



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

XINWEI ZHOU

UM ESTUDO DE TRADUÇÃO DE *VIVER*, DE YU HUA

CAMPINAS,

2019

XINWEI ZHOU

UM ESTUDO DE TRADUÇÃO DE *VIVER*, DE YU HUA

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Linguística Aplicada, na área de Linguagem e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Érica Luciene Alves de Lima

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna XINWEI ZHOU e orientada pela Profa. Dra. Érica Luciene Alves de Lima.

CAMPINAS,

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Z61e Zhou, Xinwei, 1993-
Um estudo de tradução de *Viver*, de Yu Hua / Xinwei Zhou. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Érica Luciene Alves de Lima.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Yu, Hua, 1960-. *Viver* - Traduções para o português. 2. Yu, Hua, 1960-. *Viver* - Traduções para o inglês. 3. Ficção chinesa. 4. Tradução e interpretação. 5. Estudo comparado. I. Lima, Erica Luciene Alves de, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A study of translation of *Viver*, from Yu Hua

Palavras-chave em inglês:

Yu, Hua, 1960-. To Live - Translations into portuguese

Yu, Hua, 1960-. To Live - Translations into English

Chinese fiction

Translating and interpreting

Comparative studies

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Titulação: Mestra em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Érica Luciene Alves de Lima [Orientador]

Maria Viviane do Amaral Veras

Ho Yeh Chia

Data de defesa: 17-04-2019

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-9182-1063>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7243460642015350>



BANCA EXAMINADORA:

Érica Luciene Alves de Lima

Maria Viviane do Amaral Veras

Ho Yeh Chia

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

À profa. Dra. Érica Luciene Alves de Lima pela orientação, com muita paciência e muita eficiência, tanto no percurso acadêmico quanto em minha vida nestes últimos dois anos. Posso dizer que não se trata apenas de minha orientadora, mas de alguém que se tornou como da família enquanto estive no Brasil.

À profa. Dra. Vivane Veras e à profa. Dra. Ho Yeh Chia, pelas importantes sugestões no exame de qualificação e pelas contribuições indispensáveis a este trabalho.

Aos funcionários da secretaria de Pós-Graduação, especialmente o Miguel Leonel dos Santos pelo atendimento cordial.

Aos meus pais, Chuanjie Zhou e Jingping Li, pelo apoio financeiro até o presente momento.

Aos meus avós, pois sem eles, eu não seria o que me tornei hoje.

Aos meus amigos, especialmente Antrés Julian M Ospina, Yuliana Pérez Sánchez, Im Leng Lai, Wanping Xiong, Xinyi Zhang, Yao Xiao e Yu Du, por terem me acompanhado neste caminho e pelo apoio que me deram nesse período.

À Shellen Grace de Almeida da Silva, por revisar o texto com muita paciência, dedicação e cuidado, dando sugestões muito importantes para este trabalho.

Ao autor de *Viver*, Yu Hua, e à tradutora, Márcia Schmaltz, por deixarem uma obra maravilhosa para que eu pudesse realizar minha pesquisa.

Ao português, uma língua com a qual convivi por seis anos e que talvez seja afastada da minha vida a partir deste momento.

E, o mais importante, a mim mesma, pela minha dedicação, por passar por todos os altos e baixos de uma pós-graduação e finalmente conseguir finalizar uma etapa da minha vida, a acadêmica, para poder iniciar outra, no mercado de trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

O objetivo da presente dissertação é analisar a tradução do romance de Yu Hua, escrito originalmente em chinês, intitulado 活着 (1993). A principal tradução a ser trabalhada é a versão brasileira, intitulada *Viver* (2008), traduzida por Márcia Schmaltz, mas também será trazida para a discussão a versão em inglês *To Live* (2003), traduzida por Michael Berry. Para o estudo, inicialmente é feita uma breve comparação entre algumas teorias de tradução, tanto as da China quanto as do Ocidente, enfatizando aspectos importantes e mudanças teóricas especialmente da época moderna. Em seguida, são apresentadas as características da época literária à qual o romance pertence e os aspectos principais da história e das personagens, primordiais para a análise da tradução. Por fim, são apresentados os tradutores e o contexto de publicação das traduções e analisados trechos de cada um dos livros, coletados e selecionados pelo método do cotejo. Os casos mais emblemáticos das traduções analisadas englobam a tradução de palavrões e repetição de palavras, além de duas expressões chinesas típicas, com certos formatos peculiares – a reduplicação e o provérbio – os quais conferem certa coloquialidade à linguagem utilizada pelo original. O resultado das análises mostrou que a tradução para o português apresenta alguns cuidados com a escolha vocabular, evitando palavrões e termos coloquiais. Por outro lado, mostra grande preocupação em encontrar estratégias para a tradução da reduplicação e do provérbio, trazendo aspectos característicos da língua portuguesa e, ao mesmo tempo, tentando apresentar aspectos culturais da China, o que nem sempre ocorre na tradução para o inglês.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Literatura Chinesa; *Viver*(*To Live*)

ABSTRACT

This research aims to analyze the translation of the novel 活着 (1993) from a Chinese author called Yu Hua. The main translation to be analyzed is the Brazilian version translated by Márcia Schmaltz, *Viver* (2008), but the English translation *To Live* (2003), translated by Michael Berry will also be presented. The search starts with a brief comparison between some translation theories in China and in the Occident (Western Europe), tracing the most influent view in Translation Studies specially during the modern era. Next, the characteristics of the literary period to which the novel belongs, and the main aspects of the history and the characters of the novel are presented, to help with the analysis of the translation. Finally, we present the translators and the context of publication of the translations, and analyzed excerpts from each book, collected and selected by the comparative analysis method. The most emblematic cases of translations studied include the translation of curse word and repetition of words, as well as two typical Chinese expressions, generally with certain peculiarity in their forms - reduplication and proverb - which give a certain colloquiality to the language used by the original. The results of the analyzes showed that the translation into Portuguese gives lot of attention to the vocabulary choice, as well as avoids swearing and colloquial terms. The Portuguese translator is also very careful to find strategies for the translation of reduplication and proverb, bringing aspects characteristic of the Portuguese language and, at the same time, trying to present cultural aspects of China, which did not always occur in English translation.

Keywords: Translation Studies; Chinese Literature; *Viver* (To Live)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: HISTÓRIA DAS TEORIAS DE TRADUÇÃO	13
1.1. Uma breve história das teorias de tradução da China	13
1.1.1 Primeira fase: Interpretação “fluente” no período do Império	14
1.1.2 Segunda fase: A tradução “compreensível” no final da Dinastia Qing	15
1.1.3 Terceira fase: A tradução “fiel” na Renascença Chinesa	18
1.1.4. Quarta fase: Diversas correntes na época moderna	21
1.2. Teorias de Tradução no Ocidente.....	25
1.2.1. Época Pré-linguística e linguística: de “palavra por palavra” para “sentido por sentido” ..	26
1.2.2. Época Contemporânea: Tradução como transmissão do significado	28
1.2.3. Época Moderna	29
CAPÍTULO 2: INTRODUÇÃO DA OBRA	32
2.1 Literatura chinesa no final do século XX.....	32
2.2 Sobre Yu Hua.....	39
2.3 Sobre Viver	44
CAPÍTULO 3: ESTUDOS DA TRADUÇÃO	52
3.1 Considerações gerais sobre os tradutores e a patronagem.....	52
3.2 Análise da tradução	61
3.3 Reduplicação	66
3.3.1 Reduplicação em <i>Viver</i>	69
3.4 Provérbio	79
3.4.1 Tradução de 谚语 e 成语 no <i>Viver</i>	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90

INTRODUÇÃO

A presente dissertação visa apresentar um estudo da tradução da obra 活着, do autor chinês Yu Hua, traduzido para o português por Márcia Schmaltz (*Viver*, publicado pela Companhia das Letras em 2008) e para o inglês por Michael Berry (*To Live*, publicado por Anchor Books & Random House of Canada Limited, 2003). Embora o propósito inicial tenha sido analisar a tradução de *Viver* para o português brasileiro, durante a pesquisa, a recorrência ao inglês mostrou-se bastante positiva. Por esse motivo serão também apresentados alguns aspectos de *To Live* a fim de facilitar a compreensão por meio da triangulação.

Os objetivos específicos incluem: apresentar algumas teorias de tradução da China e do Ocidente; levantar os aspectos literários relevantes para o entendimento da obra; observar o contexto de publicação das duas traduções; analisar as escolhas tradutórias e as leituras desencadeadas a partir delas. Para tanto, serão levantadas algumas características das teorias de tradução da China em contraste com as teorias ocidentais, abordando, por exemplo, os três critérios de tradução de Yan Fu (1898), “fidelidade, compreensibilidade e elegância”; a “tradução direta”, de Mao Dun (1934) e a “tradução fiel”, de Xu Yuanchong (2012). Esses autores auxiliarão no contraponto aos estudos de Eugene Nida (1960), Vinay e Darbelnet ([1958] 1995) e Lawrence Venuti (1995). Por meio desse estudo teórico, pretendemos focar aspectos relacionados ao formato do texto (em chinês) e à construção de sentidos nas traduções em português e em inglês da obra *Viver*. Além disso, a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1990) e a noção de patronagem, de André Lefevere (2008), serão importantes para a contextualização das traduções e dos fatores que as influenciaram. Por fim, os conceitos de reduplicação e provérbio serão fundamentais para o embasamento teórico da análise da tradução.

O autor foco dessa pesquisa, Yu Hua¹, é um dos representantes da Literatura de Vanguarda, uma corrente literária que existe desde os anos 80 e que provocou uma grande mudança na área literária da China no final do século XX. Suas obras descrevem a situação de vida do povo chinês nos anos após a fundação da República Popular da China e sempre

¹ Yu Hua foi o primeiro escritor chinês a receber o Prêmio da Fundação James Joyce (2002).

incentivam grandes debates, atraindo a atenção global. Dentre essas obras, as mais conhecidas e traduzidas para o português são *Viver*, *Irmão* e *Crônica de um Vendedor de Sangue*, representações da forma de escrita típica de Yu Hua, que utiliza muitos provérbios e falas populares para mostrar o dia a dia do povo chinês. *Viver* traz a história de um descendente de uma família rica, Fu Gui, que passou por todas as crises e mudanças da sociedade naquela época, e, apesar de perder todos os seus familiares, continuou a sua vida.

O estudo da obra *Viver* se justifica não somente por quase não haver estudos sobre a tradução de obras de chinês para o português no Brasil, mas também por haver poucas análises com foco na literatura contemporânea da China. Pode-se observar que a maioria das pesquisas de tradução de chinês para o português aborda a literatura da China antiga. Além disso, o processo tradutório envolvendo essas línguas – atividade que engloba culturas e estruturas linguísticas completamente diferentes – é um campo muito rico para pesquisa. Dessa forma, nosso trabalho contribuirá para a criação de um novo ângulo de investigação nessa área e ajudará a ampliar os Estudos de Tradução que envolvem o chinês e o português, tendo, como apoio, a tradução de *Viver* em inglês.

A metodologia usada para a pesquisa foi, em um primeiro momento, de cunho documental, com seleção de bibliografia sobre tradução na China e no Ocidente. Em seguida, realizamos o cotejo entre o original em chinês, sua tradução em português e a tradução em inglês. Durante esses processos iniciais, foram levantadas algumas possíveis questões de pesquisa, tais como: qual é o projeto de tradução apresentado pelos tradutores? Como são apresentadas as características da China nas traduções?² Como é apresentada a coloquialidade do original, especialmente nos casos em que o autor usa deliberadamente a língua de camponeses? As impressões que o original suscita no leitor são semelhantes às despertadas pela tradução em português e em inglês?

No decorrer do cotejo, foram observadas questões mais específicas, que passaram a ser o foco desse trabalho, por serem consideradas relevantes para o estudo da tradução da obra. Nesse sentido, optamos por estudar a tradução de palavrões e de repetição de palavras, de uma

² Alguns estudos sobre esse assunto podem ser encontrados na dissertação de Li Yung, da Universidade de Macau (2011).

forma mais geral, e, mais especificamente, foram analisadas as traduções de reduplicações, ou seja, palavras que têm partes repetidas (por exemplo, “ganha-ganha”), e de provérbios (por exemplo, 回光返照: o último brilho do sol antes do poente), com o objetivo de mostrar os efeitos de sentido que tais escolhas desencadeiam.

Assim, a estrutura da dissertação foi pensada da seguinte maneira:

O primeiro capítulo traz um pouco da história das teorias de tradução, com um percurso no qual apresentamos uma discussão sobre os assuntos como fidelidade x compreensibilidade, tanto na China quanto no Ocidente. A história das teorias de tradução na China é dividida em quatro fases, segundo nossa leitura, sendo a primeira a interpretação comercial no período do Império, antes da Guerra do Ópio I em 1840; a segunda, que chamamos de tradução compreensível, no final da Dinastia Qing, que abrange o período de 1840 até o final dessa Dinastia, em 1911; a terceira, a tradução fiel na Renascença Chinesa, que começou cinco anos após o encerramento da Dinastia Qing, e a quarta, a Época Moderna, caracterizada pela independência do país, em 1949. Essas teorias acabam por trazer vários aspectos tratados por teorias ocidentais, tais como a clássica divisão entre tradução palavra por palavra ou sentido por sentido, além da equivalência formal e equivalência dinâmica, de Nida (1960), e da tradução direta e oblíqua, de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet ([1958]1995). Apresentamos, ainda nesse capítulo, alguns aspectos dos polissistemas literários, de Even-Zohar (1990), e conceituações que serão retomadas na análise das traduções.

O segundo capítulo traz um breve apanhado da Literatura de Vanguarda, época literária à qual pertence a obra original em chinês. Apresenta também uma breve abordagem do romance *Viver*, a fim de contextualizar as análises realizadas no decorrer da dissertação. Esse capítulo, portanto, é dividido em três partes, sendo a primeira uma apresentação sintética da corrente literária, os seus contextos socioculturais e as suas características; a segunda, uma breve biografia do autor, Yu Hua, e suas características de escrita e, a terceira, uma sinopse da história de *Viver*, apresentando as protagonistas e algumas características da obra.

O último capítulo traz as análises propriamente ditas. Nele são abordados aspectos referentes aos tradutores e às traduções, de modo geral, bem como questões de patronagem (LEFEVER, 2008). Em seguida, por meio da seleção de trechos do original e as respectivas

traduções em português e em inglês foram analisados excertos traduzidos de *Viver(2008)* e *To Live(2003)*. Além de aspectos gerais, tais como repetição de palavras e uso de palavrões, tratou-se também de questões específicas sobre a tradução da reduplicação e do provérbio, dois aspectos bastante recorrentes na obra em chinês que tiveram tratamentos diversos nas traduções. Vários casos são apresentados, no intuito de mostrar como cada tradução apresenta características peculiares e em quais aspectos diferem entre si e do original chinês.

Por fim, são apresentadas as considerações finais sobre a pesquisa e a necessidade de incentivar a divulgação da literatura chinesa no Brasil.

CAPÍTULO 1: HISTÓRIA DAS TEORIAS DE TRADUÇÃO

1.1. Uma breve história das teorias de tradução da China

Nos últimos anos, vários estudiosos dos Estudos de Tradução na China têm levantado críticas a uma tendência presente na academia chinesa de considerar as teorias de tradução ocidentais como possuidoras de “uma história mais antiga” e de “uma importância maior” do que as da China. Como evidência disso, durante a nossa pesquisa, encontramos um grande volume de teses, dissertações e artigos em revistas da área que analisam as traduções atuais de obras na língua chinesa a partir de teorias ocidentais. Devido a essa tendência, são poucos os trabalhos encontrados que discutem as questões de tradução de chinês com teorias de tradução próprias da China.

Xu Yuachong, um dos tradutores de chinês, de inglês e de francês mais importantes da China neste século, criticou essa tendência de subestimar as teorias de tradução chinesas e enfatizou a importância delas:

a teoria de tradução literária da academia chinesa é a mais refinada do mundo e pode tratar dos problemas de tradução literária entre as duas línguas mais importantes no mundo. Considerando que o chinês e o inglês possuem maior número de falantes, são as línguas mais importantes no planeta.³ (XU, 2003, p. 54, tradução minha)⁴

Ao mesmo tempo, ele acredita que as teorias ocidentais são especialistas em “descrever problemas”, mas não são capazes de “resolver problemas”, pois, ao contrário do estereótipo atual compartilhado tanto por tradutores quanto por pesquisadores, o fato é que as teorias e práticas de tradução da China têm uma história antiga.⁵

Para tratar dos problemas encontrados durante a prática de tradução na China antiga, os tradutores chineses estabeleceram várias orientações de tradução, principalmente sobre

³ 中国学派的文学翻译理论是全世界最高的翻译理论，能解决全世界最重要的两种语文之间的文学翻译问题，因为世界上用中文和英文的人最多，所以中文和英文是全世界最重要的文字。

⁴ As traduções que não se encontram referenciadas neste trabalho são de minha autoria. Os originais virão em nota.

⁵ A primeira corrente de tradução de grande quantidade registrada foi a da Dinastia Dong Han, entre os anos 25-220, e as práticas de tradução nunca pararam desde então.

aquelas relativas à questão da “dicotomia” entre o ser fiel à forma ou ao significado do original.

Neste capítulo, vamos discutir algumas propostas de estudiosos da tradução em quatro períodos históricos: (1) a interpretação “fluente”, no período do Império; (2) a tradução “compreensível”, no final da Dinastia Qing; (3) a tradução “fiel”, na Renascença Chinesa, e (4) a tradução na época moderna, principalmente no final do século XX⁶. A seguir, faremos uma breve introdução de cada fase e veremos principalmente a questão da “fluência” e da “precisão semântica” discutidas em cada uma delas.⁷

1.1.1 Primeira fase: Interpretação “fluente⁸” no período do Império

As teorias de tradução da China e do Ocidente já apresentaram uma diferença logo de início. Diferentemente da origem da tradução dos textos sagrados e bilíngues de países pequenos da Europa, na China a interpretação de chinês para outra língua por questões comerciais começou antes da tradução escrita, como afirma Yan Fu (1898) no prefácio de sua tradução do livro *Ensaio sobre a evolução de etnias e outros (Evolution and ethics and other essay)*, considerado até agora a espinha dorsal da teoria de tradução da China: “Desde a abertura da China para o comércio com o exterior além do mar, há muitos intérpretes e tradutores em todo lugar” (traduzido e citado por YE LI, 2014, p. 79)⁹.

Devido aos próprios objetivos da tradução, os intérpretes chineses nessa fase se importavam muito mais com o significado e a fluência do texto do que com a precisão semântica e recuperação da forma de narração do original. Nesse sentido, os tradutores chineses estavam

⁶ Divisão baseada na teoria de Chen Fukang (1992), sendo as quatro fases: 1. Época Antiga 2. Época Contemporânea 3. Época Moderna 4. Dias de hoje. Na China continental, geralmente considera-se que o percurso de tradução de chinês e outras línguas apresentou três correntes principais: a tradução dos *scripts* budistas no século VII; a tradução da literatura ocidental no século XVI e a tradução do pensamento e de textos ocidentais (especialmente os marxistas) após o século XIX.

⁷ Destacando que, por razões históricas, geográficas e até ideológicas, os estudos de tradução da China continental e de Hong Kong, Macau e Taiwan manifestam diferenças extraordinárias, aqui discutiremos apenas as teorias de tradução da China continental.

⁸ A questão da fluência também tem relação com o fato de as traduções iniciais serem orais e não escritas, por isso também a questão da forma não era priorizada.

⁹: 海通已来，象寄之才，随地多有

mais livres para fazerem suas escolhas e não se sentiam culpados por não serem “fiéis”, porque não havia comparação entre sua tradução e o texto original.

Outro motivo que corrobora a importância da comunicação em detrimento do estilo é o fato de a tradução na China não ter uma grande influência da questão religiosa, o que também auxiliou na questão de ser mais “livre”. Mesmo em épocas posteriores, quando havia uma corrente de tradução de doutrinas budistas parecida com a corrente de traduções da Bíblia na Europa na Idade Média, os tradutores chineses já haviam se acostumado com a liberdade na tradução, muitas vezes vista como explicação em geral, e, por isso, se sentiam mais livres ao fazerem modificações em suas traduções¹⁰. Por tudo isso, em geral, na China Antiga não havia grande discussão sobre a dicotomia entre a tradução “literal” ou “fluente” e, naquele período, a “fluência” valia mais que a “literalidade”¹¹.

A primeira fase áurea de tradução sino-portuguesa, segundo Márcia Schmaltz (2013), aconteceu no mesmo período, marcada pela chegada dos portugueses no Cantão, em 1582, e, com eles, os tradutores missionários. Nessa época, a maioria das práticas de tradução do português para o chinês era das leis, dos textos religiosos e da literatura portuguesa de Macau. Os tradutores mais conhecidos eram os missionários, como Camilo Pessanha (1867-1926).

1.1.2 Segunda fase: A tradução “compreensível” no final da Dinastia Qing

Sendo um país enorme, no sentido geográfico, e avançado na economia e na ciência, na época do Império a China possuía uma cultura de característica etnocêntrica e homogênea. Isso fez com que a língua chinesa adquirisse um estatuto de “superioridade” e um “privilégio” na comunicação intercultural com outros países. A prática de tradução do chinês nesse período, influenciada pelas características culturais e pelo estatuto da língua chinesa, valorizava mais a “fluência” do texto traduzido do que a “precisão” desejada pela equivalência semântica. Ao mesmo tempo, havia uma tendência de domesticar¹² tudo o que fosse considerado exótico. A

¹⁰ Um bom exemplo é a tradução dos *scripts* budistas, nos quais os tradutores usaram os conceitos do taoísmo para explicar os pensamentos budistas da Índia.

¹¹ Aqui estamos usando os termos “literal” e “fluente” no sentido do senso comum, ou seja, a ideia de fluência aparece interligada à ideia de tradução do sentido, em contraste com a ideia da literalidade, que enfocaria a forma.

¹² No sentido de domesticação como usado por Venuti (1995), que será abordado mais adiante.

razão dessa domesticação pode ser explicada com base na teoria dos polissistemas, de Even Zohar (1990), a qual diz que, quando a literatura nacional ocupa um lugar principal no mercado literário, a tradução tende a parecer mais com a literatura nacional, deixando de marcar os aspectos diferentes e estrangeiros.

Todavia, a decadência do país no final da Dinastia Qing (por volta do século XVIII) e a invasão dos países europeus na Primeira e na Segunda Guerra Mundial quebraram a relação intercultural equilibrada e o privilégio detido pela língua chinesa na China, que vinha sendo mantido por séculos. Como reação a certa inquietação social e cultural, ganhou força um grande volume de teorias de tradução relacionadas às práticas de tradução dos textos científicos ocidentais. Assim, a tradução moderna na China teve início nesse período da história, entre as duas guerras e a semi-colonização pelos países da Europa a partir da Primeira Guerra do Ópio, em 1839.

Traduzindo e, dessa maneira, introduzindo várias obras ocidentais no país, os tradutores conseguiam listar algumas orientações ou guias (modelos, regras) de tradução. Tais orientações apareciam principalmente no prefácio das traduções e, entre elas, a mais famosa e mais lida, estudada e pesquisada até agora por estudiosos da área é a do tradutor Yan Fu, “os três critérios de tradução” (1898).

No prefácio da tradução de *Evolution and Ethics and other Essays*, de Thomas Huxley (1898), Yan Fu apresenta as três categorias mais difíceis de serem atingidas durante a sua tradução. São elas: Xin (fidelidade), Da (compreensibilidade) e Ya (elegância), sempre consideradas critérios fundamentais dos Estudos de Tradução da China. Segundo Yan:

a tradução envolve três dificuldades: fidelidade, compreensibilidade e elegância. A fidelidade já é suficientemente difícil de se atingir! Porém, realizar uma tradução fiel, mas não compreensível, por mais que se traduza, é igual a não traduzir (YAN, 1898, traduzido e citado por Ye Li, 2014, p. 79)¹³.

A partir desse trecho, notamos as principais exigências da tradução para Yan Fu:

¹³ 译事三难：信、达、雅。求其信已大难矣，顾信矣不达，虽译犹不译也，则达尚焉。海通已来，象寄之才，随地多有，而任取一书，责其能与于斯二者，则已寡矣。其故在浅尝，一也；偏至，二也；辩之者少，三也。

“fidelidade” e “compreensibilidade”. Ambas são levantadas e discutidas durante séculos também por seus colegas ocidentais.

Os primeiros a iniciarem a discussão no Ocidente são Cícero e São Jerônimo ao tratarem da tradução “palavra por palavra” ou “sentido por sentido” na hermenêutica, tal como entendida em suas épocas. Ora, independentemente da diferença histórica ou geográfica, a “fidelidade” e a “compreensibilidade” são duas esferas de tradução muito discutidas. Porém, diferentemente de seus colegas ocidentais, Yan Fu não se preocupa com a ordem de importância dessas duas esferas, já que, para ele, “fidelidade” e “compreensibilidade” são inseparáveis, como dois lados de uma moeda, e, além desses dois aspectos, é preciso buscar também pela elegância, conforme outra citação do mesmo prefácio:

o “livro das mutações” diz: “a fidelidade é a base da escrita.” Confúcio disse: “uma escrita compreensível já é suficiente.” Ele também disse: “onde a linguagem não é refinada, o seu efeito não se estende para longe.” Esses três ditos definiram o caminho certo para a literatura e exemplos para a tradução. Por isso, além de fidelidade e compreensibilidade, devemos nos esforçar para a elegância na tradução. (YAN, 1898, *apud* 1984, tradução: Ye Li, 2014, p. 78)¹⁴

Vale ressaltar que, embora “fidelidade” e “fluência” sejam temas de uma discussão central em qualquer fase das teorias de tradução na China, os significados dados para esses dois termos pelos teóricos são diferentes. Com base nessa citação e nas obras de tradução de Yan Fu, podemos afirmar que, para o autor, a “fidelidade” é mais voltada para o conteúdo, sem considerar a forma de expressão do original. Assim, a prática de tradução da época confere uma elevada importância à compreensão e à elegância estilística do texto traduzido, tendo menor relevância a precisão semântica. Uma das razões pode ser o incentivo à tradução de obras ocidentais científicas para o chinês, cuja meta era aprender as “técnicas”, sem interesse específico em conhecer as outras culturas. A famosa sugestão de Lin Zexu corrobora esse fato quando diz que se aprende “a tecnologia do inimigo para vencê-lo.”¹⁵

O povo chinês, em geral, inclusive os tradutores, ainda estavam convencidos de que

¹⁴ 《易》曰：“修辞立诚。”子曰：“辞达而已。”又曰：“言之无文，行而不远。”三者乃文章正轨，亦即为译事楷模。故信达之外，求其尔雅。

¹⁵ 师夷长技以制敌

a China tinha uma cultura mais avançada. Por isso, precisávamos apenas do “conteúdo” do original.

1.1.3 Terceira fase: A tradução “fiel” na Renascença Chinesa

Enquanto o país empobrecia e mais territórios nacionais eram invadidos no final do século XIX até a véspera da independência, as características hegemônicas e tendências de domesticação na cultura e na tradução diminuía radicalmente. Ao mesmo tempo, houve uma invasão mais intensa dos pensamentos ocidentais junto com as guerras coloniais após a Dinastia Qing. Esses dois fatores resultaram em certo colapso na língua chinesa e na identidade nacional da China, levando, inclusive, alguns intelectuais chineses – especialmente os que tinham uma formação fora do país – a tentarem adquirir uma identidade totalmente ocidental. Para isso, precisavam aprender não apenas técnicas do Ocidente, mas também a cultura, a literatura, o sistema social e outros fatores mais. Esse período foi nomeado “Renascença Chinesa” e seu movimento mais notável foi o *Movimento da Nova Cultura*, que aconteceu nos últimos anos do século XIX. Esse movimento teve como finalidade traduzir as obras ocidentais de uma maneira “fiel” para introduzir a cultura ocidental na China de maneira bem significativa. Acompanhando o movimento, aconteceu uma discussão ainda maior sobre a questão da “fidelidade” na área de tradução. Diferentemente das duas fases anteriores, nesse momento, a maioria dos tradutores passa a dar preferência e maior importância à “fidelidade” à forma escrita do original.

Mao Dun, um dos estudiosos marxistas da época, defendeu a “tradução direta”¹⁶, dando novos sentidos a esse termo. Segundo ele, a tradução direta seria “devolver a aparência do original”¹⁷ (MAO, 1934 *apud* LUO, 1989, p. 351) não apenas dos significados, mas também da forma do original. Ele explica que, especialmente no caso da tradução do chinês para as línguas não-asiáticas, dada a grande diferença nas estruturas da língua, manter a “aparência” do original no nível literal com base na tradução “palavra por palavra” não seria viável. Nesse sentido, se fôssemos traduzir “diretamente” pelas palavras, teríamos uma “tradução distorcida”, mas não uma “tradução direta”.

¹⁶ 直译. Seu viés é mais parecido com a “tradução literal”.

¹⁷ 原文是什么面目，就要还它一个什么面目

Outro requisito para manter a “aparência” do original, de acordo com Mao, é que não se pode fazer apenas uma “tradução fluente”, porque os leitores já são capazes de compreender esse tipo de tradução em um primeiro olhar, sem nenhum esforço de pensamento. Ou seja, não há nenhum estranhamento, portanto, a tradução não provoca a vontade de pensar e saber o que está escrito no original. Cabe mostrar aqui um exemplo citado por Luo Xinzhang em seu livro *Coletas de artigos sobre a tradução*, a tradução do trecho mais famoso, *Ode to the West Wind*, de Guo Moruo: “*If winter comes, can Spring be far behind?*” aparece como “严冬如来时，哦，西风哟，阳春宁尚迢迢” (XU, 2012, p. 86) [Se chega o inverno, estará longe a primavera? (SHELLEY, 2009, p. 47, traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos)]. Devido à sua crença na “fidelidade”, de que seria melhor a tradução ser o mais “elegante” possível, Guo traduziu esse trecho para o chinês tradicional para ter mais elegância. No entanto, isso dificultou a divulgação do trecho e do próprio poema. Aqui, a elegância em demasia, segundo Luo (1989), pode acabar por distorcer o estilo do original.

Assim como os estudiosos discutidos na última sessão, na terceira fase, a maioria dos teóricos de tradução não abandonou a “compreensibilidade”. Contudo, com a teoria de Mao Dun, podemos observar certa mudança de enfoque do que seria a “fidelidade”, que passa a considerar não só o significado (conteúdo), mas também a “forma” do original. Essa visão é compartilhada também por Chen Xiying.

Corroborando o pensamento de Mao Dun, para Chen Xiying o único critério com o qual os tradutores precisam se preocupar é a “fidelidade” (CHEN, 1929 *apud* LUO, 1989, p.401). O autor também aborda a questão da intraduzibilidade: “mesmo nas melhores traduções, não poderia evitar que o estilo da tradução fosse mais elegante ou fosse insuficiente se comparado com o original. O que a tradução faz é diminuir essa distância”¹⁸ (CHEN, 1929, *apud* LUO, 1984, p. 559). Para chegar ao maior nível de fidelidade, ele apresenta três requisitos, usando a metáfora do desenho, na qual haveria três níveis de fidelidade para uma pintura ao compará-la com original: a primeira, a fidelidade à forma, que se refere ao conteúdo textual em si, sendo considerada como a de baixa qualidade; a segunda, a fidelidade semântica, que diz

¹⁸ 而即使是最优秀的译文，其韵味较之原文仍不免过或不及。翻译时只能尽量缩短这个距离

respeito à maneira como foi expresso o conteúdo do original, e, a terceira, a fidelidade estética, segundo a qual a tradução deve causar a mesma impressão que o leitor teria com o texto original, sendo considerada como a de nível mais avançado (CHEN, 1929).

Outro autor que compartilha a ideia de traduzir a forma do original é Zhu Shenghao, tradutor de Shakespeare para o chinês. No prefácio da tradução das coletâneas dos dramas shakespearianos, ele escreve:

a primeira meta da minha tradução é conservar, quanto mais possível for, o “estilo” do original. Caso realmente não consiga, pelo menos usarei expressões compreensíveis e fluentes na oralidade para passar o sentido do original, pois não concordo com a tradução “palavra por palavra”¹⁹ (ZHU, *apud* Luo, 1989, p. 456).

Assim como Chen Xiyang, Zhu dá mais importância à “fidelidade”, principalmente ao estilo do original. Contudo, ambos reconhecem a impossibilidade de atingir essa “fidelidade” por completo. Qian Zhongshu, posteriormente, também segue esse raciocínio de tradução fiel na estilística e manifesta uma ideia mais metafísica sobre o assunto, utilizando um termo do taoísmo (ou termo taoista) “化境”. Isso significa que, na passagem de uma língua para a outra, o ideal seria conservar o “tempero” do original ao mesmo tempo em que não pode demonstrar não ser “fluyente” por causa da diferença nas estruturas das línguas (QIAN, 1979 *apud* LUO, 1989, p. 696). Todavia, ele compreende que “化境” é um estado impossível de se concretizar porque as línguas apresentam uma distância inevitável, ou seja, a recuperação do estilo do original é impossível. Além disso, dependendo do nível de domínio das línguas envolvidas pelo tradutor, pode haver conteúdos que talvez ele compreenda, mas que não tenha capacidade de expressá-los, já que mesmo na própria língua os leitores podem compreender, mas encontram dificuldades de dizer com “outras palavras”.

Retomando a questão da mudança social e cultural advinda da Guerra do Ópio, podemos dizer que a mudança provocou tendências de “absorver” a identidade ocidental na identidade nacional chinesa e ainda levou adiante uma quantidade e uma variedade enorme de

¹⁹ 余译此书之宗旨，第一在于求最大可能之范围内，保持原作之神韵，必不得已而求其次，亦必明白晓畅之字句，忠实传达原文之意趣；而于逐字逐句对照式之硬译，则未敢赞同。

traduções das línguas europeias para a China. Nesse contexto histórico, não é estranho o fato de alguns tradutores manifestarem ideias mais radicais com relação à tradução ser “fiel”, tais como as correspondências de Lu Xun e Qu Qiubai, que colocaram a “fidelidade” e a “compreensibilidade” como contraditórias e foram unânimes ao afirmar que “não se pode fazer uma tradução que seja fiel e compreensível ao mesmo tempo; a fidelidade da tradução é mais importante que a compreensibilidade” (LUO, 1932, p. 280). Eles propõem a “importação” dos vocabulários das línguas ocidentais para haver um melhor desempenho do próprio chinês, até para estabelecer um chinês mais moderno, mostrando um aspecto político das traduções naquela época²⁰. É importante notar que, embora defendam a “fidelidade”, a “compreensibilidade” e a “elegância”, nenhum desses conceitos é questionado ou explicitado, isto é, não se fala fiel a quem ou compreensível e elegante para quem. Há uma centralização no texto e não no sujeito que o lê/interpreta.

Nessa mesma época, houve uma segunda fase áurea da tradução sino-portuguesa. De acordo com Márcia Schmaltz (2013), desta vez a abundância de tradução é mais ligada à fundação da República Popular da China, em 1949, quando várias obras brasileiras com temática sobre a guerra anti-colonização são traduzidas no país para encorajar a revolução da China. São elas: “Os sertões”, de Euclides da Cunha (1959); “Antologia Poética”, de Castro Alves (1959); “A Hora Próxima”, de Alina Paim” (1958), e “A Marcha”, de Afonso Schmidt (1960).

1.1.4. Quarta fase: Diversas correntes na época moderna

Na chegada dos anos 80, a China entrou em uma “febre cultural”, com a contribuição da política de reforma e de abertura chinesa. Nessa época, foram introduzidas as teorias de tradução ocidentais, que geraram uma discussão mais ampla sobre as teorias de tradução estrangeiras, enquanto também se discorria sobre uma tendência de desvalorização das teorias nacionais. O resultado dessa situação é visto atualmente, pois muitos alunos da área

²⁰ A fase da Renascença Chinesa foi uma época muito rica culturalmente, na qual houve muitos tradutores e intelectuais teorizando a tradução. Porém, neste trabalho, trouxemos apenas os mais representativos e que tiveram maiores influências no período.

de Estudos da Tradução valorizam apenas as teorias ocidentais e analisam traduções de chinês para outras línguas partindo de teorias estrangeiras, mas não reconhecem a importância e a variedade das que existem na China, conforme já foi dito anteriormente.

Um dos estudiosos que tem mais obras publicadas nos últimos anos é Xu Yuanchong. Com uma experiência de mais de 60 anos na área de tradução de várias línguas – como inglês, chinês e francês –, as traduções de Yuanchong incluem obras clássicas dessas três línguas, tais como *The romantic Story of the West Chamber*, *Madame Bovary*, *A la Recherche du Temps Perdu*, entre outras. Sua teoria segue o mesmo raciocínio de Yan Fu e é enraizada na interpretação dos clássicos da China Antiga. Por exemplo, Xu adapta o princípio de Lao Zi para falar que a realidade percebida e expressada no texto traduzido talvez não seja a realidade percebida no texto original. Isso manifesta a impossibilidade de a tradução ser considerada uma passagem pura do conteúdo de uma língua para outra, o que já se assemelha às reflexões sobre a tradução ocorridas no ocidente, especialmente a partir do final do século XX.

Da mesma forma, o autor não se limita a fazer uma tradução cuja fidelidade está somente no nível vocabular. Usando a argumentação mais conhecida de Confúcio, que diz “faça o que quer sem quebrar as regras”²¹ (XU, 2012, p. 83), ele argumenta, por exemplo, que na língua chinesa e inglesa há apenas 45% de vocabulário considerado como “palavra equivalente” na outra língua. Caso não ocorra uma “equivalência”, será preciso encontrar uma palavra que seja a melhor possível para a situação e tudo isso dependerá da decisão tomada pelo tradutor. Isso significa que o tradutor tem certo poder no processo de tradução.

Assim como Yan Fu (1898), Xu também retoma a ideia dos três critérios de tradução. Corroborando o pensamento de Chen Xiyong (1929), Xu acredita que, embora haja três designações, o único critério existente é a “fidelidade”, porque tanto a “compreensibilidade” quanto a “elegância” não existem sem a “fidelidade”. Ele explica que a tradução deve ser fiel ao original, precisa transmitir o significado do original, precisa ser compreensível para os leitores da tradução. Além disso, a tradução tem que manter o estilo do original, o que Yan Fu chama de “elegância”. A tradução, assim, precisa ser “fiel” ao original não apenas no nível textual, mas também no emocional, no estilístico, na rima, entre outros, porque o texto original

²¹ 随心所欲不逾矩

é um corpo integrado, inseparável dessas partes:

Yan Fu anunciou três dificuldades de tradução: a fidelidade, a compreensibilidade e a elegância. Afinal, a mais difícil para se atingir é a fidelidade. Caso o original seja “compreensível” e “elegante”, mas a tradução não “compreensível” ou “deselegante”, será igual à tradução não ter sido “fiel”; do contrário, se o original não for “compreensível” ou “elegante”, mas a sua tradução “compreensível” e “elegante”, ir mais longe não é desejável, então também não é “fiel”²² (ZHU, *apud* LUO, 1989, p. 448).

Esse trecho representa a atitude de Xu Yuanchong perante escolhas sobre a tradução da “fidelidade” e da “compreensibilidade” discutida pela maioria dos textos acadêmicos chineses encontrados durante a nossa pesquisa nessa área: a relação entre fidelidade e compreensibilidade não produz uma contradição, mas forma um corpo único. Dos teóricos que concordam com essa teoria, temos Liang Qichao (1984), que traduziu várias obras científicas para o chinês e acredita que existam “dois defeitos na tradução de livros: ou se segue o raciocínio do chinês e perdem-se as ideias da outra língua, ou se segue a outra língua, mas dificulta-se a leitura em chinês”²³ (LIANG, *apud* LUO, 1985, p. 130). Podemos observar aqui que, para ele, seguir apenas a fidelidade ou apenas a compreensibilidade é desaconselhável e considerada como falha de tradução.

Além disso, Xu atualizou a teoria de Yan Fu com essa argumentação de que, “além de fidelidade e compreensibilidade, deve haver a procura de elegância”²⁴ (YAN, 1898 *apud* LUO, 1989, p. 136) para “a compreensibilidade e a recuperação do estilo fazerem parte da fidelidade, que é o único critério da tradução”²⁵ (XU, 2012, p. 83).

Em suma, as teorias e práticas de tradução na China, embora sejam em grande quantidade e tenham uma história antiga, não têm recebido a devida atenção nos últimos anos. Exceto pelas três dificuldades expostas por Yan Fu, ainda conhecemos poucos intelectuais na área e poucas teorias que são estudadas com mais frequência.

²² 严又陵以为译事三难：信，达，雅。其实归根到底，“信”字最不容易办到。原文“达”而“雅”，译文不“达”不“雅”，那还是不“信”；如果原文不“达”不“雅”，译文“达”而“雅”，过犹不及，那也还是不“信”。

²³ 译书有二蔽，一曰徇华文而失西义，二曰徇西文而梗华读。

²⁴ 故信、达而外，求其尔雅。

²⁵ 随心所欲不逾矩

Como foi referido por Shen Suru (1991) em seu artigo *Sucessão, Mistura, Criação e Desenvolvimento* (继承 融合 创立 发展), as teorias de tradução na China ainda estão se desenvolvendo muito devagar nos dias de hoje. Uma representação disso é o grande volume de estudos sobre os três critérios de tradução levantados por Yan Fu (1898). Vemos, nos últimos anos, uma tendência na área dos Estudos de Tradução na China que é a procura de teorias de tradução conhecidas do Ocidente. Além disso, há também pesquisadores que colocam paralelamente as teorias da China e do Ocidente para comparação, para “nacionalizar” as teorias ocidentais com a prática de tradução para o chinês, além de desenvolver as teorias de tradução nacionais chinesas, tal como a teoria de eco-tradutologia, de Hu Gengshen (2011). Enfim, os Estudos de Tradução da China ainda têm um longo caminho para percorrer e, para compreendermos melhor esse caminho, é necessário que analisemos também as teorias de tradução ocidentais, já que estas tiveram – e continuam tendo – grande influência no modo de se traduzir no país.

Cabe ainda observar que, no período aqui tratado (final do século XX), ocorreu a terceira fase áurea da tradução sino-portuguesa, como foi referido por Márcia Schmaltz (2013), sendo considerada a década de ouro do livro, quando ocorreu a “explosão” da literatura latino-americana. Nessa época, foram traduzidos 125 títulos portugueses e 132 títulos brasileiros para a língua chinesa, segundo Schmaltz, tal como as obras de Jorge Amado, Paulo Coelho e Machado de Assis. A partir de 2000, a tradução volta-se ao interesse do capital. Diferentemente das obras brasileiras traduzidas na época anterior, que foram traduzidas do inglês devido à falta de tradutores do português para o chinês, encontramos tradutores com formação na língua e na cultura portuguesa e brasileira, traduzindo, assim, diretamente do português, sendo capazes de nos mostrar um “tom” mais típico de literatura brasileira ou portuguesa sem precisar recorrer ao inglês. São eles: Fan Weixin (Tradutor de Jorge Amado), Min Xuefei (Tradutora de *Verônica Decide Morrer*, de Paulo Coelho), Fan Xing (Tradutora de *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado), entre outros.

Na mesma época, a literatura chinesa finalmente foi introduzida no Brasil. Se compararmos as obras traduzidas do português para o chinês, veremos que as de chinês traduzidas para o português são em menor volume – em torno de 20 obras –, sendo a maioria

prosas de literatura clássica.

1.2. Teorias de Tradução no Ocidente

Segundo Eugene Nida (1964), a primeira evidência da prática de tradução apareceu em *Roseta Stone*, no século II. Desde então, as práticas de tradução nunca pararam. Todavia, como era considerada uma maneira de ensino de línguas ao invés de uma disciplina independente, até a segunda metade de século XX não havia uma quantidade considerável de obras que teorizasse a tradução especificamente ou sistematicamente, embora houvesse inúmeras práticas tradutórias.

No livro *Introduzindo os Estudos de Tradução: Teorias e Práticas (Introducing Translation Studies: Theories and applications, 2001)*, Jeremy Munday faz um cronograma e uma breve introdução às teorias de tradução contemporâneas, dividindo-as em várias correntes, sendo elas: período pré-linguístico, discussão sobre a equivalência na virada linguística, virada cultural, funcionalismo baseado no texto de chegada, tradução e análise do discurso, teoria dos polissistemas, tradução e Estudos Culturais, a invisibilidade do tradutor na tradução e os pensamentos filosóficos sobre a tradução. Entre esses, observamos que, do mesmo modo que ocorre com as teorias de tradução da China referidas acima, em quase todas as épocas as teorias ocidentais também apresentam pensamentos ligados a dicotomias: palavra por palavra e sentido por sentido, de Cícero e São Jerônimo; estrangeirização e domesticação, de Schleiermacher (retomada, posteriormente, por Venuti); equivalência formal e equivalência dinâmica, de Nida; tradução comunicativa e tradução semântica, de Peter Newmark; tradução direta e tradução oblíqua, de Vinay e Darbelnet; *overt translation* e *covert translation*, de Juliane House, entre outras.

Tendo essas questões em mente, apresentaremos uma breve introdução dos pensamentos de alguns dos teóricos da área, discutindo sobre a dicotomia entre “fidelidade” e “compreensibilidade” nas várias correntes de teoria de tradução do mundo ocidental. Para tal, utilizaremos a divisão proposta por Munday (2001) e, quando possível, teceremos uma comparação entre as teorias discutidas e as teorias de estudiosos chineses da mesma época.

1.2.1. Época Pré-linguística e linguística: de “palavra por palavra” para “sentido por sentido”

Diferentemente da China, em que a tradução comercial (oral) era predominante e a tradução escrita tornou-se importante em período posterior devido aos escritos budistas, o maior número de traduções do Ocidente veio, desde o princípio, de textos sagrados, mais especificamente da Bíblia. Nesse contexto, a ideia da palavra sagrada e a busca de uma equivalência total com o texto original, “palavra por palavra”, como referido por Cícero (MUNDAY, 2001, p. 20), foi o mote das traduções bíblicas. Resumidamente, nessa época, em vez de a tradução ser realizada como um texto compreensível, o essencial mesmo era ser “fiel” às palavras do original. Contudo, com a tradução de São Jerônimo, novas concepções surgiram, pois ele acreditava que a tradução teria que “ter sentido” na língua traduzida, não ser considerada uma simples cópia e transferência de palavras do original: “faço não palavra por palavra, mas sentido por sentido.”²⁶ (SÃO JERÔNIMO, 395 CE *apud* MUNDAY, 2001, p. 20). E essa foi a primeira grande discussão sobre “literalidade” e “compreensibilidade” na área de tradução no Ocidente e a responsável por muitas outras que surgiram em seguida.

Ainda em relação à tradução da Bíblia, um estudioso que se destacou foi o missionário Eugene Nida. Em suas obras *Em Rumo de uma Ciência de Tradução (Toward a Science of Translating, 1964)* e *Teorias e Práticas de Tradução (The Theory and Practice of Translation, 1974)*, Nida apresentou as classificações por ele denominadas “equivalência dinâmica” e “equivalência formal”. Sobre essa última, explica-se tratar das traduções “que enfocam apenas a transferência da mensagem em si, tanto da forma quanto do conteúdo [...] [a tradução] na língua de chegada tem que combinar o máximo possível com diversos elementos da língua de partida”²⁷ (NIDA, 1964, p. 159). Já em relação à equivalência dinâmica, diz que:

nesse tipo de tradução, não há a preocupação em encontrar um equivalente da mensagem na língua de chegada com um da língua de partida, mas com uma relação dinâmica, na qual a relação entre o receptor e a mensagem de chegada seja

²⁶ “Now I not only admit but freely announce that in translation from the Greek – except of course in the case of the Holy Scripture, where even the syntax contains a mystery – I render not word-for-word, but sense-for-sense”.

²⁷ “Formal equivalence: focus attention on the message itself, in both form and content. [...] [the translation] in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language”.

substancialmente a mesma que existe entre o receptor e a mensagem original²⁸ (NIDA, 1964, p. 159).

Como afirmado pelo próprio autor, entre as duas vertentes, sua preferência recai na “equivalência dinâmica”, dividida por ele em cinco formas de tradução, entre as quais se encontra a utilização da nota de rodapé, o que Nida considera a melhor estratégia de tradução para quando não é possível recuperar a forma de um original (NIDA, 1974)²⁹.

Sendo assim, mesmo que consideremos um ponto de vista de tradução da Bíblia e algumas argumentações como inválidas para a tradução de textos laicos, a teoria de Nida é lida como essencial para introduzir uma teoria baseada no receptor (*receptor-based*) (MUNDAY, 2000). Nas várias outras teorias da corrente linguística, podemos observar considerações influenciadas pelo autor e, até mesmo, parecidas com as dele, tais como a “tradução comunicativa” e a “tradução semântica”, de Peter Newmark (MUNDAY, 2000).

Durante a nossa pesquisa, encontramos vários teóricos que estabelecem um paralelo entre as teorias de Yan Fu (1979), da China, e as de Nida (1974) e de Newmark (1981). Aqui citamos uma dessas comparações, para dar uma ideia de interrelação entre as teorias de tradução da China e as do Ocidente.

Lao Long (1998), por exemplo, observou certa convergência entre a teoria da “fidelidade e compreensibilidade”, de Yan Fu (1979), e a “equivalência formal e equivalência dinâmica”, de Nida (1974). Observamos que Yan Fu e Nida são da década de 70 e talvez essa coincidência de teorias mostre certa confluência dos núcleos de teorias de tradução mundialmente. Embora as teorias de Nida pareçam um pouco datadas nos dias atuais no Ocidente, na China, ainda há muitas pesquisas sobre suas teorias e as convergências entre elas e as teorias de tradução chinesas.

²⁸ “Dynamic equivalence: in such a translation one is not so concerned with matching the receptor-language message with the source language message, but with the dynamic relationship, that the relationship between receptor and message should be substantially the same that which existed between the original receptors and the message”.

²⁹ As notas são utilizadas constantemente na tradução de *Viver*, como veremos. Posteriormente, a mesma forma é discutida por Mona Baker (1992) como uma boa estratégia de tradução de provérbios e expressões idiomáticas.

1.2.2. Época Contemporânea: Tradução como transmissão do significado

Ainda no período estruturalista, os linguistas Jean Paul Vinay e Jean Darbelnet, na obra *O Estilo Comparativo do Francês e Inglês – A Metodologia de Tradução (Comparative Stylistics of French and English – A Methodology of Translation)*, publicada pela primeira vez em 1958, apresentam duas principais formas de tradução: a tradução direta e a tradução oblíqua. A primeira é utilizada desde que a língua de partida possa ser transferida elemento por elemento paralelamente à língua de chegada (VINAY & DARBELNET, 1995) e pode ser classificada em empréstimo, calque e tradução literal. A tradução oblíqua, segundo os autores, existe apenas para quando a tradução direta não puder ser utilizada e pode ser dividida em: transposição, modulação, equivalência e adaptação. A diferença na argumentação dos autores em relação à tradução palavra por palavra na fase pré-linguística é que, para Vinay e Darbelnet, a tradução tem que estar apropriada à língua de chegada, gramaticalmente e idiomáticamente. Os autores acreditam que a tradução literal é uma forma ideal de tradução, pois “é a percepção do autor para uma boa tradução: ‘a literalidade seria apenas sacrificada pelos requerimentos estruturais e metalinguísticos e é utilizada somente no caso de garantir que os significados sejam bem preservados’”³⁰ (VINAY E DARBELNET, [1958] 1995, p. 288). Essa concepção apresenta semelhanças com a principal corrente das teorias dos Estudos de Tradução na China, já que também propõe que o significado venha em primeiro lugar na tradução.

Embora haja uma possibilidade de relação entre as teorias chinesas e as ocidentais – especialmente se considerarmos o enfoque entre traduzir a forma ou traduzir o sentido, no caso de Nida, ou as classificações de Vinay e Darbelnet, que também acabam por enfatizar a estrutura das línguas de partida e de chegada, mostrando, com as classificações, uma aproximação (tradução direta) em contraste com um distanciamento (tradução oblíqua) –, os caminhos que os estudos da tradução tomaram no Ocidente acabaram por se distanciar dos caminhos seguidos por estudiosos na China. Observa-se que o primeiro teve um período bastante marcado em que a tradução passou a ser vista como algo além de aspectos linguísticos, época que ficou conhecida como virada cultural (BASSNETT, 2002). Com isso, outros aspectos

³⁰ “Literal translation is the author’s prescription for good translation: ‘literalness should only be sacrificed because of structural and metalinguistic requirements and only after checking that the meaning is fully preserved’”.

passaram a fazer parte dos estudos teóricos, tais como a questão da manipulação literária (LEFEVERE, 1997), a questão dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990), entre outros.

1.2.3. Época Moderna

Nas últimas décadas, houve uma ampliação nos estudos da tradução e várias áreas e novas abordagens foram surgindo. Outros aspectos, além do linguístico e cultural, passaram a ser considerados. Um dos exemplos foi a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1990), que forneceu outros pontos de análise para explicar as escolhas tradutórias e até mesmo o papel da tradução no interior dos sistemas literários de cada língua. Desse modo, o sistema literário dialoga com um conjunto hierarquizado de sistemas que interagem entre si e, como parte desses polissistemas, temos a tradução, que terá maior ou menor visibilidade de acordo com a literatura do país, ou seja, países de literatura forte acabam dando menor valor aos textos traduzidos, o que geralmente faz com que esses textos sejam mais “domesticados” e assumam as características do país de chegada.

Em relação à ideia de domesticação, na década de noventa, Lawrence Venuti (1995), retomando ideias desenvolvidas por Schleiermacher³¹, não poupa elogios a uma estratégia de tradução chamada “tradução estrangeirizante” e/ou “fidelidade abusiva” (VENUTI, 1995, p. 48), visando transferir não só o conteúdo, mas também o formato do original. Neste método, “ou o tradutor procura reproduzir aquelas mesmas características do texto estrangeiro e assinar as diferenças linguísticas e culturais ou resiste às formas prevalecentes e aos valores na cultura receptora” (VENUTI, 1992, p. 12-13; 1995, p. 182-83).

Observa-se, em Venuti, uma preocupação que vai além da discussão sobre forma/contéudo, já que considera outros fatores, inclusive de poder político. Como afirmado pelo autor, a tradução estrangeirizante tende a ser mais adotada em países cuja literatura é

³¹ Schleiermacher, ainda no século XIX, afirmava que havia duas estratégias principais de tradução: ou o tradutor deixa o autor em paz e traz o leitor o mais próximo possível do autor, ou ele deixa o leitor em paz e leva o autor mais próximo do leitor (SCHLEIERMACHER, 1813 *apud* MUNDAY, 2001, p. 28). Esses conceitos foram retomados posteriormente por Venuti.

considerada “fraca”, ou não dominante, enquanto a domesticadora é comum em traduções feitas de uma literatura forte (país dominante, colonizador) para um país “dominado”, colonizado.

Essa questão do etnocentrismo também é abordada por Antoine Berman (2007).

Segundo o autor,

o objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à letra da obra. Se a forma do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade — em todas as áreas — à letra. Ser “fiel” a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o “espírito” do contrato. Ser fiel ao “espírito” de um texto é uma contradição em si (BERMAN, 2007, p.70).

Na citação de Berman, podemos notar que a questão da fidelidade não é mais baseada no aspecto puramente linguístico e estrutural, mas aborda outros pontos, não tratados anteriormente. Nesse sentido, o ser fiel vai muito além de ser literal e envolve o dar lugar ao outro – ao texto e à cultura do outro. Como ele afirma:

ao contrário, realizar uma tradução próxima à letra, procurando manter as imagens, a sonoridade e o jogo dos significantes da expressão ou provérbio seria uma forma de não esconder o elemento estrangeiro da obra original, de reconhecer e “receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2007, p. 68).

Ao tratar da tradução de provérbios – que será retomada no decorrer deste trabalho – Berman afirma que a tradução não se restringe às palavras, mas também envolve ritmo, comprimento, possíveis aliterações, rimas etc. (BERMAN, 2007, p. 16). Nesse sentido, o autor demonstra que a tradução literal não se limita apenas à tradução palavra por palavra, como defendiam os primeiros estudiosos até São Jerônimo, mas uma tradução que considera as demais peculiaridades no original, tais como imagens culturais, rimas, figuras de linguagem etc.

Neste capítulo, introduzimos uma visão geral sobre as teorias de tradução da China e do Ocidente em relação a algumas considerações sobre a tradução fiel e a tradução compreensível, seguindo uma ordem cronológica, com o objetivo de esclarecer o porquê de muitos estudos chineses partirem de teorizações ocidentais de tradução e justificarem uma abordagem mais ampla que será apresentada em nossa análise da tradução do romance *Viver* do chinês para o português (com algumas observações sobre o inglês, como já apontado). Para

contextualizar melhor os nossos leitores, serão apresentadas, no próximo capítulo, algumas informações sobre a obra *Viver* que consideramos relevantes para a nossa análise.

CAPÍTULO 2: INTRODUÇÃO DA OBRA

Neste capítulo, é feita uma introdução a respeito do romance a ser trabalhado, cuja tradução serve de base para as análises no capítulo 3. Ele foi dividido em três partes: a primeira é uma breve apresentação da Literatura de Vanguarda, à qual o livro pertence, as características principais dessa corrente literária e sua influência para a sociedade; a segunda é a introdução do autor, Yu Hua, um pouco de sua biografia e como as experiências pessoais influenciaram sua escrita, e a terceira é uma introdução da obra, explorando a história, as protagonistas e as características da linguagem empregada.

2.1 Literatura chinesa no final do século XX

Zhu Shuiyong, em sua obra 世纪之交的中国文学 (A Literatura Chinesa na Virada do Século, 2000), apresenta uma visão panorâmica das mudanças econômicas e socioculturais ocorridas na China no final do século XX e discute as consequências dessas mudanças na literatura chinesa da época. Segundo o autor, algumas dessas mudanças – como, por exemplo, a Abertura Econômica³² nos anos 80, desenvolvida pelo governo chinês na liderança de Deng Xiaoping, com a qual houve a substituição da economia planejada (*Planned economy*) pela economia de mercado (*Market economy*) e que, até os dias atuais, é tida como o principal sistema de economia chinesa – trouxeram influências profundas em todas as áreas na China, incluindo a do mercado literário composto pelos intelectuais chineses (ZHU, 2000, p. 03). As mudanças contribuíram para ajudar na transformação e re-identificação do papel desses intelectuais.

Ainda segundo Zhu (2000), os escritores, sempre lembrados entre os intelectuais chineses, tinham optado por usar suas obras para assumir a sua responsabilidade de crítica social e impulsionar o desenvolvimento da sociedade antes da mudança dos anos 80. As evidências dessa mudança de atitude dos intelectuais podem ser encontradas nas demais obras escritas em

³² Disponível em: http://topics.gmw.cn/node_117929.htm. Acesso em: 01 de fevereiro de 2019.

épocas anteriores, antes da independência do país, por vários autores, cujo objetivo era evocar o espírito nacional e, conseqüentemente, alcançar a “salvação” da nação³³.

Como consequência dessa nova realidade da política econômica, “a marginalização da literatura coloca o papel da elite intelectual em crise”³⁴ (ZHU, 2000, p. 03) porque, segundo o autor, após os anos 80, a mudança social foi promovida mais pela economia do que pela política ou literatura, como ocorreria anteriormente na Revolução Cultural, ou mais cedo, no Movimento da Nova Cultura. Nesse sentido, as obras escritas pelos intelectuais para promover a mudança social acabam perdendo seu valor de transformação. Além disso, a literatura convencional perde espaço na competição com o desenvolvimento das mídias sociais no final do século (principalmente as publicações comerciais modernas, a televisão, a internet etc.) (ZHU, 2000). Além dessa desvantagem, o autor segue explicando que, no início do estabelecimento da economia de mercado, nessa época, o governo se envolve pouco com a literatura e não apresenta um sistema de apoio aos escritores, o que acaba também provocando a decadência do papel da literatura, diferindo dos dias atuais, em que há mais investimentos governamentais na literatura nacional. Para a sua sobrevivência no mercado literário, a literatura elitizada precisa se adaptar à cultura popular, representada pelos *best sellers*, pelas séries etc., que têm características voltadas para uma literatura engajada, por exemplo.

Em suma, a decadência do papel da literatura como porta-voz do governo e como o motor da revolução, comparando com a época passada na Revolução Cultural; a falta de patronagem³⁵ do governo para a literatura, o contexto político econômico polêmico do final do século XX, todos estes aspectos contribuíram para uma cena em que os escritores não apenas escrevem por motivos políticos ou para incentivar a mudança social, mas principalmente considerando a necessidade do mercado, isto é, precisam se adaptar ao mercado por motivos

³³ Na história da China, quando havia crise na sociedade, era comum que os intelectuais escrevessem e publicassem artigos para incentivar o povo a avançar, como ocorreu durante o Movimento da Nova Cultura no final do século XIX: escritores como Lu Xun (1881-1936) publicaram a obra 《孔乙己》(Kong Yi Ji) 《狂人日记》(Diário de Maluco), criticando as pessoas que ficaram passivas durante a invasão do território e incentivando o povo a salvar a nação.

³⁴ “随之边缘化的倾向带来的是人文知识分子的角色危机”

³⁵ Esse conceito será explicado adiante, no terceiro capítulo. Resumidamente, o uso aqui diz respeito ao apoio que o governo poderia dar e influência que poderia exercer no desenvolvimento da literatura.

econômicos. Ao mesmo tempo, sem patronagem do governo e deixar de ser uma porta-voz do governo faz a literatura ter mais espaço no assunto e na forma de escrita.

Devido a esses aspectos, podemos dizer que a segunda metade do século XX pode ser considerada, ao mesmo tempo, como a melhor e a pior época para a literatura chinesa, já que, embora tenha ocorrido a crise do papel dos intelectuais no contexto sociocultural, a literatura acabou ganhando maior espaço, comparando com a época de Revolução Cultural, deixando de lado seu papel adjunto como porta-voz da política do período para ser uma área mais livre, capaz de expressar o pensamento da sociedade. Wu Yiqin (2005, p. 23) resume a situação:

o estado, a estética e a subjetividade da literatura chinesa nunca foram tão respeitados e enfatizados como são hoje. O caráter independente da literatura, sua separação das ideologias da sociedade atual nunca foi tão notável quanto agora, e recebe aceitação geral da sociedade³⁶.

Dessa forma, a “libertação” do papel da literatura no final do século XX forneceu várias possibilidades para o desenvolvimento do campo literário para várias direções, algo que não existia nas épocas anteriores. Zhu (2000, p. 04) traz uma ideia geral desse cenário diversificado em relação aos assuntos tratados, quando afirma que passam a ser abordadas as condições características da época, que envolvem desde ansiedade da virada do século quanto a questão da reconstrução, da resistência, da tensão, entre outros fatores, gerando o multiculturalismo na literatura. Nesse cenário, várias correntes literárias começaram a surgir, sendo nomeadas como *novas* por fazerem um apelo a inovações no campo literário. Podemos destacar um ditado popular chinês que exemplifica bem essa questão: “o sofrimento da nação é a sorte da literatura”³⁷. Dessa maneira, compreendemos que a confusão na sociedade é responsável por provocar uma abundância na quantidade e diversidade dos assuntos na literatura, trazendo formas narrativas não convencionais, das quais Zhu (2000) lista três: (1) a corrente contra a forma narrativa anterior, o *Novo Realismo* (新写实); (2) a corrente do *Novo*

³⁶ “中国文学的本体性，审美性，主体性从来没有像现在这样得到如此强烈的尊重和强调，文学的独立品格以及文学与社会其他意识形态的分离也从来没有像现在这样引人注目并得到全社会的普遍认同”

³⁷ “国家不幸诗家幸”

Estado (新状态), como uma reação à mudança de posição dos intelectuais em relação à nação, e (3) a *Nova História* (新历史), que aproveita os acontecimentos históricos para expressar o desespero no fim do século.

A primeira corrente, do Novo Realismo, tem como característica o relato dos acontecimentos cotidianos para mostrar a vida mediana do povo, revelando uma atitude dos escritores que procuram esquivar-se perante as novas realidades. Já a segunda, do Novo Estado, tem como característica minimizar o papel dos escritores, deixando de considerá-los heróis que assumem a responsabilidade de salvação da nação e passando a enxergá-los como pessoas comuns relatando os acontecimentos. A partir disso, não necessariamente suas obras precisam retratar assuntos políticos ou de sobrevivência da nação, mas podem simplesmente ser um relato qualquer (ZHU, 2000). Com relação à terceira, da Nova História, podemos dizer que os escritores dessa corrente literária mostram a arbitrariedade dos acontecimentos históricos de uma maneira irônica para expressar a incerteza do ser humano no final do século (ZHU, 2000). Além dessas três, ainda temos a *Literatura de Cicatriz* (伤痕文学), que relata as cicatrizes do povo chinês passando pelos problemas sociais do século XX; a *Literatura à Procura da Raiz* (寻根文学), que tem como alvo buscar as tradições ancestrais, e a *Literatura Popular* (流行文学), representada pelos temas como artes marciais, romance, vingança, entre outros (ZHU, 2000). Além de todas essas correntes, que contribuem para a diversidade e para um espírito multilateral da literatura no final do século XX, temos ainda aquela que mais interessa para a nossa pesquisa, a *Literatura de Vanguarda* (先锋文学)³⁸, da qual o autor e a obra a ser trabalhada por nós faz parte.

A Literatura de Vanguarda era, inicialmente, um termo utilizado para falar, de modo mais geral, sobre os escritores influenciados pelas literaturas modernas traduzidas do mundo ocidental e “contra a forma de narração convencional” (WANG, 2012, p. 03). Influenciados

³⁸ A palavra “vanguarda” vem do francês significando “mais para frente”. No começo, era um termo utilizado para descrever os soldados à frente da tropa militar, mas posteriormente, nos anos 80, se tornou um termo político. Em geral, é utilizado para a classificação de artistas e escritores que lutam contra os valores convencionais e as autoridades (WANG, 2012).

pelas correntes modernas da literatura ocidental, como o surrealismo, eles criticam os temas frequentes nos anos 80 e apoiam uma forma de narração considerada “peculiar” e “inovadora”, por isso o nome “vanguarda” (WANG, 2012, p. 01).

As características da Literatura de Vanguarda são designadas pela influência do Ocidente e apelo a escritores de fora (estrangeiros) à procura de uma verdade³⁹, entendida por Yu Hua não como relacionada a acontecimentos cotidianos, mas como emoção e verdade espiritual (YU, 1989 *apud* WU, 2006). Em *Obras Fictícias* (虚伪的作品), Yu Hua retoma esse assunto, afirmando que o objetivo de usar uma forma de narração ambígua é mostrar a verdade “suborgânica”, porque, “quando fazemos a descrição tal e qual de um acontecimento, o que temos, na maioria das vezes, é apenas a aparência dele, deixando de fora seu significado profundo. Essa forma de narração sufoca o talento que o narrador deveria ter”⁴⁰ (YU, 1989 *apud* WU, 2006, p. 06). Assim como Yu Hua, os escritores da Literatura de Vanguarda não se preocupam mais com o tema e a história tratados na literatura convencional e acreditam que, através de temas ambíguos, histórias fragmentadas e personagens simplificadas, eles conseguem enxergar e mostrar para seus leitores a verdade, que estaria subliminar à narração. Através dessas “evidências de ficção”, os autores da Literatura de Vanguarda sempre relembram seus leitores de que estão assistindo a uma peça ou a uma ficção, apesar de se tratar da vida real (ZHAI, 2004, p. 40)⁴¹. Zhu resume a finalidade da Literatura de Vanguarda dos anos 80 como: “mostrar o absurdo da experiência do ser humano com jogos de palavras e labirintos de narração”⁴² (ZHU, 2000, p. 08). Um dos resultados disso é que as obras normalmente são

³⁹ Graças às traduções de literatura estrangeira que ingressaram na China no final do século XX, os chineses puderam aprender outras formas de culturas de outros povos, especialmente as de países não-asiáticos considerados como “mundo ocidental” (FANG, 2003, p. 85). Em sua tese de doutorado, Fang menciona a influência dos escritores estrangeiros nos escritores dessa corrente: “podemos facilmente fazer uma lista de escritores chineses com nomes estrangeiros de quem os influenciou em paralelo” (FANG, 2003, p. 85). A autora cita, por exemplo, Ernest Hemingway, Jorge Luis Borges e Franz Kafka.

⁴⁰ “当我们就事论事地描述某一事件时，我们往往只能获得事件的外貌，而其内在的广阔含义则昏睡不醒，这种就事论事的写作态度窒息了作家应有的才华。”

⁴¹ “原小说叙事的一个基本特点是暴露叙事痕迹，或故意提醒读者所读之物只是一种虚构，而非生活本身。”

⁴² “它执着于营造叙事的迷宫和调动文字游戏的潜能，来表达个体经验上的荒谬感”

ambíguas e difíceis de ler: se não forem lidas com muita atenção, não se compreende a intenção narrativa do escritor (WANG, 2012).

Segundo Zhai (2004, p. 31), comparadas às personagens de romances convencionais, as de Literatura de Vanguarda nos anos 80 são relativamente simples, pois, através da simplificação da personalidade das personagens na narração, os autores dessa corrente acreditam que serão capazes de “mostrar a verdade”, algo que é construído também com os temas desenvolvidos e a fragmentação da história.

Os anos 90 trarão mudanças cruciais em relação à Literatura de Vanguarda, até então caracterizada pela busca da novidade, peculiaridade, revolução e contato com o mundo⁴³ (WANG, 2012), o que coincide com o espírito do final do século. Contudo, logo essa Literatura de Vanguarda passa a ser criticada, principalmente por trazer temas muito semelhantes uns aos outros, além de falta de novidade no estilo de escrita, com a recorrência de características como a ambiguidade na forma de expressão, jogos de palavras e falta de completude em sua história, aspectos que dificultavam a compreensão dos seus leitores. Assim, essas características comuns às obras classificadas como de Literatura de Vanguarda resultam em uma falta de especificidade para cada uma das obras, o que é criticado por vários estudiosos (cf. WU, 2005 *apud* WANG, 2012, p. 15).

Segundo Wu, o grande problema enfrentado pela Literatura de Vanguarda é a “padronização” de temas e estilos de linguagem (*apud* WANG, 2012, p.15), o que pode nos remeter a um provérbio chinês que diz: “mil pessoas com uma face” (千人一面), ou seja, as obras de Literatura de Vanguarda praticamente apresentam “uma única face”, com formas de narração e histórias parecidas.

Vale trazer para a discussão um exemplo de um dos temas mais visitado na Literatura de Vanguarda: a narração de sofrimentos, por meio da qual os autores querem mostrar que todo mundo tem que sofrer na vida. Isso pode ser observado em quase todas as obras de Yu Hua dos anos 80, nas quais os sofrimentos do protagonista são exagerados e acumulados a ponto de parecerem irrealis; ao mesmo tempo, o autor apresenta, na maioria das vezes, uma atitude indiferente e deixa seus leitores em um labirinto, dificultando o entendimento daquilo que quer

⁴³ “求新，求异，改革，与世界接轨”

expressar (HAO, 1994 *apud* WU, 2006, p. 99).

Entrando em contato com obras de outros escritores de Literatura de Vanguarda, tais como Su Tong (苏童) e Bei Cun (北村), também observamos características de relato de sofrimentos de extrema profundidade (ZHU, 1988, p. 128). Contudo, como afirma Wang, a maior parte dos escritores narram sofrimentos que eles mesmos não vivenciaram e, por isso, nem sempre a narração é convincente, visto que os recursos usados são muito semelhantes e de abordagem superficial, o que leva ao desinteresse dos leitores (WANG, 2012, p.14).

Também nos anos 90, as reformas econômicas entraram em uma fase de desenvolvimento mais rápido. Acompanhando a aceleração da revolução política e econômica, o ritmo de vida do povo chinês acelerou bastante e os leitores passaram a não ter mais tempo para decifrar os enigmas do autor, além disso, se cansavam de ler textos pessimistas e fragmentados, característicos da Literatura de Vanguarda. Devido à demanda do mercado e aos interesses comerciais, uma obra precisaria atrair seu leitor. Assim, a Literatura de Vanguarda deveria mudar para satisfazer os seus leitores e, por conseguinte, se sustentar como tal. Ao mesmo tempo, o sistema do mercado literário ficava cada vez mais maduro e o governo fornecia várias políticas literárias em apoio à criatividade, principalmente “incentivando a diversidade na literatura do país” (弘扬主旋律, 提倡多样化), trazendo mais competição para a Literatura de Vanguarda (WANG, 2012, p. 18).

Para evitar um completo desaparecimento, a Literatura de Vanguarda começa a mudar e procura avançar. Yu Hua fez parte dessa mudança, conforme observado por Zhu:

de Viver à Cronologia de um Vendedor de Sangue, as imagens cruciais e violentas sumiram; o estabelecimento de uma atmosfera mística, de uma sensação mágica diminuíram; até as histórias quebradas e personalidades simplificadas são substituídas pelas histórias mais complexas e personagens mais completas⁴⁴ (ZHU, 2000, p. 266).

Uma das mudanças notórias dessa virada é a forma de narração. Wang afirma que há uma mudança de foco, da “utilização de linguagem” para a “narração de significação”

⁴⁴ “从《活着》到《许三观卖血记》，余华早期小说中及其醒目的残酷，暴力意象渐渐消失了，对神秘氛围的塑造，对某种奇特感觉的极力渲染也都淡化了，破碎的情节，符号似的人物也被完整的故事，圆满的人物所取代。”

(WANG, 2012, p. 29), ou seja, deixa-se de “escrever para o pessimismo” para “escrever para o otimismo”, tornando os temas mais claros e as histórias mais materializadas (WANG, 2012, p. 46). Além disso, há cada vez mais obras adaptadas em filmes que precisam de histórias e personagens mais vívidas, como é o caso de *Viver*, adaptada pelo diretor Zhang Yimou (1994) com o título *Tempos de Viver* e que se tornou um grande sucesso, tanto na China quanto no exterior.

Após a virada, as personagens na Literatura de Vanguarda passam a ter emoção, personalidade e voz. Yu Hua é um representante dessa mudança: comparando as obras do autor dos anos 80 com as dos anos 90, podemos observar que as protagonistas de sua história começam a ganhar sua própria voz, a ter características de pessoas comuns, vindas das classes mais baixas do povo chinês, que são indiferentes aos acontecimentos históricos, mas se preocupam e se emocionam com os acontecimentos de suas vidas. Zhu faz um resumo sobre isso:

eles são cidadãos e aldeões que vivem à margem dessa época. Eles não se importam com as mudanças no mundo exterior e vivem seus próprios estilos de vida; usam a sua visão de vida e de valor para lidar com as dificuldades de todos os acontecimentos; ou sobrevivem silenciosamente, ou vivem cheios de sonhos e desejos, mas vivem sem grandes emoções⁴⁵ (ZHU, 2000, p. 119).

Pela narração dos detalhes da vida cotidiana do povo, os autores querem mostrar uma realidade diferente daquela do começo do movimento: o dia a dia do povo chinês, observado em quase todos os romances de Yu Hua dessa época, inclusive em *Viver*. Também ocorreram algumas mudanças em menor escala, tais como a utilização de expressões mais populares – no caso, provérbios e reduplicações –, vocabulários mais simples, entre outras. Com esses ajustes, a Literatura de Vanguarda passa a estar mais perto de seu leitor do que nunca.

2.2 Sobre Yu Hua

Sendo segundo filho de Hua Zizhi (华自治) e de Yu Peiwen (余佩文), ambos

⁴⁵ “这些人物都是都市的小市民，是生活于时代边缘的小人物，他们不大会理睬外部世界的风云变幻而按着自己的生活方式活着和行动着，用一种一如既往及其平凡的人生观和价值观，对付着种种生计的艰难，或默默地承受，或带着感性伪饰的欲望，却一直没有什么大悲大喜地韧性地生活。”

médicos, Yu Hua nasceu em 3 de abril de 1960, em Hangzhou, Zhejiang, sul da China, e passou parte da infância brincando com seu irmão no hospital em que os pais trabalhavam, já que não tinham avós que cuidassem deles, como era bastante comum acontecer. Essa infância vivida no hospital influenciou bastante a sua vida adulta. Em seu livro de memórias *Todos os Caminhos são Diferentes* (没有一条道路是重复的), o autor escreve detalhadamente sobre sua infância, marcada pelos choros que ouvia dia e noite quando morava perto do necrotério.

Desde pequeno, Yu Hua já observava os acontecimentos no hospital e começava a desenvolver um pensamento crítico sobre a questão da morte, da sobrevivência e da vida, que aparece em quase todas as suas obras. O tratamento específico da morte se torna, assim, uma característica mais óbvia da escrita de Yu (WU, 2006). Podemos facilmente observar isso na obra *Viver: o pai de Fu Gui*, único sobrevivente, morreu devido ao choque emocional quando foi pagar sua dívida de jogos; sua mãe morreu esperando a volta dele do militar; sua esposa faleceu por causa fraqueza e doença; sua filha morreu no parto e seu neto morreu ao ser obrigado a doar todo o sangue do corpo para parto do filho de uma autoridade. Todos têm uma forma de morrer significativa e diversa. Através dessas mortes e da sobrevivência de Fu Gui, o autor discute a finalidade de viver — que é apenas viver (YU, 1993).

Na adolescência, Yu Hua passou pelas várias perturbações históricas ocorridas na China, as quais tiveram influências profundas em sua obra (YU *apud* WU, 2006)⁴⁶. Entre elas, a Revolução Cultural, que fez com que não tivesse uma educação apropriada, levando ao quase abandono da escola. Contudo, dado que essa Revolução começou quando ele tinha apenas seis anos, provavelmente não compreendeu totalmente o que aconteceu nessa época, mas sentiu que algo estava errado, especialmente quando a miséria atingiu sua família (ZHU, 1988).

Quando chegou à vida adulta, Yu Hua trabalhava no mesmo hospital que seus pais, onde atuava como dentista, sob a supervisão deles. Entretanto, ele não considerava que um dentista fosse médico, como a maioria dos chineses pensava nesse período. Inclusive, os

⁴⁶ Também nesse período, os seus pais como médicos sofreram com as perseguições políticas e tinham uma vida difícil. Segundo Yu: “Nesse período meu pai sofreu bastante. Nas reuniões de críticas convocadas no cinema da cidade, ele chorou não sei quantas vezes. Ele se inocentou constantemente como Xiangling Sao e esperava que alguém confiasse nele ” (YU, 2005, p. 36). A sua atitude em seus romances nos relatos desses acontecimentos históricos mostra uma influência de sua experiência e das experiências de seus pais nesse período.

chineses conheciam as clínicas odontológicas como “loja dos dentes”, o que já mostrava a atitude do povo em relação a esses profissionais nesse período. O trabalho como dentista era tedioso, significava apenas “ver as bocas”, por isso, Yu Hua estava sempre buscando algum trabalho mais criativo (YU, 2008). Dessa forma, começou a ler e escrever para arranjar um trabalho no Instituto Cultural do governo e para deixar de lado sua vida como dentista (YU, 2008). Quando tinha 23 anos, três romances seus foram publicados, dando início à sua vida como um escritor profissional em Beijing. A partir daí, Yu Hua publicou consecutivamente 11 romances curtos, 12 romances médios e 05 romances longos: *Viver* (活着), *Irmão* (兄弟), *Crônica de um Vendedor de Sangue* (许三观卖血记), *O Sétimo Dia* (第七天), *Chamada na Chuva* (在细雨中呼喊), seis coleções de histórias e três coleções de críticas (YU, 2008). As suas obras mais conhecidas são: *Viver* (活着), *Irmão* (兄弟) e *Crônica de um Vendedor de sangue* (许三观卖血记), e foram traduzidas para mais de 20 línguas ao redor do mundo. Além dos romances, ele ainda tem vários textos em prosa e críticas literárias. Sua coleção de histórias curtas, *Viagem aos 18 anos* (十八岁出门远行), é uma de suas obras mais conhecidas⁴⁷.

Logo após a publicação, *Viver* foi adaptado para o cinema por Zhang Yimou (1994), se tornando um *best-seller* e, ao mesmo tempo, foi traduzido para várias línguas, tornando Yu Hua conhecido mundialmente. Até agora, o autor já recebeu vários prêmios nacionais e internacionais, tais como: *5th Zyung Zhongwen Literary Prize* (1992), *James Joyce Award* (2002) e *Ordre des Arts et des Lettres*, (2004)⁴⁸.

Segundo o próprio autor, os escritores que têm mais influência em suas obras são Yasunari Kawabata e Franz Kafka: o primeiro por se dedicar mais aos detalhes e o segundo por utilizar imaginações ousadas. Yu Hua conseguiu absorver esses dois estilos totalmente diferentes e criar um estilo próprio (YU apud WU 2006), como comentou em uma entrevista:

⁴⁷ Biografia de Yu Hua disponível em: <http://edu.sina.com.cn/gaokao/2012-09-05/1618354488.shtml>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2019.

⁴⁸ Idem

com a compreensão de Kawabata Yasunari na escrita das cicatrizes, aprendi a executar os detalhes e usar outra maneira de sentir e de entender, para olhar com os olhos em vez de tocar. [...] Kafka é uma libertação do pensamento para mim, e Kawabata Yasunari me ensinou o método básico de escrever⁴⁹ (YU *apud* WU, 2006, p. 36)

Além dos dois autores, Yu Hua também mostrou admiração pela forma de escrita de Lu Xun, autor mais famoso do movimento *Nova Cultura* da China, que apresenta uma forma de escrita muito simples, mas mostra críticas agudas à sociedade daquele tempo.

Com relação a outras obras de Yu Hua, a crítica literária normalmente as divide em duas fases. Antes da publicação de *Viver*, em 1993, temos a primeira fase, mais voltada para a Literatura de Vanguarda, na qual a maioria das obras é composta por novelas curtas, que compartilham as características mais notórias dessa corrente, especialmente a história não concretizada⁵⁰. Após a publicação de *Viver*, vemos a atenção do autor se voltar para um modo de narração mais convencional em que existe um raciocínio e uma história relativamente completa, e, além disso, Yu Hua mostra empatia para com os sofrimentos de suas protagonistas (WU, 2006).

A partir de *Viver*, Yu Hua publicou mais dois romances nos anos 90: *Irmão* (兄弟) e *Crônica de um Vendedor de Sangue* (许三观卖血记), que apresentam mudanças cruciais da forma de escrita do autor, especialmente se comparadas com suas obras dos anos 80. Uma das características que não mudou muito durante anos é a presença da violência e da morte, como o próprio Yu Hua comenta várias vezes em suas apresentações e reportagens, as memórias sobre a violência e a morte na Revolução Cultural afetaram bastante sua escrita posterior (WU, 2006).

⁴⁹ “川端康成对伤痕的理解，学会了如何表现细部，用另一种方式去感受去了解，用目光去注视而不是用手去抚摸。所以，卡夫卡对我来说是思想的解放，而川端康成教会了我写作的基本方法。”

⁵⁰ Listamos aqui as obras mais significativas: a primeira novela do autor, *Viagem aos 18 anos* (十八岁出门远行), é o relato de uma fuga ou da viagem de um menino de 18 anos e conta somente com quatro protagonistas e cinco páginas (YU, 1987). *Uma Tarde de Vento Forte* (西北风呼啸的中午) também relata uma história simples: em uma tarde qualquer, alguém entra na casa do protagonista e o pega para assistir ao funeral de seu “melhor amigo”, cujo nome não se sabe (YU, 2009). *Uma Realidade* (现实一种) se trata da história do filho mais novo do irmão mais velho que mata o filho mais novo do irmão mais novo (ou seja, assassinou seu primo) e, conseqüentemente, o irmão mais novo mata o irmão mais velho por vingança (YU, 1986). Todas são histórias curtas, simples, mas de conteúdos cruéis, uma característica da escrita do autor que apresentou mudanças após *Viver*.

Naquele tempo, não havia livro ou qualquer forma de leitura para ele, e para sociedade como todo, além de Da Zi Bao (大字报)⁵¹ (YU, 2008, p. 61). Essa memória coletiva peculiar à nação chinesa se tornou uma realidade para Yu Hua, podendo ser considerada o motivo de sua narração conter frequentemente a violência e a morte. A atitude de Yu Hua perante a morte na primeira fase, segundo Zhang, “é mais apática e não dá medo”, é uma atitude serena⁵² (ZHANG, 2010, p. 09), pois ele usa os mortos e os sofrimentos na ironia do absurdo do momento histórico pelo qual o país e o povo estavam passando, mostrando a arbitrariedade do destino das protagonistas e do povo chinês nas crises da nação, ou simplesmente mostrando as mortes e os sofrimentos (ZHANG, 2010, p. 23). Como afirma Chen:

Yu Hua tem uma atitude emocional e resistência mental extraordinária em relação à crueldade, e sua preferência profissional faz com que ele se sinta em casa quando expressa sua vida miserável. Esse conceito de sofrimento não existe para Yu Hua porque é o significado original da vida para ele⁵³ (CHEN, 1998, *apud* WU, 2006, p. 88).

Contudo, a partir do romance *Viver*, Yu Hua começa a ter certa simpatia com o povo. Ele continua falando sobre sofrimentos e mortes do ser humano, mas de uma forma mais sensível, mais amorosa. Suas obras apresentam conjuntamente os sofrimentos, a simpatia e a esperança, ou seja, em *Viver* testemunhamos a tragédia das mortes das protagonistas, mas, simultaneamente, vemos a obstinação de Fu Gui à sua vida.

Como já mencionado, por influência de Yasunari Kawabata, Yu Hua apresenta bastante cuidado no aperfeiçoamento dos detalhes na narração (YU *apud* WU 2006, p. 36). Essa característica tem como intenção a busca de precisão de sua escrita, especialmente na utilização de vocabulários para descrever os detalhes. Principalmente nos romances da segunda fase, o autor se dedica à descrição de suas personagens usando diálogos, detalhes e vários pontos de vista, ao mesmo tempo em que se atenta às características deles: por exemplo, se for camponês,

⁵¹ Um tipo de cartaz pendurado na parede e usado como uma ferramenta política para criticar os que não concordavam com a ideologia daquele tempo. Em geral, é considerada uma prática de violência política.

⁵² “在不可避免的死亡面前以一种旷达的心情，甚至是略带幽默的口气来对待自己的死亡，对生死之事表现出一种“不喜不惧”的宁静态度”

⁵³ “余华对残酷一类的情感态度具有异乎寻常的心理承受力，他的职业爱好使他在表达 苦难生活 的时候犹如回归温馨之乡。苦难这种说法对于余华来说是根本不存在的，因为它就是生活的本来意义。”

usa uma linguagem mais coloquial; se for uma autoridade, usa mais uma linguagem mais culta. Seu perfeccionismo não se apresenta apenas na busca pelos detalhes, mas também na busca por uma forma de narração própria.

Uma característica influenciada por sua experiência pessoal é a resistência à figura paterna em sua família. Devido ao fato de seu pai ter sido muito rígido e tê-lo agredido fisicamente com certa frequência – como a maioria dos pais fazia naquela época –, nas obras de Yu Hua, a imagem do pai é sempre machista e violenta. Como vemos em *Viver*, Fu Gui, como pai, sempre insulta e bate em seu filho.

2.3 Sobre Viver

Como se referiu Yu Hua em uma entrevista, considerando o declínio do mercado literário em 1993, a primeira impressão de *Viver* teve apenas 10 mil exemplares (esse volume, na China, mesmo no século passado, ainda era considerado baixo), mas, logo que saiu, já virou sucesso em todo o país. Quase todo mês era preciso imprimir mais 10 mil exemplares para sustentar o consumidor da obra e, com o tempo, esse número chegou a ser triplicado. A obra não foi sucesso somente na China, sendo traduzida e publicada em mais de 20 países até agora, inclusive no Brasil, ou seja, o romance ficou mundialmente famoso. Na verdade, é um dos romances contemporâneos chineses mais traduzidos de todos os tempos (YU, 1998 *apud* WU, 2006).

O maior orgulho de Yu Hua foi o fato de *Viver* ter ganhado o Prêmio Grinzane Cavour⁵⁴ na Itália, em 1998. Para concorrer a esse prêmio, as obras são selecionadas pelos vários estudiosos da literatura e o júri é formado por alunos do ensino médio, dentro e fora da Itália. A obra ganhou 150 votos entre os 230 possíveis, e isto para o autor significou que seu livro já tinha alcançado um reconhecimento bastante significativo, não só de leitores mais “fieis” da literatura convencional – por exemplo, os mais velhos que viveram naquela época relatada em *Viver* e que, por isso, se interessavam pelo assunto –, mas também de leitores mais jovens (WU, 2006).

⁵⁴ Um prêmio italiano da literatura, lançado em 1982, que tem como alvo incentivar a leitura dos jovens.

Para que melhor possamos compreender os aspectos tradutórios que analisaremos no capítulo 3 do romance *Viver*, discutiremos um pouco sobre a história, as personagens e as particularidades da obra.

A história de *Viver*

Acompanhando a apresentação do “eu” — uma personagem que tem como profissão registrar as canções populares na zona rural —, se inicia a narração de uma das obras mais importantes de Yu Hua, *Viver*. Na breve experiência com os camponeses, o “eu” no romance achava que a maioria deles eram “vazios”. Como comenta,

as rugas em seus rostos estavam cheias de luz do sol e lama. Quando eles sorriram para mim, vi poucos dentes em suas bocas, bocas vazias. Talvez as dificuldades da vida tenham prejudicado suas memórias. Eles costumam parecer cansados diante das suas memórias e, muitas vezes, contaram tudo por sorrisos oprimidos”⁵⁵ (YU, 2008, p. 08, traduzido por Márcia Schmaltz)⁵⁶.

O eu lírico segue explicando que, quando tivermos perguntas, as respostas mais típicas dos camponeses serão: não sei, não lembro. Contudo, um dia ele encontra um idoso que parecia mais interessante e totalmente diferente deles. Assim começa a narração da vida de Fu Gui.

A primeira vez em que o “eu” encontrou Fu Gui, ele estava arando o campo com a sua velha vaca. Uma frase que ele disse despertou curiosidade: “Erxi, Youqing não afrouxem; Jiazhen e Fengxia arem bem; Kugen, você também!”⁵⁷ (YU, 2008, p. 11). O eu lírico ficou surpreendido com tantos nomes que Fu Gui chamou, mas ainda não sabia que esses nomes representavam os familiares falecidos do idoso.

Fu Gui nasceu em uma família rica na zona rural. Seu pai era dono do campo e tinha

⁵⁵ “他们脸上的皱纹里积满了阳光和泥土，他们向我微笑时，我看到空洞的嘴里牙齿所剩无几...也许是困苦的生活损坏了他们的记忆，面对往事他们通常显得木讷，常常以不知所措的微笑搪塞过去。”

⁵⁶ Todas as citações da obra *Viver* em português usadas na dissertação são provenientes da edição traduzida por Márcia Schmaltz.

⁵⁷ “二喜，有庆不要偷懒，家珍，凤霞耕得好，苦根也行啊。”

mais de cem mus⁵⁸ de terra. A esposa de Fu Gui, Jia Zhen, nasceu em uma família de classe média. Seu pai era dono da loja de arroz (como arroz é a comida essencial do dia a dia dos chineses, as lojas de arroz ganhavam bastante dinheiro na época). No começo do romance, Fu Gui era apenas um garoto que não gostava de ir à escola e que tirava sarro do professor e até do próprio sogro. Embora Fu Gui houvesse pedido Jia Zhen em casamento, ele não a amava muito, apesar de achar que ela tinha uma boa aparência. Quando Jia Zhen estava grávida, ele ainda continuava a ficar todas as noites na casa de uma garota de programa e, na época, até começou a jogar, perdendo bastante dinheiro. Por ser rico, era muito popular na casa de jogos. Ele aprendia as técnicas para jogar e achava que tinha muita sorte quando ganhava, mas não percebia que tudo isso era uma armadilha que os outros jogadores, especialmente Long Er, fizeram para deixá-lo ganhar um pouco e, depois, perder muito e se endividar. No final, ele perde todas as terras e propriedades de sua família.

Naquele momento, a vida de Fu Gui passou por uma mudança bastante significativa: a pobreza começou. Seu pai morreu devido à raiva que sentia por seu filho ter perdido tudo. Fu Gui, sua mãe e Jia Zhen venderam a casa dos ancestrais da família e todas suas terras e a família toda (Fu Gui, sua esposa, sua mãe, seu filho e sua filha) se mudou para um casebre, já que sua casa, as terras e todo o dinheiro foram perdidos para Long Er. Porém, naquele tempo, Long Er ainda não sabia, mas havia recebido uma fortuna acompanhada de muito azar, já que, sem essa fortuna, ele não teria perdido a vida na Revolução da Agricultura.

Em suas vidas pobres, Fu Gui e a família estavam passando fome e enfrentando doenças. A primeira pessoa que não aguentou e adoeceu foi sua mãe. Quando ele foi para a cidade comprar remédios para ela, encontrou um chefe militar da Tropa Nacional que estava buscando alguém para puxar o canhão na guerra. Assim, ele levou Fu Gui junto com a Tropa Nacional e ele teve que sair de casa para ir lutar na guerra.

Como militar, Fu Gui fez duas amizades preciosas, Chun Sheng e Lao Quan, um deles influenciando profundamente a vida de Fu Gui. Lao Quan era um soldado com mais experiência e Chun Sheng era um garoto inteligente de apenas quinze anos e que não tinha um corpo muito forte. Eles passaram juntos várias guerras e fomes. Lao Quan morreu em uma

⁵⁸ A medida chinesa 1 mu equivale a 0.666666 hectare.

dessas guerras, mas Chun Sheng e Fu Gui foram salvos pela tropa do partido comunista. O comandante da tropa deixou que eles escolhessem ficar na tropa ou voltar para casa. Fu Gui tinha vontade de voltar e visitar a sua família, mas Chun Sheng ficou na tropa, porque ninguém mais de sua família estava vivo.

Finalmente, Fu Gui voltou para casa, mas, naquele período, começou a Revolução de Agricultura. Long Er foi executado, porque não queria entregar as terras que ganhara para o governo. Fu Gui, então, assistiu à execução de Long Er. Nesse tempo, ele notou a ironia, pois perdeu sua fortuna, mas conseguiu conservar a sua vida. Então, percebeu que precisaria viver bem para não gastar essa preciosa vida que tinha sido preservada. Esse é um ponto importante do romance, pois, a partir disso, parece que Fu Gui tem uma atitude positiva em relação a viver, pensando nisso como algo que precisa ser considerado muito mais do que apenas um modo de sobrevivência.

O filho de Fu Gui, You Qin, já estava na idade de ir para a escola. Como a família era muito pobre, eles ofereceram a filha, Feng Xia, à outra família para poderem sustentar You Qin na escola, no mesmo momento em que tinha começado o regime de comunidade popular. Com o novo regime, as terras não pertenciam mais ao povo, sendo recolhidas pelo governo e cultivadas conjuntamente pelos habitantes de uma comunidade, que faziam tudo juntos, desde recolher todos seus animais domésticos até comer no refeitório da aldeia. Como o cultivo era sempre coletivo, ninguém fazia mais esforço nas terras e, assim, rapidamente, acabava a comida, vindo a fome. Por causa da falta de comida, Jia Zhen estava cada vez mais fraca e doente, ficando, assim, impossibilitada de trabalhar. Dessa forma, Fu Gui teve que assumir a responsabilidade de alimentar toda a família. O período no qual a sociedade padecia com a fome e a miséria também foi um momento muito ruim para a família de Fu Gui, pois todos começaram a morrer sucessivamente.

Um dia, quando You Qin foi para escola, ocorreu um imprevisto que tirou sua vida. A esposa de uma autoridade sofreu de parto e precisava de sangue. O tipo de sangue de You Qin coincidiu com o da esposa desse chefe e, por isso, ele foi forçado a doar seu sangue até morrer. Quando Fu Gui foi buscar o corpo de You Qin, teve vontade de matar a autoridade, mas sabia que essa autoridade era Chun Sheng, seu amigo na guerra.

Jia Zhen morreu logo depois de saber sobre a morte do filho e sua, filha, Feng Xia, casou-se com Er Xi e morreu para dar a vida ao seu filho, Ku Gen. Er Xi morreu pouco depois de Feng Xia, em uma construção onde trabalhava. Ku Gen, neto de Fu Gui, por ter passado muita fome, acabou comendo muito feijão em uma determinada ocasião e também morreu. Assim, todas as protagonistas vão morrendo, exceto Fu Gui. Voltamos para a primeira cena do livro: um camponês de idade cultivando a terra com uma velha vaca. Eles acabam o cultivo e voltam para casa. A vida continua.

Personagens de Viver

Fu Gui

Fu Gui é a personagem masculina mais representativa das novelas de Yu Hua e tem como característica todos os estereótipos de homem daquele tempo, apresentados em seu papel de marido, de pai e de filho. Não vive com a esperança do seu nome, 福贵 (Fu Gui) que, em chinês, significa felicidade e fortuna, mas ao contrário: essa esperança é colocada pelo autor como uma ironia, pois, por um lado, o personagem não tem felicidade na vida, perde toda a fortuna da sua família, passa a vida inteira combatendo a fome e perde os seus familiares sucessivamente. Por outro lado, ele acaba conseguindo passar por todas as perturbações da vida, mas não morre, e isso pode ser visto como uma sorte enorme.

Como marido, Fu Gui, no começo do romance, representa a autoridade na casa, mas não cuida de sua família. Ao mesmo tempo, é um representante do machismo e o pai que sempre fica alheio às situações familiares – inclusive, quando os seus filhos cometem erros, ele os insulta e bate neles. Contudo, após todos os acontecimentos da sua vida, ao final do livro, ele demonstra um coração mais calmo e um cuidado maior por sua família (YU, 1993). Como filho, ele tem uma relação típica que pessoas daquela época têm com os seus pais: no começo, era um garoto irresponsável; porém, ao longo do tempo, Fu Gui começou a cuidar de sua mãe e se tornou um filho prestativo e cuidadoso (YU, 1993). Para demonstrar as características de Fu Gui, o autor trabalha muito a sua linguagem: em sua fala, observamos muitos provérbios utilizados no campo, muitos palavrões como um símbolo do machismo, muitas reduplicações para demonstrar a sua característica de ser bem humorado (aspectos que serão tratados em nossa

análise da tradução). Enfim, Fu Gui tem o papel central em *Viver*: com seu sofrimento e a sua atitude otimista, o autor mostra para o leitor a face original da vida. Como Yu Hua afirma no prefácio de *Viver* na versão coreana: “o esforço de viver não vem de gritos, nem de ofensas, mas de sofrimentos, de suportar as responsabilidades que a vida dá para o ser humano”⁵⁹ (YU, 1993). Com a mudança das características de Fu Gui, conseguimos ver como o ser humano pode reagir diante de tantos sofrimentos e como todos esses sofrimentos podem tornar um ser humano mais forte.

Demais personagens

Jiazhen e Fengxia: da mesma forma que ocorre com Fu Gui e seu pai, os papéis dessas mulheres também são bem típicos daquela época. Como esposa, Jia Zhen é simpática, paciente, trabalhadora, fiel e tem como filosofia de casamento honrar a família. Feng Xia, filha do casal, herdou as boas qualidades da mãe, pois também é fiel, obediente e simpática, como um modelo de mulher tipicamente presente nos pensamentos tradicionais chineses. Para sustentar essas personalidades, na linguagem de ambas não observamos palavras, como aparecem na linguagem de Fu Gui, e as suas falas são mais simples em relação às escolhas lexicais e à utilização de figuras de linguagem.

You Qin: criança simpática, vítima de uma filosofia absurda da época, morre para dar a vida ao filho de uma autoridade, sendo obrigada a doar todo seu sangue para ele (YU, 1993). Por ser uma criança, na tradução de suas falas vemos muitos diminutivos que no original não estão com palavras equivalentes ao diminutivo chinês.

Chun Sheng: faz parte das poucas pessoas que lucraram naquele tempo de guerra. Com sua inteligência, conseguiu chegar à posição de comandante da tropa militar e, ao final da história, salvou o seu filho devido à essa posição de autoridade, mas às custas da vida do filho de Fu Gui. Sua linguagem é mais culta e mais serena se comparada à linguagem de Fu Gui.

Long Er: parecido com Fu Gui, é um camponês e um garoto. Sua linguagem também é muito parecida com a do protagonista, com muitos ditos populares, palavras e provérbios.

Os protagonistas aqui são todos vindos do povo, pessoas comuns e típicas daquele

⁵⁹ “活着的力量不是来自于叫喊，也不是来自于进攻，而是忍受，去忍受生命赋予人们的责任。”

tempo, cuja inteligência não impede que passem por grandes sofrimentos na vida: Chun Sheng toma decisões acertadas, chegando a uma posição de autoridade, porém acaba por cometer suicídio; Long Er tem pouca inteligência, ganha as terras de Fu Gui, mas morre devido ao azar que ganhou com essas mesmas terras; Fu Gui parece não ter inteligência nenhuma, perde o dinheiro e a oportunidade de ganhar fama na tropa, entretanto consegue sobreviver e superar tudo isso. Assim, não importa ser ou não inteligente, já que ninguém consegue escapar das mudanças traumáticas do seu destino e das voltas arbitrárias que a vida dá. A arbitrariedade sempre existiu na vida, mas em época de crises sociais se apresenta com mais densidade e força (YU, 1993). Com todos esses acontecimentos e histórias de protagonistas, o autor apresenta uma pergunta fatal sobre a vida: por que viver?

Características de *Viver*

Na obra, podemos observar algumas características da escrita de Yu Hua e da Literatura de Vanguarda, como já dito, além de algumas características típicas desta obra em particular, tais como: a repetição da morte, a voz dada aos protagonistas e a utilização de linguagem coloquial.

Em relação ao tema, especialmente à morte, compreendemos que é um acontecimento comum e essencial para a obra de Yu Hua, cuja repetição vem da inspiração do refrão da música *Old Black Joe* [1853]. Segundo ele, todas as mortes e sofrimentos em *Viver* servem para reforçar e repetir revelando, assim, o tema do romance: a relação do ser humano com a vida e seu destino (WU, 2006). Esta é a característica mais notável da obra, segundo Zhang:

Viver tem uma estrutura de história simples. O aspecto mais visível de repetição na história que podemos observar é a repetição da morte. A morte parece a melodia de uma música, repetida consecutivamente. As dez mortes (em *Viver*) são repetições, mas repetições com variedade⁶⁰ (ZHANG, 2010, p.15).

Em relação ao fato de os protagonistas da obra possuírem uma voz, Yu Hua afirma

⁶⁰ “《活着》在叙事结构上非常单纯，情节重复最突出的是对死亡行为的重复上。死亡就像音乐中的一段旋律，被不断重复的演绎。十次死亡是重复的，但这种重复是一种有变化的重复。”

que, antes da publicação de *Viver*, ele os utilizava como símbolos para expressar suas emoções e apelos, mas, quando escreveu *Viver*, parece que os protagonistas começaram a falar com suas próprias vozes e ele não conseguiu mais controlá-las. O autor confessou que isso aconteceu muitas vezes na escrita dos romances mais longos, chegando a um momento em que a história surgia automaticamente e ele parecia não ter mais capacidade de conduzi-la (WU, 2006). Assim, o desenvolvimento da história é promovido pelos diálogos entre os protagonistas e raramente vemos a intervenção ou a manifestação da existência do autor (YU, *apud* WU, 2006, p. 5-19). Para Yu Hua, nesse sentido, escrever um romance é um trabalho mais leve, porque ele apenas precisa imaginar um começo e, às vezes, alguns acontecimentos principais, deixando o restante flui, ou, como ele mesmo declara: “quando escrevo, sinto como se estivesse em casa” (YU, *apud*, WU 2006, p. 37).

Em relação à linguagem, Yu Hua afirmou, em entrevista, que estava ciente de que precisava utilizar uma linguagem do povo para contar as histórias do povo (YU *apud* WU 2006, p. 37), por isso o cuidado com a linguagem coloquial de Fu Gui em *Viver*. Por exemplo, quando o protagonista, estando nas ruas da cidade, olha para sua casa após a morte de seu filho, ele pensa: “aquele caminho para a cidade agora parece estar coberto pelo sal”⁶¹ (YU, 2008, p. 34). Yu Hua explica que, naquele momento, primeiro é necessário pensar no personagem como um camponês. Por isso, as imagens mais frequentes na literatura, como nuvem e luz da lua, não são as mais adequadas e, como o sal é parte extremamente importante na vida dos camponeses, ele lança mão de um provérbio chinês que diz: colocar sal na ferida (往伤口上撒盐). Esse provérbio significa dar mais sofrimento para uma pessoa, e mostra o uso de uma linguagem mais coloquial, de acordo com o contexto de *Viver* (YU *apud* WU, 2006, p. 33-34).

⁶¹ “那条通向城里的小路，就像洒满盐一样。”

CAPÍTULO 3: ESTUDOS DA TRADUÇÃO

3.1 Considerações gerais sobre os tradutores e a patronagem

Antes de nos atermos pontualmente à análise, é necessário fazermos uma breve apresentação dos tradutores.

Márcia Schmaltz (修安琪), figura indispensável para as discussões dessa seção, foi tradutora de várias obras do chinês para o português. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005) e Doutora em Linguística pela Universidade de Macau (2015), traduziu, entre outras obras: *Contos Sobrenaturais Chineses* (2010), *Fábulas Chinesas* (2012), *O Garoto do Riquixá* (2016) e *Viver* (2008). Há alguns anos, ela participava ativamente na academia, nos eventos de promoção da cultura chinesa no universo de língua portuguesa e tinha várias publicações, tanto em chinês quanto em português, nas áreas de Tradução, Linguística e Estudos Culturais. Além de ter sido uma tradutora muito produtiva, ela foi professora de matérias de vastas abordagens, tal como filosofia chinesa, fundamentos em Tradutologia e historiografia de Tradução, por exemplo. Devido à vivência de tantos anos nos dois países, China e Brasil, vinculou-se intimamente a ambos, o que foi capaz de lhe fornecer diversos recursos para concretizar a tradução das obras⁶².

Nas cerca de duzentas páginas da tradução de *Viver*, a tradutora Márcia Schmaltz nos mostra uma história fantástica, composta por pessoas comuns da China na véspera e após a independência do país. Através de sua tradução, nós, como leitores da língua portuguesa, conseguimos enxergar como os chineses viviam em uma terra tão distante da brasileira. A sua dedicação em introduzir aspectos da cultura chinesa no Brasil pode ser observada nas notas de rodapé, quando trata dos marcadores culturais da China, ou quando explica os provérbios de chinês. Em vez de realizar uma tradução “etnocêntrica” (conforme definida por Berman, 2007),

⁶² Como os nossos protagonistas de *Viver*, ela viveu de verdade, nos deixando, em 2018. Entre suas produções, encontram-se textos referentes a teorias e práticas de tradução envolvendo o chinês e o português, entre eles: Apresentação e panorama da tradução entre as línguas chinesa e portuguesa. Cadernos de Literatura em Tradução (2013); A tradução da metáfora do chinês para o português (2017).

optou pela tradução que deixa a China mais exposta para os seus leitores brasileiros.

A tradução de *Viver* para o inglês foi feita por Michael Berry (白睿文) e publicada pela editora Anchor Books & Random House of Canada Limited nos EUA, em 2007. O tradutor, Michael Berry, tem formação voltada aos estudos asiáticos: possui Doutorado em Estudos de Língua e Cultura da Ásia Oriental, principalmente da China, e, atualmente, é professor de Estudos de Cultura Contemporânea da China na Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara. Durante sua carreira como tradutor, já publicou vários romances do chinês para o inglês⁶³, tendo inclusive recebido vários prêmios de tradução, por exemplo com *Remains of Life* (Yu Sheng), que lhe rendeu o prêmio *NEH Translation Grant*, em 2008⁶⁴. Contudo, apesar de seu papel de tradutor, ele parece ser mais conhecido por seu trabalho com crítica literária, cinema e cultura chinesa. Para a tradução de *Viver*, ele afirma que procura “fluência” e “transparência”: “como um tradutor, espero ter um papel transparente – além de poder observar o meu estilo na tradução, meus leitores podem ver o original falar em si na outra língua e entrar no mundo do pensamento do original” (WU & BERRY, 2014, p. 49)⁶⁵. O tradutor não especifica como essa transparência é alcançada e em muitos momentos parece não se ater às particularidades da língua chinesa. Ele mesmo afirma que suas traduções geralmente são feitas por interesse pessoal, ou seja, ele traduz, procura um editor que tenha interesse e publica, o que é um processo bem diferente do que ocorre na tradução da obra em português do Brasil.

Comparando os currículos dos dois tradutores em questão, observamos que Schmaltz tem uma formação educacional mais voltada para a área da Linguística e para os Estudos de Tradução, enquanto a área de pesquisa de Berry é direcionada mais à cultura, à literatura e ao cinema. Em nossa opinião, essa diferença aparece em algumas escolhas tradutórias, pois, na tradução para o português, a tradutora tem uma preocupação maior com a questão linguística e cultural que não aparece na tradução do inglês, como será explicado

⁶³ As obras em chinês traduzidas para inglês pelo autor foram: *The Song of Everlasting Sorrow* (with Susan Chan Egan) (Columbia, 2008), *To Live* (Anchor, 2004), *Nanjing 1937: A Love Story* (Columbia, 2002, Anchor, 2004, Faber & Faber, 2004), and *Wild Kids: Two Novels about Growing Up* (Columbia, 2000).

⁶⁴ Biografia de Michael Berry disponível em: <https://paper-republic.org/translators/michael-berry/>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2019.

⁶⁵ “身为译者，我希望读者看不到 Michael Berry 的风格。我希望我扮演的是一个透明人的角色。通过我，原作可以在英语环境中开口说话，来表达原作的精神世界。”

quando estivermos lidando com o cotejo.

Apesar da importância do papel dos tradutores para o sucesso de uma tradução, outros fatores estão envolvidos no processo que levará à publicação do texto traduzido. Even-Zohar (1990), como já mencionado, estuda, na teoria dos polissistemas, um conjunto de sistemas que influenciam a literatura de um país. Assim, além do literário propriamente dito, temos fatores ideológico, tecnológico, político, social, entre outros, que exercerão diferentes influências na tradução. Assim, como parte do polissistema literário, a tradução será determinada por questões diversas, algumas das quais serão elencadas a seguir.

Um dos fatores que podem ter estimulado a publicação do romance *Viver* em outras línguas diz respeito à questão política. Isso pode ser observado na tabela abaixo, em que são apresentados acontecimentos de interação da China com alguns países que aparentemente ajudaram a incentivar as traduções, cuja maior ocorrência se deu a partir dos anos 90:

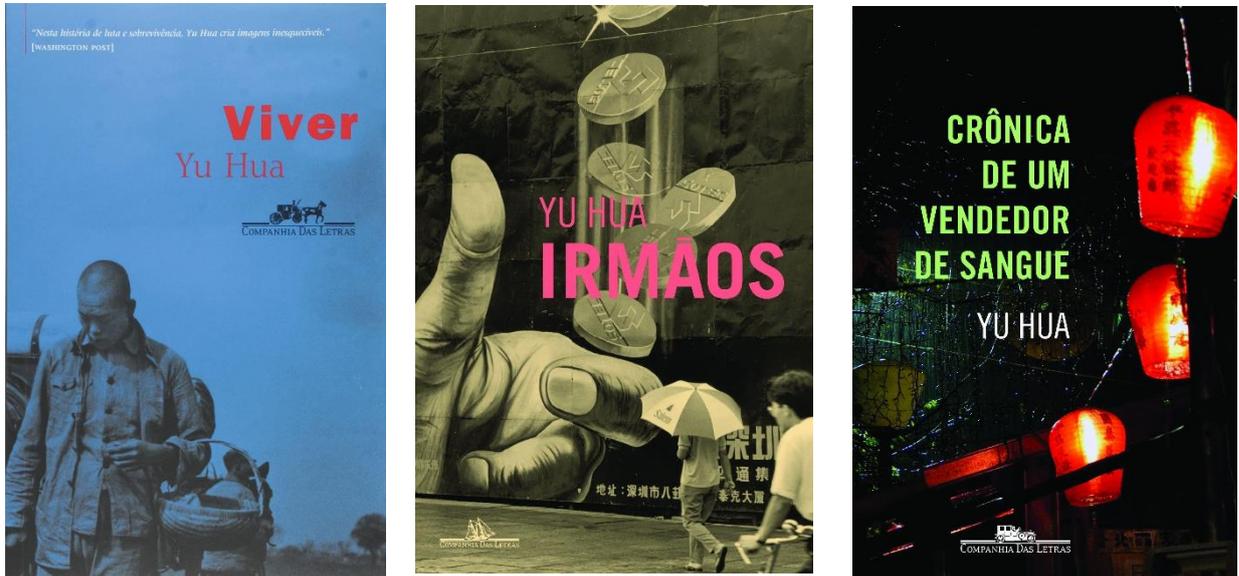
País	Ano	Fator
Alemanha	1992	A visita do ministro das Relações Exteriores da Alemanha na China
França	1994, 2008	A normatização de relação sino-francesa
Coreia	1997, 2007	O estabelecimento de relação diplomática sino-coreana
Japão	2002	Comemoração dos 30 anos de normatização da relação sino-japonesa
Vietnam	2002, 2004	Visitas diplomáticas entre o Vietnam e a China

Como nos mostra essa tabela, as traduções ocorreram, principalmente, entre os anos 90 e a primeira década de século XXI – inclusive a tradução para o português, realizada em 2008. Podemos supor, assim, que a postura ativa da China para estabelecer relações com outros países foi um dos fatores responsáveis pelo primeiro grande número de traduções. Além disso, os Jogos Olímpicos de 2008, realizados em Pequim, foram também bastante importantes para o grande volume de traduções na década de 2000.

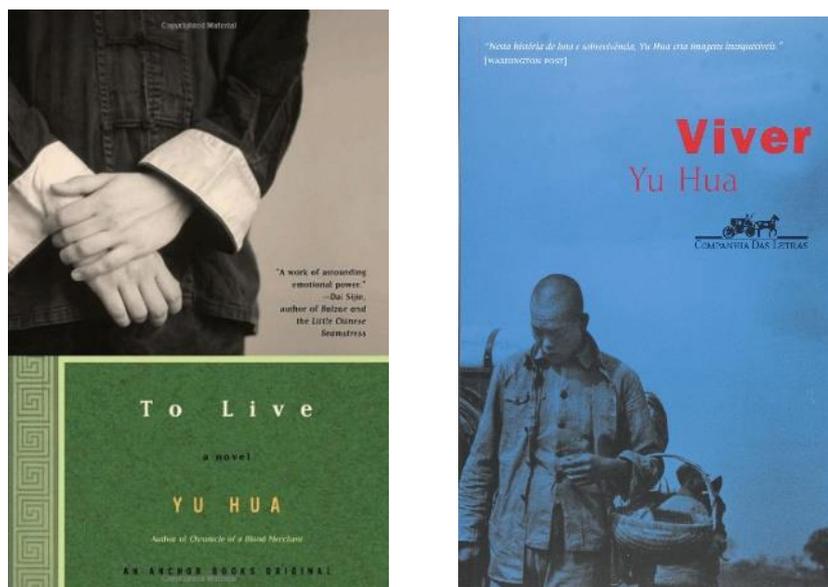
Outro fator que interfere no processo tradutório é a patronagem, definida por Lefevere (2008) como qualquer espécie de força que propague e encoraje ou, ao contrário, censure e desencoraje obras literárias. Essas “forças” podem incluir pessoas e instituições (políticas ou econômicas), como editores, academias, sistema educacional, entre outros. No caso das editoras, por exemplo, a interferência começa já na escolha das capas que irão compor

cada tradução, já que são elas que atrairão ou não o leitor em um primeiro contato.

As capas das versões para o português dos três livros de Yu Hua são as seguintes:

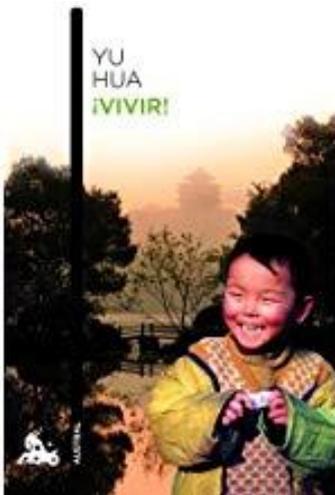


É possível observar que, em todas as três, são apresentadas imagens com elementos típicos da China, como o camponês, as lanternas e os ideogramas, que podem levar a uma sensação “exótica” do Oriente e, por isso, talvez estimulem a curiosidade dos leitores, incentivando, dessa forma, a venda do livro. Em uma comparação rápida entre as capas das traduções de *Viver* para o inglês e para o português, vemos algumas semelhanças:

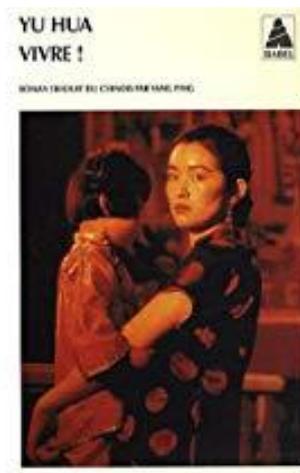


Como é possível notar, ambas as traduções possuem imagens que representam

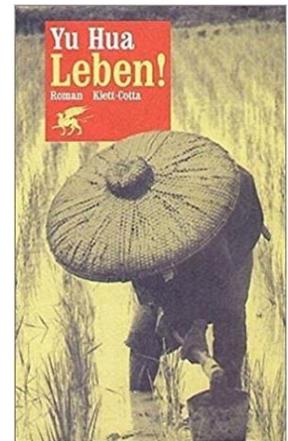
elementos chineses — as roupas da China Antiga e o camponês chinês. Essas imagens estão presentes nas maiorias das traduções de Yu Hua, como em inglês, no português ou no espanhol. Isto talvez ocorra porque as obras do autor sempre trazem narrativas sobre o dia a dia do povo chinês, ou, como foi referido anteriormente, com essa capa, as editoras consigam vender mais exemplares. Abaixo, em outras versões das capas de *Viver*, também se observam os estereótipos do povo chinês:



Em Espanhol



Em Francês



Em Alemão

Além das imagens representativas do povo chinês, essas capas mostram mais convergências: o nome do autor está em letras maiores e mais notáveis, o nome dos tradutores não aparece e, nas contracapas, sempre há recomendações e comentários sobre a história e o autor. Segundo Zeng Lingling (2017), estas são características típicas de editores comerciais.

Nas capas, é possível ver o componente ideológico que também faz parte da patronagem de Lefevere (2008). Segundo o autor, ele determina a apresentação de um tema a partir de convenções e crenças, representando um tipo de manipulação da obra literária. Além disso, os editores também interferem no processo de tradução fazendo, muitas vezes, a revisão. Xu Jun (2010) criticou a interferência demasiada de editores ao processo de tradução: “na tradução de literatura contemporânea chinesa, para agradar os leitores e alcançar lucros, os editores não respeitam o original e fazem demasiadas mudanças na tradução, e isto afeta a

integralidade do original”⁶⁶ (GAO & XU, 2010).

O tradutor de *Viver* para o inglês, Berry (2014), expressou sua preferência em trabalhar com editores universitários, pois eles deixam mais livres as escolhas dos tradutores. No entanto, ele também sofreu as manipulações do editor ao traduzir *Viver*:

A tradução de *Viver* revisada pelo editor estava cheia de correções. Achei demasiado e distante do que quer expressar o original. Por isso, corrigi as mudanças feitas por ele em minha tradução original e devolvi [...] e fizemos, assim, esse vai e vem (WU & BERRY, 2014, p.48)⁶⁷.

Hoje em dia, a patronagem da tradução de literatura não é exercida apenas pelo editor, mas também pela influência do orçamento do governo da China, tal como ocorreu na tradução de *O Garoto do Riquixá*, traduzido também por Márcia Schmaltz: a tradução foi patrocinada pela Administração Estatal de Imprensa, Publicação, Rádio, Cinema e Televisão, através do “China Classics International Project⁶⁸”.

Além dos aspectos já citados, a patronagem também aparece na escolha do tradutor e no projeto de tradução de uma obra. Nesse caso, em algumas situações o próprio autor pode indicar o tradutor. Yu Hua (2014), em uma entrevista, falou sobre um de seus critérios para escolher seus tradutores: ele sempre conversa com a pessoa e, caso esse tradutor não mostre minimamente um conhecimento da literatura na sua própria língua, Yu Hua não o deixa traduzir sua obra, porque ele acredita que o tradutor precisa, primeiramente, amar a literatura de sua própria língua para, assim, poder traduzir obras de outras línguas. Na mesma entrevista, o autor indicou o seu modo preferido de tradução, adotando, para isso, alguns termos da medicina:

a tradução como “tratamento interno” é uma tradução que respeita o original de uma forma flexível e ajuda trazer o sentido, é o resultado de uma compreensão profunda do original, mas não é uma tradução palavra por

⁶⁶ “在翻译中国当代作品时，以适应读者为由，为商业利益所驱使，对原著不够尊重，删节和删改的现象较为严重，影响了原著的完整性。”

⁶⁷ “兰登书屋的编辑寄回给我的译稿，满版都是密密麻麻的改动，我觉得他改的有点过了，离原作的意思有点远，于是我就把那些改动都还原，再寄给他；等他再寄回第二个版本，我发现他又改回了他自己喜欢的文字风格。这样来来回回。”

⁶⁸ Veja capa do livro *Viver*

palavra. Nas ocasiões em que não houver correspondência entre duas línguas, o melhor é fazer uma tradução dirigida para os leitores da língua traduzida. Por outro lado, a tradução como “ablação” é uma tradução que pode até excluir uma parte do original. [...] essa forma não é aceitável para mim⁶⁹ (GAO & YU, 2014, p.60).

No caso das traduções aqui estudadas, não houve “cirurgia externa”, já que não foi excluído nenhum parágrafo do original. Pode-se pensar em tradução “tratamento interno”, pelo cuidado que os tradutores tiveram com a obra em geral.⁷⁰

Outro fator de patronagem é o mercado literário, que se relaciona diretamente ao status ou prestígio da literatura traduzida no país de destino. Segundo Yu Hua (2014), *Viver* vende melhor nos EUA, na Itália e na Espanha; *Irmão* ocupa maior porcentagem no mercado literário da França, da Alemanha e do Japão e, na Coreia, os leitores gostam mais de *Crônica de um Vendedor de Sangue*. O fator de divergências das preferências dos mercados literários de cada nação é devido a várias razões, como políticas, econômicas, culturais, entre outras.

No Brasil, até o momento, há três livros de Yu Hua publicados: *Viver*, lançado em 2008 pela Companhia das Letras e traduzido por Márcia Schmaltz; *Crônica de um Vendedor de Sangue*, lançado em 2011 pela mesma editora e traduzido por Donaldson M. Garschagen, e *Irmão*, lançado em 2010, também pela Companhia de Letras e traduzido pelo mesmo tradutor⁷¹.

Vale notar que o mercado literário está sempre em mudança e os tradutores se ajustam as suas estratégias de tradução de acordo com a mudança ocorrida. Como foi dito por Schmaltz (2017): “para traduzir literatura chinesa agora está mais fácil. No passado, havia

⁶⁹ “内科式的治疗”是请翻译家灵活地尊重原著，不是那种死板的直译，而是充分理解作品之后的意译，我觉得在两种语言不对应的一些地方，翻译时用入乡随俗的方式可能更好。“外科手术”就是将原著里的段落甚至是章节删除[...]这样的“外科手术式”的翻译是我所不能接受的。”

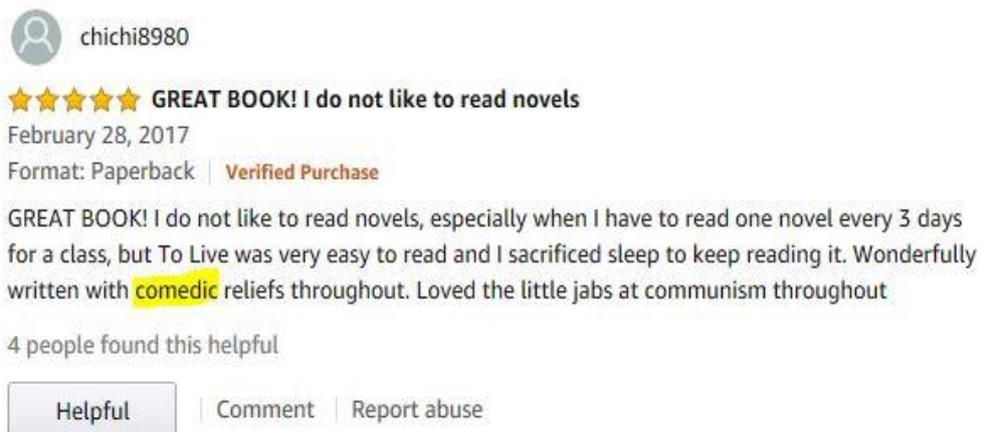
⁷⁰ As duas traduções de *Viver* têm um número de páginas parecido com o do original: no português, temos 210 páginas, 30 a mais que original, e, no inglês, temos 258 páginas, 60 a mais que o original.

⁷¹ Além de Schmaltz, como observamos aqui, há outro tradutor de Yu Hua para o português, Donaldson M. Garschagen, que é tradutor do inglês para o português desde 1960 e possui várias publicações de diversas editoras, principalmente para a Companhia das Letras. As traduções, portanto, foram feitas do inglês para o português e não diretamente do chinês para o português. Pelos comentários encontrados na internet, *Viver* parece ter a capacidade de atrair um número maior de leitores.

muitas coisas em chinês que não existiam em português ou não eram conhecidos no Brasil. Mas, agora, muitos produtos da China estão entrando no cotidiano dos brasileiros⁷². Talvez isso explique as 12 notas da tradutora no livro *Viver* (2008) e praticamente nenhuma nota na tradução de livros mais recentes (por exemplo *Garoto do Riquixá*, que só apresenta uma nota, como será abordado adiante).

Como resultado dos fatores citados acima e os demais fatores que influenciam o processo de tradução no polissistema literário, tal como a economia, a política, o mercado literário etc., os tradutores traduzem com filosofias e projetos variáveis, desencadeando diferentes recepções da mesma obra em outras línguas e países.

Em relação à recepção da obra nos dois países cujas traduções estamos analisando, pode-se dizer que o livro foi bem recebido. Em comentários em sites de venda, por exemplo, observa-se que os leitores acham que *To Live* é um livro humorado e dramático:



 chichi8980

★★★★★ **GREAT BOOK! I do not like to read novels**

February 28, 2017

Format: Paperback | **Verified Purchase**

GREAT BOOK! I do not like to read novels, especially when I have to read one novel every 3 days for a class, but *To Live* was very easy to read and I sacrificed sleep to keep reading it. Wonderfully written with **comedic** reliefs throughout. Loved the little jabs at communism throughout

4 people found this helpful

[Helpful](#) | [Comment](#) | [Report abuse](#)

⁷² “现在翻译中国文学作品容易多了。以前小说里的许多东西，巴西人根本就没听说过。现在不同了，越来越多来自中国的事物开始走进了巴西人的生活。”



Kristina

★★★★☆ **Endurance Against All Odds**

April 6, 2015

Format: Kindle Edition | **Verified Purchase**

This is one of those novels that wring you out to dry, yet you love every moment of suffering. And boy, does the author know how to make a guy suffer.

TO LIVE takes place before, during, and after the Communist takeover of China, but it's not really about that. It's about a guy named Fugui--a sort of guy that you would find anywhere, be it the United States or India or China--who fritters away his wealth in a drunken night of gambling. Hard lessons in humility and capricious luck don't end when he loses his family's land and honor. He gets forcibly drafted into the Nationalist army, faces starvation as he survives the bloody civil war, and tries to endure the long string of tragedies that face him.

This isn't a book for someone who's looking for a finely drawn piece of artful prose, as the tale is told in a no-nonsense and stotic way as Fugui narrates his life to a journeyman. This isn't a book for one who wants an in-depth portrayal of a man's feelings or thoughts. The downright blase attitude that Fugui has can be downright disturbing at times. If you, however, want a tale of an ordinary man enduring hardships--both of his own and others' doing--this book is for you.

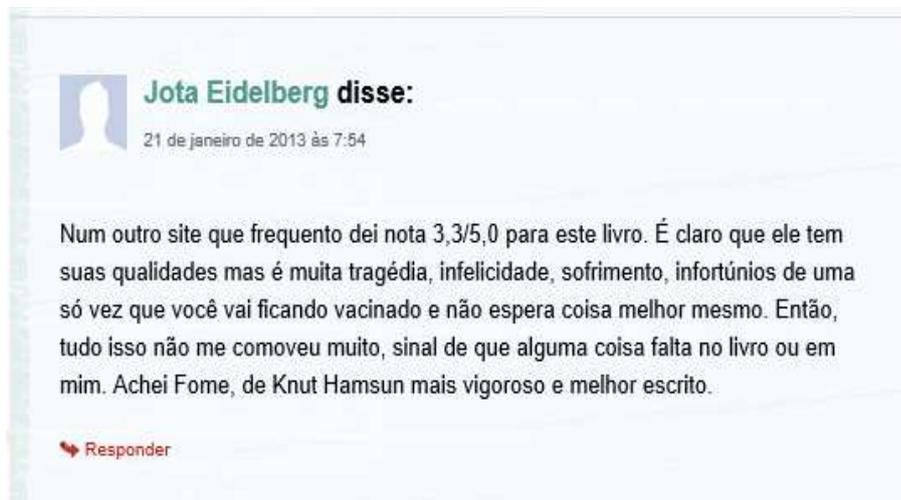
6 people found this helpful

Helpful

Comment

Report abuse

Com opiniões contrárias, os leitores do *Viver* acham que o livro é uma tragédia sobre sofrimentos:



Em resumo, é possível observar a patronagem agindo em diversos momentos no processo da tradução. No caso do romance *Viver*, além de questões político-econômicas, há o poder das editoras e o status dos tradutores, ambos pertencentes à área acadêmica. Por fim, há a repercussão da obra para o leitor, cuja opinião acaba por determinar (ou não) a tradução de outras obras do mesmo polissistema literário.

3.2 Análise da tradução

Como dissemos anteriormente, para a análise da tradução optamos pelo cotejo entre o original (活着) e a tradução para o português (*Viver*), trazendo também trechos do inglês (*To Live*), pois o cotejo, por ser uma forma de análise minuciosa, nos ajuda na observação de como os tradutores lidaram com aspectos característicos da escrita de Yu Hua. Para a análise, separamos os casos encontrados em categorias, tais como: tradução das expressões ou palavras repetidas, tradução de palavrão, tradução de marcadores culturais, tradução de provérbio e tradução de reduplicação.

Com relação à tradução de palavras repetidas, pode-se observar um emprego muito diferente do chinês para o português. Um dos motivos é que a repetição não é tão usada em português, o que faz com que um mesmo verbo, em chinês, seja traduzido por vários sinônimos, em português. Assim, verbos como “说” (falar), “喊” (xingar), “骂” (brigar) aparecem inúmeras vezes em chinês. No entanto, em português elas são traduzidas de uma forma não repetida e seus significados são mais específicos a cada situação, como, por exemplo, “说” (falar) é traduzido por responder, contar, retorquir, consolar, dizer, ameaçar, ralhar, sentenciar, gaguejar, gritar, explicar, avisar, repetir, revelar, entre outros (YU, 2008). Da mesma forma, “喊” (xingar) é traduzido como gritar, chamar, bradar, suplicar, berrar, exclamar, etc. . A repetição também ocorre com substantivos, como “家” (casa), que é traduzido como casa, casebre, saca, cabana, sendo até omitida às vezes. (YU, 2008). A repetição que ocorre no chinês também ocorre em inglês, o que também pode ser entendido como uma característica da língua, na qual esse recurso é bastante comum e não é visto como negativo.

No romance, é possível observar que uma maneira de evitar a repetição de verbos foi recorrer ao uso de advérbios em português, por exemplo: no original, há muitas vezes a expressão “chorar”, enquanto a tradução utiliza a palavra chorar “feito criança”, “descontroladamente”, “como uma criança” etc. É possível notar, nas opções da tradutora, uma preocupação com o estilo em português – que prioriza o uso de sinônimos no lugar de palavras repetidas, o que muitas vezes acaba por direcionar a interpretação do leitor, algo que não ocorre

na obra em chinês. No entanto, a nosso ver, evitar a repetição, neste caso, é uma faca de dois gumes: do lado positivo, o romance pode alcançar mais leitores no português e pode ser recebido com mais facilidade, apagando as repetições do original, que são marcações de preferência estilística do chinês, e mais especificamente, do autor Yu Hua; mas, do lado negativo, a tradutora retira também o estilo de estrangeiro do romance e o torna como uma história exótica, com o português padrão.

No que diz respeito à tradução de palavrão, é possível observar que, como a obra possui foco narrativo na vida de pessoas da classe mais baixa, aparecem vários palavrões no original e recorrentes repetições deles com palavras parecidas, tal como “败家子”, no sentido de filho perdulário que, no original se apresenta como: “孽子”, “祖宗” e “二流子”. Na tradução para o português, nota-se uma amenização dessas palavras como, por exemplo, em “孽子” (YU, 1993, p. 22) que é traduzido para o português como “filho desnaturado” (YU, 2008, p. 10) e em inglês aparece como “bastard”. O termo que parece desencadear o mesmo tipo de interpretação que o termo chinês é mais leve. Outra expressão considerada palavrão é “乌龟王八蛋” (YU, 1993, p. 23), traduzida como “filho-da-mãe” (YU, 2008, p. 30) em português e como “you fucking bastard” em inglês, o que nos parece mais condizente com o tom do chinês.

No original, há uma expressão de palavrão repetida por dez vezes, “他娘的”, que aparece de diferentes formas na tradução, tais como “vá pros diabos” (YU, 2008, p. 16) “Levante e que o diabo te carregue” (YU, 2008, p. 23), “Putá” (YU, 2008, p. 59), “Quem disse que diabos eu devo saber” (YU, 2008, p. 60), “Vão pro inferno” (YU, 2008, p. 66) e “Seus malditos” (YU, 2008, p. 129). Todavia, em todos os casos, são traduzidos como “fuck” em inglês.

Em relação à tradução de marcadores culturais, tal como em qualquer romance voltado para a vida cotidiana do povo, no original apareceram muitos objetos, pensamentos e atitudes característicos da época e do lugar em que ocorreu a história. Na tradução desses marcadores, observamos a tentativa da tradutora de introduzir os aspectos culturais chineses aos seus leitores no Brasil, sendo muitas das escolhas uma tradução literal acompanhada de nota de rodapé explicativa sobre o significado cultural desses marcadores. Um exemplo de

tradição como marcador cultural ocorre no casamento de Feng Xia, quando ela havia colocado uma tigela de “豆子” (soja) (YU, 1993, p. 158) na mesa, mas na tradução temos “Uma tigela de grão de soja” (YU, 2008, p. 181) e uma explicação, em nota de rodapé, dizendo que, “segundo tradição dos chineses sulistas, pela similaridade de pronúncia, comer soja ao engravidar representa o desejo de que o rebento tenha uma gloriosa carreira de funcionário público” (YU, 2008, p. 181). Porém, na tradução para o inglês, temos apenas uma tradução direta, “A bowl of beans” (YU, 2003)⁷³.

Ao analisar as quinze notas da tradutora em *Viver*, observa-se que onze delas são explicações de marcadores culturais, divididos em costumes, medidas e comidas tipicamente chinesas. As demais são termos típicos daquela época histórica, tal como o nome do líder e o nome da tropa. Com essas notas, observamos certa preocupação por parte da tradutora com os leitores brasileiros, para que pudessem compreender o original e a cultura chinesa e não apenas entrassem em contato com a fluência da língua escrita. Contudo, como já mencionado, com o passar do tempo, as culturas chinesa e brasileira estão cada vez mais expostas uma à outra, o que também auxilia na compreensão dos leitores brasileiros dos marcadores culturais chineses. Até mesmo Schmaltz (2017) havia se referido a isto em uma entrevista, pois, na tradução de outro romance do chinês para o português – *O Garoto do Riquixá*, em 2016 –, ela optou por traduzir sem nota. Vemos, em *Viver*, que “馒头” é traduzido como “mantou” com NT: “Pão chinês feito à base de farinha de trigo, fermento e água e assado no vapor” (2008, p. 15). Porém, o mesmo termo em *O Garoto do Riquixá* é traduzido simplesmente como “pão cozido no vapor” (2016, p. 197), sem notas. O mesmo ocorre com o termo “doufu” (2016, p. 53) que, em *Viver* e em *O Garoto do Riquixá*, são traduzidos como uma mesma palavra e destacados em itálico – a única diferença é que em *Viver* é explicado com uma NT: “Também conhecido como tofu, queijo de soja” (2008, p. 27). Esses dois exemplos nos ilustram que a mudança do perfil dos leitores resulta em certa mudança da estratégia dos tradutores ao longo do tempo – nesse caso, no intervalo de oito anos.

⁷³ Em relação à tradução de lacunas culturais, Li Huang fez a única dissertação que encontramos sobre o assunto, intitulada “Teoria da Relevância: Uma análise das lacunas culturais na tradução de *Viver*” (Mestrado em Estudos da Tradução, Universidade de Macau. Orientada por Yao Jingming Coorientadora: Márcia Schmaltz, 2011).

Da mesma forma, encontramos alguns casos interessantes quando há diferenças na tradução de marcadores culturais. Abaixo, seguem dois exemplos mais gerais dessa situação:

Original	我到了田里，挥着锄头干活时，总觉得劲使不到点子上。我是心里发虚啊。	YU, 1993, p. 71
Tradução PT	Ao chegar à lavoura. Levantei a enxada e comecei a trabalhar, mas a sensação de que havia alguma coisa errada não me deixava. Havia um nó em meu peito.	YU, 2008, p. 83
Tradução EN	When I got to the field, I took my hoe in hand and tried to get to work, but I just couldn't get my energy up. Looking around and not seeing Fengxia there cutting the grass made me feel empty inside.	YU, 2003, p.90

Este trecho é uma comprovação da preocupação do Fugui quando ofereceu Fengxia, sua filha, para outra família. O protagonista se põe a trabalhar na terra para evitar a despedida com a garota e, no original, há a descrição de que Fugui sentia 心虚, explicada por Ezra Pound da seguinte maneira:

心 + 虚 = 心虚

Em português, teríamos: coração + frágil = 1. Sente falta 2. Com preocupação 3. Tem medo 4. Sente envergonhado, culpado.

Ao analisarmos a tradução em inglês e em português, observamos que neste último aparece uma quantidade menor de palavras, já que 心虚 é traduzido como “a sensação de que havia alguma coisa errada não me deixava”, expressando uma preocupação, um incômodo. A tradução em inglês, por sua vez, traz uma tradução explicativa e revela a relação de causa e efeito entre a primeira e a segunda frase, quando relaciona “couldn't get my energy up” e “feel empty inside”, dando a subentender que o coração é a origem da energia, o que parece estar mais de acordo com a descrição em chinês. Esse exemplo mostra que sempre é uma questão de escolha que determinará a construção de sentidos na obra traduzida.

Outro exemplo relacionado à cultura pode ser visto em:

Original	福贵，去喝一壶。	YU, 1993, p. 25
Tradução PT	Venha, Fugui, vamos tomar um chá.	YU, 2008, p. 33
Tradução EN	Fugui, let's have a drink.	YU, 2003, p.33

“一壺” é um classificador que significa “uma jarra de”. Consultando o *corpus* existente na língua chinesa, entre 20 mil exemplos, temos 143 que possuem “一壺”, servindo como classificador, majoritariamente equivale a uma jarra de chá (7 vezes) no *Viver*.

Em chinês, 一壺” significa “uma jarra de”. Vemos que, em português, a tradução manteve “chá” e, em inglês, o tradutor optou por algo mais amplo, “a drink” (uma bebida). No romance, essa frase aparece após Fugui vender todas as suas terras para Long Er. Naquele tempo, Long Er convidou o Fu Gui para beber uma jarra de alguma coisa, mas o que seria? A primeira coisa que podemos depreender é que eles irão para algum outro lugar para beber. Naquela época, beber chá em uma casa de chás era considerado um evento nobre, que normalmente acontecia em encontros de negociação, tanto comercial quanto de ajuda. Retomamos um exemplo: “Entre para tomar um chá” (HUA, 1993, p. 96) é uma expressão usada quando Jiazhen convidou o especialista de fortuna para não destruir sua casa, uma situação típica da época para se tomar chá. Talvez por ser considerado como um ícone cultural, o tradutor tenha traduzido “beber” como “beber chá” em um primeiro instante, como um senso comum, ou como um estereótipo sobre a China. Em oposição a beber chá, quando se fala em beber bebida alcoólica na China, normalmente, é porque se quer celebrar algo ou para consolidar a relação entre amigos. No contexto do livro, a situação de beber algo seria relativa à comemoração do fato de Long Er ter tomado todas as terras de Fugui? Ou seria uma forma de fingimento? Seria, ainda, uma ação para ser amigável com Fugui e poder negociar sobre outros assuntos? Na tradução para o português, a tradutora tomou uma posição, tentou passar o sentido de beber chá com uma ideia de negociação, o que não acontece na tradução em inglês.

Podemos perceber que as escolhas da tradutora brasileira diferem tanto do que lemos no original quanto do que lemos em inglês, especialmente em relação aos palavras, proporcionando uma interpretação mais amena e talvez até mais formal dos personagens. Já em relação aos marcadores culturais, observamos um cuidado com as expressões por meio das notas de rodapé, o que auxilia o leitor a entender aspectos da cultura chinesa. Por fim, é possível notar também que há uma preocupação com o estilo da escrita na língua portuguesa, novamente

se distanciando das estruturas comuns em chinês, como ocorre com as repetições.

Pensando nessas questões de tradução, na presente seção, selecionamos para a análise dois formatos específicos que, no original, são específicos na forma e altamente concentrados no significado: a reduplicação e o provérbio. Ambos são utilizados com muita frequência na literatura chinesa, mais ainda nas obras de Yu Hua, seja por hábito ou preferência estilística, o que pode ser confirmado no romance *Viver*, em que são indispensáveis para a criação de sentidos e caracterização dos personagens.

3.3 Reduplicação

Para tratarmos da reduplicação, recorreremos, inicialmente, à definição do termo tal como proposta por Andrew Morasvsik (1992):

[Reduplicação consiste em] um formato linguístico no qual a ocorrência dupla ou múltipla de uma cadeia de sons, de uma sílaba, de um morfema ou de uma palavra dentro de uma grande unidade sintagmática está em contraste sistemático com sua ocorrência única, com os elementos iterados que preenchem funcionalmente posições não-distintas⁷⁴ (MORASVCSIK, 1992, p. 323).

Dentre outros teóricos que tratam da questão da reduplicação, podemos destacar Silvia Kouwenberg (2003), Donka Minkova (2002) e Hildo Couto (2000), que também definiram a reduplicação com ideias parecidas às de Morasvsik (1992). Contudo, não encontramos muitos estudos no tocante à reduplicação no Ocidente, especialmente no Brasil, se comparado ao enorme volume de teses, pesquisas, artigos – tanto na questão gramatical quanto na tradutória – sobre a reduplicação na China. Como diz Li Yuming (2000, p. 10), “a reduplicação é uma forma de possibilitar a repetição de um formato de língua e é mais presente na língua sino-tibetana, ilhas do sul e no sul da Ásia⁷⁵”.

A utilização de reduplicação geralmente aparece atrelada ao poema, embora

⁷⁴ “A pattern where the double or multiple occurrence of a sound string, syllable, morpheme, or word within a large syntagmatic unit is in systematic contrast with its single occurrence, with the iterated elements filling functionally non-distinct positions”.

⁷⁵ “重叠是使某种语言形式重复出现的语言手段，是汉藏语系、南岛语系、南亚语系等亚太地区语言中最常见的现象。”

também ocorra em outros gêneros textuais. Tal relação pode ser originária do poema *Yu Ling Leng*, do poeta Liu Yong, da dinastia Song. Esse poema contém uma frase bastante conhecida, “寻寻觅觅, 冷冷清清, 凄凄惨惨戚戚”, composta por sete reduplicações, que poderiam ser traduzidas como “Estou procurando o que perdi, mas não sei o que seria; estou me sentindo tão triste, tão entediante, tão sozinho, sem alegria”. Porém, a reduplicação também é utilizada amplamente no romance e nos demais tipos de literatura, até mesmo em conversas cotidianas em chinês. A estética da língua chinesa dá muita importância ao formato, à aparência dos ideogramas, por isso, podemos dizer que, às vezes, reduplicamos deliberadamente uma palavra puramente por preferência estilística em chinês. Até o autor de *Viver* (YU, 1993), Yu Hua é da província de Zhe Jiang, sul da China, onde o povo tem costume de usar reduplicações na fala.

Como já foi mencionado, em inglês a repetição também é bastante utilizada, o que não ocorre no português, o que leva ao uso de expressões diversas para a tradução de um mesmo ideograma. Como, por exemplo, em *Viver* há o uso da expressão “心疼” (YU, 1993) em muitas situações, literalmente, “dor no coração” e, no livro, é traduzida sempre com palavras diferentes, tais como: dor no coração, desesperar, ocupar, sensação de tristeza, coração apertado, entre outras. Apenas com esse termo já podemos notar a riqueza de significados que uma palavra pode ter tanto em chinês quanto em português, e aqui, observa-se o esforço da tradutora em evitar repetições no português.

Em chinês, existem várias maneiras de se dividir as reduplicações: a reduplicação pode ser simples (AA), dupla (ABAB) ou parcial (AAB, ABB, AABB, AABC, BCAA, ABAC) (LI, 2012). Do mesmo modo, devido à certa flexibilidade na formação de palavras em chinês, existem formatos de reduplicação além dos citados acima como, por exemplo, V 了 V⁷⁶ que mostra certa coloquialidade. Há também reduplicação de acordo com a divisão de componentes gramaticais que foram repetidos, sendo eles nominal, verbal, adjetival, adverbial, numeral, pronominal e onomatopéico. Além das duas formas de divisão mais usadas, temos ainda a

⁷⁶ Significa movimento mais leve como, por exemplo: “走” significa andar, “走了走” significa andar por pouco tempo ou pouca distância.

reduplicação dividida pelas sílabas, pelas frases, entre outras⁷⁷.

Ao investigar a razão da existência de tantas reduplicações em chinês, notamos que a presença delas exerce duas funções principais: a significativa e a formal. Chen Hongwei defende que “a função da reduplicação em chinês é utilizada principalmente para destacar o pensamento, enfatizar a emoção, fortalecer o ritmo, adicionar a beleza da rima” (CHEN, 1998, p. 107). Vejamos, abaixo, alguns exemplos de utilização de reduplicação em *Viver* que corroboram essa ideia de função significativa e função formal⁷⁸:

Função significativa:

Original	坑坑洼洼	YU, 1993, p. 61
Tradução PT	Completamente esburacado	YU, 2008, p. 72
Tradução EN	The ground was bumpy and rough	YU, 2003, p. 24

Nesse exemplo, “坑” e ”洼” são adjetivos que descrevem a rua como “não lisa”, e a repetição mostra um reforço dessa descrição, o que, em português, fica marcado com o advérbio (completamente) e o adjetivo (esburacado) e, em inglês, com duas palavras “bumpy” (esburacado) e “rough” (áspero).

Função formal/ritual:

Original	只是觉得死得不明不白实在是冤	YU, 1993, p. 61
Tradução PT	Só achava que morrer assim, sem saber por quê	YU, 2008, p. 71
Tradução EN	Dying in the dark like this was really an injustice	YU, 2003, p.76

“明白” é uma palavra completa em si, significando “saber o porquê”. Embora tenha uma expressão que é o oposto de “明白”, “不明白”, normalmente como adjetivo, utilizamos “不明不白”, isso porque, na maioria das vezes, o chinês dá preferência às palavras com quatro ideogramas em vez de três – considerando que a palavra de quatro ideogramas tem

⁷⁷ Apesar de esta divisão não ter muitas relações com nossa proposta de pesquisa, foi necessário trazê-la para a discussão para mostrar a variedade e riqueza nos recursos linguísticos da área.

⁷⁸ Nas tabelas que se seguem, usaremos PT para nos referirmos ao português, e EN, para o inglês.

um ritmo e um formato simétricos. Em geral, a preferência dada à simetria na China pode estar baseada em testemunhos nas construções antigas, nos poemas, nos dísticos chineses, nos provérbios e demais palavras com reduplicações na literatura.

A questão que talvez possamos levantar aqui é o fato de que, quando pensamos nas funções de reduplicação, dificilmente conseguimos afirmar que existam exemplos contendo apenas uma função, porque a função significativa, a função ritual e a função formal são sempre interligadas e inseparáveis. No próximo item, trataremos mais detalhadamente dessa questão.

3.3.1 Reduplicação em *Viver*

Dentre as várias características das obras de Yu Hua que já discutimos no capítulo II, uma das mais notáveis é a descrição detalhada do dia a dia do povo chinês, de pessoas comuns. Na criação de imagens das protagonistas, o autor utiliza frequentemente as reduplicações em suas falas, especialmente nas de Fu Gui, simulando conversas de camponeses que não seriam muito educados, mas bem humorados. Um exemplo que comprova tal aspecto pode ser visto a seguir:

Original	俗话说是笨鸟先飞，我还得笨鸟多飞。	YU, 1993, p. 39
Tradução PT	Pássaros lentos precisam começar a voar antes dos outros; eu, como pássaro inexperiente, teria de voar ainda mais tempo.	YU, 2008, p. 47
Tradução EN	As the saying goes, “slow birds need an early start.” Well, I was the slow bird who never finished.	YU, 2003, p. 48

Observa-se, na descrição, que o protagonista se descreve de forma bem humorada, o que é percebido principalmente na tradução do inglês, que recorre a uma brincadeira com um dito popular.

Além das falas de protagonistas, Yu Hua usa reduplicações, que não só mostram um mundo muito parecido com o nosso — povo chinês da classe baixa —, mas também servem para fornecer um ritmo mais agradável e humorado para o romance. Vejamos os seguintes exemplos:

Exemplo I:

Original	推来推去	YU, 1993, p. 160
----------	------	------------------

Tradução PT	Ficamos nesse empurra-empurra	YU, 2008, p. 183
Tradução EN	Kept going back and forth	YU, 2003, p. 205

Exemplo II:

Original	看来看去	YU, 1993, p. 144
Tradução PT	Olhou ao redor	YU, 2008, p. 165
Tradução EN	Turned around, anxiously looking back	YU, 2003, p. 185

No primeiro exemplo, a repetição de “推” foi traduzida literalmente como “empurra-empurra”, retomando a reduplicação presente no original, o que não ocorre com “看”, que não foi traduzida por palavras repetidas. Assim, levando em consideração a enorme quantidade de reduplicações existentes no texto em chinês⁷⁹ e as diferentes opções de tradução apresentadas em português, classificamos os exemplos de reduplicação selecionados no cotejo em dois grupos principais: tradução da reduplicação por termos reduplicados em português e tradução da reduplicação por termos não reduplicados em português, por meio do uso de recursos como a explicação, o diminutivo, a omissão, a metáfora e o ritmo.

1. Tradução da reduplicação por termos reduplicados em português

Há poucos casos em que a reduplicação, tão comum em chinês, pode ser traduzida também como reduplicação no português, com sentidos semelhantes no mesmo contexto de utilização, como nos casos abaixo:

Original	推来推去	YU, 1993, p. 160
Tradução PT	Ficamos nesse empurra-empurra	YU, 2008, p. 183
Tradução EN	Kept going back and forth	YU, 2003, p. 205

Original	跑来跑去	YU, 1993, p. 100
Tradução PT	Corre-corre	YU, 2008, p. 114
Tradução EN	Trecho omitido	YU, 2003, p. 104

⁷⁹ Notamos 160 reduplicações pelo cotejo.

Original	我一五一十地	YU, 1993, p. 97
Tradução PT	Contei-lhe tudo, tintim por tintim	YU, 2008, p. 112
Tradução EN	I told Jiazhen what had happened	YU, 2003, p. 125

É interessante observar que a mesma estratégia não foi utilizada pelo tradutor do inglês. No caso do português, Schmaltz (2008) não só consegue recriar o jogo da duplicação como também o faz com o uso de expressões comuns, do dia a dia dos brasileiros (empurra-empurra; corre-corre; tintim por tintim), uma escolha bastante condizente com o tom coloquial do romance *Viver*⁸⁰.

Original	里面有个胖胖的妓女很招我喜爱，她走路时两片大屁股就像挂在楼前的两只灯笼，晃来晃去。	YU, 1993, p. 10
Tradução PT	Havia ali uma prostituta gordinha que me agradava, as suas duas grandes nádegas reboavam como duas lanternas vermelhas penduradas na frente de uma porta, balançando de um lado para outro.	YU, 2008, p. 16
Sugestão de tradução para o PT	Havia ali uma prostituta gordinha que me agradava, as suas duas grandes nádegas reboavam como duas lanternas vermelhas penduradas na frente de uma porta, dançando bole-bole .	

Considerando que a reduplicação em português também nos passa uma sensação coloquial e, às vezes, até de humor, em algumas situações em que não ocorre reduplicação no original há a possibilidade de se traduzir como reduplicação em português, em uma espécie de “compensação” para os momentos em que a reduplicação em português é inviável. Outro momento em que isso ocorre é o seguinte:

Original	王四欺负凤霞不会说话，趁凤霞用衣角擦上面的泥时，一把抢了过去。凤霞平时老实的很，到那时她可不干了，扑上去要把地瓜抢回来。	YU, 1993, p. 108
Tradução PT	Era evidente que Fengxia é que havia escavado o inhame, porém Wang Si, valendo-se do fato de que minha filha não conseguia falar, arrancou a inhame da mão dela enquanto ela limpava a lama do rosto com a ponta da blusa. Fengxia era uma menina tímida, mas naquele momento mostrou do que era capaz: pulou em cima dele e tentou com todas as suas forças tomar o inhame de volta.	YU, 2008, p. 124

⁸⁰ Outros exemplos em português seriam: cara a cara, boca a boca, frente a frente, mata-mata, etc. (cf. Araújo, 2002). Pode-se citar também a repetição com a função de ênfase, como “não pode não”, “vou já, já”, etc.

Sugestão de tradução para o PT	Era evidente que Fengxia é que havia escavado a inhame, porém Wang Si, valendo-se do fato de que minha filha não conseguia falar, arrancou a inhame da mão dela enquanto ela limpava a lama do rosto com a ponta da blusa. Fengxia era uma menina tímida, mas naquele momento mostrou do que era capaz: pulou em cima dele e tentou com todas as suas forças tomar a inhame de volta. Assim eles ficaram nesse pega-pega.	
--------------------------------	--	--

Outra forma de provocar efeitos semelhantes ao da reduplicação é a repetição de palavras, algo geralmente evitado no português padrão, mas usado com fins estilísticos, que é o caso do exemplo abaixo, retirado da cena em que o esposo de Feng Xia visita a casa de Fu Gui pela primeira vez. Nesse caso, em ambas as línguas, os tradutores mantiveram a repetição de “看” (olhava, gaze) e “笑” (ria, smile) na tradução, na mesma ordem que a do original. No caso do português, entretanto, a repetição é mais marcada e permite uma cadência maior na leitura.

Original	看看笑笑，笑笑看看	YU, 1993, p. 143
Tradução PT	Olhava e ria, ria e olhava	YU, 2008, p. 163
Tradução EN	She would gaze at it and smile, and after smiling she'd go back to gazing at it	YU, 2003, p. 182

Podemos encontrar mais exemplos com a mesma estratégia de tradução, tanto em português quanto em inglês, por reduplicação de forma aabb, bbaa, que está sendo utilizada com certa frequência no original. No caso do português, a repetição se dá inclusive nos tempos verbais, o que não ocorre em inglês, que passa do presente para o gerúndio (smile-smiling)

O seguinte exemplo acontece quando Fu Gui paga a dívida dos jogos e volta para casa. Da mesma forma que o exemplo anterior, foi traduzido com repetição, desta vez usando gerúndios, neste caso “caminhando” e “chorando”, o que provoca outra sensação no leitor, que é a de algo que ainda está acontecendo, marcando uma continuidade e uma duração maior da ação que está em andamento. Novamente, em inglês isso não aparece, já que o pretérito perfeito (Past Simple, no caso) designa algo que já foi totalmente terminado.

Original	走走哭哭，哭哭走走	YU, 1993, p. 26
Tradução PT	caminhando e chorando, chorando e caminhando	YU, 2008, p. 33

Tradução EN	I cried as I walked, I walked as I cried	YU, 2003, p. 33
-------------	--	-----------------

Por fim, outra estratégia de tradução da reduplicação aparece com o uso de onomatopeias. Nesses casos, como algumas línguas possuem onomatopeias parecidas, na tradução, o uso da repetição do som auxilia na construção do efeito rítmico que ocorre no original, como no seguinte exemplo:

Original	生气时小嘴噘噘啪啪	YU, 1993, p. 168
Tradução PT	Sua boquinha balbuciava pi-pi-pá-pá	YU, 2008, p. 192
Tradução EN	When he was angry, his little mouth would make all kinds of strange sounds, “pssh, pssh, paaa, paaa”	YU, 2003, p. 216

Original	村里羊棚里传来咩咩的叫声	YU, 1993, p.89
Tradução PT	Nesse momento, um bée-bée vindo do curral	YU, 2008, p.103
Tradução EN	It was then that a “baa, baa” sound coming from the animal pen	YU, 2003, p.113

Nos dois trechos, ambas as traduções optaram por traduzir a reduplicação da onomatopeia do texto original também com a repetição da onomatopeia, mostrando uma certa semelhança nas pronúncias das duas línguas. Até mesmo a tradução de onomatopeia de animais mostra certa concordância nas duas línguas: o som da ovelha em chinês Pingyin é “Mie”; em português, “bée-bée”, em inglês “baa, baa”, sendo que todas apresentam reduplicação.

Observamos que, pela pouca ocorrência de reduplicação nas traduções, foram necessárias escolhas tradutórias diversas para a tradução de um mesmo fenômeno da língua chinesa, conforme serão especificadas abaixo.

2. Tradução da reduplicação por termos não reduplicados em português:

2.1. Uso de explicação

Original	坑坑洼洼	YU, 1993, p. 61
Tradução PT	Completamente esburacado	YU, 2008, p. 72
Tradução EM	The ground was bumpy and rough	YU, 2003, p. 24
Sugestão de	buracos e mais buracos	

tradução para o PT		
--------------------	--	--

Nesse exemplo já apresentado anteriormente, “坑” e “洼” expressam quase o mesmo sentido de “esburacado”. Muitas vezes, são utilizados quatro ideogramas em vez de dois. Por isso, podemos dizer que aqui a utilização da reduplicação teve o objetivo de reforçar a ideia de ser esburacado, mas, ao mesmo tempo, devemos levar em conta também o fato de que trazer para o romance personagens do povo justifica a preferência de Yu Hua em usar reduplicações, que é característico de um uso mais coloquial da língua oral. Nesse caso, a solução adotada pelos tradutores é explicar o sentido com o uso de advérbio, no caso do português, e de adjetivos, no caso do inglês.

Todavia, na tradução da reduplicação em *Viver*, não encontramos reduplicação de palavras com a mesma ordem do original, ou seja, a reduplicação de forma aabb é sempre traduzida com explicações, paráfrases, utilização de palavras que podem marcar o reforço do tom do original expressado com a reduplicação, omissões etc. Quando o motivo de utilização da reduplicação é mais voltado para o reforço ou enfraquecimento do tom, na tradução encontramos várias soluções, por exemplo:

Original	有庆上学了还是穿得破破烂烂	YU, 1993, p. 73
Tradução PT	Youqing, porém andava tudo maltrapilho.	YU, 2008, p. 85
Tradução EN	He still had nothing but rags	YU, 2003, p. 93

A reduplicação aqui “破破烂烂” vem do adjunto “破烂” no sentido de reforçar a descrição. Em português, retomamos a sensação de reforço com a palavra “tudo” e, em inglês, com “nothing but”. Durante a pesquisa no cotejo, encontramos algumas palavras com utilização mais frequente, tais como “até”, “sem”, “tudo”, “cheio de”, “completamente”, “cada”, entre outras. Outro exemplo:

Original	我年轻无忧无虑，每一张新的脸都会使我兴致勃勃	YU, 1993, p. 35
Tradução PT	eu me sentisse mais cheio de esperança e de alegria naqueles dias	YU, 2008, p. 42
Tradução EN	I was young and without troubles or worries. Every new face filled me with excitement and joy.	YU, 2003, p. 43

“无忧” e “无虑” são quase do mesmo significado: sem preocupações. No português, a opção foi fazer uma omissão, enquanto em inglês foi traduzido como “without troubles or worries”, sendo que a palavra mais frequente para a tradução de reduplicação é “without”. A outra reduplicação, “兴致勃勃”, é a descrição da emoção com uma grande ambição. “勃勃” aqui é uma reduplicação traduzida com palavras de marcação: “cheio de” ou “filled with”.

Outras soluções encontradas foram o acréscimo de advérbios ou adjetivos que especificam o sentido proposto com o uso da reduplicação no chinês como, por exemplo:

Original	家珍把手帕叠得 整整齐齐 重新塞到褥子底下	YU, 1993, p. 46
Tradução PT	Jiazhen pegou de volta o lenço, dobrou-o cuidadosamente e enfiou-o outra vez em baixo do colchão.	YU, 2008, p. 55
Tradução EN	Jiazhen carefully refolded the handkerchief and put it back under the mattress	YU, 2003, p. 58

“整整齐齐” é uma reduplicação de “整齐” no original, significando arrumado, em ordem. Na tradução, aparece como o adjetivo “cuidadosamente” e “carefully”, em inglês.

Original	三三两两	YU, 1993, p. 166
Tradução PT	Em pequenos grupos	YU, 2008, p. 190
Tradução EN	Small groups	YU, 2003, p. 195

“三” é três e “两” dois. Esta é uma expressão frequente em chinês para se referir a grupos pequenos de pessoas. Ambas as traduções acrescentam um adjetivo, “pequeno” e “small”, para ajudar a expressar essa ideia.

Além das soluções convencionais listadas acima, a nossa tradutora também lançou mão de algumas saídas criativas, fazendo-nos pensar que tais escolhas deixaram o trecho até mais vívido que o original, como o seguinte:

Original	她瘦得身上都没肉了，原先绷紧的衣服变得 松松垮垮	YU, 1993, p. 111
Tradução PT	Pele e osso, suas roupas, antes apertadas, agora balançavam em	YU, 2008, p. 127

	seu corpo	
Tradução EN	She was so skinny it looked like she had no meat on her bones	YU, 2003, p. 142

“松松垮垮”, nesse contexto, descreve o estado das roupas terem ficado largas após Jia Zhen ter emagrecido bastante. No original, a reduplicação é um adjetivo, enquanto na tradução para o português muda para a categoria de verbo, “balançava”, parecendo ter ficado uma imagem ainda mais nítida da situação das roupas.

Original	闪闪发光	YU, 1993, p. 04
Tradução PT	era um colírio para os olhos	YU, 2008, p. 09
Tradução EM	radiates before my eye	YU, 2003, p. 5

Esse exemplo expressa o sentimento, a emoção de Fu Gui ao ver Jia Zhen, sua esposa, pela primeira vez. Embora “colírio” talvez não seja uma palavra tão adequada à fala de um camponês do século passado, ela definitivamente é capaz de chamar a atenção dos leitores do português e consegue expressar a emoção do personagem.

2.2 Uso de diminutivo

Na obra, Yu Hua usa mais de dez vezes a expressão “嘿嘿一笑”, sendo traduzida em português com o uso de palavras no diminutivo:

Original	嘿嘿一笑	YU, 1993, p. 16
Tradução PT	dava uma risadinha	YU, 2008, p. 23
Tradução PT	sorrisinho nos lábios	YU, 2008, p. 23
Tradução PT	Risadinha	YU, 2008, p. 23

Assim, a tradução de reduplicação com diminutivo resulta em uma solução criativa, inclusive porque, em alguns dos casos, a reduplicação em chinês é parecida com o diminutivo em português, apresentando-se como expressão de emoção. Em *Viver*, o uso do diminutivo, normalmente de verbo ou de substantivo, pode dar a sensação de ser algo pequeno

ou leve, como nos exemplos abaixo:

Chinês (YU, 1993)	Página	Português (YU, 2008)	Página
拍拍	20	deu uma batidinha	27
小脑袋	43	Cabecinha	52
小脸蛋	27	Rostinho	34

Em outros casos, principalmente na tradução de reduplicação de adjetivos, o diminutivo foi usado com a finalidade de enfatizar ou dar a sensação de “muito” ou “bastante”, como acontece em:

Chinês (YU, 1993)	Página	Português (YU, 2008)	Página
热腾腾的米粥	113	caldo de arroz quentinho	129
慢慢地	116	Devagarzinho	132
白晃晃	142	bem branquinho	162

Observa-se, então, que as expressões no diminutivo acabam aproximando o leitor, além de trazer para o texto algumas expressões que são de uso coloquial no Brasil, possibilitando uma interpretação semelhante ao que a reduplicação em chinês proporciona.

2.3 Uso de omissão

Original	飞机在上面一出现，下面的国军就跟蚂蚁似的 密密麻麻 地拥来拥去，扔下一箱箱弹药没人要，全都往一袋袋大米上扑。	YU, 1993, p. 53
Tradução PT	Quando aparecia um avião, a tropa nacionalista, como um formigueiro humano, se espremia para pegar víveres. Ninguém ligava muito para as caixas de remédios, mas os sacos de arroz eram disputados um a um.	YU, 2008, p. 62
Tradução EN	Whenever a plane appeared overhead, the Nationalist troops below crowded together like a colony of ants. No one wanted the trunks of ammunition that were thrown out of the plane; everyone piled onto the bags of rice.	YU, 2003, p.66

A reduplicação utilizada aqui “**密密麻麻**” é um adjetivo para descrever como a

tropa nacionalista apanhava os sacos de arroz. Em português, ela foi omitida e traduzida simplesmente como verbo, “se espremia”, enquanto em inglês aparece como “crowded together”. Neste trecho, como já existe uma metáfora em “como um formigueiro humano” para descrever o estado da tropa ao pegar os sacos de arroz, acreditamos que não seja tão necessário mostrar a forma como reduplicação.

Embora a omissão seja uma estratégia bastante estudada e até defendida em certos casos,⁸¹ é possível observar que foi pouco utilizada pela tradutora de português de *Viver*: no livro inteiro, encontramos apenas 22 omissões de reduplicação. Isto talvez ocorra porque, no caso do português, como já foi mencionado, a tradutora tenta introduzir a cultura chinesa no Brasil, o que faz com que use outros recursos para traduzir termos, evitando omiti-los.

2.4. Uso de metáfora

A reduplicação “汪汪” que, no original, significa a aparência dos olhos cheios de lágrimas, foi traduzida como “His eyes were flooded with tears” em inglês. Em português, ao traduzir alguns adjetivos, a tradutora opta por usar metáforas, como no caso a seguir, em “Inundado em lágrimas” e demais expressões parecidas, que dão um tom poético à narrativa:

Original	眼泪汪汪	YU, 1993, p. 26
Tradução PT	Inundado em lágrimas	YU, 2008, p. 34
Tradução PT	seu rosto banhado em lágrimas	YU, 2008, p. 24
Tradução PT	encharcado de lágrimas	YU, 2008, p. 38
Tradução PT	lágrimas escorreram no seu rosto	YU, 2008, p. 77

Ao recorrer ao uso de metáforas, a tradutora traz uma das características do original, que também apresenta expressões metafóricas, tal como já foi mostrado anteriormente na comparação da luz de lua com o sal.

2.5 Rima

⁸¹ Mona Baker, no livro “In Other Words: A Coursebook on Translation” (1992), apresenta um estudo sobre o uso de omissão na tradução.

Original	走走停停, 停停走走	YU, 1993, p. 123
Tradução PT	Eu caminhava um pouco e parava, descansava e prosseguia	YU, 2008, p. 140
Tradução EN	I kept stopping from time to time one the way	YU, 2003, p. 156

Aqui, temos a descrição da cena em que Fu Gui carregou o corpo de Youqing, seu filho, para enterrá-lo. Ele andava, mas não conseguia se controlar e parava, voltando o olhar para o rosto do filho. Observamos que ambos os ideogramas, “走” (andar) e “停” (parar), são repetidos quatro vezes. Uma tradução mais literal seria “andava e parava, parava e andava”. Todavia, não vemos nenhuma das traduções, nem em português nem em inglês, usarem palavras repetidas. Mesmo assim, observamos que o encadeamento de verbos no pretérito imperfeito traz a ideia de repetição, ou seja, o português adota quatro palavras, dando uma ressonância no ritmo via repetição silábica. Já o inglês prefere a repetição em “time to time” em vez da repetição dos dois verbos, isto é, embora haja uma repetição mais aparente, não proporciona tanto ritmo à narrativa, como ocorre em português.

Outro recurso para que sejam mantidos o ritmo e a sensação de movimento é o uso de gerúndio no lugar da reduplicação, algo que também não aparece no inglês, conforme já dito anteriormente e pode ser retomado no exemplo abaixo:

Original	跌跌撞撞	YU, 1993, p. 64
Tradução PT	Correndo e tropeçando	YU, 2008, p. 163
Tradução EN	Stumbling as she ran	YU, 2003, p. 81

Uma vez que, além das reduplicações, os provérbios também aparecem com frequência no original, passaremos a seguir ao estudo das estratégias de tradução usadas no português para esses casos.

3.4 Provérbio

As expressões idiomáticas, que têm origem nas experiências comuns de uma comunidade, são um dos testemunhos do desenvolvimento e da mudança histórica dessa

comunidade. Ao traduzi-las, os tradutores devem levar em consideração não somente as culturas cristalizadas nelas, mas também o seu formato peculiar que, muitas vezes, envolve figuras de linguagem, rimas, imagens culturais, entre outros fatores. Por isso, essa seção visa discutir mais especificamente a tradução de 谚语 e 成语 do chinês para o português. Entretanto, antes de partirmos para essa discussão, é necessário realizar uma explicação de dois termos semelhantes em chinês: 谚语 e 成语⁸², pois o primeiro muitas vezes é confundido com o segundo. Após analisar várias referências ao longo de nossa pesquisa, notamos que, em categorias de chinês, 谚语 e 成语 podem ser usados indistintamente para a definição de provérbio em português. 谚语 normalmente são mais livres em seu formato, podendo ser com quatro ideogramas, como 成语, ou pode ser uma frase. Mais importante, os dois termos são diferenciados por sua “formalidade” e por causa da origem diferente -- 谚语 é mais coloquial enquanto 成语 normalmente é mais erudito. Então, no português 谚语 e 成语 podem ser traduzidos como provérbio, como expressão idiomática ou como sentença feita. O mais difícil é transformar o tom, de 谚语 mais coloquial ou de 成语 mais erudito, para outra língua.

Historicamente, 谚语 vieram de longas experiências de convivência do povo chinês antes da chegada da escrita. Segundo Ye Li (2014), os primeiros provérbios provavelmente datavam de 2500 a. C. e seriam projeções da cultura popular chinesa desde então. Devido à longa existência do provérbio de forma oral, antes de ter registro escrito, a definição de provérbio desde a antiguidade já era problemática, tal como a definição de reduplicação. Na introdução de 中国谚语集成 总序 (Coleção de Provérbio Chinês, 2008) a definição apresentada para 谚语 em chinês é a seguinte: “Yanyu é um tipo de criação coletiva na experiência do povo, são frases feitas que descrevem situações complexas com palavras simples.

⁸² Em chinês 谚语 e 成语 são diferenciadas por origem (成语 normalmente tem origem na escrita, 谚语 na fala do povo)

Ela é criada de forma coletiva e circula entre o povo, é o sumo da inteligência e das experiências comuns do povo” (2008, p. 01)⁸³. Por outro lado, 成语 normalmente vem de forma escrita, de registros de acontecimentos históricos, de lendas ou de poemas, sendo muitas vezes uma representação ou uma marca de classe alta ou de pessoas com boa formação do que uma representação do povo comum de classe baixa. Como as obras de Yu Hua sempre focam a narração da vida de pessoas comuns, os 谚语 e os 成语 de origem mais populares são mais utilizadas no *Viver* (1993).

Desse modo, tanto o 谚语 e 成语 chinês quanto o provérbio no português apresentam para o tradutor aspectos mais complexos a serem considerados durante a tradução, já que eles proporcionam a construção de sentidos diversos, ou seja, são caracterizados pelo “multi-significado” (significado denotativo e conotativo) em uma frase simples ou nos quatro ideogramas.

Devido à trajetória histórica, a maioria das definições existentes sobre provérbio no Ocidente é bastante ampla. Por isso, vários fraseologismos tidos como sinônimos de provérbio ora se distanciam, ora se aproximam uns dos outros, tal como sentença feita, expressão idiomática. Para o provérbio em português, decidimos optar pela definição de Succi (2006), que usa o termo “unidade lexical fraseológica”:

UL [unidade lexical] fraseológica relativamente fixa, consagrada por determinada comunidade linguística que recolhe experiências vivenciadas em comum e as formula em enunciados conotativos, sucintos e completos, empregando-os como um discurso polifônico de autoridade por encerrar um valor moral atemporal ou verdades ditas universais e por representar uma tradição popular transmitida até milenarmente entre as gerações (SUCCI, 2006, p. 31).

Interpretando essa definição, podemos ver que, para Succi (2006), a origem do provérbio no português está enraizada às experiências comuns de uma determinada comunidade: o conteúdo geralmente é voltado para assuntos como valores morais atemporais ditos universais

⁸³ 谚语是民间集体创作，广为流传，言简意赅并较为定型的艺术语句，是民众丰富智慧和普遍经验的规律性总结。

ou tradições populares. Os provérbios, assim, têm como características serem fixos e completos, conotativos e sucintos, parecidos com 谚语 e 成语 no chinês.

Outro estudo de provérbios pode ser encontrado em Wen Duanzheng (2005), que classificou 谚语 em categorias de acordo com o seu conteúdo: “provérbio de cunho filosófico, conhecimento social, cunho moral, produção, clima, geografia, senso comum⁸⁴” (WEN, 2005, p. 21).

No livro *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Mona Baker (1992) apresenta um estudo sobre estratégias de tradução de provérbios, conforme o quadro abaixo:

Maneira de tradução	Condição
Uso de formas e sentidos similares ao da língua de partida	Caso haja um provérbio na língua da tradução que se assemelhe em forma e conteúdo ao provérbio do original
Uso de sentido similar, mas forma não similar à da língua de partida	Caso haja um provérbio na língua de tradução que se assemelhe no sentido, mas não na forma do provérbio do original
Uso de paráfrase	Caso não haja um provérbio na língua da tradução que se assemelhe ao provérbio no original
Uso de omissão	Caso o provérbio na língua da tradução não seja indispensável na expressão ⁸⁵

Observamos, na tabela, que há uma retomada da ideia, da forma e do conteúdo como defendida por vários estudiosos, tanto do Ocidente quanto da China, como apontado no capítulo I. Para Baker, o ideal na tradução de provérbio seria a confluência de sentido e forma, seguido da priorização do sentido (mesmo com diferença na forma), da paráfrase e da omissão.

Berman (2007) também trata da questão da tradução de provérbio, preocupando-se com questões um pouco mais amplas do que as apontadas na última década do século XX por Baker. O autor traz questões culturais que dizem respeito à letra do texto do outro, deslocando a tradução do lugar de recuperação de um original intocável.

⁸⁴ “哲理谚, 社会知识谚, 思想修养谚, 生产谚, 气象谚, 风土谚, 生活常识谚”

⁸⁵ Dados recolhidos de Baker, 1992, p. 72-75.

3.4.1 Tradução de 谚语 e 成语 no *Viver*

Como visto no capítulo II, *Viver* tem o objetivo de contar histórias do povo chinês nas línguas das pessoas de classe baixa, o que explica o constante uso de 谚语 e 成语 de origem coloquial, como uma marca forte da fala popular, nas partes de descrições em geral e, em específico, nas descrições dos sentimentos dos protagonistas, como pode ser comprovado com o seguinte exemplo⁸⁶:

七上八下	YU, 1993, p. 92	Preocupado	YU, 2008, p. 106	Terrified	YU, 2003, p. 117
七上八下	YU, 1993, p. 131	Estava assustado	YU, 2008, p. 149	I was terrified and couldn't get to sleep	YU, 2003, p. 167
七上八下	YU, 1993, p. 138	Estava me deixando nervosa	YU, 2008, p. 158	Made me begin to feel anxious	YU, 2003, p.177
七上八下	YU, 1993, p. 164	Coração pulou inquieto	YU, 2008, p. 187	I was really worried	YU, 2003, p. 210

Nessa tabela, podemos ver que o “七上八下”⁸⁷, apenas nesse romance, apareceu mais de quatro vezes (algumas não apresentadas por trazerem traduções semelhantes às da tabela) e cada vez com uma tradução diferente, ou seja, com uma explicação diferente de acordo com o contexto de sua utilização. No caso acima, os ideogramas não foram traduzidos por provérbios em nenhuma das duas línguas das traduções.

Em algumas situações, embora sejam muito diferentes, podemos observar certos aspectos em comum referentes à origem do provérbio, visto que há uma “universalidade” de

⁸⁶ Vale ressaltar que, por causa da ampla e polêmica definição de 谚语 e 成语, a diferença de “tom” existe de uma forma geral, podendo ocorrer exceções.

⁸⁷ Este exemplo encontramos no dicionário com classificação “成语” mas de origem no *水浒传全传* (Shi Nai'an, Dinastia Ming), uma obra que conta uma história de revolução de camponeses na China antiga, é um “成语” com tom coloquial.

conhecimentos do ser humano que vale para uma dimensão vasta geográfica, tais como: lei de natureza, senso comum, princípios da agricultura etc. Esse “uso universal” permite a existência de uma “correspondência preexistente”⁸⁸, como afirma Mallafrè (1991), sobre os provérbios entre línguas diferentes. Um exemplo que retrata essa universalidade pode ser encontrado no seguinte provérbio:

Original	提心吊胆 ⁸⁹	YU, 1993, p. 150
Tradução PT	Com o coração na mão	YU, 2008, p. 171
Tradução EN	With his heart in his mouth	YU, 2003, p. 193

A expressão “com o coração na mão” ou “na boca” (como em inglês) é utilizada frequentemente e nos dá a ideia de “提心吊胆” em chinês, sendo que “提” significa “carregar” e “心”, o coração, ou seja, “吊胆” é uma expressão equivalente à “提心”. Todavia, tanto o português quando o inglês são línguas silábicas, por isso, não há como mostrar a forma dos “ideogramas”, nem a fala de quatro ideogramas especificamente. Nesse provérbio especificamente, embora geralmente a língua inglesa seja mais sucinta, na língua portuguesa temos uma palavra a menos do que em inglês.

Outro exemplo encontrado foi a cena da briga de Fu Gui com o seu pai, em que há uma referência à arquitetura, fazendo com que haja quase uma tradução “literal”. No português, até cria-se uma rima com a repetição de “torta” e, novamente, a economia de palavras é significativa, em relação ao inglês.

Original	上梁不正下梁歪 ⁹⁰	YU, 1993, p. 22
Tradução PT	Coluna torta, viga torta	YU, 2008, p. 29
Tradução EN	Is the upper beam is not straight, the lower ones will go aslant	YU, 2003, p. 29

⁸⁸ Correspondência preexiste: “A equivalência preexistente abrangeria os casos nos quais a mesma ideia é expressa com palavras e forma diferentes — e frequentemente com diferentes níveis de linguagem” (MALLAFRÈ, 1991, p. 207 *apud* FRANCISCO, 2010, p. 84).

⁸⁹ Este exemplo encontramos no dicionário com a classificação “成语” mas de origem no *西游记* (Wu Cheng'en, Dinastia Ming), uma obra que conta uma lenda de animais vão para o paraíso para buscar um Tripitaka, é um “成语” com tom coloquial.

⁹⁰ Pertence ao 谚语

Como dito antes, quando se chega aos provérbios das experiências comuns do ser humano, é fácil existirem “correspondências preexistentes”. Contudo, no que se refere às questões morais, regionais e religiosas, os provérbios mostram uma maior discordância. Yan Wenpei, em sua pesquisa comparativa de expressões idiomáticas entre chinês e inglês, designa essa divergência como uma “概念缺位” “文化缺位” “修辞缺位” (“discordância conceptual”, “discordância cultural” e “discordância retórica”) (YAN, 2010). Ou seja, algumas concepções ou imagens culturais existem apenas em uma língua, mas não em outra. Conforme Xatara (2008, p. 65) explica, os provérbios,

por representarem expressões linguísticas culturalmente construídas, ou seja, típicas de uma determinada cultura e próprias a uma determinada língua, são considerados, por muitos, intraduzíveis. Na realidade, retratam um dos indícios de uma mentalidade nacional, pois se a cultura vem do povo, a língua exprime e molda o espírito do povo e a alma da nação, naquilo que eles têm de mais específico, como diz Humboldt.

No caso da não existência de correspondência de provérbios na tradução de *Viver*, a tradutora usa principalmente três estratégias: 1. tradução literal, caso ache que a expressão original (metáfora, expressão de figura etc.) possa ser percebida facilmente pelos leitores da língua de destino; 2. uso de explicação ou omissão, dependendo da importância do provérbio, caso não haja um provérbio na língua traduzida que se assemelhe ao provérbio no original, e 3. uso de provérbio, quando há uma expressão na língua da tradução que se assemelhe ao original.

No primeiro caso (tradução literal), o uso de conteúdos mais comumente encontrados em provérbios (princípios de natureza, dicas de valor moral etc.) possibilita a tradução quase que palavra por palavra, como é o caso de:

Original	笨鸟先飞 ⁹¹	YU, 1993, p. 39
Tradução PT	Pássaros lentos precisam começar a voar antes dos outros	YU, 2008, p. 72
Tradução EN	As the saying goes, “slow birds need an early start.”	YU, 2003, p. 48

Nesse caso, em português não houve o uso de provérbio com função semelhante, como ocorre no inglês, como já mencionado anteriormente. A razão de uma escolha como essa

⁹¹ Pertence ao 成语, de origem no canto de dinastia Yuan, 陈母教子 (Guan Hanqing, Dinastia Yuan)

e seu funcionamento para os leitores da tradução talvez corresponda ao que Berman (2007, p. 60) diz sobre a consciência do provérbio:

ora, ainda que o sentido seja idêntico, substituir um idiotismo pelo seu equivalente é um etnocentrismo [...] As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os substituem. [...] 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.

Assim, temos a impressão de que um leitor, em um primeiro momento, seja capaz de distinguir se for um provérbio ou não de acordo com o formato e a figura de linguagem presentes nele. Isso ocorre porque, quando um provérbio salta aos olhos, o mais comum seria ele não se adequar à condição utilizada pelo seu significado literal, mas ser notado apenas após a interpretação do significado conotativo que possui.

Berman (2007) defende o “receber o Outro enquanto Outro” e critica uma tradução que impeça o leitor “de ter contato com uma riqueza do texto estrangeiro e conhecer novas formas de expressão” (BERMAN, 2007, p. 17). Na tradução de *Viver* para o português, vemos a mesma preocupação por parte da tradutora, como demonstrado no exemplo seguinte:

Original	回光返照 ⁹²	YU, 1993, p. 131
Tradução PT	Uma recuperação aparente, o último brilho do sol antes do poente	YU, 2008, p. 149
Tradução EN	Last radiance of the setting sun	YU, 2003, p. 167

O provérbio “回光返照” em chinês vem da experiência do povo em testemunhar a morte: quando as pessoas estão morrendo, no último instante, sempre têm mais energia, como “o último brilho do sol antes do poente”. Na tradução, vemos a tentativa da tradutora em introduzir a expressão, a “riqueza da outra língua”, no português, traduzindo com uma explicação, o que difere do inglês, traduzido apenas literalmente.

No segundo caso, tal como a tradução de reduplicação, a explicação e a omissão são estratégias mais utilizadas na tradução de provérbio:

⁹² Pertence ao 成语, de origem no 五灯会元·道楷禅师 (Shi Puji, Dinastia Yuan)

Original	救急不救穷 ⁹³	YU, 1993, p. 38
Tradução PT	Devemos salvar as pessoas de suas dificuldades imediatas em lugar de tirá-las da pobreza.	YU, 2008, p. 46
Tradução EN	You can save someone in times of emergencies, not from poverty	YU, 2003, p. 47

Embora a tradução não seja tão sucinta, uma explicação como essa consegue explicar o sentido do provérbio usado no original.

Por fim, há casos em que a tradução utiliza um provérbio da língua em substituição a um provérbio diferente do original, com o intuito de provocar interpretações semelhantes, embora por caminhos diferentes, como ocorre em:

Original	大难不死必有后福 ⁹⁴	YU, 1993, p. 67
Tradução PT	Depois da tempestade vem a bonança	YU, 2008, p. 79
Tradução EN	If you escape a calamity with your life, there is bound to be good fortune to follow	YU, 2003, p. 85

Nesse trecho, o significado “literal” seria: “se não morrer em um enorme desastre, terá boa sorte posteriormente”. Em português, a escolha foi fazer uma correspondência com um provérbio existente e, em inglês, fez-se uso de uma paráfrase que, embora possibilite que se interprete algo como o proposto pelo original, não permitiu que os leitores dessa tradução reconhecessem o trecho como sendo um provérbio.

Com o cotejo foi possível perceber que a tradução para o português apresenta muitas escolhas bem pensadas que possibilitam que o leitor brasileiro tenha, ao mesmo tempo, a sensação de que está lendo um texto bem escrito em português e que se trata de uma cultura diferente da sua, o que é marcado principalmente com as notas da tradutora e com algumas explicações dadas durante todo o romance, como apontamos em nossa análise.

⁹³ Pertence ao 谚语

⁹⁴ Pertence ao 谚语

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, através de uma análise da tradução do romance chinês *Viver* para o português, e eventuais comparações com o inglês, tentamos evidenciar algumas modificações feitas pelos tradutores e discutimos a complexidade de vários elementos que influenciam a tradução como reescrita nos sistemas literários dos quais as obras traduzidas fazem parte.

Viver, como um romance que mostra uma história panorâmica do povo chinês de classe baixa do século passado, busca sempre usar uma linguagem coloquial, de camponeses, e as marcas desse estilo de linguagem podem ser encontradas na utilização de palavrões, na repetição de palavras, nas reduplicações e nos provérbios. Ele é um romance curto e laico, que chamou a atenção tanto nacional quanto internacionalmente, com sua história exagerada e muitas mortes, levando os leitores a repensarem a sociedade atual e o valor da vida. A simplicidade da história e a os aspectos estilísticos tornaram a obra um *best seller* dos últimos dez anos.

Nesta dissertação, tentamos abordar os diversos aspectos que influenciam a tradução do *Viver*, que vão além das questões linguísticas e incluem questões culturais, históricas e de patronagem (quem traduziu, para qual editora, em qual situação político-ideológica etc.) (cf. Lefevere, 2008). Para a abordagem, trouxemos desde questões teóricas da tradução por meio de autores do oriente quanto do ocidente (no primeiro capítulo), bem como aspectos da corrente literária à qual pertence o romance e características tanto do autor quanto do *Viver* (no segundo capítulo).

Foram apresentados alguns aspectos que influenciam a tradução e os exemplos selecionados por meio do cotejo. Embora o enfoque tenha sido a tradução para o português, feita por Márcia Schmaltz (2008), também foram elencados trechos da tradução para o inglês, feita por Michael Berry (2003), no intuito de facilitar a interpretação do leitor brasileiro que não lê em chinês.

Foi possível observar, com o estudo das traduções, que a questão da fidelidade, tradicionalmente tão valorizada nos estudos da tradução, não pode ser baseada no aspecto puramente linguístico e estrutural, pois, como afirma Berman (2007), trazido no primeiro

capítulo, a tradução deve ser propor a “acolher o Estrangeiro”, o que implica um caráter ético de “receber o Outro enquanto Outro” (2007, p.68).

Ainda em relação às questões teóricas, foi possível perceber a evolução dos estudos da tradução na China, que passaram de uma abordagem oral e de recuperação de sentidos para algo mais abrangente e de maior interação com as teorias de base ocidental. Nesse sentido, foi primordial trazer para as análises os conceitos de polissistema (Even-Zohar) e de patronagem (Lefevere), que auxiliaram, juntamente com a análise do cotejo, a entender os projetos tradutórios de Schmalz e Berry. Também foi possível constatar que o fato de os dois tradutores terem um conhecimento amplo da cultura chinesa e estarem inseridos em estudos acadêmicos sobre a China acaba por aparecer nas escolhas tradutórias e no cuidado com as traduções que possibilitaram a divulgação do trabalho de Yu Hua no Brasil e nos Estados Unidos.

No caso das traduções analisadas, observou-se que os caminhos seguidos pela tradutora e pelo tradutor diferem um pouco, tanto em relação ao uso de notas de rodapé e explicações de caráter cultural, que aparecem com mais frequência em português, quanto em relação à tradução de palavras, que são mais comuns em inglês e praticamente não existem em português. Além disso, constatou-se que houve uso de recursos da língua de forma bastante cuidadosa. No caso da tradução da reduplicação, por exemplo, houve o emprego de algumas estratégias, tais como: tradução por termos reduplicados em português (empurra-empurra); tradução por onomatopeias (pi-pi-pá-pá – que também aparecem no inglês); uso de gerúndio (chorando e caminhando, caminhando e chorando). Também houve a recorrência de omissão, metáfora, rima (por meio de terminação verbal), explicação, uso de adjetivo e uso de diminutivo com duas funções principais: 1. Ênfase (bem branquinho, arroz quentinho) e 2. Diminuição propriamente dita (cabecinha, rostinho).

No que concerne ao provérbio, ocorreu a tradução por outro provérbio, tanto em português (depois da tempestade vem a bonança) quanto em inglês (Slow birds need an early start), obviamente com algumas nuances de sentido entre as línguas. Também se usou a estratégia de explicação (pássaros lentos precisam começar a voar antes dos outros) e de termos semelhantes (coluna torta, viga torta). Em todos os exemplos, ficou clara a diferença entre as línguas e entre as opções de tradução.

Como foi falado na introdução e no decorrer desta dissertação, os estudos de tradução do chinês para o português ainda são bastante incipientes. Faltam pesquisas e campanhas para que haja mais investimentos e divulgação de obras da China em edições brasileiras. Além disso, durante a pesquisa foi possível perceber que há pouca literatura, em português, sobre os Estudos da Tradução na China. Nesse contexto, esperamos que a nossa pesquisa, embora revele apenas uma pequena parte dos recursos abundantes que ainda podem ser estudados, possa minimamente ajudar a trazer mais visibilidade para a literatura chinesa traduzida no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Em Chinês

CHEN, Fukang. 中国译学理论史稿 (Esboço da história das teorias de tradução da China) Shanghai: Imprensa da instrução do ensino da língua estrangeira de Shanghai, 2002.

CHEN, Hongwei. 汉英翻译基础 (Princípios da tradução de chinês e inglês). Shanghai: Imprensa da instrução da língua estrangeira de Shanghai, 1998.

CHEN, Xiaoming. 笔谈：九十年代中国先锋文学创作与批评 (Conversa: Críticas e criações de Literatura de Vanguarda nos anos de 90) In: WAN, Ning (org.) Beijing: 文艺研究 (China Academic Journal), v.6, 2000, p.4-8.

CHEN, Xiying. 论翻译 (Sobre tradução)(1929) In: LUO, X. Z. 翻译论集 (Coletânea de clássicos chineses da tradução). Beijing, 商务印书馆 (A Imprensa Comercial), 1984, p. 400-408.

DENG, Yaping. 余华《活着》外译史研究 (A pesquisa sobre tradução de 活着, Yu Hua). Hefei: 海外英语 (Oversea English) 2016.3.

FANG, Jiajia. “三美”原则下中国现代散文中叠词的英译研究—以《英译中国现代散文选》为例 (Pesquisa sobre tradução de romance da China contemporânea para o inglês no princípio de “três belezas” -- Dando um exemplo como “Coleta de tradução de romance da

China contemporânea para o inglês”). Dissertação (Mestrado) -- Univercidade Industrial de Xi'an: 2017.

FANG, Xianxu. 现代主义文学思潮和80年代小说研究 (A literatura moderna e os romances da década 80). Tese (Doutorado) – Universidade de Lanzhou: 2003

HU, Gengshen. **Ecotradutologia**: focos de pesquisa e perspectivas. Trad. Xinwei Zhou & Yu Pin Fang. Campinas: Pontes Editores, 2018, V. 1.

GAO, Fang & YU, Hua. “尊重原著应该是翻译的底线”——作家余华访谈录 (o respeito ao autor é o limite da tradução – a entrevista com Yu Hua), 中国翻译 (Chinese Translation), V. 03, 2014.

LAO, Long. “殊途同归” – 试论严复、奈达和纽马克翻译理论的一致性 (“Vários caminhos para o mesmo destino”: a convergência entre teorias de tradução de Yan Fu, de Nida e de Newmark”). Shanghai: Jornal de Universidade das Línguas Estrangeiras de Shanghai, 1990, v. 05. Disponível em: <https://wenku.baidu.com/view/9658deaedd3383c4bb4cd23f.html> (Última consulta:13/02/2019)

LI, Ze. 汉英重叠对比研究 (Pesquisa comparativa de chinês e inglês de reduplicação). Dissertação (Mestrado) - Universidade de Língua Estrangeira de Shanghai, Shanghai, 2012.

LIANG, Qichao. 论译书 (Sobre tradução de livros) In: LUO, X. Z. 翻译论集 (Coletânea de clássicos chineses da tradução). Beijing, 商务印书馆 (A Imprensa Comercial), 1984. p.130.

LAO, She. 骆驼祥子(O garoto do Riquixá). Beijing: 人民文学出版社 (Editor da Literatura Popular) , 2008.

LAO, She. 骆驼祥子(O garotp do Riquixá). Trad. Márcia Schmaltz. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MA, Qingzhu. 关于重叠的若干问题:重叠(含叠用)、层次与隐喻 (Algumas questões sobre a reduplicação: reduplicação, seus níveis e metáforas) In: WANG, G. S. & XIE, X. M. 汉语重叠问题 (Questões de reduplicação em Chinês). Wuhan, 华中师范大学出版社 (Imprensa de Universidade Normal de China Central), 2009, p. 144-157.

MA, Xueliang, Comitê Central da Literatura Popular da China (中国民间文学集成全国编辑

委员会), **中国谚语集成** (Coleção De Proverbio Chinês), Beijing: 中国 ISBN 中心 (Centro de ISBN da China), 2008

MAO, Dun (1934) 直译 顺译 歪译 (Tradução direta, tradução fluente e tradução distorcida)
In: LUO, X. Z. **翻译论集** (Coletânea de clássicos chineses da tradução). Beijing: 商务印书馆 (A Imprensa Comercial), 1984. p. 351-353.

QIAN, Zhongshu. 林纾的翻译 (A tradução de Ling Shu) In: LUO, X. Z. **翻译论集** (Coletânea de clássicos chineses da tradução). Beijing: 商务印书馆 (A Imprensa Comercial), 1984. p. 696-725.

QIAN, Haiding. 生死观视野中《活着》的生与死 (A vida e a morte no *Viver* do ponto de vista sobre vivência) Dissertação (Mestrado em Literatura e Arte) – Kunming: 云南大学 (Universidade de Yunnan), 2010.

QU, Qiubai. 再论翻译 (Nova discussão sobre tradução) In: LUO, X. Z. **翻译论集** (Coletânea de clássicos chineses da tradução). Beijing: 商务印书馆 (A Imprensa Comercial), 1984. p.279-288.

SHAO, Jingmin. & WU, Yin. 动词重叠的核心意义、派生意义和格式意义(O significado central e significado derivado de reduplicação) In: WANG, G. S. & XIE, X. M. **汉语重叠问题** (Questões de reduplicação em Chinês). Wuhan: 华中师范大学出版社 (Imprensa de Universidade Normal de China Central), 2009, p. 176-193.

SHEN, Suru. 继承 融合 创立 发展——我国现代翻译理论建设刍议 (Sucessão, Mistura, Criação e Desenvolvimento – pesquisa sobre as teorias modernas de tradução). Shanghai: *Jornal de Universidade de Língua Estrangeira de Shanghai*, 1991, V.5, p. 18-22.

WANG, Cong. 九十年代以来先锋小说创作的转型—以苏童, 余华, 格非为代表 (A virada de Literatura de Vanguarda a partir dos anos de 90 – representado pelo Su Tong & Yu Hua, Ge Fei) - Tese (Doutorado em Literatura chinesa contemporânea). Shenyang: 辽宁师范大学 (Universidade Normal de Liaoning), 2012.

- WANG, guosheng. & XIE, Xiaoming. 汉语重叠问题 (Questões de reduplicação em Chinês). Wuhan: 华中师范大学出版社 (Imprensa de Universidade Normal de China Central), 2009, p. 328-344.
- WANG, Yuechuan. & SHANG, Shui (org.), 后现代主义文化与美学. (A ética e a cultura no pós-modernismo) , Beijing: 北京大学出版社 (Editora de Universidade de Pequim), 1992.
- WEN, Duanzheng (Ed.), 俗语研究与探索 (Estudo e Pesquisa de Súlyǔ) Shanghai: 上海辞书出版社 (Editora de Lexicografia de Shanghai), 2005.
- WU, Yiqin. 余华研究资料. (Material de estudos sobre Yu Hua) Jinan: 山东文艺出版社 (Editora de artes de Shan Dong), 2006.
- WU, Yiqing. 秩序的“他者”——再谈“先锋小说”的发生学意义. (O “outro” da ordem, a significação da emergência de “Literatura de Vanguarda”). In: Nanning: 南方文坛 (Literatura do sul), 2015.
- WU, Yun. 中国当代文学的翻译、传播与接受——白睿文访谈录 (A tradução, disfunção e recepção da literatura chinesa contemporânea), Guangzhou: 南方文坛 (Literatura do sul) 06.2014.
- XU, Yuanchong. 如何译毛主席诗词 (Como traduzir poemas de presidente Mao) Beijing: 外语教学与研究 (Jornal da educação e da pesquisa sobre a língua estrangeira) 1979, v. 2 p. 01-06.
- XU, Yuanchong. 谈中国学派的翻译理论 –中国翻译学落后于西方吗 (Nova discussão sobre as teorias de tradução na china – os estudos de tradução da china são menos avançados que ocidente?) Beijing: 外语与外语教学 (Jornal da língua estrangeira e a educação da língua estrangeira) 2003, v. 01 No. 106, p. 52-59.
- XU, Yuanchong. 再谈中国学派的文学翻译理论 (Nova discussão sobre as teorias de tradução da China para a tradução literária). Beijing: 中国翻译 (Chinese translators jornal),

2012, V. 23, No. 4, p 83-90.

YAN, Fu. (1898) 天演论译例言 (Prefácio de Evolução e ética e outros ensaios) In: LUO, X. Z. 翻译论集 (Coletânea de clássicos chineses da tradução). Beijing: 商务印书馆 (A Imprensa Comercial), 1984. p.136-138.

YAN, Wenpei. 现代汉英俗俚语对比研究 (Estudo Contrastivo dos Ditos populares de Chinês-Inglês Moderno) Beijing: 科学出版社 (Editora da Ciência e Tecnologia), 2010.

YE, Buqing. 汉语动词重叠的语义研究 (Uma pesquisa sobre significado de verbos reduplicados em Chinês). In: WANG, G. S. & XIE, X. M. 汉语重叠问题 (Questões de reduplicação em Chinês). Wuhan: 华中师范大学出版社 (Imprensa de Universidade Normal de China Central), 2009, p. 292-301.

YE, Liwen & YU, Hua. 访谈：叙述的力量—余华访谈录 (Entrevista: O poder de narração – entrevista de Yu Hua) In: Xia'an:小说评论 (Comentário de Romance), 2002, v.04, p. 36-41

YE, Zhaoyan. 最后的小説 (A última novera), In: Fuzhou: 中篇小说选刊 (Colheta de romances), 1988.

YU, Lianjiang. 汉英叠词对比及翻译研究 (Pesquisa comparada de reduplicação em chinês e em português e suas traduções). Qiqihar: 齐齐哈尔大学学报 (哲学社会科学报) (Jornal da Universidade de Qiqihar: Filosofia e Sociologia) 2004. v. 06. p. 13-18.

YU, Hua. 活着 (Viver), Shanghai: 上海文艺出版社 (Editora da Literatura e da Arte de Shanghai), 1993.

YU, Hua. 没有一条道路是重复的 (Todos os caminhos são diferentes) Beijing: 作家出版社 (China Writers Publishing House), 2008.

YU, Hua 我的一点点 (Um pouco sobre mim) In: Beijing: 北京文学 (Literatura de Beijing), 1985, v. 05, p.80.

ZENG, Lingling. 余华作品英语译介中的编辑行为研究 (Uma pesquisa sobre os editores na

tradução de obras de Yu Hua para o inglês) Ningbo: Ciência da Edição, 2017, v. 25 (5): p.32-36

ZHAI, Hong. 论 80 年代中国先锋小说的语言实验 (On the language experiment of the chinese Avant Gard Novel in the 1980's). Dissertação (Doutorado). Suzhou: Universidade de Suzhou, 2004

ZHANG, Guohua. 许渊冲的诗歌翻译思想与中国古典诗词中叠词的翻译 (Os pensamentos teóricos de Xu Yuanchong sobre tradução de poesia e a tradução de reduplicação nas poemas da China antiga). Dissertação (Mestrado). Hothot: Universidade de Mongólia Interna, 2009.

ZHANG, Ling. 余华《活着》中的死亡叙事及修辞处理 (The death narrative and rhetoric processing of yu hua's to live) Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Fuzhou: 福建师范大学 (Universidade Normal de Fujian), 2010.

ZHU, Shenghao. <莎士比亚戏剧全集>译者自序 (Prefácio de tradução de complete works of shakespeare's plays) In: LUO, X. Z. 翻译论集 (Coletânea de clássicos chineses da tradução). Beijing: 商务印书馆 (A Imprensa Comercial), 1984. p.456-457.

ZHU, Guangqian. 谈翻译 (sobre tradução) In: LUO, X. Z. 翻译论集 (Coletânea de clássicos chineses da tradução). Beijing: 商务印书馆 (A Imprensa Comercial), 1984. p.447-455.

ZHU, Shuiyong. 世纪之交的中国文学 (A literatura chinesa na virada do século) Xiamen: 厦门大学出版社 (Editora de universidade de Xiamen), 2000.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS EM PORTUGUÊS E EM INGLÊS

ARAÚJO, Gabriel. **Truncamento e reduplicação no português brasileiro**, Belo Horizonte: revista de estudos da linguagem de UFMG, V. 10, N. 01, 2002.

BAKER, Mona. **In other words**, a coursebook on translation. London and New York: Routledge, 1992.

BASSNETT Susan. & LEFEVERE André. **Constructing Cultures: Essays on Literary**

Translation. Clevedon: Cromwell Press, 1998.

BASSNETT Susan. **Translation studies**. 3^a ed. London and New York: Routledge, 2002.

BASSNETT, Susan and LEFEVERE, André (eds) **Translation, History, and Culture**, London: Pinter, 1990.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa** (37. ed). Rio de Janeiro: Jozon Ed, 1973.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a Letra: ou o albergue do longínquo**. Tradução: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini, Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

COUTO, Hildo Honório do. A reduplicação nos crioulos portugueses. In: D'ANDRADE, Ernesto; MOTA, Maria A.; PEREIRA, Dulce (Org.). **Crioulos de base lexical portuguesa**. Lisboa: Associação Portuguesa de Linguística, 2000, p. 61-80.

DEFENDI, Cristina Lopomo. **Repetição, redobro e reduplicação em uma perspectiva histórica**. Rio de Janeiro: Revista Eletrônica de linguística, 2007 (Disponível em: www.Dominiosdelinguagem.Org.br) 2

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Introduction to Polysystem Studies**. In: Poetics Today Volume 11, n. 1, 1990.

FRANCISCO, Reginaldo. **Reis Caolhos e Cajadadas em Coelho: a questão de provérbios e expressões idiomáticas**. 2010. Dissertação(Mestrado) - Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2010

GENTSLER, Edwin. **Teorias contemporâneas de tradução**. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

JEAN – PAUL VINAY & JEAN DARBELNET. **Comparative Stylistics of French and English – A methodology of translation**. Trad. Juan C. Sager & M. -J. Hamel Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

YU, Hua. . **Viver**. Tradução de Márcia Schmaltz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

YU, Hua,. **To Live**. Tradução de Michael Berry. Anchor Books & Random House of Canada Limited, 2003.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Cláudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2008.

LIU, Mengyu. **Provérbios e Expressões Idiomáticas em Português e Chinês**. Dissertação (Mestrado). Universidade do Minho, 2012

SCHMALTZ, Márcia. **Apresentação e panorama da tradução entre as línguas chinesa e portuguesa**. Cadernos de Literatura em Tradução, 2013, p. 14, p. 13-21.

MILTON, John. **Universal in Translation: A Look at the Asian Tradition**. In: Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores, 2008, V. 07, p. 95-104.

MILLÁN, Carmen & BARTRINA, Francesca. (eds) **The Routledge Translation Studies**. New York: Routledge, 2013

MINKOVA, D. (2002). **About reduplication in English**: Criss-crossing of prosody and verbal art. *English Language and Linguistics* 2002, V. 06(1), p. 133-169. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/E8F677E94E17B4A78A4D5394DDE2DD87/S1360674302001077a.pdf/ab-laut-reduplication-in-english-the-crisscrossing-of-prosody-and-verbal-art.pdf>.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies**: Theories and applications. London and New York: Routledge, 2001

NIDA, Eugene A. **Message and Mission**: the communication of the Cristian Faith. New York: Harper and Brothers, 1960.

NIDA, Eugene A. **Toward a science of translating**: With special reference to principles and procedures involved in bible translation Leiden: E. J. Brill, 1964.

NIDA, Eugene A. & TABER, Charles R. **The Theory and practice of translation**. Leiden: W. J. Brill, 1974

POUND, Ezra. *A arte da poesia: Ensaios escolhidos*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix USP, 1991.

ROCHA, Regina. **A enunciação dos provérbios**: descrições em francês e português. São Paulo: Annablume, 1995.

SHELLY, P. B. **Ode ao vento oeste e outros poemas**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Hedra, 2009.

SUCCI, Thais Marini. **Os provérbios relativos aos sete pecados capitais**. 2006. 152 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006. Disponível em: http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/brp/33004153069P5/2006/succi_tm_me_sjr_p.pdf.

VENUTI, Lawrence (org.). **Rethinking Translation**: Discourse, Subjectivity, Ideology. London: Routledge, 1992.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**: a history of translation; London: Routledge, 1995.

XATARA, C.; OLIVEIRA, W. L. *Novo PIP - Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavras em uso francês-português / português-francês*. São Paulo: Cultura, 2008.

YE, Li. **Os clássicos chineses da tradução**: um estudo da evolução das teorias da tradução da china. 2014 . Dissertação (Doutorado) - Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

REFERÊNCIAS ON-LINE

Blog do Michael Berry: <https://www.alc.ucla.edu/person/michael-berry/> (Último acesso: 03/03/2019)

Forum do Michael Berry: <https://site.douban.com/108600/room/51334/> (Último acesso: 03/03/2019)

Entrevista com Márcia Schmaltz: http://www.xinhuanet.com/mrdx/2017-10/14/c_136679018.htm (Último acesso: 03/03/2019)

Entrevista com Márcia Schmaltz: <http://bj.cri.cn/20171017/dde4802c-39d8-f62c-345f-35958332ceae.html>. (Último acesso: 03/03/2019)

Entrevista com Fan Weixin:

<https://site.douban.com/readinglife/widget/notes/7363059/note/352238086/>. (Último acesso: 03/03/2019)

GAO, Fang. & XU, Jun 中国文学如何真正走出去? (Como faz a exportação de literatura chinesa): <http://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2011/2011-01-14/93323.html> (Último acesso: 22/04/2019)