

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

MEDITAÇÃO SOBRE O PASSADO:
Tradução comentada da Poesia de Su Dongpo

Versão corrigida

CESAR AUGUSTO MIRANDA MATIUSSO

São Paulo

2022

CESAR AUGUSTO MIRANDA MATIUSSO

MEDITAÇÃO SOBRE O PASSADO:
Tradução comentada da Poesia de Su Dongpo

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras. Pesquisa desenvolvida com apoio do CNPQ.

Área de Concentração: 3 – Estudos da Tradução. Linha 2 – Tradução e Poética

Orientador: Prof. Dr. Antônio José Bezerra de Menezes Jr.

São Paulo

2022

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e
Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Matiusso, Cesar Augusto Miranda

M433m MEDITAÇÃO SOBRE O PASSADO: Tradução Comentada da
Poesia de Su Dongpo / Cesar Augusto Miranda
Matiusso; orientador Antonio José Bezerra de
Menezes - São Paulo, 2021.

132 f.

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

1. Poesia Chinesa. 2. Su Shi. 3. Su Dongpo. 4.
Dinastia Song. 5. Tradução. I. Menezes , Antonio
José Bezerra de, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

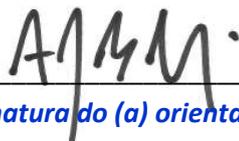
Nome do (a) aluno (a): Cesar Augusto Miranda Matusso

Data da defesa: 22/02/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Antônio José Bezerra de Menezes Jr.

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

São Paulo, 20/04/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

MATIUSSO, Cesar A. M. **Meditação sobre o passado: Tradução comentada da poesia de Su Dongpo.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras. Pesquisa desenvolvida com apoio do CNPQ.

Aprovado em: __ / __ / __

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para meus pais.

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos a meu orientador, Antonio Menezes, pela disposição, generosidade e paciência ao longo deste projeto.

Ao CNPQ pelo apoio financeiro no desenvolvimento deste estudo.

A todos os meus professores de chinês e aos professores e funcionários dos departamentos de Letras Orientais e Letras Modernas da FFLCH-USP.

Aos professores Julio Jatobá e Mônica Simas por terem feito parte de minha banca de qualificação e pelas contribuições oferecidas a este trabalho.

À Verena, Chenchen, Carol, Rodrigo e Lucia Wong, pela parceria dentro e fora da universidade, e a todos os colegas do LETRA e do Musgo Verde Azulado.

À minha família, em especial a meu pai, José Matiusso (*in memoriam*), minha mãe Aleide, e meu irmão, Paulo, por apoiarem meus estudos na área que tive o privilégio de escolher.

Ao Rubens, por tanto amor e bom humor em tempos desafiadores.

À minha amiga Aline Oliveira, por ler e reler meus escritos e estar sempre presente. À Jéssica Tobaró pela amizade longa e certa. À Sara Yucheong Kim, por ter ido comigo à minha primeira aula de chinês, no longínquo ano de 2006 (?). A meu amigo Diego Nascimento, que há uma década me incentiva nos estudos acadêmicos. À Tati, por uma conversa definitiva que tivemos em 2018. A Amilton Reis, por sua amizade, opiniões sinceras e infinita disposição em ajudar. A Janaína Rossi, por ler minhas traduções e Sun Lidong por tirar dúvidas de chinês que só um nativo pode explicar (Ok, às vezes, nem um nativo). À Xiong Ziwei, pela ajuda, companhia e amizade mesmo em fusos tão diferentes.

“Queríamos que fosse possível a teu espírito erguer-se de seu repouso para que pudesse o mundo render homenagem à sua fama e rogamos à tua alma privilegiada que aceite o favor imperial que lhe fazemos.”

Decreto imperial do ano de 1170, por meio do qual o imperador Xiao Zong da Dinastia Song concedeu a Su Dongpo o título póstumo de Grã-preceptor Imperial.

RESUMO

MATIUSSO, Cesar A. M. Meditação sobre o passado: Tradução comentada da poesia de Su Dongpo. 2021. 131 f. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

Um dos poetas chineses mais celebrados de todos os tempos, Su Shi (1037-1101), também conhecido como Su Dongpo, viveu durante a Dinastia Song (960-1279), período em que a China foi considerada a sociedade mais desenvolvida do mundo. Em suas grandes cidades, o comércio das rotas da seda favoreceu enorme efervescência cultural, no qual a poesia tinha o papel de maior importância nos círculos literários. Dono de extraordinária personalidade e talento, Su Shi se tornou, muito cedo, o nome de maior destaque na literatura chinesa da época. Deixou uma vasta obra literária, na qual se destacam os poemas *cí*, inicialmente compostos como letras de música. Mas foi, na verdade, um polímata, cujo auto cultivo permeou os campos da filosofia, literatura, caligrafia, pintura, política, engenharia, agronomia, gastronomia e alquimia. O presente estudo tem por objetivo apresentar a tradução comentada de alguns dos seus principais poemas na forma poética *cí*, analisando as particularidades da língua chinesa clássica, na qual ela foi composta, e propor uma leitura interpretativa de sua obra ao relacioná-la a fontes históricas e biográficas, utilizando-se, para isso, de uma tradução documental e, em paralelo, uma tradução instrumental literária, na qual se aplicam os conceitos de Estudos da Tradução.

Palavras-chave: Poesia Chinesa, Su Shi, Su Dongpo, Tradução.

ABSTRACT

MATIUSSO, Cesar A. M. *Meditating on the Past: Commented Translation of Su Dongpo's Poetry*. 2021. 131 p. Dissertation (Master's degree) – Faculty of Philosophy, Languages & Literature and Human Sciences, University of Sao Paulo.

One of the most celebrated Chinese poets of all times, Su Shi (1037-1101), also known as Su Dongpo, lived during the Song Dynasty (960-1279), a period in which China was considered the most developed society in the world. In its big cities, the trade from the silk roads promoted enormous cultural effervescence, and poetry played the most important role in literary circles. Su Shi, a person of extraordinary personality and talent, became, very early, the most prominent name in Chinese literature of his time. Amidst his vast literary works, the *ci* poems, initially composed as lyrics, stand out as the most popular. But he was, in fact, a polymath, whose self-cultivation ranged from the fields of philosophy and literature to calligraphy, painting, politics, engineering, agronomy, gastronomy, and alchemy. This dissertation is focused on presenting the commented translation of some of his main poems in the *ci* poetic form, analyzing the main features of the classical Chinese language, in which it was composed, and proposing an interpretative reading of his work by relating it to historical and biographical sources, using, for this purpose, a documentary translation and, in parallel, a literary instrumental translation, in which the concepts of Translation Studies are applied.

Keywords: Chinese Poetry, Su Shi, Su Dongpo, Translation.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 — Retrato de Su Dongpo por Zhao Mengfu (1254-1322)	18
Figura 2 — Literatos na Dinastia Song	21
Figura 3 — Utensílio de chá em cerâmica do período Song.	22
Figura 4 — Mapa da Dinastia Song	23
Figura 5 — Retrato de Su Dongpo por Li Lungmien.	25
Figura 6 — Su Shi pratica caligrafia em encontro no jardim ocidental do palácio.....	28
Figura 7 — O Pavilhão Amarelo, em obra de Xia Yong, com inscrições de Su Zhe	34
Figura 8 — Caligrafia de Su Dongpo.....	41
Figura 9 — Obra caligráfica da autoria de Su Shi.....	51
Figura 10 — Coleção de ensaios de Su Shi.....	52
Figura 11 — Coletânea de poemas trocados entre Su Shi, Su Zhe e seus discípulos.	52
Figura 12 – Coletânea de poemas de Su Dongpo datada da Dinastia Song.	53
Figura 13 — Trecho de coletânea completa de poemas de Su Dongpo.....	54
Figura 14 — 蓑衣 <i>suōyī</i> , tradicional abrigo de palha.	105
Figura 15 — Zhou Yu representado com leque e adorno de cabeça.....	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. UM AUTOR, UMA ÉPOCA: SU SHI E A DINASTIA SONG.....	18
1.1 A DINASTIA SONG E O DESENVOLVIMENTO DAS ARTES	19
1.2 SU DONGPO: A CÉLEBRE VIDA DE UM GÊNIO	24
<i>1.2.1 Rumo à capital, Kaifeng.....</i>	<i>27</i>
<i>1.2.2 Wang Anshi e as reformas econômicas.....</i>	<i>30</i>
<i>1.2.3 A vida em Hangzhou</i>	<i>31</i>
<i>1.2.4 Atuação política e poesia de protesto</i>	<i>32</i>
<i>1.2.5 No Campo, exílio e refúgio espiritual</i>	<i>36</i>
<i>1.2.6 De volta à capital.....</i>	<i>38</i>
<i>1.2.7 A pintura na obra de Su Dongpo</i>	<i>40</i>
<i>1.2.8 De volta à Hangzhou.....</i>	<i>41</i>
<i>1.2.9 Perseguição, exílio e morte.....</i>	<i>44</i>
2. – A OBRA DE SU DONGPO.....	49
2.1 – A OBRA LITERÁRIA DE SU DONGPO: ENSAIOS, CARTAS E POEMAS	49
2.2- SÒNGCÍ (宋詞), OS POEMAS LÍRICOS DA DINASTIA SONG	55
<i>2.2.1 Cípái (詞牌): a radiografia de um poema</i>	<i>55</i>
<i>2.2.2 Temáticas originais nos 宋詞 sòngcí.....</i>	<i>57</i>
<i>2.2.3 小令 xiǎolìng e 慢詞 màn cí</i>	<i>58</i>
<i>2.2.4 Su Shi e a poesia cí.....</i>	<i>59</i>
3. TRADUÇÃO COMENTADA DOS POEMAS	64
3.1 INTRODUÇÃO À TRADUÇÃO COMENTADA	64
<i>3.1.1 Questões de tradução da poesia chinesa</i>	<i>64</i>
<i>3.1.2 Conceitos teóricos</i>	<i>68</i>
<i>3.1.3 Comentário prévio às traduções</i>	<i>72</i>

3.2 “AO SOM DE CIDADE RIBEIRINHA”: TRADUÇÃO COMENTADA DO POEMA 江城子 JIANG CHÉNGZI.....	75
3.2.1 <i>Texto original em ideogramas tradicionais e simplificados:</i>	75
3.2.2 <i>Tradução documental do poema 江城子 Jiāng Chéngzi</i>	76
3.2.3 <i>Tradução instrumental do poema 江城子 Jiāng Chéngzi</i>	77
3.2.4 <i>Ao som de Cidade Ribeirinha - Notas de tradução</i>	78
3.3 “AO SOM DE MELODIA DAS ÁGUAS”: TRADUÇÃO COMENTADA DO POEMA 水調歌頭 SHUǐ DIÀO GĒ TÓU.	88
3.3.1 <i>Texto original em ideogramas tradicionais e simplificados:</i>	88
3.3.2 <i>Tradução documental do poema 水調歌頭 Shuǐ diào gē tóu.</i>	89
3.3.3 <i>Tradução instrumental do poema 水調歌頭 Shuǐ diào gē tóu.</i>	90
3.3.4 <i>Ao som de Melodia das Águas - Notas de tradução</i>	91
3.4 “AO SOM DE ACALMANDO VENTOS E ONDAS”: TRADUÇÃO COMENTADA DO POEMA 定風波 DÌNG FĒNG BŌ.	100
3.4.1 <i>Texto original em ideogramas tradicionais e simplificados:</i>	100
3.4.2 <i>Tradução documental do poema 定風波 Dìng fēng bō.</i>	101
3.4.3 <i>Tradução instrumental do poema 定風波 Dìng fēng bō:</i>	102
3.4.4 <i>Ao som de Acalmando Ventos e Ondas - Notas de tradução</i>	103
3.5 “AO SOM DE O ENCANTO DE NIANNU”: TRADUÇÃO COMENTADA DO POEMA 念奴嬌 NIÀN NÚ JIĀO.	111
3.5.1 <i>Texto original em ideogramas tradicionais e simplificados:</i>	111
3.5.2 <i>Tradução documental do poema 念奴嬌 Niàn nú jiāo.</i>	112
3.5.3 <i>Tradução instrumental do poema 念奴嬌 Niàn nú jiāo.</i>	113
3.5.4 <i>Ao som de O Encanto de Niannu - Notas de tradução</i>	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUÇÃO

A poesia chinesa clássica costuma ser dividida em três grandes épocas segundo a evolução de sua expressão artística e seu desenvolvimento como forma literária. A primeira delas, chamada de *época clássica*, é definida pela obra fundadora da poesia chinesa, o 詩經 *shījīng*, o *Livro dos Cantares* ou *Livro das Odes*, uma coletânea que teria sido recompilada por Confúcio cinco séculos antes de Cristo, embora os trezentos poemas contidos nela sejam muito mais antigos. A segunda é chamada de *a era de ouro da poesia shī*, e nos leva ao apogeu das artes na China, durante a Dinastia Tang (618-907), e na qual se destacam as obras de Li Bai (701-762), Du Fu (712-770) e Wang Wei (699-761). A terceira é conhecida como *a era de ouro da poesia cí*, e tem como apogeu a Dinastia Song (907-1279), na qual os poetas ainda escreviam poemas na forma *shī*, mas passaram a se dedicar a esta nova forma, o *cí*, que era composto, inicialmente, como letras para melodias. Neste período, se destacam as obras de Li Yu (937-978), Ouyang Xiu (1007-1070), Su Shi, também conhecido como Su Dongpo (1036-1101) e Li Qingzhao (1094-1155).

Embora haja uma infinidade de obras importantes entre um período e outro, as três épocas mencionadas acima são consideradas as mais importantes para a poesia chinesa. No Ocidente, quando se ouve falar de poesia chinesa, ou quando em uma livraria ou biblioteca nos deparamos com um livro de poemas chineses, quase sempre se trata de algo originado em uma dessas épocas. Estando a primeira delas um pouco mais reservada aos interessados no pensamento chinês, as duas últimas são traduzidas e lidas em boa parte do mundo, e se tornaram responsáveis por construir a imagem que temos da China clássica.

No Brasil, as traduções de poesia clássica chinesa para a língua portuguesa passam por nomes como Machado de Assis e Cecília Meireles, em traduções indiretas do inglês e francês; a *transcrição* de Haroldo de Campos em *Escrito sobre Jade*; a coletânea *Poemas Clássicos Chineses* com obras de Sérgio Caparelli e Sun Yuqi e a *Antologia de Poesia Chinesa Clássica – Dinastia Tang* de Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. Todas estas obras incluem poemas do período Tang, sendo algumas delas exclusivamente dedicadas a ele. Contemplando a *época clássica*, Haroldo de Campos inclui em sua tradução poemas do *Livro dos Cantares*.

Entre as traduções existentes, nenhuma se dedica especialmente à *era de ouro do poema cí*, na Dinastia Song. O panorama de escassez, bem como a relevância de estudos e traduções de poesia clássica chinesa se confirma na fala de Giorgio Sinedino, tradutor de obras como *Os Analectos* de Confúcio e o *Dao De Jing* de Laozi:

[...] é um facto inegável que o estudo da cultura do Leste Asiático ainda não pôde se estabelecer sobre bases firmes nos países lusófonos. [...] Nos últimos séculos, contudo, países como França, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos não apenas realizaram um trabalho consistente de tradução e comentário do património literário desses povos, mas ainda conceberam para si verdadeiras tradições académicas na área – cada qual reflectindo as peculiaridades e inclinações das suas próprias culturas. Esta lacuna torna-se ainda mais importante na medida em que os interesses concretos dos países lusófonos se vêem cada vez mais empenhados na Ásia do Leste. [...] Num contexto em que o equilíbrio de forças no mundo se transforma a cada dia, restringir-nos ao estudo da economia e do direito chineses somente pode satisfazer as demandas da hora. é importante *scire per causas*¹, pois o que se considera “facto” possivelmente está condicionado a uma atitude cultural que não compreendemos. (SINEDINO, 2014, p.122).

Diante do cenário envolvendo a tradução de poesia chinesa clássica no Brasil, a presente dissertação tem por objetivo apresentar a tradução comentada de alguns poemas do maior expoente da *era de ouro do poema cí*, Su Dongpo, como forma de expandir o panorama de estudos e traduções sobre a poesia chinesa.

Nascido no ano de 1037, na província de Sichuan, Su Shi (蘇軾/苏轼²*sūshi*), também conhecido como Su Dongpo (蘇東坡/苏东坡 *sū dōngpō*), fez parte de uma família de intelectuais, e ganhou enorme destaque ao ser aprovado nos exames imperiais aos vinte anos de idade. Ocupou diversos cargos e obteve enorme destaque nos círculos literários, sendo considerado o maior poeta de seu tempo, a Dinastia Song.

Dono de uma personalidade genial e complexa, Su é considerado um polímata. Além de poeta, foi um grande pensador e crítico literário, além de habilidoso pintor e calígrafo. Durante toda a vida, ocupou cargos oficiais nos quais desempenhou diversas funções, tendo idealizado obras de engenharia em algumas cidades chinesas. Sofrendo com o momento político desfavorável, foi exilado mais de uma vez, períodos nos quais se dedicou também à agronomia e à farmacologia no estudo de medicamentos e na busca por um elixir da vida eterna, o que muitos sábios da época buscavam desenvolver. No exílio, deu início a uma busca espiritual na qual praticou principalmente o budismo, sem que estivesse alheio aos valores taoístas e confucianos que regiam a sociedade. Foi um agente social de maior importância, tendo intercedido a favor das causas populares em diversas ocasiões.

¹ Latim: *Verum scire est scire per causas*. Conhecer verdadeiramente é conhecer por [meio de] suas origens.

² Ao longo desta dissertação, optou-se pela utilização de ideogramas chineses tradicionais em vocábulos chineses, a menos que explicitado de outra forma. Títulos de obras aparecem de acordo com o original. Aqui, por se tratar do nome do autor, incluímos os caracteres simplificados após a barra.

Su Shi ficou conhecido em toda a China por sua produção literária. Produziu textos em diversas modalidades, do ensaio às diversas formas poéticas, além de cartas e memórias. Foi um dos responsáveis na consolidação do poema *ci*, através das inovações que trouxe ao estilo, e se beneficiou deste, ao utilizá-lo na criação de suas obras mais conhecidas. Até hoje parte do currículo escolar chinês, seus poemas causam grande comoção em seus irmãos chineses, por despertar em seu íntimo aquilo que os une culturalmente. Sua obra poética está carregada de uma atmosfera psicológica que reflete sua identidade e experiências de vida. Também nos serve como ilustração dos tempos em que viveu, motivo pelo qual chegou a ter sua circulação proibida. Por esse motivo, a pesquisa se concentra também em ilustrar de forma mais detalhada o contexto histórico da Dinastia Song e os acontecimentos de sua vida, de maneira a relacioná-los com sua obra e produzir traduções e comentários que revelem seus conteúdos mais profundos. Assim sendo, a dissertação está organizada da seguinte forma:

O **capítulo 1** se divide em duas partes: a primeira tem por objetivo investigar de forma breve a realidade social, política e histórica da China na Dinastia Song, visando ilustrar, a partir disso, o momento artístico e literário em que a obra de Su Dongpo foi produzida. Na segunda parte, estão reunidas as informações biográficas acerca do autor, na qual se buscou detalhar e esclarecer, a partir de fontes diversas, fatos da vida do poeta e aspectos de sua personalidade.

O **capítulo 2** procura dimensionar sua obra literária, utilizando-se de fontes que enumerem sua produção escrita. Neste capítulo, também tratamos das especificidades da forma poética *ci*, identificando suas origens e características formais e temáticas, além de abordar as contribuições de Su Shi para o estilo.

O **capítulo 3** apresenta informações acerca das principais questões de tradução envolvendo a poesia chinesa, os conceitos teóricos de Estudos de Tradução empregados e um comentário prévio no qual se esclarece as linhas que orientaram a tradução dos poemas. Os poemas são apresentados na sequência, com o original em chinês, uma tradução documental, uma tradução instrumental literária e comentários de tradução verso a verso, nos quais são levantadas as particularidades semânticas e questões interpretativas, bem como estabelecidas as relações contextuais históricas e biográficas em cada obra.

Nas **Considerações Finais**, são reunidos os principais aspectos levantados acerca de sua biografia, bem como questões de tradução surgidas diante das particularidades da língua chinesa e de sua obra, além da proposição de perspectivas futuras para pesquisas nesta área.

1. UM AUTOR, UMA ÉPOCA: SU SHI E A DINASTIA SONG

Su Shi (蘇軾/苏轼 *sūshi*), ou Su Dongpo (蘇東坡/苏东坡 *sū dōngpō*), como ficou conhecido, viveu durante a Dinastia Song (宋朝 *sòngcháo*), um dos mais importantes períodos na História chinesa. Marcado pelo alto nível de desenvolvimento da sociedade e o surgimento de novas tecnologias, o período Song possibilitou uma nova organização social na qual a cultura e as artes floresceram grandemente, criando terreno fértil para a aparição de uma personalidade tão notável e inseparável do universo que habitou como Su Shi.

Figura 1 — Retrato de Su Dongpo por Zhao Mengfu (1254-1322)



Fonte: 紀念蘇軾九百年特展 - A Special Exhibition in Commemoration of the Sung Scholar-official Artist Su Shih (exhibit). National Palace Museum, Taipei.

1.1 A Dinastia Song e o desenvolvimento das artes

A Dinastia Song foi estabelecida sob o imperador Taizu no ano de 960, após o declínio da Dinastia Tang (唐朝 *tángcháo*) e o turbulento período das Cinco Dinastias e Dez Reinos (五代十國 *wǔdài shíguó*). Por sua vez, o período Song é dividido entre Song do Norte (北宋 *běisòng*, 960-1127), quando a capital era Kaifeng, e Song do Sul (南宋 *nánsòng* 1127-1279), após a tomada de Kaifeng pela Dinastia Jin e decorrente transferência da capital para a cidade de Hangzhou. A fundação da dinastia é considerada a maior ruptura na História imperial chinesa, pelas enormes transformações ocorridas e pelo desejo de reforma social presentes. Prenúncio da idade moderna, a Dinastia Song é frequentemente comparada com a renascença e considerada um dos períodos de maior efervescência intelectual na História da humanidade, que fez com que a China ocupasse o posto de civilização mais avançada no mundo à época (KUHN, 2009).

O desenvolvimento nos campos da filosofia e direito possibilitaram a modernização das leis e a redução do uso da pena capital, e ampliou o acesso à educação. Os exames imperiais, que avaliavam os princípios de educação clássica confuciana, passaram a ser usados na seleção de candidatos a cargos oficiais no governo, ocupando-o assim com eruditos. A nova forma de seleção se opunha ao que ocorria no período Tang, no qual, em comparação, a alta burocracia era massivamente aristocrática e transmitia sua posição de forma hereditária ou por indicação. Segundo Kuhn (2009), a pouca qualificação dos próprios imperadores do período Tang chegou a contribuir para sua ruína.

A aprovação nos exames imperiais se tornaria uma meta para muitas famílias da elite, inclusive a de Su Dongpo, e só deixaria de ser utilizado em 1905. Sobre a vida de oficiais do governo no período, Kuhn (2009) destaca:

Para cidadãos do século XXI que valorizam individualidade, autodeterminação e autorrealização, esta descrição de oficial-erudito altruísta pode soar idealizada ou romantizada, mas, na verdade, ela se aproxima da forma como os chineses praticam lealdade, disciplina e bravura. (KUHN, 2009, p. 280, tradução nossa).

O acesso a materiais escritos era facilitado pela crescente indústria gráfica, que contava com impressão usando blocos de madeira. Na mesma época se desenvolveram os primeiros modelos de prensas móveis em cerâmica, madeira e metal. Assim, a China da Dinastia Song se tornou a primeira sociedade a ter acesso a livros impressos no mundo (FAIRBANK, 2006).

A capacidade de impressão gráfica em grande escala e alta qualidade permitiu aos chineses outra notável inovação: a adoção do papel-moeda, que levaria séculos para estar em pleno uso no ocidente. Mais que superar uma dificuldade material, os chineses da Dinastia Song atualizaram a ideia de moeda corrente quando entenderam as cédulas como forma simbólica e não algo de valor material em si, como ocorria com as moedas de ouro e prata. Como algo que deve circular, e não como um tesouro a ser trancado em uma arca, o dinheiro de papel tornou a economia dinâmica e pujante.

Ainda em termos comerciais, as rotas da seda, como viriam a ser chamadas, colaboravam para um intenso intercâmbio com a Ásia Central e o mundo árabe, e para a chegada de tecnologias e invenções chinesas à Europa. No período da Dinastia Song do Sul, os mercadores e comerciantes podiam sustentar uma vida com tanta opulência que já chegava a ofuscar àquela tida pelos mandarins.

Nas grandes cidades, vivendo um período de prosperidade econômica e intensas trocas comerciais, os chineses testemunharam o surgimento de um estilo de vida urbano e cosmopolita, graças à implantação de modelos de urbanismo mais abertos. Apesar disso, a construção de edifícios obedecia a planos e padrões que deveriam estar de acordo com a classe social do proprietário, bem como os meios de transporte, por exemplo a liteira, eram reservados a determinados setores da sociedade. Kaifeng, capital da Dinastia Song do Norte, mesmo sem alcançar o tamanho de Chang'an, capital no período Tang, já tinha três vezes o tamanho de Roma. Sua população intra e extramuros, somada ao exército, chegava a 1,4 milhão de habitantes. Em Hangzhou, a capital da Dinastia Song do Sul, a população estimada esteve entre 1 milhão e 2,5 milhões, o que a tornava a maior cidade do mundo. A Veneza de Marco Polo, importante centro no mediterrâneo, abrigava, em comparação, apenas 50 mil habitantes (FAIRBANK, 2006).

Enquanto isso, para dentro das casas de chá, restaurantes, tavernas e bordeis, estendia-se uma exuberante vida social. Em Hangzhou, mais de vinte distritos da cidade eram dedicados ao entretenimento, e abrigavam cinquenta e cinco classes de artistas, entre músicos, poetas, trovadores, comediantes, imitadores, dançarinos, acrobatas, palhaços, lutadores, levantadores de peso, arqueiros e domadores de animais. Em bairros assim, emergiam também novas modalidades de literatura, como as que reúnem boa parte dos poemas mais famosos de Su Dongpo.

Figura 2 — Literatos na Dinastia Song

Fonte: National Palace Museum, Taipei.³

Em tudo os novos extratos sociais se faziam diferenciar, elevando os padrões de qualidade de materiais e hábitos em muitas áreas. A produção têxtil teve que se sofisticar para satisfazer os desejos da nova elite e a cultura do chá se enriqueceu com novos utensílios, técnicas e etiquetas. Para além do chá, os chineses dispunham de uma grande variedade de bebidas alcoólicas, e os banquetes se tornariam uma importante forma de celebração, devendo incluir mais de quarenta pratos de carnes, peixe e aves; mais de quarenta pratos de frutas, açúcar e mel; quase trinta pratos de peixe seco e mais de cinquenta doces, sobremesas e biscoitos.

³ Disponível em:

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04028002&Key=%5e%5e11&pageNo=13>

Figura 3 — Utensílio de chá em cerâmica do período Song.



Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York. 4

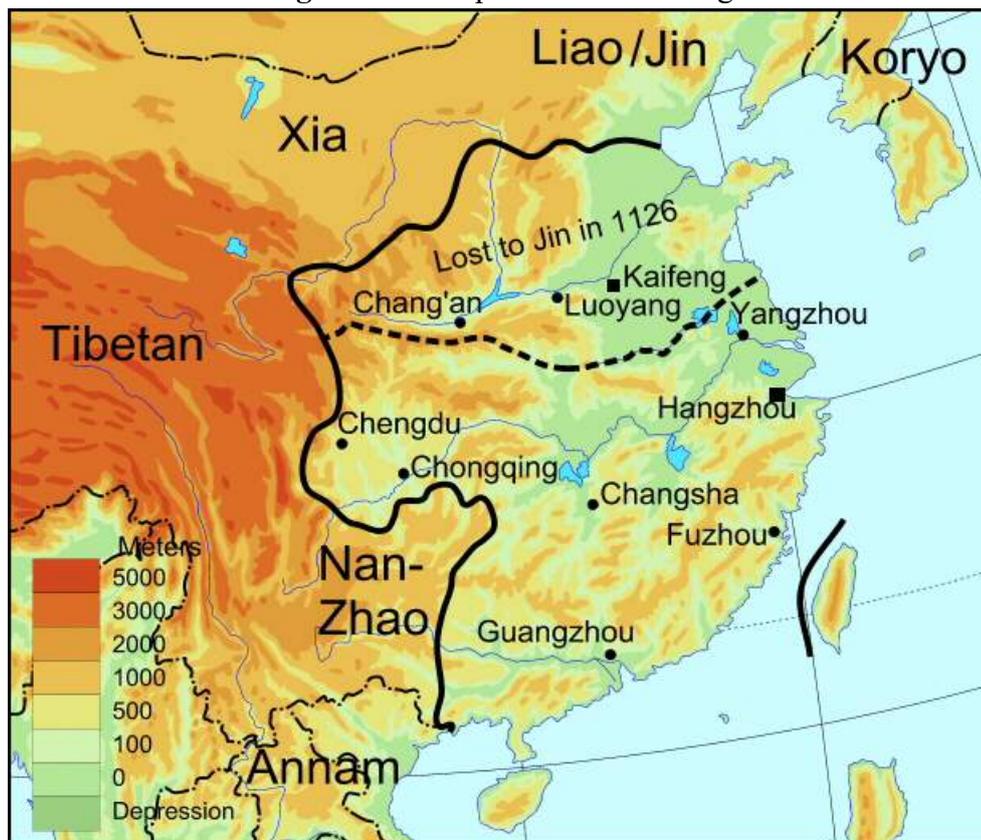
As mulheres tinham acesso a uma *toilette* completa, com os mais diversos produtos cosméticos, e seus cabelos e pele macios e perfumados se tornavam inspiração para poesias que retratavam, tendo sua penteadeira como cenário, o universo feminino. Universo este que também abrigava o cultivo dos “pés de lótus” entre as mulheres de alta classe, ou seja, a tradição de se utilizar, desde muito cedo, amarras nos pés, a fim de que eles alcancem o formato desejado. Hoje um costume raro, os pés de lótus eram quase uma obrigação entre as mulheres de famílias ricas na Dinastia Song, e como as deformações as impediam de se locomover normalmente, as mulheres passavam a ser carregadas em liteiras, outro objeto de diferenciação social.

Embora a higiene masculina não costumasse ser exemplar, nas cidades eram bastante comuns as casas de banho, que em sua maioria contavam com água quente. Entre os homens, os círculos literários eram de extrema importância e se dividiam em vários gêneros, como o dramático e o poético. Havia também sociedades dedicadas às artes plásticas, à pintura e caligrafia e à pintura de couro, usado no teatro de sombras. Muitos grupos se dedicavam à música, e havia ainda aqueles dedicados às atividades físicas e esportes, como a arquearia, a luta e a pesca.

⁴ Disponível em: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/as/original/DT11750.jpg>

Territorialmente, a fundação da Dinastia Song não partiu apenas de territórios consolidados, mas sim de uma área fragmentada e instável, o que explica sua extensão territorial reduzida em comparação a períodos anteriores. Em seu apogeu, alcançou uma extensão territorial de 2,6 milhões de quilômetros quadrados, o que é menor que o território do império durante a Dinastia Tang, e muito menor que o território da atual República Popular da China, de 9,5 milhões de quilômetros quadrados.

Figura 4 — Mapa da Dinastia Song



Fonte: Washington University⁵

Com uma sociedade civil aflorada, não se pode dizer que militarmente a Dinastia Song tenha sido bem-sucedida. Segundo Fairbank (2006), a predileção pelos civis eruditos em detrimento dos militares estava clara na lista confuciana que dividia os setores da sociedade em quatro grupos, de acordo com sua função: eruditos, trabalhadores rurais, artesãos e mercadores. Por um lado, tal organização permitiu a criação de uma sociedade muito evoluída para a época. Por outro, deixou o império suscetível às invasões que levariam a seu fim.

⁵ Disponível em: <https://depts.washington.edu/chinaciv/1xarsong.htm>

Desde sua fundação, o império Song lidou com disputas em suas regiões fronteiriças, sua pior herança do período das Cinco Dinastias. Em 1126 e 1127, o território Song sofreu invasões da Dinastia Jin, e viu-se forçado a transferir sua capital de Kaifeng para Hangzhou, ao sul. Assim, continuou existindo por mais 152 anos, até 1279, quando os mongóis liderados por Kublai Khan dominaram seus territórios e fundaram a Dinastia Yuan.

1.2 Su Dongpo: a célebre vida de um gênio

Nascido em 19 de dezembro de 1036, em Meishan, na província de Sichuan, Su Shi tornou-se o filho primogênito de um casal que perdera o primeiro filho ainda criança. Na juventude, buscou a carreira dos oficiais de Estado — na qual obteve grande sucesso — e viveu a glória de sua arte nos meios intelectuais da época, mas também se tornou vítima da perseguição política com o passar dos anos. Um dos maiores poetas chineses, Su Dongpo, como acabou conhecido, foi na realidade um grande polímata, que buscou em cada período de sua vida aprofundar seus conhecimentos e técnicas nas mais diversas áreas.

No prefácio de sua obra “Word, Image and Deed in the Life of Su Shi”, o professor da Universidade de Stanford, Ronald Egan, um dos maiores especialistas no assunto no ocidente, afirma que para descrevê-lo, “mesmo uma lista encurtada precisaria incluir estadista, budista, gastrônomo, alquimista, estudioso dos clássicos, dissidente político, engenheiro hidrólogo, filósofo e, acima de tudo, poeta, calígrafo e conhecedor das artes” (EGAN, 1994, p. xiii, tradução nossa). Por sua vez, o famoso intelectual chinês Lin Yutang o descreve, em seu livro “O Sábio Jovial”, dedicado à biografia de Su Dongpo, da seguinte forma:

Um homem cheio de encanto, de originalidade, de integridade de propósitos, ao mesmo tempo um *‘enfant terrible’* uma grande inteligência que não conhecia o conformismo [...]. Amigo do povo, mestre da prosa, pintar extremamente original, grande calígrafo, requintado conhecedor de vinhos, engenheiro, inimigo do puritanismo, praticante da filosofia yoga, crente em Buda e discípulo de Confúcio, secretário de imperador, bebedor, juiz cheio de humanidade, rebelde em matéria política, um boêmio, um poeta, e um folgazão, e não obstante, tudo isso não representaria o verdadeiro total que foi Su Dongpo. (LIN, 1950. p.9).

Para além de sua genialidade espantosa, também é unânime entre os autores o quanto a figura de Su Shi foi querida e contraditória. Suas habilidades literárias vinham acompanhadas de um forte caráter e personalidade que ajudaram a definir sua obra, e que, portanto, merecem nossa atenção na leitura e tradução de seus poemas.

Figura 5 — Retrato de Su Dongpo por Li Lungmien.



Fonte: Coleção de Weng Fangkang, *in*: LIN, Y. O Sábio Jovial. A Vida e a época de Su Tungpo. Tradução de Mary CARDOSO. Rio de Janeiro: [s.n.], 1950.

Suas inclinações literárias afloraram cedo, quando da busca por uma posição no serviço público, no qual os exames incluíam, dentre os quesitos a serem avaliados, habilidades artísticas. Como uma família cujas condições de vida assim permitiam, os Su perseguiram um objetivo comum à elite da época: a aprovação de seus membros pelo exame imperial e a obtenção de cargos públicos nas capitais de províncias ou, ainda melhor, na capital imperial. A província de Sichuan era promissora para candidatos a cargos públicos, já que o surgimento da prensa se dera um século antes e trouxera consigo o que Lin Yutang chama de “surto de progresso”. Depois de ver vizinhos e parentes aprovados nos tais exames, Su Xun, pai de Su Shi, começou a se preparar para as provas. Apesar de ter se dedicado aos estudos apenas a partir de seus 27

anos, obteve relativa fama e uma obra respeitável, e junto a Su Shi e seu irmão mais novo, que também se dedicou à literatura, acabou conhecido como um dos “três Su”.

Aos dezoito anos, Su Shi se casou com a jovem Wang Fu, de apenas quinze anos. Seu irmão, Su Zhe, casou-se no ano seguinte. Os casamentos eram arranjados, e havia um mercado matrimonial que flutuava ao sabor dos resultados de exames imperiais. Pouco depois do casamento de seu irmão mais novo, os três Su partiram em uma viagem de mais de dois meses em direção à capital para prestar exames. O pai, já aos quarenta anos de idade, tinha ainda esperanças de conquistar um cargo, já que desde sua reprovação nas últimas provas as quais concorrera, havia estudado muito e publicado um importante trabalho a respeito dos princípios do governo. Buscando aproximação e indicações junto aos altos funcionários, Su Xun pediu cartas de apresentação entre conhecidos seus para Ouyang Xiu, na época o maior escritor chinês.

Em maio de 1056, chegaram à capital Kaifeng, atual província de Henan, onde passaram por exames preliminares que selecionavam aqueles que concorreriam aos exames da primavera, supervisionados pessoalmente pelo imperador. Uma vez aprovados, os dois irmãos permaneceram na capital até as provas finais. Neste ínterim, dispuseram de tempo para conhecer a cidade e seus círculos intelectuais, e seu pai conseguiu a oportunidade de apresentar seus trabalhos a Ouyang Xiu, que o apresentou a altos funcionários do governo. Ainda assim, não os impressionou de forma satisfatória.

Na ocasião dos exames finais, Ouyang Xiu foi nominado chefe das bancas examinadoras. Os candidatos deveriam se apresentar muito cedo no palácio imperial, onde ficariam fechados em cubículos até o término das provas. Os irmãos Su foram aprovados com louvor, como nos conta Lin Yutang:

Os dois Sus conseguiram passar com excelentes notas. Tungpo escreveu uma dissertação que Ouyang Shiu mostrou depois a todos os colegas e que louvou por dias e dias. Abordava o trabalho a questão da simplicidade e da cordura na administração pública, o que constituía a própria base da filosofia do governo do poeta. Houve, entretanto, um erro lamentável. Ouyang Shiu ficou tão encantado com o estilo brilhante e com a profundidade de conteúdo da composição, que se convenceu de que o mesmo não poderia senão ter sido escrito por Tseng Kung, candidato de quem era amigo. Para evitar que se fizessem críticas, deslocou a prova do primeiro para o segundo lugar, o que deu a Su Tungpo o segundo posto na classificação final. Em 8 de abril de 1057 era Su aprovado e declarado um chinshih quase como o primeiro dos trezentos e oitenta e cinco candidatos aprovados. A obtenção de tal honra significava, de pronto, o seu reconhecimento nacional como um dos maiores intelectuais de seu país. (LIN, 1950, p 56).

Ainda segundo Lin, Ouyang Xiu teria declarado sua aprovação a um amigo: “Quando li a carta de Su Tungpo [sic] senti como se todo o meu corpo irradiasse alegria. É preciso que o velho Ouyang ceda o lugar a esse jovem, para que ele possa subir até o cume” (apud LIN, 1950). Ronald Egan também confirma a existência de afirmações desse tipo por parte de Ouyang Xiu, registradas em suas correspondências (EGAN, 1994, p. 5). Maior escritor e autoridade em literatura de seu tempo, Ouyang Xiu tinha o poder de fazer ou destruir um nome, e colocou Su Shi em um lugar de prestígio que ele jamais abandonaria, apesar de todos os revezes que se abateriam sobre ele em outros momentos. O autor também destaca a importância dos exames como marco da carreira de Su Shi:

Su Shi foi trazido à proeminência nacional aos seus vinte e poucos anos, devido a sua performance em dois exames na capital. Em 1057, ele terminou em segundo lugar, dentre centenas de candidatos [...]; em 1061, recebeu uma nota atribuída uma única vez anteriormente, nos cem anos de história da Dinastia”. (EGAN, 1994, p. 3, tradução nossa).

Enquanto Su Shi se preparava para iniciar a carreira pública, sua mãe veio a falecer. Os costumes confucianos determinavam um período de luto de vinte e sete meses (LIN, 1950), do qual nem mesmo um ministro de primeira importância poderia se abster. O período de retiro foi de alegrias para Su Dongpo, que esteve próximo à natureza, nas montanhas onde viviam a família de sua esposa. Enquanto isso, seu pai aguardava uma possível nomeação que não viria tão cedo. A este, como esposo, o tempo de luto imposto era menor, mas o imperador pretendia que ele passasse por novos exames, aos quais ele se recusava. Após a morte da mulher, ele estava decidido a deixar Sichuan, e aguardaria o término do período de luto dos filhos para se mudarem todos para a capital levando, desta vez, as esposas.

1.2.1 Rumo à capital, Kaifeng

Com uma carreira pública assegurada e suas ambições literárias satisfeitas, Su faria uma viagem à capital muito diferente da primeira, e de caráter bem mais definitivo. Por isso tomaram, em vez de rotas terrestres, o caminho pelo rio Yangtzé que, contabilizando trechos terrestres e aquáticos, somava aproximadamente 1800km. A viagem, assim como o período de luto, se mostraria um momento de convivência em família, do qual Lin (1950) destaca: “A Sra. Tungpo percebeu que, dos três homens, o mais excitável, o mais tagarela e o mais difícil de conter era seu próprio marido”. Sichuan era a maior das províncias chinesas à época, e alcançar suas fronteiras levou um mês. Durante a travessia, enfrentaram as intempéries e as violentas águas das gargantas do rio, que às vezes os impediam de seguir viagem por muitos dias, tamanho era

o perigo. No trajeto, Su Shi e seu irmão teriam composto uma centena de poemas, a serem publicados sob o título “Navegando para o Sul”.

Meses depois, os Su chegariam à capital Kaifeng, onde estabeleceram residência. Aguardando suas nomeações, os irmãos ainda prestaram novos concursos. “Sob os auspícios de Ouyang Xiu, os irmãos Su apresentaram-se aos exames e foram aprovados, logrando Su Tungpo graduação só conferida uma outra vez, em toda a Dinastia Sung” (LIN, 1950). Com uma reputação intelectual crescente, os três Su viam seus escritos ganharem espaço nos mais influentes círculos literários, e uma sólida carreira literária tomava forma na vida de Su Shi.

Figura 6 — Su Shi pratica caligrafia em encontro no jardim ocidental do palácio, em pintura de Liu Songnian.



Fonte: National Palace Museum, Taipei.⁶

O primeiro cargo ocupado por Su Shi no serviço público foi o de assistente de magistrado, como conselheiro de justiça, encarregado de cuidar das comunicações oficiais com a corte. Seu irmão, a quem também fora concedido um cargo longe da capital, renunciou à

⁶ Disponível em: <https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04010849>

posição para permanecer na companhia do pai, viúvo. Os irmãos corresponderam-se por meio de poemas ao longo dos três anos em que Su Dongpo viveu em Feng Xiang. Como um jovem inquieto, tinha em sua esposa uma figura de sensatez, alguém que lhe alertava sobre as más amizades e lhe pedia cautela em momentos decisivos. Como comenta Lin (1950), “Su Tungpo tinha muito discernimento para as grandes coisas e nenhum para as pequenas”. Ainda segundo o mesmo autor, Su Dongpo teria mostrado certa insatisfação com a vida burocrática em suas correspondências com o irmão: “Antes que um intelectual obtenha um cargo público, sofre o receio de o não obter e uma vez conseguido um posto qualquer, sofre também do perdê-lo. Se é mister que assim seja, que fim se pode esperar dessa espécie de vida?” (LIN, 1950).

Após três anos a serviço do magistrado, Su Dongpo retorna à capital em 1064. O novo imperador, Ying Zong, que já o conhecia por seu prestígio intelectual, pretendia dar-lhe o cargo de secretário imperial, mas foi convencido por seu ministro a mantê-lo em uma posição mais baixa e exigindo para tal uma nova aprovação nos exames imperiais, que se deu com tranquilidade. Su Dongpo ocupou então um novo cargo, no departamento de História, no qual analisava documentos, manuscritos e obras de arte raros, exercendo suas funções na biblioteca imperial, o que lhe era motivo de grande prazer. Com Dongpo na capital, seu irmão pôde finalmente ocupar seu cargo em Damingfu.

Sua esposa falece em 1065, deixando um filho de apenas seis anos. No ano seguinte, Su Dongpo perde seu pai, e os irmãos são obrigados a pedir dispensa de seus cargos para conduzir as cerimônias funerárias em sua terra natal. Os corpos da esposa e do pai são trasladados por uma longa viagem de volta, para ocupar o túmulo da família. Após o período de luto, Su Dongpo casa-se novamente, desta vez com uma prima de sua primeira esposa, em uma união feliz. Em 1068, os irmãos voltam à capital acompanhados de suas famílias, e apesar das tantas viagens que fariam por conta de suas posições, nunca mais voltariam a ver sua terra natal.

1.2.2 Wang Anshi e as reformas econômicas

No ano seguinte, o império chinês implementaria as políticas econômicas do reformista Wang Anshi, que propunham grande interferência estatal no comércio. Dentre elas, a política dos empréstimos agrícolas, que oferecia crédito aos agricultores no período de plantio e recebia juros em seus pagamentos nos meses de colheita tornou-se a mais conhecida. Durante oito anos, as reformas consideradas radicais não foram capazes de provocar o efeito desejado, como explica Lin Yutang:

O que os fatos demonstram é que, substituindo o “monopólio privado”, o Estado estabeleceu o seu próprio monopólio; que os pequenos comerciantes foram privados de seu ganha pão e que os agricultores, impossibilitados de liquidar os empréstimos compulsórios, ou de pelo menos pagar os juros respectivos, tiveram que vender as esposas e os filhos, ou viram-se forçados a fugir, fazendo com que todos aqueles que serviram de fiadores para os empréstimos que lhes foram concedidos fugissem em sua companhia. (LIN, Yutang, 1950)

Em 1070, Wang Anshi alcançaria o cargo de primeiro-ministro, e continuaria com suas reformas convencendo o imperador de seu sucesso. Para que isso fosse possível, os opositores ao novo governo foram duramente reprimidos. Mesmo amigos próximos, ao criticá-lo, eram expurgados dos cargos públicos. Alguns dos nomes mais respeitados abandonaram suas posições: em 1071, Ouyang Xiu renunciou a todos os cargos que ocupava e se recolheu à vida privada. Su Dongpo, que detinha uma posição na capital, escreveu cartas ao imperador nas quais criticava as reformas do ministro de forma mordaz. Quando o imperador, tendo os primeiros sinais de fracasso do governo, retirou a obrigatoriedade dos empréstimos agrícolas, Su Dongpo citou Mêncio para assinalar que a atitude era comparável à de um ladrão de galinhas que decide roubar apenas uma galinha por mês (LIN, 1950). Não demorou até que houvesse consequências: surgiram rumores de uso irregular da guarda do Estado durante o traslado dos restos mortais de seu pai para Sichuan. Investigadores foram enviados a diferentes províncias em busca de provas, sem êxito.

Sua inimizade com Wang Anshi chegou a prejudicar sua evolução nos cargos públicos, motivo pelo qual, através da interferência de seu inimigo, ele acabou sendo mandado para Hangzhou em 1071. Segundo Egan (1994), ele teria pedido transferência após escrever peças críticas às reformas. Aos poucos, o imperador desistiria de implementar as reformas de Wang Anshi e este abandonaria a vida pública em 1076. Ainda assim, o momento político criado pelas reformas influenciou fortemente a vida e obra de Su Dongpo, bem como de outros intelectuais da época, como nos explica Ronald Egan:

Não se pode conceber Su Shi sem o movimento reformista liderado por Wang Anshi e sua oposição a ele [...]. Su Shi se tornou um ator importante no drama das Novas Políticas e nas dificuldades acarretadas por elas, que se estenderam por toda sua carreira e, com certeza, lançaram sua sombra sobre praticamente qualquer aspecto da História política e intelectual da Dinastia Song do Norte. (EGAN, 1994, p xiv, tradução nossa).

1.2.3 A vida em Hangzhou

Os próximos anos, passados principalmente em Hangzhou, foram de intensa produção literária, como remarca Lin Yutang: “Foi esse o período de sua grande atividade poética, no qual compôs cantos maravilhosos, com seus poemas de angústia, de espírito e de cólera”. Sua oposição às autoridades da época continuava motivando muitas de suas obras. Seu irmão servia como professor na atual Zhengzhou, caminho obrigatório rumo à capital Kaifeng, e tinha uma vida humilde, com mulher e muitos filhos. Su Dongpo fazia visitas sempre que possível e procurava casamentos para seus sobrinhos. A esta altura, ele próprio tinha um filho de doze anos e um bebê. As características próprias de cada um dos irmãos iam se acentuando com o tempo: enquanto o irmão era considerado prático e reservado, Su Dongpo era expansivo, irreverente e inconsequente. Para Lin (1950), é quase impossível evitar o uso da palavra 氣 (gás, ar, atmosfera, força, espírito, impulso, ira) ao descrever a personalidade de Su Shi.

No caso de Tungpo, esse espírito foi sinônimo de uma gigantesca personalidade, a personalidade de alguém no máximo grau das qualidades humanas, grande e forte e impetuoso, que se tinha mesmo que expandir por força de sua tremenda vitalidade. E foi esse atributo pletórico de seu espírito, essa grande força estuante, que mais impressionou sempre os críticos e os admiradores do poeta. Mencius sentiu-a em si próprio e descreveu-a como um espírito que, quando apoiado na justiça e na verdade, não temia coisa alguma no universo. (LIN, 1950. p.158).

Hangzhou, que chegou a ser considerada a maior cidade do mundo durante o período Song, era uma metrópole efervescente pela qual Su Dongpo sentiria um enorme carinho, considerando-a uma segunda terra natal. Havia reciprocidade, porque também ele era adorado por toda a cidade, se tornando uma figura famosa e que participava ativamente dos círculos intelectuais. Como assistente de magistrado, ele se sentia insatisfeito em sua carreira: “meu espírito vital murchou-se e degenerou e já não é mais o que costumava ser” (LIN, 1950), chegou a dizer em uma carta ao irmão. Em um poema, lamentou ter escolhido um caminho errado. Se, por um lado, sua função pública não era suficiente para dar vazão a seus anseios como figura pública, por outro, sua poesia o tornava uma celebridade, e veio a ser sua principal forma de se relacionar com a sociedade.

Em uma cidade grande, cercada por belezas naturais, montanhas, lagos e templos, ele se dedicou a longas caminhadas solitárias, visitas a monastérios em montes distantes, e ao mesmo tempo conheceu a companhia boêmia de muitos amigos, literatos, artistas e cortesãs. Para Su Shi, não era conflituosa sua existência que permeava os mais diversos ambientes, entre os monges, em meio às diversões da cidade, ou ainda solitário junto à natureza. Seu lado intelectual e espiritual não permitia que ele se tornasse um bêbado ou depravado (ele, por acaso, bebia pouco), e ao mesmo tempo sua filosofia e essência espontânea não faziam dele um puritano, de modo que sem renunciar a nada, ele buscava uma existência plena: “tudo é fácil, exceto a continência” (LIN,1950. p.176), ele confessa em um de seus diários. Apesar de não renunciar às mulheres, à bebida e à boa comida, se desconhece que ele tenha mantido uma amante durante esse período.

Em Hangzhou, as cortesãs cantavam canções românticas, por vezes com insinuações sexuais, que estavam, a princípio, restritas às zonas de entretenimento urbano, e que com o tempo caíram no gosto dos intelectuais que frequentavam o meio. Su Dongpo ficou famoso por utilizar o formato 詞 *cí* popular entre as cortesãs, para compor seus poemas, e assim o elevou à mais alta literatura do período. Nele, Su Shi escreveu suas obras mais importantes, das quais a presente dissertação reúne quatro exemplos. Outros grandes nomes da poesia, como Ouyang Xiu e até Sima Guang também dedicaram versos a esse tipo de composição.

A intensa relação do poeta com a cidade continuou dando frutos quase duas décadas depois, quando ele se tornou governador da província. Até hoje, a cidade de Hangzhou guarda heranças de suas ações como arquiteto e paisagista.

1.2.4 Atuação política e poesia de protesto

No período de 1071 a 1076, Su Dongpo passou por uma fase de grande produção intelectual que culminou com sua total maturidade como autor. Naqueles anos, o poeta se dedicou não apenas à poesia amorosa e alegre, mas também a expressar, por meio de seus versos, as amarguras de sua vida pessoal e da situação enfrentada pelo povo chinês. À medida em que sua indignação afluía na poesia, os riscos de uma retaliação aumentavam. Para Egan, a partida da capital em 1071 deu início a uma nova fase na vida do poeta:

São anos ricos, nos quais sua vida, seus interesses e seus escritos se ampliaram perceptivelmente. Distanciado da capital, Su se sentiu mais livre para deixar suas energias fluírem fora das questões ao redor das quais orbitava a política nacional. Não por acaso, este é seu primeiro período grandioso como poeta, e também o período no qual seus interesses por outras artes e pelo budismo florescem [...]. Nos primeiros

anos das reformas, Su usava os memoriais formais para expressar sua discidência. Agora, ele se voltava à poesia e outras formas literárias para atacar e satirizar as reformas e suas consequências. (EGAN, 1994, p39, tradução nossa).

Su Shi era dono de uma personalidade e temperamento marcantes e imprevisíveis, de maneira que sua obra ficou caracterizada por mudanças bruscas de tom e humor que revelavam seu 氣 *qi*, sua força, impulso e espírito. Como agravante para sua situação política, ele era um nome cada vez mais conhecido, e tudo o que escrevia se tornava público rapidamente, era replicado em diversas partes do país e em pouco tempo chegava à capital. Ao contrário do irmão, que preferia se manter calado, Su Dongpo parecia não se incomodar com a exposição.

Ao mesmo tempo que cantava porque ‘a primavera encheu de flores todos os vilarejos’ falava também dos camponeses, que já comiam brotos de bambu, coisa boa, dizia ele, mas que estava sendo comida sem sal, porque ‘havia já três meses que não se via sal no campo’, aniquilado que fora o comércio de sal pelo monopólio do governo” (LIN, 1950. p.192).

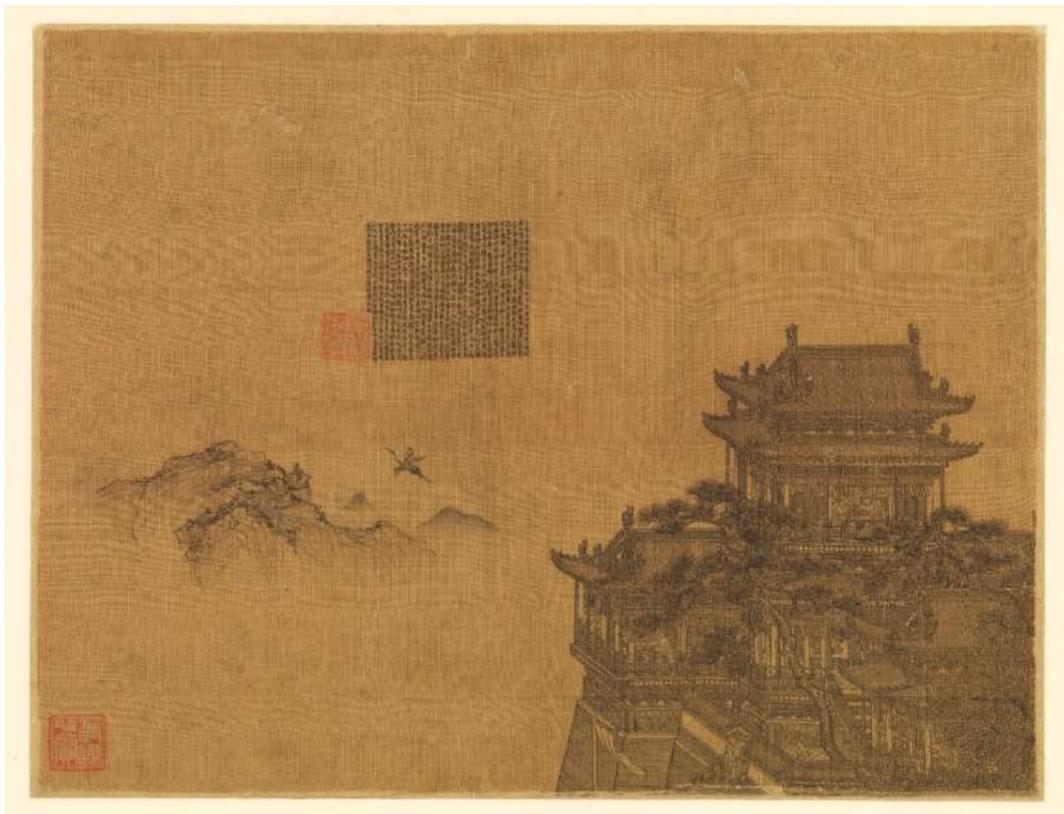
Em outro poema, ele diz: “Os preços eram tão baixos que tive de vender meu arroz como serragem para as cadeiras / Sem poder pensar na fome que há de vir no próximo ano, / Vendi minha vaca para pagar os impostos e fiz das portas madeira para o fogo” (LIN,1950). Aos poucos, suas críticas se tornavam mais explícitas e contundentes, embora não contivessem nenhum ataque direto às figuras do poder. Vale lembrar que, na época, a poesia funcionava como principal forma de transmissão de ideias, e os versos mais inteligentes se espalhavam com rapidez entre as pessoas, sobretudo quando provinham de autoria conhecida. Enquanto isso, na capital, as autoridades reuniam cuidadosamente seus escritos.

Com o fim de seu serviço em Hangzhou, Su Shi teve aceite seu pedido de transferência para a província de Shangdong, onde vivia seu irmão. Lá, recebeu o título de magistrado-chefe na antiga Mizhou, próxima de Qingdao. A experiência de vida na cidade contrastava muito com a de Hangzhou, visto que era um local insignificante em termos nacionais e sua população sofria com a extrema pobreza. Mais próximo dos menos privilegiados, a miséria continuava a lhe indignar e motivar sua obra. Mesmo suas condições financeiras não eram mais as mesmas, e os luxos de outrora tiveram de ser deixados para trás.

Passados dois anos, uma nova transferência levou Su Shi a ocupar o mesmo cargo na cidade de Xuzhou entre 1077 e 1079, no período que ficou conhecido como “torre amarela”. Sua posição, de magistrado-chefe, lhe concedia enorme poder de realização agora que estava em uma cidade maior e de localização estratégica. Em seus primeiros meses no posto, foi o grande responsável por salvar a cidade de uma grande inundação durante a época de cheia do Rio Amarelo.

Construindo e reforçando barreiras, além de desviar o curso do rio para um braço que há muito secara, a cidade foi salva. Com seu feito notável, que envolveu o trabalho de milhares de homens, Su Shi passou a ser adorado pelo povo da região, e recebeu do imperador cumprimentos e verbas para as obras de contenção definitiva das águas: no topo desta nova muralha, ergueu-se uma construção que ficou conhecida como Pavilhão Amarelo, cuja inauguração envolveu grandes comemorações. Desde então, o nome passou a ser usado para designar este período de sua vida e a coleção de obras poéticas que compôs em Xuzhou.

Figura 7 — O Pavilhão Amarelo, em obra de Xia Yong, com inscrições de Su Zhe, irmão de Su Dongpo.



Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York. Doação de Oscar L. Tang, 1991. ⁷

Ainda no exercício de seu cargo público, Su Shi visitava as prisões cheias de gente do povo, sendo muitas das sentenças ocasionadas pelas novas reformas, e foi o primeiro a determinar que os prisioneiros tivessem direito a atendimento médico. Admirado pelos intelectuais, Su Shi alcançara a maturidade artística ao mesmo tempo em que passou a ser

⁷ Disponível em: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/as/original/DP153818.jpg>

aclamado pelo povo por sua exemplar condução do poder público, e se tornou o principal nome da literatura chinesa, substituindo Ouyang Xiu.

Em 1079, transferido para Huzhou, na mesma província, Su Dongpo escreveu uma carta de agradecimento ao imperador na qual citava “novos e promissores talentos” (LIN, 1950), o que foi entendido como uma ironia que se referia aos jovens, sem qualificação, que haviam rapidamente alçado cargos elevados durante o mandato de Wang Anshi. Como tudo que ele escrevia, a carta atraiu a atenção de muitos, e o público interpretava sua frase como forma de escárnio. Su Shi terminou acusado de difamar o governo por um censor que apresentou como prova não apenas a carta, mas volumes inteiros de seus poemas publicados. Outro censor prosseguiu com acusações independentes, pedindo que ele fosse condenado à morte. Recebeu um mensageiro com a ordem de que comparecesse à capital para seu julgamento, e precisou partir imediatamente de Huzhou. Sua família o acompanhou à distância, tendo sido interceptados no meio do caminho por guardas do governo que reviraram seus pertences em busca de mais escritos comprometedores. Enquanto estava preso, aguardando julgamento, Su Shi teria escrito cartas de despedida ao irmão na qual demonstrava enorme humildade e manifestava sua gratidão ao imperador. Acredita-se, estas cartas teriam ido parar nas mãos do imperador, que se comoveu. Como nos descreve Egan, Su Shi permaneceu mais de quatro meses preso à espera de julgamento na capital.

Durante o julgamento, os censores o acusaram de ter uma inteligência questionável, sabedoria inútil, e ter cometido crimes imperdoáveis contra o império. Sua reputação, segundo eles, teria sido construída ao acaso, e ele teria sido admitido nos exames oficiais por acidente (LIN, 1950). Passadas algumas sessões de julgamento, Su Dongpo se declarou culpado, admitindo ter escrito poemas satíricos sobre o governo. Como nos conta Lin Yutang (1950), sempre era pedido a ele que explicasse o que queriam dizer suas obras, motivo pelo qual muitos de seus poemas ganharam elucidação por parte do próprio autor, que serve até os dias de hoje como fonte de informação. Ainda segundo Lin, Su Shi “comparara homens no poder a rãs coaxantes, cigarras choronas, a corujas, a gralhas negras comendo ratos podres [...]. Mais insultuosa ainda foi a referência que fez a ‘macacos que tomavam banho e vestiam capotes’ para ficarem parecidos com seres humanos” (LIN, 1950), de tal forma que ficou impossível negar as duras críticas aos homens do poder. Segundo Egan, “temos todas as razões para acreditar que agressões acompanhavam os interrogatórios. O próprio Su chega a dizer que estava convencido de que morreria como resultado dos abusos dos carcereiros” (EGAN, 1994, p. 49, tradução nossa).

Sua sentença apresentada pelo juiz foi considerada leve: dois anos de trabalhos forçados e exílio, além da perda de dois de seus títulos. Ainda assim, ela foi atenuada pelo imperador, de quem dependia seu cumprimento. Assim ele determinou: Su Dongpo deveria ser enviado para Huangzhou a posição subalterna de tenente de um corpo de treinamento do exército, deveria ser mantido nos limites do distrito e não podia assinar documentos oficiais.

Depois de quatro meses preso, Su Dongpo foi posto em liberdade para que se pusesse em marcha rumo ao exílio. Dono de um gênio incorrigível, escreveu no mesmo dia dois novos poemas.

1.2.5 No Campo, exílio e refúgio espiritual

Tendo deixado a capital para viver em Huangzhou, uma área pequena e empobrecida às margens do Yangtzé, Su Shi viu-se obrigado a adotar uma mudança completa em seu estilo de vida: longe dos prazeres e extravagâncias das grandes cidades, destituído de sua posição, Su Shi passou a buscar refúgio na religião, na natureza e no autoconhecimento.

Chegou a Huangzhou meses antes de sua família, e neste ínterim, hospedou-se em um templo. O isolamento lhe ofereceu a oportunidade de reavaliar seu comportamento sempre impetuoso e impulsivo. Os rituais, as oferendas de incenso e a meditação tornaram-se parte importante de sua rotina em direção à espiritualidade.

Para Lin (1950), o exílio de Su Shi em Huangzhou foi dedicado à devoção budista, ao mesmo tempo em que revela o quanto o poeta carregava valores confucianos e taoístas, o que gerava um certo conflito: enquanto o budismo o impunha uma vida desprendida dos objetivos mundanos, seu lado confuciano lhe lembrava de seus deveres sociais como marido, pai e cidadão, e estava em consonância com sua vida prática e mais imediata. Como explica Egan, quem quer que tente definir suas práticas religiosas vai encontrar dificuldades:

A dificuldade [...] ao tentar responder estas questões nos alertam quanto ao fato de que elas estão formuladas de maneira inapropriada. No período Song do Norte, o ‘budismo’ era terrivelmente difuso, e a fé e a prática entre leigos não era necessariamente ligada a uma escola ou linhagem em particular. (EGAN, 1994, p. 134, tradução nossa).

Apesar disso, afirma Ronald Egan, Su Dongpo deixou “incontáveis passagens com referências a amigos monges e visitas a templos budistas, além de referências aos sutras budistas que leu e às doutrinas que endossava ou criticava” (EGAN, 1994, p. 134, tradução nossa). Também o taoísmo serviu como doutrina, tendo Su Dongpo procurado as técnicas do

Tao para favorecer sua juventude e longevidade. Segundo Lin (1950), no ímpeto pelo controle da mente e paz do espírito, Su Shi relatou em seus diários as práticas respiratórias e meditativas que preenchiem seus dias nos retiros espirituais que passou a realizar nos templos da região. Lin Yutang usa a palavra Yoga para descrevê-las:

Ao descrever os exercícios que praticava, revelou Tungpo [sic] muitos dos característicos da ioga. [...] Em matéria de concentração, conseguia também fixar como assunto do próprio pensamento a ponta do nariz [...] numa carta que enviou ao irmão explicou as finalidades da meditação segundo a ortodoxia do ioguismo. (LIN, 1950. p.264).

Do taoísmo, Su Shi aproveitou todos os escritos a respeito da conservação da energia corporal e vital, e decidiu, como muitos outros fizeram à época, pela prática da alquimia em busca de um elixir da vida eterna. Os taoístas da época usavam principalmente o mercúrio em seus compostos, apesar de ser já conhecido seu caráter tóxico, e o salitre, o enxofre e o cal extraído de estalactites.

Quanto a suas opiniões e comportamentos, suas cartas da época (LIN,1950) mostram que, entre amigos, ele dizia não estar arrependido das ações que o levaram ao exílio; em outra correspondência, ao então vice-primeiro-ministro, e que chegou às mãos do imperador, ele lamentava profundamente seus erros. A variação em suas manifestações a respeito do exílio também está registrada por Egan:

Logo depois de ter ido para seu primeiro exílio, por exemplo, nós o vemos escrever poemas e outras obras literárias a respeito do quão agradável é Huangzhou e quão abundantes e deliciosas são as comidas locais. E ele diz quase as mesmas coisas na ocasião de sua remoção para o sul distante, na década de 1090. Suas ‘punições’ podem parecer muito leves. Não obstante, se observarmos os escritos não-literários de Su (como suas notas informais a amigos e familiares) e fontes paralelas, surge uma figura muito diferente, na qual a experiência de exílio parece ter sido dramaticamente diferente de tudo o que Su conheceu em outros períodos de sua vida. (EGAN, 1994. p. 207, tradução nossa).

Como nos explica Egan, não nos faltam informações sobre os períodos de exílio na vida de Su Shi, do ponto de vista objetivo: onde ele esteve e por quanto tempo, qual punição recebeu ou a que posição foi rebaixado. “O significado destas experiências em sua vida, porém, são complexos, a julgar pelas tantas diferentes formas com as quais ele reagiu a elas em suas obras literárias.”, nos explica Egan (1994, p 219, tradução nossa).

Apesar de o exílio ter sido resultado de sua expressão livre de ideias, ele não se detinha ao agir em prol de causas sociais: em uma carta ao magistrado da região, clamou por ações do

governo de coibissem o infanticídio, na época uma prática comum, e ganhou o apresso da população por isso.

Tendo economias apenas para o primeiro ano no exílio, Su Dongpo passou a trabalhar na lavoura para manter o sustento da família. Em 1081, ele havia se tornado um agricultor completo, trocando experiências de cultivo com agrônomos locais. “Nunca tive tanta sorte antes!” (LIN,1950. p.236), diz ele em uma carta a um amigo. Estar à beira de um grande rio, cercado por montanhas, era para ele um grande privilégio. Perdendo as características de um oficial e literato, misturou-se aos demais lavradores, pescadores, construtores, e passou a viver de forma anônima, o que lhe deixava muito satisfeito. Apesar disso, os magistrados locais ainda o convidavam para festas e jantares, e seu prestígio não havia sido apagado nos círculos urbanos. Foi também neste período que Su Dongpo pôde se dedicar à cozinha, criando pratos e aproveitando o que plantava. Sua paixão pela construção se mantinha aquecida nas obras de muros, barreiras e poços.

Em Huangzhou, Su Dongpo tomou por concubina uma criada que sua mulher decidira comprar ainda em Hangzhou, então com apenas doze anos de idade. Como uma empregada dedicada à esposa, ela deveria ajudá-la em todas as suas funções, inclusive àquelas que diziam respeito aos cuidados e bem-estar do marido, o que permitiu maior aproximação entre eles.

1.2.6 De volta à capital

Da mesma forma abrupta com que Su Dongpo foi exilado, ou ainda teve seu acesso restrito à capital enquanto seus opositores estavam no poder, ele recebeu em 1084 o anúncio de sua transferência para uma outra pequena cidade, muito mais próxima da capital e que oferecia muito melhores condições de vida, ainda que seu exílio continuasse vigente. Ao aceitar a transferência, que interpretou como um sinal de clemência do imperador, Su Dongpo perdia anos de trabalho na vida rural que cultivara. Deixou Huangzhou aclamado pelo povo e pelos aristocratas locais. Ao longo da viagem, pereceu em Nanquim o filho de dez meses que tinha tido com sua concubina. Ainda durante sua passagem pela cidade, houve também ocasião para uma visita ao ex-ministro Wang Anshi.

Com dificuldades em alcançar seu destino, Su Dongpo escreve uma carta ao imperador pedindo mais um ato de bondade, na qual dizia não ter as mínimas condições de viajar acompanhado por toda a família (eram mais de vinte pessoas, ao todo) e pede para se instalar em uma pequena propriedade sua, em Changzhou. Em meados de março de 1085, de forma

inesperada, o imperador Shen Zong adoece e vem a falecer, aos 36 anos de idade. Na linha de sucessão estava seu filho Zhao Xu, de apenas nove anos, e por isso a imperatriz Gao, avó do novo imperador, torna-se imperatriz regente. O pedido de Su Dongpo foi prontamente atendido, e ele chegou a imaginar para si uma vida serena em Changzhou, mas menos de dez dias depois de se instalar, a família ouviu rumores de que ele seria nomeado magistrado-chefe em Dengzhou, na província de Shangdong. Su Shi aceitou a proposta e a família partiu mais uma vez para, quinze dias depois da chegada à Dengzhou, ser convocado à capital, Kaifeng. Como nos explica Egan, “a imperatriz viúva [...] era uma opositora de longa data das reformas, e agora se movia rapidamente contra elas” (EGAN, 1994, p. 86, tradução nossa), o que favorecia outros opositores, como era o caso de Su.

O Governo da imperatriz significou uma nova orientação política, desfazendo por completo as medidas de Wang Anshi. Por outro lado, aqueles que antes eram perseguidos passaram a ser exaltados. Neste contexto, Su Shi conseguiu uma ascensão dramática ao poder: depois de oito meses na capital, havia sido promovido três vezes (LIN, 1950). Tornou-se parte da Academia Imperial 翰林 *Hànlín*, como secretário imperial responsável por redigir os éditos imperiais, uma posição que frequentemente antecedeu o posto de primeiro-ministro na História chinesa. Em seu novo cargo, Su Dongpo esteve muito próximo à imperatriz e o imperador, o que fez com que ele ocupasse também a posição de preceptor imperial no ano seguinte, ficando ele encarregado pela educação e preparação do soberano.

Depois de quinze anos fora da capital, Su Shi e sua família se adaptavam à vida luxuosa em um dos bairros centrais de Kaifeng. Enquanto ele mantinha sua rotina de exercícios físicos e práticas espirituais, alguns membros da família gozavam dos luxos que a nova vida trazia. Como nos conta Lin Yutang (1950), uma mulher da família passava os dias ocupada em ensinar as empregadas a fazer flores de manteiga de formas variadas, para nunca as servir em formatos repetidos aos convidados, enquanto outro parente se preocupava com “banhos completos” nos quais eram usados incensos e unguentos, nos quais ele recebia a ajuda de até nove empregados.

De volta à capital, Su Dongpo somou à sua carreira literária, na qual era unanimemente considerado o maior intelectual de seu tempo, o fato de ocupar alguns dos mais prestigiosos cargos públicos. Com o novo governo, seu irmão e também vários amigos, antes banidos e enviados ao sul do país como ele próprio, puderam retornar a Kaifeng e ocupar cargos importantes na corte.

1.2.7 A pintura na obra de Su Dongpo

A Su Dongpo não faltava inspiração: mesmo em seu período de exílio, ele encontrara na prática espiritual e na natureza a seu redor o que provocasse suas forças expressivas, de tal forma que, se por um lado sua transferência e posterior retorno à capital lhe ofereceriam muitos benefícios, também muito lhe foi tirado quando se viu obrigado a abandonar a vida rural. O retorno à opulência de uma grande cidade, no entanto, o colocou novamente em contato com os círculos intelectuais da época. Para Lin Yutang (1950), esse momento representou uma oportunidade de revigorar sua poesia e desenvolver suas habilidades em outras artes, como a pintura e a caligrafia: “do mesmo modo que a vida de um bom jogador de xadrez se modifica quando ele encontra, na mesma cidade, outro bom jogador de xadrez, assim se modificou também a vida de Su” (p. 302).

Desde seu exílio em Huangzhou, Su Shi conduzia com afincado uma busca por desenvolver suas habilidades na pintura. Agora, encontrava inspirações, comentários, comparações e contribuições que lhe estimulavam ainda mais. Parte de um movimento artístico que privilegiava a expressão do “espírito interior” do que era representado, em lugar de uma imagem fiel à realidade, era fundamental que houvesse uma total identificação do pintor com o objeto de sua arte: a obra deveria ser capaz de expressar a essência tanto do autor quanto do que era representado pictoricamente.

Sempre acompanhado por artistas, Su Dongpo produziu importantes obras neste período, muitas vezes em conjunto com seus colegas. A pintura, a caligrafia e a poesia chinesas frequentemente se reúnem de forma complementar em uma única obra, e por isso são chamadas de “as três perfeições”. Assim, era normal que Su produzisse uma pintura à qual um amigo acrescentaria, em sequência, a caligrafia de um poema. A busca pela expressão e a compreensão da mais profunda natureza de todas as coisas, todas as paisagens e todos os seres, acompanhada pela procura última por sua própria essência, não ficou restrita às artes visuais e deu a Su Dongpo mais profundidade em sua abordagem poética, como explica Lin (1950): “de modo que um verso escrito sobre peônias nunca pudesse ser confundido com um outro sobre lilases ou flores de ameixeira. A essência da peônia é a pompa festiva e a da flor de ameixeira é solidão e refinamento... e essa essência tem que ser captada pelo olho do pintor e pela imaginação do poeta”.

Figura 8 — Caligrafia de Su Dongpo



Fonte: National Palace Museum, Taipei.⁸

1.2.8 De volta à Hangzhou

Apesar do cargo de alto escalão que ocupava, próximo à corte e à família imperial, e a despeito dos títulos que lhe haviam sido concedidos previamente, não se pode dizer que Su Dongpo reunisse as principais características inerentes à classe política de seu tempo (e talvez de qualquer época). Seu jeito despojado e espontâneo, suas opiniões e suas críticas contundentes sempre voltavam a lhe colocar em situações delicadas. Seguir o jogo político seria uma violência contra sua própria natureza, como nos afirma Lin Yutang, ainda mais em uma época em que a política era sobretudo uma “luta de personalidades.” (LIN, 1950). Apesar de manifestar em diversos momentos sua insatisfação com a vida burocrática, Su Shi sempre acabava voltando a ocupar um cargo público.

Desta vez, na capital, ocupando uma posição de tanto prestígio, não demorou até que seus opositores se aproveitassem de sua personalidade livre para iniciar as tentativas de intimidá-lo com acusações formais, ocasiões nas quais a imperatriz agia em sua defesa. Da parte

⁸ Disponível em: <https://theme.npm.edu.tw/opendata/digitimagesets.aspx?sno=04016478>

de Su Dongpo, não faltaram pedidos para que fosse exonerado de seu cargo junto à corte e designado para uma função de menor importância, fora da capital. No entanto, a defesa que a imperatriz fizera de sua pessoa lhe colocava em dívida e o manteve no cargo por mais algum tempo.

Uma figura favorável à crítica franca, à divergência de opiniões e à livre manifestação, como já havia sido comum na China em outras épocas, Su Dongpo era agora alvo de censores que vasculhavam sua obra procurando algo de que lhe pudessem acusar. Um poema seu, de tom eufórico, foi apresentado como desrespeito à figura do imperador por ter sido escrito apenas 56 dias após sua morte, por exemplo.

Politicamente, Su havia lutado pelo fim dos empréstimos agrícolas do período de Wang Anshi, e o posterior perdão da dívida dos agricultores que haviam sido obrigados a tomar empréstimos do governo. Se posicionava contra os esquemas de nepotismo que dominavam o sistema de nomeação de cargos imperiais, apesar dos exames, o que lhe garantia muitos inimigos, de modo que em 1089, Su Dongpo foi nomeado governador militar da província de Zhejiang Ocidental e comandante do distrito militar de Hangzhou, um cargo de grande importância, mas que o afastou de Kaifeng.

Aos 52 anos, assumindo a posição de governador da província de Zhejiang, Su Dongpo foi responsável por grandes feitos que transformaram a cidade de Hangzhou, uma das maiores do mundo. Seu governo conduziu a reforma de edifícios públicos, portões, torres e armazéns da cidade, num total de 27 construções restauradas. A construção de um grande hospital público, na qual utilizou-se recursos públicos e uma contribuição pessoal sua, também foi considerada feito inédito na China.

Dois grandes problemas que assolavam a vida dos habitantes da cidade foram resolvidos: O primeiro deles era relativo aos canais da cidade que, fundamentais para o transporte de pessoas e mercadorias, sofriam processo constante de assoreamento com a invasão de lodo que entrava por um deles, o que tornava necessário a dragagem periódica de seus leitos, uma atividade onerosa e que trazia transtornos à cidade. Obras de infraestrutura hidrovial, com engenharia que incluía comportas e desvio de curso dos canais, garantiram seu funcionamento e melhoraram as condições de navegação. Outra questão em Hangzhou era relativa à água potável, cujo fornecimento havia se deteriorado com o tempo, enquanto a cidade crescia. A restauração, ampliação e substituição das estruturas de abastecimento de água por toda a cidade, com a construção de novos reservatórios e dutos, bem como a manutenção dos lagos de onde

provinha a água, garantiram que o fornecimento de água potável se tornasse constante e abrangente.

Como governador, Su Dongpo também atuou pela mitigação da miséria. Durante um período de seca precedido por grandes inundações, que causaram enormes prejuízos na safra, usou o estoque de arroz dos armazéns públicos para evitar que os preços tornassem o acesso ao alimento inviável para a maioria da população. Com duas safras perdidas em sequência, pediu ajuda à imperatriz, que a concedeu através de um édito imperial, mas a burocracia estatal dificultou o acesso da província aos recursos prometidos. Sem que a situação fosse resolvida, ele foi convocado à capital no ano de 1091 para assumir mais uma vez a posição de membro da academia imperial.

O retorno de Su Dongpo à Kaifeng foi atribulado, com muitas críticas e censuras. Seus opositores temiam que a imperatriz tivesse intenções de nomeá-lo primeiro-ministro, e assim reagiram de forma imediata, com críticas e acusações que envolviam não apenas seus escritos, mas também suas ações como governador em Hangzhou. Acusaram-no, por exemplo, de executar obras desnecessárias e mentir sobre a situação da fome da província da qual era governador. Profundamente insatisfeito, Su Shi pediu mais de uma vez que a imperatriz o dispensasse de suas funções públicas.

Designado para cargos fora da capital, Su Dongpo viu a situação da fome se agravar pelas províncias por onde passava, e suspeitava que a miséria já tivesse tomado conta de todo o país. As safras do ano de 1091 tiveram volume muito aquém do esperado, e a fome se tornou uma mazela ainda maior em um império já combalido. Como relata Lin Yutang (1950), Su Dongpo testemunhou a miséria nos vilarejos por onde passava e a registrou em seus relatórios: viu multidões de refugiados nos campos e na neve enquanto saqueadores assaltavam nas estradas e nas cidades. Com a crise, o povo padecia na inanição ou fugia em busca de alimentos, e cidades inteiras viram sua população cair pela metade.

Do posto que ocupava, Su tentava ser favorável ao povo, perdoando dívidas, mas tinha um alcance apenas local. Por isso, manteve contato frequente com a imperatriz, a quem alertava desde o começo da crise a respeito da iminência de uma catástrofe. Os agricultores sofriam com uma safra ruim, que não lhes garantia a subsistência, mas também eram açoitados quando tinham um período mais produtivo no campo, por terem dívidas contraídas no período em que Wang Anshi era ministro, e viam sua produção agrícola e seus bens serem confiscados, ou terminavam presos.

O Estado tinha dificuldades em garantir qualquer ajuda, porque despendia boa parte de seus recursos tentando controlar conflitos nas fronteiras. A política de Wang Anshi estava encerrada, mas as dívidas daquele período impediam que a economia se desenvolvesse. Su Dongpo sugeriu, mais de uma vez, que a imperatriz tomasse uma decisão a esse respeito, e finalmente a convenceu a fazê-lo por meio de um édito imperial em 1092, no qual se declarou o perdão da dívida dos cidadãos para com o governo de forma integral e definitiva (LIN, 1950).

Embora Su Dongpo não tenha obtido o mesmo êxito em implementar uma reforma no serviço civil, regulando o funcionalismo público e coibindo o nepotismo, e não tenha sido capaz de fazer com que o Estado reagisse na prevenção da enorme crise humanitária que se abateu sobre a China, sua contribuição para com o perdão das dívidas foi de grande importância e redefiniu o cenário da época.

1.2.9 Perseguição, exílio e morte

A partir de 1093, a vida de Su Dongpo passaria por grandes e dolorosas mudanças, com a morte de sua esposa e da imperatriz, que se deram em um curto espaço de tempo. Sua esposa, como uma dama da alta sociedade, teve um funeral com todas as honras que lhe cabiam, e como nos conta Lin Yutang (1950), ela partiu antes de assistir a sua derrocada: “ela o deixou exatamente a tempo de não ver o período mais triste da vida do poeta.” (p. 357).

Su Shi chegou a servir por alguns meses como ministro da guerra, e depois por dez meses como ministro da educação, mas o novo imperador, que assumira o trono aos dezoito anos de idade, pretendia mudar toda a política do governo, dando início a uma nova fase de perseguição aos opositores. O imperador tinha visões contrárias às de sua avó, que regera depois da morte de seu pai, de maneira que Su Dongpo, que havia recebido apoio da imperatriz, agora se tornava alvo de perseguição. Segundo Lin, Su “caiu em desgraça quando um idiota de dezoito anos subiu ao Trono do Dragão” (1995, p. 21).

Dezenas de funcionários de alto escalão foram exonerados de seus cargos, Su Dongpo entre eles. Os apoiadores de Wang Anshi voltavam ao poder com apoio do novo imperador, e em busca de uma vingança definitiva, faziam com que mesmo os opositores já falecidos como Sima Guang (ex-primeiro-ministro e maior opositor de Wang Anshi) perdessem seus títulos, impedindo que suas famílias usufríssem de quaisquer benefícios e ainda tivessem seus bens confiscados.

Em 1094, Su Dongpo recebeu a ordem de exílio que determinava sua transferência para a província de Cantão. As acusações contra Su Shi eram já conhecidas, e usavam como prova desde seus poemas até suas comunicações com a imperatriz. O poema escrito após a morte do imperador, que se considerou desrespeitoso por ser demasiado celebrativo, foi usado como argumento para seu exílio: segundo Lin (1950), o próprio imperador recém-entronado teria dito que Su Dongpo havia sido desrespeitoso para com seu finado pai e rompia a observância das regras existentes entre súditos e monarcas.

Su Dongpo pediu ao novo imperador que lhe concedesse, por consideração aos anos em que foram professor e aluno, o beneplácito de realizar a viagem rumo ao exílio de barco, temendo não sobreviver a tão longa viagem terrestre, e este lhe foi concedido. Su deixou sua família em sua pequena propriedade no distrito dos lagos, onde vivera por um curto período antes de ser convocado à capital pela última vez, e partiu para Cantão com sua concubina, um dos filhos e duas velhas criadas (LIN,1950).

A princípio, o novo exílio consistiria em isolamento e a designação para um cargo de pouca importância, mas ao longo da viagem chegavam ordens definindo novas retaliações. Ao todo, Su Dongpo foi rebaixado de cargo quatro vezes, até que não lhe restou nenhuma posição como funcionário. Como nos explica Egan (1994), o banimento sofrido por Su Dongpo passaria a ser muito mais rigoroso a partir de então: “Foi essencialmente o exílio que o matou, e isso era precisamente o que seus inimigos pretendiam.” (EGAN, 1994, p.213, tradução nossa).

Ao chegar à cidade de Huizhou, onde permaneceria de 1094 a 1097, Su Dongpo começou uma nova vida e, estando afastado de suas funções públicas, retomou a rotina simples que já conhecera em outros tempos. Mais próximo à natureza, ele tomou gosto pelo vinho de canela regional, que o inspirou a aprender mais sobre a produção de bebidas e escrever poemas com essa temática. Também voltou a se ocupar com mais afinco da busca espiritual do budismo, e do cultivo da longevidade de acordo com as práticas taoístas, a ponto de retomar a prática da alquimia na busca do elixir da imortalidade. Em seus estudos, também se dedicava à farmacologia tradicional, estudando e descrevendo as propriedades de inúmeras espécies vegetais.

Apesar de estar longe da capital, a elite política e intelectual local tinha interesse em conhecer o famoso poeta. Não demorou até que Su Dongpo fizesse novos amigos e encontrasse alguns antigos conhecidos, que lhe ofereciam jantares e presentes que suas condições de então não podiam mais lhe proporcionar. Aos poucos, sua proximidade com os mandarins locais fez

com que ele ganhasse influência, e pudesse agir para colaborar com a melhoria da vida na região. Não demorou até que Su Shi tivesse voltado a escrever cartas sugerindo soluções para antigos problemas e estivesse envolvido na construção de pontes e aquedutos. Mesmo sem um cargo, manteve-se atuante em diversas áreas.

Os períodos de exílio sempre haviam lhe trazido, afinal, o alívio das funções públicas e responsabilidades burocráticas, e permitiam-lhe explorar novos papéis e formas de expressão, motivo pelo qual, segundo Egan (1994), revelaram-se épocas tão produtivas. Em sua obra literária, foi em períodos de exílio que ele se tornou também um estudioso e comentador dos clássicos. “O banimento o libertava de ter uma orientação dominante na vida” (Egan, 1994, p.220, tradução nossa).

Tendo cada vez mais certeza de que aquele era o fim de sua carreira pública, Su Shi decidiu construir uma casa para se estabelecer de forma definitiva e trazer para perto de si os demais membros da família. Um novo pomar e jardim foram formados, com a ajuda de amigos e com o cuidado de se optar pelo plantio de árvores que não demorassem muito a crescer, afinal o poeta que se aproximava dos sessenta anos, uma idade avançada para a época, não teria tempo de esperar por árvores que levam muitos anos até darem seus primeiros frutos. Outros filhos, noras e netos fazem a longa viagem para estarem em sua companhia, mas fatalmente, sua concubina, companheira de muitos anos, falece em 1095 vítima de uma doença epidêmica. O período em Cantão termina tragicamente apenas dois meses depois de ter sido concluída a construção da casa onde Su Dongpo imaginava passar o resto de sua vida, quando chega uma nova ordem de exílio que o enviaria para fora da China continental, na ilha de Hainan.

Su Dongpo viveu em Hainan a negação total de todos os benefícios a que teve acesso ao longo de sua vida, isolado em uma vasta ilha ao sul da China, habitada predominantemente por povos locais sem agricultura desenvolvida. Embora até mesmo os filhos de Sima Guang tenham perdido benefícios e o pai tenha perdido seus títulos depois de morto, tamanha era a perseguição política, Su foi o único a ser enviado para Hainan, como nos conta Egan (1994, p. 216, tradução nossa): “Parece provável que um esforço tenha sido feito para que se encontrasse um lugar particularmente odioso para Su Shi”. Em 11 de junho de 1097, aos 60 anos, ele se despediu da família em Cantão e partiu para a ilha acompanhado por um de seus filhos, tendo passado em claro sua última noite na companhia do irmão, fazendo poesia.

Segundo nos informam Lin Yutang (1950) e Ronald Egan (1994), uma correspondência sua da época revela o desejo de construir para si mesmo um caixão e cavar uma sepultura, e dá

aos filhos instruções a respeito de seu funeral. A seu filho mais velho, Su Dongpo teria dito que não desejava que seu corpo fosse trasladado de volta à China Continental para ser sepultado.

A vida em Hainan era cheia de privações, pois além de ser uma região subdesenvolvida, os povos locais não mantinham boas relações com os chineses continentais. Su Dongpo deixou registrado que, no verão, sofria muito com o calor e a umidade extremos, que apodreciam os alimentos e formavam ambiente propício para doenças epidêmicas. Como nos conta Egan (1994, p. 217, tradução nossa), “Hainan não tinha tido boas colheitas em anos a fio, de forma que todas as variedades de alimentos e bebidas eram escassos”. No inverno lhes faltava tudo, até mesmo arroz, base da alimentação no sul da China, porque as embarcações tinham seu fluxo interrompido durante aqueles meses, nos quais o poeta subsistia à base de joio. Sem médicos ou hospitais, a atenção à saúde dependia de curandeiros. Sem acesso abundante ao básico, Su Dongpo não deixava de sentir também falta de materiais dos quais dependia sua atividade intelectual, como papel e pincéis de boa qualidade.

Em 1098, uma inspeção por ordem do imperador verificou que Su Shi recebia tratamento amigável por parte do oficial local, prefeito de Danzhou, e que lhe havia sido concedida a chance de viver em um edifício público, ocasião na qual Su terminou expulso e o oficial destituído de suas funções. O arranjo durara apenas alguns poucos meses. Su Dongpo decidiu construir para si uma cabana, próxima a um bosque, onde passaria a morar com seu filho. Su a descreve como um abrigo que “mal é suficiente para nos proteger do vento e da chuva”, segundo Egan (1994, p. 217, tradução nossa).

No ano de 1100, morre o jovem imperador, aos 24 anos. Sem deixar herdeiros, viria a ser sucedido por seu irmão. Antes, porém, sua mãe e viúva do imperador Shen Zong assumiu o trono como regente por um curto período, no qual demonstrou clemência para com os perseguidos políticos e exilados, concedendo-lhes anistia. Su Dongpo foi transferido de volta ao continente, e posteriormente recebeu a permissão de viver onde quisesse.

Em uma nova série de peregrinações pelo continente, Su terminou sua vida no ano de 1101, em Changzhou, na província de Jiangsu, vítima do que ele mesmo diagnosticou como uma infecção (LIN, 1950). Segundo Egan (1994), a indecisão sobre onde se estabelecer o teria mantido ocupado praticamente até o fim de sua vida. O receio de sofrer novas perseguições caso voltasse ao norte da China, aproximando-se da capital, teria feito, segundo Egan, com que Su e seu irmão não pudessem se reencontrar. Em uma correspondência ao irmão, Su Shi deixou claro sua situação: “Caso eu siga para o norte e me aproxime da capital, não haverá paz para

mim... não nos reuniremos, afinal. Não é o que eu desejava, mas me permitirá conservar minha força e evitar males.” (apud Egan, 1994, tradução nossa).

Em seus últimos dias, recebeu a visita de muitos amigos queridos e partiu depois de sessenta e quatro anos sobre a Terra, deixando como legado sua gigantesca personalidade e a imensidão de sua obra, reverenciadas para sempre em toda a China. Um quarto de século depois, a Dinastia Song não resistiria às invasões ao norte e perderia grande parte de seu território. Com a transferência da capital para Hangzhou, estava formada a Dinastia Song do Sul.

2. – A Obra de Su Dongpo

Na Dinastia Song, os exames imperiais avaliavam uma variedade de habilidades artísticas e conhecimentos literários, históricos e culturais. Conhecer em profundidade os clássicos do pensamento chinês, além de possuir domínio da caligrafia e pintura, eram requisitos básicos para todos os candidatos. A arte chinesa, logo após o apogeu do período Tang, também tinha como característica a interdisciplinaridade, com frequência combinando em uma mesma obra a pintura, a caligrafia e a poesia. Esta última, como veremos a seguir, também se aliou fortemente à música durante o período Song.

Ao mesmo tempo, a biografia de Su Shi nos revela uma personalidade multifacetada, com múltiplos interesses e habilidades, e justifica o uso da palavra “polímata” para defini-lo. Tendo deixado um importante legado em tantas áreas, que vão do urbanismo às artes plásticas, procuramos definir, a seguir, a dimensão de seu legado literário e as características da forma poética de maior destaque em sua obra.

2.1 – A Obra Literária de Su Dongpo: ensaios, cartas e poemas

O legado escrito de Su Dongpo é muito diverso e relevante, com enorme destaque para sua produção poética, motivo pelo qual é sempre lembrado, em primeiro lugar, como poeta. Como enumera Lin Yutang, a obra de Su está “nos seus trabalhos substanciais, de poesia ou de prosa (que chegam quase a totalizar um milhão de palavras), nos diários que manteve, nas notas de próprio punho, na correspondência particular [...]” (1950, p.18). Em sua famosa biografia de Su Dongpo, *O Sábio Jovial*, Lin afirma ter lido todos os seus diários, além dos mil e setecentos poemas e oitocentas cartas particulares que foram preservadas (1950, p.17). Também resistiram ao tempo seiscentos de seus autógrafos.

Existem registros a respeito de como Su Shi enxergava a literatura e suas definições em termos de estética e estilo. Suas considerações contêm referências taoístas e são corroboradas pelo estilo elegante e espontâneo com que escrevia:

A literatura é como ouro puro e o jade verdadeiro, ambos têm um valor intrínseco, independente da flutuação dos preços. [...] Podemos dizer que (a boa literatura) é como o perpassar das nuvens ou como o correr das águas, que se movem para a frente quando é natural que assim o façam e que param quando é mister que parem. Do curso natural dos pensamentos e da linguagem decorre o seu encanto, caprichoso e abundante”. (Su Shi, apud LIN, 1950, p.26).

Sua carreira como autor começa a se consolidar aos vinte anos de idade, quando de sua aprovação nos exames imperiais em 1057. Os ensaios produzidos para a prova foram aplaudidos

pelos examinadores e se tornaram famosos. Na ocasião, Ouyang Xiu, maior intelectual da época, reconheceu de imediato sua genialidade. Su obteve o segundo lugar no exame, mas merecia o primeiro, como nos explica Ronald Egan:

Su Che [afirma que] as composições de seu irmão teriam ganho primeiro lugar, não fosse Ouyang tê-las tomado erroneamente pelas de Zeng Gong, protegido de Ouyang, e ter deliberadamente preservado a nota mais alta para evitar as aparências de favoritismo. (EGAN, 1994, p. 4, tradução nossa).

Pouco tempo depois, durante a viagem que fez à capital para assumir sua primeira posição como oficial, Su Dongpo e o irmão escreveriam uma centena de poemas no percurso, uma mostra de que suas habilidades literárias eram exercidas em gêneros diversos desde cedo e de forma simultânea.

Dentre as inúmeras cartas que escreveu, muitas foram endereçadas a imperadores, sendo talvez as mais famosas aquelas nas quais criticava as reformas de Wang Anshi. Aos 32 anos, em um ato de coragem durante um período em que a oposição era duramente reprimida, ele alertava o imperador sobre o terrível engano que era apoiar as ideias de Wang. Tendo este sido levado à posição de primeiro-ministro, Su enviou então ao imperador sua famosa carta de nove mil palavras que, segundo Lin Yutang, é um registro de seu estilo e pensamento:

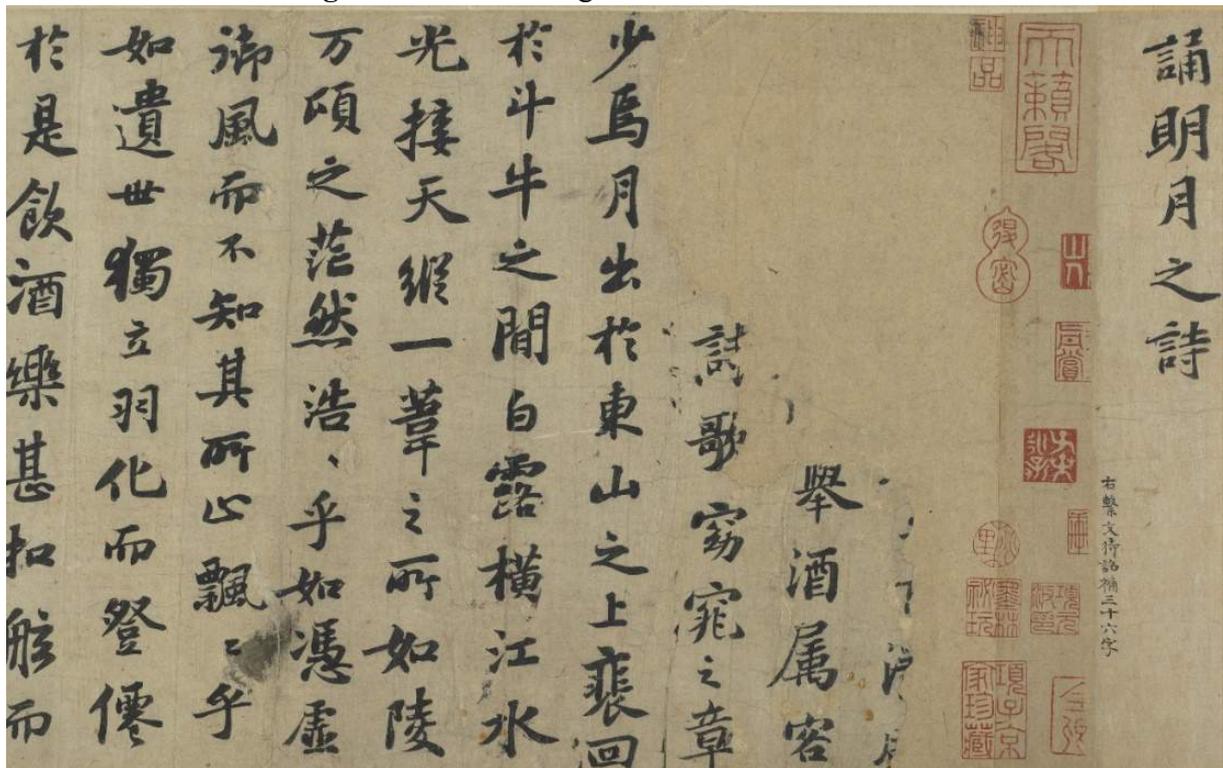
A carta de nove mil palavras que Tungpo dirigiu ao imperador é importante como a corporificação de sua filosofia política e como uma amostra de seu próprio temperamento e de seu estilo, um misto de sabedoria, de mordacidade e de coragem perfeita. (LIN, 1950, p. 138).

Também são famosas algumas das correspondências que Su Shi trocou com seu irmão. No começo de sua vida pública, ocupando um cargo na capital, os irmãos tinham o costume de trocar cartas em versos uma vez ao mês. As correspondências levavam dez dias para chegar até seu irmão. Por meio de cartas, Su Shi compartilhou ao longo de toda sua vida seus problemas cotidianos, suas aflições, opiniões políticas e muita poesia. Como nos informa Lin, os irmãos respondiam as cartas com versos “em eco”, ou seja, com um poema-resposta que usasse as mesmas rimas daquele recebido, o que constituía tarefa de grande dificuldade e “prova de habilidade poética” (1950, p. 76).

Como parte de suas obras como pensador, Su Shi nos deixou ainda uma extensa coletânea de textos nos quais criava o que Egan (1994) define como uma “consolidação de pensamento alternativo”. Motivado por suas discordâncias em relação às forças políticas que ascendiam ao poder em seu tempo, Su passou décadas expressando suas críticas por meio de

poemas, cartas e apontamentos, mas também julgou importante combater as ideias e interpretações de clássicos nas quais seus opositores se baseavam. Portanto, para além de ensaios, prefácios e cartas, escreveu também longos comentários sobre os clássicos confucianos. Sobre as artes da caligrafia e da pintura, Su escreveu mais do que qualquer outro pensador da Dinastia Song, e não fosse sua fama ainda maior em outras áreas, teria obtido lugar de destaque como estudioso e crítico de arte, como nos informa Egan (1994, p. 261).

Figura 9 — Obra caligráfica da autoria de Su Shi



Fonte: National Palace Museum, Taipei.⁹

Su expressou seu pensamento desde os ensaios escritos na ocasião dos exames imperiais e seu escopo se tornou mais amplo com o passar do tempo, não se fixando apenas em medidas objetivas do estadismo. Se destacam, neste campo, seus comentários e interpretações sobre os clássicos confucianos, em especial o *易經* *Yì Jīng*, *O Livro as Mutações*, e o *書經* *Shū Jīng*, *O Livro dos Documentos*. Segundo Egan (1994, p. xv), é fora do mundo das artes que Su Shi considerava ter sua melhor produção, opinião compartilhada por muitos de seus contemporâneos. Na visão do autor, conhecer sua produção em outros campos muda, de forma inevitável, nosso olhar para sua poesia.

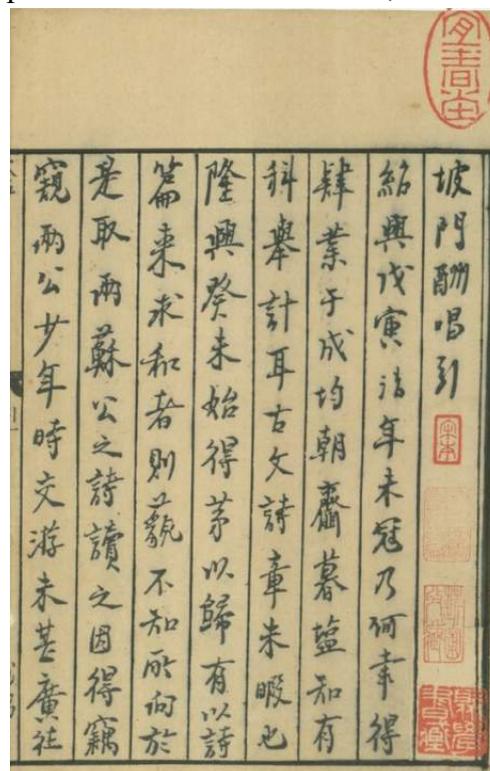
⁹ Disponível em: <https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04025701>

Figura 10 — Coleção de ensaios de Su Shi



Fonte: Chinese Rare Book Collection, Library of Congress, Washington.¹⁰

Figura 11 — Coletânea de poemas trocados entre Su Shi, seu irmão Su Zhe e seus discípulos.



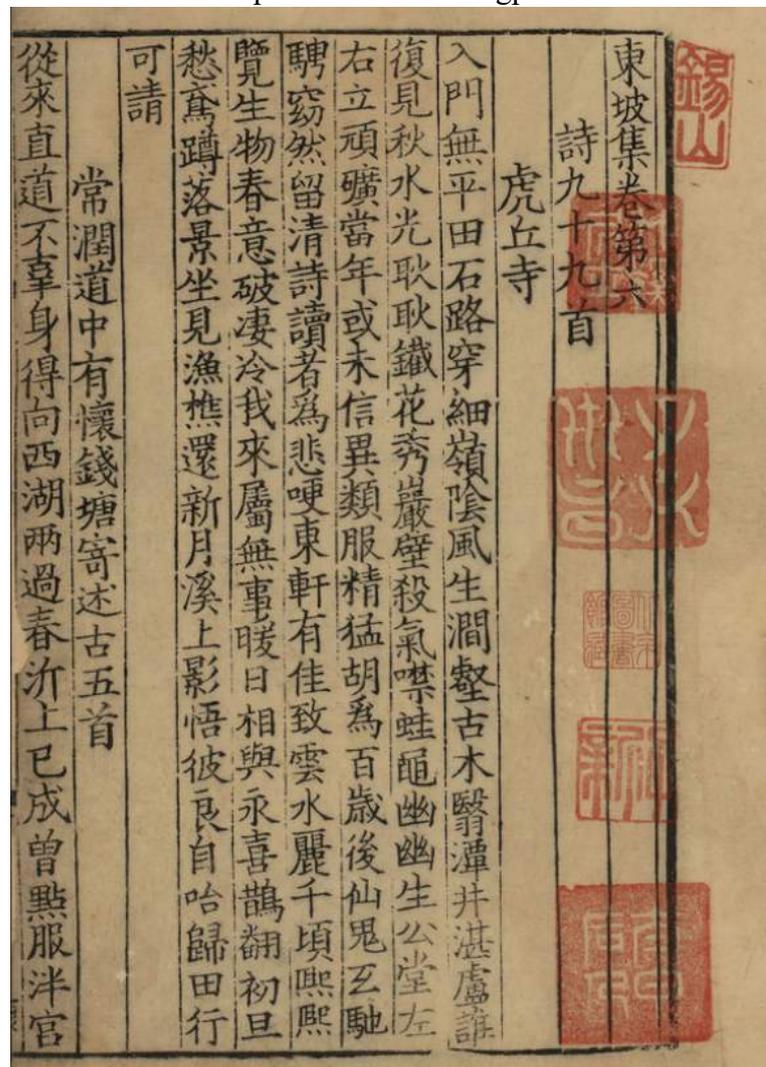
Fonte: National Central Library, Taiwan.¹¹

¹⁰ Disponível em: <https://www.wdl.org/en/item/2697/>

¹¹ Disponível em: <https://www.wdl.org/en/item/15567/>

Finalmente, na impossibilidade de registrar de forma breve toda sua obra, destacamos sua produção poética, que coexistiu com a escrita em outros gêneros e se tornou indissociável da figura de Su. A habilidade poética, para além de conhecimento sobre poesia, era parte importante dos exames imperiais. Suas correspondências também estiveram repletas de poemas, e esta foi a forma usada por Su para expressar desde suas críticas ao governo até questões filosóficas e existenciais. Os poemas, por guardarem estreito vínculo com a oralidade, se tornavam conhecidos e eram facilmente memorizados, motivo pelo qual tinham grande alcance. Por conta disso, muitas vezes acabaram por se tornar provas contra o poeta durante os períodos de perseguição política que viveu, mais do que sua produção escrita em outros gêneros.

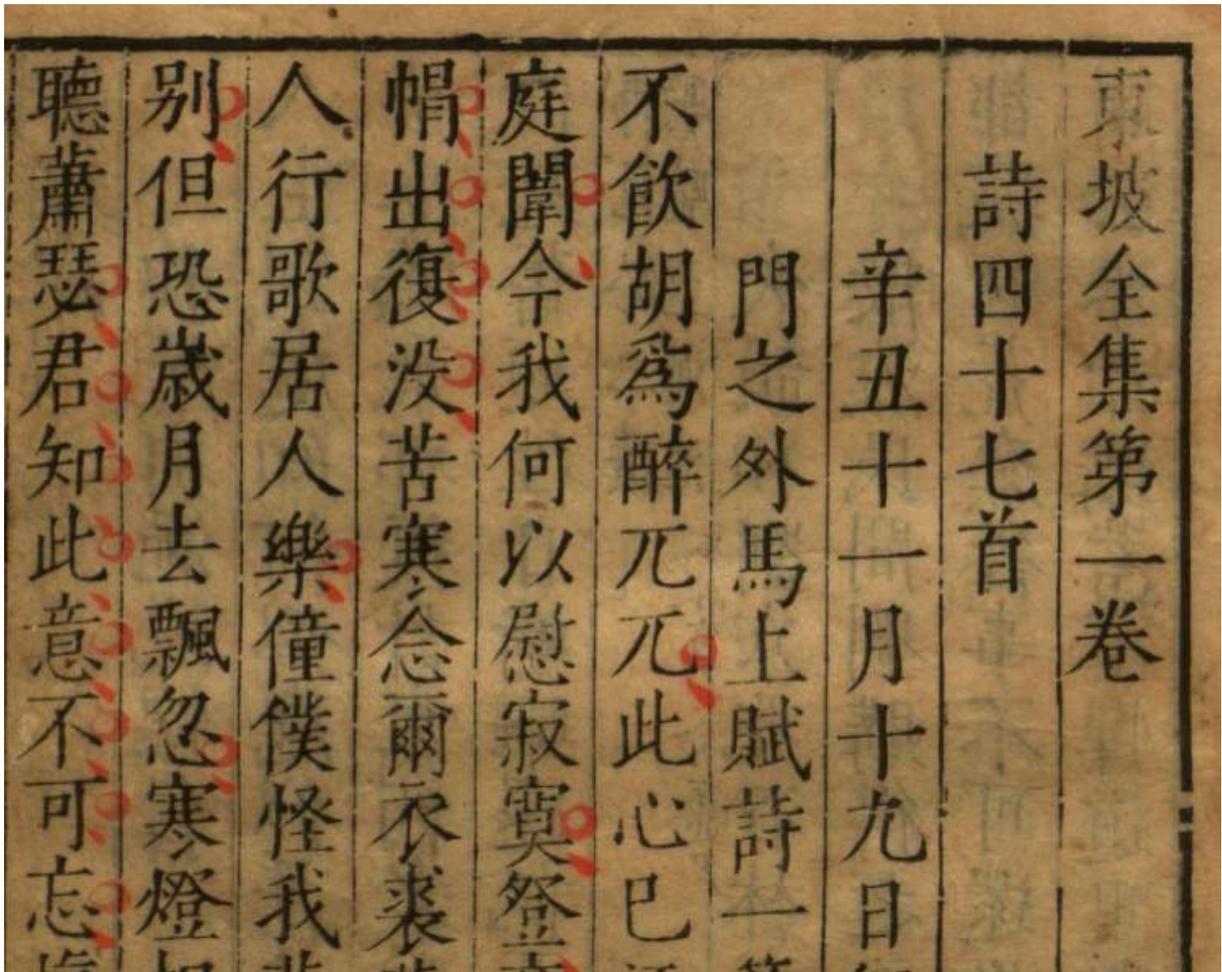
Figura 12 – Coletânea de poemas de Su Dongpo datada da Dinastia Song.



Fonte: Biblioteca Nacional da China¹²

¹² Disponível em: <https://www.wdl.org/en/item/17853/>

Figura 13 — Trecho de coletânea completa de poemas de Su Dongpo, editada na Dinastia Ming (1368-1644):



Fonte: Chinese Rare Book Collection, Library of Congress, Washington.¹³

Sua obra poética se deu principalmente em duas formas distintas: os poemas 詩 *shī*, com versos fixos, presentes em muitos períodos da literatura chinesa, ainda que com diferentes configurações de versos, e que se tornaram a forma poética típica da Dinastia Tang; e, posteriormente, os poemas 詞 *cí*, mais livres quanto à forma e conteúdo. Por força da contribuição de Su Dongpo e outros autores em fazê-los populares, estes se tornaram a forma poética mais emblemática da Dinastia Song, e foram também o formato mais importante na obra de Su, de maneira que nos dedicaremos mais adiante a compreender suas particularidades, bem como à tradução comentada de algumas de suas obras neste formato.

¹³ Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2014514239/>

2.2- *Sòngcí* (宋詞), os poemas líricos da Dinastia Song

Ainda no começo da Dinastia Tang (618-907), a China recebia a influência de novos gêneros musicais vindos da Ásia Central, que contribuíram para a formação da 燕樂 *yànyuè*, a *música de banquete*. O gênero musical era formado por algumas centenas de melodias e se espalhou pelo meio urbano, tornando-se característico dos bordéis e áreas de entretenimento boêmio nas cidades, onde as canções passaram a fazer parte do repertório das cortesãs que, versadas em poesia e música, também escreviam novas letras para as melodias. Ao longo da Dinastia Song, porém, a forma poética evoluiu em muitos aspectos e chamou a atenção dos intelectuais, que também passaram a adotá-la. As letras compostas deram origem a um gênero poético específico, que aflorou durante os séculos seguintes e ficou conhecido como 宋詞 *sòngcí*, os poemas líricos do período Song, ou ainda as “letras de música” do período Song. Aqui, usamos o termo *lírico* em seu sentido primeiro, já que os poemas podiam ser acompanhados por instrumentos musicais.

Até hoje, as poesias desta época permanecem como um dos maiores tesouros da literatura chinesa, enquanto as melodias para as quais foram compostas se perderam com o tempo, como nos relata Ronald Egan:

A música, da qual a maior parte nunca foi transcrita, perdeu-se à medida em que as melodias caíram de moda e foram gradualmente substituídas por um outro tipo de música ao final da dinastia. O que restou foram milhares de letras escritas pelos literatos, muitas delas adequando-se à uma mesma melodia, mas que já circulavam desde muito tempo antes na forma escrita sem [estarem acompanhadas por] qualquer transcrição musical. (EGAN, 1994, p. 311, tradução nossa).

2.2.1 *Cípái* (詞牌): a radiografia de um poema

Ao contrário do que ocorreu com as melodias, que acabaram por se perder com o tempo, os escritos poéticos se perpetuaram e espalharam-se como nunca, graças à evolução nas técnicas de impressão na China do século XI, de forma a preservar a matriz utilizada em sua composição, os 詞牌 *cípái*. Como nos explica Maija Bell Samei, os primeiros poemas *cí* eram originalmente compostos para que sua leitura fosse acompanhada das melodias às quais correspondiam, mas conforme estas se perdiam, a composição de novos poemas passou a ser baseada apenas no padrão de seus versos, que se preservou na forma escrita: “Originalmente, os *cí* eram mesmo cantados para suas melodias, mas eventualmente estas se perderam, e tudo o que restou foram as centenas de padrões *cí* com suas muitas variações”. (SAMEI, in: CAI, 2008, p. 245).

A existência de uma “matriz” para cada poema nos indica que os versos dos poemas *cí*, embora sejam irregulares (apresentando variação no número de sílabas entre uma linha e outra), estão muito distantes do verso livre. O padrão de cada melodia determina, portanto, o número de ideogramas por linha, bem como a posição das rimas e tons em cada verso.

Cabe aqui, portanto, uma breve explicação sobre a questão tonal: o chinês clássico, no qual eram escritos os poemas Song, possui quatro tons, que se diferem dos quatro encontrados no mandarim moderno. São eles: 平 *píng* (nivelado, que deu a origem aos dois primeiros tons do chinês moderno), 上 *shǎng* (ascendente-descendente), 去 *qù* (descendente) e 入 *rù* (entrada). Os tons são divididos em duas categorias: 平聲 *píngshēng* (tons nivelados, à qual pertence apenas o primeiro) e 仄聲 *zèshēng* (tons oblíquos, que inclui os três outros). A seguir, tomamos por exemplo o *cípái* da melodia 水調歌頭 *shuǐ diào gē tóu*, para a qual muitos poemas foram compostos, dentre os quais uma das obras de Su Dongpo a serem estudadas no *capítulo 4* desta dissertação. No esquema, 平 indica tom nivelado, enquanto 仄 indica um dos tons oblíquos. Os ideogramas sublinhados indicam possibilidade de variação, e as sílabas marcadas em verde marcam a posição das rimas:

$\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng} \overline{\text{zè}}$, $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng}$ 。
 $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng} \overline{\text{zè}}$, $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng}$ 。
 $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}}$, $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}}$, $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng}$ 。
 $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng} \overline{\text{zè}}$, $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng}$ 。
 $\overline{\text{zè}} \text{píng} \overline{\text{zè}}$, $\text{píng} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}}$, $\overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng}$ 。
 $\text{píng} \text{píng} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}}$, $\text{píng} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng}$ 。
 $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}}$, $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}}$, $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng}$ 。
 $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng} \overline{\text{zè}}$, $\overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \overline{\text{zè}} \text{píng} \text{píng}$ 。

Como vemos, a formação do verso tonemático exige um padrão complexo no qual se determina tanto o número de sílabas em cada verso quanto a posição dos tons e rimas. Por isso, até hoje, utiliza-se o termo 填詞 *tiáncí*, “preencher a letra da música”, para se referir à composição de poemas neste formato. A respeito disso, Xinda Lian comenta: “escrever na

forma *ci* é preencher palavras em padrões de melodia existentes. Neste sentido, um poeta *ci* não desfruta de muita liberdade” (LIAN, in: CAI, 2008, p. 280, tradução nossa).

Algo que também se perdeu com as melodias foi a possibilidade de traçar qual a ligação entre a música e a estrutura adotada no verso tonemático, ou como a estrutura musical definiu a configuração do poema. Sobre isso, Maija Bell Samei afirma que “como as melodias foram perdidas, não fica claro de que forma essa relação se dava — se a categoria tonal correspondia ao contorno melódico, por exemplo, ou à duração das notas (os tons oblíquos são mais abruptos, e tons nivelados são mais prolongados)” (SAMEI, in: CAI, 2008, p.248, tradução nossa). Para além disso, segundo Samei, com o desenvolvimento do estilo, alguns poetas passaram a observar não apenas a posição das duas categorias tonais, mas de cada um dos tons, especificamente. Contudo, ao adotar a forma *ci*, o poeta ainda tinha maior liberdade em comparação à forma poética de maior prestígio no começo da dinastia, o 詩 *shī*, na qual Su Dongpo também deixou numerosas obras.

Ainda no que concerne a estrutura dos poemas *ci*, destaca-se a quebra de estrofe como importante recurso estético na medida em que ele é usado para introduzir no poema mudanças e transições de ordem métrica, rímica e temática, ou ainda alterações no que Ezra Pound viria a chamar de “logopeia”. (1954, apud VIZIOLI, 1983, p.112). Samei nos explica que “com frequência, o intervalo entre as estrofes marca um movimento do passado para o presente, do interior para o exterior, da fala para a cena, ou vice-versa”. (SAMEI, in: CAI, 2008, p. 259, tradução nossa). É comum que o autor se utilize do intervalo como “ponto de virada” para tirar conclusões sobre uma cena descrita anteriormente, por exemplo.

2.2.2 Temáticas originais nos 宋詞 *sòngcí*

Segundo nos informa Maija Bell Samei, as poesias mais antigas neste formato foram preservadas em duas fontes principais, das quais a primeira consiste em manuscritos descobertos no século XX nas cavernas de Dunhuang, na província de Gansu, um achado arqueológico que contempla pinturas e manuscritos de diferentes gêneros e temas. A segunda se baseia na obra antológica 花間集 *huājiān jí*, o Compêndio “*Em meio às Flores*”, que remonta o período das Cinco Dinastias, anterior à Dinastia Song, e reúne quinhentos poemas.

A respeito da mesma coleção, datada do ano 940, Egan (1994) afirma que entre os temas abordados está a vida das damas de alta sociedade, com descrições detalhadas de seus vestidos, maquiagens e penteados, sempre enquadrados no cenário de suas penteadeiras, ladeados por

espelhos e as colchas bordadas de suas alcovas. De característica sentimental e melancólica, a poesia descreve situações como o sofrimento da partida de seus amantes e a perda da juventude, que as moças experimentavam encerradas em seus aposentos.

Para Samei, “esta conexão feminina desempenhou um importante papel na formação da amplitude temática do *cí* e tornou problemática sua legitimidade como gênero na busca literária séria” (SAMEI, in: CAI, 2008, p.245, tradução nossa). Além de estar relacionada ao universo feminino, a temática amorosa também era vista como pertencente a uma forma de expressão poética inferior. Segundo Egan, existia uma “hostilidade dos valores confucianos da elite no que diz respeito a impulsos românticos” (1994, p. 311, tradução nossa), potencializada por poemas deste gênero, que com frequência retratavam relacionamentos amorosos entre prostitutas e seus clientes ou protetores.

Enquanto os poemas mais antigos guardam certa semelhança temática com a melodia a que correspondem, os *cí* do final do período Song se distanciaram do tema original de suas melodias, mudança impulsionada pela contribuição de autores como Su Dongpo, como veremos adiante.

Por fim, a temática, em conjunto com a estrutura dos versos, foi também responsável por estabelecer o papel desta modalidade poética na vida literária da Dinastia Song. Em sua concorrência com a principal forma poética anterior, o poema *cí* ganhou espaço como forma de expressão sentimental, como nos explica Samei:

Os *cí* haviam se tornado, na [Dinastia] Song do Norte, uma busca comum entre os intelectuais, funcionando como um tipo de gênero paralelo ao *shī* que, embora faltasse com seriedade nos temas, era considerado uma busca artística digna de uma figura pública como Ouyang Xiu. Os [poemas] *shī* e *cí* ocupavam diferentes esferas, caracterizadas por uma divisão do trabalho na qual o *cí* era responsável pelo tratamento de emoções delicadas. Se o *shī* era considerado veículo para a intenções ou desejos [...], o *cí* era visto como veículo dos sentimentos. (SAMEI, in: CAI, 2008, p. 257, tradução nossa)

2.2.3 小令 *xiǎolìng* e 慢詞 *màncí*

Particularidades nas características métricas e temáticas, além do período de ocorrência, definem duas formas distintas entre os poemas *cí*: 小令 *xiǎolìng* (pequena canção), sua forma mais precoce e curta, e 慢詞 *màncí* (letra de música lenta), uma forma mais longa, desenvolvida posteriormente. Muitos aspectos da evolução do formato *cí* no período Song estão ligados à decadência do formato curto e ascensão do formato longo como o favorito entre os autores.

O formato curto foi o primeiro a ser adotado pelos poetas, e ainda guarda muitas semelhanças com a poesia de versos regulares, típica de períodos anteriores, como nos explica Samei:

Com efeito, muitas das letras de música Song escritas na forma curta (*xiǎolìng*, em oposição à forma longa, *màncí*, que se desenvolveu depois) remontam com muita proximidade a quadra regular [chinesa] (*juéjù*), tendo quatro versos com sete caracteres cada. (SAMEI, in: CAI, 2008. p. 246, tradução nossa).

Contudo, a poesia *cí* usava estruturas comparativamente mais fluidas, que rompiam com a construção rígida e condensada da poesia 詩 *shī*. Com versos longos que permitiam maior expressividade e diversidade temática, o *màncí* conduziu os poetas por um caminho que prometia ainda mais liberdade. A forma longa tinha poemas com mais versos, além de versos mais longos, que colaboravam para o efeito narrativo na poesia da época, o que tornava possível explorar estados emocionais variados e complexos. De forma geral, os poemas longos têm entre setenta e cem sílabas, podendo chegar a duzentas, enquanto a forma curta prima pelo máximo de 58 sílabas.

A forma mais longa, segundo Samei, também colaborou com a promoção de uma mudança temática: uma vez que o *xiǎolìng* se preservou como restrito a temáticas sentimentais e românticas, como o amor, o abandono, a separação e a nostalgia, e servia para retratá-las de forma concisa, o *màncí*, por outro lado, possibilitou maior variedade de temas e emoções retratados, porque seus versos longos permitiam a inclusão de detalhes subjetivos e pessoais ou características discursivas ou narrativas. Xinda Lian (LIAN, in: CAI, 2008, p. 263) destaca que o *màncí* deu vazão ao que antes seriam “tarefas inimagináveis” no uso do *xiǎolìng*, como “a descrição multifacetada dos cenários, as reviravoltas dos complexos sentimentos humanos e a narração do drama nas relações humanas”.

2.2.4 Su Shi e a poesia *cí*

Pode-se dizer que a importância da poesia *cí* na obra de Su Dongpo é equivalente à contribuição do poeta para o desenvolvimento dela. Em toda sua extensa obra escrita, foram os poemas *cí* que ganharam maior destaque, tornando-se intimamente conhecidos pelo povo chinês até os dias de hoje. Em contrapartida, nenhum estilo teve maior notoriedade no período Song que o *cí*, o que se deve, em grande parte, à popularização do estilo por meio da obra de Su Shi. Não raro, coletâneas de poesia chinesa recebem títulos como 唐詩宋詞清選 *tángshī sòngcí qīngxuǎn*, que indicam algo como “Seleção de Poemas *shī* da Dinastia Tang e Poemas

ci da Dinastia Song”, uma vez que a combinação de poesias das duas épocas próximas e seus respectivos estilos forma o conjunto de obras mais popular dentre todos os períodos da literatura poética chinesa, e o mais estudado dentro e fora da China.

Como vimos, as letras de música eram consideradas uma modalidade de baixa literatura, pois provinha de setores sociais menos eruditos em uma sociedade que valorizava acima de tudo a intelectualidade canônica, o conhecimento das obras clássicas e o domínio completo da forma poética de prestígio no período Tang. Sua temática, muitas vezes vinculada ao universo feminino, contendo manifestações sentimentais e relatos amorosos, era demasiadamente mundana para que pudesse adentrar as salas de estudo dos grandes literatos pela porta da frente.

Foi preciso que alguns autores de destaque se dedicassem ao estilo para que ele se tornasse aceitável como produção artística. Neste ponto, a contribuição de Su Dongpo foi das maiores. Por um lado, ele elevou o patamar da produção dos poemas naquele estilo a ponto de se tornarem o que havia de melhor no período Song em termos de poesia. Por outro, se permitiu influenciar pela nova forma e a partir dela explorou, para além de novas métricas, toda uma nova experiência poética, na qual descobriu e desenvolveu novas temáticas e linguagens. Como nos explica Xinda Lian, a obra de Su Dongpo foi um divisor de águas para o novo estilo que se desenvolvia:

O que Su Shi fez com as letras de música foi resumido de forma bastante apropriada como ‘tratar *ci* como *shī*’, tendo sido ele tanto elogiado como criticado por esta prática. A consequência de seu experimento foi aumentada por sua posição como formidável figura na cena literária, com uma personalidade sensível e um acúmulo de experiências pessoais enriquecido por seu envolvimento conturbado na vida política daquela época. Depois dele, ninguém mais poderia dizer que [a poesia] *ci* era apenas um gênero inferior. (LIAN, in: CAI, 2008, p. 263, tradução nossa)

Lian nos dá alguns exemplos do que a expressão “tratar *ci* como *shī*” quer dizer quanto à produção do poeta: segundo ele, Su Dongpo usou as letras de música para expressar ideias e temas que eram tidos como apropriados apenas para poemas na forma *shī*, que de forma precisa e direta, revelavam enorme sofisticação por meio da concisão. Em contrapartida, o poeta encontrou na nova forma uma maneira de expressar sentimentos exacerbados ou complexos demais para que pudessem se adequar ao estilo *shī*. Dessa forma, as letras de música expandiam sua amplitude temática ao passo que Su acrescia a seus novos poemas um tom biográfico e pessoal. Por este motivo, ele foi algumas vezes acusado de escrever poemas que corrompiam os dois formatos, porque suas composições se desprendiam dos versos fixos do *shī* sem que necessariamente se ativessem à característica musical do *ci* (LIAN, in: CAI, 2008, p.268).

Sobre o uso da nova forma poética, Lin Yutang também nos explica como Su Shi incorporou às letras de música características inovadoras, principalmente no aspecto temático:

A contribuição mais significativa que prestou a uma forma especial de poesia denominada tsé [sic], até então reservada a lamentos de amantes infelizes, consistiu em que podia adaptar na metrificação que lhe era própria um discurso sobre o budismo e a filosofia conseguindo absoluto sucesso nessa tarefa quase impossível. (LIN, 1950 p. 28).

Como vimos, a destreza literária de Su não o tornava imune às críticas. A grande poetiza da Dinastia Song Li Qingzhao foi uma das mais proeminentes figuras a criticar sua produção, dizendo que ela desvirtuava a forma dos poemas baseados em melodias. Com as inovações trazidas por Su Shi no campo temático, é possível interpretar que o poeta nutrisse certo desprezo pelas letras de música em seu estado original, por assim dizer. A respeito disso, Ronald Egan afirma que Su de fato demorou a incorporar a forma poética à sua produção literária, e que seu interesse se desenvolveu depois de ter contato com o poeta Zhang Xian, que já produzia poemas *cí* há muito mais tempo. Segundo o autor, é possível que a princípio ele tivesse mesmo certa aversão à nova forma literária:

Su Shi não poderia ser ignorante a respeito do *cí*, bem como não poderia ter lhe faltado a oportunidade de fazer experimentos com ele. Mais do que supor que ele estivesse simplesmente ocupado com outras modalidades de escrita, como frequentemente se sugere, é mais provável que a princípio ele fosse de certa forma averso ao *cí*. (EGAN, 1994, p. 324, tradução nossa).

A maneira como Su Shi via as letras de música também pode ser entendida através do que ele *não* disse, afinal, Su não era apenas um artista desenvolto e com habilidades diversas, mas também um hábil teórico e pensador, que deixava escritos a respeito de seu entendimento teórico e crítico sobre a caligrafia, a pintura, a poesia e as artes que praticava. A respeito dos poemas *cí*, no entanto, ele não deixou nada escrito além de pequenas notas em correspondências a amigos próximos, como nos informa Egan: “Su [...] não deixou escritos de ordem crítica ou teórica sobre o gênero. O que sobreviveu, de fato, é não mais do que alguns poucos apontamentos espalhados, a maior parte deles em notas enviadas a amigos.” (1994, p.317, tradução nossa).

Apesar da notoriedade de Su Dongpo e outros autores que se dedicavam a produzir poemas *cí*, o caminho para que a nova forma literária fosse considerada parte da alta literatura foi longo e tortuoso. Por muito tempo, as letras de música foram consideradas uma forma literária inferior e sequer contavam como parte da obra de seus autores, como nos conta Egan:

“Mesmo os mais prolíficos e bem-sucedidos escritores de poesia *cí* excluía rigorosamente seu trabalho no gênero de suas coletâneas literárias. Ser conhecido primeiramente como um compositor de *cí* era indesejável.” (EGAN, 1994, p.317, tradução nossa).

Durante muito tempo, portanto, a forma *shī* continuaria como principal expressão poética da época. As duas formas coexistiam e a partir de determinado momento concorriam pela posição de maior popularidade ou prestígio, enquanto ocupavam territórios distintos: “*Cí* era para entretenimento, não para fins sérios”, nos informa Egan (1994, p 317, tradução nossa). Por outro lado, as letras de música cresciam em popularidade e ganhavam espaço na produção de muitos autores.

O que Ronald Egan sugere é que Su Dongpo teria começado tardiamente a produzir poemas *cí* com composições cujos temas se aproximavam do que já era visto naquela forma poética. A princípio, eram poemas de despedida para amigos que estivessem de partida, mas ao ganhar domínio da nova forma, Su acrescentou recursos e explorou temas inéditos. A nova forma permitia mais liberdade não apenas por possuir métrica mais variada, mas justamente por não ser uma forma literária de prestígio. Na situação de vida política de Su, escrever em um formato paralelo também era útil na medida em que os poemas *cí* recebiam menos atenção de seus inimigos. Sempre foram seus escritos em formas literárias mais prestigiosas a fazer parte de suas acusações. Assim, Su Dongpo acabou por eleger as letras de música como seu formato favorito ao tratar de temas mais sentimentais e, a partir de então, explorou como objeto de sua poesia tópicos mais variados.

Na ocasião dos aniversários de morte de sua esposa e de Ouyang Xiu, por exemplo, Su Shi escreveu poemas *cí* para prestar sua homenagem. Em outras situações, escreveu poemas nos dois formatos, o que nos serve de base para comparações. Segundo Egan, quando Su compunha poemas *shī* e *cí* sobre o mesmo assunto, vemos que os primeiros mantinham perspectiva mais abrangente, enquanto os últimos vinham carregados de “descrições físicas com foco minucioso e fortes conotações emotivas” (1994, p. 330, tradução nossa).

Podemos dizer, portanto, que de um lado Su Dongpo promoveu, através das inovações que implementou em sua obra, uma divisão de águas na história dos poemas *cí*, sendo um dos autores responsáveis por sua popularização e posterior reconhecimento como forma literária genuína. Por outro, também ele descobriu um novo ambiente literário por meio das letras de música no qual pôde percorrer uma experiência poética mais humana, sentimental e espiritual, uma vez que a poesia neste estilo lhe permitiu escrever como quem renuncia à posição notável

que ocupa, de forma vívida e espontânea, realçando suas características pessoais mais evidentes. Nenhum outro escritor deixou mais poemas *cí* em todo o período da Dinastia Song do Norte.

3. Tradução comentada dos poemas

3.1 Introdução à tradução comentada

Após termos contextualizado a obra de Su Shi em seu momento histórico e em relação à biografia do autor, bem como esclarecido as principais características da forma poética de que vamos tratar, discutiremos a seguir algumas importantes questões de tradução no contexto da poesia chinesa, seguidos de um comentário acerca dos conceitos teóricos empregados e a concepção das traduções apresentadas.

3.1.1 Questões de tradução da poesia chinesa

Muito se fala sobre a necessidade de que sejam criadas teorias em Estudos da Tradução que tenham como foco a literatura chinesa. Sendo este o caso ou não, é fato que os Estudos de Tradução ainda passam pelo processo de estabelecer seus limites e definição, e que sua origem esteve centrada tanto em teóricos como objetos de estudo, em sua grande maioria, ocidentais. Muitos estudos já dão conta, no entanto, das necessidades de adaptação à cultura de chegada e das intervenções (*shifts*) feitas pelo tradutor na reconstrução de determinadas estruturas linguísticas. A teorização de tais conceitos já nos é muito útil, pois embora a língua chinesa ofereça, sem dúvida, muitas particularidades a serem consideradas no ato da tradução, muito do processo tradutório talvez não seja de natureza distinta daquele experimentado em outros pares de idioma. Aqui, portanto, procuraremos esclarecer as peculiaridades do idioma em que Su Dongpo escrevia seus poemas, bem como as características do gênero poético chinês e os recursos pessoais usados pelo autor em sua criação, e que foram determinantes para abalizar escolhas do ato tradutório de seus poemas.

Su Shi escreveu seus poemas em 文言文 *wényánwén*, a modalidade clássica da língua, na qual boa parte da literatura chinesa foi produzida. Em relação ao chinês vernacular moderno, a língua clássica é muito mais concisa. A exemplo disso, podemos dizer que no chinês moderno, muitas palavras possuem duas formas, em geral uma com duas sílabas (e, portanto, escrita com dois ideogramas) e uma mais curta, com apenas uma sílaba, sendo, de forma geral, a necessidade de evitar ambiguidades e a harmonia na frase o que costuma determinar o uso de uma ou outra.

A palavra *amigo* (朋友 *péngyǒu*), por exemplo, é formada por dois ideogramas: 朋 *péng* (companheiro, reunir, par) e 友 *yǒu* (amigo, companheiro). Embora ambos tenham sentidos aproximados, a segunda sílaba é a que funciona como “núcleo” do substantivo, podendo ser

empregada na formação de outras palavras para carregar o significado de amigo, como em 友情 *yǒuqīng* (amigo + sentimento = amizade) e 友好 *yǒuhǎo* (amigo + bom = amigável). Quando queremos dizer apenas *amigo*, no entanto, não podemos usá-la isoladamente, e dizemos 朋友 *péngyǒu* para evitar a ambiguidade entre termos de pronúncia idêntica, como a palavra *ter* (有 *yǒu*). A formação de palavras deste tipo é uma das marcas do chinês moderno, em contraposição ao que ocorre no clássico, em que uma parte muito maior dos vocábulos é formada por apenas uma sílaba. Tal configuração na formação de palavras, junto ao uso de estruturas como partículas específicas do idioma clássico tornam o *wényánwén* uma língua extremamente concisa, que em poucos ideogramas consegue expressar muitas informações.

Também merece atenção o fato de que o chinês, e aqui sem nos restringimos à língua clássica, não faz uso de conjugações verbais ou flexões de plural e gênero. No gênero poético, tal característica beneficia a criação de autores que buscam justamente o efeito de múltiplas interpretações, como é próprio da poesia. Na tradução para idiomas como o português, onde tais flexões existem, o tradutor deve, ao transpor o termo, interpretá-lo de forma mais precisa, muitas vezes sendo obrigado a extinguir, em seu texto de chegada, a ambiguidade criada pelo autor no original, conforme coloca Maija Bell Samei, em sua análise que tem por base as traduções para o inglês:

Este é um dos problemas onipresentes na tradução da poesia chinesa para o inglês: o tradutor é frequentemente forçado a fazer escolhas de uma forma ou outra para poder confeccionar um verso que funcione no inglês. O mesmo acontece para a escolha de pronome onde nenhum é utilizado no original, ou para a escolha do tempo verbal. Para o leitor chinês, esses detalhes podem permanecer indefinidos, de forma a permitir que poema retenha suas qualidades polissêmicas e evocativas. (SAMEI, *in*: CAI, 2008, p. 255, tradução nossa).

Também Raquel Abi-Sâmara trata da dificuldade imposta pela questão das flexões em seu artigo sobre a tradução de obras chinesas:

A tradução literal, se pensada no esquema convencional de tradução palavra-por-palavra, [...] poderia representar tarefa impossível quando da passagem de um texto escrito num idioma sino-tibetano, como o chinês, para um idioma indo-europeu, por exemplo. Como o chinês é uma língua não flexionada [...], seria inviável traduzir literalmente do chinês para o português, ou para qualquer outro idioma ocidental, em função de normas gramaticais bastante diversas entre as línguas. (ABI-SÂMARA, 2012, p. 381).

O professor, tradutor e poeta Yao Jingming explica a omissão do sujeito como recurso empregado na poesia chinesa, o que se coloca como questão na tradução para o português:

[...] a omissão do sujeito é quase total. Mesmo num contexto que implica o aparecimento claro do sujeito e o complemento indireto, o sujeito também pode ser omitido. [...] A tendência do poeta chinês no sentido de evitar o aparecimento do sujeito pessoal mostra uma escolha consciente, que permite situar o sujeito numa relação interior com os seres e as coisas (YAO, *apud* ABI-SÂMARA, 2012, p. 381).

Não poderíamos tratar da tradução de poesia chinesa sem citar ao menos duas outras questões importantes: em primeiro lugar, o suposto uso da escrita logográfica chinesa como recurso semiótico na poesia e, em segundo, a questão tonal.

Os ideogramas chineses compõem o sistema de escrita mais complexo em uso no mundo. Alguns dos achados arqueológicos mais antigos contendo formas identificadas como precursoras dos ideogramas usados hoje datam do século XVIII antes de Cristo. Diferentemente do que ocorre nas escritas alfabéticas, os ideogramas não privilegiam, nem têm por base, representar graficamente os sons da língua. Por outro lado, como muitos radicais e caracteres têm sua origem em pictogramas, os caracteres podem conter elementos semânticos. De fato, os ideogramas mais antigos são, em sua maioria, pictogramas, e não carregam qualquer elemento fonético. Contudo, o desenvolvimento da língua escrita impulsionou o emprego de formas pré-existentes como elementos fonéticos na formação de novos ideogramas, fazendo com que, hoje, sejam maioria os ideogramas que contêm elementos tanto fonéticos quanto semânticos. Com isso, os caracteres chineses se aproximaram das formas abstratas de um alfabeto de base fonética, de maneira que, apesar de sua composição continuar apontando para sua evolução ao longo de milênios, fazer uso deles na leitura e na escrita se diferencia, e muito, de promover um estudo ou investigação etimológica a seu respeito. Apesar disso, o olhar ocidental sobre a escrita chinesa procurou, por muito tempo, enxergá-la como um objeto exótico, alimentando crenças acerca dos atributos pictóricos dos ideogramas, sobre o que comenta o professor Julio Jatobá em seu artigo *Poesia e (In)traduzibilidade na Língua Chinesa*:

Vemos que, sobretudo nas décadas iniciais do século XX, há uma preocupação especial com a problemática da perda da força imagética dos ideogramas na tradução da poesia chinesa às línguas ocidentais, e há um histórico de mal entendimentos por parte dos poetas e tradutores, que durante muito tempo desejaram ver na poesia chinesa uma primazia da imagem pictográfica sobre o ritmo sonoro. Então, a tradução à letra, tratando-se da natureza ideogrâmica e fonética do chinês, poderia talvez apresentar-se como tarefa impossível ou demasiadamente estrangeirizadora. (JATOBÁ, 2013, p.218)

Por sua estrutura complexa, bem como por existirem em grande número, os ideogramas ocupam a discussão sobre a estrutura escrita e semiótica dos poemas chineses, como se as

relações entre forma e significado funcionassem de forma mais propícia à produção poética na língua chinesa. Por outro lado, quando se discute as características sonoras da poesia, os tons são o aspecto a receber mais atenção: com uma configuração silábica limitada e tendo boa parte de seus vocábulos monossílabos, os tons foram usados no chinês como meio de se criar novas distinções fonéticas que multiplicaram o total de sílabas possíveis no mandarim.

Não é sem motivo que o tom é visto como um aspecto importante no estudo de poesia em língua chinesa, uma vez que, especialmente no chinês clássico, os tons eram um recurso fundamental e também um atributo a ser observado na composição de versos em formatos consagrados, havendo continuidade e concordância entre os versos, de forma semelhante à qual são usados na poesia ocidental o ritmo e a rima (que também estão presentes na poesia chinesa). Os tons aparecem, portanto, como mais uma força agindo na formação do verso chinês, que, como explica Álvaro Faleiros (2015), foi classificado por Roman Jakobson como *verso tonemático*. Sobre a tradução do verso chinês, considerando suas características tonemáticas, Raquel Abi-Sâmara comenta:

Pelo fato de o chinês ser uma língua tonal, diferentemente das línguas ocidentais, parte-se tacitamente do princípio da impossibilidade de transcrição dos tons e da questão da sonoridade em geral. Nesse caso, o que ocorre é que a tradução de poesia privilegia estritamente o sentido, em detrimento da letra, ou, se preferirmos, em detrimento do ideograma, e daí a ser entendida como tradução platônica, etnocêntrica e hipertextual. (ABI-SÂMARA, 2012, p. 384)

O que a autora coloca em seu artigo sobre a tradução da poesia chinesa se contrapõe à necessidade de buscar por *correspondentes* às características sonoras do verso chinês, como sugere Paulo Henriques Britto (BRITTO, 2000), embora ele não se refira especificamente à tradução de língua chinesa. A discussão a respeito do tom e sonoridade da língua e poesia chinesa foram aspecto fundamental ao traçar os objetivos buscados nas traduções aqui apresentadas.

Utilizando-se dos conceitos desenvolvidos por Ezra Pound para indicar as qualidades do texto poético, sendo elas: melopeia (qualidades sonoras), fanopeia (características visuais, pictóricas, imagéticas e atmosféricas) e logopeia (referente à atitude do autor), Paulo Vizioli explica o equilíbrio buscado na tradução poética:

Esses dois extremos, - o da fidelidade literal (que sacrifica a “poesia”) e o da adaptação livre (que nem sempre conserva o “poeta”), - existe um caminho intermediário, que é o da “recriação literária”. Busca-se, através dele, a maior equivalência possível entre

o poema na língua de partida e o poema na língua de chegada, sem subtração das riquezas do original e sem qualquer acréscimo aos méritos que possui. Na prática, é um caminho difícil, um caminho de perdas e ganhos em precário equilíbrio, visto que raramente o que se lucra e o que se desperdiça podem ser controlados. (VIZIOLI, 1983, p.110)

Retomando o caso da poesia chinesa, em especial os poemas *cí*, é necessário que se considere, quanto ao aspecto da melopeia (qualidades sonoras), alguns fatores determinantes nas escolhas tradutórias: o reduzido número de sílabas por verso (há formas poéticas chinesas em que os versos devem ter três sílabas, por exemplo); o aspecto *tonemático* do verso, no qual sua composição deve observar o uso de determinado tom em cada posição; o fato de que os tons da língua clássica não correspondem aos usados no chinês moderno, como vimos no *capítulo 3*; no caso do *cí*, o fato de que são poemas criados como letras de música cujas melodias se perderam com o tempo e, finalmente, as outras muitas questões relativas à sonoridade da língua e da poesia chinesa. Como assinala Vizioli, a tradução da poesia impõe muitas dificuldades. Diante delas, cabe ao tradutor, em sua *recriação*, tomar as decisões necessárias para alcançar o que se pretende com o novo texto, fruto de um novo ato de comunicação.

3.1.2 Conceitos teóricos

Alguns conceitos da área de Estudos da Tradução nos oferecem a base do entendimento de como se dá o ato tradutório e a definição do papel do tradutor e são, portanto, de enorme importância no processo de recriar os poemas de Su Shi em língua portuguesa, aqui referindo-nos aos fundamentos postulados e/ou explicados por Roman Jakobson, Eugene Nida, Peter Newark, Werner Koller, Katharina Reiss, Justa Holz-Mänttari, Hans J. Vermeer, Even Zohar, Gideon Toury, Christiane Nord, José Lambert e Hendrik Van Gorp, entre outros, a mim apresentados pelo tradutor e professor João Azenha Jr. Entre os teóricos brasileiros dedicados à tradução poética, as obras de Álvaro Faleiros, Paulo Vizioli, Paulo Henriques Britto, Haroldo de Campos, Moacir Amâncio e Ana Cristina Cesar, entre outros, foram de grande valor na proposição de dimensões tradutórias relevantes e conceitos empregados, bem como as traduções desenvolvidas por inúmeros outros autores, que falam por si ao revelar a postura adotada pelo tradutor e a primazia alcançada por seu texto.

Tendo em vista as linhas gerais da proposta de se traduzir esta pequena coleção de poemas de Su Shi, acrescentamos ainda alguns conceitos definidos pelo professor Mário Laranjeira, cujas ideias foram especialmente úteis por se dedicarem propiciamente a aspectos de interesse em uma tradução como esta.

Em seu livro intitulado *Poética da Tradução* (LARANJEIRA, 2003), Mário Laranjeira explica ideias defendidas neste mesmo departamento, em sua tese de doutoramento, em 1989, e questiona problemáticas como a suposta intraduzibilidade da poesia e a valorização do autor e do texto de partida em detrimento do tradutor e sua tradução, como se os últimos já estivessem, de início, condenados a um lugar inferior. Sobre a intraduzibilidade, por exemplo, o autor considera que “parece mais razoável, ao invés de se falar de tradutibilidade ou intradutibilidade absolutas, aceitar que, na verdade, existem graus, aqui maiores, ali menores, de tradutibilidade” (p.15).

Sobre as supostas qualidades poéticas inerentes a um idioma ou outro, tornando-os mais ou menos propícios à produção de poesia, e no caso do chinês podemos relacionar esta questão às propriedades atribuídas a seus ideogramas, Laranjeira afirma: “quanto à ideia de que existem línguas mais suaves, mais poéticas que outras, esta prende-se a uma ideologia colonialista que não resiste à análise” (p.26)

Ao tratar da *unidade de significância* e da *unidade de tradução da poesia*, Mario Laranjeira expõe que o poema precisa ser entendido e lido em sua totalidade, sugerindo, portanto, que os níveis de *equivalência* precisem ser estabelecidos entre os dois textos, e não apenas no nível dos vocabulários ou versos:

A unidade de significância é o texto inteiro. Com efeito, a passagem da mimese para a semiose só se dá pela retroatividade da leitura. A leitura do poema, é, de início, linear, e as primeiras percepções tendem a ser miméticas. Mas, à medida que se avança na leitura, as novas ocorrências vão reformulando a interpretação das precedentes do trecho lido. (LARANJEIRA, 2003, p 83).

Tal abordagem vem ao encontro da maneira como estão organizados os comentários das traduções, feitos praticamente verso a verso, e que pretendem, a cada acréscimo na leitura, reinterpretar a obra como um todo e atualizar a *significância* do poema em geral.

Em seu artigo *Sentido e significância na tradução poética* (LARANJEIRA, 2012), o autor retoma alguns conceitos de seu livro. A dualidade entre os dois termos está bem resumida no dizer de Michael Riffaterre, “o poema nos diz uma coisa e significa outra” segundo o qual o *sentido* está relacionado à “informação fornecida pelo texto mimético”, e a *significância* é usada “para designar essa unidade formal e semântica que contém os índices de obliquidade”. (*apud* LARANJEIRA, 2012, p.30). A obliquidade a que se refere Riffaterre está posta justamente pela propriedade de “significar uma coisa dizendo outra”, que a poesia permite, podendo explorar certa liberdade em relação à função referencial da linguagem. A significância,

portanto, está relacionada a este “significado” que, para ser construído, se descola do texto mimético. Segundo Laranjeira, o texto poético “explode” os limites da mimese, e por isso precisa ser analisado segundo a semiótica, que estuda o processo de criação e atribuição dos significados, ao ultrapassar a análise de nível linguístico. A significância é, portanto, o que Laranjeira acredita que deva ser transposto para outro idioma na tradução de um poema, e que para isso, devemos observar, na leitura do texto a ser produzido, as marcas textuais que pelas quais ela se caracteriza:

Agramaticalidades: segundo Laranjeira, as agramaticalidades refletem desvios em relação ao uso gramatical da língua, como uma perturbação da linearidade sintática, por exemplo, e que são próprias da linguagem poética. Para o autor, este aspecto deve ser considerado *lato sensu*, descrevendo também “recorrências lexicais, semânticas, sintáticas e fônicas”. As figuras de linguagem, as características melopeicas e todo desvio do uso gramatical está descrito por este termo.

Signo Duplo: refere-se a “um significante único que, em dada língua, veicula dois significados diferentes, a sua utilização em poesia constitui um caso particular de ‘jogo de palavras’ ou um ‘trocadilho’” (2012, p. 31). O uso de signos duplos se mostra uma importante ferramenta na composição de textos poéticos, uma vez que abre as possibilidades de interpretação do significado. Na poesia chinesa, em especial na clássica, devido a suas características previamente descritas, como as múltiplas acepções possíveis para o mesmo ideograma, a ausência de flexões e uma sintaxe que permite construções ambíguas, o signo duplo possibilita construções em diversos níveis linguísticos, e beneficia o processo criativo de seus autores.

Interpretantes textuais: este tipo de marca textual da significância está relacionado à interpretação capaz de verificar a passagem do nível mimético para o nível semiótico, ou, como diz Laranjeira, “da significância que a tradução poética deve levar em conta” (2012, p. 32). Segundo Rifaterre, “a passagem do sentido à significância impõe o conceito de interpretante, um signo que governa a interpretação dos signos superficiais do texto e explicita tudo o que esses signos apenas sugerem” (*apud* LARANJEIRA, 2012, p.32). Em seu artigo, Laranjeira explica que muitos elementos do poema podem exercer a função de interpretantes textuais, como, por exemplo, um título que traz referências externas capazes de transformar a interpretação do restante do texto. A marca dos interpretantes textuais se adequa muito bem à leitura dos poemas de Su Dongpo, uma vez que nos permite encontrar o que alavanca o distanciamento entre o que está dito e o que se pretende dizer. Os poemas de Su estão repletos de

elementos que exigem contextualização para serem interpretados e são matéria-prima da significância de seus versos. Aqui, entram também as referências sutis que precisam ser identificadas e exploradas para permitir uma leitura mais ampla do poema, o que se procurou desenvolver ao máximo nos comentários.

Visi-legibilidade: sobre este aspecto, Laranjeira diz que há um nível de leitura do poema relativa à sua imagem gráfica. Um soneto, portanto, deveria ser traduzido por outro soneto, a fim de preservar sua composição visual. O extremo desta marca textual estaria no caso da poesia concreta. No caso da poesia chinesa, voltamos à questão dos ideogramas e sua forma gráfica complexa, bem como ao limitado número de sílabas em algumas formas clássicas. Finalmente, uma questão importante é o fato de que os poemas chineses clássicos poderem ser reproduzidos em formatos visuais distintos, não havendo, inclusive, a necessidade de se manter a composição original das linhas. Apesar de ser algo difícil de se imaginar na poesia ocidental, o poema chinês pode ser escrito com diferentes divisões dos ideogramas por linhas (optando por mais linhas com menos ideogramas ou o contrário), bem como é comum que se escreva um poema originalmente escrito na vertical, na horizontal. Também podemos optar por escrever o poema com pontuação ou espaços no lugar dos pontos, sem que isso interfira na leitura ou seja considerado uma alteração em sua estrutura.

Justamente por isso, cada poema traduzido será apresentado tendo duas versões originais como referência: uma em ideogramas tradicionais, conforme apresentado por Lin Minde (2012), em formato vertical, e outra em ideogramas simplificados, na horizontal, como na coletânea de Liu Shi (2011). Laranjeira esclarece que: “a tradução sempre teve compromisso com a visi-legibilidade do original. Esse compromisso admite certa flexibilidade, sem dúvida, mas o tradutor não pode ignorá-la” (2012, p. 35). Se a poesia concreta é o ponto mais extremo da importância da visi-legibilidade, é possível que o poema chinês, para nossa surpresa, esteja próximo ao outro extremo, uma vez que não existe a mesma preocupação em preservar sua forma visual. Nas tradicionais pinturas acompanhadas por poemas, por exemplo, não existe a necessidade de que se respeite a composição original dos versos, e o texto é normalmente escrito quase como prosa, ajustando-se ao espaço da pintura. Apesar disso, a tradução a seguir procurou manter, na medida do possível, a proporção entre os versos e a divisão em estrofes como maneira de preservar sua estrutura visual.

3.1.3 Comentário prévio às traduções

A seguir, apresentaremos a tradução comentada de alguns poemas *cí* de Su Dongpo e, para isso, consideramos importante explicitar os objetivos de sua tradução, os principais conceitos utilizados no processo e justificar algumas escolhas que se estendem a todos os poemas. Muitos recursos foram empregados na tradução de seus poemas, uma vez que, como nos alerta Lin Yutang, “É difícil explicar a qualidade de seus trabalhos e muito mais difícil é senti-la numa tradução” (LIN, 1950 p. 26).

Tendo em vista a formulação dos versos chineses quanto a seus aspectos sonoros, optamos por um percurso tradutório que, de forma assumida, privilegia outras características. Tal escolha não se deve meramente à dificuldade ou impossibilidade imposta por sua composição sonora, mas também pelo fato de que sendo o presente trabalho de tradução parte de um estudo sobre a vida e obra de Su Shi, acreditamos ser mais importante que não se sacrifique o conteúdo de sua poesia nos outros dois aspectos definidos por Pound, sendo eles a fanopeia (relativo às características imagéticas e atmosféricas) e logopeia (referente à atitude ou espírito do autor). Tal escolha se orienta, também, por considerar as *correspondências* possíveis no português insatisfatórias quanto à reprodução do efeito sonoro gerado em língua chinesa. Dado o que foi posto acerca da escrita chinesa e seu uso na poesia, também não faz parte do enfoque principal das traduções emular possíveis efeitos visuais ou semióticos dos ideogramas.

Tratando agora do que orientou as traduções de maneira positiva e afirmativa, podemos dizer que o *escopo* da tradução dos poemas de Su Dongpo se delimita por uma função didática, como as traduções apresentadas nos estudos de alguns dos autores citados nos comentários e cuja obra contribuiu enormemente para este trabalho. Tem entre seus objetivos analisar e explicar a construção poética da obra do autor, seu universo poético e demonstrar o funcionamento de estruturas típicas do poema *cí* e da língua chinesa. Assim como em outros estudos, consideramos os capítulos introdutórios e comentários acompanhando cada poema muito importantes para uma visão expandida da obra de Su, embora as traduções se apresentem em formato de poema e funcionem também isoladamente.

O processo tradutório envolveu pesquisar em profundidade cada uma das obras, dando atenção aos termos chineses e suas possíveis interpretações nos momentos em que o autor opta por preservar ambiguidades, sendo estas expostas e debatidas nos comentários. Mais de uma dezena de dicionários de língua chinesa, alguns com verbetes especializados em literatura e chinês clássico, foram usados como base para a tradução documental, que se apresenta de

maneira a oferecer uma leitura com definições ideograma por ideograma, com as acepções mais ligadas ao contexto da poesia.

A busca pela ligação entre a obra traduzida e o momento histórico e biográfico do autor se revelou, ao longo deste trabalho, como um dos processos mais enriquecedores na compreensão do conteúdo, e possibilitou, em diversos momentos, aprofundar interpretações iniciais sobre seus poemas. Embora na tradução instrumental o aspecto da logopeia (espírito, atitude do autor) tenha sido preservado ao máximo (e nelas tenha sido buscado, portanto, manter certa falta de clareza em alguns pontos), os comentários foram espaço importante para que questionamentos diversos pudessem ser feitos quanto a suas possíveis interpretações.

De todos os materiais utilizados, a fortuna crítica acerca da obra de Su Shi teve papel fundamental ao demonstrar, muitas vezes também embasando-se em comentários de tradução, interpretações distintas para seus versos. O curso *online* ministrado em mandarim na Universidade Nacional de Taiwan pelo professor Liu Shaoxing é inteiramente focado na poesia *cí* de Su Dongpo e se mostrou fonte riquíssima para compreender sua obra. O professor Liu usa de linguagem que humaniza o autor, bem como a valiosa obra *O Sábio Jovial*, de Lin Yutang, que contém uma biografia detalhada do autor e muitos de seus poemas traduzidos para o inglês por Lin (na edição brasileira, traduzidos indiretamente para o português por Mari Cardoso).

Devido à distância entre a língua chinesa clássica e moderna, os estudantes chineses costumam utilizar livros que tragam explicações sobre os poemas e incluam uma versão dos versos em chinês moderno, geralmente em prosa, editados por estudiosos e grandes conhecedores do autor, como o próprio professor Liu. Usamos o livro de Lin Minde, 唐宋詞選 *táng sòng cí xuǎn* [Coletânea de poemas *cí* das Dinastias Tang e Song] (LIN, 2012), no qual o autor reescreve os poemas de Su e outros autores do período em prosa chinesa moderna acompanhada de ricos comentários.

Estudos focados na obra de Su Dongpo, como o livro de Ronald Egan, *Word, Image and Deed in The Life of Su Shi*, ou focados em poesia chinesa, como os capítulos escritos por Xinda Lian e Maija Bell Samei no livro organizado por Cai Zongqi, *How to Read Chinese Poetry*, foram muito úteis ao mostrar traduções e comentários em língua inglesa, e ao lado das traduções de Ho C. K no livro 全新英譯唐宋詞選 *quánxīn yīngyì tángsòng cīxuǎn*, *Chinese Poetry of Tang and Song Dynasties: A New Translation* serviram de contraponto para expandir as possibilidades de leitura da obra do poeta.

A coletânea de Lin Minde foi utilizada também como fonte, em chinês tradicional, para os poemas aqui traduzidos. Como tratamos de textos que datam de quase mil anos atrás, a inconsistência no processo de fixação de alguns poemas deu origem a discrepâncias entre diferentes versões, motivo pelo qual explicitamos a origem das que foram utilizadas. Para efeito de referência e comparação, apresentamos também os poemas em ideogramas simplificados, extraídos da coletânea organizada por Liu Shi, 苏轼词集 *sūshì cíjí* [Coletânea de poemas ci de Su Shi] (LIU, 2011), que também contém breves comentários sobre cada poema. Embora a primeira tenha guiado as traduções, eventuais diferenças entre as duas foram apontadas nos comentários.

Conforme dito, os poemas serão apresentados no original, em duas versões: chinês tradicional, com texto na vertical, extraído da coletânea de Lin Minde (2012), e chinês simplificado, com texto na horizontal, extraído da coletânea de Liu Shi (2011). A seguir, uma tradução documental, com a aceção de cada caractere, a fim de permitir e facilitar o contato com o texto original e servir de apoio para a tradução instrumental, que vem em seguida, e foi composta de acordo com os pressupostos aqui colocados. Por último, são apresentados os comentários da tradução, que visam introduzir o contexto de produção dos poemas; estabelecer possíveis relações intertextuais com outros textos chineses; investigar possíveis interpretações a partir das marcas textuais, contextos históricos, biográficos ou comentários da crítica literária; realçar seus aspectos linguísticos; fazer comparações entre as soluções encontradas por diferentes tradutores e atualizar a *significância* do poema à medida em que a leitura dos versos prossegue, agora acompanhada pelos comentários.

3.2 “Ao som de *Cidade Ribeirinha*”: Tradução comentada do poema 江城子 *Jiāng Chéngzǐ*.

3.2.1 Texto original em ideogramas tradicionais e simplificados:

江城子
 乙卯正月二十日夜記夢
 十年生死兩茫茫
 不思量
 自難忘
 千里孤墳
 無處話淒涼
 縱使相逢應不識
 塵滿面
 鬢如霜
 夜來幽夢忽還鄉
 小軒窗
 正梳妝
 相顧無言
 惟有淚千行
 料得年年腸斷處

江城子

乙卯正月二十日夜記夢。

十年生死兩茫茫。不思量，自難忘。千里孤墳，無處話淒涼。

縱使相逢應不識，塵滿面，鬢如霜。

夜來幽夢忽還鄉。小軒窗，正梳妝。相顧無言，惟有淚千行。

料得年年腸斷處，明月夜，短松岡。

3.2.2 Tradução documental do poema 江城子 *Jiāng Chéngzǐ*

jiāng chéng zǐ
江城子 “Cidade Ribeirinha”

yǐ mǎozhēngyuè èr shí rì yè jì mèng
乙卯正月二十日夜記夢

Memórias de um sonho noturno aos vinte dias da primeira lua do ano de Yi-mao.

1	shí 十	nián 年	shēng 生	sǐ 死	liǎng 两	máng 茫	máng 茫				
	Dez	anos	nascer	morrer	dois	vasto	vasto	distante, apagado pelo tempo			
2	bù 不	sī 思	liang 量								
	não	pensa	capacidade					considerar			
3	zì 自	nán 難	wàng 忘。								
	Si mesmo	difícil	esquecer								
4	qiān 千	lǐ 里	gū 孤	fén 墳	,	wú 無	chù 處	huà 話	qī 淒	liáng 涼	。
	Mil	500m	isolado	túmulo		não há	lugar	falar	frio	frio	tristeza
5	zòng 縱	shǐ 使	xiāng 相	féng 逢		yīng 應	bù 不	shì 識	,		
	ainda que	usar	mútuo	encontro		dever	não	reconhecer			
	mesmo que										
6	chén 塵	mǎn 滿	miàn 面	,	bìn 鬢	rú 如	shuāng 霜				
	poeira	enche	face		têmpora como	geada					
7	yè 夜	lái 來	yōu 幽	mèng 夢	hū 忽	huán 還	xiāng 鄉	,			
	Noite	vir	quieto	sonho	repentino	voltar	terra natal				
			misterioso								
8	xiǎo 小		xuān 軒		chuāng 窗	,					
	Pequeno		pavilhão		janela						
			sala com varanda								
9	zhèng 正		shū 梳	zhuāng 妝	。						
	Justamente		pentear	maquiar							
10	xiāng 相	gù 顧	wú 無	yán 言	,	wéi 惟	yǒu 有	lèi 淚	qiān 千	háng 行	。
	Mútuo	olhar	sem	palavra		somente há	lágrima	mil	fileiras		
11	liào 料		dé 得		nián 年	nián 年	cháng 腸	duàn 斷	chù 處	,	
	Imaginar		conseguir		ano	ano	intestino	interromper	lugar		
	calcular				todos os anos		tristeza, sofrimento				
12	míng 明	yuè 月	yè 夜	,	duǎn 短	sōng 松	gāng 崗				
	Brilho	lua	noite		curto	pinheiro	colina				

3.2.3 Tradução instrumental do poema 江城子 *Jiāng Chéngzi*

Ao som de *Cidade Ribeirinha*

Memórias de um sonho noturno aos vinte dias da primeira lua do ano de Yi-mao.

Vida e morte imensa década separa
 Reluto em lembrar
 Sem jamais esquecer
 Que jazes em um túmulo distante
 E não há destino para meu lamento
 Se o impossível acaso nos reúne
 Tampouco me reconheces
 A poeira dos anos recobre-me a face
 Fez gear o tempo sobre minha fronte!

Um sonho me leva de volta à casa:
 Na janelinha,
 Tu te aprontavas
 E de nossos olhares calados
 Mil lágrimas se precipitaram!
 Todo ano regresso ao lugar de meu sofrer
 E quando a noite brilha enluarada
 Vislumbro os pinheirinhos na colina

3.2.4 Ao som de *Cidade Ribeirinha* - Notas de tradução

Podemos iniciar a interpretação do poema *Jiāng Chéngzì*, de Su Shi, por alguns aspectos que, apesar de muito importantes, não estão explícitos em seus versos. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que o título usado no poema não é escolhido pelo autor, pois trata-se do título da melodia para a qual o poema foi escrito. Em comparação com o que ocorre em outras tradições e modalidades poéticas, esta se torna uma diferença importante, que desassocia a compreensão do poema do título a ele atribuído. Sob este título, “Cidade Ribeirinha”, Su Shi compôs ao menos nove poemas, todos eles tendo por base o mesmo *cípái*. Conforme demonstrado no capítulo três desta dissertação, os poemas *cí* partem de um número de melodias limitado a algumas centenas, o que ocasiona que muitos autores escrevam poemas com o mesmo padrão e, portanto, com o mesmo título. Em chinês, é comum que se escreva o nome do *cípái* acompanhado do primeiro verso do poema para evitar enganos. Aqui, optamos por destacar o título da melodia com “ao som de”.

O segundo aspecto adjacente ao poema em si é a nota de abertura, de caráter pessoal e biográfico, deixada pelo autor. Esta espécie de epígrafe também pode ser considerada uma marca dos poemas *cí*, embora não seja obrigatória. No caso de Su Shi, as notas são um elemento importante que contribui para a mudança que vemos em sua obra a partir do uso da nova forma poética, uma vez que suas composições se tornam mais pessoais e ganham características narrativas a partir de seu uso. Segundo Ronald Egan (1994, p.315), na formação do estilo *cí* e na demarcação de uma nova modalidade entre as obras de Su Dongpo, a nota autobiográfica tem importância comparável à da expansão de possibilidades temáticas. Além disso, o poeta se aproveita do uso delas como forma de expressar uma segunda voz adjacente à que vai usar no poema, frequentemente revelando seu contexto de produção. Na nota, Su Shi nos conta: “*Memórias de um sonho na noite do vigésimo dia do primeiro mês do ano de Yi-mao*”, o que nos revela que o poema foi produzido com o intuito de registrar um suposto sonho tido pelo autor. O termo 記 *jì*, usado na nota, pode se referir tanto a relembrar quanto a escrever um registro ou anotação acerca de algo.

Ainda na epígrafe, Su Shi registra a data do sonho: “*aos vinte dias da primeira lua do ano de Yi-mao*.”. No calendário gregoriano, a data corresponde ao ano de 1075. Algumas traduções para a língua inglesa, como a de Ho C. K. (何中堅) em seu livro “*Chinese Poetry of Tang and Song Dynasties: A New Translation*”, trazem a data já convertida para o calendário gregoriano: “*Recording my dream on the 20th of the 1st month, 1075*” (HO, 2012), enquanto a

de Lin Yutang, em “O Sábio Jovial” (LIN, 1950) sequer inclui a nota em sua tradução. A primeira, no entanto, inclui uma nota de rodapé, e a segunda um parágrafo introdutório ao poema que explicam a importância da data. Diz Lin Yutang: “No décimo aniversário da morte da mulher, Su Tungpo revelou em versos primorosos todos os sentimentos que a esposa lhe inspirava, compondo um poema cheio de estranha e trágica beleza” (1950, p.90). O poema é, portanto, uma homenagem póstuma à esposa de Su Dongpo, na ocasião de seu décimo aniversário de morte. Com isso em mente, a leitura do primeiro verso se torna mais clara:

shí nián shēng sǐ liǎng máng máng
十年生死两茫茫

Vida e morte imensa década separa

O verso de abertura do poema procura expressar a distância sentida nos dez anos de separação entre Su Dongpo e sua primeira esposa para, nos dois versos seguintes, mostrar o quanto, apesar da distância, ela ainda se faz presente. Neste primeiro verso, Su diz que dez anos separam vida e morte, ou ainda os vivos e os mortos, em dois lugares distantes e remotos. A definição do termo 茫茫 *mángmáng*, que aparece ao final, pode ser entendida como equivalente aos termos portugueses “vasto”, “imenso”, “indistinto” ou mesmo “obscuro” e “sem fronteiras”. Na tradução para o português, optou-se por manter estes dois lugares a que se refere o original, de forma bastante indefinida e obscura (e que sequer são dois lugares em termos físicos), como simplesmente “separados por uma imensa década”.

bù sī liang
不思量

Reluto em lembrar

zì nán wàng
自難忘

Sem jamais esquecer

Nos dois versos seguintes (que também podem ser dispostos em uma única linha, dependendo da edição), Su dá continuidade à sua composição mostrando que os dez anos se passaram sem que ele jamais pudesse se esquecer de sua primeira esposa: nenhum esforço era necessário para se lembrar dela, enquanto esquecê-la seria impossível. Os versos curtos mostram uma luta de resistência com as memórias que trazem sua esposa, Wangfu, e podem

causar a impressão de certa intermitência entre o esquecer e lembrar, o que parece sugerir uma característica importante do sentimento de luto: a de parecer superado para então voltar à tona de forma inesperada.

qiān lǐ gū fén, wú chù huà qī liáng
千里孤墳，無處話淒涼。

Que jazes em um túmulo distante

E não há destino para meu lamento

Aqui, Su Dongpo nos conta que o túmulo em lugar isolado (onde sua esposa foi enterrada) está a mil *lǐ* de distância. A antiga medida chinesa é, muitas vezes, traduzida por “milhas” nas traduções em língua inglesa, como na de Ho C. K.: “*A thousand miles away you are, in a solitary grave*” (Ho, 2012). A tradução de Ronald Egan para o inglês se utiliza igualmente da palavra milha: “*The lone grave a thousand miles away*” (EGAN, 1994, p.316), embora a maioria dos dicionários determine o comprimento do *lǐ* como quinhentos metros ou um terço de milha. É uma característica da língua chinesa, porém, que os números cem, mil ou dez mil (*bǎi*, *qiān*, *wàn*) sejam usados para representar grandes quantidades indefinidas, especialmente na linguagem poética ou literária, denotando uma grande distância no caso do poema. Na tradução para o português estão omitidos tanto o número mil quanto a medida *lǐ*. Em seu lugar, lemos “túmulo distante”.

Por outro lado, o termo “jazes”, que não aparece no original, foi incluído. Por ser um verbo em segunda pessoa, ele foi usado como forma de se obter o efeito de manter a relação direta com a pessoa para quem o poema foi escrito, algo que não poderia ser feito no chinês sem o uso de pronomes. Foi acrescentada a conjunção *que* ao início do verso, procurando o efeito de contiguidade entre os versos, ao mesmo tempo que permite a leitura independente deles, um dos efeitos narrativos presentes na poesia *cí*. O verso foi dividido em dois na tradução para o português, sendo a segunda parte: “*E não há destino para meu lamento*”, também com o uso da conjunção *e* em seu início, de forma a causar o mesmo efeito de contiguidade.

Na tradução de Ho C. K. desta segunda parte do verso para o inglês, lemos “*No one to share my sorrows*”, enquanto Ronald Egan o traduz como “*No place to express the heart’s chill*”. Em chinês, o verso refere-se claramente a um *lugar* onde ele poderia falar de seus sentimentos, através da palavra 處 *chù*, e não a uma pessoa. Em sua versão para a prosa chinesa

moderna do poema, Lin Minde (2012) também confirma a referência de Su Dongpo a um lugar no qual o eu-lírico poderia falar de seu sofrimento: “hoje em dia, você está sozinha em um túmulo a mil *lǐ* de distância, e os sentimentos de desolamento que eu tenho em mim, não há lugar onde eu os possa relatar”¹⁴ (LIN, 2012, p.139, tradução nossa). Também é possível inferir que, com a busca por um lugar, e não por alguém, o autor demonstre que ninguém poderia ajudá-lo a apaziguar seus sentimentos. Talvez por isso, em sua tradução para o inglês, presente na versão em língua inglesa de *O Sábio Jovial*, Lin Yutang opte por uma forma mais explicativa dos versos: “*I Cannot come to your grave a thousand miles away / To converse with you and whisper my longing*” (LIN, 1948, p.66).

Do ponto de vista biográfico, Lin Yutang (1950) nos informa que, no ano seguinte ao da morte de sua esposa, Su Dongpo perderia também o pai, e seria então iniciada uma longa viagem de volta a sua província natal para sepultar seu pai e somente então dar a sua esposa uma sepultura definitiva, tal era a dificuldade imposta pela viagem. Depois do período de luto pelo pai, Su voltaria à capital em 1068, então casado com uma prima de sua primeira esposa, e jamais regressaria a sua terra natal.

zòng shǐ xiāng féng yīng bù shí
縱使相逢應不識，

Se o impossível acaso nos reúne

Tampouco me reconheces

chén mǎn miàn bìn rú shuāng
塵滿面， 鬢如霜。

A poeira dos anos recobre-me a face

Fez gear o tempo sobre minha frente!

Com estes dois versos (traduzidos para o português em quatro linhas), o poeta encerra a primeira estrofe do poema. Na estrutura tradicional de um poema *cí*, é o momento em que o autor se aproveita para encerrar uma imagem criada e desenvolvida na primeira estrofe, aqui representada pelo desolamento da solidão, a persistente memória que lhe vem à mente, a impossibilidade de exprimir seus sentimentos ou visitar o local de sepultamento da esposa

¹⁴ “如今你獨自遠在千里外的孤墳中，我內心的淒涼是沒有地方去訴說的”。

falecida, sentimentos que, mais do que intermitentes devido às idas e vindas da memória, parecem se acumular a cada dia e ao longo dos anos.

Neles, o autor se permite imaginar um reencontro com a esposa, que é frustrado na sequência: na tradução para o português, em “*Se o impossível acaso nos reúne / Tampouco me reconheces*”, o uso do verbo na segunda pessoa é retomado, dando continuidade à relação entre o autor e sua esposa, a quem o poema é dedicado. Na tradução para o inglês proposta por Egan (1994), no entanto, o pronome *she* é incluído em mais de um verso no poema: “*Even if we met, she would not know me*”. Tal diferença nos ajuda a compreender os efeitos que podem ser obtidos a partir de escolhas feitas na tradução de construções especialmente ambíguas do chinês clássico.

Em suas notas explicativas, Lin Minde reescreve o primeiro verso como: “se por acaso tivéssemos a oportunidade de nos encontrarmos mais uma vez, temo que você já não fosse capaz de me reconhecer. Como você poderia imaginar que meu rosto estaria marcado pelo cansaço e minhas têmporas estariam [brancas] como a geada?”¹⁵ (LIN, 2012, p.139, tradução nossa). Em sua versão em prosa, Lin Minde explica que a poeira a cobrir a face descrita no verso, 塵 *chén* (poeira, pó, terra), poderia ser mais bem descrita em chinês moderno com a palavra 風塵 *fēngchén*, que significa algo como “vento e poeira”, “fadiga causada por viagem”, “confusão do mundo”, “vicissitudes da existência humana” ou ainda “destruição causada pela guerra”. Por esse motivo, a presente tradução para o português procura expressar as intempéries do tempo por meio do uso da expressão “poeira dos anos”.

Da mesma forma, optou-se pelo uso de “*fez gear o tempo sobre minha fronte*” de forma a obter dois versos de métrica parecida, com onze sílabas poéticas cada, e que expressassem a imagem criada pelo poema original. A versão de Lin Yutang (1948) traduz o verso para o inglês como “*my weathered face, my hair a frosty white?*”, enquanto Egan (1994) opta por uma versão mais próxima do chinês clássico: “*Face covered with dust / Hair like frost*”, e obtém com isso um interessante efeito sonoro. Ho C. K. (2012), por sua vez, recria o verso com uma imagem mais literal: “*My face is full of wrinkles, / And frost on my temples*”. De todo modo, a imagem criada pelo autor e recriada nas traduções é relativa à percepção da passagem do tempo, do envelhecimento e das mudanças, um sentimento bastante explorado nos poemas da Dinastia Song, e que foi retratado mais de uma vez por Su Shi. Os versos focados em sua própria aparência física (e não na da esposa, por exemplo), nos levam a inferir que a década passada o

¹⁵ “縱然有機會在度重逢，恐怕你也認不得我了。你怎麼想象得到我已經風塵滿面，兩鬢如霜了呢？”

separa não apenas dela, como também de si mesmo: tendo passado pelos sofrimentos da vida, a perda da esposa e o envelhecimento, Su Shi se expressa como se não pudesse mais reconhecer ou encontrar em si mesmo a aparência e a personalidade jovial de quem foi um dia.

yè lái yōu mèng hū huán xiāng
夜來幽夢忽還鄉

Um sonho me leva de volta à casa

Neste primeiro verso da segunda estrofe, o poeta opera a mudança brusca típica de poemas neste formato, com uma nova atitude quanto ao objeto ou sentimento descrito, deixando de lado a frustração da passagem do tempo e, na impossibilidade de rever sua esposa pessoalmente, a encontra em um sonho. Aqui, pela primeira vez, aparece a motivação do poema descrita na nota de abertura. Omitiu-se na tradução em português o ideograma 幽 *yōu*, usado no original para descrever o sonho, e que pode significar “escuro”, “misterioso”, “calmo” ou “sereno”, bem como o ideograma 忽 *hū*, usado para descrever como se dá o retorno (de forma repentina). Também é válido destacar que o último ideograma, 鄉 *xiāng*, não se refere exatamente a “casa”, mas sim a “cidade natal”. A opção de se referir a uma casa, tendo em vista a cena que a sucede nos versos seguintes, também foi adotada nas traduções em língua inglesa: “*Last night, in a gloomy dream, / Suddenly back home I stumbled*” (HO, 2012), “*Last night my lonely dream took me home*” (EGAN, 1994), e “*Last night / I dreamed I had suddenly returned to our old home*” (LIN, 1948).

xiǎo xuān chuāng
小軒窗，

Na janelinha,

zhèng shū zhuāng
正梳妝。

Tu te aprontavas

No sonho descrito pelo poeta, ele retorna à cidade natal e encontra a esposa próxima à janela do quarto, justamente no momento em que ela se apronta em frente à penteadeira, penteando os cabelos (梳 *shū*) e se maquiando (妝 *zhuāng*). A tradução em português também

privilegia versos curtos, buscando um ritmo de leitura mais vivaz que possa destacar a mudança de espírito pretendida após a quebra de estrofe.

A cena descrita em dois versos curtos de três sílabas está na mesma posição que os versos simples que abrem o poema: “*Reluto em lembrar / Sem jamais esquecer*”, mas também tem um efeito de retomar os versos que retratam o envelhecimento do autor no final da primeira estrofe, até mesmo pela rima correspondente entre “塵滿面，鬢如霜 *chén mǎn miàn, bìn rú shuāng*” e “小軒窗，正梳妝 *xiǎo xuān chuāng, zhèng shū zhuāng*”. A retomada, no entanto, se dá com o contraste expresso pela felicidade de encontrar sua amada em um lugar familiar enquanto ela se embeleza. O cenário da figura feminina na penteadeira é uma temática muito utilizada em poemas *cí*, em especial em suas formas iniciais, quando era uma forma poética utilizada especialmente por mulheres. Assim, pode-se dizer que Su Dongpo utiliza temas frequentes nos poemas *song*, como a passagem do tempo e o cenário da penteadeira, mas busca dar a eles novo olhar e significado.

Dentre as traduções analisadas em língua inglesa, a de Lin Yutang (1948) se destaca neste verso, traduzido da seguinte forma: “*And saw you sitting there before the familiar dressing table*”, uma imagem ligeiramente diferente da produzida pelo poema original, que faz uso de verbos para denotar as ações da mulher em vez descrever o cenário em que a cena se passa.

xiāng gù wú yán wéi yǒu lèi qiān háng
相顧無言，惟有淚千行。

*E de nossos olhares calados
Mil lágrimas se precipitaram!*

Neste verso, o poeta concentra a cena do tão esperado encontro entre ele e sua esposa, agora realizado em um sonho. Atravessando a distância física que o separava de sua terra natal, os dez anos que já haviam se passado e, sobretudo, a separação da vida e da morte em dois mundos distintos, o reencontro acontece sem que nada precise ser dito: 相顧無言 *xiānggù wúyán* indica um olhar mútuo, sem palavras. Em seguida, no trecho 惟有淚千行 *wéi yǒu lèi qiān háng*, que pode ser entendido de forma literal como “apenas há, de lágrimas, mil linhas”, o último ideograma, 行 *háng*, pode significar “fileira”, “linha” ou “coluna”, drescrevendo a imagem de um rosto marcado pelas lágrimas que rolaram.

De forma geral, as traduções em língua inglesa procuram recriar a imagem original: na versão de Ho C. K. (HO, 2012), o tradutor escreve: “*At each other we stared... / Without making a sound, / A thousand lines of tears streamed down*”, enquanto Ronald Egan (1994) traduz o verso da seguinte forma: “*We gazed at each other, speechless, / Only a thousand rows of tears*”. Na tradução proposta por Lin Yutang (1948), no entanto, nos chama a atenção a inserção de um novo elemento à cena: “*We looked at each other in silence, / With misty eyes beneath the candle-light*”. Embora cada uma das traduções anteriores tenha reproduzido a imagem à sua maneira, em nenhuma se vê a menção de que a cena ocorresse à luz de velas. Tampouco algo do tipo é mencionado no original, embora fosse comum que a poesia *cí* se dedicasse mais à descrição dos cenários quando comparada à poesia *shī*. Em uma leitura isolada do verso, não parece haver motivo para tal intervenção. Contudo, ao lermos a segunda estrofe traduzida por Lin, podemos entender que sua escolha se deve à manutenção de um esquema rímico:

Last night

*I dreamed I had suddenly returned to our old home
And saw you sitting there before the familiar dressing-table
We looked at each other in silence,
With misty eyes beneath the candle-light.
May we year after year
In heartbreak meet,
On the pine-crest,
In the moonlight!”* (LIN, 1948, p. 66, grifo nosso)

Nos versos finais, o poeta encerra a recriação de seu sonho com a descrição de um cenário:

liào dé nián nián cháng duàn chù
料得年年腸斷處，

Todo ano regresso ao lugar de meu sofrer

míng yuè yè duǎn sōng gāng
明月夜， 短松崗

*E quando a noite brilha enluarada
Vislumbro os pinheirinhos na colina*

Devido à ambiguidade da construção escolhida, o penúltimo verso está entre os de mais difícil compreensão no poema, e por isso permite ainda mais interpretações e variação entre as

traduções. Em sua versão em chinês moderno, Lin Minde escreve: “Eu já prevejo que esta pequena colina onde crescem os pinheirinhos será o local onde habitará meu sofrimento”¹⁶, como quem imagina algo acontecendo repetidas vezes no futuro. A interpretação está em consonância com a tradução proposta por Ho C. K. (2012): “*Year after year, / My heart will surely break, / On moonlight nights, at the Short Pine Mound*”. Também a de Lin Yutang (1948) parece supor algo que há de se repetir no futuro, desta vez expresso mais como um desejo ou pedido: “*May we year after year / In heartbreak meet / On the pine-crest, / In the moonlight!*”. A escolha de Ronald Egan (1994), por outro lado, parece estar mais de acordo com a presente proposta em português: “*I picture that place of heartbreak year after year / On moonlit nights / Low pines beside a mound.*”.

O cenário descrito no último verso é importante para a interpretação do poema. Embora pareça apenas uma paisagem bucólica à luz do luar, devemos lembrar da importância da lua como símbolo na poesia e no imaginário chinês, capaz de “aproximar” pessoas que estejam distantes. Também é preciso estabelecer uma relação quanto ao que Su Dongpo define como este lugar de sofrimento, pois trata-se do local de sepultamento de sua esposa, como nos informa Ho C. K. (2012, p. 180) em uma nota de rodapé de sua tradução.

De forma geral, o encerramento do poema reforça um ciclo iniciado nos primeiros versos da estrofe inicial, que está focada em construir a compreensão que Su Dongpo obteve acerca do acúmulo dos anos e da perda de sua esposa como uma questão irremediável, que não se pode esquecer ou dar-se por encerrada. Sem nunca ter voltado a Meishan, a única saída possível é esperar que, ao menos uma vez por ano, ele a possa encontrar em um sonho. Lin Minde comenta este aspecto em sua apreciação do poema:

Esta letra de música foi escrita na ocasião dos dez anos de morte da primeira esposa de Dongpo. Embora o passar de vários anos distancie a vida e a morte como dois lugares remotos, a alma de sua esposa ainda lhe faz uma visita em sonho. A passagem do tempo, ou ainda a mudança do espaço, podem atenuar [o luto], como se restassem apenas sentimentos humanos dignos de pouca atenção. Porém, os sentimentos que existiam entre Dongpo e sua esposa, ainda que distanciados pela passagem gradual dos dias, fazem com que sua experiência se aprofunde a cada dia, tornando-se cada vez mais profunda e densa. (LIN, 2012, p.140, tradução nossa).

Ainda a respeito deste poema, Ronald Egan ressalta a forma como Su Dongpo obteve uma composição com muitas características dos poemas *cí*, ao mesmo tempo em que trazia

¹⁶ “我已經料到，這明月裡栽滿松樹的小山崗，將是我年年心碎腸斷的所在了。”

inovações: a leitura do poema nos traz um vocabulário e cenários muito próprios desta forma poética, inclusive em suas formas iniciais, destacando-se o sofrimento por alguém que se ama, a dor da separação, a solidão e o desolamento. Su inclui ainda um cenário recorrente em poemas *cí*: a mulher que se apronta frente à penteadeira. Por outro lado, introduz importantes mudanças na temática trabalhada, como por exemplo, o eu-lírico masculino a sofrer por amor (e não uma cortesã) e o fato de a distância entre os dois ser causada pela morte de sua esposa, como aponta Egan:

Do ponto de vista do conteúdo, [a peça] abandona de forma surpreendente as temáticas convencionais do *cí*. Alguns elementos [...] podem se parecer mais próximos das convenções do *cí*, (por exemplo, a lembrança amorosa, a solidão à penteadeira, lágrimas), mas estes elementos aparecem tão completamente transformados pela substituição da esposa falecida no lugar da cortesã abandonada que sua derivação do vocabulário *cí* provavelmente passa despercebida. (EGAN, 1994, p. 317, tradução nossa)

Segundo Egan, outra característica inovadora dos poemas *cí* de Su Dongpo, à parte da maior amplitude temática, é o “tom autobiográfico”, que também se faz presente no poema: “o autor cultivava uma voz altamente pessoal, uma voz que identificamos imediatamente como sendo a voz do Su Shi histórico ([...]cuja esposa morreu dez anos antes, etc.)” (EGAN, 1994, p.316, tradução nossa). Para Egan, a ligação entre obra e autor criada por Su Shi é muito mais explícita que nos poemas de outros autores da época.

3.3 “Ao som de *Melodia das Águas*”: Tradução comentada do poema 水調歌頭 *Shuǐ diào gē tóu*.

3.3.1 Texto original em ideogramas tradicionais e simplificados:

水調歌頭

丙辰中秋 歡飲達旦 大醉作此篇 兼懷子由

明月幾時有 把酒問青天
不知天上宮闕 今夕是何年
我欲乘風歸去 惟恐瓊樓玉宇
高處不勝寒 起舞弄清影 何似在人間

轉朱閣 低綺戶 照無眠
不應有恨 何事長向別時圓
人有悲歡離合 月有陰晴圓缺
此事古難全

水調歌頭

丙辰（1076）中秋，歡飲達旦，大醉，作此篇，兼懷子由。

明月幾時有，把酒問青天。不知天上宮闕，今夕是何年。

我欲乘風歸去，惟恐瓊樓玉宇，高處不勝寒。起舞弄清影，何似在人間。

轉朱閣，低綺戶，照無眠。不應有恨，何事長向別時圓。

人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全。但愿人長久，千里共嬋娟。

3.3.2 Tradução documental do poema 水調歌頭 *Shuǐ diào gē tóu*.

shuǐ diào gē tóu
水調歌頭 “Melodia das Águas”

bǐng chén zhōng qiū huān yǐn dá dàn dà zuì zuò cǐ piān jiān huái zǐ yóu
丙辰中秋，歡飲達旦，大醉作此篇，兼懷子由。

No festival de meio-outono de bingchen, comemorei bebendo até o amanhecer e, bastante embriagado, escrevi esta peça enquanto pensava em Zi You.

míng	yuè	jǐ	shí	yǒu	?	bǎ	jiǔ	wèn	qīng	tiān	。
Brilho	lua	quantos	tempo	ter		segurar	álcool	indagar	azul	céu	
bù	zhī	tiān	shàng	gōng	què	jīn	xī	shì	hé	nián	?
Não	saber	céus	acima	palácio imperial		hoje	noite	ser	qual	ano	
wó	yù	chéng	fēng	guī	qù	wéi	kǒng	qióng	lóu	yù	yǔ
Eu	desejar	viajar	vento	voltar	ir	mas	temer	jade	pavilhão	jade	sala
gāo	chù	bù	shèng	hàn	。						
Alto	lugar	não	suportar	frio							
qǐ	wú	nòng	qīng	yǐng	,	hé	sì	zài	rén	jiān	!
erguer	dançar	fazer	claro	sombra		Como		no	pessoa	espaço	

zhuǎn	zhū	gé	dī	qī	hù	,	zhào	wú	mián	。		
Virar	torre vermelha	embaixo	bonita	porta			iluminar	ausente	sono			
bù	yīng	yǒu	hèn	,	hé	shì	cháng	xiàng	bié	shí	yuán	?
Não	dever	ter	ódio		Por que	longo	direção	separar	momento	circular		
rén	yǒu	bēi	huān	lí	hé	yuè	yǒu	yīn	qīng	yuán	quē	,
Pessoa	tem	tristeza	alegria	separar	juntar	lua	tem	encoberto	claro	circular	minguar (lua)	cheia(lua)

cǐ	shì	gǔ	nán	quán	。						
este	coisa	antigo	difícil	completo							
dàn	yuàn	rén	cháng	jiǔ	,	qiān	lǐ	gòng	chán	juān	。
Mas	desejar	pessoa	longo	tempo		mil	500m	mesma	lua		

3.3.3 Tradução instrumental do poema 水調歌頭 *Shuǐ diào gē tóu*.

Ao som de *Melodia das águas*

No festival de meio-outono de bingchen, comemorei bebendo até o amanhecer e, bastante embriagado, escrevi esta peça enquanto pensava em Zi You.

Até quando há de brilhar a lua?
 Ergo a taça em consulta aos céus
 Não sei, nos palácios imperiais, nas alturas
 A que ano pertence esta noite
 Meu desejo é que o vento me leve de volta!
 Mas temo que, nas torres de jade, celestiais e algentes
 Seja para mim insuportável a gelidez tamanha
 Me levanto, trôpego, danço com minha própria sombra
 Em que isso se parece com o mundo humano?

Passando pela torre escarlate,
 Esgueirando-se por debaixo de adornada porta,
 Ela brilha sobre mim insone!
 Se por nós não nutre rancor
 Por quê, quando separados, a vemos brilhar tão cheia?
 A vida de alegrias e tristezas, separações e encontros
 A lua, encoberta ou brilhante, crescente ou minguante,
 Sempre foi assim, assim sempre será
 Permanece o desejo de vida longa, entretanto,
 Para que, mesmo a dez mil milhas, brilhe sobre nós o mesmo luar

3.3.4 Ao som de *Melodia das Águas* - Notas de tradução

Assim como no exemplo anterior, o poema *Shuǐ diào gē tóu* conta com uma nota de abertura que informa o leitor sobre o contexto de produção da obra. Segundo Xinda Lian (LIAN, in: CAI, 2008), Su Shi teria sido o primeiro a usar este tipo de nota em poemas *cí*, o que as transformou em uma de suas marcas. Como poderemos constatar ao longo da análise da pequena seleção de obras aqui disposta, nem sempre as notas de abertura contêm informações a respeito de como o autor se sentia ou a data precisa na qual o poema foi escrito, mas na nota que deixou para este poema em específico, Su Shi escreve: “丙辰中秋 *bǐngchén zhōngqiū*”, o que indica o festival de meio-outono de ano de bingchen, 1076.

O festival de meio-outono, mencionado por Su, é uma das quatro comemorações mais importantes do calendário lunar chinês, perdendo apenas para o Festival da Primavera (mais conhecido no ocidente como Ano Novo Chinês). Segundo o guia *Introduction to Chinese Culture: Cultural History, Arts, Festivals and Rituals* (XU et al, 2018), o festival acontece no décimo-quinto dia do oitavo mês lunar, época em que o céu costuma estar limpo e brilhante. As famílias se reúnem em banquetes e saem ao ar livre para observar a lua cheia nesta data, de modo que a celebração também ficou conhecida como “Festival da lua”. Na poesia chinesa, a lua é uma das imagens mais recorrentes, e tem enorme importância por representar um mesmo ponto que pode ser avistado por pessoas que estejam separadas por grandes distâncias. Assim, é constantemente usada para representar a falta que sentimos de alguém, a solidão ou a saudade que os degredados sentem de sua terra natal. A comemoração do festival de meio-outono é repleta de significados para o povo chinês, e assim como o culto à lua, está cercada por lendas de conhecimento popular. A nota introdutória nos informa, portanto, que Su Dongpo decidiu construir seu poema sobre este solo tão rico quanto familiar para os chineses.

Como nos explica o guia, a celebração tem diversas possíveis origens, dentre as quais se destacam os rituais com oferendas em agradecimento pela colheita de outono e de adoração à lua, a respeito dos quais o Livro dos Ritos já continha relatos. O guia destaca ainda que “vários poetas, como Bai Juyi, Liu Yuxi e Su Shi escreveram obras-primas sobre a lua cheia do meio-outono.” (XU et al, 2018, p. 214, tradução nossa). Muitos poemas chineses têm as celebrações do meio-outono como cenário e se utilizam da lua como símbolo, mas segundo o professor Liu Shaoxiong (LIU), o poema de Su Shi é um dos mais adorados com esta temática, por trazer, além de alguma melancolia, um enorme conforto, consolo e esperança àqueles que se encontram separados de seus entes queridos, amigos e pessoas amadas. Para Lin Yutang, este poema “é considerado o melhor de quantas poesias existem sobre o outono, e dizem os críticos

que depois desse poema tudo aquilo que se escreveu sobre a lua das colheitas poderia muito bem ser esquecido.” (LIN, 1950, p. 197).

A nota introdutória deste poema nos informa mais que o ano e a ocasião festiva na qual a obra foi escrita: Su Shi dá continuidade a ela dizendo que “bebeu, comemorando efusivamente até o amanhecer”, e que depois, muito embriagado, teria escrito este poema pensando em Zi You, nome de cortesia de seu irmão, Su Zhe. É fato que muitos poemas de Su Dongpo foram dedicados a alguém; muitas vezes na ocasião da despedida de um amigo, por exemplo. Também era comum que ele escrevesse obras de forma bastante espontânea, em meio a banquetes ou durante encontros com amigos e personalidades da época, uma vez que a troca de poemas fazia parte do convívio entre os literatos. No entanto, a análise atenta de alguns pontos na nota de abertura, bem como da melodia escolhida por Su, podem nos ajudar a compreender a forma como o poema se desenvolve e a relação de “segunda voz” criada entre a nota e ele.

Em primeiro lugar, é preciso dar atenção quando, na nota de abertura, Su Dongpo diz ter passado a noite bebendo, em alegre celebração, até que o dia amanhecesse. Como nos informa o professor Liu Shaoxiong (LIU), Su não tinha o costume de beber muito álcool, embora isso fosse bastante comum entre os homens da época, inclusive literatos como Ouyang Xiu. É verdade que Su Shi chegou a escrever poemas dedicados ao vinho, e até mesmo se dedicou à produção de seus próprios licores e bebidas alcoólicas em determinados momentos de sua vida. Contudo, sempre foi notória sua pouca resistência e pequena capacidade de ingestão de bebidas alcoólicas, características registradas em seus próprios escritos e também nos relatos dos que conviveram com ele. Em uma de suas memórias, escreveu: “eu não invejo os grandes bebedores. Fico tonto depois do segundo copo, mas será que por isso o meu prazer é menor do que o deles?” (apud LIN, 1950, p.156). Para Liu, conhecer esta característica do autor torna questionável a forma efusiva com a qual ele diz ter celebrado o festival de meio-outono, sobretudo quando levamos em consideração outros aspectos extratextuais.

O segundo ponto a ser analisado na nota de abertura é a referência feita ao irmão de Su Shi, a quem, de certa forma, o poema é dedicado. Conhecendo a biografia do autor, sabemos o quanto o irmão lhe era querido, e que neste período de sua vida, os dois passaram anos sem que pudessem se encontrar. Seu irmão é, portanto, o objeto a que se referem os símbolos e imagens usados para retratar a distância e a separação presentes no poema.

A melodia para a qual o poema foi escrito também nos serve de evidência de que talvez, ao contrário do que sugere a nota biográfica, o festival de meio-outono não tenha sido

comemorado por Su Dongpo com tanta alegria. Embora o título não revele o teor da canção, e ela tenha se perdido como todas as outras, o professor Liu Shaoxiong nos informa, em uma das aulas de seu curso dedicado à poesia de Su Shi, que a melodia teria sido composta pelo imperador Sui Yangdi (569-618) e que era conhecida por seu tom melancólico.

Outras informações biográficas nos ajudam a entender o momento de vida de Su quando escreveu o poema. Em seu comentário sobre *Shuǐ diào gē tóu*, Lin Minde destaca que era uma característica de Su Shi preocupar-se com as mazelas sociais, naquela época agravadas pelas políticas implementadas pelo governo. Sua poesia de protesto e sua oposição ao governo de Wang Anshi haviam ameaçado sua carreira e seu futuro. Nesta fase de sua vida, ele não permanecia por mais de três anos na mesma cidade, e havia sido transferido de Hangzhou para Mizhou, uma cidade menor e com muito menos recursos. Segundo Lin Minde, os dois lugares eram “tão diferentes quanto o céu e a Terra” (LIN, 2012, p. 144, tradução nossa). Lin soma a isso a morte de sua primeira esposa uma década antes, a impossibilidade de encontrar seu irmão, que já se estendia por um longo período, e a idade de Su Dongpo, que se aproximava dos quarenta anos. Para Lin, o jeito jovial de Su Shi guardava medos, aflições, sofrimentos e preocupações que vêm à tona na noite de comemoração e são externadas pelo poema.

Sobre este período da vida do poeta, Lin Yutang destaca a intensa produção intelectual no período em que Su esteve entre Hangzhou e Mizhou: “era nas fases menos felizes que compunha seus melhores poemas. Foi então que, de acordo com os padrões chineses, atingiu ele a completa maturidade poética.” (LIN, 1950, p.196).

Tendo em vista as informações contextuais envolvendo *Shuǐ diào gē tóu*, partimos para uma leitura e análise das construções e imagens usadas por Su Shi nos versos do poema:

míng yuè jǐ shí yǒu bǎ jiǔ wèn qīng tiān
明月幾時有？把酒問青天。

Até quando há de brilhar a lua?

Ergo a taça em consulta aos céus

Aproveitando-se das características narrativas do poema *cí*, Su abre sua primeira estrofe com um verso que contém uma pergunta. Sua indagação pode ser interpretada de pelo menos duas formas diferentes, de acordo com análises e traduções chinesas e estrangeiras. Para Lin Minde (2012), o questionamento se dá em direção ao futuro. Em sua versão em prosa chinesa

moderna, Lin sugere: “eu levanto meu copo de vinho em direção ao céu silencioso e pergunto: a lua, assim tão redonda e brilhante, poderá continuar existindo por quanto tempo?”¹⁷. Por outro lado, em sua tradução para o inglês, Ronald Egan interpreta que a questão é feita como uma reflexão sobre o passado: “*How long has the bright moon existed?*” (EGAN, 1994, p.346). Como mais uma alternativa, em sua tradução para o inglês, Lin Yutang opta por retirar a pergunta do verso: “*How rare the moon, so bright and clear!*” (LIN, 1950, p. 199) e mostrar, no lugar dela, a admiração que fez Su Shi se questionar sobre a idade e a eternidade da lua. Na sequência, Su Dongpo diz levantar a taça ao fazer esta pergunta, propondo um diálogo com os céus, no que o professor Xinda Lian considera “uma tensão criada entre a humanidade, inquisitiva, e o universo, misterioso” (LIAN, in: CAI, 2008, p. 270, tradução nossa). Todas as formas usadas são, portanto, plausíveis para construir a atmosfera desprendida da realidade e ao mesmo tempo cheia de questões profundas que o poema propõe.

bù zhī tiān shàng gōng què , jīn xī shì hé nián
不知天上宮闕，今夕是何年？

Não sei, nos palácios imperiais, nas alturas

A que ano pertence esta noite

No verso seguinte, Su Shi usa como referência as lendas que envolvem a imagem da lua e o festival de meio-outono: os “palácios imperiais, nas alturas”, como descritos por ele, pretendem despertar no leitor figuras presentes no imaginário popular chinês. É uma forma de resgatar, em poucas sílabas, uma imensa quantidade de imagens, pinturas, histórias e até mesmo outros poemas escritos sobre o tema.

A mais famosa lenda envolvendo a lua e o festival de meio-outono é, sem dúvida, a de *Cháng'é*. Em sua versão mais conhecida, os céus teriam sido tomados por dez sóis, prejudicando a ordem natural da vida, e apenas o mais habilidoso dos arqueiros, chamado Hou Yi, teria sido capaz de derrubar dos céus nove dentre os dez astros. Como recompensa por seu valioso feito, recebeu um elixir da vida eterna capaz de fazer aquele que o tomasse flutuar em direção aos céus. Sua esposa, *Cháng'é*, o teria bebido secretamente, e sentiu de imediato seu corpo levantar em direção à lua, onde passou a ter vida eterna, porém solitária, em um palácio de jade. A partir de então, as pessoas passaram a lhe fazer oferendas e pedir por suas bênçãos (XU,

¹⁷ “我舉起酒杯向沉默的上蒼詢問：像這樣明圓的月兒，能持續幾時呢？”

2018). A lenda também serve para fortalecer a ligação existente entre a lua e os significados atribuídos a ela, uma vez que a história contempla a questão da solidão e da distância.

O verso acima mostra uma tentativa de imaginar a vida na lua, no palácio de jade habitado por Cháng'é, durante a noite que, por ocasião do festival, é dedicada à apreciação e contemplação do luar. Su Shi se pergunta sobre a passagem do tempo na lua, sendo a própria passagem do tempo um dos panos de fundo mais frequentemente utilizados no gênero *cí*. Também se pretende mostrar uma total perda de conexão com a existência humana e terrena.

wǒ yù chéng fēng guī qù, wéi kǒng qióng lóu yù yǔ
我欲乘風歸去，惟恐瓊樓玉宇，

gāo chù bù shèng hán
高處不勝寒。

Meu desejo é que o vento me leve de volta!

Mas temo que, nas torres de jade, celestiais e algentes

Seja para mim insuportável a gelidez tamanha

O descolamento pretendido em relação à vida terrena ganha uma esfera maior quando Su utiliza o verbo 歸 *guī*, que significa voltar. Aqui, o poeta parece já ter estado na lua, ou talvez duvide sobre seu pertencimento a este mundo, vendo-se como mais pertencente ao universo que vislumbra. Ele vê a viagem à lua como uma fuga da pequenez da existência humana, repleta de infelicidades, injustiças, tristezas e frustrações, mas a seguir vacila entre a ela e o medo da solidão e do frio que pode encontrar lá, como quem reconhece que aquele lugar, fora da Terra, talvez não lhe seja apropriado. Assim como Cháng'é, ele se deixa levar pela ideia de voar rumo à lua, mas em seguida, retrocede ao prever que os salões de jade do palácio, tão distantes no céu, possam ser frios e inóspitos.

qǐ wú nòng qīng yǐng, hé sì zài rén jiān
起舞弄清影，何似在人間！

Me levanto, trôpego, danço com minha própria sombra

Em que isso se parece com o mundo humano?

Neste verso, Su aparece resignado em estar “de volta” à Terra. Não imagina mais uma jornada à lua na qual deixa para trás o mundo que conhece. Ao contrário disso, encontra

plenitude mesmo desacompanhado, e viaja sem sair do lugar em que está. Ao dançar com sua própria sombra, ele percebe que mesmo sozinho é possível encontrar uma forma de se escapar da realidade.

No verso acima, a bebida alcoólica e a embriaguez, frequentemente retratadas na poesia chinesa, nos servem para estabelecer relações com outros poetas e suas obras, como ressalta Xinda Lian: “Quando escreveu esta composição, Su Shi com certeza tinha em mente o poema do período Tang, de Li Bai (701-762), ‘Questionando a lua com um copo de vinho nas mãos’ (LIAN, in: CAI, 2008, p. 269, tradução nossa); ainda segundo Lian, outros comentários acerca deste poema sugerem uma ligação com a obra de Qu Yuan (340?-278 a.C.), em seu poema 天問 *tiānwèn*, “Perguntas aos céus”, escrito mais de mil anos antes.

Em outro poema de Li Bai, uma de suas obras mais famosas, o poeta descreve uma cena em que bebe solitário e, embriagado, dança com sua própria sombra à luz do luar. No poema 月下獨酌 *yuè xià dú zhuó* (Bebendo solitário sob a lua), lê-se: “舉杯邀明月 *jǔ bēi yāo míng yuè*”, “ergo a taça propondo à lua um brinde”. Depois, o verso termina da seguinte forma: “對影成三人 *duì yǐng chéng sān rén*”, “contra a sombra, somos três”. O poeta está acompanhado, portanto, da lua, com quem dialoga, e de sua sombra, com quem dança.

No poema de Su Dongpo, tanto o diálogo com os céus se faz presente no primeiro verso quanto a imagem do dançar com a própria sombra é criada ao final da primeira estrofe. A intertextualidade construída é proposital, e a utilização de imagens conhecidas é livre de qualquer demérito, uma vez que contribui para que se incluam, no espaço de um verso, referências que abarcam significados profundos e imagens complexas às quais o leitor já teve acesso. Assim, encerra-se a primeira estrofe.

zhuǎn zhū gé dī qǐ hù zhào wú mián
轉朱閣， 低綺戶， 照無眠。

*Passando pela torre escarlate,
Esgueirando-se por debaixo de adornada porta,
Ela brilha sobre mim insone.*

O primeiro verso da segunda estrofe retoma a relação do poeta com a lua, agora de forma bastante incômoda para ele. O brilho da lua o persegue, contornando paredes, passando por debaixo de portas, e não permite que ele durma durante a noite do festival, como se o lembrasse

da ocasião festiva na qual ele, contudo, se sente solitário. A comemoração alegre e regada a álcool, que durou até que o dia amanhecesse, descrita na nota de abertura, é desmantelada pela composição do verso: sozinho, ele tenta dormir enquanto a lua parece querer torturá-lo com seu brilho. Ou talvez, ele é quem a observe mudar de posição ao longo da noite.

A descrição de como o brilho da lua chega até ele é feita de forma a permitir múltiplas leituras. Na tradução de Lin Yutang, a lua contorna uma torre e se dobra para brilhar através de uma porta feita de material semitranslúcido, e não brilha exatamente sobre o eu-lírico: “*She rounds the vermilion tower, / Stoops to silk-pad doors, / Shines on those who sleeples lie.*” (LIN, 1950, p.199). Na tradução de Ronald Egan, a lua se “esgueira” por entre os detalhes de uma porta decorada (possivelmente vazada), e a construção que ela contorna não é uma torre: “*Going round the crimson hall, / Creeping in through the decorated doorway / It shines on the sleepless me.*” (EGAN, 1994, p. 269). De fato, o ideograma 閣 *gé*, usado por Su Shi, pode significar desde “torre” até “pavilhão” (geralmente de dois andares) e “*boudoir*” (quarto de mulher). Quanto à porta ou janela através da qual a lua se faz brilhar, pode-se entender tanto que a lua “se dobra” para passar por uma porta baixa quanto que ela passa pelas frestas debaixo de uma porta. Na tradução de Lin Yutang, a lua brilha através dela, mas para isso, o tradutor precisou incluir em seu verso o material semitransparente do qual ela seria feita. Apesar de esse tipo de janela e porta ser bastante comum na Dinastia Song, na tradução para o português optamos por sugerir que a lua passe por frestas, uma vez que essa imagem é mais fácil de ser compreendida sem que se inclua vocábulos extras no verso.

bù yīng yǒu hèn hé shì chángxiàng bié shí yuán
不 應 有 恨 ， 何 事 長 向 別 時 圓 ？

Se por nós não nutre rancor

Por quê, quando separados, a vemos brilhar tão cheia?

Aqui, o poeta continua a sentir-se como se a lua o perseguisse, e se pergunta o que fez para merecer ser tratado de tal forma. A primeira parte do verso, 不應有恨 *bù yīng yǒu hèn* pode ser entendida como “não se deve ter ódio”, mas aqui precisa ser lida em conjunto com o resto da linha para fazer sentido: na tradução de Lin Yutang para o inglês, lê-se “*Why does she, bearing us no grudge, / Shine upon our parting, reunion deny?*” (LIN, 1950, p. 199). A leitura está de acordo com a proposta por Lin Minde em sua versão em chinês vernacular: “Lua, se você não se ressentir [de nós], porque nas inúmeras separações que fazem parte da vida humana,

aparece sempre tão cheia?”¹⁸ (LIN, 2012, p.143, tradução nossa). Tendo em vista as duas leituras, mantivemos em português a contiguidade entre as duas partes do verso, com o sentido de que a lua brilha de forma a se exhibir e provocar os que a observam justamente quando estão separados daqueles que amam.

rén yǒu bēi huān lí hé yuè yǒu yīn qīng yuán quē
人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，

cǐ shì gǔ nán quán
此事古難全。

*A vida de alegrias e tristezas, separações e encontros
A lua, encoberta ou brilhante, crescente ou minguante,
Sempre foi assim, assim sempre será*

No trecho acima, Su adota uma mudança de atitude em relação ao tema retratado. Como vimos anteriormente, é normal que a quebra entre as estrofes seja o momento ideal para uma alteração de humor, atitude, tema ou visão criada pelo poema, mas no caso desta obra, o autor opta por criar uma instabilidade que perpassa também seu interior: na primeira, ele imagina abandonar a Terra em direção à lua, para depois desistir da jornada. Na segunda estrofe, ele se sente perseguido pela lua que brilha insistentemente por debaixo de sua porta, para depois encontrar pacificação a partir deste verso.

Su Dongpo passa a ponderar sobre questões existenciais, talvez considerando as coisas boas que viveu e as glórias que obteve, e chega à conclusão de que a lua é como os humanos na medida em que ambos passam por fases. Enxergando a transitoriedade do momento em que vive, Su resgata alguns dos valores que lhe são caros.

Na última parte do trecho, lê-se “此事古難全 *cǐ shì gǔ nán quán*”, que poderia ser entendido como a descrição de algo que nunca se completa, ou que nunca está perfeito, tal qual a lua que, imediatamente após atingir seu apogeu, passa para a fase minguante. Por esse motivo, na presente proposta de tradução ao português, privilegiamos a criação da imagem de algo cíclico e infinito. Na versão em chinês moderno de Lin Minde, lê-se: “Desde os tempos antigos, até os dias de hoje, não há perfeição duradoura.”¹⁹ (LIN, 2012, p.143, tradução nossa).

¹⁸ “月兒啊，你是不應該有什麼憾恨的，為什麼偏在人間無數的分別裡兀自圓滿呢？” (LIN, 2012, p.143)

¹⁹ “自古以來就沒有持久的完美” (LIN, 2012, p.143)

dàn yuàn rén cháng jiǔ qiān lǐ gòng chán juān
 但願人長久，千里共嬋娟。

*Permanece o desejo de vida longa, entretanto,
 Para que, mesmo a dez mil milhas, brilhe sobre nós o mesmo luar*

Depois de oscilar por diferentes estados emocionais, Su Shi parece se reconciliar com a lua e com sua própria experiência de vida. Ao dizer que o desejo de uma vida longa segue existindo, apesar dos sofrimentos inerentes a ela, ele abandona por completo o ímpeto de escapar da vida terrena que vemos na primeira estrofe. A lua, que a pouco lhe trazia o incômodo da solidão e desalento, agora é quem o consola. Ao observar a lua, ele sente seu espírito apaziguado ao saber que, de onde quer que esteja, seu irmão pode compartilhar com ele o mesmo luar, e mesmo que haja somente este fio de esperança, ele é forte o bastante para fazer com que se deseje ter uma vida longa.

De forma geral, podemos dizer que o poema tem teor bastante psicológico, desenvolvido ao explorar diferentes estados emocionais. A complexidade dos sentimentos mostrados, bem como a rapidez com que eles mudam, conduzem o leitor a uma sensação de confusão que nos remete à embriaguez. O ímpeto de voar até a lua, o levantar-se para dançar com a própria sombra, são seguidos por profundas questões existenciais. A lua é personificada, e com ela o poeta desenvolve uma relação de sentimentos humanos em sua forma mais pura, chegando a imaginar que ela possa nutrir por ele ódio ou rancor, ou que brilhe de propósito como quem ri de sua tragédia. Como evidencia Xinda Lian (LIAN, in: CAI, 2008, p.270), Su Shi enxerga a lua como agente provocador de suas questões, mas que, por não o responder como interlocutor, permite que ele desenvolva uma espécie de monólogo filosófico e dramático. No final, depois de um tortuoso caminho, ele abre mão de sua revolta para se render ao conforto que a lua pode trazer mesmo àqueles que não podem se reunir com suas famílias, quase onipresente devido a seu tamanho e quase eterna por sua idade. Quase, porque a completude e a perfeição jamais podem durar muito tempo.

3.4 “Ao som de *Acalmando Ventos e Ondas*”: Tradução comentada do poema 定風波
Dìng fēng bō.

3.4.1 Texto original em ideogramas tradicionais e simplificados:

定風波

三月七日沙湖道中遇雨雨具先去同行皆狼狽
 余獨不覺已而遂晴故作此詞

莫聽穿林打葉聲
 何妨吟嘯且徐行
 竹杖芒鞋輕勝馬
 誰怕
 一簑煙雨任平生
 料峭春風吹酒醒
 微冷
 山頭斜照卻相迎
 回首向來蕭瑟處
 歸去

定風波

三月七日，沙湖道中遇雨，雨具先去，同行皆狼狽，余獨不覺。已而遂晴，故作此。

莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马，谁怕？

一蓑烟雨任平生。

料峭春风吹酒醒，微冷，山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。

3.4.2 Tradução documental do poema 定風波 *Dìng fēng bō*.

dìng fēng bō
 定風波 “Acalmando Ventos e Ondas”

sān yuè qī rì shā hú dào zhōng yù yǔ yǔ jù xiān qù tóng xíng jiē láng bèi yú dú bù jué
 三月七日 沙湖道中遇雨 雨具先去 同行皆狼狽 余獨不覺
 yǐ ér suì qíng gù zuò cǐ cǐ
 已而遂晴 故作此詞

No sétimo dia da terceira lua, a caminho de Shahu, fomos pegos pela tormenta e nossa provisão contra a chuva havia sido levada antes de nós. Meus companheiros de viagem se indispueram com o ocorrido, só eu não me incomodei. Logo o tempo melhorou, e então escrevi este poema.

mò	tīng	chuān	lín	dǎ	yè	shēng
莫	聽	穿	林	打	葉	聲
nǎo	ouvir	penetrar	floresta	bater	folha	som
hé	fāng	yín	xiào	qiè	xú	xíng
何	妨	吟	嘯	且	徐	行
por que não	assoviar, cantar	e	andar devagar			
zhú	zhàng	máng	xié	qīng	shèng	mǎ
竹	杖	芒	鞋	輕	勝	馬
bambu vara	palha	sandália	leve	superar	cavalo	
shuí	pà					
誰	怕					
quem	teme					
yī	suō	yān	yǔ	rèn	píng	shēng
一	蓑	煙	雨	任	平	生
um	capa de chuva	fumaça, chuva	suportar	toda uma vida		
liào	qiào	chūn	fēng	chuī	jiǔ	xǐng
料	峭	春	風	吹	酒	醒
brisa gelada	primavera	vento	sopra	embriaguez	acorda	
wēi	lěng					
微	冷					
mínimo	frio					
shān	tóu	xié	zhào	què	xiāng	yíng
山	頭	斜	照	卻	相	迎
montanha cabeça	lateral	brilha	mas	dar as boas-vindas		
huí	shǒu	xiàng	lái	xīāo	sè	chù
回	首	向	來	蕭	瑟	處
voltar	cabeça	direção	vir	farfalhar	lugar	
guī	qù					
歸	去					
voltar	ir					
yě	wú	fēng	yǔ	yě	wú	qíng
也	無	風	雨	也	無	晴
também sem	vento	chuva	também sem	claro, limpo (clima)		

3.4.3 Tradução instrumental do poema 定風波 *Dìng fēng bō*:

Ao som de Acalmando Ventos e Ondas

No sétimo dia da terceira lua, a caminho de Shahu, fomos pegos pela tormenta e nossa provisão contra a chuva havia sido levada antes de nós. Meus companheiros de viagem se indispueram com o ocorrido, só eu não me incomodei. Logo o tempo melhorou, e então escrevi este poema.

Sem dar ouvidos à chuva que tamborila
 Nas folhas floresta adentro,
 Por que não cantarolar, a passos lentos?
 Vara de bambu,
 Sandália de junco,
 Sejam meu cavalo de batalha! — Que dele, já não preciso!
 O que temer,
 Se, mal abrigado do sereno,
 Atravesso a vida em pleno desaviso?

A primavera sussurra, aos calafrios
 Desperto, alerta e sóbrio
 Sopra a brisa, a resfriar-se vagarosa
 Inclinado sobre o monte,
 Brilha porém o sol à nossa espera
 E quando olho para trás
 Vejo as folhas onde o vento farfalha
 Em nosso retorno,
 Nem remanso, nem tormenta
 Nada nos atrapalha

3.4.4 Ao som de *Acalmando Ventos e Ondas* - Notas de tradução

O poema escrito ao som da melodia *Dìng fēng bō* é o que vem acompanhado da maior e mais detalhada epígrafe nesta pequena seleção. Na nota de abertura, Su Dongpo contextualiza a produção do poema, além de informar uma data e um lugar, que nos servirão de ponto de partida para interpretar sua obra. A nota dá conta de que, no sétimo dia do terceiro mês lunar, Su estava a caminho de Shahu, e que viajava acompanhado. A palavra 沙湖 *shāhú*, lago de areia, para onde se destinavam, é o nome dado a um lugar na província de Hubei, na qual Su e sua família viveram por algum tempo. Segundo a nota, um temporal no meio do caminho teria causado perturbação a seus companheiros, uma vez que as proteções contra a chuva haviam sido despachadas antes, deixando o grupo sem provisões contra intempéries. Apesar disso, Su diz não ter se incomodado com a chuva, e escrito o poema assim que o tempo permitiu.

De forma geral, a apresentação indica o *espírito* pretendido pelo autor ao longo do poema, em uma imagem que se constrói verso a verso, e que está repleta de metáforas, como veremos mais a seguir.

mò tīng chuān lín dǎ yè shēng
莫聽穿林打葉聲

Sem dar ouvidos à chuva que tamborila

Nas folhas floresta adentro,

hé fāng yīn xiào qiě xú xíng
何妨吟嘯且徐行

Por que não cantarolar, a passos lentos?

O poema começa com um convite aos que acompanhavam Su Shi em sua viagem: incomodados com a chuva, eles permitiram que o trajeto se tornasse algo desagradável, como um plano arruinado por um contratempo. Em oposição a tal incômodo, em seus primeiros versos, Su tenta convencê-los a apreciar o momento, apesar da chuva. Por que não ignorá-la, já que tanto os desagrada, e caminhar tranquilamente enquanto recitamos poemas e cantamos? Para isso, o autor usa a palavra 吟嘯 *yínxiào*, que pode ser traduzida como “cantar livremente”, “lamentar”, “cantar ou recitar em voz alta”, “entoar versos”, ou ainda “recitar versos e assoviar”. O primeiro ideograma usado no poema, 莫 *mò*, pode tanto ser lido como “ninguém” ou “não há quem...” quanto “não” de forma imperativa. No original, portanto, o verso pode ser lido

como “não ouça a chuva...”. Na tradução para o português, optou-se por uma ligação sintática entre os três primeiros versos, a fim de promover um tom narrativo, e pela substituição do imperativo negativo por “sem dar ouvidos”, o que reforça o tom de leveza de espírito pretendido pelo autor.

zhú zhàngmáng xié qīng shèng mǎ
竹杖芒鞋輕勝馬

Vara de bambu,

Sandália de junco,

Sejam meu cavalo de batalha! — Que dele, já não preciso!

Su Dongpo continua a expressar o que pensa ser a forma adequada de lidar com um episódio como o da chuva em meio à estrada: para ele, mais compensa estar provido de uma simples vara de bambu e um sapato de palha que de um cavalo. A palavra 輕 *qīng* pode ser traduzida como “leve”, “ágil”, “simples”, enquanto 勝 *shèng* significa “ganhar”, “superar” ou “ser melhor que”. Assim, ele mostra que além de não se preocupar com a falta de proteção contra a chuva, chega a preferir seguir viagem sem um cavalo. O verso reforça o modo de vida frugal que o autor buscava, depois de ter ocupado tantos cargos importantes, mas também experimentado viver com o mínimo de recursos materiais.

Em apenas sete ideogramas, Su expressa uma comparação complexa e de múltiplas leituras entre três termos, dois deles descritos de forma mais específica, algo dificilmente reproduzível no português em um único verso curto. Em uma tradução bastante direta para a língua inglesa, Ronald Egan (1994) propõe a seguinte escrita do verso: “*Bamboo staffs and sandals are less trouble than horses*”. Na presente tradução para o português, o verso não faz a comparação entre os acessórios simples e um cavalo, mas os coloca no lugar dele: a vara de bambu e a sandália de junco farão as vezes de um cavalo, que se torna então dispensável. Também se acrescentou um termo mais específico, cavalo *de batalha* na intenção de mostrar que os acessórios simples serão as “armas” com as quais o autor pretende enfrentar seu caminho, um desvio feito considerando as características pretendidas no *translatum* com esta tradução instrumental.

shuí pà
誰怕

O que temer,

yī suō yān yǔ rèn píng shēng
一蓑煙雨任平生

Se, mal abrigado do sereno,

Atravesso a vida em pleno desaviso?

Figura 14 — 蓑衣 *suōyī*, tradicional abrigo de palha.



Fonte: 中国国家地理网 *Zhongguo Guojia Diliwang*²⁰

Contrariando de forma contínua a preocupação de seus amigos com a chuva no caminho para Shahu, Su Dongpo expande sua falta de incômodo em uma espécie de gradação que se desenvolve ao longo dos versos da primeira estrofe, e aqui alcança a proporção de enfrentar não apenas o caminho até Shahu, mas toda uma vida sob a chuva fina.

²⁰ Disponível em: <http://www.dili360.com/ch/article/p573aaa52d075d08.htm>

Mais uma vez, o verso contém uma imagem complexa e de difícil equivalência no português. O verso de duas sílabas pode ser traduzido como “quem teme?”, para o qual Ronald Egan propõe, em inglês, a tradução “*Who minds?*” (EGAN, 1994, p. 334). Na tradução para o português, optou-se por “o que temer” e mais uma vez construir uma ligação com o verso seguinte. Nele, o ideograma 蓑 *suō* é usado para designar um tradicional abrigo de chuva rústico, feito de palha e comumente usado por camponeses, que no poema é usado na chuva fina, vaporosa, e resiste por toda uma vida. Neste verso, que encerra a primeira estrofe, Su não apenas expande a expressão de sua falta de incômodo com as intempéries no meio do caminho: quando usa a palavra 平生 *píngshēng*, que significa “toda uma vida”, também expõe pela primeira vez de forma mais explícita uma camada de significados subjacentes ao poema.

Em português, o abrigo rústico, feito de palha e usado por camponeses, foi substituído por “mal abrigado”, na falta de um termo que pudesse se adequar à vestimenta tradicional. O verso continua com “atravesso a vida em pleno desaviso”, de forma a ressaltar a falta de preocupação e cuidado, além de estabelecer uma rima com a palavra “preciso”, que encerra um verso anterior.

liào qiào chūn fēng chuī jiǔ xǐng
料峭春風吹酒醒

A primavera sussurra, aos calafrios

Desperto, alerta e sóbrio

wēi lěng
微冷

Sopra a brisa, a resfriar-se vagarosa

Como é tradicional no poema *cí*, a quebra de estrofe é usada pelo autor para dar início à construção de uma nova imagem. Na primeira estrofe, Su Shi se esforça em mostrar crescente despreocupação e leveza, terminando com um verso que escapa à realidade imediata de que trata o poema para deixar uma pequena provocação para questões existenciais. A segunda estrofe parece começar após alguma reflexão, e é construída baseando-se no “olhar para trás”. Em seu primeiro verso, a brisa fria da primavera o faz “acordar de um estado de embriaguez ou torpor”, expresso pelo termo 酒醒 *jiǔ xǐng*. Para recriar a imagem do vento que sopra em menor intensidade e a forma como ele o desperta, a tradução para o português inclui “sussurra” em

vez de “soprar”, e o mostra sendo desperto “aos calafrios” e “alerta e sóbrio”, como se fosse pego de surpresa pelo frio da meia-estação.

Em seguida, o poema descreve um frio de pouca intensidade, ao que se criou correspondência com o verso “sopra a brisa, a resfriar-se vagarosa”. Aqui, o acréscimo feito às características descritivas e sinestésicas do verso procura dar a ele uma das leituras possíveis na forma chinesa, sendo esta naturalmente muito mais concisa. O termo “calafrio”, por exemplo, que não existe no original de forma literal, parece ir de encontro ao que Lin Minde escreve em sua versão em chinês moderno do poema de Su Shi: “O vento da primavera traz consigo o ar frio e elimina num sopro a leve embriaguez que sentia, sendo-me inevitável exprimir a gélida sensação.”²¹ (LIN, 2012, p. 147, tradução nossa).

shān tóu xié zhào què xiāng yíng
山頭斜照卻相迎

Inclinado sobre o monte,

Brilha porém o sol à nossa espera

Ainda na interpretação em prosa moderna de Lin Minde (2012), entende-se que o sol está se pondo (por isso brilha inclinado) ao lado do pico de uma montanha, de onde ao mesmo tempo seus raios atingem o observador diretamente, como coloca Lin²², a fim de explicar o fim do verso no qual Su usa o termo 相迎 *xiāngyíng*, “dá as boas-vindas”, termo do qual se aproxima também a tradução para o inglês de Ronald Egan (1994, p; 344): “*Slanting rays above the peak come to greet us*”. Em sua apreciação do poema, Lin Minde aponta ainda para a importância do sol como indicação de que a obra se refere à própria vida do autor, estando ele numa época em que começava a sentir o peso da idade e imaginando sua perspectiva de vida como a de um dia cujo sol já está se pondo. O verso de Su carrega certa mistura de sentimentos e está repleto de melancolia, beleza e talvez mesmo alegria e satisfação.

²¹ “春風猶帶著幾分寒勁，把我微醺的酒意都吹醒了，心頭不禁湧起絲絲的清冷。” (LIN, 2021, p. 147).

²² “山頭西下的落日，卻正緩緩迎面而來。” (LIN, 2012, p. 147).

huí shǒu xiàng lái xiāo sè chù
回首向來蕭瑟處

*E quando olho para trás
Vejo as folhas onde o vento farfalha*

Neste verso, o autor se enxerga parado, olhando para o caminho por onde passou, nos dando a impressão de que, depois da chuva, ele observa um pouco afastado a floresta por onde ouve-se ainda o tamborilar das gotas. Nele, Su usa a palavra 蕭瑟 *xiāosè*, o que indica o “farfalhar” ou “murmurar” do vento em meio à vegetação, tendo a função de retomar o cenário inicial do poema, agora após a chuva. Talvez por isso, Egan tenha optado por utilizar em sua tradução o verso “*I look back along our rain-soaked path.*” (EGAN, 1994, p. 335), preferindo usar a vegetação encharcada, e não o vento, para recriar a imagem. Também a respeito deste verso, Lin Minde diz que o “olhar para trás”, que determina toda a segunda estrofe, também pode ser lido como uma reflexão sobre a vida do autor, como veremos mais a seguir.

guī qù
歸去

Em nosso retorno,

yě wú fēng yǔ yě wú qíng
也無風雨也無晴

Nem remanso, nem tormenta

Nada nos atrapalha.

O final do poema nos leva a imaginar o caminho de volta, passando pelo mesmo trecho onde o grupo foi pego pela chuva. A palavra 歸去 *guīqù*, também usada no poema anterior, *Ao som de Melodia das Águas*, significa simplesmente “voltar” ou “retornar”, mas sua interpretação no contexto do poema pode ser acrescida de algum outro sentido. Para Lin Minde (2012), a leitura que se estabelece é a que se refere a “voltemos” ou “mais uma vez, voltaremos”, enquanto a tradução de Egan (1994) opta por “*On our way home*”. Assim, embora não haja nenhum impedimento à interpretação de que o poeta imaginasse retornar sozinho, parece haver um consenso de que ele continua, nessa fase do poema, a convencer seus companheiros sobre o caminho de volta, a fim de que eles consigam aproveitá-lo da forma como Su Dongpo o fez

desde a vinda. A fim de compor rima com o termo anterior, “farfalha”, acrescentou-se o verbo na última linha, “atrapalha”, embora este não apareça no original, a fim de criar um ritmo de leitura que procurasse expressar a jovialidade e equanimidade sugeridas pelo poema. O termo 晴 *qíng*, utilizado no final do verso original, tem o significado de “limpo” ou “claro” no que se refere a condições climáticas e meteorológicas, em oposição ao vento e chuva descritos anteriormente. Na tradução para o português, esta oposição ou antítese se construiu a partir de “remanso” e “tormenta”, nos quais se buscou uma oposição mais usada em língua portuguesa.

A análise da obra junto ao contexto biográfico do autor nos leva a novas possibilidades de interpretação, às quais Su Dongpo desejava que tivéssemos acesso a partir da epígrafe que escreveu para ela. Podemos saber, por meio dela, sobre a localização do ocorrido, na província de Hubei, o que nos leva ao período em que Su Shi viveu na região. Como nos conta Lin Minde (2012), a maneira contumaz com que Su Shi demonstrava suas discordâncias a respeito das políticas implementadas por Wang Anshi o puseram em uma situação difícil no ano de 1079. Acusado de difamação, ele foi mandado para Huzhou, na província de Zhejiang, para assumir um posto oficial, de onde foi imediatamente preso, e depois longamente interrogado. Os interrogatórios se seguiram por semanas, e a prisão durou mais de quatro meses, após a qual ele foi liberado às vésperas do ano novo lunar e mandado para perto de Hankou, hoje um dos distritos de Wuhan, e foi na região de Huangzhou, também na província de Hubei, que ele viveu por quatro anos com a família.

Como vimos no item 2.2.5, durante seu período de exílio na empobrecida região de Huangzhou, Su usou suas economias para sobreviver pelo primeiro ano e, ao longo de seu período exilado, teve acesso a não mais que o mínimo de recursos materiais com que viver. Dedicou-se à agricultura e às doutrinas espirituais, em especial a budista, e partiu em busca de experiências e práticas por meio das quais pudesse encontrar a essência da vida. Mental e espiritualmente abalado depois de viver períodos de glória seguidos das mais profundas humilhações, Su Shi trilhou em seu caminho espiritual um exame íntimo e introspectivo.

Sua procura passou, entre outros caminhos, pelo da comunhão de seu corpo e alma com a natureza, de maneira que nos é muito emblemático que ele, ao contrário de seus companheiros, não se incomode em nada com a chuva no meio do caminho para Shahu. O poema começa de forma vigorosa, mostrando uma imagem de Su Shi vinculada à confiança, tranquilidade, equanimidade, força e segurança. Na verdade, seu poema pretende fazer muito mais que relatar um simples episódio climático na estrada, mas sim apresentar uma versão condensada de sua visão de mundo. Para Lin Minde (2012, p.148) a paisagem da região estava longe de ser especial,

mas ele a retratou como de grande beleza e exuberância natural e, coincidentemente, não demorou até que pudesse viver sua própria vida da mesma forma.

Tornar-se uma fortaleza espiritual, não depender de fama ou posses, viver de forma plena apesar das adversidades: estes parecem ser alguns dos fundamentos do que Su tomou para si ao longo de sua vida. Desta forma, ele pode dispensar o cavalo em sua estrada, e se contenta com uma vara de bambu e um sapato de palha para seguir caminho. Um abrigo rústico contra a chuva lhe basta para atravessar as intempéries. Sobre este aspecto, Ronald Egan diz que haver um esforço por parte do autor em mostrar autossuficiência quando está ao ar livre: “ele se orgulha de passar a noite ao relento ou não se sentir afetado pelo clima adverso. Su está demonstrando aqui um completo autoabandono no cenário natural de seu confinamento.” (1994, p.335, tradução nossa).

A segunda estrofe, no entanto, vem com novas reflexões. A chuva finalmente para de cair, e o vento frio do mundo espanta sua ligeira embriaguez, sendo ela talvez o que o tenha inspirado a cantar em meio à chuva. Desperto e sóbrio, ele talvez se depare com os medos que o cercam e os episódios terríveis que viveu. Aos quarenta e sete anos, vê sua vida como um dia cujo sol acaba de cruzar o pico das montanhas e brilha inclinando ao deitar-se no horizonte, mas seus raios ainda lhe saúdam e aquecem. Ao olhar para trás, ele vê seus caminhos percorridos, as tempestades pelas quais passou, e declara firmemente que, independente do que o futuro lhe reservar, ele viverá sua vida de forma plena. Uma amostra, segundo Lin (2012), de que ele alcançou o conhecimento que buscava sobre a essência da vida e o estado de equanimidade em seu espírito. Considerando seu momento de vida, Lin também aponta para um apaziguar-se em relação a seu novo lugar de moradia, transformando-o finalmente em um lar.

3.5 “Ao som de *O Encanto de Niannu*”: Tradução comentada do poema 念奴嬌 *Niàn nú jiāo*.

3.5.1 Texto original em ideogramas tradicionais e simplificados:

故國神遊	談笑間	羽扇綸巾	雄姿英發	遙想公瑾當年	江山如畫	亂石崩雲	人道是	故壘西邊	千古風流人物	大江東去	念奴嬌
多情應笑我	強虜灰飛煙滅			小喬初嫁了	一時多少豪傑	驚濤裂岸	三國周郎赤壁			浪淘盡	赤壁懷古
早生髮華						捲起千堆雪					

念奴嬌

赤壁懷古

大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。

乱石崩云，惊涛裂岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。

遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间、强虏灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人间如梦，一尊还酹江月。

3.5.3 Tradução instrumental do poema 念奴嬌 Niàn nú jiāo.

Ao som de *O Encanto de Niannu*

Meditando sobre o passado no Penhasco Vermelho

O grande rio corre para o Leste
 E varre, com suas ondas ferozes,
 Virtuosos heróis da eternidade!
 A oeste do antigo forte, dizem,
 É o rubro penhasco de Zhou Lang
 Penedo que as nuvens dilacera,
 Sob o açoite das vagas enfurecidas na ribeira,
 Onde em mil camadas se amontoa a espuma feito neve!
 O rio e as montanhas são qual pintura,
 E quantos heróis nela lutaram!

Em longínqua memória, vislumbro Gongjin
 Sua boda com Xiao Qiao entrevejo
 E dele, a augusta, majestosa presença:
 Abana elegante leque de plumas
 Tem sobre a cabeça a mais fina seda
 Entre os risos de aprazível conversa,
 Faz pairar as cinzas de seus inimigos,
 E estes se desfazem como fumaça
 Viajo em espírito pelo reino antigo,
 Há quem zombe de minha comoção,
 Dos cabelos que apressados se branqueiam...
 A vida é como um sonho
 Para a lua que faz acender este rio
 Derramo este copo, em libação.

3.5.4 Ao som de *O Encanto de Niannu* - Notas de tradução

Em seu famoso poema *Niàn nú jiāo*, Su Dongpo desenvolve um tema que se aproxima do gênero épico, sem que para isso abandone completamente os aspectos pessoais e subjetivos que geralmente o compelem a escrever suas letras de música. Para Xinda Lian (*in*: CAI, 2008), a obra é um bom exemplo de como o poeta adaptou os temas convencionais da poesia clássica para a forma *màncí*. Su dedicou diversas de suas obras ao penhasco vermelho, entre elas uma espécie de rapsódia em prosa poética, escrita no gênero 文賦 *wénfù*, desenvolvido por Ouyang Xiu. A Rapsódia do Penhasco Vermelho se tornou tão conhecida quanto o poema, a ponto de ter se tornado uma referência no estilo. As duas obras foram escritas no mesmo período, mas não se conhece a ordem em que foram produzidas (EGAN, 1994).

Em se tratando do poema, a primeira dificuldade encontrada no processo de análise e tradução reside no fato de existirem várias versões da obra. Como nas outras obras analisadas, a tradução para o português foi baseada na compilação de Lin Minde (2012), em ideogramas tradicionais. A segunda versão, extraída da coletânea organizada por Liu Shi (2011), usada como referência em ideogramas simplificados, já contém algumas diferenças em relação à primeira, e não é difícil encontrar versões com discrepâncias ainda maiores. Em geral, as diferenças, que se imagina, sejam devidas a dificuldades no processo de fixação do texto original, não comprometem o sentido geral do poema, mas são marcadas pela troca de uma palavra inteira por outra, ocasionando diferenças perceptíveis em sua leitura. A fim de demonstrar a natureza e dimensão das diferenças encontradas entre as duas versões, os comentários sobre os versos apontarão os termos discordantes, a seguir.

Na epígrafe curta, de apenas quatro sílabas, Su Shi declara: “meditando sobre o passado no Penhasco Vermelho”. Em chinês, o termo usado para “meditar” é 懷古 *huáigù*, que pode ser entendido como “meditar sobre o passado”, “nostalgia”, ou ainda “nutrir memórias sobre eventos passados”. Assim, sabemos que a “meditação” proposta tem características celebrativas. Muitas obras literárias chinesas clássicas e modernas fazem uso do termo, e alguns dicionários enumeram exemplos de poemas que o utilizam na nota de abertura. O penhasco vermelho, cenário ao qual se dedica o poema, é famoso por ter sido palco de eventos históricos, entre eles a famosa Batalha do Penhasco Vermelho, como nos explica Xinda Lian em seu estudo sobre o poema:

A formidável frota comandada por Cao (155-200) do reino de Wei foi aniquilada em 208 por Zhou Yu (Zhou Gongjin, 175-210), comandante do exército do reino de Wu. A batalha decisiva evitou que o reino de Wei anexasse o território dos reinos de Wu

e Shu, o que os conduziu ao período dos Três Reinos (220-280). (LIAN, Xinda *in*: CAI, 2008, p.272, tradução nossa).

O comandante do exército de Wu, Zhou Yu, é uma das personalidades mencionadas por Su Dongpo, um herói celebrado por ter vencido um exército oponente numericamente superior, e que figura em duas passagens do poema.

dà jiāng dōng qù làng táo jìn
大江東去，浪淘盡，

*O grande rio corre para o Leste
E varre, com suas ondas ferozes,*

qiān gǔ fēng liú rén wù
千古風流人物。

Virtuosos heróis da eternidade!

Os versos iniciais do poema começam por revelar o cenário de feitos heroicos a partir do rio, ao qual Su Shi se refere como 大江 *dàjiāng*, “grande rio”. Alguns dicionários e mesmo traduções interpretam o termo como uma referência ao Rio Yangtzé, como a de Xinda Lian para o inglês: “*The Great Yangtze runs east, / Its waves have swept away heroes of past ages.*” (LIAN, *in*: CAI, 2008, p.270). Como o poema trata do Penhasco Vermelho, sabemos que este está, de fato, localizado às margens do Rio Yangtzé. Destaca-se também que o texto original não utiliza a palavra *herói*, mas sim o termo 人物 *rénwù*, que corresponde de forma mais literal a “personalidade”, “protagonista” ou “personagem”.

Como apontado por Lin (2012), os versos que abrem o poema já dão ao leitor algumas pistas sobre o que de fato se passa na mente de Su Shi durante sua “meditação” sobre o passado. O Rio, uma poderosa força da natureza, varre para o esquecimento qualquer traço dos feitos humanos, ainda que estes provenham de pessoas de grande sabedoria e coragem ou elevada moral. Assim como em outras obras, Su discute, portanto, a passagem do tempo e a pequenez humana diante da natureza.

gù lěi xī biān
故壘西邊，

A oeste do antigo forte, dizem,

rén dào shì sān guó zhōu láng chì bì
 人道是三國周郎赤壁。

É o rubro penhasco de Zhou Lang

A seguir, Su Dongpo parte para a descrição do penhasco. A palavra 壘 *lěi* é um termo bastante genérico, que indica construções feitas a partir do empilhamento de pedras, e provavelmente se refere a uma fortificação (堡壘 *bǎolěi*) antiga.

Na segunda linha do trecho, o autor usa a expressão 人道是 *rén dào shì*, que significa “as pessoas dizem”, “há quem diga”, ou “parece ser”, o que define, de certa forma, a maneira como Su observa o passado. Para Lin Minde (2012), a expressão reforça o quanto as ações humanas foram, de fato, varridas da paisagem natural. Não restou nada no penhasco ou nos arredores que comprove a ocorrência da batalha ou a existência das personalidades heroicas a que o poema se refere na sequência. Somente a velha fortificação parece ser uma ligação com o passado.

Su Dongpo anuncia o cenário da batalha como se ele mesmo não tivesse plena certeza de que ela se passou ali. Além de mostrar o quanto o rio “varre” heróis de outras eras, apagando sua memória, o que Su quis deixar escrito de forma pouco explícita é que o penhasco que o inspirou a escrever o poema não é o verdadeiro Penhasco Vermelho, mas um outro, de mesmo nome, e que fica igualmente às margens do Rio Yangtzé. Em sua apreciação sobre a obra, Lin Minde (2012) confirma que o Penhasco Vermelho de Huangzhou, onde esteve Su Dongpo, não é o verdadeiro local da batalha dos três reinos, mas ele parece se permitir inspirar pela nostalgia que seu nome carrega. Segundo Xinda Lian, (*in*: CAI, 2008), o poeta escreveu o poema ao visitar o local que “muitos acreditavam” ser o Penhasco Vermelho.

Na segunda linha, Su diz que o penhasco vermelho a oeste das ruínas é o “penhasco vermelho de Zhou Lang, dos Três Reinos”. A personalidade a quem ele se refere é Zhou Yu, também conhecido como Zhou Lang. Na tradução para o português, a referência aos Três Reinos foi omitida, a fim de manter a proporção dos versos.

luàn shí bēng yún jīng tāo liè àn juǎn qǐ qiān duī xuě
 亂石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪。

Penedo que as nuvens dilacera,

Sob o açoite das vagas enfurecidas na ribeira,

Onde em mil camadas se amontoa a espuma feito neve!

A descrição do cenário continua agora dando ênfase à brutalidade com que se desenham as rochas e a violência das águas na encosta. Em algumas versões, como a compilada por Liu Shi (2011), o verbo 崩 *bēng*, “dilacerar”, “quebrar”, “romper”, “colapsar”, ou ainda “derrubar algo atirando” seguido de 雲 *yún*, “nuvem”, são substituídos por 穿空 *chuānkōng*, “perfura os céus”. Embora o sentido seja aproximado, a leitura do verso sofre grande alteração. Para Lin Minde, neste verso, o poeta “usa o cenário natural para expressar a força e grandiosidade dos grandes homens que ali viveram sua ascensão e queda”. (LIN, 2012, p.151, tradução nossa). É um verso de forte apelo sensorial, uma vez que faz referências às sensações táteis com verbos como “dilacerar” e “açoitar”, e faz o leitor imaginar o som das ondas e da espuma nas margens do rio.

jiāng shān rú huà yī shí duō shǎo háo jié
江山如畫，一時多少豪傑。

*O rio e as montanhas são qual pintura,
E quantos heróis nela lutaram!*

O poeta volta a comparar a impermanência da vida humana com a eternidade da paisagem natural. Para Xinda Lian, a primeira estrofe, encerrada aqui, é toda construída sob o tema do *ubi sunt*, do latim “onde estão?” (aqueles que aqui estavam), uma expressão latina usada para expressar a nostalgia, a passagem do tempo e a impermanência; enfim, em outro termo latino, a expressão está também relacionada ao *memento mori*. Segundo Lian, observando a paisagem do rio, Su usa de certa ironia ao mostrar que aqueles que supostamente lutavam pelo domínio daquele território estão todos mortos, enquanto o cenário permanece intocado como se fosse uma pintura. Todas as grandes glórias ou derrotas foram apagadas pelo tempo, nada que a vida humana possa produzir poderá mudar a passagem do tempo ou o fluir das águas de um grande rio.

No original, o poeta usou ainda a expressão 一時 *yīshí*, “uma vez” ou “um dia” (*Quantos heróis [um dia] nela lutaram!*), o que distancia ainda mais do momento presente a existência e os feitos dos heróis. O uso desta construção está em concordância com o uso da expressão “dizem”, anteriormente, e em conjunto produz dois efeitos: a dúvida sobre a real existência daqueles heróis e a distância sobre os fatos que se passaram. Desta forma, o poeta demonstra como as ondas do rio “varrem” a história dos homens que ali um dia conquistaram a glória.

yáo xiǎng gōng jīn dāng nián xiǎo qiáo chū jià liǎo
 遙想公瑾當年，小喬初嫁了，

Em longínqua memória, vislumbro Gongjin

Sua boda com Xiao Qiao entrevejo

xióng zī yīng fā
 雄姿英發。

E dele, a augusta, majestosa presença:

Na segunda estrofe, o poeta aproxima o foco da figura de Zhou Yu, ao qual se refere no primeiro verso, pelo nome Gongjin. Mais uma vez, ele destaca a *longínqua* memória na qual o encontra, realçando a distância que os separa. No texto original, o casamento com Xiao Qiao, mulher conhecida por sua beleza (LIN, 2012), aparece logo após o ideograma 初 *chū*, que indica algo que acaba de ocorrer ou que está no início. Há, portanto, um sentido de que os dois eram recém-casados, como manteve explícito Ronald Egan em sua tradução para o inglês: “*Dimly I Picture Gongjin then: / He had just married Little Qiao.*” (EGAN, 1994, p.226) Em contrapartida, ele troca a “distância” da memória descrita pelo termo 遙想 *yáoxiǎng* pela palavra *dimly*, que cria o sentido de uma memória “escurecida” ou “evanescente”.

Na sequência, Su dá início à descrição de Zhou Yu como uma figura heroica e majestosa. As traduções de Xinda Lian, “*Beaming with valor*” (LIAN, in: CAI, 2008, p.271) , e de Ronald Egan, “*Valor shone everywhere in his bearing*” (EGAN, 1994, p. 226) ambas usam a palavra *valor* para descrever a aparência do comandante. O termo em inglês é usado para se referir à bravura, especialmente em uma guerra. Os termos usados em chinês produzem uma imagem mais complexa, que além de corajosa, é também majestosa e elegante. Por esse motivo, na tradução para o português optou-se pelo termo *augusta*, que segundo o dicionário Priberam de língua portuguesa pode se referir a alguém digno de respeito e veneração; algo sagrado ou divino; aquilo que demonstra imponência ou solenidade ou aquilo que se distingue dos demais por sua excelência.

yǔ shàn guān jīn
 羽扇綸巾，

Abana elegante leque de plumas

Tem sobre a cabeça a mais fina seda.

Os quatro ideogramas deste verso acabaram por se tornar um 成語 *chéngyǔ*, tipo de expressão idiomática chinesa caracterizado por sua origem anedótica ou poética que resume, geralmente em quatro sílabas, um conceito, história ou imagem mais complexo. Por ter um contexto conhecido, o *chéngyǔ* expressa tais imagens de forma adensada e quase nunca literal. Alguns dicionários chineses e listas de expressões idiomáticas indicam que a expressão criada a partir do verso tenha o sentido de “despreocupado e elegante”, “natural e jovial”, ou “confortável”, como faz o dicionário de língua chinesa do Ministério da Educação de Taiwan que chega a usar um trecho do poema como exemplo em seu verbete. O sentido dado à expressão parece estar de acordo com a forma como Su Dongpo continua a descrição de Zhou Yu nos versos seguintes, uma vez que ao longo da segunda estrofe ele é retratado como uma figura que exala imponência e segurança. Apesar de o sentido atribuído à expressão idiomática ser diferente do literal, na tradução para o português optou-se por manter a imagem original criada por Su Dongpo, uma vez que a expressão se origina no poema.

O verso em chinês tem uma composição muito concisa: 羽扇綸巾 *yǔshān guānjīn*, pena – leque – fio de seda – lenço. Sendo os últimos dois ideogramas, lidos em conjunto, o nome dado a um tipo de adereço ou turbante usado para se cobrir a cabeça dos homens, geralmente de classes sociais elevadas e literatos, de aparência por vezes semelhante a um barrete, como vemos na ilustração a seguir.

Figura 15 — Zhou Yu representado com leque e adorno de cabeça.

羽扇綸巾的周瑜



Fonte: Li Ci Wang²³

²³ Disponível em: <https://www.liciwang.com/pic/%E7%BA%B6%E5%B7%BE/4.html>

A descrição que Su Dongpo faz de Zhou Yu neste verso, com o uso de adereços finos, contrasta com o que se imagina de um herói de guerra, e imediatamente se aproxima do que, na época, era a típica figura de um literato. Por isso, alguns estudos acerca do poema passam a enxergar, a partir deste ponto, uma forte identificação entre Su e o herói homenageado, como nos explica Ronald Egan:

Um literato não parece, à primeira vista, ter muito em comum com o general Zhou Yu, mas Su aspirara tornar-se um líder nacional, se não um general, um homem a quem o governante poderia confiar o destino do estado, assim como Sun Quan confiara a Zhou Yu [a tarefa de] salvar [o reino de] Wu dos exércitos de Cao, que avançavam. É a forma como Zhou Yu é descrito que sugere que a comparação se fazia presente na mente do poeta. Não é sua destreza como guerreiro que é enfatizada, mas sua juventude, virilidade e compromisso (daqui a menção à sua noiva, Xiao Qiao), assim como sua maneira sagaz e impetuosa. (EGAN, 1994, p.228, tradução nossa).

Embora não esteja totalmente de acordo com esta leitura e encontre outras interpretações possíveis para o poema, Xinda Lian também cita esta corrente interpretativa:

Muitos comentaristas tradicionais e estudiosos modernos expressaram sua crença de que, nostalgicamente, o poeta projeta a si mesmo – um literato – sobre a imagem de Zhou Yu. Esta leitura faz sentido quando consideramos que a reflexão autobiográfica trazida por uma meditação sobre a História é um dos elementos mais importantes em um poema deste tipo. (LIAN, in: CAI, 2008, p.273, tradução nossa).

Para Lin Minde, a juventude, beleza, graciosidade e força com que a figura e a vida de Zhou Yu são expressas no começo da segunda estrofe fazem com que Su Dongpo “queira se inserir neste espírito heroico” (LIN, 2012, p. 151, tradução nossa), sendo esta, porém, uma tentativa frustrada nos versos seguintes.

tán xiào jiān qiáng lǚ huī fēi yān miè
談笑間，強虜灰飛煙滅。

*Entre os risos de aprazível conversa,
Faz pairar as cinzas de seus inimigos,
E estes se desfazem como fumaça.*

Em mais este trecho, Zhou Yu é descrito como uma figura sagaz e elegante, desta vez através de seu comportamento: ao mesmo tempo que entretém os amigos em uma conversa, provoca a destruição total de seus inimigos em batalha. O verso se estrutura em duas partes: 談笑間 *tánxiào jiān*, “em meio a conversa e riso”, e 強虜 *qiánglǚ* (fortes inimigos) 灰飛煙滅 *huīfēiyānmiè*, (voam – cinzas - fumaça – extingue). Os últimos quatro ideogramas também

formam um *chéngyǔ*, que tem o significado de “desaparecer repentina e completamente”. Embora o poema de Su Dongpo seja o texto mais popular contendo a expressão, ela também foi usada em outras obras literárias. Sua provável origem é o *sutra* budista 圓覺經 *yuánjiào jīng*, traduzido para o chinês na Dinastia Tang.

gù guó shén yóu duō qíng yīng xiào wǒ zǎo shēng fà huá
故國神遊， 多情應笑我， 早生髮華。

*Viajo em espírito pelo reino antigo,
Há quem zombe de minha comoção,
Dos cabelos que apressados se branqueiam...*

Aproximando-se do fim do poema, Su confirma o caráter pessoal de sua obra com este verso. A viagem ao passado, lembrando os grandes feitos de personagens heroicos, visitando “em espírito” os reinos antigos, é também uma viagem pessoal a seu *próprio* passado. Seus cabelos branqueiam-se apressados, revelando a ação do tempo que consumiu a existência de até mesmo o maior dos heróis de guerra, agora agindo sobre sua própria vida.

Segundo Ronald Egan, a partir daqui “a canção pula imediatamente para o poeta e sua profunda nostalgia” (1994, p. 228, tradução nossa), como é atestado pelas notas de outros autores, como Yuan Haowen: “Em seu poema do Penhasco Vermelho, Su Shi compara a si mesmo com Zhou Yu, de forma irônica” (*apud* EGAN, 1994, p.228, tradução nossa). Também Huang Liaoyuan faz um comentário nesse sentido: “O título é Penhasco Vermelho, mas o conteúdo é mesmo sobre o poeta. Zhou Yu é o convidado e o poeta é o anfitrião. O poema utiliza o convidado para estabilizar o anfitrião, alojando-o dentro do convidado.” (*apud* EGAN, 1994, p. 228, tradução nossa). Contextualizando o momento que Su Shi vivia, em exílio em Huangzhou, Egan considera ainda que Su “escolhe escrever sobre Zhou Yu neste momento de sua vida, porque vê que não se tornará nunca um Zhou Yu moderno” (EGAN, 1994, p.228, tradução nossa). Para Xinda Lian, há uma justaposição proposital das figuras do general Zhou Yu, imaginado no máximo de sua juventude e força, e do próprio poeta, expressa, por meio dos cabelos brancos, como decadente:

A justaposição do jovem general, morto há muito tempo, porém tão vivamente trazido às reflexões sobre o herói antigo, com o poeta que lamenta o passado, ainda vivo, apesar de seus cabelos brancos e acelerada decadência, expressa a perplexidade do poeta a respeito do poder inescrutável e devastador do tempo. (LIAN, *in*: CAI, 2008, p. 273, tradução nossa).

rén shēng rú mèng yī zūn huán lèi jiāng yuè
 人生如夢，一尊還酹江月。

A vida é como um sonho

Para a lua que faz acender este rio

Derramo este copo, em libação.

O último verso do poema espelha, de certa forma, o verso final da primeira estrofe: “o rio e as montanhas são qual pintura, e quantos heróis nela lutaram!”. Há, mais uma vez, a comparação entre a natureza e o humano, o eterno e o fugaz. Enquanto as montanhas e rios são como uma pintura (não apenas na beleza, mas na maneira como permanecem preservados), a vida humana é como um sonho, cuja existência não pode ser atestada ou preservada, estando destinada ao desaparecimento e esquecimento. De acordo com Xinda Lian, “não é inesperado que Su termine sua viagem espiritual com um suspiro melancólico de que a vida não é mais que um sonho, e ofereça sua taça à lua sobre o rio.” (LIAN, *in*: CAI, 2008, p.273, tradução nossa).

A versão em chinês simplificado compilada por Liu Shi (2011) contém uma diferença no último verso em relação à usada na presente tradução. Lê-se, em caracteres simplificados: “人间如梦” (chinês tradicional: 人間如夢 *rénjiān rú mèng*). Nela, a palavra 人生 *rénshēng* (vida humana) é substituída por 人間 *rénjiān* (mundo humano). Tal substituição pode indicar uma leitura de que Su se referia à fugacidade não apenas da vida, mas de toda obra humana.

Ao observarmos o poema como um todo, podemos perceber que o poeta procura conduzir o desenvolvimento de dois temas paralelos. O primeiro se dá através do embate entre a natureza eterna e o humano de existência fugaz, a natureza representada por suas formas ásperas e força bruta, aniquilando a vida e os feitos humanos (ainda que de grandes heróis). O segundo tema está focado na vida de um herói em específico, Zhou Yu, que Su descreve com jovialidade, força e elegância, embora este esteja morto há muito tempo e as provas de sua existência estejam reduzidas, agora, a rumores. O contraste se dá, neste segundo plano, entre esta figura e a do próprio poeta que, vivo, enxerga sua vida sendo consumida pelo tempo. O final do poema dá ao leitor uma nova perspectiva sobre o que foi lido anteriormente, sugerindo que, na primeira estrofe, Su estaria lembrando de sua própria finitude ao contemplar o penhasco vermelho. A oferenda à lua refletida no rio, no verso final, também pode, portanto, ser entendida como uma libação aos heróis mortos e seu próprio passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O autor e sua obra

No aspecto histórico, podemos concluir que a figura de Su Dongpo e sua obra são resultado de um momento favorável à vida intelectual chinesa. A valorização da classe intelectual, em detrimento dos setores militares; o desenvolvimento de grandes centros urbanos com vida cultural intensa; o dinamismo do comércio nas rotas da seda impulsionados pela invenção do papel moeda; o advento da prensa; a rapidez nas correspondências entre cidades e províncias e finalmente a existência de uma língua de cultura estabelecida previamente, com textos clássicos em várias modalidades e que se encontrava em pleno desenvolvimento literário, são alguns exemplos do que a Dinastia Song do Norte oferecia como condições favoráveis ao surgimento de um autor como Su Dongpo. Como exemplo da valorização da classe intelectual, destaca-se a adoção de exames imperiais para selecionar oficiais do governo imperial, um passaporte para a elite social atrelado ao conhecimento dos textos clássicos, ao talento literário e às habilidades artísticas. Sem dúvida, tais condições foram fundamentais para que sua obra tenha se desenvolvido e sido preservada até os dias de hoje.

Por outro lado, a situação política no império também fez com que Su vivesse muitos altos e baixos. Sofreu perseguição política e teve a circulação de seus escritos proibida. Foi preso, interrogado e, tudo leva a crer, torturado pelo que escreveu. Mais de uma vez, foi destituído dos cargos que ocupava por mérito para ser banido em exílio. Teve sua honra achincalhada e sua reputação difamada. Sofreu com a separação de seus familiares e amigos e perdeu um filho na estrada ao retornar de um período exilado. No fim de sua vida, foi enviado para a ilha de Hainan, onde viveu em péssimas condições e, finalmente de volta ao continente, não pôde se reencontrar com o irmão. É difícil conceber que todos estes momentos de dor tenham sido infligidos à mesma pessoa que conquistou tanto em vida, desde tão cedo. Alguém que, aos vinte anos de idade, foi aprovado nos exames imperiais e considerado pelo maior intelectual de sua época, Ouyang Xiu, o próximo nome máximo da literatura chinesa; que ocupou inúmeros cargos e obteve fama e glória, sendo conhecido e reverenciado em todos os círculos intelectuais. Su Shi experimentou uma vida única e intensa, que está preservada por meio de sua obra, de forma ora aberta, ora cifrada. Por isso, conhecer sua biografia se faz importante para desvendar o sentido subjacente que seus poemas guardam.

Su Shi nos deixou o legado de uma vasta obra literária, que vai desde comentários sobre textos clássicos até poemas em diversas formas poéticas, ensaios e cartas. Por isso, fez-se

necessário restringir a análise e tradução às obras poéticas no formato *cí*, que são, por assim dizer, sua produção mais popular. No *capítulo 3*, buscamos detalhar o tamanho de sua obra e a importância que o *cí* teve em sua criação. Após a análise e tradução dos poemas, também verificamos com maior clareza o movimento reverso: a importância que Su teve para o poema *cí* e sua consolidação como forma poética.

O poema *cí*, sendo resultado da junção de músicas estrangeiras e as letras escritas para elas por mulheres, em sua maioria cortesãs, se originou como uma espécie de literatura marginal, ainda na Dinastia Tang. Tornou-se importante na Dinastia Song, quando foi adotada por Su Dongpo e outros importantes autores da época, sendo Su o mais célebre autor a utilizá-la. Na presente pesquisa, buscamos esclarecer os motivos que levaram Su Shi a eleger o *cí* como forma poética e que tipo de inovações trazidas por ele modificaram o estilo.

Como possíveis respostas a estas questões, levantamos a hipótese de que Su Shi tenha se dedicado a escrever poemas *cí* justamente por serem parte de uma literatura marginal, uma vez que um estilo pouco levado a sério lhe permitiu escrever obras desprezíveis e de forma mais espontânea. Nos episódios de perseguição política e censura que sofreu, enquanto seus poemas no formato mais tradicional, o *shī* da Dinastia Tang, eram objeto de buscas meticulosas para que dali se extraíssem provas contra ele, as letras de música escapavam das varreduras ou recebiam muito menos atenção.

Desta forma, fica claro que o *cí* representou para o poeta uma alternativa às críticas dos círculos literários tradicionais, a liberdade de explorar temas que não fossem considerados suficientemente nobres para ter espaço na poesia e, finalmente, a possibilidade de continuar escrevendo suas ideias políticas enquanto escapava da vigilância de seus inimigos. Não apenas o fato de pertencer à baixa literatura, mas a estrutura empregada em seus versos, com linhas variáveis, se tornou um atrativo para novas experimentações poéticas na carreira de Su Dongpo. Tal encontro entre poeta e forma gerou os poemas mais célebres de sua produção literária. Em contrapartida, vemos a enorme contribuição de Su para o desenvolvimento do *cí* como formato poético, e isso não se deve meramente ao fato de ele fazer parte da elite intelectual chinesa. Su tornou a forma poética popular ao explorar nela novas possibilidades expressivas. Em primeiro lugar, retomamos a variedade temática: Su não apenas se permitiu escrever sobre temas que não cabiam no formato mais tradicional e eram constantes no *cí*, como os temas amorosos, mas trouxe também, para a nova forma, novas temáticas. Aos poucos, transformou a poesia que tratava de temas como o sofrimento amoroso em poesia de caráter transcendental, espiritual, político e biográfico.

Outra inovação trazida pela obra de Su Shi está no desenvolvimento das características narrativas em seus poemas, possibilitadas, em grande parte, pelo número de versos maior e com mais sílabas da forma posterior do *cí*, o *màncí*. Nela, os versos de Su Dongpo se afastaram ainda mais da forma *shī*, com número de sílabas regular, e ganharam estruturas da oralidade, tornando sua poesia de mais fácil compreensão. É bastante provável que este aspecto tenha contribuído para a popularidade de sua obra ao longo do tempo.

Observamos também o caráter biográfico de sua poesia como outro aspecto inovador em sua obra: Su foi o primeiro a acrescentar notas de abertura em poemas neste formato. Como demonstrado nos comentários das traduções, elas foram responsáveis por estabelecer uma ligação com a situação de produção dos poemas, além de dar a eles características ainda mais pessoais. Séculos depois, elas se tornaram fundamentais na leitura, interpretação, análise e tradução da obra de Su Shi.

Tendo sido produzidas por um profundo conhecedor da literatura e pensamento chinês, as letras de música de Su Dongpo também estabelecem relações de intertextualidade que nos levam para fora da Dinastia Song, dialogando com poetas de períodos anteriores como a Dinastia Tang, e adotando elementos, expressões e imagens conhecidas de textos que remontam muitos séculos antes. Também se encontram ricamente representados diversos aspectos culturais chineses que, até os dias de hoje, formam a identidade do povo chinês. Com influências budistas e taoístas, sua poesia nos põe em contato com elementos da natureza e símbolos chineses milenarmente cultuados.

Finalmente, podemos dizer que sua produção poética caminha paralelamente a seus ensaios políticos e filosóficos, no sentido de que expressam, por meio de diferentes linguagens, seus pensamentos mais maduros. Assim, conhecendo sua história de vida, entendemos os valores de um homem que há quase mil anos praticou o auto cultivo e buscou a compreensão mais profunda da existência humana, que compartilhou com o mundo uma obra gigantesca, atemporal e universal, e que a mantemos viva quando a estudamos.

Questões relativas à tradução

A língua chinesa, e mais especialmente a língua chinesa clássica, na qual os poemas de Su Shi estão escritos, possui muitas particularidades a serem ressaltadas, e sua distância em relação ao português do Brasil do século XXI dá origem a muitas questões interessantes. Ao propormos um trabalho de tradução neste par de idiomas, é de se imaginar que as questões linguísticas se tornem, naturalmente, o aspecto de maior importância. Apesar disso, produzir a

tradução comentada dos poemas de Su Shi também nos leva a entender a importância de se contextualizar a obra traduzida por meio de estudos que abordem seu contexto histórico e biográfico. Buscou-se tal contextualização na *Introdução*, nos *capítulos 2 e 3* e, especificamente para cada poema, nos comentários de tradução do *capítulo 4* desta dissertação. Como resultado deste processo, vemos uma imensa quantidade de questões de tradução, idioma e fatos históricos e biográficos atrelados à tradução de sua obra, o que nos mostra a possibilidade e necessidade de que, para a mesma obra, existam múltiplos estudos e traduções, com diferentes enfoques.

Sem ignorar os pontos relativos à língua chinesa, a abordagem por meio da pesquisa histórica e biográfica foi o principal caminho usado para ler e traduzir de modo interpretativo a obra de Su Shi. Tendo como ponto de partida este determinado enfoque e recorte das obras selecionadas, passamos a olhar (e fazer com que outros olhem) não apenas para “uma poesia chinesa”, mas para a poesia de um intelectual, político e artista, produzida na dualidade dos contextos de efervescência cultural urbana e o mais cruel exílio.

Perspectivas Futuras

A partir da pesquisa realizada, e através da experiência de tradução envolvendo a obra de Su Dongpo, podemos ressaltar a importância de que sua vida e obra continuem a ser objeto de estudo de pesquisas em línguas ocidentais, dada sua extensão e notoriedade. Tal importância merece ser estendida a muitos outros autores chineses, escritores de grandes obras literárias, sobre os quais pouco ou nada foi produzido em língua portuguesa. Estando a maior parte dos estudos e traduções de poesia chinesa focada em períodos e movimentos literários, torna-se premente que o trabalho dos sinólogos brasileiros passe a oferecer, de forma complementar, uma perspectiva mais especializada acerca dos grandes autores chineses.

No caso específico de Su Shi, destaca-se a amplitude de seu trabalho, através do qual ele se dedicou a produzir uma obra extensa e vária, e sua personalidade complexa e genial, que muitos autores procuram decifrar em estudos aprofundados. A presente pesquisa pode ser considerada, portanto, uma breve introdução à sua obra, por meio da abordagem e com as limitações aqui descritas. Restam ainda uma infinidade de ângulos e recortes possíveis, a serem explorados em trabalhos futuros. Com esta pesquisa, esperamos ter dado um primeiro passo nesse sentido, e contribuído para os Estudos de Tradução, Sinologia e Literatura.

Referências Bibliográficas

ABI-SÂMARA, Raquel. *Antoine Berman na China: a tradução e o ideograma ou o albergue das letras longínquas*. **Scientia Traductionis**, n. 11, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

BAKER, Mona, & SALDANHA, Gabriela, **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, Nova York: Routledge, 2009. 674p.

BARNSTONE, Tony & PING, Chou. **The Anchor Book of Chinese Poetry**. Nova York: Anchor Books, 2005.

BRITTO, Paulo H. *Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia*. In: BERNARDO, Gustavo (org.). **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: Capes/Faperj/Uerj, 2000.

CAI, Zong-qi (org.). **How to Read Chinese Poetry**. Nova York: Columbia University Press, 2008.

_____ & CUI, Jie. **How to Read Chinese Poetry – workbook**. Nova York: Columbia University Press, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Da Transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. FALE/UFMG Belo Horizonte, 2011.

_____. **Escrito sobre jade – Poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. (org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. Editora Universidade de São Paulo, 1994.

CAPPARELLI, Sérgio & SUN Yuqi (orgs.). **Poemas Clássicos Chineses: Li Bai, Du Fu e Wang Wei**. São Paulo: LP&M, 2012.

DOMINGUES, Catarina. *Breve Enciclopédia Portuguesa da Tradução da Poesia Chinesa Clássica*, in: **Revista Macau**. Gabinete de Comunicação Social do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, Versão eletrônica. Disponível em: <https://www.revistamacau.com.mo> Último acesso em novembro de 2021.

EBREY, Patricia Buckley & BICKFORD, Maggie. **Emperor Huizhong and Late Northern Song China – The Politics of Culture and the Culture of Politics**. Harvard University Asia Center – Harvard East Asian Monographs. Cambridge (Massachusetts) e Londres: Harvard University Press, 2006.

EGAN, Ronald C. **Word, Image and Deed in the Life of Su Shi** - Council on East Asian Studies, Harvard University & Harvard-Yenching Institute. Cambridge (Massachusetts) e Londres: Harvard University Press, 1994.

FAIRBANK, John K. & GOLDMAN, Merle. **China: A New History**. Cambridge (Massachusetts) e Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

FALEIROS, Álvaro. *Tradução & poesia*. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. **Tradução & perspectivas teóricas e práticas** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

FANG, Alex C, LI, Wan-yin & CAO, Jing. *In search of poetic discourse of classical Chinese poetry – An imagery-based stylistic analysis of Liu Yong and Su Shi*. **Chinese Language and Discourse** 2:2 John Benjamins Publishing Company, 2011.

HARGETT, James M. *Clearing the Apertures and Getting in Tune: The Hainan Exile of Su Shi (1037-1101)* **Journal of Song-Yuan Studies**, No. 30 (2000), Society for Song, Yuan, and Conquest Dynasty Studies. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23495826>.

HAWES, Colin S. C. **The Social Circulation of Poetry in the Mid-Northern Song. Emotional Energy and Literati Self-Cultivation**. Albany, State University of New York Press, 2005.

HEGEL, Robert E. *The Sights and Sounds of Red Cliffs: On Reading Su Shi*. **Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews** 20. St. Louis: Washington University, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/495262>

HO, C. K. (何中堅) **全新英譯唐宋詩詞選 Chinese Poetry of Tang and Song Dynasties: A New Translation**) Taipei, 台灣商務 Taibei Shangwu, 2012.

KUHN, Dieter. **The Age of Confucian Rule. The Song Transformation of China**. Cambridge (Massachusetts) e Londres: . The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

JATOBÁ, Júlio Reis. *Poesia e (In)traduzibilidade na Língua Chinesa*. **Scientia Traductionis**, n.13, 2013.

LARANJEIRA, Mário. *Sentido e significância na tradução poética*. **Estudos Avançados** 26 (76), 2012.

_____. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: Edusp, 2003.

DURAZZO, Leandro & JATOBÁ, Julio Reis. *Escalando uma tradução coletiva: Yao Feng e o som da poesia chinesa*. **Revista Translatio** (7), 2014.

LIN, Minde 林明德 (org). *唐宋詞選: 跨出詩的邊牆 táng sòng cíxuǎn: kuàchū shīde biānqiáng [Coletânea de Poemas Ci das Dinastias Tang e Song: Ultrapassando as fronteiras da poesia]* 臺北市 Taipei: 時報文化 Shibao Wenhua, 2012.

LIN, Yutang. **O Sábio Jovial. A Vida e a época de Su Tungpo**. Tradução de Mary CARDOSO. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1950.

LIN, Yutang. **The Gay Genius – The Life and Times of Su Tungpo**. Londres: William Heinemann Ltd., 1948.

LIU, James J. Y. **The Art of Chinese Poetry**. Chicago The University of Chicago Press, 1962.

Liu, Shaoxing (劉少雄). **東坡詞 Dōngpō cí [Poemas ci de Su Dongpo]**. Curso online. 中國文學系-台灣大學. Departamento de Literatura Chinesa – Universidade Nacional de Taiwan. Acessado em Julho de 2020. Disponível em: <https://www.coursera.org/learn/su-dongpo>

MAZO, Ramon Lay. Breve Explicación sobre la Poesia Lírica Ci 詞, *In: Revista de Cultura*, n.25. Instituto Cultural da R.A.E. de Macau. Disponível em: www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025

MURCK, Alfreda. & FONG, Wen C. **Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting** – The Metropolitan Museum of Art, New York. Princeton: Princeton University Press, 1991.

PORTUGAL, Ricardo P. & TAN, Xiao (orgs.). **Antologia da Poesia Clássica Chinesa: Dinastia Tang**. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

_____. (orgs.). **Poesia Completa de Yu Xuanji**. São Paulo, Ed. Unesp, 2011.

POUND, Ezra & FENOLLOSA, Ernest. *The Chinese Written Character as Medium for Poetry*. **Little Review**, VI. 5, 1919.

SCHMALTZ, Marcia. *Apresentação e panorama da tradução entre as línguas chinesa e portuguesa*. **Cadernos de Literatura em Tradução** (14), USP, 2013.

SINEDINO, Giorgio. *As Dimensões do Cânone: Textos que Balizaram a Teoria da Arte na China Imperial*. In: **Revista de Cultura**, n.46. Instituto Cultural da R.A.E. de Macau, 2014.

SHEI, Chris & GAO, Zhao-Ming. **The Routledge Handbook of Chinese Translation**. Routledge. Nova York. 2018.

LIU, Shi (org.). *苏轼词集 Su Shi Ci Ji [Coletânea de Poemas Ci de Su Shi]*, Shanghai: Guji Chubenshe, 2011.

VIZIOLI, Paulo. A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões. **Tradução e comunicação**, São Paulo, 1983.

WARD, David. Playing Host to the Hills: Spatial Dialects in the Poetry of Sushi. **Interdisciplinary Studies in Literature and Environment** 18.2 (spring 2011). Oxford University Press, 2011.

XU, Guo bin et al. **Introduction to Chinese Culture: Cultural History, Arts, Festivals and Rituals**. Cingapura: Palgrave Macmillan / South China University of Technology Press, 2018.

YAO, Jingming.; Bonvicino, Regis. (orgs.). *Um barco remenda o mar: dez poetas chineses contemporâneos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A poesia clássica chinesa: uma leitura de traduções portuguesas**. Macau: Coleção Estudos de Macau, Centro de Publicações Universidade de Macau, 2001.

YANG, Shao-yun. **The Way of the Barbarians: Redrawing Ethnic Boundaries in Tang and Song China**. Seattle: University of Washington Press, 2019.

YE, Li **Os clássicos chineses da tradução: Um estudo da evolução das teorias da tradução na China** Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

Dicionários:

CFDICT - Dictionnaire chinois - français 汉法词典 Disponível em: <https://chine.in/mandarin/dictionnaire/>

DeFRANCIS, John. **ABC Chinese-English dictionary**. Hawaii University Press, 2003. **edição eletrônica**.

HanDeDict – 汉德词典 **Chinesisch – Deutsch Wörterbuch** – Disponível em: <https://handedict.zydeo.net/de>

LIANG, Derun. **21st Century English-Chinese Dictionary**. Foreign Languages Press, 2002.

MoE Dict. 萌典 Meng Dian. Dicionário de chinês. Ministério da Educação, Taiwan. Disponível em <https://www.moedict.tw>

Xiandai Hanyu Da Cidian 现代汉语大词典. Edição eletrônica.

