

# **Antologia da poesia clássica chinesa**

**Dinastia Tang**

© 2012 Editora Unesp

Fundação Editora da Unesp (FEU)

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0x11) 3242-7171

Fax: (0x11) 3242-7172

[www.editoraunesp.com.br](http://www.editoraunesp.com.br)

[www.livrariaunesp.com.br](http://www.livrariaunesp.com.br)

[feu@editora.unesp.br](mailto:feu@editora.unesp.br)

CIP-BRASIL. Catalogação na fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

---

A637

Antologia da poesia clássica chinesa – Dinastia Tang / tradução, organização, notas e introdução Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. – São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ISBN 978-85-68334-02-7

I. Poesia chinesa. 2. Poesia chinesa – Dinastia Tang, 618-907. I. Portugal, Ricardo, 1962- II. Tan, Xiao.

13-1359.

CDD: 895.11

CDU: 821.581-1

---

Editora afiliada:



A Affonso Celso de Ouro-Preto, Embaixador do Brasil em Pequim de 1999 a 2004, exemplo de diplomata, e D. Lucy Dutra Villa-Lobos, grandes conhecedores e apreciadores da arte e da cultura chinesas.

À Professora Doutora Maria da Glória Bordini, mestra definitiva no conhecimento da Teoria da Literatura para incontáveis profissionais.

A Francisco José da Silva Portugal (*in memoriam*) e Tan Tongchun, pais, educadores, tradutores de História e memórias.

## *Nota do Instituto Confúcio na Unesp*

É com grande satisfação que o Instituto Confúcio na Unesp se soma à Editora Unesp para a publicação no Brasil de tradução inédita, diretamente do chinês, desta importante coletânea de poemas da Dinastia Tang, o período de ouro da poesia chinesa, durante o qual se consolidaram importantes traços de sua cultura.

Essa publicação, que abrilhanta a comemoração dos cinco anos de funcionamento do Instituto Confúcio na Unesp, só foi possível graças ao louvável trabalho de pesquisa e tradução de Ricardo Primo Portugal e de Tan Xiao, aos quais agradecemos a imensa contribuição em prol da aproximação cultural entre o Brasil e a China.

O Instituto Confúcio na Unesp faz parte de uma rede que, ao final de 2011, compreendia 358 Institutos Confúcio e quinhentas Salas de Confúcio estabelecidas em 105 países, com mais de 500 mil estudantes matriculados. Seu objetivo é promover o interesse pela língua e pela cultura chinesas, ser uma plataforma de troca de conhecimentos e pontos de vista e de promoção da cooperação intercultural.

*Luís Antonio Paulino*

Diretor do Instituto Confúcio na Unesp

<http://www.institutoconfucio.unesp.br>

# *Sumário*

## Introdução

Poesia clássica chinesa – Dinastia Tang: uma antologia em português

A poesia clássica chinesa e a Dinastia Tang

A tradução como tradição: o lugar da língua portuguesa

A organização de uma antologia em português, hoje

Elementos estruturais da poesia clássica chinesa

Estilos, formas fixas e metrificacão

“Estilo Novo”: análise e tradução do octeto regular (lüshi)

Outras questões estruturais

Traduzir-recriar poesia clássica chinesa

Elementos da história da Dinastia Tang

O imperador esclarecido (712-755)

A rebelião de An Lushan (755-763)

A recuperação (805-860)

O declínio (860-884)

O final (885-908)

Periodização literária

## Agradecimentos

中国唐代诗选

Antologia da poesia clássica chinesa - Dinastia Tang

李白 Li Bai

望庐山瀑布

A cascata do Monte Lu vista de longe

铜官山醉后绝句

Embriagado no Monte de Cobre

静夜思

Pensamentos em uma noite silenciosa

早发白帝城 (下江陵)

Partindo cedo de Bai Di (descendo o rio em direção a Jiangling)

玉阶怨

Lamento da escadaria de jade

独坐敬亭山

Sozinho no Monte Jingting

题峰顶寺

No Templo do Cimo

山中问答

Resposta na montanha

陌上赠美人

A uma bela mulher no caminho

秋浦歌

Canção do Lago Qiupu

黄鹤楼送孟浩然之广陵

Despedindo-se de Meng Haoran na Torre do Grou Amarelo

清平调词

Em homenagem a Yang Guifei

寻雍尊师隐居

À procura do retiro de Mestre Yong

月下独酌

Bebendo sozinho sob a lua

送友人

À despedida de um amigo

宣州谢朓楼饯别校书叔云

No pavilhão de Xie Tiao, brinde no banquete de despedida ao

Bibliotecário Imperial Yun

长干行

Balada de Chang Gan

古风·西上莲花山

Canto antigo (a oeste eleva-se o Monte do Lótus...)

行路难

Difícil é o caminho

菩萨蛮

Pu saman

峨眉山月歌

À lua sobre o Monte Emei

春夜洛城闻笛

Uma flauta à noite de primavera em Luoyang

乌夜啼

Corvos chamando pela noite

戏赠杜甫

Zombando de Du Fu

望天门山

Contemplando as montanhas Portas do Céu

越女词

Canção da Dama do Sul

江夏别宋之悌

Em Jiangxia, adeus a Song Zhiti

秋风词

Canção do vento de outono

拟古·生者为过客

Canto antigo (Viver, ao viajante, uma passagem...)

古风·登高望四海

Canto antigo (do alto contemplar os quatro mares...)

古风·朝弄紫泥海

Canto antigo (nasce a manhã no mar...)

与夏十二登岳阳楼

Com Xia, subindo à Torre Yueyang

自遣

Divertimento

友人会宿

Com um amigo passando a noite

陪侍郎叔游洞庭醉后三首 之一

Com um tio funcionário imperial no Lago Dongting, bêbados

入清溪行山中

No riacho claro, balada entre as montanhas

杜甫 Du Fu

月夜

Noite de luar

春望

Paisagem de primavera

月夜忆舍弟

Pensando em meus irmãos em uma noite de luar

望岳

Contemplando a Grande Montanha

登岳阳楼

No alto da Torre Yueyang

江上

No rio



江汉

Em Jiang-Han

夜归

Retornando a casa à noite

旅夜书怀

Pensamentos de uma noite em viagem

客至·喜崔明府相过

A um visitante que chega

梦李白

De um sonho com Li Bai

登高

Desde um alto terraço

房兵曹胡马

Cavalo bárbaro do Oficial Fang

前出塞

Canção das fronteiras

春夜喜雨

Boa chuva em uma noite de primavera

白帝

Bai Di

江村

A vila à beira do rio

闻官军收河南河北

Ao ouvir que as forças imperiais haviam recuperado as  
Províncias de Henan e Hebei

江畔独步寻花 (一)

Admirando as flores sozinho junto ao rio (I)

江畔独步寻花 (二)

Admirando as flores sozinho junto ao rio (II)

江畔独步寻花 (三)

Admirando as flores sozinho junto ao rio (III)

病马

Cavalo doente

漫兴

Improviso

秋雨叹 (一)

Lamento da chuva de outono (I)

秋雨叹 (二)

Lamento da chuva de outono (II)

对雪

Em face da neve

江碧鸟逾白

O azul do rio e a ave mais que branca

赠花卿

Para Hua Qing

天末怀李白

Pensando em Li Bai no além-céu

朱凤行

Balada da fênix vermelha

王维 Wang Wei

渭城曲

Canção da cidade Wei

送别

Despedida

山居秋暝

Noite de outono na montanha

秋夜曲

Canção de uma noite de outono

临高台送黎拾遗

Desde o alto terraço despedindo-se de Li Shiyi

辛夷坞

O canteiro de magnólias

欽湖

O Lago Yi

終南山

Do Monte Zhongnan

竹里館

A ermida entre os bambus

終南別業

O refúgio no Monte Zhongnan

鹿柴

O retiro dos cervos

山中

Na montanha

木蘭柴

O sítio das flores mulan

過香積寺

Em visita ao Templo do Perfume Oculto

雜詩三首

Três poemas de separação

相思

Saudades

鳥鳴澗

A cascata dos pássaros

使至塞上

Em missão à fronteira

酬張少府

Em resposta a poema do Conselheiro Zhang

哭殷遙

Em luto por Yin Yao

田園樂

Celebração dos campos e jardins

孟城坳

O desfiladeiro da cidade de Meng

临湖亭

Chegada ao pavilhão do lago

红牡丹

A peônia vermelha

送春辞

Despedida na primavera

金屑泉

A fonte do pó de ouro

宫槐陌

O caminho entre as árvores

白居易 Bai Juyi

白云泉

A Fonte das Nuvens Brancas

村夜

A vila à noite

赋得古草原送别

Despedida entre as ervas na planície antiga

池上 之一

No lago (I)

池上 之二

No lago (II)

钱唐湖春行

No Lago Qiantang na primavera

秋雨夜眠

A dormir em uma noite chuvosa de outono

花非花

Não flor

大林寺桃花

Flores de pêssigo no Templo da Grande Floresta

岭上云

Nuvem no alto da montanha

夜雪

Neve noturna

红鹦鹉

O papagaio vermelho

观游鱼

Olhando os peixes que nadam

惜牡丹花

Lamento pelas peônias

问淮水

Perguntando às águas do Huai

暮江吟

Fim de tarde no rio

忆江南

Recordando o sul

宫词

Canção do harém do palácio

自河南经乱关内阻饥兄弟离散各在一处… 符离及下邳弟妹

Sentimentos olhando a lua

孟浩然 Meng Haoran

宿桐庐江寄广陵旧游

Ao velho amigo de Guangling desde um barco ancorado à noite  
no Rio Tonglu

春晓

Aurora na primavera

送杜十四之江南

Despedindo-se de Du Shisi que parte para o sul

宿业师山房待丁大不至

Hospedando-se com Mestre Ye, esperando por Ding

秦中感秋寄远上人

Contemplação de outono – ao monge Yuan de Chang'an

同张明府清镜叹

Do lamento de um claro espelho

渡浙江问舟中人

Pergunta a um companheiro viajante em um barco sobre o rio

Zhejiang

秋宵月下有怀

Contemplação da lua em noite de outono

送朱大入秦

Para Zhu Da que parte para Qin

留别王维

Partindo e despedindo-se de Wang Wei

宿建德江

Passando a noite no Rio Jiande

早寒有怀

Pensamentos no início do inverno

夏日南亭怀辛大

Pensando em Xin no Pavilhão Sul em um dia de verão

过故人庄

Visitando a casa de campo de um velho amigo

李商隐 Li Shangyin

无题 (一)

Sem título (I)

无题 (二)

Sem título (II)

无题 (三)

Sem título (III)

无题 (四)

Sem título (IV)

锦瑟

A cítara ornamentada

夜雨寄北

Chuvas noturnas: carta enviada para o norte

乐游原

Passeando no Planalto Leyou

天涯

No horizonte

忆梅

Lembrando da ameixeira de inverno

离亭赋得折杨柳 (一)

Quebrando galhinhos de salgueiro à despedida (I)

离亭赋得折杨柳 (二)

Quebrando galhinhos de salgueiro à despedida (II)

杜牧 Du Mu

遣怀

Confissão

山行

Passeio na montanha

寄扬州韩绰判官

Enviado ao juiz Han em Yangzhou

江南春

Primavera no sul

赠别 之一

À partida (I)

赠别 之二

À partida (II)

泊秦淮

No Rio Qin Huai

秋夕

Noite de outono

韩愈 Han Yu

晚春

Final da primavera

春雪

Neve de primavera

初春小雨

Chuva leve ao começo da primavera

温庭筠 Wen Tingyun

瑶瑟怨

Lamento da harpa cravejada de pedras preciosas

商山早行

Partindo da montanha Shang de madrugada

和道溪居别业

A casa de campo de um amigo

清凉寺

O Templo do Límpido Frescor

李贺 Li He

古悠悠行

O tempo não para (canção em estilo antigo)

花游曲

Passeio entre flores: canção

巫山高

Alto é o Monte Wu

北中寒

Frio do norte

王之涣 Wang Zhihuan

登鹳雀楼

Do alto do Pavilhão das Cegonhas

陈子昂

Chen Zi'ang



登幽州台歌

Do alto do terraço de Youzhou

李益 Li Yi

从军北征

Expedição ao norte

宫怨

Lamento da dama do palácio

张九龄 Zhang Jiuling

赋得自君之出矣

Depois que partiste

玄觉 Xuan Jue

永嘉证道歌 之一

Da Canção do Caminho de Yong Jia (I)

永嘉证道歌 之二

Da Canção do Caminho de Yong Jia (II)

永嘉证道歌 之三

Da Canção do Caminho de Yong Jia (III)

永嘉证道歌 之四

Da Canção do Caminho de Yong Jia (IV)

韦应物 Wei Yingwu

滁州西涧

O Riacho do Oeste em Chuzhou

同越琅琊山

Sobre o Monte Langya

刘禹锡 Liu Yuxi

石头城

A cidade de pedra

酬乐天扬州初逢席上见赠

Em resposta a Bai Juyi depois de seu primeiro encontro, em um banquete em Yangzhou

秋风引

Brisa de outono

望洞庭

O Lago Dongting visto de longe

唐郎中宅与诸公同饮酒看牡丹

Bebendo junto às peônias em flor

柳枝词

Canção dos salgueiros

和乐天春词

Em resposta a poema de Bai Juyi – canção de primavera

王驾 Wang Jia

雨晴

Depois da chuva

钱起 Qian Qi

题崔逸人山亭

Dedicado ao eremita Cui

贾岛 Jia Dao

寻隐者不遇

Visitando um eremita e não o encontrando

宿村家亭子

Passando a noite em um pavilhão de uma vila

柳宗元 Liu Zongyuan

江雪

Neve no rio

崔颢 Cui Hao

黄鹤楼

O Pavilhão do Grou Amarelo

常建 Chang Jian

题破山寺后禅院

Ao Mosteiro do Templo Poshan

王翰 Wang Han

凉州词

Canção de Liangzhou

许浑 Xu Hun

塞下曲

Canção da fronteira

谢亭送别

Despedida no pavilhão de Xie

王昌龄 Wang Changling

芙蓉楼送辛渐

Despedindo-se de Xinjian na Torre do Lótus

西宫秋怨

Lamento de outono no Palácio do Oeste

岑参 Cen Shen

山房春事

Primavera na montanha

逢入京使

Encontrando um mensageiro que vai para a capital

春梦

Sonho de primavera

孟郊 Meng Jiao

游子吟

Canção do filho que parte em viagem

罗隐 Luo Yin

赠妓云英

Para a cortesã Yun Ying

李冶 Li Ye

明月夜留别

Adeus em uma noite de lua

湖上卧病喜陆鸿渐至

Doente junto ao lago – saudação à chegada de Lu Yu

相思怨

Lamento de saudade

薛涛 Xue Tao

蝉

Cigarras

春望词四首

Canção contemplando a primavera

鱼玄机 Yu Xuanji

卖残牡丹

Vendendo peônias murchas

愁思

Pensamentos de melancolia

游崇真观南楼睹新及第题名处

Visitando o pavilhão sul do Templo Chongzhen – onde são divulgados os resultados dos exames para o serviço público

冬夜寄温飞卿

Para Feiqing em uma noite de inverno

代人悼亡

Compartilhando um luto

和新及第悼亡诗二首

A partir de poema de um recém-aprovado candidato ao serviço público, em luto pela morte de sua mulher

题任处士创资福寺

O Templo Zifu, fundado pelo eremita Ren

高骈 Gao Pian

山亭夏日

Um dia de verão no pavilhão da montanha

Referências bibliográficas

Sobre os tradutores e organizadores

# *Introdução*

“A poesia clássica chinesa, escrita numa linguagem especialmente afeiçoada à arte do poema (um verdadeiro ‘idioleto poético’), toca de perto os ocidentais que nela se debruçam por sua concisão, pelo sentimento de inacabado, de sustentada surpresa, de aforismático vigor aliado à plasticidade visual da imagem”.

Haroldo de Campos, “A torre do grou amarelo de Li Po a Mao Tsé-Tung”, em *Escrito sobre jade*.

## **Poesia clássica chinesa – Dinastia Tang: uma antologia em português**

O livro que o leitor tem em mãos é, muito possivelmente, a primeira antologia poética mais abrangente, publicada em português, da Dinastia Tang (618-907), considerada a “idade de ouro” da literatura chinesa clássica. A história da China anterior à fundação da República (1912) é descrita pela sucessão de dinastias nacionais e regionais. O vasto período clássico da cultura chinesa, conforme consagrado pela historiografia do país, vai da antiguidade até o início das Guerras do Ópio (1839), quando se precipitam os acontecimentos dramáticos que levaram, décadas depois, à queda da última dinastia imperial, a Manchu (Qing), e à República.

Aquela tragédia histórica demarcou, também, uma nova fase no relacionamento com a cultura chinesa por parte das nações ocidentais. Ainda que a China já se fizesse presente no imaginário ocidental por séculos, foi desde o começo do Século XIX que as diferentes formas de expressão cultural e artística legadas por aquela tradição tornaram-se referências cada vez mais importantes para o Ocidente. Tanto nas artes em geral – a literatura, a partir do simbolismo; a música e a pintura, do impressionismo em diante; o teatro –, como também nos estudos linguísticos, psicanalíticos e filosóficos, o diálogo com essa cultura é uma das marcas da modernidade ocidental.

Tem provocado um especial fascínio a poesia, assimilada pelo Modernismo, no Ocidente, como um acervo vivo de caminhos para a renovação da expressão linguística. Por muitos considerada a mais notável forma de expressão artística da China, apoia-se neste extraordinário patrimônio cultural vindo de tempos imemoriais, a língua chinesa, desenvolvendo possibilidades e recursos estilísticos inéditos ou pouco explorados em idiomas ocidentais, em formas consolidadas por séculos de tradição literária.

O chinês é uma língua tonal, de fonética rica, particularmente em sons fricativos; monossilábica, com grande quantidade de homófonos (palavras de mesmo som, mas significados diferentes), e de sintaxe posicional. A naturalmente curta extensão dos morfemas (palavras), livres de flexões gramaticais, juntamente com a possibilidade de síntese e redução morfossintática dos termos constituintes da frase, permite a construção de textos, em geral, bastante mais econômicos e reduzidos que os encontrados em línguas ocidentais, sobretudo latinas.

Integram o repertório de recursos poéticos da língua as possibilidades de significação abertas por sua escrita ideogrâmica milenar, cujas primeiras manifestações conhecidas encontraram-se gravadas sobre cascos de tartarugas e ossos de animais. A escrita

chinesa nasceu em tempos inmemoriais, vinculada ao oráculo, o sortilégio e o rito; ao pensamento mágico-imitativo. Desenvolveu-se associada a outros modos de produção e divisão social do trabalho, participando de uma cultura que valorizava uma visão holística e integral das atividades humanas e das artes, tendendo a combiná-las, mais que diferenciá-las.

Como explica François Cheng (1996, tradução nossa), na escrita chinesa, “independente do som e invariável, formando uma unidade em si, cada signo guarda a possibilidade de permanecer soberano e, a partir daí, perdurar”. Trata-se, portanto, de uma escrita que guarda um grau de independência semiótica em relação à fala, consolidando sua própria tradição, consubstanciada na caligrafia e no repertório dos textos clássicos.

O texto (mesmo o *falado*), no chinês, apoia-se frequentemente em citações e frases fixadas, estereotipadas, ancoradas na tradição, as quais aportam referências de sentido externas à cadeia de fala. As referências atualizam continuamente o núcleo formal e semântico da cultura clássica, que persiste, vivo e produtivo, por trás das enormes mudanças ocorridas na sociedade, na economia e na própria cultura do país.

Com efeito, é esse repertório de referências literárias rico e consistente, presente até mesmo em interferências nos usos linguísticos do dia a dia, que representa, talvez mais claramente que manifestações de outra ordem, o fio condutor milenar de uma cultura na qual as rupturas, ainda que profundas, não comprometeram uma continuidade fundamental. Especialmente pertinente à cultura chinesa a observação de Ítalo Calvino (1993): “É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”.

### *A poesia clássica chinesa e a Dinastia Tang*



A poesia da Dinastia Tang (618-907 d.C.) é depositária de já longa tradição literária e linguística, a qual remonta às primeiras grandes antologias de cantos antigos, o *Shi Jing* (*Livro da Poesia*), compilação da Dinastia Zhou (1045 a.C.-256 a.C.), e o *Chu Ci* (*Cantos do País de Chu*), que aparece no período dos Reinos Combatentes (em torno do século IV a.C.). A Dinastia Tang foi, ainda, precedida por eras de notável desenvolvimento das artes e da literatura, tais como a Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.), a Dinastia Wei e o Período dos Três Reinos (220-420), a Dinastia Jin (265-420), as Dinastias do Sul e do Norte (386-589).

O formidável impulso para o desenvolvimento da poesia e das artes em geral ocorrido durante os Tang projetou-se aos períodos logo posteriores: o das Cinco Dinastias, de breve divisão do país (907-960) e, especialmente, a Dinastia Song (960-1279), uma nova era de prolongada prosperidade e desenvolvimento cultural, durante a qual veio outra leva de escritores notáveis, como Su Dongpo, Lu Yu e Li Qingzhao, mas, ainda assim, em termos globais, sem o alcance e a força original, inaugurativa, da Dinastia Tang.

A exaustiva antologia *Poemas completos da Dinastia Tang*, compilada posteriormente, no século XVII (Dinastia Qing), por ordem imperial, contém aproximadamente 49 mil poemas, escritos por 2.200 autores. Essa compilação é o acervo principal onde é encontrada a maioria dos poemas conhecidos.

Duas antologias menores são particularmente apreciadas até hoje na China e entre leitores estrangeiros, com diversas traduções para outras línguas. A primeira foi compilada ao final da Dinastia Song por um de seus mais importantes poetas e críticos, Liu Kezhuang (1187-1269): *Poemas de 1.000 Mestres*. Continha pouco mais de duzentos poemas das dinastias Tang e Song. A segunda, *300 Poemas da Dinastia Tang*, reunida em 1763 (Dinastia Qing) por Sun Zhu, tornou-se um *best-seller* desde o momento em que surgiu e é, ainda

hoje, a mais conhecida e popular, com um repertório amplo de autores e de formas.

Muitos escritores e textos não chegaram a nossos dias. Os que lograram fazê-lo, mantiveram-se lidos e recitados pelos que compartilham a identidade nacional chinesa, estudados na escola e na universidade, discutidos em grupos da internet, referidos em expressões incorporadas na fala do dia a dia. Esse gigantesco conjunto de excelentes textos tem, ainda hoje, um papel fundamental (de *fundamento*, base) na transmissão dos conteúdos, estruturas formais e estéticas, estilos, que asseguram a extraordinária permanência e a capacidade de renovação de uma das mais antigas culturas da humanidade no decorrer de milênios de história e mudanças vertiginosas, muitas vezes impostas do exterior.

### ***A tradução como tradição: o lugar da língua portuguesa***

O esforço de tradução de textos chineses pelas culturas europeias teve um início promissor, mas descontinuado, em meio ao cosmopolitismo de feição renascentista dos jesuítas, na Macau dos séculos XVI e XVII. Foi principalmente a partir do século XIX que se firmou internacionalmente uma importante tradição de tradução, acompanhando o desenvolvimento dos estudos históricos, antropológicos e linguísticos, da filologia, construindo um patrimônio inter-referenciado, comum a diferentes idiomas. Sendo também uma atividade literária por natureza, a tradução realiza o diálogo, a interpretação entre os signos de diversas literaturas, mediando diferenças e proximidades.

É forçoso admitir, contudo, que pouco se fez em língua portuguesa. Entre nós, a China mal começa a deixar o terreno da “alteridade extravagante”, situado entre os polos opostos da aversão etnocêntrica e do “deslumbramento com os exotismos do Oriente” (Gonçalves).

Em poesia, as iniciativas ocorridas até hoje, ainda que significativas – por exemplo, as valiosas coletâneas dos portugueses António Graça de Abreu e Gil de Carvalho, as poucas traduções de Camilo Peçanha e outros autores, o instigante *Escrito sobre jade*, de Haroldo de Campos –, constituíram, em geral, trabalhos isolados, além de serem quer muito genéricas (compilações da “poesia chinesa toda ela” em poucas páginas), quer bastante restritas, isto é, destinadas a um só autor ou a um conjunto muito reduzido de escritores e textos principais. Em português, já no início do século XXI, conta-se quase exclusivamente com coletâneas genéricas e introdutórias.

### *A organização de uma antologia em português, hoje*

A tarefa de organizar uma antologia sempre esbarra na questão dos critérios de escolha; ainda mais neste caso, perante um numeroso conjunto de autores e obras de notória excelência. Procuramos avançar para além de uma apresentação genérica, indiferenciada e global da *poesia clássica chinesa, toda ela*, concentrando nossa visão nos autores e obras que demarcaram o seu apogeu histórico: a Dinastia Tang.

Para a composição desta antologia, consideramos que o critério que oferece alguma segurança quanto à identificação das obras de importância inquestionável é o reconhecimento pela tradição, incluindo-se aqui uma *tradição crítica* relativa ao percurso oferecido pela tradução em línguas ocidentais, a *tradição da tradução*, isto é: há poemas muito traduzidos, em diferentes versões, algumas particularmente célebres, às quais uma antologia preparada hoje deve considerar e comentar.

Durante os séculos, afirmou-se relativa unanimidade quanto a certa hierarquização do material. Li Bai e Du Fu são considerados os dois maiores nomes da poesia clássica chinesa. Diversos críticos

colocam também no topo da pirâmide Wang Wei, que seria o mais expressivo representante da corrente budista na poesia clássica, assim como Li Bai o seria em relação à taoista e Du Fu quanto à confucionista.

O “quarto lugar” já seria disputável, mas a maioria dos estudiosos o atribuiria a Bai Juyi, poeta prolífico, de muitos recursos estilísticos e sempre popular no decorrer da história. Outros o atribuiriam ao respeitado Meng Haoran, mestre de mestres, grande paisagista, ou a Li Shangyin, incontestavelmente o nome de maior destaque no período final da Dinastia, muito apreciado pela lírica amorosa; ou ainda a Han Yu, o mais influente nome do período médio da Dinastia, na transição dos séculos VIII ao IX. Também Du Mu, poeta muito prestigiado e popular pelos séculos, pode ser levantado aqui.

A próxima posição será mais difícil de definir. Haverá quem cite Wen Tingyun – grande difusor do gênero canção (*ci*) –, Liu Yuxi ou Wang Changling. Daí para diante, as dificuldades de manter-se uma clara “hierarquia” comparativa são praticamente insolúveis.

Outra questão a considerar é a tradição feminina, sempre encarada, na historiografia chinesa, como uma via à parte do tronco principal, e que apresenta nomes relevantes. Dos aproximadamente 2.200 autores presentes na grande antologia *Poemas completos da Dinastia Tang*, perto de 190 eram mulheres.

Além do problema da seleção dos autores a incluir em uma antologia “justa”, há ainda a questão da escolha dos textos. Isto é: das centenas de poemas de Li Bai, Du Fu, Bai Juyi, quais devem ser priorizados? Questão adicional é o fato de que há poetas importantes dos quais apenas um número reduzido de textos permaneceram. Também quanto a isso, a tradição oferece um caminho mais trilhado: há um acervo básico de poemas muito conhecidos e citados em antologias escolares e entre adultos. Alguns

desses poemas são tão notórios que originaram expressões idiomáticas faladas no chinês do dia a dia.

Mas há textos que necessariamente ficam de fora de uma antologia de alcance limitado. Alguns exemplos: certos *gufeng* de Li Bai; outros poemas em “Estilo Antigo” de Du Fu, o mestre maior do “Estilo Novo”, mas que produziu também obras reconhecidas em *gutishi*; textos mais longos de Bai Juyi... Também há poetas incluídos, mesmo que *en passant*, em antologias tradicionais – por exemplo, a *300 poemas da Dinastia Tang* – que não foram mencionados aqui.

Contudo, os organizadores estão seguros de que um leitor chinês culto identificará, nos pouco mais de 200 poemas e 30 autores (a maioria deles, nunca antes vertidos ao português) desta pequena antologia, uma coleção representativa do apogeu do período clássico de sua tradição literária.

## Elementos estruturais da poesia clássica chinesa

### *Estilos, formas fixas e metrificação*

No princípio da Dinastia Tang, as pesquisas formais e estudos linguísticos haviam chegado a um elevado grau de refinamento. Seja pelo desenvolvimento próprio da ambiência literária, seja por necessidade dos exames imperiais, que demandavam a sistematização de conteúdos, chegou-se, por essa época, a uma codificação e definição precisa das formas em uso, as quais constituirão os modelos clássicos, predominantes até o advento do Modernismo, nas primeiras décadas do século XX.

Aquelas formas se distinguem, primeiro, entre o “Estilo Novo” (*jintishi*), com regras bem definidas e formas fixas, e o “Estilo Antigo” (*gutishi*), caracterizado pela relativa ausência de restrições ou delimitações formais. O *gutishi* trabalhava formas tradicionais e

tinha basicamente duas correntes, o *gufeng*, mais erudito, e o *yuefu*, aproximado à poesia popular, frequentemente vinculado a canções, desenvolvido a partir de compilações sistematizadas na Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.).

Na poesia do “Estilo Novo”, a forma básica, considerada o fundamento das demais, era o octeto regular, *lüshi*. O quarteto regular, *jueju*, forma em que poetas da relevância de Wang Wei, Du Mu e Meng Haoran foram particularmente exímios, era definido como um *lüshi* cortado, reduzido ou “suspenso”. Havia também o *changlü* (literalmente, “*lüshi* alongado”), que acrescentava novos versos.

A poesia dessa época também se beneficiou da consolidação de padrões métricos no decorrer de uma história literária já bastante longa e sem interrupções. O verso chinês no *jintishi*, assim como na maior parte das composições no *gutishi*, era de métrica fixa em cinco ou sete sílabas.

No *gutishi* encontram-se também composições que alternam ambas as métricas, ou que as modificam com a utilização também de versos menores (sobretudo em quatro sílabas, uma importante unidade métrica da poesia mais antiga, bastante praticada nas canções do *Shi Jing*). De qualquer maneira, um poema é estruturado sobre um padrão onde predominam os versos de cinco ou de sete sílabas; se os há de metro menor, serão “cortes”, interrupções, não aleatórias, mas com dimensões apropriadas à estrutura global da composição.

Cite-se também, a propósito, o *ci* (canção), forma que tende a maior variedade métrica. Essa “poesia cantada” ou “letra de música” foi praticada pela maioria dos poetas em alguma medida e ganhou popularidade crescente ao final da Dinastia Tang, vindo a assumir um lugar central na Dinastia Song.

Portanto, não há, propriamente, “verso livre”; na poesia clássica chinesa, vale a advertência de T.S. Eliot, citada por Pound: “nenhum

verso é livre para aquele que pretende fazer um bom trabalho”. Em tradução, procuramos observar soluções métricas que reproduzissem, em português, as estruturas praticadas nos originais.

Por exemplo, no poema de Li Bai “Ao pavilhão de Xie Tiao...”, um *gufeng* com os dois primeiros versos bastante alongados (onze sílabas) afirmando um ritmo mais lento, propriamente “discursivo” (trata-se de um brinde em um jantar de despedida) e introdutório ao restante do poema (de sete sílabas), a métrica da tradução em português ficou em versos, respectivamente, de quinze sílabas (mas cortados em dois hemistíquios) e doze sílabas. No poema de Bai Juyi “Recordando o sul”, de métrica irregular, à maneira de canções do *Shi Jing*, também procuramos uma correspondência em português às variações de ritmo em chinês.

Já quanto à métrica regular, predominante, sobretudo, no “Estilo Novo” (*jintishi*), mantivemos a mesma solução que utilizamos em nossa tradução anterior, *Poesia completa de Yu Xuanji* (2011). Com algumas exceções, transpusemos para a língua portuguesa a métrica dos originais em cinco sílabas para frases em decassílabos ou, em alguns casos, versos de nove sílabas. Os de sete sílabas passaram, em geral, para doze ou onze sílabas. Essa escolha não é tão arbitrária: se quantificarmos os “morfemas” nos versos chineses (isto é, as “palavras”, ou as unidades de significante-significado, naquela língua monossilábica e não flexional), chegaremos aproximadamente a uma duplicação silábica em português, língua latina flexional (de frases muito longas, quando comparadas às chinesas). Interessante o fato de que, justamente, o verso clássico português por excelência, conforme fixado desde Camões, é o decassílabo.

### ***“Estilo Novo”: análise e tradução do octeto regular (lǔshi)***

O octeto *lǔshi* é a forma que serve de referência às demais no “Estilo Novo”. Sua estrutura representa uma unidade semântica e

sintática complexa, na qual se verifica a consolidação de séculos de desenvolvimento da poesia e da teoria literária. Nele podemos encontrar fundamentos estruturais da poesia chinesa clássica.

A unidade mínima do octeto é o dístico, 对联 (*duilian*). Ele é organizado sobre o princípio do *paralelismo*, que consiste em uma estrutura de dois sintagmas em relação de “espelhamento”, em correspondência entre seus elementos constituintes. As classes/funções gramaticais dos versos em paralelismo se correspondem, termo a termo. Apõe-se, assim, uma leitura *vertical*, paradigmática, que se cruza ou complementa à leitura *horizontal*, sintagmática.<sup>1</sup>

Esse princípio de utilização da linguagem foi abrigado pela poesia clássica, mas está presente em usos cotidianos da língua. Sua tendência a marcar momentos discursivos “especiais” – dísticos nos portais das casas; fachadas de templos; festas; práticas religiosas e, mais simplesmente, em expressões idiomáticas e frases estereotipadas “de efeito” – parece indicar uma origem ritualística.

A título de exemplo de um *dístico paralelo* (ou organizado por paralelismo), vejamos os versos a seguir, extraídos de poema de Du Fu (“Contemplando a Grande Montanha”):

[...]

荡胸生曾云

决眦入归鸟

– *Literalmente:*

dilatado peito/ nascem [em] andares nuvens

estendidos olhos/ entram [em] retorno pássaros

– *Na tradução:*

o peito estende às nuvens que acumulam

olhos distendem pássaros que entram

Nota-se a correspondência entre os elementos lexicais (as classes/funções de palavras) do verso superior e do inferior. Impõe-



se (ou talvez: sugere-se, revela-se, está subsumida) uma leitura vertical *dilatado-estendido; peito-olhos; nascem-penetram; em andares-em retorno; nuvens-pássaros*. As palavras do dístico dispõem-se de maneira simétrica, em correspondência paradigmática, estabelecendo entre elas relações de oposição ou de complementaridade. Essa estrutura de correspondências binárias entre versos é então trabalhada, no octeto, em pares semânticos de conjunção ou disjunção. O segundo verso traz inaugurações, transformações, ou simples oposições aos elementos do primeiro.

No caso desse dístico de Du Fu, vê-se um recurso adicional de significação, propiciado pelo paralelismo, que é explorado com maestria pelo poeta (e que a tradução em português busca reproduzir em alguma medida): a inversão sintática. Isto é: os termos organizam-se simetricamente, mas sua ordem sintática foi alterada. Esse recurso é uma exploração particularmente ousada do paralelismo, em uma língua de sintaxe posicional, na qual a ordem dos termos é fundamental para sua função sintática. Esses versos causam grande estranhamento em chinês, como se significassem: “o peito dilatado produz nuvens em camadas/os olhos distendidos entram nos pássaros que voltam”.

O paralelismo é também chamado por alguns autores de “contraponto semântico” (Demiéville, 1962), metáfora da teoria musical, mas pertinente, na medida em que se trata da superposição, ou justaposição, de significações opostas ou complementares, que “soam juntas”, integram-se em um nível superior de significação, em um processo de conotação.<sup>2</sup>

Naturalmente, também a musicalidade, isto é, a harmonização fonética do poema, é um dos instrumentos da linguagem poética em que se apoia o efeito semântico do paralelismo – que, a rigor, é uma espécie de “eco semântico”, uma forma codificada de *repetição*. O poema clássico é sempre rico em aliterações, assonâncias, rimas, onomatopeias e recursos sonoros em geral.

O paralelismo acentua o eixo paradigmático em uma leitura que se acresce ou se cruza à do sintagma. Nesse sentido, é um recurso que estabelece interrupções ou pausas nos aspectos linear e discreto, essenciais ao signo linguístico (conforme ensinado por Saussure), alterado no uso da poesia, arte na qual o texto se amplia até a intersecção com as artes plásticas e a música. Em se tratando da poesia chinesa clássica, isso se acentua pela escrita ideogramática, a visualidade, o movimento e a musicalidade intrínsecos ao caractere chinês.

A estrutura monossilábica da língua e de sua escrita também tem relação com a mancha gráfica na página. Em chinês, a disposição dos termos em paralelismo oferece, ainda, um equilíbrio estético plástico. Como nos caracteres é importante o componente visual e a significação de movimento, formam-se também leituras combinatórias, por assim dizer, pictoriais.

Para além do conceito geral de paralelismo, considera-se que, no plano sintático, o fato mais importante do octeto clássico chinês é a oposição entre versos *paralelos* e *não paralelos*. Assim, o primeiro dístico é, geralmente, de versos não paralelos, mas é admissível que sejam paralelos. O segundo e o terceiro dístico são obrigatoriamente construídos em paralelismo e o último é necessariamente de versos não paralelos.

Tem-se, desta forma, uma estrutura na qual o último dístico e, na maioria dos casos, também o primeiro são afeitos a uma ordem *temporal*, isto é: fixam uma moldura de narratividade para o poema. Os dois dísticos paralelos ao centro dispõem uma ordem *espacial*, em que um conjunto de signos engendra um outro, contrário ou complementar, através do qual uma instância pictorial-descritiva se impõe, em uma suspensão da progressão temporal-lógica.

Em um dístico paralelo, o primeiro verso se desdobra sem propriamente transitar para o segundo; ele se suspende, para ser confirmado, modificado ou *fechado* pelo segundo. A sensação que se

encontra, muitas vezes, em um poema chinês clássico, é de que há sintagmas inconclusos, abertos, submetidos a fragmentações e quebras sucessivas. É o eixo paradigmático que se acentua nesses versos.

Segundo François Cheng (op. cit., tradução nossa): “de um ponto de vista linguístico, o paralelismo é uma tentativa de organização espacial dos signos no interior de seu desenvolvimento temporal”. Na época dos Tang, a arte do paralelismo chegou a um refinamento extremo, apoiando-se em todos os recursos da língua, para além da organização sintática das palavras: sonoro, gráfico-visual, semântico (o repertório de imagens estereotipadas e inter-referenciadas).

Observemos o exemplo abaixo (*Baidi*), também de Du Fu, o mestre maior do *lüshi*. Construído com paralelismo já desde o primeiro dístico – do qual, aliás, os três primeiros caracteres, quase a metade, são uma repetição rigorosa, a anáfora do locativo “cidade de Bai Di” –, este poema é também um exemplo particularmente vívido da utilização de recursos sonoros e visuais em apoio ao paralelismo:

白帝

白帝城中云出门

白帝城下雨翻盆

高江急峡雷霆斗

翠木苍藤日月昏

戎马不如归马逸

千家今有百家存

哀哀寡妇诛求尽

恸哭秋原何处村

– *Literalmente:*

Baidi

Baidi cidade dentro (centro)/ nuvens saem (pela) porta

Baidi cidade abaixo/ chuva transborda vasos

Alto rio veloz (apressado) garganta/ trovão estrondo (raio) se chocam  
Verdes árvores cinzentos juncos/ sol e lua se escurecem  
[de] guerra cavalos não valem/ entrando cavalos na paz  
[de] mil lares ainda havendo/ cem lares subsistem  
Aflita aflita viúva mulher/ impostos pagamentos finalizar  
Gritar chorar outono na planície/ que lugar (é) a vila

– *Na tradução:*

Bai Di ao centro nuvens transbordam os portais  
Bai Di abaixo a chuva se derrama à terra  
O rio se abate à gorja trovão raio esbatem-se  
o verde e o cinza às ervas lua e sol em trevas  
Cavalos desvalidos para a paz à guerra  
milhares eram os lares uns cem permanecem  
Outono veio à viuvez triste e sozinha  
o choro estrídulo à planície em qualquer vila

Na tradução, procuramos reproduzir o paralelismo sintático. Contudo, considerando a estrutura diferenciada da sintaxe da língua portuguesa, nem sempre isso é possível mantendo-se a tensão poética. Buscamos, então, reconstruir o efeito semântico do paralelismo através, principalmente, de recursos sonoros, apoiando-nos no uso de aliterações e assonâncias, como, aliás, é realizado pelo próprio poeta no original. Se tomarmos a primeira estrofe de quatro versos do *lǔshi*, sua reprodução fonética é a seguinte:

bai	di	cheng	zhong	yun	chu	men
bai	di	cheng	xia	yu	fan	pen
gao	jiang	ji	xia	lei	ting	dou
cui	mu	cang	teng	ri	yue	hun <sup>3</sup>

Apontemos alguns dados da estrutura fonética e semântica do poema:

1. O primeiro e o segundo versos começam pela anáfora do locativo (Bai Di cidade). Logo em seguida, há uma correspondência paradigmática, superposição *zhong-xia* (centro-abaixo) *yun-yu* (nuvem-chuva, também correspondência sonora); *chu-fan* (sair-virar); igualmente em *men-pen* (porta-vaso, também correspondência sonora).
2. No primeiro verso, a palavra *zhong* (centro, meio) está precisamente na quarta sílaba de sete, o centro do verso, dividindo-o em dois hemistíquios – o olho que observa e narra, lugar da enunciação.
3. O verso parte da *solidez* (a cidade com nome imperial e de sons oclusivos; o caractere 城 [*cheng*], que significa ao mesmo tempo *cidade* e *muralha*) para a *fluidiez*. O par *zhong-xia* (centro-embaixo) acentua o sema de queda, desabamento. Os pares *yun-yu* (nuvem-chuva) *chu men-fan pen* (sair à porta-virar os vasos) sobrepõem fatos do céu e da terra, *de cima* (ou *centro*) e *de baixo*. Há um sentido geral de queda desde um lugar (centro) muito alto, mas também de fusão entre posições-lugares.
4. Esse efeito de significação é construído, ainda, por um recurso encontrável na escrita ideogrâmica chinesa: a visualidade dos caracteres, sua estrutura de montagem de radicais visuais-cinésicos-abstratos-sonoros. Um exemplo notável, percorrendo esses dois dísticos: na quinta sílaba, a leitura paradigmática (percorrendo os versos da estrofe, do primeiro ao quarto, verticalmente) será: *nuvem-chuva- trovão* (seguido horizontalmente, no terceiro verso, quarta sílaba, por *clarão ou estrondo* [*ting*]); *sol* (também seguido, no quarto verso, quarta e quinta

sílabas, de *lua-escurecimento*). Tal sucessão, que se dá verticalmente, mas que parece transbordar para leituras horizontais parciais, é melhor visível em caracteres tradicionais: 雲-雨-雷 (霆); 日(月-昏). O caractere para chuva (*yu*), o segundo da sucessão (雨), está presente na composição do primeiro, o terceiro e o quarto, todos fenômenos atmosféricos correlatos, dando um efeito de continuidade e variação à sucessão. Ainda, ao final, *escurecimento* (昏) tem, em sua base, *sol, calor, luz* (日). Como já se disse, “o que o ‘poeta concreto’ contemporâneo empenha-se em realizar é precisamente o que muitos poetas chineses tradicionais efetuaram naturalmente por séculos”.<sup>4</sup>

5. Nos dois primeiros versos: os fones /yu/ (ü) e /u/ ecoam três vezes. Há um uso farto de consoantes fricativas (/ch/, /zh/, /x/) a partir das oclusivas (/b/, /d/), que iniciam o segmento, e o terminam em /p/ (en).
6. No segundo dístico (terceiro e quarto versos), as oposições paradigmáticas são: *alto-verdes, rio-árvores, veloz(apressado)-cinzentas, garganta-juncos, trovão-sol, estrondo(raio, clarão)-lua, chocam-escurecem*. A estrutura sonora prioriza consoantes oclusivas. Os pares paradigmáticos constroem sentidos de confusão-superposição entre claro e escuro; baixo e alto; luz/sombra/escurecimento; lugares largos e lugares estreitos/fechados; ruído e luminosidade (sinestésias) cores e sombras. Há a admirável sequência *gao-jiang-ji-xia* (*alto-rio-rápido-cair para baixo*) no terceiro verso, cuja visualidade se constrói através

da sonoridade, pelas aliterações e assonâncias. O quarto verso é mais suave sonoramente.

7. O efeito geral da estrofe é a reprodução do desabamento e choque violento entre forças naturais, a confusão e o deslocamento de lugares entre os elementos. A chuva forte se mescla à violência do rio que se apressa à garganta. A grandiosidade suave e mais lenta do verso final, com o escurecimento da lua e do sol, parece reproduzir um cataclismo, antecipando-se em metáfora a estrofe seguinte, sobre a tragédia da guerra.

Na tradução desses dois dísticos (bem como no restante do poema), procuramos construir o efeito do paralelismo da estrofe chinesa por aliterações e assonâncias, com repetições sonoras em ecos e onomatopeias nos quatro versos (transbordam-portais; derrama-terra; abate-esbatem-se; verde-ervas-trevas). Percorrem toda a estrofe, em repetição, os sons (/pa/, /ba/, /rr/, /tr/, /er/, /ra/):

### ***Outras questões estruturais***

Para além do princípio sintático-semântico-fonético do paralelismo, que comentamos acima, alguns aspectos gerais do poema clássico chinês se colocam para os tradutores:

1. Métrica, esquema sonoro e visual: a poesia clássica chinesa segue esquemas sonoros complexos. Além da métrica, cujos princípios gerais já expusemos acima, há estruturas padronizadas quanto à rima de final de verso (sempre a mesma rima percorre um poema, em versos alternados, em primeiro tom), padrões tonais (a língua é tonal, o que também é um recurso incorporado na poesia); esquema visual (propiciado

pela visualidade dos caracteres chineses), em uma estrutura geral de intensa aliteração e assonância. Quanto à rima, procuramos soluções mais chegadas à tradição da língua portuguesa, mas optamos, talvez na maioria dos casos, pelas rimas toantes. Essa escolha é estilisticamente mais contemporânea do que, em geral, as rimas consoantes e, simultaneamente, mais assemelhada ao esquema sonoro do poema chinês clássico.

2. Aspectos semântico-lexicais – supressão das *palavras vazias*: na poesia clássica chinesa, sobretudo no *jintishi* (“Estilo Novo”), pratica-se um código de supressão das palavras *vazias* (conceito gramatical chinês referente a nexos, conexões, pronomes) e a ênfase às palavras *cheias* (nomes e verbos ativos). Um efeito significativo dessa regra é o deslocamento do eu-lírico e a instauração de uma “objetivação” da linguagem. Ainda que, no chinês, a supressão do pronome pessoal seja mais frequente que no português, mesmo na fala corrente, na poesia clássica trata-se de um código estrito, utilizado de maneira especial, que instaura um ambiente linguístico “artificial”, distante do uso “natural”. Esse modelo deixou marcas na poesia de países cujas culturas foram

influenciadas pela China, em especial pela Dinastia Tang – por exemplo, a objetividade do haicai japonês lhe é tributária. A objetivação do texto pelo deslocamento, ou não explicitação, do eu-lírico é também um recurso presente na poesia contemporânea ocidental e brasileira, o qual



procuramos ter como parâmetro na maioria de nossas traduções.

3. Aspectos semânticos-lexicais – repetições: em chinês, inclusive na fala do dia a dia, é comum a repetição de vocábulos, por sentido de ênfase ou aproximação afetiva. A repetição vocabular também é uma das formas do diminutivo (por exemplo: uma criança pequena poderá referir-se a seu “pezinho” como 脚-脚 – *jiao-jiao*). O recurso à repetição é muito usado em poesia; em paralelismo é comum a sobreposição de versos com elementos repetidos na mesma posição sintática. As repetições também têm uma função sonora, de onomatopeia. Nesses casos, procuramos, por vezes, mantê-las na tradução para o português, mas alterando ou trabalhando ambiguidades sintáticas. Por exemplo, no poema de Li Bai – “Canto antigo (do alto contemplar os quatro mares...)”:

– *No original chinês:*

登高望四海  
天地何漫漫  
霜被群物秋  
风飘大荒寒

– *Literalmente:*

subir alto contemplar quatro mares  
céu terra (mundo) como (é) vasto vasto  
geada lençol multitude coisas outono  
vento sopra grande deserto frio

– *Na tradução:*

do alto contemplar os quatro mares  
céu-terra o mundo inteiro vasto o vasto  
lençol de gelo o outono este tecido  
lufar do vento ao mais deserto frio

Em outros casos, procuramos representar a repetição do original por recursos de semelhança sonora; por exemplo, no poema abaixo, de Du Fu (“Desde um alto terraço”):

– *No original:*

风急天高猿啸哀  
渚清沙白鸟飞回  
无边落木萧萧下  
不尽长江滚滚来

– *Em pinyin (esquema sonoro):*

feng ji    tian    gao    yuan    xiao    ai  
zhu    qing    sha    bai    niao    fei    hui [lê-se “buêi”]  
wu    bian    luo    mu    xiao    xiao    xia  
bu    jin    Chang    jiang    gun    gun    lai

Note-se a riqueza das aliterações; no terceiro verso, a repetição do caractere *xiao* ecoa no último, *xia*, o conjunto funcionando como onomatopeias das folhas das árvores caindo sopradas pelo vento. No último verso, a repetição de *gun*, ecoada pelo começo em *bu* e pelas nasalizações (n, ang) de outros caracteres, imita o movimento rápido e desordenado, o “rolar” do rio. No original chinês, portanto, as repetições se fundem ao ambiente geral das aliterações; isto é: a reduplicação sonora ecoa a semântica.

– *Literalmente:*

vento apressado céu alto macacos gritam em luto  
ilhota pura areia branca pássaros voam retornando  
sem limite caindo árvores desoladas desoladas caem  
inesgotável longo rio rolando rolando vem

– Na tradução:

O vento jorra ao alto céu [aliterações em: /t/, /j-ch-rr/,  
choram macacos /o/, /a/, /m,n/]

à clara ilha a branca areia [aliterações em: /l- lh/, /r-  
aves em torno. l/, /a/]

Sombrias árvores se esvaem [aliterações em: /s/, /s-v-f/, /r-  
as folhas caem, lh/, /o/, /a/, /m/]

e o rio sobe à via tortuosa e [aliterações em: /r-v/, /i/, /t/,  
longa /o-ó/]

4. Aspectos semânticos – metáforas estereotipadas: há uma repetição de metáforas reconhecidas na tradição – salgueiros como tristeza da despedida; patos-mandarins como signo do amor conjugal para toda a vida; gansos e peixes como mensageiros, e outras.
5. Aspectos semânticos – intertextualidade: mesmo o chinês falado no dia a dia faz recurso à intertextualidade, em uma linguagem cheia de citações, referências a episódios históricos e fórmulas estereotipadas. Os poetas clássicos citam-se uns aos outros, além de citar filósofos, intelectuais notáveis e episódios históricos. O recurso a referências é particularmente utilizado por alguns poetas, como Li Shangyin, Li He, Wen Tingyun, Yu Xuanji (poetas do período final da Dinastia Tang), o que é, inclusive, objeto de artigos acadêmicos. A opção por, simplesmente, suprimir essas referências seria empobrecedora, pois elas, por vezes, abrem para significações importantes e até necessárias para a compreensão de poemas – há textos cujo objeto é um episódio histórico, por exemplo. O uso de notas de rodapé, portanto, foi

indispensável. Mas também foi mais conveniente fazermos, em alguns casos, a opção pela reconstrução do efeito poético do original, contornando a referência intertextual levantada pelo poeta, ou então trabalhando referências dentro do universo cultural e literário do Brasil e da tradição poética da língua portuguesa e da cultura ocidental.

6. Pontuação: o texto original dos poemas, em caracteres chineses tradicionais, não se utilizava de pontuação. As pausas e modulações eram evidentes a partir do próprio texto. A frase interrogativa, por exemplo, evidenciava-se pelo contexto, pela distribuição gráfica e pela utilização de vocábulos de função interrogativa. Essa particularidade da escrita chinesa antiga remete à utilização contemporânea da pontuação em poesia, que se utiliza de códigos diferenciados, isto é: para cada poema cria-se um código de pontuação que lhe seja estruturalmente mais apropriado. Assim, para as traduções em português, utilizamos uma codificação contemporânea de pontuações variadas, que foram desde a ausência completa de qualquer marca de pontuação – e de letras maiúsculas –, acentuando a dissolução sintática do texto, até a pontuação portuguesa convencional completa, passando por códigos intermediários – diferenciação de letras maiúsculas, mas sem pontuação; pontuação parcial, apenas de interrogações ou travessões, por exemplo; espaços em branco etc.

## **Traduzir-criar poesia clássica chinesa**

Há, portanto, desafios específicos na tradução da poesia clássica chinesa colocados por características da língua e pelo alto grau de codificação das formas. Muitos recursos dessa poesia, que se apoia em uma linguagem de possibilidades simbólicas inexistentes em línguas ocidentais, são virtualmente intraduzíveis em si mesmos. Trata-se, contudo, de buscar recriar o efeito desses textos pela utilização de recursos sonoros e semânticos de nossa língua.

Sobretudo, evitar que o texto soe “normal”, facilmente assimilável como poesia de nossa cultura, o que frequentemente acaba resultando na diluição em favor de um modelo considerado mais ou menos “equilibrado” ou reconhecível pelo leitor médio. Por exemplo: traduções de poesia chinesa de alguns eminentes sinólogos ingleses do final do século XIX foram criticadas por poetas “imagistas” norte-americanos e por analistas mais recentes pela semelhança com o texto poético típico, convencional, da era vitoriana.

A tradução “fácil” é uma tentação perigosa, talvez ainda mais hoje em dia, quando um certo Modernismo simplificou e, aparentemente, “democratizou” a arte da poesia e da versificação, fixando a linguagem coloquial e o verso “livre” como princípios estruturais universais. Encontram-se frequentemente – sobretudo em língua inglesa, o idioma em que há maior quantidade de traduções disponíveis – traduções “modernizantes”, que contornam a especificidade e complexidade do texto clássico chinês na produção de peças “líricas” (que apresentam e tentam expressar um eu-lírico), algo distanciadas dos poemas originais pretendidos.<sup>5</sup>

A sensação causada por essa espécie de tradução pode ser bastante “estranha”, principalmente quando se trata dos textos de um mestre como Du Fu, cuja poesia é extremamente codificada, com grande virtuosismo no uso dos recursos formais. Seria o equivalente, para o leitor culto do português ou do inglês, a encontrar sonetos de Camões ou Shakespeare traduzidos para o

chinês em versos livres, em transcrição literal, sem recursos sonoros, rimas e aliterações...

Ao contrário do que se afirma em algumas opções de tradução, um poema clássico chinês não “soa algo natural em língua chinesa”, e, portanto, não “deverá soar naturalmente em português quando traduzido para nossa língua”. O poema clássico chinês é um espaço linguístico alterado, segundo uma codificação de princípios bem definidos; frequentemente, constrói um ambiente bastante distante da linguagem “natural”.

Isso não chega a ser novidade. O poema clássico português também é um ambiente linguístico “artificial”: um poema de Camões é uma estrutura rigidamente construída, uma composição musical. Se formos mais longe – até, por exemplo, o conceito de “estranhamento” no fenômeno poético, dos formalistas russos –, consideraremos, inclusive, que só há efeito poético na alteração do uso comum, prosaico da linguagem – mesmo que o poema se utilize da coloquialidade em uma “aparente” rendição ao uso comum.

No caso da poesia clássica chinesa, temos formas codificadas, não “naturais”, em geral bastante dissociadas da linguagem coloquial, reproduzidas por milhares de poetas, construídas e refinadas no decorrer de uma tradição extensa. Sua tradução para o português de hoje dará em poemas modernos, mas que deverão incorporar uma leitura do classicismo chinês – o que poderá conduzir, ainda, a uma leitura comparativa do classicismo ocidental, brasileiro-português.

Buscamos uma recriação do texto chinês que seja “estrangeirizante” do texto resultante em português (ver o conceito de “foreignizing translation” exposto por Christine Froula apud Qian (2003), em “The beauties of mistranslation: on Pound’s English after Cathay”). O poema estrangeiro amplia o repertório de minha língua; expande, modifica, discute o texto de minha língua; propõe uma releitura e reescrita da minha tradição. O poema

estrangeiro deve ser traduzido como trazendo algo novo a minha língua, para além da reiteração do conhecido. Ou, conforme a fórmula feliz de Haroldo de Campos: “tradução é a inscrição de um outro dentro do mesmo”.

Assim, a tradução não será encarada como o “aportuguesamento-abrasileiramento” do poema estrangeiro, proposta que tenderia a cair na falácia de seguir uma “ficção de leitor”, como sugere Walter Benjamin (“A tarefa do tradutor”, in *Escritos sobre mito e linguagem*). Na descrição do filósofo alemão Rudolf Pannwitz, apud Benjamin, “(...) o erro fundamental de quem traduz é conservar o estado fortuito de sua própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira (...)” [idem.].

Não é possível realizar uma tradução poética que recupere minimamente o original apenas com a reprodução do conteúdo, sem consciência de linguagem em relação à forma. Construído por conotação, em texto densificado pelo jogo de metáforas e metonímias, pelo trabalho artístico sobre o significante, o significado poético estará, muitas vezes, “além do texto”, dos conteúdos expressos.

Em poesia, mais que em outros textos, o conteúdo é uma função da forma. Poesia é “a arte da função poética da linguagem” (Paulo Leminski). Do contrário, a tradução que se realiza será aproximada a um texto denotativo, construído, em diferentes graus, sobre a primazia da *função referencial da linguagem*, isto é, uma espécie de prosa (ainda que versificada ou *entrecortada*), na qual o *referente* é o *conjunto dos conteúdos* de um poema.<sup>6</sup>

Segundo o linguista Roman Jakobson (2010),

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes [...] transmitem assim uma

significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. [...] A poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.<sup>7</sup>

A insuficiência da tradução apenas conteudística do texto poético fica mais evidente quando se trata de poesia chinesa, pela radical diferença de estrutura do idioma em relação à dos ocidentais. A linguagem chinesa é baseada no caractere, o sinograma, ideogrâmico e sintético. Ao contrário do que ocorre em uma língua ocidental – na qual a escrita é, sobretudo, a reprodução fonética da fala – o texto escrito chinês se realiza na síntese ideológica, cinésica (referente a movimento, no caso a dança, pela caligrafia, cf. Portugal, Ricardo Primo, “A dança dos caracteres chineses”...) e sonora do caractere, que pode sintetizar frases inteiras e representar contextos em uma sílaba, em acumulações de processos metafóricos.

A escrita chinesa é, em si mesma, um sistema intersemiótico, trazendo recursos poéticos desconhecidos no Ocidente. Ainda que admitindo o interesse de propostas de tradução intersemiótica, consideramos o código escrito-fonético da língua portuguesa como veículo prioritário para a tradução. Mas, na medida em que a tradução trabalhe nos recursos sonoros e imagísticos da língua: se a poesia já é, por si, um texto “artificial”, distanciado do uso coloquial, tratar-se-ia de apoiar a tradução sobre a “artificialidade” (“estranhamento”, conforme o conceito cunhado pelos formalistas russos) da linguagem poética, a sua alteração em relação ao uso comum diário, a partir dos recursos que nossa tradição abriga quanto às possibilidades icônicas do poema escrito em língua portuguesa.



## Elementos da história da Dinastia Tang

Na breve Dinastia Sui (581-617), a China foi reunificada, depois de longo período de divisão (220-580), tornando-se, em seguida, um império expansivo, dinâmico e cosmopolita, na Dinastia Tang (618-907). A recriação do império unificado teve consequências profundas para a civilização chinesa no longo prazo. A monarquia centralizada e burocrática, de base aristocrática e meritocrática – o sistema de Estado da China antiga –, foi reconstruída sob bases renovadas, conduzindo a três séculos de crescimento econômico e florescimento cultural quase ininterruptos.

A nova ordem somava-se às experiências unitárias das Dinastias Han (206 a.C.-220 d.C.) e Qin (221 a.C.-206 a.C.). Confirmava-se progressivamente para a sociedade chinesa, por um novo e definitivo exemplo histórico, a percepção de que a unidade de sua civilização em um grande Estado era desejável, preferível à descentralização e à desordem dos períodos de divisão em pequenos Estados feudais beligerantes. Também um desenvolvimento econômico inaudito foi estimulado pela reunificação, com a abertura do Grande Canal ligando o norte ao sul do país, a fixação das duas grandes capitais – Chang'an e Luoyang –, a expansão do comércio interregional e internacional.

O início dos Tang definiu o formato das instituições. Os governantes Sui promulgaram um código que reunia costumes e práticas legais tradicionais, sobre o qual os Tang construíram o seu código de leis, vindo à luz em 653, cujos princípios permaneceram centrais no ordenamento jurídico chinês por todas as dinastias que os sucederam.

Também o sistema de escolha dos funcionários centrais do Estado, os exames imperiais, cujo objetivo era a seleção de intelectuais confucionistas preparados para a administração do

governo, foi introduzido pelos Sui e aperfeiçoado no princípio da Dinastia Tang. Os exames padronizaram a educação e tiveram um papel fundamental de identificação da elite dentro da burocracia. Também consolidaram um princípio meritocrático para a administração do Estado e o recrutamento da classe dominante, nivelando-a e diminuindo desigualdades regionais.

Outra consequência notável do sistema dos exames imperiais foi a valorização da poesia e a codificação das formas e gêneros literários. Na Dinastia Tang, era atributo do homem educado escrever poesia, que se relacionava com a celebração dos momentos da vida. O mais elevado nível dos exames, o “Jinshi”, testava as habilidades poéticas dos candidatos.

O período foi, também, de prolongada paz nas fronteiras, apesar das ocasionais excursões de pilhagem de povos nômades do norte e do sul. Os Tang realizaram uma equilibrada combinação de política militar defensiva – aliada à ausência de expansionismo bélico – com diplomacia ativa. Na verdade, a influência do império chinês sobre as nações vizinhas foi, talvez, mais sensível que em qualquer momento anterior da história, mas utilizando-se da via institucional, pacífica, do sistema de estados tributários.

A capital imperial durante a maior parte deste período, Chang’an – não muito longe do início da “rota da seda” –, tornou-se a maior e mais próspera cidade do mundo, com uma população que variou de um milhão e meio a dois milhões de pessoas, atraindo comerciantes, artistas, religiosos, intelectuais, estudantes e peregrinos de toda a Ásia. Junto com as demais cidades importantes da Dinastia – especialmente Luoyang, segunda capital; Yangzhou, principal centro econômico; Taiyuan, “capital do norte” –, foi sede de uma sociedade rica, com modo de vida sofisticado e ambiente cultural efervescente.

Até a massiva rebelião de An Lushan (755-763), que interrompeu essa era de expansão e prosperidade, a sociedade

chinesa do período era confiante e aberta a outras culturas, influenciando e deixando-se influenciar. A música e as artes, as ciências, beneficiavam-se do intercâmbio com o exterior. Diferentes doutrinas religiosas encontravam lugar nessa sociedade. Em Chang'an, por exemplo, havia, além de diversos templos e mosteiros taoístas e budistas, diversos locais de culto de zoroastrismo, cristianismo nestoriano, judaísmo e outras doutrinas.

### *O imperador esclarecido (712-755)*

A China antiga tinha instituições marcadamente aristocráticas, pelas quais o poder político era fortemente concentrado na burocracia estatal e no imperador, detentor do mandato do Céu, o *Trono do Dragão*. É inevitável que sua história, sobretudo nos períodos de auge dessas instituições, seja acentuadamente conduzida pelo papel das grandes personalidades e dos grupos palacianos.

O longo reinado de Xuanzong, chamado de 唐明皇 (*Tang Minghuang*), “Imperador Tang esclarecido” (ou ilustrado, sábio, esplêndido), é considerado o período de ouro da Dinastia. A corte era o centro irradiador da alta cultura. Grande amante e incentivador das artes, o próprio Imperador era músico e calígrafo habilidoso. Estabeleceu novas academias de música, dança e poesia – o poeta Li Bai, amigo e protegido de Xuanzong, serviu na academia por alguns anos.

O Imperador tinha uma presença constante e dinâmica na administração do Estado. Com habilidade e firmeza, foram controladas as tendências desagregadores trazidas pela ingerência de membros de famílias influentes (inclusive os parentes da família imperial) e dos mosteiros budistas. O governo de Xuanzong foi um período de políticas econômicas ativas, com controle da inflação, sobretudo dos preços dos grãos e alimentos, assegurado pela ampliação do sistema de celeiros estatais e pelas obras públicas.

Havia políticas de equalização de renda, com distribuição de terras e isenção tributária para famílias despossuídas.

A imagem histórica de Xuanzong ficou também associada ao humanitarismo e à benevolência. Seu governo foi um dos poucos períodos na história da China em que se chegou à efetiva abolição da pena de morte (747), culminando uma redução progressiva na aplicação dessa punição no decorrer dos anos (segundo a lei, o imperador aprovaria pessoalmente as execuções).

Apesar de ter sido um governante consciencioso em seus primeiros anos, Xuanzong foi progressivamente se distanciando do dia a dia das decisões de Estado. A partir de 740, com quase 60 anos de idade, entregou-se à paixão pela concubina Yang Guifei – a mais famosa e trágica história de amor da cultura chinesa. Yang usou sua influência sobre o imperador para obter favorecimento para familiares, inclusive apontando para Ministro-Chefe o primo, cujas políticas inábeis e corrupção levaram a dissensos e minaram a autoridade do governo imperial.

### *A rebelião de An Lushan (755-763)*

Em dezembro de 755, An Lushan, general em comando de tropas no nordeste da China, próximo a onde hoje é Pequim, rebelou-se e marchou em direção à capital com 150 mil soldados. Até então prestigiado pelo Imperador, que o cumulava de favores, o General agiu preventivamente contra sua provável deposição pelo Ministro-Chefe Yang, primo de Yang Guifei, que conspirava contra ele.

Em 756, a derrota das forças imperiais no combate frontal com os rebeldes levou à perda da capital Chang'an e à fuga do Imperador, juntamente com Yang Guifei, o Ministro-Chefe Yang e outros membros mais próximos da corte. Os soldados da guarda imperial, então, se rebelaram, demandando a execução do Ministro-Chefe e da

concubina, exigência à qual Xuanzong não teve outra alternativa senão ceder. O Imperador fugiu para Sichuan e lá retirou-se. Quando a capital foi retomada, em 757, já havia abdicado em favor do herdeiro do trono.

A revolta desencadeou forças sociais descontentes em larga escala, em uma guerra civil de rara ferocidade, na qual jogou um importante papel o componente étnico. Concluiu-se em 763, sobrevivendo ao próprio An Lushan, assassinado em 757, substituído no comando por seu filho e, depois, por outros generais. Entretanto, os efeitos da conflagração foram devastadores para o império, pelo menos, durante os próximos cinquenta anos.

A rebelião de An Lushan foi o momento divisivo da história da Dinastia Tang, que, a rigor, nunca se recuperou totalmente de seus efeitos. Em um primeiro momento, o governo imperial perdeu consideravelmente o controle político e militar de diversas regiões, que se tornaram semiautônomas, sob a direção de comandantes locais. A debilitação das defesas do império o deixou vulnerável para invasões externas de povos nômades e aborígenes.

O problema mais urgente foi o da recuperação da solvência financeira. Quando An Lushan capturou o Grande Canal, cortou o fluxo de mercadorias entre o norte e o sul do país. Os celeiros imperiais e o tesouro foram saqueados pelos rebeldes durante as invasões das grandes capitais. A estrutura fundiária foi abalada e transformou-se definitivamente. O sistema tributário foi desorganizado e a economia do país foi desestruturada.

A qualidade da burocracia regional reduziu-se como consequência da descentralização e do enfraquecimento da autoridade imperial. Por décadas, exércitos comandados por senhores da guerra, gangues de bandidos e piratas, hordas de nômades, atacaram e pilharam regiões do interior e mesmo cidades muradas. Gerações foram afetadas pela descontinuidade de famílias e instituições sociais, pelos males de uma guerra civil cuja

ferocidade e destruição eram ainda mais chocantes em contraste com o mais de um século de paz e prosperidade do império.

### *A recuperação (805-860)*

Em 805, um vigoroso novo imperador, Xianzong, ascendeu ao trono e dedicou-se à retomada do controle do governo central sobre as províncias autonomistas. Neste esforço, beneficiou-se da recuperação do erário, a partir de ampla reforma fiscal promovida nos primeiros anos da década de 780, e da recomposição das forças armadas que se seguiu. Xuanzong liderou sete grandes campanhas militares contra aquelas províncias entre 806 e 819, logrando reafirmar a autoridade imperial sobre sua quase totalidade. Após sua morte, o império gozou de mais de quarenta anos de paz praticamente ininterrupta.

A primeira metade da Dinastia Tang é frequentemente descrita como uma das mais esplêndidas eras da história chinesa, enquanto que a segunda metade teria sido, em comparação, apenas uma continuidade menos afortunada de instituições e estruturas em declínio prolongado. No entanto, tem se afirmado mais recentemente uma avaliação contrária do período final da Dinastia Tang, como um ponto de mutação para o estabelecimento das bases de um novo desenvolvimento em diversas áreas.

A desilusão dos intelectuais que assistiram à drástica deterioração do poder central acabou por desencadear uma revitalização do confucionismo, a partir da virada do século VIII para o IX, que continuou até o grande florescimento cultural que se deu na Dinastia Song. O século IX certamente trouxe uma recuperação da riqueza e a continuidade da cultura da Dinastia Tang. A incapacidade do governo central em manter o controle estrito da economia, que fortaleceu a tendência ao compromisso com outras forças atuantes na produção e no mercado, abriu espaço

para o revigoramento da economia privada. Emergindo daquelas circunstâncias confusas e inquietantes, a China desenvolveu um Estado unitário menos centralizado em suas estruturas políticas e militares.

### *O declínio (860-884)*

A partir de 859, desencadeou-se uma sequência de rebeliões militares e invasões no sul do país, que mobilizaram em sua esteira setores sociais descontentes, principalmente camponeses empobrecidos pelos impostos escorchantes, que abandonaram suas terras para sobreviverem do banditismo. Evidenciava-se que a Dinastia estava perdendo o apoio da região mais rica e produtiva do país, que fora seu mais firme suporte econômico e político.

Em 878, o espadachim e arqueiro Huang Chao assumiu o comando de um exército de insurgentes, em uma revolta particularmente sanguinária e maciça. Os insurgentes tomaram Cantão, em 879, massacrando a quase totalidade da população de mais de 200 mil habitantes; Luoyang, em 880 e, finalmente, Chang'an, em 881, levando à fuga do imperador e do governo para Sichuan. Huang Chao fundou uma nova dinastia, mas a capital foi retomada pelas forças imperiais em maio de 883, com o auxílio de aliados turcos. Os combates e saques que se seguiram levaram à destruição de aproximadamente 70% da infraestrutura, dos palácios e prédios governamentais da cidade.

Mais algumas rebeliões menores ocorreram nos anos seguintes, agravando o desgaste prolongado do império em décadas de desgoverno, o dismantelamento da estrutura econômica e a perda do controle político sobre diversas áreas do país. A maioria das províncias cessaram as remessas de arrecadação tributária para a corte. Bandos armados saqueavam o interior. O Estado imperial estava praticamente sitiado em Chang'an e algumas cidades maiores.

## *O final (885-908)*

A sorte da Dinastia Tang foi selada em 903, quando Zhu Wen, poderoso senhor da guerra, tomou a região ao redor de Chang'an e assumiu o controle da capital. Após a captura e decapitação da maioria dos eunucos do imperador, Zhu ordenou, em 10 de fevereiro de 904, a evacuação da capital e a transferência de sua população para Luoyang, o que se cumpriu já no dia seguinte. Os soldados retiraram da cidade e conduziram a procissão a seu destino forçado, em uma caminhada que durou mais de um mês.

Zhu ordenou, em seguida, a demolição dos palácios, edifícios governamentais e principais casas de Chang'an, cujas peças e partes de madeira foram despachadas para Luoyang pelos rios Amarelo e Wei, juntamente com 20 mil carpinteiros, encarregados da remontagem dos prédios na capital do leste. O senhor da guerra reduziu a capital dos Tang, então a maior cidade do mundo, à terra arrasada. Em um ato final, ordenou a demolição da muralha externa. Então uma grande tempestade de vento soprou por vários dias, destruindo parques, avenidas e o lago da cidade. Pouco depois, Zhaozong, o imperador Tang, foi executado e substituído no trono por seu nono filho, deposto três anos depois e envenenado.

Zhu Wen assumiu o trono e fundou uma nova dinastia em 25 de março de 908. Abria-se um período de quase um século de fragmentação do país entre senhores da guerra. A partir de 960, sob o imperador Taizu, foi reconstruído o Estado unitário, na Dinastia Song.

### *Periodização literária*

A historiografia literária define quatro períodos dentro da Dinastia Tang. O primeiro, "inicial", da fundação da Dinastia (618) até a assunção ao trono de Xuanzong, em 712. O segundo, "do auge", ou "alto Tang", corresponde à Era Xuanzong, até em



seguida à rebelião de An Lushan. O terceiro, “período médio”, foi do final do século VIII até aproximadamente 820, quando começa o quarto, “final”.

O período inicial da Dinastia Tang foi importante na fixação de modelos e gêneros, dentre os quais se destacam a poesia paisagística e de vida religiosa. O período alto, caracterizado por uma grande quantidade e qualidade na produção poética, foi o dos grandes mestres: Du Fu, Li Bai, Wang Wei. Também são desse tempo Meng Haoran (por alguns autores descrito como o último grande nome do período inicial dos Tang), Wang Han, He Zhigang, Zhang Jiuliang, Cui Hao, Wang Changling, Cen Shen, Qian Qi, entre outros.

O período médio foi caracterizado por um círculo literário bem definido e ativo, que se reunia ao redor de Han Yu. Foi uma geração de reformadores, que desenvolveram a crítica literária e outras formas de ensaísmo cultural, com uma elevada consciência de linguagem. Outros autores importantes desse tempo foram Bai Juyi, Yuan Zhen, Meng Jiao, Xue Tao, Liu Yuxi, Liu Zongyuan, Li Yi, Jia Dao.

O período final teve um estilo de época bastante marcado, cujos modelos são, principalmente, Li Shangyin e Du Mu. Outros nomes relevantes são Li He, Wen Tingyun, Yu Xuanji.

É questionável a percepção, por vezes encontrada entre comentaristas, de que os poetas da Era Xuanzong eram de uma superioridade muito acentuada em relação aos demais da Dinastia. Essa visão terá sido promovida pelos críticos e reformadores do período médio, que viram nos grandes mestres do século VIII os insuperáveis modelos da poesia clássica. Na Dinastia Song, disseminou-se bastante essa posição, ironicamente associada a uma avaliação pouco positiva dos poetas que a formularam, dos períodos médio e final dos Tang. De fato, a excelência e a capacidade de invenção linguística de Du Fu são dignas de seu lugar canônico na

poesia clássica; entretanto, convém lembrar que o grande mestre de Luoyang, não por acaso, encontrou leitores em muito maior número e qualidade nos séculos que se seguiram aos tempos conturbados em que viveu.

## Agradecimentos

Como em nosso trabalho anterior – *Poesia completa de Yu Xuanji* –, a preparação e publicação deste livro encontraram o apoio firme e sem reservas da direção do Instituto Confúcio da Unesp. À professora Su Yimei, diretora chinesa, e, de maneira especial, ao professor Luiz Antônio Paulino, diretor brasileiro, cuja clarividência, espírito de iniciativa, entusiasmo e disposição de trabalho foram imprescindíveis à realização dessa obra, agradecemos a generosa confiança e suporte.

À equipe da Editora da Unesp, na pessoa de seu Diretor-Executivo, professor Jézio Hernani Bomfim Gutierre, cuja competência, dedicação e alto padrão profissional asseguraram, pela segunda vez, a realização de nosso trabalho comum com elevada qualidade e distinção, nossos agradecimentos especiais.

Uma observação final sobre a notação chinesa: na reprodução dos originais, optamos por seguir a norma atual da China continental. Assim, os caracteres são os modernos, simplificados, lidos da esquerda para a direita. Entretanto, não utilizamos sinais gráficos de pontuação – ausentes no texto original, em chinês antigo. Na romanização de palavras chinesas, seguimos o sistema *pinyin*, da República Popular da China.

---

1 Sobre as noções de *eixo paradigmático* e *eixo sintagmático* da linguagem, ver Roman Jakobson (2010).

2 Ver, a propósito, a teoria da conotação como superposição de signos, conforme explicado, por exemplo, por Roland Barthes em *Elementos de semiologia* (1989).

3 Neste verso, as transcrições em *pinyin* de *cui* e *cang* leem-se em português, respectivamente, *tsuei* e *tsang*.

4 Eugene Eoyang apud Campos (1996), em “A Torre do Grou Amarelo de Li Po a Mao Tse-Tung”.

5 Veja-se, a propósito, o “desabafo” de um mestre da tradução chinesa em inglês, Wai-lim Yip (2009): “‘Wrong from the start!’. Borrowing a phrase from Pound’s critique of the decline of English poetic art, in 1960 I protested in dismay and anger against a century of gross distortions of Chinese poetry by translators who allowed the target language (in this case, English) to mask and master the indigenous Chinese aesthetic, creating treacherous modes of representation [...]”.

6 Sobre o conceito de funções da linguagem, especialmente função poética, ver Jakobson (op. cit.).

7 Em “Aspectos linguísticos da tradução”.

中国唐代诗选

*Antologia da poesia clássica chinesa*  
*Dinastia Tang*



## 李白 Li Bai

Li Bai (701-762)

Muito admirado em seu tempo, é considerado, ao lado de Du Fu, o poeta maior da literatura chinesa. Adepto do taoísmo, foi cognominado “o imortal banido na terra (谪仙)”. De temperamento extravagante e boêmio, amante da beleza e da celebração, levou uma existência desregrada e errante. Segundo lenda corrente, teria morrido afogado no Grande Rio (o “Yangtse”), tentando, embriagado, agarrar o reflexo da lua nas águas. Há controvérsias sobre esse e outros fatos de sua vida – como o local de nascimento: a maioria dos estudiosos aponta a Província de Sichuan, mas há uma corrente que sustenta ter sido o Cazaquistão, onde viveram os pais durante algum tempo. Aos 25 anos, deixou Sichuan para viajar pelo país e, em 742, é recebido em Chang’an, onde goza de favores inauditos, a partir da amizade e da admiração que inspira ao Imperador Xuanzong.

Era um mestre, sobretudo nos estilos e temas antigos de poesia. Dos cerca de mil poemas seus que permaneceram, grande parte são baladas em gêneros tradicionais, de maior espontaneidade e liberdade formal. Características de sua poesia são a grandiosidade, a construção de universos fantásticos, o desenvolvimento do imaginário taoísta de divindades e seres imortais. Mestre taoísta, tinha algo de místico, “bruxo”, alquimista, representando uma filosofia que unificava a vida e a arte na afirmação de uma via excêntrica, única, do sujeito em direção à “imortalidade”. Inspirava-se no vinho para a composição de uma poesia celestial, marcada pela transcendência, capaz, contudo, de referir-se também aos fatos

materiais e históricos. A historiografia literária costuma traçar paralelos entre sua poesia e a de grandes românticos visionários ocidentais, como Hölderlin e Blake.

望庐山瀑布

日照香炉生紫烟  
遥看瀑布挂前川  
飞流直下三千尺  
疑是银河落九天

*A cascata do Monte Lu vista de longe<sup>1</sup>*

Incide o sol ao Pico Incenso névoa púrpura  
vê-se a torrente ao longe flui um rio suspenso  
Em voo livre ao precipício se desprende  
a Via Láctea a desabar da nona cúpula

铜官山醉后绝句

我爱铜官乐  
千年未拟还  
要须回舞袖  
拂尽五松山

*Embriagado no Monte de Cobre*

Amar o Monte Cobre, uma alegria<sup>2</sup>  
mil anos cá e nem pensar retorno  
só lanço à dança livre as mangas soltas<sup>3</sup>  
até Cinco Pinheiros roçam os cimos<sup>4</sup>



## 静夜思

床前明月光  
疑是地上霜  
举头望明月  
低头思故乡

### *Pensamentos em uma noite silenciosa*

em frente à cama luz a lua brilho  
ou será sobre o chão talvez geada  
ergue-se a fronte a lua ali cintila  
cabeça baixa a lembrança do lar<sup>5</sup>

早发白帝城（下江陵）

朝辞白帝彩云间  
千里江陵一日还  
两岸猿声啼不住  
轻舟已过万重山

*Partindo cedo de Bai Di*

*(descendo o rio em direção a Jiangling)<sup>6</sup>*

Imperador Branco à manhã nuvens de cores  
mil milhas são até Jiangling e um dia inteiro  
Desde as barrancas incessantes gritos monos  
já o leve barco deixa os montes mil cadeias

玉阶怨

玉阶生白露  
夜久侵罗袜  
却下水晶帘  
玲珑望秋月

*Lamento da escadaria de jade*

Degraus de jade nasce o branco orvalho  
tardia noite a entrar nas meias seda  
Baixa a cortina em contas de cristais  
lua de outono vaza em transparências

独坐敬亭山

众鸟高飞尽

孤云独去闲

相看两不厌

只有敬亭山

*Sozinho no Monte Jingting*

pássaros alçam voo desvanecem  
a última nuvem erra e se dissipa  
um infinito olhar mútuo fascínio  
só o Monte Reverência permanece<sup>7</sup>

题峰顶寺

夜宿峰顶寺  
举手扪星辰  
不敢高声语  
恐惊天上人

*No Templo do Cimo*

a noite passar no Templo do Cimo  
elevant a mão tocar as estrelas  
mas baixar a voz não fazer ruído  
não perturbar os moradores do céu

## 山中问答

问余何意栖碧山  
笑而不答心自闲  
桃花流水窅然去  
别有天地非人间

### *Resposta na montanha*

por que razão morar nestas verdes montanhas  
responde só o sorriso o coração sereno  
a flor do pessegueiro cai as águas seguem  
entrando a um outro mundo além do meio  
humano

陌上贈美人

駿馬驕行踏落花  
垂鞭直拂五雲車  
美人一笑蹇珠箔  
遙指紅樓是妾家

*A uma bela mulher no caminho*

O alazão avança às flores decaídas<sup>8</sup>  
chicote roça na Carruagem às Cinco Nuvens<sup>9</sup>  
A dama à persiana em pérolas sorrindo  
aponta ao longe a mansão rubra a casa sua