolador; ou, por exemplo, as pegadas das crianças nas neves do inverno, o que faz as pessoas adivinharem quem eram elas, o que fizeram por aí para onde foram posteriormente; ou os ciprestes velhos e escuros, quando você sente-se triste, estão a tranquilamente. Quando você sente-se feliz, eles ainda estão a tranquilamente — eles ficam a dia e noite, desde quando você ainda não havia nascido até quando não houver mais você neste mundo. Por exemplo, no momento em que uma tempestade repentina cai no parque, agitando

¹⁷ Kanke (em chinês simplificado, 坎坷 kǎn kě), é uma palavra com duplo sentido, sendo que tanto denota a rua ou a terra acidentada, onde talvez haja buracos pela superfície, quanto é relacionada às dificuldades abstratas da vida, tais como desgraças e infortúnios.

um cheiro puro e ardente do gramado e do barro, o que provoca as memórias inumeráveis do verão ou a chegada súbita do vento de outono, junto com a geada antecipada, quando as folhas, caindo, ficam flutuando, como se estivesse cantando uma música bonita ou ficam deitadas no chão quietamente, e o parque enche-se de um gosto confortável e meio amargo. O cheiro é mais difícil de explicar, porque o cheiro não se escreve, somente se sente. Você precisa ir e ter a experiência no local, respirar para o descobrir. O cheiro até é mais difícil que as memórias: apenas ao senti-lo novamente, você poderá lembrar todas as emoções carregadas por ele. Por isso, eu sempre preciso ir ao parque.

Capítulo 2

Só agora percebi que o fato de eu ir sempre sozinho ao parque criava um problema para minha mãe.

Ela não era aquele tipo de mãe que somente ama o filho, mas não lhe dá compreensão. Ela entendia a aflição que eu tinha por dentro e sabia que não deveria impedir-me de dar umas voltas, pois, se eu ficasse em casa o tempo todo, seria pior para mim. Porém, ao mesmo tempo, ela andava preocupada com que eu pudesse pensar em coisas negativas naquele parque desolado. E meu temperamento era extremamente ruim, e sempre saía de casa para o parque, como um louco. Além disso, quando eu voltava do parque, não falava nada, como se estivesse possuído. Minha mãe sabia que havia algo que não deveria perguntar-me e, com hesitação, queria comentar algo comigo, mas, no fim, desistia de seu intuito, porque nem ela teria a resposta na cabeça. Ela presumia que eu não quisesses que ela fosse junto comigo para o parque, e, por conta disso, ela nunca me enfrentou com tal pedido. Ela estava ciente de que teria de me proporcionar um tempo para ficar sozinho e que esse seria uma fase inevitável. Ela apenas não fazia ideia de quanto tempo esse período duraria e o que haveria, exatamente, ao término dele. Em cada vez que eu saía de casa, ela ajudava a me preparar, caladamente. Auxiliando-me a sentar na cadeira de rodas e

observando-me ao ir embora pelo quintal, o que ela faria depois? Eis o que eu nunca pensei naqueles anos.

Houve uma vez em que eu tinha saído do quintal, mas me lembrei de algo e voltei para casa. Ao voltar, eu encontrei minha mãe em pé onde ela estava, na mesma posição em que estava quando se despedia de mim. E ela ainda estava olhando para aquela esquina do quintal por qual eu tinha ido embora e, naquele momento, ela nem conseguia reagir à minha volta inesperada. Quando ela me acompanhou para sair novamente, ela disse: “-*Sair para passear, ler uns livros no parque... acho que são coisas boas.*” Somente após muitos anos, gradualmente, eu comecei a entender que o que minha mãe tinha dito, na verdade, foi um consolo para si, como uma oração secreta, um conselho para mim, uma imploração e exortação para o próprio filho. Todavia, apenas após a morte súbita dela, dei-me tempo para imaginar quão preocupada e inquieta ela poderia estar naqueles períodos longos em que eu não estava em casa. Ela devia estar ainda com muita angústia, medo e uma mínima esperança de mãe. Agora, eu tenho certeza de que, naquelas noites depois dos dias solitários, e naqueles dias depois das noites insones, com sua inteligência e persistência, ela, após pensar por um tempo, definitivamente disse para si mesma: “-*Já que não posso detê-lo em casa e que o futuro pertence ao meu filho, se realmente acontecer algo com ele no parque, não tenho outra escolha senão assumir o infortúnio.*” Naquela época — que durou muitos anos — eu acreditei que fiz com que minha mãe se preparasse para o pior. Porém, ela nunca veio dizer-me: “- Pense por mim”. E, de fato, eu nunca pensei por ela mesma. O filho dela era tão jovem que não podia se preocupar com a própria mãe. Ele se chocou com o sofrimento na vida e ficou pensando que foi a pessoa mais azarada do mundo, sem saber que a sua desgraça seria em dobro para a sua mãe. Ela tinha um filho que se tornou paralisado subitamente com vinte anos de idade, o qual era o único filho que ela tinha. Ela preferiria que a pessoa deficiente fosse ela, em vez de ser o próprio filho, mas isso não poderia ser substituído. Ela pensava que desde que seu filho pudesse sobreviver, até a própria morte dela não lhe importaria. Apesar disso, ela também tinha certeza de que,

para um ser humano, não bastaria apenas estar vivo e que seu filho deveria achar um caminho para conseguir a sua própria felicidade. E quanto a esse caminho, ninguém garantiria que o filho dela desse conta de o achar — e sendo uma mãe assim, ela era destinada a ser daquelas que sofrem mais.

Uma vez, eu fui conversar com um amigo escritor e lhe perguntei qual foi o seu motivo inicial para aprender a escrever. Ele, após uma pausa para pensar, respondeu: “-Foi pela minha mãe, foi para ela sentir-se orgulhosa.” Isso me tocou e me deixou espantado. Eu fiquei calado por um bom tempo. Relembrando meu motivo inicial de escrever, embora ele não fosse tão ingênuo quanto o de meu amigo, eu admiti que também tive o mesmo desejo dele. E agora, pensando bem, eu descobri que esse desejo ocupava uma boa parte da minha motivação total. O meu amigo disse: “-Será que meu motivo é muito vulgar?” Eu apenas abanei minha cabeça e fiquei refletindo que isso não se classificava como vulgar, mas talvez fosse um desejo inocente demais. Ele acrescentou: “-Eu só queria me tornar famoso logo e, então, outras pessoas ficariam com inveja de minha mãe.” Eu acho que ele foi mais franco que eu e também mais feliz que eu, porque a mãe dele ainda está viva. Ademais, a mãe dele é mais sortuda que a minha, porque ela não tem um filho com pernas paralisadas. Caso contrário, as coisas não seriam tão simples.

Quando meu primeiro romance foi publicado e quando foi premiado pela primeira vez, como eu queria que minha mãe ainda estivesse viva! Portanto, eu não podia ficar mais em casa e acabei indo todos os dias para o parque sozinho. Eu passeava pelo parque inteiro, com depressão e tristezas enraizadas na minha cabeça, mas não conseguia entender por que minha mãe não podia viver por mais um pouco de tempo. Por que ela faleceu justamente quando seu filho logo iria conseguir êxito na carreira como escritor? Será que ela viveu exclusivamente para preocupar-se com o próprio filho, mas não deveria compartilhar nem um pouco da felicidade dele? Quando ela partiu, de repente, de mim, tinha apenas quarenta e nove anos! Houve um momento em que eu até cheguei a odiar o mundo e o Senhor. Mais tarde, eu escrevi numa prosa com título *A Árvore de Seda*: “Sentado no meio da vegetação sossegada

de um jardim, com os meus olhos fechados, eu comecei a pensar: *‘Porque o Senhor chamou minha mãe de volta tão cedo?’* Depois de muito tempo, numa situação meio inconsciente, escutei sua resposta: *‘Sua mãe estava sofrendo demais na vida, e o Senhor percebeu que ela não aguentaria mais. Por isso, Ele levou-a de volta.’*

Parecia-me uma leve consolação. Tendo aberto meus olhos, encontrei um vento que estava atravessando pelas árvores.” E em relação ao jardim, na verdade, era o Parque do Templo da Terra.

Somente nesse instante, os diversos acontecimentos do passado começaram a parecer-me nítidos e as amarguras e grandezas que minha mãe tinha penetraram até o mais fundo do meu coração. Talvez a preocupação do Senhor seja justa.

Nas madrugadas nebulosas ou nos dias ensolarados, girando minha cadeira de rodas lentamente no parque, eu só parava para pensar em uma coisa: minha mãe não está mais aqui. Ao lado do cipreste antigo, no gramado, ou embaixo daquele muro destruído; nos crepúsculos em que os pássaros voltavam para o ninho ou nas tardes em que se espalhava plenamente o barulho dos insetos, eu repetia a mesma frase mudamente: “-Mas minha mãe não está mais aqui.” Inclinando as costas da cadeira, eu deitava-me e ficava meio acordado e meio adormecido até desaparecer o último raio de sol. E depois, levantava-me, um pouco distraído, e ficava sentado naquele altar antiquado, quieto e perdido. Somente após a escuridão chegar e o luar surgir gradualmente, eu, finalmente, entendi que minha mãe não viria mais para procurar-me neste parque.

Houve muitas vezes em que eu detinha-me tempo demais no parque e minha mãe sempre vinha procurar-me. Porém, ela não desejava que eu a visse. Bastava-lhe encontrar-me bem no parque, ela voltava para casa discretamente. Por isso, por algumas vezes, dei com as suas costas e, também, por várias vezes, eu a encontrei olhando em volta, procurando-me. Isso porque ela tinha a visão ruim e o jeito como ela me procurava, com seus óculos grossos, era como se estivesse procurando um navio no mar. Geralmente, eu a via antes que ela me encontrasse. E quando eu percebia que ela estava me olhando, eu desviava o olhar. Depois, quando eu levantava

minha cabeça para olhá-la de novo, encontrava-a de costas, saindo devagarzinho do parque. Eu simplesmente não faço ideia de quantas vezes ela não conseguiu me encontrar. Uma vez, eu sentei no meio dos arbustos densos e vi que ela não estava conseguindo me achar. Ela andava sozinha pelo parque, passou ao meu lado e percorreu os lugares onde eu costumava ficar, com os seus passos desorientados e apressados. Eu não sabia por quanto tempo ela havia-me procurado nem por quanto tempo mais ela continuaria fazendo isso. Eu não soube por que eu insistia em não a chamar — mas, sem dúvida, não foi um “esconde-esconde” de nossa infância. Teria sido, talvez, a obstinação ou a vergonha de um jovem crescido? Todavia, agora essa obstinação deixou-me arrependido nem tenho sequer algum orgulho por ter feito isso com minha mãe. Eu, realmente, gostaria de aconselhar todos os jovens crescidos que não fizessem esse jogo de serem teimosos ou tímidos com sua própria mãe. Finalmente eu aprendi isso, mas já é tarde demais.

O filho quer fazer sua mãe sentir-se orgulhosa, o que se considera tão real que aquele pensamento escandaloso, ou seja, “*querer ser famoso*” muda-se um pouco de figura. Eis um problema complicado e, então, podemos deixá-lo de lado. Quando a empolgação por ter sido premiado por meu romance vem diminuindo de intensidade, eu começo a acreditar que eu, pelo menos em uma coisa, entendi errado: ser um escritor não foi o caminho que minha mãe desejava que eu seguisse. Venho ao parque todos os dias e todos os anos. Cada vez que venho, fico refletindo qual realmente seria o caminho que minha mãe queria que eu encontrasse. Quando minha mãe estava viva, ela não deixou nenhuma palavra filosófica nem algum ensinamento para eu decorar. Somente após o falecimento dela, sua dura vida, sua determinação firme e seu amor discreto tornaram-se, conforme o decorrer do tempo, cada vez mais vívidos e profundos para mim.

Houve um ano em que o vento de outubro soprou e levou junto as folhas. Enquanto isso, eu estava lendo no parque e escutei dois velhinhos que caminhavam conversando: “-*Não imaginei que o parque fosse tão grande*”. Baixando o livro, eu pensei quantos passos ansiosos minha mãe havia dado para buscar seu próprio filho

em um parque tão enorme como este. Por muitos anos, eu, pela primeira vez, percebi que não só existiam as marcas de minha cadeira de rodas neste parque, mas que também havia as pegadas de minha mãe em todos os lugares onde havia as minhas próprias.

Capítulo 3

Se correspondessem as quatro estações às horas de um dia, com certeza a primavera seria a manhãzinha, o verão seria o meio-dia, o outono seria o lusco-fusco e o inverno seria a noite. Se se fizesse isso com os instrumentos musicais, eu acho que a primavera combinaria com o trompete, o verão com o tímpano, o outono com o violoncelo e o inverno com a trompa e a flauta. E se se comparassem os sons nesse parque? Então, a primavera poderia ser o arrulho dos pombos que flutuam por cima do altar, o verão deveria ser a canção incessante das cigarras e o escárnio das folhas dos choupos que farfalham, o outono seria como a toada do sino de vento que fica no beiral do altar e o inverno seria como os barulhinhos claros e livres dos pica-paus. Se as relacionássemos com os objetos do parque, a primavera seria aquela trilha que fica escura uma hora e fica clara na outra, com cordas de flores de álamos que balançam em um céu alternativamente aberto e nublado; o verão, como os bancos de pedra que brilham e se esquentam, ou como aqueles degraus de pedra que são sombrios e cheios de musgo, debaixo dos quais havia cascas de frutas e, em cima dos quais existe a metade dum jornal amassado; o outono seria um grande sino de bronze: no canto noroeste do parque há um sino gigante de bronze abandonado que possui a mesma idade dele e que é abundante em ferrugem, com os ideogramas ininteligíveis; o inverno seriam vários pardais velhos com suas penas peludas que sempre ficam no meio das árvores. E se as associássemos com as sensações? A primavera corresponderia a uma estação em que ficamos doentes, senão as pessoas não entenderiam facilmente a crueldade e a aspiração da primavera; com relação ao verão, o casal deve terminar o relacionamento nessa estação, caso contrário, parece que

desapontaria o Amor; o outono é quando você compra uma bacia de flores para sua casa, aonde faz tempo que você não volta e depois abre a janela para abraçar as luzes do sol, recordando e organizando vagarosamente aquelas coisas mofadas; o inverno é quando você vai reforçando sua persistência de viver, escrevendo as cartas que nunca vão ser enviadas, com a companhia da lareira e dos livros. Cabe também conectar as formas artísticas com as quatro estações. Desse modo, a primavera seria uma pintura, o verão, um romance, o outono, um trecho de canção ou uma poesia e o inverno, uma estútua. E no caso dos sonhos? E se se utilizassem os sonhos para representarem as quatro estações? A primavera deveriam ser os gritos na pontinha da árvore, o verão seria a garoa que está em volta dos gritos, o outono, a terra onde cai a garoa e o inverno seria um cachimbo extremamente solitário em cima dessa terra limpa.

Por causa desse parque, eu sempre fico grato ao meu destino.

Posso até mesmo prever que, uma vez que eu me distancie dele por um longo tempo, como vou sentir sua falta! Como vou sentir a falta dele e conseqüentemente sonhar com ele! Como eu não sonharei com ele, devido ao meu medo de lembrá-lo!

Capítulo 4

Agora, pensando bem, quem sempre vinha ao parque nos últimos quinze anos? Parece que era somente eu e um casal idoso.

Quinze anos atrás, o casal apenas se considerava de meia idade e, quanto a mim, era ainda um jovem de verdade. Eles sempre vinham caminhar no parque antes de anoitecer. Eu não sabia dizer por qual portão do parque eles entravam, mas geralmente eles seguiam a direção anti-horária para dar uma volta. O homem era alto, com ombros largos e pernas longas. E quando ele andava, olhava, sem desviar o olhar, só para frente. Enquanto isso, seu corpo ficava erguido e fixado. Embora a mulher dele agarrasse-o pelo braço, ele mantinha a mesma postura firme. A mulher era baixinha e não pertencia ao grupo de gente bonita. Contudo, eu, sem nenhuma razão, acreditei que ela teria de ser de uma família nobre e rica, cuja situação havia entrado

em um declínio. Quando ela agarrava seu marido pelo braço, era como se fosse uma criança delicada. Ela olhava ao redor com medo e conversava com seu marido em voz baixinha. E quando alguém estivesse próximo deles, ela imediatamente parava de falar por própria vergonha. Às vezes, eles lembravam-me de Jean Valjean e Cosette¹⁸, mas essa ideia não permanecia sólida, pois era muito óbvio para perceber que eles eram um casal de muitos anos. As roupas que eles usavam poderiam se classificar como sofisticadas, porém, com o decorrer do tempo, elas transformaram-se naquelas do estilo arcaico e simples. Iguais a mim, eles vinham ao parque faça chuva ou faça sol. Entretanto, eles eram mais pontuais que eu, pois era possível que eu chegasse ao parque em qualquer horário e eles, invariavelmente apareciam bem quando começava a escurecer. Quando ventava, eles vestiam-se de casaco bege e, quando chovia, eles usavam guarda-chuva preto. No verão, as camisas deles eram de cor branca e as calças eram pretas ou bege. No inverno, era casaco preto de duffel. Eu acho que eles deviam gostar apenas dessas três cores. Geralmente, eles davam uma volta pelo parque no sentido anti-horário e depois iam embora. Quando eles aproximavam-me, somente se ouviam os passos do marido, porque a mulher era como se estivesse colada no seu marido alto e grande, flutuando. Eu acredito que eles se lembram de mim, mas nunca conversávamos e nem possuíamos a intenção de nos conhecer. Depois de quinze anos, talvez eles tenham percebido que um moço jovem virou um homem de meia idade, ao mesmo tempo em que eu observei que um casal invejável de meia idade tornou-se eventualmente dois velhinhos.

Houve um jovem que gostava de cantar no parque. Ele também vinha todos os dias para cantar. Ele ficou cantando no parque por vários anos e depois desapareceu. Ele era duma idade parecida com a minha e normalmente ele vinha de manhã cantando por meia hora ou uma manhã inteira. Provavelmente ele tinha de trabalhar no resto do dia. Sempre nos encontrávamos na trilha que fica no leste do altar. Eu sabia que ele iria cantar embaixo dos muros altos no canto sudeste do parque, enquanto ele certamente deveria ter se perguntado o que eu ia fazer naquele bosque no

¹⁸Jean Valjean e Cosette são as personagens principais do romance “*Os miseráveis*” de Victor Hugo. A Cosette é a filha adotiva de Valjean.

nordeste do parque. Chegando ao lugar de costume, eu dava alguns tragos no cigarro e começava a escutar o moço limpando a garganta. Ele repetia sempre as mesmas músicas. Na época da “Grande Revolução Cultural Proletária”, ele cantava a música “uma nuvem branca paira ao céu, e abaixo dela galopa o corcel...”¹⁹, cujo nome sempre escapava de minha cabeça. Depois da Revolução Cultural, ele praticava com a ária mais famosa chamada “*O vendedor e a senhorita*”²⁰. Eu ainda lembro que ele sempre começava com a primeira frase da música, de um modo mais poderoso e empolgado, “Olha o tecido, olha o tecido!”. E no ar fresco da manhã, ele, como se fosse aquele vendedor de tecido, andava pulando por todos os cantos do parque para enaltecer a senhorita, “Que sorte que tive, que sorte que tive, eu canto pela felicidade...”. Em seguida, ele continuaria cantando repetidamente para que a paixão do vendedor não diminuísse. Ao meu ver, a técnica musical dele não era requintada, porque sempre errava nos pontos-chaves da canção. Porém, a voz dele era muito boa, e não mostrava nem um pouco de fadiga após uma manhã inteira cantando. O sol também não se cansava e ele reduzia a sombra de árvore para uma bolinha, fazendo as minhocas descuidadas ficarem desidratadas nas trilhas do parque. Quando era quase meio dia, encontramos-nos novamente no lado leste do altar. Aí ele dirigia um olhar para mim e eu correspondia-lhe com meu olhar. Depois ele ia para o norte e eu continuaria para o sul. Conforme o passar do tempo, eu percebi que nós ambos tínhamos a vontade de nos conhecer, mas nós dois não sabemos como nos aproximar. Sendo assim, nós meramente trocávamos olhares como cumprimento e depois passávamos um pelo outro. Como isso havia acontecido por diversas vezes, nós ficávamos ainda mais desorientados em tomar a iniciativa. Finalmente, chegou um dia — um igual a todos os outros dias, quando nós reciprocamente acenamos com cabeça, ele soltou “Oi!”, e eu disse “Oi!”. Em seguida, ele perguntou, “Você ‘tá indo embora?”, e eu respondi “Sim, e você?”. Ele retornou, “Eu preciso voltar também.”

¹⁹“Uma nuvem branca paira ao céu, e abaixo dela galopa o corcel...” é um trecho retirado duma canção mongoliana, chamada “*o eterno pôr-do-sol na pradaria*”. A música elogia a beleza natural em pradaria de Mongólia Interior da China e, exalta o presidente Mao e o partido comunista chinesa por uma vida melhor que eles trouxeram para os habitantes de Mongólia Interior.

²⁰“*O vendedor e a senhorita*” é uma ópera clássica de Azerbaijão que conta uma história romântica entre um moço vendedor na rua e uma senhorita de família nobre.

Nós ambos retardamos nossos passos (na verdade, eu diminuía velocidade das rodas da cadeira) e, queremos conversar mais, mas não sabemos por onde começar.

Portanto, passamos um pelo outro e depois viramos nosso corpo para outro. Ele disse “Então, até mais!”, e eu repliquei “Beleza, até!”. Depois disso, sorrimos mutuamente e partimos para o caminho de cada um. Todavia, nunca mais nos vimos. Após aquele dia, não se escutava mais a voz dele cantando no parque. Somente naquele momento, eu percebi que, talvez, ele veio despedir-se de mim de propósito naquele dia. E quiçá, ele conseguiu arrumar um emprego em alguma trupe ou coro profissional. Deveras, eu desejo que ele tenha tido boa sorte, assim como ele cantava na sua música.

Eu ainda lembro de outras pessoas que iam ao parque com frequência. Havia um velhinho que realmente era um bebum. Ele andava com um cantil de porcelana que pendurava na sua cintura. E, sem dúvida nenhuma, a garrafa sempre estava cheia de pinga. Ele constantemente vinha passear pelo parque para passar a tarde. Se você não prestasse atenção, iria achar que havia vários velhinhos desse tipo no parque. Porém, você iria concordar que ele era um velhinho singular desse parque, se reparasse na maneira diferenciada de beber pinga. Com as roupas excessivamente casuais e uma forma imprudente de andar, após uma caminhada de cinquenta ou sessenta metros, ele escolhia um lugar em que ele punha um pé em cima do banco de pedra, um degrau no solo ou um cepo. Em seguida, ele retirava o cantil de pinga da sua cintura. Enquanto isso, com seus olhos apertados, ele olhava cuidadosamente para as coisas que ficavam no ângulo de cento e oitenta graus do alcance da visão dele. Logo depois, ele engolia um grande gole de pinga depressa, como se fosse uma passada de trovão. Dando uma chacoalhada no cantil, ele colocava-o de volta na cintura. Então, ficando parado para dar uma pensada com tranquilidade, ele iria caminhar outro cinquenta ou sessenta metros. No parque, também havia um homem que caçava pássaros, porque, naquela época, existia pouca gente, mas muitos pássaros. Ele fixava uma rede nos arbustos que ficavam no noroeste do parque. E quando os pássaros batiam na rede, suas penas ficavam presas nos buracos da rede, e eles não conseguiriam fugir mais. Porém, ele somente esperava uma determinada espécie de pássaro que era abundante no passado,

mas raramente se via naquela época. Por isso, quando outros pássaros caíam na rede dele, ele tirava-los e os soltava. Ele disse que havia vários anos que não conseguia capturar aquele tipo especial de ave e que iria esperar só mais um ano para ver se realmente ainda existia o tal pássaro. Entretanto, no final das contas, ele aguardou por outros alguns anos. No parque, de manhã em crepúsculo, sempre se via uma engenheira de meia idade. De manhã, ela atravessava o parque do norte para o sul indo trabalhar; em crepúsculo, ela trespassava do sul para o norte voltando à casa. Na verdade, eu não soube a profissão nem a formação escolar dela, mas eu acreditava que ela era uma elite intelectual formada em exatas, porque outras pessoas raramente possuem o mesmo estilo elegante e delicado como ela. Quando ela andava pelo parque, as árvores ao redor eram como se ficassem mais sossegadas e, parecia que debaixo de uma luz fraca de sol, havia uma música de piano vindo de longe, se dêssemos um nome para a música, somente poderia ser “Für Elise”²¹. Eu nunca vi o marido dela, por isso nunca soube como era a aparência daquela pessoa sortuda. Tentei imaginar, mas sem sucesso. Depois eu entendi subitamente que era melhor não conseguir traçar o rosto dessa pessoa e que seria ótimo que ele nunca se revelasse. Quando ela saía pelo portão do norte para casa, eu atêficava meio preocupado, preocupado que ela caísse na rotina da cozinha. Todavia, talvez houvesse outra categoria de beleza com a imagem dela ocupando-se na cozinha. Claro, dessa forma, não combinaria mais com a “Für Elise”. E qual outra música seria? No parque, houve também uma outra pessoa que era minha amiga. Ele era um atleta talentosíssimo de corrida, mas sua vocação foi velada. Devido às suas palavras indiscretas na época de “Revolução Cultural”, ele ficou preso na cadeia por alguns anos. Depois que ele foi libertado da prisão, com muita dificuldade ele conseguiu um trabalho de puxar carroça, mas sempre sofria tratamentos injustos, comparado com as demais pessoas do trabalho. Ele passava a vida angustiado e começava a treinar a corrida de longa distância. Naquele tempo, ele habitualmente vinha a correr no parque e eu ajudava-o a marcar o tempo com relógio. Toda vez que ele terminava uma volta, ele acenava mão

²¹A “*Bagatela para piano ‘Für Elise’*”, conhecida também “*Para Elisa*”, é composta por Beethoven, a qual representa uma imagem de uma garota bonita e elegante.

para dar-me um sinal e eu anotava um tempo. Cada treino, ele fazia uma corrida de vinte voltas no parque, a qual era aproximadamente vinte mil metros. Ele desejava que sua realização sucedida na corrida de longa distância pudesse trazer-lhe uma verdadeira liberdade política, pois ele acreditava que a câmera e a caneta de jornalista lhe ajudasse a conseguir a tal coisa. No primeiro ano, ele terminou como décimo-quinto colocado na competição municipal de corrida que se realizava nos festivais de primavera. Vendo que as fotos dos primeiros dez colocados estavam na vitrina de notícia na Avenida *Chang'an*²², ele começou a possuir autoconfiança. No segundo ano, ele obteve o quarto colocado na competição, porém, havia somente as fotos dos três primeiros na vitrina. E ele não desistiu. No terceiro ano, ele conseguiu o sétimo colocado e na vitrina penduravam as fotos dos seis primeiros. Ele culpou-se um pouco por não ter ganhado um resultado melhor. No quarto ano, ele chegou o terceiro colocado, mas existia apenas a foto do campeão de corrida. No quinto, ele ganhou um primeiro lugar — contudo, ele ficou quase desesperado, porque na notícia mostrava-se meramente uma imagem da audiência da competição. Naqueles anos, nós dois sempre ficávamos no parque até anoitecer, xingando à vontade tudo o que queríamos. Após isto, voltávamos para casa em silêncio e, quando nos despedíamos, advertíamos-nos: não se mate agora, tente viver mais um pouco para ver. Agora ele não corre mais, pois está muito velho e não consegue mais correr tão rápido. Da última vez em que ele participou da competição municipal da corrida, com a idade elevada de trinta e oito anos, ele ganhou o campeão e bateu um recorde. E um treinador profissional disse-lhe, “Quem me dera encontrasse-te 10 anos atrás.” Ele reagiu com um sorriso forçado e não respondeu nada. Em crepúsculo, ele veio a me encontrar no parque e me contou tudo com tranquilidade. Agora eu não o vejo há alguns anos, e ele mora com sua mulher e seu filho num lugar muito longe.

Atualmente, essas pessoas não vêm mais ao parque, onde agora há quase que totalmente um conjunto de rostos novos. A respeito das pessoas do quinze anos atrás,

²² Avenida Chang'an (em chinês simplificado, 长安街 *cháng'ān jiē*, com o sentido de avenida de paz durável) é a avenida que se localiza na frente de Cidade Proibida em Beijing. Geralmente, ele é considerado como o símbolo político da China.

at é hoje, sobrou apenas eu e aquele casal idoso. Houve um tempo em que, de repente, at é um dos velhinhos daquele casal de idosos n ão aparecia mais no parque. Nos crep úsculos, somente o marido vinha caminhar sozinho, ainda com seus passos mais vagarosos e desajeitados. Por causa disso, por um bom tempo, eu tinha medo de que houvesse acontecido alguma coisa ruim à mulher. Ainda bem que, depois de um inverno, ela voltou ao parque. E as duas pessoas continuavam andar pelo parque ao sentido anti-hor ário. Quanto às sombras deles, uma comprida e outra curta, eram como se fossem dois ponteiros de rel ógio. A mulher, com seu cabelo mais branco que antes, perman ência a andar como uma crian ça, agarrando o bra ço de seu marido. Na verdade, “agarrar” não é a palavra apropriada. Talvez a “apoiar” seria melhor. N ão sei se existe uma palavra que expresse ambos os sentidos.

Cap íulo 5

Tamb ém n ão me esqueci de uma crian ça — uma menina bonita e desafortunada. Em uma tarde de quinze anos atr ás, eu deparei com ela quando eu vim ao parque pela primeira vez. Na época, ela tinha cerca de tr ês anos de idade e estava agachada na rua que fica no lado oeste de “Zhaigong”²³, recolhendo os pequenos “*denglong*”²⁴ ca ños das árvores. Ali havia algumas coreut érias que floresciaam com aglomerados de florzinhas amarelas e densas na primavera e, após as flores, cresciam in úmeras frutas que pareciam um “*denglong*” pequeno, formado por três folhas. Os pequenos “*denglong*” come çavam com a cor verde, logo depois se tornam brancos e, em seguida, amarelos. Uma vez que ficavam maduros, eles espalhavam-se por toda a

²³Zhaigong (em chin ês simplificado, 齋宮 zhāi gōng, que significa “ palácio de abstin ência “) é o lugar onde o imperador chin ês hospedava-se. E de acordo com as doutrinas de budismo, ele devia fazer a abstin ência de comida derivada de animais (conforme as regras budistas, os pratos feitos com tempero de alho, gengibre, coentro e pimentas tamb ém s ão considerados proibidos), bebidas alco ólicas, atividades sexuais, como uma prepara ção religiosa antes do ritual para reverenciar a terra e o c éu.

²⁴Denglong (em chin ês simplificado, 灯笼 dēnglóng), é o artesanato antigo e t ípico da China. Ele é composto por uma camada exterior feita de papel ou de v áu, e uma vela a acender no buraco interior, de um formato redondo que faz o autor associ á-lo com as frutas no texto. Para os chineses, o *denglong* n ão apenas servia como uma lanterna nos tempos passados, mas tamb ém é um s ímbolo positivo nas ocasi ões de celebra ção, pois o formato redondo dele é relacionado a ideia de perfei ção (conforme a filosofia tradicional chinesa, a circunfer ência é o formato mais perfeito dentro de todos outros, e ao mesmo tempo, representa a reuni ão da fam ília).

terra. Os pequenos “*denglong*” eram tão requintados e adoráveis que até os adultos apanhavam-nos um atrás do outro. A menininha balbuciava consigo mesma, enquanto pegava as frutinhas. E a voz dela era bonitinha e soava melosa mas também grave; não era aguda como as de outras meninas da sua idade costumam ser. Ou, talvez, era porque estava muito sossegado o parque naquela tarde. Perguntava-me por que uma menina tão pequenina viera sozinha ao parque e interroguei-a sobre onde ela morava. Apontando seu dedo para uma direção qualquer, ela começou a chamar seu irmão mais velho. Nesse tempo, um menino de sete ou oito anos de idade levantou-se do meio da moita densa que ficava ao lado do muro e dirigiu o olhar para mim. Julgando que eu não tinha cara de bandido, o menino respondeu para sua irmã - “Estou aqui!” E depois, ele voltou a procurar os insetos com seu corpo curvado entre as plantas. Ele pegava louva-a-deuses, gafanhotos, cigarras e libélulas para agradar a menina. Havia dois ou três anos que eu sempre via os dois brincando juntos embaixo daquelas coreutérias onde eles se divertiam bastante e também, pouco a pouco, cresciam juntos. Posteriormente, por muitos anos eu não os encontrei mais no parque. Eu pensava que eles deveriam estar na escola, já que chegara a idade para a menina assistir às aulas. A menina despediu-se da infância e, por isso, não havia muitas possibilidades para ela vir brincar aqui no parque. Isto seria uma coisa tão comum que eu nem teria motivo para ficar pensando. Se eu não tivesse deparado com eles no parque outro dia, eu decerto os teria esquecido aos poucos.

Era uma manhã de domingo, uma manhã de céu limpo, mas tristonha, porque, depois de muito tempo, eu descobri inesperadamente que aquela menina bonita era uma criança mentalmente deficiente. Quando eu fui de cadeira de rodas para aquelas coreutérias, coincidentemente foi durante a estação em que os pequenos “*denglong*” ficavam novamente espalhados por todo o solo. Na época, eu estava aflito pelo fim de um romance meu, por não saber tanto o porquê lhe dera tal fim quanto o motivo pelo qual, de repente, não queria mais manter esse final. Em vista disso, saí de casa para refletir se eu deveria desistir daquele romance ou não, pensando que a tranquilidade do parque poderia me ajudar a tomar uma decisão sensata. Mal parava minha cadeira

de rodas quando vi que, não muito longe, à frente, algumas pessoas estavam judiando de uma mocinha. Eles faziam caretas para assustá-la e ficavam correndo atrás dela, gritando e dando risadas dela. Quanto à mocinha, em pânico, ficava fugindo e escondendo-se entre as árvores, e, ao mesmo tempo, agarrava tão firmemente os bordados de seu vestido que nem percebia que estava com as coxas expostas²⁵. Eu percebi que essa mocinha tinha deficiência mental, mas ainda não reconhecera quem ela era. Quando eu estava prestes a ir adiante para resgatá-la, um moço de bicicleta veio pedalando de longe, velozmente. Em seguida, aquelas pessoas que estavam judiando da mocinha fugiram rápido e com medo. O moço estacionou sua bicicleta ao lado da mocinha, olhando furiosamente para os malandros que fugiram para todos os lados. Ele, calado, respirava intensamente, e seu rosto parecia o céu antes de uma tempestade, ficando cada vez mais pálido. Nesse momento, eu reconheci que eles eram os irmãos que brincavam sempre no parque. Eu quase gritei, ou melhor, quase fiz um escarcéu. As coisas no mundo sempre nos fazem duvidar do plano de Deus. O moço andou na direção da sua irmã mais jovem e a mocinha soltou os bordados do vestido que ela estava segurando o tempo todo. Em seguida, numerosos “*denglong*” que ela tinha recolhido caíram no chão, espalhando-se ao redor dos seus pés. Ela ainda poderia ser considerada uma menina bonita, mas faltava brilho nos seus olhos. Só ficava olhando para os fugitivos, olhando até onde sua vista alcançava. Considerando-se sua inteligência, deveria ser impossível para ela compreender este mundo. Embaixo da árvore, a luz do sol ficava partida e dispersa no solo e o vento soprava aqueles tantos “*denglong*” como se tocasse ofuscadamente os incontáveis sininhos. O irmão ajudou sua irmã a sentar-se no bagageiro da bicicleta e os dois, em mutismo, voltaram para casa.

O mutismo foi correto. Se Deus deu tanto a beleza e a deficiência mental para essa mocinha, apenas o mutismo e o “voltar para casa” eram certos.

²⁵Sujeito às influências do confucionismo ao longo da sua história, a China sempre foi um país conservador quando se trata de sexualidade. Dessa forma, deixando as partes íntimas do corpo expostas, incluindo as coxas, era considerado um comportamento imoral ou indigno (que está cada vez menos julgado na sociedade chinesa atualmente) que as mulheres normais não fariam. Por isso, logo em seguida, o autor deu a conclusão de que a mocinha tinha problemas intelectuais.

Afinal, quem conseguiria entender totalmente nosso mundo? É insuportável dizer muitas coisas neste mundo. Você poderia reclamar, perguntando por que o Senhor pôs tantas misérias no mundo. Você também poderia se dedicar a eliminar essas misérias e, então, sentir-se orgulhoso e respeitado pela conquista. Porém, se você pensar mais um pouco, cairá numa profunda confusão. Pois, se não houvesse misérias no mundo, ele mesmo ainda poderia existir como mundo? Se não houvesse a estupidez, qual seria a glória de ser inteligente? Se não houvesse a maldade e a indecência, como a bondade e a decência poder-se-iam delimitar como virtudes? Se não houvesse a deficiência, seria que a sanidade tornar-se-ia tediosa por sua banalidade? Eu sempre desejei que se eliminasse completamente a deficiência deste mundo, mas se pode ter certeza de que, então, os pacientes iriam substituir os deficientes para assumirem os mesmos sofrimentos. Caso se excluíssem também todas as doenças, os sofrimentos seriam suportados, por exemplo, pelas pessoas feias. Mesmo que conseguíssemos, inclusive, acabar com a feiura, a estupidez, a maldade e todas as outras coisas e comportamentos de que não gostamos e, conseqüentemente, tornássemos todas as pessoas igualmente sãs, bonitas, inteligentes, decentes, como ficaria o mundo? Eu tenho receio de que todas as peças da vida iriam encerrar-se, porque um mundo sem as diferenças seria uma poça de remanso ou um deserto em que não cabem sentimentos nem vitalidade.

Parece que as diferenças são sempre indispensáveis e que temos de aceitar as misérias — porque todas as peças do ser humano precisam delas e a própria existência precisa delas também. Parece que Deus novamente acertou.

Dessa forma, aqui está uma conclusão mais desesperadora a nos esperar: quem vai constituir os desafortunados? E quem vai representar a felicidade, o orgulho e a alegria deste mundo? Uma pessoa pode somente se entregar às coincidências, pois não há raciocínio a ser discutido.

Quando se trata do destino, não se discute justiça.

Mas onde está o caminho da redenção para todos os destinos infelizes?

Caso a inteligência ou a compreensividade pudessem conduzir-nos para o caminho da redenção, dariam conta todas as pessoas de adquirir tal inteligência e compreensividade?

Sempre penso que as feias fazem brotar as belezas. Os parvos fazem brilhar os sábios. Os covardes fazem sobressair os heróis. Os seres sencientes (*Zhongsheng*)²⁶ fazem despontar (*Duhua*)²⁷ os Budas.

Capítulo 6

Se houvesse um deus dos parques, ele deveria ter notado que, durante tantos anos em que eu me sentava ali, às vezes eu estava alegre e relaxado, às vezes melancólico e desanimado, às vezes despreocupado e pleno, às vezes ansioso e solitário, às vezes calmo e seguro, e outras vezes fraco e perdido. Na verdade, havia, no total, três coisas que se vinham revezando para me perturbar e para me acompanhar. A primeira delas era se eu deveria matar-me ou não; a segunda era para que viver; a última era por que eu escrevo livros.

Agora, deixe-me ver como elas interagiram.

Você falou que já percebeu que a morte é uma coisa que não se precisa ter pressa para deixar acontecer e é uma coisa que, de qualquer maneira, não lhe faltará. Por isso, você decidiu tentar viver. Sim, esse argumento é um fator crucial. Porém, por que queria tentar viver? Parece que era apenas por estar inconformado e por conta daquela ideia de que é difícil obter a oportunidade. Uma vez que as minhas pernas estão paralisadas, como se nada fosse dar certo, também não me custaria nada fazer uma tentativa de viver. Todavia, o deus da morte sempre cumpre suas palavras. Então, eu

²⁶Conforme o texto original, “Zhongsheng”(em chinês simplificado, 众生 *zhòngshēng*), é um termo específico do budismo chinês e que veio da tradução da palavra sânscrita “sattva” que significa “todos os seres que possuem a emoção”. Segundo a doutrina do budismo chinês, somente esses seres com emoção podem transformar-se em Buda.

²⁷Conforme o texto original, “Duhua”(em chinês simplificado, 度化 *dùhuà*), é um termo específico do budismo. 度 significa “transportar em barco”, e, metaforicamente, expressa o sentido de “guiar, ajudar”. 化 significa “transformar”. No âmbito do budismo, essa palavra representa a ação que o Buda pratica com seus crentes para que eles compreendam os princípios budistas e, conseqüentemente, possam ser salvos e se tornarem Budas.

não teria nenhum prejuízo a mais com essa decisão. Aliás, quem sabe vou ganhar algum benefício adicional com isso? Como eu disse, pensando assim, senti-me mais aliviado e livre. E por que eu escrevo livros? Como todo mundo sabe, a palavra “escritor” designa algo bem valorizado por outras pessoas. Dessa forma, para fazer uma pessoa que sempre fica sentada em cadeira de rodas, escondendo-se no fundo do parque, poder, futuramente, ter um nome brilhante e, para que ela possa conseguir alguma reputação aos olhos dos outros, mesmo que morresse naquele momento, a morte seria aceitável. Eis como eu pensava quando iniciei minha carreira, o que não era segredo e, agora, não precisa mais ser ocultado aos outros.

Eu levava caderno e caneta para um cantinho do parque onde havia menos perturbações de outras pessoas. Aí eu, às escondidas, começava a escrever. E aquele moço que gostava de música cantava num lugar próximo. Quando as pessoas aproximavam-se de mim, eu fechava meu caderno e segurava minha caneta na boca, pois eu tinha medo de que não conseguisse escrever bem e, conseqüentemente, ficaria constrangido. Sou uma pessoa que leva muito em conta as aparências sociais (*Mianzi*)²⁸. Porém, você não apenas conseguiu dar-se bem como escritor, mas também publicou alguns romances. As pessoas começavam a dizer que os seus livros não eram maus e até diziam que nunca tinham pensado que você fosse capaz de escrever tão bem. E, na minha mente, eu dialogava com elas, respondendo que havia muito mais coisas que vocês jamais imaginariam. Literalmente, eu estava tão feliz que não conseguia dormir a noite toda. Eu queria dizer isso àquele moço que sempre cantava porque, afinal, ele também cantava muito bem. Quando eu contei aquilo a meu amigo, atleta de corridas de longa distância, aquela engenheira de meia idade, de que já falei, estava atravessando o parque com seu estilo elegante. Meu amigo ficou muito empolgado e me disse: -“Ótimo! Agora vou correr com todo o meu esforço e você tem de escrever com todo o vigor também.” Assim, você ficava possuído e, o dia todo, preocupava-se sobre qual seria a história para contar e quem poderia ser personagem

²⁸Em chinês simplificado, *Mianzi* (面子, *mian zi*), que, literalmente, significa “rosto”, e se refere a um conceito sociológico vinculado, em geral, à dignidade e ao prestígio que uma pessoa possui no que diz respeito a suas relações sociais. Devido à influência do confucionismo, o “*mianzi*” é muito levado em consideração pelo povo chinês, que acaba fazendo muitas coisas desnecessárias por conta dele.

de seu romance. Realmente, eu ficava tomado por essa ideia. Para onde quer que eu fosse, só pensava em procurar romances em meio à multidão. Quem dera houvesse um reagente químico para romances: duas gotinhas nas pessoas para indicar se elas poderiam encaixar-se num romance. Quem dera existisse um revelador fotográfico de romance, que, espalhado por todos os cantos do mundo, mostrasse onde há condições para se escreverem histórias. Naquele momento, eu estava tão possesso por essa ideia que vivia exclusivamente para escrever. Mais tarde, você publicou mais alguns romances e ganhou alguma reputação, mas ficava cada vez mais em pânico. De repente, senti que, mal começara a viver como um ser humano de verdade, as coisas foram para um outro extremo e me mantinham como se fosse um refém que tinha sido pego por alguma armadilha e que poderia ser executado em qualquer momento. Você preocupava-se com a possibilidade de que, em pouco tempo, esgotar-se-ia sua inspiração literária e, em seguida, acabaria com sua própria vida. Por que eu sempre conseguiria escrever livros? Por que os recursos adequados para um romance haveriam sempre de ser levados a uma pessoa deficiente? Se até as pessoas que viajam pelo mundo inteiro correm o risco de acabar o seu estro, por que eu, uma pessoa encerrada neste parque, sempre conseguiria escrever um romance após o outro? Assim, você pensou em se matar novamente. Eu considerava acabar comigo mesmo enquanto as coisas ainda estivessem correndo bem, pois é muito cansativo, estressante e limitante ser um refém. Eu tomei a decisão de viver para escrever, porém, quem sabe, ser um escritor não é algo que eu deva fazer? Caso sim, seria um idiota, continuando a viver, não seria? Mesmo tendo esse ponto de vista na cabeça, você ainda seguia escrevendo esforçadamente e loucamente, como se espremesse mais algumas gotas d'água numa toalha que já estivesse praticamente seca. O pânico aumentava cada dia mais. A sensação de que você poderia falhar em qualquer momento é muito mais pavorosa que o fracasso em si, conforme diz o ditado chinês: “Seremos furtados não nos atemorizar, mas, sim, sermos observados por um ladrão²⁹”. Eu sempre pensei que, para o ser humano, seria melhor morrer e não ter

²⁹Um ditado chinês que explica um fenômeno psicológico numa forma mais vulgar e simples: o medo

nascido, ou, melhor ainda, que não existisse este mundo. Contudo, você não se matou, pois me ocorreu que não se precisa ter pressa com a morte, mas não ter pressa não significa que você tem de demorar para isso, não é? Você sempre decidiu viver e que isso demonstra? Sim, eu ainda não quero morrer. Para que o ser humano vive? Porque ele quer viver, ou seja, afinal de contas é porque o verdadeiro nome do ser humano é *desejo*, mas eu não tenho medo da morte. Realmente, às vezes, não tenho medo de morrer. Pois é às vezes. Não ter medo de morrer e querer matar-se são duas coisas diferentes. Há pessoas que, às vezes, não têm medo de morrer. No entanto, não existem pessoas que não tenham medo de morrer uma vez que tenham nascido. Quanto a mim, de vez em quando eu até tenho medo de viver. Porém, ter medo de viver não significa que não se queira viver! E por que quero viver? Porque você ainda quer obter alguma coisa e acha que vai consegui-la, como, por exemplo, o amor, a sensação de ser valorizado pelos outros etc. O verdadeiro nome do ser humano é *desejo*. Isso não seria certo? Eu não mereço ganhar alguma coisa? Ninguém nega isso. Mas por que eu ainda vivo com pânico, como um refém? E finalmente você compreendeu que tinha cometido um erro: viver não é para escrever. Pelo contrário, escrever é para viver. Foi num momento engraçado que você descobriu isso. Naquele dia, você disse que seria melhor se você morresse. Um amigo seu tentou persuadi-lo: -“Você não pode morrer porque ainda precisa escrever e há muitas obras boas que esperam por você para serem feitas. Naquele instante, você percebeu subitamente que é apenas pelo fato de estar vivendo que você tem de escrever; em outras palavras, somente por estar vivo é que você tem de ser escritor. E, sim, depois de ter descoberto isso, surpreendentemente, eu não ficava tão em pânico quanto antes. É como se fosse o alívio após ter sido solucionada a questão da morte? A maneira mais eficaz de um refém vingar-se de uma conspiração é seu próprio suicídio. E eu entendi que teria de me matar no mercado de escritores, porque, dessa forma, eu não precisaria mais participar dessa febre de correr atrás do que é preciso para escrever livros. Você ainda vai escrever? Escreverei. Você realmente tem de escrever? Todo ser humano precisa

em si é mais espantoso que aquilo a que ele se refere.

encontrar algum motivo razoável para sua existência. Mas você não se preocupa com a possibilidade de que possa acabar sua inspiração para escrever? Eu não faço ideia, porém penso que os problemas sobre o viver nunca acabarão antes da própria morte.

Pois bem, agora o senhor não está mais em pânico nem vive mais como um refém. O senhor está livre. Que nada! Como eu posso estar livre? Lembre-se de que o verdadeiro nome do ser humano é *desejo*. Portanto, o senhor deve saber que o método mais eficiente para eliminar o pânico é eliminar o desejo. Mas eu ainda sei que o método mais útil de excluir a humanidade é também, excluir o desejo. Então, dever-se-ia acabar com o pânico junto com o desejo? Ou se deveria manter a vida e o desejo ao mesmo tempo?

Sentado no parque, eu escutei o deus dos parques, que me dizia: -“Cada ator entusiasmado é de um modo ou de outro, um refém. Cada espectador que sabe apreciar o teatro derrotou engenhosamente uma conspiração. Cada ator entediado acha que o teatro não tem nenhuma relação consigo. Cada espectador que é desafortunado sempre se senta muito próximo do palco.

Enquanto eu me sento no parque, o deus dos parques fica, por meses e por anos, dizendo para mim: “-Meu filho, isso não é senão seu pecado e sua graça.”

Capítulo 7

Se houver alguma coisa que eu não tenha dito, ó parque, não ache que eu me esqueci. Com efeito, eu não olvidei nada, mas certas coisas são feitas somente para se colecionarem. Não se pode falar nem se pensar nelas, mas não se pode esquecê-las. Elas não podem se transformar em palavras porque, uma vez que elas se tornarem palavras, jamais serão elas mesmas. Elas são aconchegantes, solitárias e, ao mesmo tempo, turvas. Elas são esperanças maduras e, simultaneamente, desesperos sazoados. Elas somente pertencem a dois domínios: o coração e o túmulo. Como exemplo disso é o selo: alguns são enviados e outros, apenas colecionados.

Hoje em dia, quando eu ando devagarzinho de rodas no parque, sempre penso que saí de casa para brincar por demasiado tempo. Um dia, eu estava organizando meu velho álbum de fotografias, quando encontrei uma foto que tinha tirado no parque havia mais de dez anos—aquele jovem sentado em cadeira de rodas na frente de uma velha tui-da-china, com aquele altar antigo à distância. Então, eu fui procurar aquela árvore no parque. Seguindo o pano de fundo da foto, consegui achá-la com rapidez. E, de acordo com a forma do tronco e dos galhos da árvore na imagem, confirmei que era aquela árvore mesmo. Porém, ela já estava morta, envolta em uma trepadeira grossa como tigela. Houve um dia em que eu deparei com uma senhora no parque. Ela disse: -“Oba! Você ainda anda por aqui?” E depois ela perguntou-me:- “Como está sua mãe?” -“Quem é a senhora?” -“Você não se lembra de mim, mas eu me lembro de você. Houve uma vez em que sua mãe veio procurá-lo aqui e ela interrogou-me se eu havia visto um moço em cadeira de rodas.....” De repente, senti que eu havia vindo brincar sozinho neste mundo por muito tempo. Houve uma noite em que eu estava sentado numa rua que ficava ao lado do altar, lendo um livro. Subitamente, chegou um som de *suona*³⁰, vindo do altar entenebrecido. Nos arredores, havia exclusivamente árvores elevadas e aquele altar quadrado de centenas de metros, abaixo do céu espantosamente vago. Eu não conseguia enxergar a pessoa que tocava o *suona*; simplesmente escutava seu som indo e vindo no céu pouco estrelado. Às vezes, a melodia era alegre e empolgante, outras vezes, desanimada e angustiante. Ou, talvez, nem essas palavras seriam capazes de descrevê-la, pois eu ouvi com clareza que ela soava no passado, no presente e no futuro, ressoando eternamente.

Haverá um dia em que eu serei chamado para voltar.

Até então, você pode imaginar que uma criança esteja cansada após o jogo, mas não satisfeita, e que ainda possua pensamentos novos pelos quais ela não esperaria até o dia seguinte. Você também pode imaginar um velhinho que está indo para seu lugar de descanso, determinadamente e sem nenhuma queixa. E você ainda pode imaginar

³⁰A Suona (em chinês simplificado, 唢呐, suǒ nà), é um instrumento tradicional musical de sopro da China. Ela possui um som alto e agudo, muitas vezes utilizada nas ocasiões importantes, como por exemplo, casamento e funeral.

um casal em intensa paixão, o qual está repetindo toda hora um ao outro: -“Eu não queria despedir-me de você nem por um segundo!” e, ao mesmo tempo, está mutuamente reiterando: -“Mas já está tarde.” Já está tarde, mas eu não queria despedir-me de você nem por um segundo. Não queria despedir-me de você nem por um segundo, porém, afinal de contas, já está tarde.

Eu não tenho certeza se quero voltar ou não. Não sei dizer se é uma questão de vontade ou de indiferença, nem consigo asseverar se eu me pareço com aquela criança, com aquele velhinho ou com aquele casal em intensa paixão. Seria mais provável que eu fosse todos os três ao mesmo tempo. Quando eu vinha, eu era uma criança com seus pensamentos ingênuos. Por isso, eu chorava e gritava para poder vir. Assim que a criança encontrou-se com o mundo, ela tornou-se um amante destemido. E, para um amante, não importaria quão longo fosse o tempo, pois ele era sempre fugaz. Ela também sabia que cada passo para a frente, na verdade, estava no caminho de regresso. Quando as magnólias desabrocharam, as trombetas fúnebres já haviam ressoado.

Porém, quanto ao sol, em todo o tempo ele é o ocaso e também o amanhecer. O momento em que ele está se apagando, tremontando, abandonado e enfraquecido, é o exato momento em que ele está iluminando o outro lado e subindo para o topo da montanha, intenso e resplandecente. Um dia, eu irei descer a montanha com calma, segurando minha bengala. Naquele dia, de algum vale, estará subindo uma criança animada, pulando com seu brinquedo no colo.

Sem dúvida, aquilo não sou eu.

No entanto, aquilo não sou eu?

Mediante seu desejo constantemente em movimento, o cosmo transformou uma música e uma dança em eternidade. E no que tange o nome para esse desejo na terra, ele seria de menor importância.

Em 1989

O autor

Shi Tiesheng (em chinês simplificado, 史铁生, shǐ tiě shēng) é um escritor contemporâneo chinês. Shi nasceu em 1951, na cidade de Pequim, capital do país, e faleceu de hemorragia cerebral em 2010, com 59 anos. Ele viveu sua juventude na época de Revolução Cultural da China, por isso, com 18 anos de idade, ele foi mandado a trabalhar no campo numa aldeia no centro-oeste do país, obedecendo a então política “A Campanha de Envio ao Campo”. Porém, lamentavelmente, à custa de seu trabalho intensivo e incessante na lavrada e da escassez de recursos médicos na comuna agrícola, ele sofreu uma paralisia nas suas pernas e teve que passar o resto da vida em cadeiras de rodas com apenas de 21 anos. Regressado já em Pequim, Shi foi dirigido a trabalhar numa fábrica local que era fundada para receber os operários deficientes. No entanto, Shi nunca abandonou seu sonho de infância e, com seu primeiro romance publicado em 1978, ele iniciou formalmente sua carreira como um escritor e fez grande sucesso na China.

Sendo um escritor ativo nos anos oitenta e noventa do século passado quando a famosa “a Reforma e Abertura Chinesa” foi lançada fazia pouco tempo, Shi recebeu a relevante influência das doutrinas cristãs do mundo ocidente, as quais, juntamente com os dogmas budistas que ele sempre aprendeu na sociedade chinesa, formularam uma filosofia religiosa de singularidade --- “cristão de dia, budista à noite”, nas palavras dele. Pois, ele acredita que o cristianismo explicou-nos a questão de viver pela admissão das misérias e sofrimentos na vida de ser humano e que o Deus, como um símbolo de sofrimento, irá acompanhar-nos eabençar-nos ao decorrer da vida. E o budismo, por sua vez, considera que a vida e a morte são dois lados relacionados e reversíveis, e conseqüentemente ajuda-nos lidar com o enigma de morte. Ambos eles são dois pilares fundamentais na formação da filosofia de Shi.

Revolução Cultural Chinesa

A Grande Revolução Cultural Proletária (em chinês simplificado, 文化大革命, wén huà dà gémìng), conhecida como Revolução Cultural Chinesa foi uma profunda

campanha política-ideológica levada a cabo a partir de 1966 na República Popular da China, pelo então líder do Partido Comunista Chinês, Mao Zedong, cujo objetivo era manter o fervor revolucionário e um estado constante de luta e superação, sem os quais, Mao acreditava, a revolução comunista estaria fadada ao fracasso. Porém, durante toda a campanha política e ideológica, até seu término em 1976, ela foi acompanhada por vários episódios de violências e anti-intelectualismo. Foi neste período que se alavancou a produção e distribuição de O Livro Vermelho, a coletânea de citações de Mao que exaltam sua ideologia e professam uma forma de culto à sua personalidade.

A Campanha de Envio ao Campo

A Campanha de Envio ao Campo (em chinês simplificado: 上山下乡, shàng shān xià xiāng) foi uma política instituída na República Popular da China no final da década de 1960 e no início dos anos 1970. Como resultado do pensamento antiburguês predominante ao longo da Revolução Cultural, Mao Zedong declarou que certos jovens urbanos privilegiados (em chinês simplificado, 知青, zhī qīng) seriam enviados para as zonas montanhosas ou para as aldeias agrícolas, a fim de que pudessem aprender com os trabalhadores e camponeses dali.

A Reforma e Abertura Chinesa

A Reforma e Abertura Chinesa (em chinês simplificado, 改革开放, gǎi gé kāi fàng) se refere à política de reforma econômica denominada “Socialismo com caracteres chineses”, que foi colocada em prática na República Popular da China, desde dezembro de 1978, pelos reformistas do Partido Comunista da China, conduzido pelo primeiro-ministro na época, Deng Xiaoping. A reforma econômica chinesa liberou o país do conflito de classes que tinha começado desde o início da Revolução Cultural ordenada por Mao Zedong, e contribuiu para a notável realização chinesa na área da economia nos quarenta anos consecutivos.

我与地坛

史铁生

一

我在好几篇小说中都提到过一座废弃的古园，实际就是地坛。许多年前旅游业还没有开始，园子荒芜冷落得如同一片野地，很少被人记起。

地坛离我家很近。或者说我家离地坛很近。总之，只好认为这是缘分。地坛在我出生前四百多年就座落在那儿了，而自从我的祖母年轻时带着我父亲来到北京，就一直住在离它不远的地方一五十多年间搬过几次家，可搬来搬去总是在它周围，而且是越搬离它越近了。我常觉得这中间有着宿命的缘分：仿佛这古园就是为了等我，而历尽沧桑在那儿等待了四百多年。

它等待我出生，然后又等待我活到最狂妄的年龄上忽地残废了双腿。四百多年里，它一面剥蚀了古殿檐头浮夸的琉璃，淡褪了门壁上炫耀的朱红，坍圮了一段段高墙又散落了玉砌雕栏，祭坛四周的老柏树愈见苍幽，到处的野草荒藤也都茂盛得自在坦荡。这时候想必我是该来了。十五年前的一个下午，我摇着轮椅进入园中，它为一个失魂落魄的人把一切都准备好了。那时，太阳循着亘古不变的路途正越来越大，也越红。在满园弥漫的沉静光芒中，一个人更容易看到时间，并看见自己的身影。

自从那个下午我无意中进了这园子，就再没长久地离开过它。我一下子就理解了它的意图。正如我在一篇小说中所说的：“在人口密聚的城市里，有这样一个宁静的去处，像是上帝的苦心安排。”

两条腿残废后的最初几年，我找不到工作，找不到去路，忽然间几乎什么都找不到了，我就摇了轮椅总是到它那儿去，仅为着那儿是可以逃避一个世界的另一个世界。我在那篇小说中写道：“没处可去我便一天到晚耗在这园子里。跟上班下班一样，别人去上班我就摇了轮椅到这儿来。园子无人看管，上下班时间有些抄近路的人们从园中穿过，园子里活跃一阵，过后便沉寂下来。”“园墙在金晃晃的空气中斜切下一溜荫凉，我把轮椅开进去，把椅背放倒，坐着或

是躺着，看书或者想事，撮一杈树枝左右拍打，驱赶那些和我一样不明白为什么要来这世上的小昆虫。""蜂儿如一朵小雾稳稳地停在半空；蚂蚁摇头晃脑捋着触须，猛然间想透了什么，转身疾行而去；瓢虫爬得不耐烦了，累了祈祷一回便支开翅膀，忽悠一下升空了；树干上留着一只蝉蜕，寂寞如一间空屋；露水在草叶上滚动、聚集，压弯了草叶轰然坠地摔开万道金光。""满园子都是草木竞相生长弄出的响动，窸窸窣窣窸窸窣窣片刻不息。"这都是真实的记录，园子荒芜但并不衰败。

除去几座殿堂我无法进去，除去那座祭坛我不能上去而只能从各个角度张望它，地坛的每一棵树下我都去过，差不多它的每一米草地上都有过我的车轮印。无论是什么季节，什么天气，什么时间，我都在这园子里呆过。有时候呆一会儿就回家，有时候就呆到满地上都亮起月光。记不清都是在它的哪些角落里了。我一连几小时专心致志地想关于死的事，也以同样的耐心和方式想过我为什么要出生。这样想了好几年，最后事情终于弄明白了：一个人，出生了，这就不再是一个可以辩论的问题，而只是上帝交给他的一个事实；上帝在交给我们这件事实的时候，已经顺便保证了它的结果，所以死是一件不必急于求成的事，死是一个必然会降临的节日。这样想过之后我安心多了，眼前的一切不再那么可怕。比如你起早熬夜准备考试的时候，忽然想起有一个长长的假期在前面等待你，你会不会觉得轻松一点？并且庆幸并且感激这样的安排？

剩下的就是怎样活的问题了，这却不是在某一个瞬间就能完全想透的、不是一次性能够解决的事，怕是活多久就要想它多久了，就像是伴你终生的魔鬼或恋人。所以，十五年了，我还是总得到那古园里去，去它的老树下或荒草边或颓墙旁，去默坐，去呆想，去推开耳边的嘈杂理一理纷乱的思绪，去窥看自己的心魂。十五年中，这古园的形体被不能理解它的人肆意雕琢，幸好有些东西是任谁也不能改变它的。譬如祭坛石门中的落日，寂静的光辉平铺的一刻，地上的每一个坎坷都被映照得灿烂；譬如在园中最为落寞的时间，一群雨燕便出来高歌，把天地都叫喊得苍凉；譬如冬天雪地上孩子的脚印，总让人猜想他们是谁，曾在哪儿做过些什么，然后又都到哪儿去了；譬如那些苍黑的古柏，你忧郁的时候它们镇静地站在那儿，你欣喜的时候它们依然镇静地站在那儿，它们没日没夜地站在那儿从你没有出生一直站到这个世界上又没了你的时候；

譬如暴雨骤临园中，激起一阵阵灼烈而清纯的草木和泥土的气味，让人想起无数个夏天的事件；譬如秋风忽至，再有一场早霜，落叶或飘摇歌舞或坦然安卧，满园中播散着熨帖而微苦的味道。味道是最说不清楚的。味道不能写只能闻，要你身临其境去闻才能明了。味道甚至是难于记忆的，只有你又闻到它你才能记起它的全部情感和意蕴。所以我常常要到那园子里去。

二

我才想到，当年我总是独自跑到地坛去，曾经给母亲出了一个怎样的难题。她不是那种光会疼爱儿子而不懂得理解儿子的母亲。她知道我心里的苦闷，知道不该阻止我出去走走，知道我要是老呆在家里结果会更糟，但她又担心我一个人在那荒僻的园子里整天都想些什么。我那时脾气坏到极点，经常是发了疯一样地离开家，从那园子里回来又中了魔似的什么话都不说。母亲知道有些事不宜问，便犹犹豫豫地想问而终于不敢问，因为她自己心里也没有答案。她料想我不会愿意她跟我一同去，所以她从未这样要求过，她知道得给我一点独处的时间，得有这样一段过程。她只是不知道这过程得要多久，和这过程的尽头究竟是什么。每次我要动身时，她便无言地帮我准备，帮助我上了轮椅车，看着我摇车拐出小院；这以后她会怎样，当年我不曾想过。

有一回我摇车出了小院；想起一件什么事又返身回来，看见母亲仍站在原地，还是送我走时的姿势，望着我拐出小院去的那处墙角，对我的回来竟一时没有反应。待她再次送我出门的时候，她说：“出去活动活动，去地坛看看书，我说这挺好。”许多年以后我才渐渐听出，母亲这话实际上是自我安慰，是暗自的祷告，是给我的提示，是恳求与嘱咐。只是在她猝然去世之后，我才有余暇设想。当我不在家里的那些漫长的时间，她是怎样心神不定坐卧难宁，兼着痛苦与惊恐与一个母亲最低限度的祈求。我可以断定，以她的智慧和坚忍，在那些空落的白天后的黑夜，在那不眠的黑夜后的白天，她思来想去最后准是对自己说：“反正我不能不让他出去，未来的日子是他自己的，如果他真的要在那园子里出了什么事，这苦难也只好我来承担。”在那段日子里——那是好几年长的一段日子，我想我一定使母亲作过了最坏的准备，但她从来没有对我说过：“

你为我想想”。事实上我也真的没为她想过。那时她的儿子，还太年轻，还来不及为母亲想，他被命运击昏了头，一心以为自己是世上最不幸的一个，不知道儿子的不幸在母亲那儿总是要加倍的。她有一个长到二十岁上忽然截瘫了的儿子，这是她唯一的儿子；她情愿截瘫的是自己而不是儿子，可这事无法代替；她想，只要儿子能活下去哪怕自己去死呢也行，可她又确信一个人不能仅仅是活着，儿子得有一条路走向自己的幸福；而这条路呢，没有谁能保证她的儿子终于能找到——这样一个母亲，注定是活得最苦的母亲。

有一次与一个作家朋友聊天，我问他学写作的最初动机是什么？他想了一会说：“为我母亲。为了让她骄傲。”我心里一惊，良久无言。回想自己最初写小说的动机，虽不似这位朋友的那般单纯，但如他一样的愿望我也有，且一经细想，发现这愿望也在全部动机中占了很大比重。这位朋友说：“我的动机太低俗了吧？”我光是摇头，心想低俗并不见得低俗，只怕是这愿望过于天真了。他又说：“我那时真就是想出名，出了名让别人羡慕我母亲。”我想，他比我坦率。我想，他又比我幸福，因为他的母亲还活着。而且我想，他的母亲也比我的母亲运气好，他的母亲没有一个双腿残废的儿子，否则事情就不这么简单。

在我的头一篇小说发表的时候，在我的小说第一次获奖的那些日子里，我真是多么希望我的母亲还活着。我便又不能在家里呆了，又整天整天独自跑到地坛去，心里是没头没尾的沉郁和哀怨，走遍整个园子却怎么也想不通：母亲为什么就不能再多活两年？为什么在她儿子就快要碰撞开一条路的时候，她却忽然熬不住了？莫非她来此世上只是为了替儿子担忧，却不该分享我的一点点快乐？她匆匆离我去时才只有四十九呀！有那么一会，我甚至对世界对上帝充满了仇恨和厌恶。后来我在一篇题为“合欢树”的文章中写道：“我坐在小公园安静的树林里，闭上眼睛，想，上帝为什么早早地召母亲回去呢？很久很久，迷迷糊糊的我听见了回答：‘她心里太苦了，上帝看她受不住了，就召她回去。’我似乎得了一点安慰，睁开眼睛，看见风正从树林里穿过。”小公园，指的也是地坛。

只是到了这时候，纷纭的往事才在我眼前幻现得清晰，母亲的苦难与伟大才在我心中渗透得深彻。上帝的考虑，也许是对的。

摇着轮椅在园中慢慢走，又是雾罩的清晨，又是骄阳高悬的白昼，我只想着一件事：母亲已经不在了。在老柏树旁停下，在草地上在颓墙边停下，又是

处处虫鸣的午后，又是鸟儿归巢的傍晚，我心里只默念着一句话：可是母亲已经不在。把椅背放倒，躺下，似睡非睡挨到日没，坐起来，心神恍惚，呆呆地直坐到古祭坛上落满黑暗然后再渐渐浮起月光，心里才有点明白，母亲不能再来这园中找我了。

曾有过好多回，我在这园子里呆得太久了，母亲就来找我。她来找我又不想让我发觉，只要见我还好好地在这园子里，她就悄悄转身回去，我看见过几次她的背影。我也看见过几回她四处张望的情景，她视力不好，端着眼镜像在寻找海上的一条船，她没看见我时我已经看见她了，待我看见她也看见我就就不去看她，过一会我再抬头看她就又看见她缓缓离去的背影。我单是无法知道有多少回她没有找到我。有一回我坐在矮树丛中，树丛很密，我看见她没有找到我；她一个人在园子里走，走过我的身旁，走过我经常呆的一些地方，步履茫然又急迫。我不知道她已经找了多久还要找多久，我不知道为什么我决意不喊她——但这绝不是小时候的捉迷藏，这也许是出于长大了的男孩子的倔强或羞涩？但这倔只留给我痛悔，丝毫也没有骄傲。我真想告诫所有长大了的男孩子，千万不要跟母亲来这套倔强，羞涩就更不必，我已经懂了可我已经来不及了。

儿子想使母亲骄傲，这心情毕竟是太真实了，以致使“想出名”这一声名狼藉的念头也多少改变了一点形象。这是个复杂的问题，且不去管它了罢。随着小说获奖的激动逐日暗淡，我开始相信，至少有一点我是想错了：我用纸笔在报刊上碰撞开的一条路，并不就是母亲盼望我找到的那条路。年年月月我都到这园子里来，年年月月我都要想，母亲盼望我找到的那条路到底是什么。母亲生前没给我留下过什么隽永的哲言，或要我恪守的教诲，只是在她去世之后，她艰难的命运，坚忍的意志和毫不张扬的爱，随光阴流转，在我的印象中愈加鲜明深刻。

有一年，十月的风又翻动起安详的落叶，我在园中读书，听见两个散步的老人说：“没想到这园子有这么大。”我放下书，想，这么大一座园子，要在其中找到她的儿子，母亲走过了多少焦灼的路。多年来我头一次意识到，这园中不单是处处都有过我的车辙，有过我的车辙的地方也都有过母亲的脚印。

三

如果以一天中的时间来对应四季，当然春天是早晨，夏天是中午，秋天是黄昏，冬天是夜晚。如果以乐器来对应四季，我想春天应该是小号，夏天是定音鼓，秋天是大提琴，冬天是圆号和长笛。要是以这园子里的声响来对应四季呢？那么，春天是祭坛上空漂浮着的鸽子的哨音，夏天是冗长的蝉歌和杨树叶子哗啦啦地对蝉歌的取笑，秋天是古殿檐头的风铃响，冬天是啄木鸟随意而空旷的啄木声。以园中的景物对应四季，春天是一径时而苍白时而黑润的小路，时而明朗时而阴晦的天上摇荡着串串杨花；夏天是一条条耀眼而灼人的石凳，或阴凉而爬满了青苔的石阶，阶下有果皮，阶上有半张被坐皱的报纸；秋天是一座青铜的大钟，在园子的西北角上曾丢弃着一座很大的铜钟，铜钟与这园子一般年纪，浑身挂满绿锈，文字已不清晰；冬天，是林中空地上几只羽毛蓬松的老麻雀。以心绪对应四季呢？春天是卧病的季节，否则人们不易发觉春天的残忍与渴望；夏天，情人们应该在这个季节里失恋，不然就似乎对不起爱情；秋天是从外面买一棵盆花回家的时候，把花搁在阔别了的家中，并且打开窗户把阳光也放进屋里，慢慢回忆慢慢整理一些发过霉的东西；冬天伴着火炉和书，一遍遍坚定不死的决心，写一些并不发出的信。还可以用艺术形式对应四季，这样春天就是一幅画，夏天是一部长篇小说，秋天是一首短歌或诗，冬天是一群雕塑。以梦呢？以梦对应四季呢？春天是树尖上的呼喊，夏天是呼喊中的细雨，秋天是细雨中的土地，冬天是干净的土地上的一只孤零的烟斗。

因为这园子，我常感恩于自己的命运。

我甚至就能清楚地看见，一旦有一天我不得不长久地离开它，我会怎样想念它，我会怎样想念它并且梦见它，我会怎样因为不敢想念它而梦也梦不到它

四

让我想想，十五年中坚持到这园子来的人都是谁呢？好像只剩了我和一对老人。

十五年前，这对老人还只能算是中年夫妇，我则货真价实还是个青年。他们总是在薄暮时分来园中散步，我不大弄得清他们是从哪边的园门进来，一般来说他们是逆时针绕这园子走。男人个子很高，肩宽腿长，走起路来目不斜视，胯以上直至脖颈挺直不动；他的妻子攀了他一条胳膊走，也不能使他的上身稍有松懈。女人个子却矮，也不算漂亮，我无端地相信她必出身于家道中衰的名门富族；她攀在丈夫胳膊上像个娇弱的孩子，她向四周观望似总含着恐惧，她轻声与丈夫谈话，见有人走近就立刻怯怯地收住话头。我有时因为他们而想起冉阿让与柯赛特，但这想法并不巩固，他们一望即知是老夫老妻。两个人的穿着都算得上考究，但由于时代的演进，他们的服饰又可以称为古朴了。他们和我一样，到这园子里来几乎是风雨无阻，不过他们比我守时。我什么时间都可能来，他们则一定是在暮色初临的时候。刮风时他们穿了米色风衣，下雨时他们打了黑色的雨伞，夏天他们的衬衫是白色的裤子是黑色的或米色的，冬天他们的呢子大衣又都是黑色的，想必他们只喜欢这三种颜色。他们逆时针绕这园子一周，然后离去。他们走过我身旁时只有男人的脚步声，女人像是贴在高大的丈夫身上跟着漂移。我相信他们一定对我有印象，但是我们没有说过话，我们互相都没有想要接近的表示。十五年中，他们或许注意到一个小伙子进入了中年，我则看着一对令人羡慕的中年情侣不觉中成了两个老人。

曾有过一个热爱唱歌的小伙子，他也是每天都到这园中来，来唱歌，唱了好多年，后来不见了。他的年纪与我相仿，他多半是早晨来，唱半小时或整整唱一个上午，估计在另外的时间里他还得上班。我们经常祭坛东侧的小路上相遇，我知道他是到东南角的高墙下去唱歌，他一定猜想我去东北角的树林里做什么。我找到我的地方，抽几口烟，便听见他谨慎地整理歌喉了。他反反复复唱那么几首歌。文化革命没过去的时候，他唱“蓝蓝的天上白云飘，白云下面马儿跑……”我老也记不住这歌的名字。文革后，他唱《货郎与小姐》中那首最为流传的咏叹调。“卖布--卖布嘞，卖布--卖布嘞！”我记得这开头的一句他唱得很有声势，在早晨清澈的空气中，货郎跑遍园中的每一个角落去恭维小姐。“我交了好运气，我交了好运气，我为幸福唱歌曲……”然后他就一遍一遍地唱，不让货郎的激情稍减。依我听来，他的技术不算精到，在关键的地方常出差错，但他的嗓子是相当不坏的，而且唱一个上午也听不出一丝疲惫。太阳也不疲惫

，把大树的影子缩小成一团，把疏忽大意的蚯蚓晒干在小路上，将近中午，我们又在祭坛东侧相遇，他看一看我，我看一看他，他往北去，我往南去。日子久了，我感到我们都有结识的愿望，但似乎都不知如何开口，于是互相注视一下终又都移开目光擦身而过；这样的次数一多，便更不知如何开口了。终于有一天——一个丝毫没有特点的日子，我们互相点了一下头。他说：你好。"我说："你好。"他说："回去啦?"我说："是，你呢?"他说："我也该回去了。"我们都放慢脚步(其实我是放慢车速)，想再多说几句，但仍然是不知从何说起，这样我们就都走过了对方，又都扭转身子面向对方。他说："那就再见吧。"我说："好，再见。"便互相笑笑各走各的路了。但是我们没有再见，那以后，园中再没了他的歌声，我才想到，那天他或许是有意与我道别的，也许他考上了哪家专业文工团或歌舞团了吧?真希望他如他歌里所唱的那样，交了好运气。

还有一些人，我还能想起一些常到这园子里来的人。有一个老头，算得一个真正的饮者；他在腰间挂一个扁瓷瓶，瓶里当然装满了酒，常来这园中消磨午后的时光。他在园中四处游逛，如果你不注意你会以为园中有好几个这样的老头，等你看过了他卓尔不群的饮酒情状，你就会相信这是个独一无二的老头。他的衣着过分随便，走路的姿态也不慎重，走上五六十米路便选定一处地方，一只脚踏在石凳上或土埂上或树墩上，解下腰间的酒瓶，解酒瓶的当儿迷起眼睛把一百八十度视角内的景物细细看一遭，然后以迅雷不及掩耳之势倒一大口酒入肚，把酒瓶摇一摇再挂向腰间，平心静气地想一会什么，便走下一个五六十米去。还有一个捕鸟的汉子，那岁月园中人少，鸟却多，他在西北角的树丛中拉一张网，鸟撞在上面，羽毛钺在网眼里便不能自拔。他单等一种过去很多而现非常罕见的鸟，其它的鸟撞在网上他就把它们摘下来放掉，他说已经有好多年没等到那种罕见的鸟，他说他再等一年看看到底还有没有那种鸟，结果他又等了好多年。早晨和傍晚，在这园子里可以看见一个中年女工程师；早晨她从北向南穿过这园子去上班，傍晚她从南向北穿过这园子回家。事实上我并不了解她的职业或者学历，但我以为她必是学理工的知识分子，别样的人很难有她那般的素朴并优雅。当她在园子穿行的时刻，四周的树林也仿佛更加幽静，清淡的日光中竟似有悠远的琴声，比如说是那曲《献给艾丽丝》才好。我没有见过她的丈夫，没有见过那个幸运的男人是什么样子，我想象过却想象不出

，后来忽然懂了想象不出才好，那个男人最好不要出现。她走出北门回家去。我竟有点担心，担心她会落入厨房，不过，也许她在厨房里劳作的情景更有另外的美吧，当然不能再是《献给艾丽丝》，是个什么曲子呢？还有一个人，是我的朋友，他是个最有天赋的长跑家，但他被埋没了。他因为在文革中出言不慎而坐了几牢，出来后好不容易找了个拉板车的工作，样样待遇都不能与别人平等，苦闷极了便练习长跑。那时他总来这园子里跑，我用手表为他计时。他每跑一圈向我招下手，我就记下一个时间。每次他要环绕这园子跑二十圈，大约两万米。他盼望以他的长跑成绩来获得政治上真正的解放，他以为记者的镜头和文字可以帮他做到这一点。第一年他在春节环城赛上跑了第十五名，他看见前十名的照片都挂在了长安街的新闻橱窗里，于是有了信心。第二年他跑了第四名，可是新闻橱窗里只挂了前三名的照片，他没灰心。第三年他跑了第七名、橱窗里挂前六名的照片，他有点怨自己。第四年他跑了第三名，橱窗里却只挂了第一名的照片。第五年他跑了第一名——他几乎绝望了，橱窗里只有一幅环城赛群众场面的照片。那些年我们俩常一起在这园子里呆到天黑，开怀痛骂，骂完沉默著回家，分手时再互相叮嘱：先别去死，再试着活一活看。他已经不跑了，年岁太大了，跑不了那么快了。最后一次参加环城赛，他以三十八岁之龄又得了第一名并破了纪录，有一位专业队的教练对他说：“我要是十年前发现你就好了。”他苦笑一下什么也没说，只在傍晚又来这园中找到我，把这事平静地向我叙说一遍。不见他已有好几年了，他和妻子和儿子住在很远的地方。

这些人都不到园子里来了，园子里差不多完全换了一批新人。十五年前的旧人，就剩我和那对老夫老妻了。有那么一段时间，这老夫老妻中的一个也忽然不来，薄暮时分唯男人独自来散步，步态也明显迟缓了许多，我悬心了很久，怕是那女人出了什么事。幸好过了一个冬天那女人又来了，两个人仍是逆时针绕着园子走，一长一短两个身影恰似钟表的两支指针；女人的头发白了许多，但依旧攀着丈夫的胳膊走得像个孩子。“攀”这个字用得不恰当了，或许可以用“搀”吧，不知有没有兼具这两个意思的字。

五

我也没有忘记一个孩子——一个漂亮而不幸的小姑娘。十五年前的那个下午，我第一次到这园子里来就看见了她，那时她大约三岁，蹲在斋宫西边的小路上捡树上掉落的"小灯笼"。那儿有几棵大梨树，春天开一簇簇细小而稠密的黄花，花落了便结出无数如同三片叶子合抱的小灯笼，小灯笼先是绿色，继尔转白，再变黄，成熟了掉落得满地都是。小灯笼精巧得令人爱惜，成年人也不免捡了一个还要捡一个。小姑娘咿咿呀呀地跟自己说着话，一边捡小灯笼；她的嗓音很好，不是她那个年龄所常有的那般尖细，而是很圆润甚或是厚重，也许是因为那个下午园子里太安静了。我奇怪这么小的孩子怎么一个人跑来这园子里？我问她住在哪儿？她随便指一下，就喊她的哥哥，沿墙根一带的茂草之中便站起一个七八岁的男孩，朝我望望，看我不像坏人便对他的妹妹说："我在这儿呢"，又伏下身去，他在捉什么虫子。他捉到螳螂，蚂蚱，知了和蜻蜓，来取悦他的妹妹。有那么两三年，我经常在那几棵大梨树下见到他们，兄妹俩总是在一起玩，玩得和睦融洽，都渐渐长大了些。之后有很多年没见到他们。我想他们都在学校里吧，小姑娘也到了上学的年龄，必是告别了孩提时光，没有很多机会来这儿玩了。这事很正常，没理由太搁在心上，若不是有一年我又在园中见到他们，肯定就会慢慢把他们忘记。

那是个礼拜日的上午。那是个晴朗而令人心碎的上午，时隔多年，我竟发现那个漂亮的小姑娘原来是个弱智的孩子。我摇着车到那几棵大栾树下去，恰又是遍地落满了小灯笼的季节；当时我正为一篇小说的结尾所苦，既不知为什么要给它那样一个结尾，又不知何以忽然不想让它有那样一个结尾，于是从家里跑出来，想依靠着园中的镇静，看看是否应该把那篇小说放弃。我刚刚把车停下，就见前面不远处有几个人在戏耍一个少女，作出怪样子来吓她，又喊又笑地追逐她拦截她，少女在几棵大树间惊惶地东跑西躲，却不松手揪卷在怀里的裙裾，两条腿袒露着也似毫无察觉。我看出少女的智力是有些缺陷，却还没看出她是谁。我正要驱车上前为少女解围，就见远处飞快地骑车来了个小伙子，于是那几个戏耍少女的家伙望风而逃。小伙子把自行车支在少女近旁，怒目望着那几个四散逃窜的家伙，一声不吭喘着粗气。脸色如暴雨前的天空一样一

会比一会苍白。这时我认出了他们，小伙子和少女就是当年那对小兄妹。我几乎是在心里惊叫了一声，或者是哀号。世上的事常常使上帝的居心变得可疑。小伙子向他的妹妹走去。少女松开了手，裙裾随之垂落了下来，很多很多她捡的小灯笼便洒落了一地，铺散在她脚下。她仍然算得漂亮，但双眸迟滞没有光彩。她呆呆地望那群跑散的家伙，望着极目之处的空寂，凭她的智力绝不可能把这个世界想明白吧？大树下，破碎的阳光星星点点，风把遍地的小灯笼吹得滚动，仿佛暗哑地响着无数小铃铛。哥哥把妹妹扶上自行车后座，带着她无言地回家去了。

无言是对的。要是上帝把漂亮和弱智这两样东西都给了这个小姑娘，就只有无言和回家去是对的。

谁又能把这世界想个明白呢？世上的很多事是不堪说的。你可以抱怨上帝何以要降诸多苦难给这人间，你也可以为消灭种种苦难而奋斗，并为此享有崇高与骄傲，但只要你再多想一步你就会坠入深深的迷茫了：假如世界上没有了苦难，世界还能够存在么？要是没有愚钝，机智还有什么光荣呢？要是没了丑陋，漂亮又怎么维系自己的幸运？要是没有了恶劣和卑下，善良与高尚又将如何界定自己又如何成为美德呢？要是没有了残疾，健全会否因其司空见惯而变得腻烦和乏味呢？我常梦想着在人间彻底消灭残疾，但可以相信，那时将由患病者代替残疾人去承担同样的苦难。如果能够把疾病也全数消灭，那么这份苦难又将由(比如说)像貌丑陋的人去承担了。就算我们连丑陋，连愚昧和卑鄙和一切我们所不喜欢的事物和行为，也都可以统统消灭掉，所有的人都一味健康、漂亮、聪慧、高尚，结果会怎样呢？怕是人间的剧目就全要收场了，一个失去差别的世界将是一潭死水，是一块没有感觉 没有肥力的沙漠。

看来差别永远是要有的。看来就只好接受苦难——人类的全部剧目需要它，存在的本身需要它。看来上帝又一次对了。

于是就有一个最令人绝望的结论等在这里：由谁去充任那些苦难的角色？又有谁去体现这世间的幸福，骄傲和快乐？只好听凭偶然，是没有道理好讲的。

就命运而言，休论公道。

那么，一切不幸命运的救赎之路在哪里呢？设若智慧的悟性可以引领我们去找到救赎之路，难道所有的人都能够获得这样的智慧和悟性吗？

我常以为是丑女造就了美人。我常以为是愚氓举出了智者。我常以为是懦夫衬照了英雄。我常以为是众生化化了佛祖。

六

设若有一位园神，他一定早已注意到了，这么多年我在这园里坐着，有时候是轻松快乐的，有时候是沉郁苦闷的，有时候优哉游哉，有时候栖惶落寞，有时候平静而且自信，有时候又软弱，又迷茫。其实总共只有三个问题交替着来骚扰我，来陪伴我。第一个是要不要去死？第二个是为什么活？第三个，我干嘛要写作？

让我看看，它们迄今都是怎样编织在一起的吧。

你说，你看穿了死是一件无需乎着急去做的事，是一件无论怎样耽搁也不会错过的事，便决定活下去试试？是的，至少这是很关键的因素。为什么要活下去试试呢？好像仅仅是因为不甘心，机会难得，不试白不试，腿反正是完了，一切仿佛都要完了，但死神很守信用，试一试不会额外再有什么损失。说不定倒有额外的好处呢是不是？我说过，这一来我轻松多了，自由多了。为什么要写作呢？作家是两个被人看重的字，这谁都知道。为了让那个躲在园子深处坐轮椅的人，有朝一日在别人眼里也稍微有点光彩，在众人眼里也能有个位置，哪怕那时再去死呢也就多少说得过去了，开始的时候就是这样想，这不用保密，这些已经不用保密了。

我带着本子和笔，到园中找一个最不为人打扰的角落，偷偷地写。那个爱唱歌的小伙子在不远的地方一直唱。要是有人走过来，我就把本子合上把笔叼在嘴里。我怕写不成反落得尴尬。我很要面子。可是你写成了，而且发表了。人家说我写的还不坏，他们甚至说：真没想到你写得这么好。我心说你们没想到的事还多着呢。我确实有整整一宿高兴得没合眼。我很想让那个唱歌的小伙子知道，因为他的歌也毕竟是唱得不错。我告诉我的长跑家朋友的时候，那个中年女工程师正优雅地在园中穿行；长跑家很激动，他说好吧，我玩命跑，你玩命写。这一来你中了魔了，整天都在想哪一件事可以写，哪一个人可以让你写成小说。是中了魔了，我走到哪儿想到哪儿，在人山人海只寻找小说，要

是有一种小说试剂就好了，见人就滴两滴看他是不是一篇小说，要是有一种小说显影液就好了，把它泼满全世界看看都是哪儿有小说，中了魔了，那时我完全是为了写作活着。结果你又发表了几篇，并且出了一点小名，可这时你越来越感到恐慌。我忽然觉得自己活得像个人质，刚刚有点像个人了却又过了头，像个人质，被一个什么阴谋抓了来当人质，不定哪天被处决，不定哪天就完蛋。你担心要不了多久你就会文思枯竭，那样你就又完了。凭什么我总能写出小说来呢？凭什么那些适合作小说的生活素材就总能送到一个截瘫者跟前来呢？人家满世界跑都有枯竭的危险，而我坐在这园子里凭什么可以一篇接一篇地写呢？你又想到死了。我想见好就收吧。当一名人质实在是太累了太紧张了，太朝不保夕了。我为写作而活下来，要是写作到底不是我应该干的事，我想我再活下去是不是太冒傻气了？你这么想着你却还在绞尽脑汁地想写。我好歹又拧出点水来，从一条快要晒干的毛巾上。恐慌日甚一日，随时可能完蛋的感觉比完蛋本身可怕多了，所谓不怕贼偷就怕贼惦记，我想人不如死了好，不如不出生的好，不如压根儿没有这个世界的好。可你并没有去死。我又想到那是一件不必着急的事。可是不必着急的事并不证明是一件必要拖延的事呀？你总是决定活下来，这说明什么？是的，我还是想活。人为什么活着？因为人想活着，说到底是怎么回事，人真正的名字叫作：欲望。可我不怕死，有时候我真的不怕死。有时候——说对了。不怕死和想去死是两回事，有时候不怕死的人是有的，一生下来就不怕死的人是没的。我有时候倒是怕活。可是怕活不等于不想活呀？可你为什么还想活呢？因为你还想得到点什么、你觉得你还是可以得到点什么的，比如说爱情，比如说，价值之类，人真正的名字叫欲望。这不对吗？我不该得到点什么吗？没说不该。可你为什么活得恐慌，就像个人质？后来你明白了，你明白你错了，活着不是为了写作，而写作是为了活着。你明白了这一点是在一个挺滑稽的时刻。那天你又说你不如死了好，你的一个朋友劝你：你不能死，你还得写呢，还有好多好作品等着你去写呢。这时候你忽然明白了，你说：只是因为我活着，我才不得不写作。或者说只是因为你还想活下去，你才不得不写作。是的，这样说过之后我竟然不那么恐慌了。就像你看穿了死之后所得的那份轻松？一个人质报复一场阴谋的最有效的办法是把自己杀死。我看出我得先把我杀死在市场上，那样我就不必参加抢购题材的风潮了。你还写吗？还写。你真

的不得不写吗?人都忍不住要为生存找一些牢靠的理由。你不担心你会枯竭了?我不知道,不过我想,活着的问题在死前是完不了的。

这下好了,您不再恐慌了不再是个人质了,您自由了。算了吧你,我怎么可能自由呢?别忘了人真正的名字是:欲望。所以您得知道,消灭恐慌的最有效的办法就是消灭欲望。可是我还知道,消灭人性的最有效的办法也是消灭欲望。那么,是消灭欲望同时也消灭恐慌呢?还是保留欲望同时也保留人生?

我在这园子里坐着,我听见园神告诉我,每一个有激情的演员都难免是一个人质。每一个懂得欣赏的观众都巧妙地粉碎了一场阴谋。每一个乏味的演员都是因为他老以为这戏剧与自己无关。每一个倒霉的观众都是因为他总是坐得离舞台太近了。

我在这园子里坐着,园神成年累月地对我说:孩子,这不是别的,这是你的罪孽和福祉。

七

要是有些事我没说,地坛,你别以为是我忘了,我什么也没忘,但是有些事只适合收藏。不能说,也不能想,却又不能忘。它们不能变成语言,它们无法变成语言,一旦变成语言就不再是它们了。它们是一片朦胧的温馨与寂寥,是一片成熟的希望与绝望,它们的领地只有两处:心与坟墓。比如说邮票,有些是用于寄信的,有些仅仅是为了收藏。

如今我摇着车在这园子里慢慢走,常常有一种感觉,觉得我一个人跑出来已经玩得太久了。有一天我整理我的旧像册,一张十几年前我在这园子里照的照片——那个年轻人坐在轮椅上,背后是一棵老柏树,再远处就是那座古祭坛。我便到园子里去找那棵树。我按着照片上的背景找很快就找到了它,按着照片上它枝干的形状找,肯定那就是它。但是它已经死了,而且在它身上缠绕着一条碗口粗的藤萝。有一天我在这园子碰见一个老太太,她说:"哟,你还在这儿哪?"她问我:"你母亲还好吗?" "您是谁?" "你不记得我,我可记得你。有一回你母亲来这儿找你,她问我您看没看见一个摇轮椅的孩子?"我忽然觉得,我一个人跑到这世界上来真是玩得太久了。有一天夜晚,我独自坐在祭坛边

的路灯下看书，忽然从那漆黑的祭坛里传出一阵阵唢呐声；四周都是参天古树，方形祭坛占地几百平米空旷坦荡独对苍天，我看不见那个吹唢呐的人，唯唢呐声在星光寥寥的夜空里低吟高唱，时而悲怆时而欢快，时而缠绵时而苍凉，或许这几个词都不足以形容它，我清清楚楚地听出它响在过去，一直在响，回旋飘转亘古不散。

必有一天，我会听见喊我回去。

那时您可以想象一个孩子，他玩累了可他还没玩够呢。心里好些新奇的念头甚至等不及到明天。也可以想象是一个老人，无可质疑地走向他的安息地，走得任劳任怨。还可以想象一对热恋中的情人，互相一次次说"我一刻也不想离开你"，又互相一次次说"时间已经不早了"，时间不早了可我一刻一刻也不想离开你，一刻也不想离开你可时间毕竟是不早了。

我说不好我想不想回去。我说不好是想还是不想，还是无所谓。我说不好我是像那个孩子，还是像那个老人，还是像一个热恋中的情人。很可能是这样：我同时是他们三个。我来的时候是个孩子，他有那么多孩子气的念头所以才哭着喊着闹着要来，他一来一见到这个世界便立刻成了不要命的情人，而对一个情人来说，不管多么漫长的时光也是稍纵即逝，那时他便明白，每一步每一步，其实一步步都是走在回去的路上。当牵牛花初开的时节，葬礼的号角就已吹响。

但是太阳，他每时每刻都是夕阳也都是旭日。当他熄灭着走下山去收尽苍凉残照之际，正是他在另一面燃烧着爬上山巅布散烈烈朝辉之时。那一天，我也将沉静着走下山去，扶着我的拐杖。有一天，在某一处山洼里，势必会跑上来一个欢蹦的孩子，抱着他的玩具。

当然，那不是我。

但是，那不是我吗？

宇宙以其不息的欲望将一个歌舞炼为永恒。这欲望有怎样一个人间的姓名，大可忽略不计。

1989年

REFERÊNCIAS

AIXELA, Javier Franco. *Culture-specific Items in Translation*. In: ALVAREZ, Román; VIDAL, María del Carmen África (Ed.). *Translation, Power, Subversion*. Pequim: Foreign Language Teaching And Reserch Press, 2007. p. 52-78.

ANTHONY, Appiah. *Thick Translation*. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000. p. 808-819.

ARAÚJO, Gabriel. Truncamento e Reduplicação no Português Brasileiro. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p.61-90, 2002.

AUBERT, Francis. As Modalidades de Tradução. **TradTerm**, São Paulo, v. 5, n. 1, p.99-128, 1998.

AZENHA JUNIOR, João. Transferência Cultural em Tradução: Contextualização, Desdobramentos, Desafios. **TradTerm**, São Paulo, v. 16, p.27-66, 2010.

BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letra**. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

BRITTO, Paulo. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CATFORD, J.C. *A linguistic Theory of Translation*. Londres: Oxford University Press, 1965.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Nov ísima Gram ática da L íngua Portuguesa**. S ão Paulo: IBEP, 2009.

CHEN, Fukang. *中国译学理论史稿 A Historiografia das Teorias Tradut órias da China*. Xangai: *Shanghai foreign language education press*, 2000.

CHEN, Sihe. *中国当代文学教程 Curso de Hist ória da Literatura Contempor ânea Chinesa*, Xangai: Universidade de Fudan, 1999.

CONFÚCIO. *论语 Os Analectos de Confúcio*. Pequim: Livraria Chinesa, 2006.

CRYSTAL, David; DAVY, Derek. *Investigating English Style*. Londres: Longman, 1969.

DONG, Qingbin. *现代心理美学 Psicoest ética Moderna*. Pequim: *China Social Science Press*, 1993.

ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ERBAUGH, Mary. *Taking Stock: The Development of Chinese Noun Classifiers Historically and in Young Children*. In: CRAIG, C (Org.). *Noun Classes and Categorization*. Amsterdam: John Benjamins, 1986. p. 399-436.

ESTEVES, Lenita. **Atos de Tradução: Éticas, Interven ções, Media ções**. 2012. 340 f. Tese (Livre-Doc ência) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ci ências Humanas, S ão Paulo, 2012. Cap. 01404200.

GENETTE, G érad. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Londres: Cambridge University Press, 1997.

HEIDERMANN, Werner. **Clássicos da Teoria da Tradução**. Florianópolis: Núcleo da Tradução, 2001. 1 v.

HERMANS. *Theo, Cross-Cultural Translation Studies as Thick Translation*. In: **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**. V.66. Londres: Cambridge University Press, p.380-389, 2003.

HONG, Zicheng. **中国当代文学史 Historiografia da Literatura Contemporânea Chinesa**, Pequim: Universidade de Pequim, 1999.

HÖNIG, Hans G. & Kussmaul, Paul. **Strategie der Übersetzung: Ein Lehr- und Arbeitsbuch**. Tübingen: Narr, 1982.

JIANG, Yu. **英汉省略差异浅析 A breve análise da elipse entre o chinês e o inglês**. In: **English Square**. V.07, p.10-11, 2016.

LI, Changsen. **Aspectos Teóricos-Práticos de Tradução- Português/Chinês**. Macau: Instituto Politécnico de Macau, 2002.

LIANG, Shiqiu. **梁实秋文学回忆录 Relato de Memórias de Liang Shiqiu**. Changsha: Yuelu editora. 1989.

LUO, Xinzhang. **翻译论集 Historiografia de teorias tradutórias**. Pequim: Comercial Press, 2009.

MARKSTEIN, Elisabeth. Realia. In: SNELL-HORNBY, Mary (Org.). **Handbuch Translation**. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1999. p. 288-291.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Londres: Routledge, 2001.

NIDA, Eugene. *Language, Culture and Translation*. Xangai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2005.

NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Pub, 1997.

NORD, Christiane. *Loyalty Revisited. Bible Translation as a Case in Point*. In: PYM, Anthony (Ed.). *The Return to Ethics: Special Issue of The Translator*. Manchester: St. Jerome Pub, 2001. p. 185-202.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam-nova York: Rodopi, 2005.

NORD, Christiane. *Textanalyse: pragmatisch/ funktional*. In: SNELL-HORNBY, Mary (Ed.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 2006. p. 350-351.

PYM, Anthony. *The Return to Ethics in Translation Studies*. In: PYM, Anthony (Org.). *The Return to Ethics: Special Issue of The Translator*. Manchester: St. Jerome Pub, 2001. p. 129-138.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Londres: Routledge, 2014.

SCHÄFER, Anna Carolina. **Quando a tradução (re)conta a História: análise textual e tradução comentada de interrogatórios da “Rosa Branca”**. 2015. 406 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,
Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SCHMALTZ, Márcia. **Classificadores Nominais Chineses: Uma Abordagem Semântico-Cognitiva Experiencialista**. 2005. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SHI, Tiesheng. *病隙碎笔* **As Reflexões Quando Eu Estou Doente**. Xi'an: Shaanxi Normal University Publishing, 2006.

SHI, Tiesheng. *史铁生作品集* **Conjunto das Obras de Shi Tiesheng**. Pequim: *China Social Science Press*, 2000.

SHI, Tiesheng. *我与地坛* **Eu e o Parque do Templo da Terra**. Pequim: *People's Literature Publishing House*, 2009.

SOUZA, Antônio Cândido. Algumas Reflexões sobre a Ética na Tradução. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 31, p.340-344, 2005.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995.

WANG, Zheng. *试说史铁生* **Sobre Shi Tiesheng**, in: *读书* *Ler*, v.7, p.30-36. 1993.

WILKINSON, Elizabeth M. (Ed.). *Aesthetics, Lecture and Essays by Edward Bullough*. California: Stanford University Press, 1957.

XU, Xiao. *我的朋友史铁生* **Meu amigo Shi Tiesheng**, in: *中国作家* **Escritores Chineses**, v.2, p.17-20, 1998.

YAN, Xiaojiang. *梁实秋中庸翻译观研究 Zhongyong, uma abordagem tradutória de Liang Shiqiu*. Xangai: Xangai Century Press, 2007.

YU, Qing. *从残缺走向完美——访《我与地坛》作者史铁生 Da deficiência à Perfeição—a Entrevista com o Shi Tiesheng, o Autor de Eu e o Parque do Templo da Terra*. In: *读书天地 Mundo da Leitura*, v.6, p.6-7, 2006.

YU, Xiang. *Tradução Português-Chinês: Teoria e Prática*. Pequim: Foreign Language Teaching And Research Press, 2011.

YUAN, Hu. *沉入肃穆——读史铁生的《我与地坛》 Serenidade—a Leitura de Eu e o Parque do Templo da Terra*, in: *小说评论 Comentário de Romances*, v.3. p.47-50, 1991.

ZHANG, Xiaoping. *哲思的心——辨析史铁生的“宗教”观 A Mente de Pensamento—Discussão da Visão “Religiosa” de Shi Tiesheng*, in *名作欣赏 Apreciação da Literatura*, v.3, p.12-16, 2010.

ZHAO, Yong. *口头文化与书面文化: 从对立到融合——由赵树理、汪曾祺的语言观看现代文学语言的建构 Culturas Coloquial e Formal: Da Dicotomia à Fusão—a partir da perspectiva linguística de Zhao Shuli e de Wang Zengqizhe*. In: *Revista de Universidade de Shanxi*, v.29, n.2, p.17-22, 2006.

ZHAO, Yong. *《我与地坛》面面观 Os Interfaces de Eu e o Parque do Templo da Terra*, in: *名作赏析 Sobre as Obras Famosas*, v.22, p.5-18. 2011.

ZISI. *中庸 Zhongyong*. Pequim: Livraria Chinesa, 2006.